

I Introducció

La iniciativa de l'elecció de la iconografia lul·liana com a tema de la tesi de doctorat va partir de la constatació de l'escassetat d'estudis relatius a aquesta temàtica amb un sorprenent dèficit historiogràfic.

A grans trets podem establir una clara línia divisòria entre les representacions que fan referència a la filosofia i el pensament lul·lià, i que en general provenen de les seves obres, i les imatges de Llull i els episodis de la seva vida.

Formen part del primer grup els coneguts artificis lògics fonamentals de la filosofia lul·liana, és a dir les figures geomètriques i les combinacions de lletres amb l'ús simbòlic de diversos colors com el groc, vermell i blau, entre d'altres. Aquest sistema de representació dóna pas a una segona etapa en què Llull en un intent de compendiar i fer més entenedora la seva *Art* adopta la figura simbòlica de l'arbre.

Encara que el simbolisme de l'arbre és molt antic, esdevé un símbol i un mitjà predilecte dins l'obra lul·liana, fins a substituir les figures geomètriques de la seva *Art*.

A l'*Arbre de Sciència*, l'utilitza en un intent de compendiar l'*Art General* i crear un sistema d'expressions capaç d'incloure un pensament universal que assegurí la unitat religiosa cristiana.

Altres representacions estan lligades al contingut de les seves obres i reflecteixen escenes i personatges relacionats amb la narració. Sols a títol d'exemple podem citar les il·lustracions que decoren obres manuscrites del *Llibre de l'orde de cavalleria* i del *Llibre del Gentil i dels tres savis*.

L'altre grup de representacions són les que tracten directament la persona de Llull; primer de tot amb la creació i codificació de la seva imatge, i després amb el desenvolupament dels episodis narratius de la seva vida a fi d'elaborar de facto una completa hagiografia. D'aquest grup d'imatges tracta la present tesi doctoral.

Abans d'emprendre l'estudi concret de la iconografia de Llull es necessari tenir present i conèixer la història del culte que va lligada intrínsecament a la Causa Pia Lul·liana i als difícils viaranyos de la canonització de Llull, amb dos processos de beatificació fallits, que tanmateix no deixaren de promocionar el culte, i tengueren una dimensió iconogràfica important.

D'aquesta qüestió, en vaig oferir una primera interpretació en el treball de recerca¹. Parlar de la història del culte de Llull, vol dir fer-ho de les contínues controvèrsies que sempre provocà la figura de Llull i els seus escrits i dels enfrontaments entre els seus fervents adeptes i els seus enemics.

Ja al segle XIV a causa de l'inquisidor Nicolau Eimerich es produïren les primeres polèmiques i controvèrsies, que desembocaren al segle XVIII en un corrent il·lustrat antilul·lista i en l'àmbit popular en episodis conflictius de diversa índole

¹ M. SACARÈS, *Il·luminació i martiri: introducció a la iconografia de Ramon Llull*, Departament d'Art.Facultat de filosofia i lletres. Universitat Autònoma de Barcelona. Treball de recerca. Director: Marià Carbonell Buades

tant a Palma com a la resta de l'illa, emparats pel bisbe antilul·lista Joan Díaz de la Guerra; ens referim en particular als incidents de la parròquia de Valldemossa i als esvalots de Calvià i Andratx, que donaren lloc als conseqüents actes de desgreuges a Lull mitjançant la celebració de festes efímeres i la reposició d'imatges.

Paral·lelament a la història del culte són de gran interès i importància les diverses manifestacions de difusió de llegendes miraculoses relacionada amb l'arrelament de la devoció popular que sorgiren en l'àmbit mallorquí entorn a la figura de Lull. Entre d'altres, cal destacar: l'episodi ciutadà de la "suau aroma" que es desprenia a la casa natalícia del Beat comparable amb altres prodigis de sants com a la fragància que sant Agustí relata en una carta apòcrifa arran d'una visió; o la prodigiosa mata escrita que reverdia amb caràcters de diferents llengües al puig de Randa, o bé la mandíbula del Beat, una de les relíquies més preuades.

Una primera fase de l'elaboració de la tesi ha consistit en la catalogació exhaustiva de les imatges, sobretot pintures i gravats d'iconografia lul·lianes, és cert també que no he començat de bell nou. Els primers reculls o llistats d'imatges sobretot pintures, escultures i en menor mesura gravats es troben citats als processos de beatificació dels segles XVII i XVIII, així com també a testificacions notariales. Aquesta documentació és de gran valor atès que ens permet conèixer moltes imatges desaparegudes. De fet dita documentació tenia com a finalitat provar el culte immemorial de Ramon Lull. Una altra obra cabdal per a la història del culte i on es troben ressenyades nombroses iconografies de Lull és la que encarregaren els Jurats de Mallorca arran de l'episodi violent del bacinet universitari de l'any 1699 al P. Jaume Custurer. Les *Disertaciones históricas del culto immemorial del B. Raymundo Lulio* escrita l'any 1700, marca una època en la història del lul·lisme i és imprescindible per estudiar el culte que va rebre Lull a Mallorca.

Seguint la mateixa línia vuit anys després el bolandista J.B. Sollerio publicà a Anvers les *Acta B. Raymundi Lulli*, l'obra incorporà tres calcografies d'iconografia lul·liana d'excel·lent qualitat

Un document molt interessant és el publicat per Llorenç Pérez², ara com ara anònim. El text relata i descriu els actes commemoratius que es dugueren a terme després dels desgreuges oferts al beat Ramon arran de l'incident del bacinet de la Universitat Literària. L'interès del document rau en la descripció detallada de les imatges que s'exposaren per tota la ciutat de Mallorca i demostra la gran devoció que sentia el poble al Beat. Les festes començaren el 2 d'agost de 1699, i guarden estrets vincles amb les festes efímeres d'època barroca. Els carrers per allà on passaren les processons s'engalanaren i es decoraren amb enramats de murta, lluminàries i teles. S'exposaren retaulons i altars a més es construïren grups escultòrics representant fets de la vida del Doctor Il·luminat molts d'ells amb secrets artificis que es movien exposats per les cases dels particulars. El document

² A part d'aquest text que es troba a la Biblioteca Bartomeu March i que fou publicat per Ll. Pérez hi ha un altre text publicat per J. MIRALLES, "Ofensa i desagravi", *Revista Luliana*, 1, 1901-2, p. 289- 216, en què recull l'esdeveniment, però es retura més en les descripcions de les funcions religioses, mentre que l'altre és més interessant des del pun iconogràfic perquè detalla totes les imatges que s'exposaren a la ciutat.

dóna tot tipus de detall de l'itinerari que es féu i dels noms dels propietaris que dedicaren capelles o altars en honor al Beat.

La riquesa descriptiva permet veure la variada gamma temàtica de representacions de Llull. Per desgràcia molts episodis i motius iconogràfics no han perdurat i no queda cap rastre d'aquelles representacions. Només la descripció que se'n fa és l'única font per poder reconstruir les diferents escenes d'aquesta desapareguda iconografia de Llull.

En conjunt aquests escrits aporten dades importants sobre iconografia antiga lul·liana, la descripció ajuda a identificar les obres i aspectes com la localització de quadres i retaules amb els conseqüents canvis d'ubicació que han sofert al llarg del temps.

A principis de segle XIX, tot coincidint amb el reviscolament dels estudis lul·lians, i en el marc de les tasques de canonització de la causa pia lul·liana, hi ha un conjunt d'autors que elaboren reculls o relacions d'obres artístiques, estudis monogràfics, ressenyes particulars sobre obres concretes.

Els treballs de Mateu Gelabert i Fra Andreu de Palma són els més rellevants, a banda també podem esmentar altres noms com el de Bartomeu Ferrà, Joan O'Neill, i Pere d'Alcantara Penya. Un seguit de publicacions periòdiques s'encarreguen de donar a conèixer aquests estudis com la *Revista Luliana* dirigida per Salvador Bové i *Estudios Lulianos* revista de la *Maiorencis Schola Lullistica*. També cal recordar l'aparició del primer número del *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana* l'any 1885 i la conseqüent organització del Museu Arqueològic Lul·lià. Aquesta entitat treballà per promoure la figura de Llull entre d'altres iniciatives podem citar, a títol d'exemple, l'Exposició iconogràfica de Raimundo Lulio, organitzada l'any 1883.

Finalment hem de parlar del darrer recull d'iconografia lul·liana que s'ha fet es tracta d'*Estudio iconográfico sobre Ramón Llull, compilación iconográfica* del P. Miquel Pascual Pont. El recull segueix el model que havia iniciat Mateu Gelabert, està ordenat alfabèticament per pobles i, a més de localitzar l'obra en fa una breu descripció. Les dues-centes imatges recollides i fotografiades, estan datades i ordenades cronològicament. Segons l'estudi es pot veure que el major nombre d'imatges es dona en els segles XVII- XVIII.

La segona part del treball realitzat per Sebastià Trias Mercant *Estudio iconográfico sobre Ramon Llull, documentación sobre iconografía luliana antigua* és de recopilació de documentació sobre iconografia lul·liana.

També cal citar aquí estudis fragmentaris o parcials d'iconografia lul·liana. Com el treball d'iconografia lul·liana medieval del professor Santiago Sebastián³ o les publicacions de la professora Catalina Cantarellas⁴ centrades sobretot en el segle XIX.

³S. SEBASTIÁN, "La iconografía de Ramón Llull en los siglos XIV", *Mayurqa* 1, Universitat de Palma de Mallorca, 1968

⁴C. CANTARELLAS CAMPS., "Ramon Llull en l'art i la cultura del segle XIX.", *Randa*, 51, Homenatge a M. Batllori/ 4, Curial, Barcelona, 2003. "Iconografía luliana: Prototipos y desarrollo histórico", *BSAL*, 61, 2005, p.224-226. "Sobre la iconografía de Ramon Llull", *Ramon Llull: història, pensament i llegenda* (Palma de Mallorca Obra social Fundació La Caixa, 2008, p.109-115).

En la mesura que m'ha estat possible he intentat completar el recull del P. Miquel Pascual - molt exhaustiu pel que fa a imatges lul·lianes que es troben en esglésies parroquials i conventuals de Mallorca - amb pintures de col·lecció privada, gravats i dibuixos i il·lustracions miniades de l'obra manuscrita. Per a la recerca de gravats d'inestimable ajuda m'ha estat el gran recull bibliogràfic de la *Bibliografia de les impressions lul·lianes* d'Elies Rogent i Estanislau Duran. D'altra banda l'ingent base de dades Ramon Llull dirigida per Anthony Bonner, centre de documentació Ramon Llull (Universitat de Barcelona), m'ha permès localitzar i detectar dibuixos i miniatures del savi mallorquí en l'obra manuscrita.

Després de reunir un corpus d'imatges lul·lianes el més nombrós possible, la segona passa a fi de sistematitzar i ordenar tot el material ha estat elaborar una fitxa de catàleg. Per a la confecció de la fitxa sobretot s'ha prioritzat la classificació del tema i els diferents tipus i subtipus iconogràfics tot incorporant una descripció iconogràfica. No obstant això, dades tan importants com l'autor, cronologia, localització, mides, procediments i tècniques, inscripció a més de les referències bibliogràfiques i arxivístiques són les dades que s'han registrat per donar a conèixer l'obra.

S'ha de fer esment que el catàleg amb tres-centes deu fitxes, evidentment no és un catàleg exhaustiu de totes les imatges de Llull que s'han localitzat; no era aquest l'objectiu, sinó és una selecció que he realitzat a partir dels models iconogràfics més rellevants i nous, i també les obres que destacaven pel seu valor i contingut artístic. Reflectir els distints models iconogràfics que han anat sorgint amb còpies i variants, tot seguint un orde cronològic són un dels objectius que s'han intentat assolir en el catàleg. Aquest primer treball m'ha permès seleccionar un conjunt d'imatges on es fa palès la creació dels diferents models iconogràfics, i donar una visió diacrònica amb els canvis, permanències, i transmissions de les diferents representacions.

A més a més, el catàleg és el quadern de camp per dur a terme la redacció del text de la tesi. La coherència i l'adequació amb les dues parts s'ha procurat en la major mesura.

Així també, l'ús de les fonts literàries inspiradores de la iconografia de Ramon Llull és una eina bàsica que he fet servir per dur a terme l'estudi. Aquestes les podem dividir en dos grans apartats. En primer lloc, les obres escrites o atribuïdes a Llull i l'altre grup format per les biografies i la historiografia.

Dels escrits de Llull, la *Vita coetanea* és sens dubte la llavor de la qual sorgeixen la majoria d'episodis representats de la vida del Beat. Dictada per Llull l'any 1311 als monjos cartoixans de Vauvert, és de les poques biografies d'autors medievals que es considera fidedigne, relatada pel mateix Ramon i escrita amb tota probabilitat per un dels millors amics i deixebles Thomas Le Myéssier. La *Vita* és una biografia que ens guia amb seguretat en la successió cronològica dels fets i mostra la seva vida interior. Però, en el seu caire objectiu ens deixa a les fosques sobre el marc real que enquadrà els moments més decisius de la vida⁵.

⁵ J. RUBIÓ BALAGUER, *Ramon Llull i el lul·lisme*, Barcelona, 1985, p. 26-27.

Se'n coneixen dues versions, la primera la versió llatina, redactada a París, i l'altra escrita en català, és posterior, tot sembla indicar que fou escrita a Mallorca, com ho proven les modalitats del lleguatge. El traductor, fou segurament el llucmajorer Bartomeu Catany, un franciscà que estava relacionat amb els cercles lul·listes mallorquins⁶.

La primera manifestació plàstica i punt de partida de l'estudi són les representacions dels episodis de la vida del Doctor Il·luminat del Compendi o *Breviculum ex artibus Raimundi electum*, nom complet de l'obra. El manuscrit es va realitzar entre 1321 i 1336. Thomas Le Myésier, un dels deixebles més notables de Llull va encarregar-se d'aquesta compilació, després de la mort del Mestre. El motiu del *Breviculum* era donar a conèixer l'àmplia producció literària de Llull i sintetitzar de manera senzilla i, comprensible el pensament lul·lià. El canonge d'Arràs va dedicar el *Breviculum* a la cort Reial francesa amb la recomanació i el suport de la reina de França i Navarra.

El còdex, que compta amb dotze miniatures esdevené una introducció gràfica, que il·lustra tres temàtiques diferents: unes miniatures narren les estacions més importants de la seva vida a partir del text de la *Vita*, - la concordança entre la biografia i la imatge és total-, unes altres corresponen a la doctrina de Llull i les darreres fan referència a la realització del *Breviculum*. El text transcrit guarda una correlació i complementa les imatges. Les explicacions de les làmines que representen episodis de la vida del filòsof procedeixen de la *Vita coetanea*, les altres relacionades amb la filosofia del mestre mallorquí estan extretes dels seus escrits. Sovint apareixen comentaris posats en boca dels personatges, a manera de diàleg, recurs que recorda els diàlegs renaixentistes i els modern còmics.

Altres episodis reflectits a la *Vita*, no tractats a les miniatures de Karlsruhe, però desenvolupats posteriorment són: la disputa de Ramon Llull i Hamar sarraí o la presència de Llull al concili de Vienne.

La idea del martiri també és present a diverses obres seves com la *Vita* o el *Llibre de Contemplació* o el *Llibre d'amic i amat*. Els escrits concepcionistes d'exaltació i defensa de la Immaculada, com el *Llibre de Sancta Maria* i el *Llibre de l'Ave Maria*, contribueixen a la formació d'episodis relacionats amb la Immaculada i Llull. En canvi, les pinzellades autobiogràfiques es deixen sentir notablement en la novel·la *Blaquerna*, l'ermità *Blaquerna* respon a una clara transposició de la figura de Ramon Llull.

L'altre grup de fonts inspiradores són les biografies i la historiografia local. Aquests escrits han aportat passatges hagiogràfics i episodis llegendaris que la iconografia ha sabut recollir i plasmar a les diferents representacions. Les dues biografies més primerenques després de la *Vita* són les del francès Charles de Bouvelles de l'any 1511 i la del mallorquí Nicolau de Pacs de 1519. Aquestes dues biografies aporten passatges tan significatius com l'episodi de la dama del pit cancerat o el martiri de Llull a terres africanes.

⁶ S. GARCÍAS PALOU, "Estudios históricos - Iulianos, Lluçmajor en la historia del lulismo", *SL*, XVIII, Palma, 1974, p. 97-99.

Altres biografies escrites al sis-cents i set-cents continuen recollint i aportant dades de caràcter llegendari. A l'àmbit francès destacaria les biografies de Jean M. Vernon o Antoin Perroquet.

A l'àmbit franciscà es troben diverses vides com la d'Antonio Daza, cronista de la seràfica orde franciscana i la de Damián Cornejo i les dels mallorquins Bonaventura Armengual i Joan Seguí canonge de la Seu de Mallorca.

Vicenç Mut cronista del Regne en la seva *Historia de Mallorca* publicada l'any 1650 fa referència a diversos episodis representats a diverses iconografies.

Un altra font d'estudi remarcable és la imitació de models plàstics i les recopilacions hagiogràfiques d'altres sants i les seves transmissions. És el cas, per exemple, de la lapidació de sant Esteve o bé la temàtica dels quadres d'ermitans amb les figures dels sants penitents com sant Jeroni, sant Pau ermità, i sant Antoni Abat.

Pel que fa a la tesi, el capítol preliminar *A la recerca del Llull real* és una revisió i un recull de les característiques de la persona de Ramon Llull tant fisonòmiques com psicològiques que se li han atribuït al llarg del temps. El següent capítol està dedicat a la codificació dels diferents tipus iconogràfics, entès com a figura de cos sencer i estudiada de forma individualitzada, és a dir desvinculada de qualsevol episodi narratiu. Es parteix de les representacions de l'obra manuscrita de finals de segle XIV fins arribar en els projectes i monuments de Llull del segle XIX passant pels vestigis d'iconografia antiga dels segles XV i XVI amb la creació del model de "doctor il·luminat" i les contaminacions amb sant Antoni Abat. Altres models com el de "beat i màrtir" o bé les diferents versions de retrats com el "sant en oració" o el "sant escriptor" i les particulars efígies als llibres de vides de personatges il·lustres són els tipus més importants que s'han destriat. El capítol quart tracta la iconografia narrativa dels episodis de la vida de Ramon Llull on s'analitzen seguint un orde cronològic i recolzat mitjançant les seves biografies totes les representacions que fan esment als diferents passatges de la seva vida, bé siguin més o menys reals o llegendaris o manlevats d'altres sants o divinitats. S'enceta amb l'episodi de la conversió, i li segueix l'encontre de Llull amb la Mare de Déu amb el Nin Jesús, episodi que sorgeix tardanament a les biografies. Altres instantànies narratives que es consignen són: la renúncia al món i les peregrinacions a llocs sants, el passatge amb l'esclau musulmà, escassament representat, la il·luminació al puig de Randa, en totes les nombroses variants, les ensenyances de l'Art a diferents centres i les entrevistes que manté Llull a les corts de papes i reis i el concili de Vienne a continuació els viatges a terres africanes amb els seus episodis de prèdiques, disputes i les iconografies martirials. Es tanca el cicle narratiu amb les representacions de la mort i processó funerària i el tema de la glorificació deutor de la iconografia d'altres sants.

El cinquè capítol abasta la figura de Llull, però, lligada amb la devoció mallorquina aquí s'han inclòs representacions de Llull amb sants i personatges mallorquins o que tenen un lligam especial amb l'illa. Una primera representació antiga, però documentada és la parella de santa Pràxedis i Ramon Llull, una més difosa és la de santa Caterina Tomàs i el Beat, i una altra posterior és la que

s'afegeix sant Alonso Rodríguez. Tampoc podem deixar de banda les pintures amb la singular figura de la venerable Anna Maria del Santíssim Sagrament. Altres representacions en les quals trobem la figura de Llull són les dels sants patrons de Mallorca. El Beat forma part del conjunt de sants venerats en l'illa com ara santa Bàrbara, sant Sebastià o també en el grup format per altres sants o personatges insignes de la talla del cardenal Despuig o de sant Tomàs de Villanueva. Per acabar aquest episodi de devoció mallorquina s'ha incorporat la temàtica dels ex-vots, tot i que no se'n conserven molts del Beat, sí que en resten alguns exemples. D'altres, ara perduts, però constatats a la documentació.

El capítol sisè està dedicat als ordes religiosos, la figura de Llull està relacionada amb tres ordes religiosos. Evidentment el més important i el que reuneix un major nombre d'imatges és el dels franciscans. La figura de sant Francesc d'Assís amb el beat mallorquí es troba reflectida tant a pintures a l'oli com gravats i obri el conjunt de sants franciscans amb Llull. Les representacions de Joan Duns Escot, el *doctor subtil*, amb el *doctor il·luminat* tenen com a tema principal la defensa de la Immaculada Concepció i s'han de contextualitzar en els segles XVII i XVIII, a més a més s'hi afegeix la figura de sant Bonaventura en aquesta defensa immaculadista. Tampoc manquen altres iconografies franciscanes on la inclusió del beat Ramon ocupa un lloc destacat com a retaules, cartes de professió.

Les relacions de Llull amb l'orde dominicà deixaren representacions que encara avui es conserven i d'altres més nombroses han quedat consignades a la documentació. Per exemple l'entrevista de Llull amb sant Ramon de Penyafort és l'episodi que ha perviscut al llarg dels segles. Les controvèrsies i la iconoclàstia generà unes imatges prou originals com és el cas d'una pintura no localitzada en què apareixen sant Tomàs d'Aquino i el beat Ramon Llull.

La Companyia de Jesús és l'altra gran orde que desenvolupa un nombre significatiu de representacions. Jesuïtes com el P. Jeroni Nadal i el P. Andreu Moragues són els grans impulsors de representacions lul·lianes i de la seva doctrina.

En el setè capítol s'analitzen quatre importants programes iconogràfics: el sepulcre, obra de gran vàlua inacabada i realitzada en dues fases al segle XV, el retaule de la Santíssima Trinitat de principis de segle XVI, la capella nova del beat Ramon iniciada a començaments de segle XVII i per acabar les escenes de la vida de Ramon Llull, oli sobre llenç del pintor Miquel Bestard.

Finalment en aquest primer volum s'ha adjuntat la documentació més important. Aquest apèndix documental va precedir d'un índex previ a fi de facilitar tota la informació relativa a imatges lul·lianes, per orde cronològic. Declaracions, interrogatoris que es registren als processos de canonització tot sovint d'artistes i pèrits qualificats per autenticar l'antiguitat de les imatges, actes notariais de diferents iconografies de Ramon Llull, benediccions de capelles, i contractes de retaules i pintures són el contingut d'aquest apartat documental. Extrets principalment del l'Arxiu del Regne de Mallorca, Arxiu Diocesà de Mallorca, i Arxiu Capitular de Mallorca. Cal dir que la transcripció s'ha fet de manera literal i només s'ha revisat la puntuació i l'accentuació.

El segon volum està format pel catàleg, en primer lloc es presenta amb un índex el qual serveix de guia, per fer més aclaridor el contingut. Catàleg i redacció de la tesi s'ha intentat que s'ajustin i es complementin al màxim amb els diferents tipus

iconogràfic, episodis, i la resta de les parts. Tanmateix, però, hi ha dos apartats del catàleg que no s'han exposat igualment en la redacció del text de la tesi es tracta del tipus iconogràfic de Ramon Llull i les converses amb altres personatges a les seves obres i l'altre les falses o dubtoses atribucions de Ramon Llull.

Seguidament el recull d'imatges agrupa cent quaranta - una figures, les quals he considerat més importants i que he analitzat i he estudiat en la tesi. Per acabar la selecció bibliogràfica està dividida en dos blocs: una bibliografia general i un altre apartat específic de bibliografia lul·lista.

Finalment i abans de cloure aquests fulls introductoris no puc deixar de banda expressar els meus mots d'agraïment. A Conxa Mateu per estar prop meu, pel seu constant bressol i alè insubstituïbles. A la meua família i als meus amics: Antònia Soler, Francesca Cerdà, Óscar Sigüenza, Miquela Forteza, Gabriel Lacomba, Bartomeu Martínez, Ildefonso Copano, Antoni Montserrat, José Ignacio Mejuto, Antònia Hinojosa, Magdalena Cantallops. Per l'ajuda i els coneixements tan valuosos de Sebastià Cardell, Albert Soler, Anthony Bonner, Joana M^a Palou, Bonaventura Bassegoda, Maria Barceló, P. Salvador Cabot TOR, P. Josep Amengual MSSCC, P. Gabriel Seguí MSSCC, P. Ricard Janer MSSCC, mossèn Gabriel Ramis, Antoni Puente, Jaume Llabrés, Aina Pascual, Salvador Anguera, a la Biblioteca March, a la Biblioteca de La Real, a les esglésies parroquials de Mallorca i als seus rectors, com també a les esglésies conventuals, i en especial a les franciscanes per la seva inestimable col·laboració i bona disposició.

Un record molt especial per Sarita Dhuncan, Jordi Gort, Llorenç Pérez, Sebastià Trias, Mossèn Pere-Joan Llabrés, i Mossèn Baltasar Coll.

El meu darrer sentiment d'agraïment i deute és pel meu director de tesi doctoral Marià Carbonell i Buades on a molts de fulls hi és present el seu mestratge.

II A la recerca del Lull real

Per acostar-nos a la persona de Lull, i més concretament al seu físic amb les seves faccions i gests, primer de tot cal fer una ullada a la primera font que són els seus escrits.

En els escrits lullians abunden els passatges autobiogràfics i és fàcil a través d'ells determinar i estudiar el seu caràcter⁷. Però, en canvi a penes fan menció dels seus trets corporals; si rastregem per les seves obres a la recerca del físic de Lull, la novel·la *Blaquerna*, tal volta és l'obra on trobem fortes semblances i analogies amb el protagonista i el seu autor.

El punt de partida de la història de Blaquerna té molt a veure amb el naixement i la infantesa de Lull. El fill únic, tardà i consentit d'un matrimoni sant que és Blaquerna concorda plenament amb Lull i àdhuc evoca exemples bíblics com Sant Joan Baptista. Per exemple, a un dels gravats que decoren l'edició valenciana de 1521 (figura 1) podem veure Ramon com a Blaquerna amb els seus pares. Les transposicions del personatge de la novel·la amb el savi mallorquí hi són ben evidents. En un primer pla es representa Blaquerna vestit d'ermità, porta barba llarga, bastó, rosari penjat i va descalç conversa amb els seus pares Aloma i Evast que asseguts i ploma a la mà escriuen uns llibres. Un paisatge de fons molt detallat i minuciós emmarca l'escena amb una ermita pròxima i a la llunyania un boscatge i més enllà un poble i la mar de fons amb vaixells. La imatge fa referència al capítol que relata la decisió de Blaquerna d'emprendre vida eremítica i endinsar-se cap el desert. El jove ha fet oració a l'ermita i ha canviat les seves robes riques i delicades per unes d'humils i pobres i es presenta en els seus pares per explicar-los la partença. A la representació sobre un boscatge hi és omnipresent un Crist crucificat envoltat d'una gran aureola el qual confereix un caràcter sobrenatural a l'escena.

Sobre l'adolescent Blaquerna, Lull escriu “ Blanc e vermell e ros fo Blanquerna; molt fo bell a veer, car natura havia donades a son cors totes les fayçons qui son als ulls plasents e agradables en cors humà”⁸, molt bé aquestes ratlles podem descriure i retratar al jove Ramon amb forts components d'idealització. Més tard a la *Vida Coetània* és fa ressò diverses vegades de les seves llargues barbes: “i fins i tot fou asprament arrossegat per la barba, que tenia abundant”⁹

Diversos estudis i aportacions entorn de la persona de Lull coincideixen en reconèixer-lo mitjançant les confidències autobiogràfiques dels seus escrits, i a les primeres imatges com les miniatures que decoren el *Breviculum*, i finalment les dades estretes de l'informe mèdic de les seves restes. Totes aquestes fonts contribueixen a donar una visió prou vertadera de com era el físic de Lull.

⁷ Vegeu alguns treballs que han tractat el caràcter i la persona de Lull com els estudis de Dr.Valentí Marroig, “Dues crisis en la vida de Ramon Lull”, *La Nostra Terra*, núm extra 80, 81, 82, p.341-356. P. Mauricio Iriarte i el diagnòstic de Bartomeu Mestre que completa i corregeix aquests estudis esmentats.

⁸ ORL, vol. IX, *Libre de Blanquerna*, Salvador Galmés i Miquel Ferrà, Palma de Mallorca, 1914, p.44.

⁹ OS, *Vida Coetània*, Antoni Bonner, vol.1, Mallorca, 1989, cap. 38, p.44

Una visió romàntica del semblant de Llull, però, no exempt de realisme és la descripció que féu Sureda:

“Era un “varón de deseos”, de luenga barba florida y de ojos profundos en cuyas pupilas bullía la vida flameante; oteando más allá del tiempo y del espacio, hasta el Infinito. Su fisionomía aparece de algún modo en la biografía plástica de las miniaturas coetáneas (1311) del *Breviculum* de Karlsruhe. Para pergeñarla según los datos de sus confesiones autobiográficas, la historia, la tradición y el examen médico de sus restos, sería preciso el buril de Donatello o el pincel de Fra Angélico. El semblante de Ramón Lull era el prelude perfecto del inmenso poema de su vida; figura venerable y esbelta, sin ser demasiado alta, con la cabeza rutilante, horaciana, sobre unos hombros de guerrero que la vejez no acierta nunca a doblar; un semblante de patriarca y profeta, con una barba fina, suave, abundosa y blanca, y unas manos bellas y duras como sarmientos de marfil, sosteniendo la pluma y los infolios; y unos pies avezados a todos los caminos, con polvo de todos los caminos”¹⁰.

Una altra visió molt aproximada és la que feia el P. Mauricio Iriarte tot fundant-se amb les miniatures com a document gràfic de gran valor:

“En las miniaturas el rostro aparece ancho y rotundo, de figura pentagonal; el puente de la nariz bajo, las cuencas orbitales espaciosas, de donde la mirada, y aun todo el aire de la faz, muy abiertos. Mirada de contemplativo y navegante. La postura general es firme y la cabeza alzada, vuelta siempre hacia el cielo”¹¹.

Quan al vestit de Llull un cop esdevinguda la conversió, tot i que és laic, li agrada vestir de frare. Llull simpatitza amb els “fraticellos” que eren espirituals franciscans relacionats amb Celestí V els quals volien viure separats de la resta de l’orde. Els “fraticellos” vestien hàbit religiós i captaven públicament.

Però el solitari de Randa estava més a prop dels Apostòlics que formaven un moviment seglar que havia adoptat el vestit que pensaven que abillaven els apòstols. Es deixaven créixer els cabells i la barba calçaven sandàlies i portaven el cenyidor dels franciscans i predicaven aquí i allà, la penitència i la vida apostòlica. Alguns passatges del Blaquerna i del Fèlix manifesten els contactes i la coneixença de Llull amb aquest moviment:

“A l’eixida de la vall, ell encontrà dos homens qui havien grans barbes, e grans cabells, e eran pobrement vestits (...). Nosaltres som apellats de l’orde dels Apòstols. Nostres vestidures e nostra pobretat signifiquen lo capteniment en què los Apòstols eren dementre vivien en est món”¹².

Les vestidures de Llull convertit, no devien esser molt diferents d’aquest col·lectiu, com diu la *Vida coetània* per consell de Ramon de Penyafort torna a Mallorca i decideix deixar la vida que havia duit fins ara, “ i es va posar un hàbit

¹⁰ F. SUREDA BLANES, “Concepción y valor transcendental de la “belleza” en el opus luliano”, *Revista Ideas Estéticas*, núm 2, 1944, Consejo Superior de investigaciones científicas, Instituto Diego Velásquez, p.11.

¹¹ M. IRIARTE, *Genio y figura del iluminado maestro B.Ramon Lull*, Arbor, Madrid, 1955, p.8-9.

¹² ORL, *Libre de Meravelles*, vol II. Els nostres clàssics, Barcino, Barcelona, 1931, p. 85-86.

de drap vil del més grosser que pogués trobar”¹³. I també igualment podem citar el passatge de Blaquerna quan decideix emprendre vida contemplativa: “Com Blanquerna hac finida la oracio e a Evast e Aloma hac quest perdó de la dolor que sostenien per ell, prè de un missatge del alberc de Evast los vils vestiments que portava e donàli los seus”¹⁴

O l’obra dialogada del *Desconhort* que manté llarga conversa amb un ermità descrit amb bastó, cilici i pobre vestidura. El model iconogràfic de Llull ermità o penitent veiem fàcilment que es deutor de les seves obres.

Segons Ramon Llull “hàbit es forma ab lo qual lo subject es vestit” i “hàbit és allò que vesteix de si mateix la cosa que el sosté, així com la justícia que vesteix l’home just, i la ciència l’home savi, i la túnica i el mantell l’home vestit”. La vestimenta del cos es correspon amb la justícia i la saviesa, que vesteixen l’ànima. Especialment també es refereix al vestit propi dels membres dels ordes religiosos o dels eclesiàstics i diu “pus bella està orde per santetat, que per hàbit”¹⁵.

El model de l’hàbit dels primers frares menors ¹⁶ era peus nus, pobre túnica de color gris que arribava als peus, estret a la cintura per una corda i amb una caputxa cosida al vestit fet que donava la impressió d’un hàbit en forma de creu, simbolitzant Jesús crucificat. La capa usada pels viatges era un llarg mantell i sovint amb caputxa que cobria tot el cos i podia tenir mànigues. L’escapulari era la peça de roba per protegir les espatlles amb una obertura enmig per passar el cap, sense mànigues per protegir la túnica ordinària. El cinturó a l’igual que el rosari van cenyits a la cintura aquest darrer s’imposa quan es difon la devoció a la verge. El bastó és un element de dignitat i comandament i és usat pels ermitans per ajudar-se en el camí. Llull és representat sovint amb ell i també de tant en tant a les representacions miniades s’ajuda d’una crossa indicant la seva senectut. La barba és un altre tret característic, les barbes de mestre Ramon són cèlebres. Els primers companys de sant Francesc d’Assís portaven barba, molt popular fou la barba dels caputxins, l’expressió barba a la caputxina es prou coneguda, i denota una barba completa i no cuidada. Podem citar un dibuix (figura 2) d’un manuscrit de l’obra *Arvore de Ciencia* del segle XV (Munich Bayerische Staats bibliothek) en el qual es representa Llull amb una barba bífida poc usual i amb un hàbit marró amb esclavina i caperutxa que recorda les vestidures dels peregrins, dels espirituals i més tard dels caputxins.

La tonsura esdevé un altre tret característic de l’hàbit monàstic, i és un signe de consagració a Déu, simbolitza la corona que portà Jesús en el seu patiment de la

¹³OS, *Vida...* vol.1, cap.11, p.17

¹⁴ ORL, *Libre de Blanquerna*, Salvador Galmés i Miquel Ferrà, Palma de Mallorca, 1914, p.51.

¹⁵ M. COLOM, *Glossari general lul·lià*, vol.III, edit. Moll, Mallorca, 1984, p.69. A. BONNER, M. I. RIPOLL, *Diccionari de definicions lul·lianes*, Palma, Universitat de les Illes Balears, Universitat de Barcelona, 2002, p.189.

¹⁶ Sobre els hàbits dels diferents ordes i més concret de l’orde franciscà hi ha nombrosa bibliografia vegeu: E. D’ALENÇON, OFM cap, “Il colore dell’abito dei Frati Minori”, *Miscellanea Franciscana*, 25, 1925, p.9-10. Del mateix autor, “Del capucci dei Frati Minori”, *Miscellanea Franciscana*, 24, 1924, p.185-187. V. FACCHINETTI OFM, *Iconografia franciscana*, Milan, S. Lega Eucaristica, 1924. V. BARLOH, “San Francisco d’Assisi e l’abito di penitenza, Forma e colore nel XIII secolo”, *Analecta Tertii Ordinis Regularis Sancti Francisci*, 32, 2001, p.500-569. G. ROCCA, *La Sostanza dell’effimero gli abiti degli ordini religiosi in occidente*, edizione Paoline, 2000.

crucifixió. La tonsura en Llull és poc freqüent, no obstant això, hi ha alguns exemples. Com veurem a moltes representacions sobretot obra manuscrita i gravats, el cap del savi mallorquí apareix cofat, bé per un casquet semiesfèric és el cas de les miniatures de Karlsruhe, o amb un birret i també amb una còfia o caperó.

Al llarg dels segles l'hàbit de les diverses famílies franciscanes va variant, el color de l'hàbit passa del gris al marró clar, caputxa damunt l'espatlla, van calçats amb sandàlies, tot i que els anacoretas, predicadors i ordes més severes anaven descalços. A les representacions dels segles XVII i XVIII, el beat Ramon porta l'hàbit convencional de terciari franciscà de color marró, hàbit i cordó amb els tres nusos simbolitzant castedat, obediència, i pobresa. En aquest sentit es bo recordar el sobrenom rebut de teuladers -una mena de gorrions de plomatge marró- als franciscans en temps de les dissensions amb els dominicans fent al·lusió al color terrós del seu hàbit. La corona que porta és la de raigs de vegades se'l representa amb corones de tipus poligonal estrellat de vuit o més puntes característic dels beats i en comptades ocasions amb el nimbe circular de sant. A les pintures del segle XIX l'hàbit del Beat ha esdevingut de color blau plom. Si bé és cert que a les diferents seqüències cronològiques el tipus iconogràfic varia sensiblement la seva vestimenta, allà on en realitat trobem més diversitat de vestuari és en els distints episodis el més representatiu és el de "magister" Llull va tocat i en birret doctoral -gairebé sempre rodó o quadrat - i l'altre episodi quan emprèn el viatges missioners al nord d'Àfrica i seguint les biografies es vesteix amb un alquisser, peça de roba típica moresca.

Una qüestió és com era Llull realment i l'altre és com fou representat. A banda de recerques de dades i trets físics a la seva obra que puguin donar clarícia de com era, una altra via o almenys un suggeriment a tenir en compte com a font d'inspiració són els autoqualificatius que el savi mallorquí s'anomenà, i més tard els títols i epítets laudatoris i honorífics que li foren atorgats a les edicions lul·lianes.

En aquest sentit és factible relacionar i establir un fil conductor entre aquests autoqualificatius, títols, i epítets - uns denominats pel mateix autor i altres generats posteriorment a la diversa bibliografia lul·liana- amb la creació de models iconogràfics.

La diversitat d'interpretacions del personatge de Llull queda palesa a les seves obres. Com diu L. Badia¹⁷ la personificació d'un Ramon venerable i ancià que ja s'acosta a la cinquena dècada de la seva dedicació al servei de Crist queda reflectit a l'epíleg del *Liber natalis*, Ramon es diu "Barba Floridus", qualificatiu que els seus seguidors reprendran i que les primeres representacions saberen plasmar profusament. Si el sobrenom "Barba Florida" calà fort hem d'afegir a més el de "Magister". La primera vegada que es dona el títol acadèmic de "magister"- el qual permetia exercir l'ensenyança universitària - es troba a una dedicatòria

¹⁷ Per les personificacions de Ramon Llull, vegeu l'estudi, L. BADIA, "Ramon Llull: autor i personatge", *Instrumenta patristica*, XXVI, a *Aristotelica et lulliana magistro doctissimo*, Charles H. Lohr, MCMXCV, p.370.

probablement autògrafa d'un manuscrit que envià al dux de Venècia¹⁸. La imatge o model de "Mestre Barbaflorida" queda ben dibuixada a les miniatures del *Breviculum*, seguint les paraules d'A. Bonner seria difícil concebre imatges més evocatives per fixar la nostra visió de la personalitat i l'obra de Llull, on estan entremesclades tan sàviament les intervencions divines, la naturalesa i la finalitat de l'Art, incidències biogràfiques i audiències amb papes i reis. És més en aquestes miniatures es filtren i s'intueixen qualificatius que defineixen la persona de Llull, molt d'ells manifestats per ell mateix a les seves obres com els que hem tractat anteriorment "Ramon Barba florida", "magister" o el "vir phantasticus" que bateja més subtilment en les expressions del seu semblant i figura. El "vir illuminatus" és un dels qualificatius que més força pren i no queda endarrerat en el camp de la iconografia. Ell a la *Vita coetanea* manifesta que la seva Art és un do de Déu, una revelació divina. En els cercles antiescolàstics del Renaixement i sobretot entre els seus seguidors i deixebles es va arrelar la imatge de Llull com a il·luminat, imatge que influí notablement en el procés de creació d'aquest model iconogràfic. En aquest temps, paral·lelament comença un desenvolupament per la figura biogràfica de Ramon Llull en detriment del seu pensament i les seves obres¹⁹.

Altres personificacions que podem associar amb la persona de Ramon Llull no abasten una difusió iconogràfica és l'exemple de "Ramon lo foll" personatge descrit al *Blaquerna* com a l'home savi que exerceix l'"ofici" de foll amb el cap rapat i paraula encesa²⁰. Tot i que aquest personatge manifesta trets biogràfics lul·lians i s'acosta a l'amic del *Llibre d'amic e Amat*, no té repercussions iconogràfiques.

Si indagar en les seves obres a la recerca d'autoqualificatius ajuda a la formació i definició de la seva imatge, la literatura lul·liana - biografies, epístoles, sermons, oracions - són continuadores d'aquests transvasaments entre els títols i epítets honorífics²¹ i qualificatius de Llull amb la imatgeria que a molts de casos els reproduceix amb fidelitat.

Sols a tall d'exemple i a manera introductòria esmentaré alguns d'ells que més endavant tractaré amb més profunditat. A l'*Ars generalis ultima* dels editors Pere Posa i Pere Brun de 1481 és anomenat "Reverendissimus magister". L'edició de 1499 del *Llibre de Santa Maria* és designat com a "Pius eremita", és l'equivalent a les iconografies del místic contemplatiu que agenollat i meditant rep la visió celest. Altres títols honorífics com "illuminatus doctor" del *Libre de Proverbis* de Mariano Accardi de l'any 1507 o "illuminatus doctor martyr" de la *Logica parva* de Guillem Brocar de 1518 assoliren una projecció iconogràfica important. El cas dels epítets "Saint, martir et hermite" de l'obra *Le triomphe de l'amour...* de 1645 i

¹⁸ La dedicatòria comença dient: "Ego, magister Raymundus Lul, cathalanus, trans mitto et do istum librum A. BONNER, "Ramon Llull: Autor, autoritat, i il·luminat", a *Actes de l'onzè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes*, vol.I, Universitat de les Illes Balears, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, p.42-51.

¹⁹ A. BONNER, "Ramon Llull...", p. 53

²⁰ Sobre el personatge "Ramon lo Foll" vegeu l'estudi de L. Badia que he citat anteriorment el qual tracta les dimensions de Llull, L. BADIA, "Ramon Llull...", p.370-376

²¹ M. FERRER, "Anàlisi de la literatura lul·lista acerca de Ramon Llull" a *Informe sobre la inmemorialidad del culto y consideración de santidad tributados a Ramón Llull*, Palma de Mallorca, 1993, comisió històrica coordinada por Dr. Sebastián Trias Mercant, (text mecanografiat, BBM)

“Doctor archangelicus sanctus” de l’obra *Mirabilia mirabilium*, de Jean d’Aubry de 1645 tenen el seu equivalent amb una sèrie de gravats evidentment de procedència francesa on el nimbe circular és el tret característic. Altres títols com “philosophus doctissimus” del “*Codicillus seu vade mecum Ramundi Lulli philosophi doctissimi...*” de Birckmann de 1572 o “beato y martir” de Francesc Marçal *Memorial selecto para los profesores de la Escuela Luliana y devotos del Beato Raymundi Lulio* de Pedro Frau de 1673 es troben també a iconografies ben primerenques.

III Les veres efígies de Mestre Ramon, la codificació dels tipus iconogràfics

En aquest capítol veurem la diversitat d'imatges de Llull representades de cos sencer individualitzada i desproveïda gairebé de les circumstàncies narratives, és a dir representada com a tipus iconogràfic²² amb una caracterització definida, mitjançant els trets individualitzats, siguin reals o imaginats, i d'altra amb la possibilitat de reconeixè'l amb uns atributs i símbols personals que manifesten la seva condició social i humana.

Aquest tipus iconogràfic és deutor de models convencionals ja codificats com les iconografies dels savis filòsofs, sants ermitans i en especial de sant Antoni Abat.

A partir del segle XIII es representen els sants amb els instruments del seu suplici bé vora els seus peus o portant-los a les seves mans, En el segle XIV quasi tots els sants apareixen amb un atribut a la mà que els identifica sovint amb un episodi cèlebre de la seva vida que els artistes saberen triar o escollir per representar-los; a finals de l'Edat Mitja es multiplicaren els emblemes i cada sant va tenir el seus emblemes o atributs²³. És el cas de Llull molt prest és caracteritzat amb atributs i motius propis que permeten fàcilment reconeixè'l.

Durant els segles XVII i XVIII tenim un repertori d'imatges que formen part del gènere de retrat, entès com una representació personalitzada de l'esser humà; o bé seguint una altra definició amb més matisos i correccions en què es diu que el retrat és una evocació de certs aspectes d'un esser humà particular, vist per un altre²⁴. Aquesta definició no es cenyeix a la imatge fidel, sinó que pot provenir del record i de la visió de l'altre i sotmesa sens dubte a un caire més subjectiu. Tanmateix aquesta noció de retrat s'aproxima més al conjunt de retrats que coneixem de Llull. Els pintors o gravadors han reconstruït i interpretat el rostre de Ramon al seu gust moltes vegades inspirant-se en altres models d'efígies de sants o personatges que esdevenen estereotips fortament idealitzats; o bé improvisant sobre el personatge a penes determinat i en moltes ocasions sense cap referent. Els retrats de Llull manifesten diversitat d'enquadraments: de cos sencer, de tres quarts, de mig cos mostrant les seves mans, o bé de bust. Els punts de vista varien, de perfil, en posició de tres quarts mirant a la dreta o l'esquerra i de front. En el gènere del retrat podem destriar dos grans models: el sant en oració, i el sant com escriptor. Aquests models no són exclusius de la iconografia de Llull sinó que com veurem tenen antecedents en la cultura figurativa d'altres sants.

²² Aquest tipus iconogràfic Salvador Ordax l'anomena efigie sintètica o imatge sintètica, vegeu S. ANDRÉS ORDAX, *Arte e iconografía de san Pedro de Alcántara*, 2002, p.95.

²³ E. MÂLE, *El gótico: la iconografía de la edad media y sus fuentes*, Encuentro, Madrid, 1986, p.288-292

²⁴ Vegeu la definició a l'estudi de G; P. FRANCASTEL, *El retrato*, Cátedra, Madrid, 1995, p.9.

"Ramon Barbaflorida", les representacions a l'obra manuscrita

La primera efígie de Llull que es coneix es féu en vida seva i es troba al full de guardes d'un manuscrit llatí del *Llibre de Contemplació* de l'any 1298 que donà personalment Llull a la cartoixa de Vauvert.

A la part superior la nota de donació autògrafa de Llull, de mà gòtica textual que diu: " Ego Raymundus lul do librum istum conventui fratrum de catusia parysius". La frase està emmarcada per un calderó quadrat, estilitzat i amb una floritura decorativa en els extrems, fet amb tinta vermella.

A sota, ex- libris de la Cartoixa de Vauvert, d'una altra mà contemporània però escrita amb lletra híbrida: "Hoc est primum volumen meditacionum magistri Raymundi quod ipse dedit fratribus et domui uallis uiridis prope parisius cum duobus aliis sequentibus uoluminibus istius tractatus . Anno gracie m^o . CC^o nonagesimo octavo."

Més a sota el dibuix a tinta del bust d'un home, presentat de front cofat amb barba, però sense bigoti i cabells llargs.

La figura negra està vorejada amb una línia vermella simulant el nimbe. En el rostre i tors s'han dibuixat tocs de tinta vermella; al costat dret una creu emmarcada per un requadre i amb un puntet de color vermell a cada quadrat²⁵. Com va observar Pere Bohigas les tintes negra i vermella usades pel dibuix corresponen a la darrera nota i foren fetes segurament per la mateixa mà²⁶.

El color vermell s'ha emprat per realçar els signes sagrats, el nimbe que envolta el cap del personatge revesteix un caràcter de santificació i l'amor de l'home pel seu creador i a l'oració. D'altra banda, la representació del crucifix que sembla sostenir Llull ens transmet la visió cristocèntrica reflectida als seus escrits.

La imatge traspua gran ingenuïtat, sens dubte el monjo va plasmar els trets de Llull, així ho va entendre Jordi Rubió: "A sota d'aquesta inscripció, algú va voler fixar en el pergamí el rostre del Mestre Ramon, amb barba i cabellera llargues i una mirada molt dolça"²⁷.

Una aproximació real del físic de Llull es desprèn de l'últim examen mèdic²⁸, segons les anàlisis de les restes pertanyen a una persona de raça blanca situada a

²⁵ Seguesc la descripció que va fer Albert Soler; vegeu A. SOLER, "Difondre i conservar la pròpia obra: Ramon Llull i el manuscrit lat. Paris. 3348^a", *Randa*, 54, Homenatge a Miquel Batllori /7, p.9. Pel que fa a la iconografia primitiva de Llull dels manuscrits lul·lians he d'agrair l'ajuda i els coneixements al professor Albert Soler.

²⁶ Citat a A. SOLER, "Difondre...", p.9. Sobre l'estudi de les representacions i les decoracions als llibres manuscrits catalans vegeu el clàssic de P. BOHIGAS, *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*, Asociación de bibliófilos de Barcelona, 1960-67, 3 vol. Podem citar publicacions més recents com la de M. J. ARNALL, *El llibre manuscrit*, Universitat de Barcelona, Eumo, 2002.

²⁷ J. RUBIÓ, *Ramon Llull i el lul·lisme*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1985 p.191

²⁸ Rafel Nadal Moncades realitzà una peritació mèdico- legal sobre les restes de Ramon Llull, informe tècnic publicat l'any 1987, vegeu, B. NADAL, *Ramon Llull: autopsia*, publicacions de la caixa de Balears "Sa Nostra", Palma, 1987, p.27-30, 143.

Abans comptam amb dos informes mèdics que els podem considerar com antecedents pericials. El primer es féu l'any 1611, molt d'acord amb els sentiments religiosos de l'època es cercaven proves d'un hipotètic martiri. L'any 1915 amb motiu del sisè centenari de la mort de Ramon Llull es realitzà una altra exhumació i es va elaborar un altre informe mèdic, més científic que l'anterior que deia: "El cuadro de rasgos predominante en el pícnico es el siguiente: estatura mediana;

l'Europa meridional de la mediterrània Occidental, concretament del nord de Catalunya amb crani dolicofacial és a dir allargat, cap gros i nas estret. La seva alçada aproximada era d'1'62 i de tipologia pícnica més bé prima i poc musculara.

El rostre dibuixat al *Llibre de contemplació* recorda poderosament els trets fisonòmics inferits a l'informe mèdic: cap gros allargat i nas estret.

Una altra representació propera en el temps i realitzada segurament en els seus darrers anys de la seva vida és la miniatura que il·lustra una còpia del *Liber natalis pueri parvuli Christi Iesu*²⁹ (obra començada el Nadal de 1310 i acabada el gener de 1311).

La imatge representa l'entrega de Llull de la seva obra que agenollat li ofereix el llibre a Felip el Bell. Ramon apareix ancià, cofat amb cabells blancs i barba llarga i blanca, va vestit amb robes i capa fosques; porta una creu quadrada color vermell amb els extrems barrats.

El Llull de les miniatures de Karlsruhe és la imatge més acostada a la il·lustració del *Liber natalis pueri*. Segons deduí Hillgarth el manuscrit i les miniatures es feren entre el 1321 i 1336, any de la mort de Le Myésier³⁰. Els curadors de l'edició de les Obres essencials remarcaven les semblances d'aquestes imatges³¹. Amb una observació atenta ens adonam de la influència estilística que presenten les dues miniatures molt bé podrien haver estat fetes per la mateixa mà o bé procedir del mateix taller parisi³².

En aquestes imatges es defineix el model de Ramon Barbaflorida: home ancià de perllongada senectut, vestit amb robes i capa fosques, cofat, de cabells i barba llarga i, figura estilitzada.

Per bé que la idealització de la figura de Llull és més acusada a les miniatures del *Breviculum*, no es devia allunyar massa del vertader Llull. Tal com escrivia Jordi Rubió: "El retrat de Ramon Llull que ens donen podrà ésser un xic poetitzat pel pintor, però devia correspondre indubtablement a la realitat"³³.

Cal fer un incís en referència a les distintes figures de Llull que ocupen la sèrie del *Breviculum*, l'il·luminador volgué marcar el pas del temps mitjançant els canvis físics de Ramon. Les primeres làmines I, II, III, es dibuixa Llull sense quasi barba i

escaso desarrollo del aparato locomotor; modelo curvo de las formas, efecto del abundante tejido adiposo; amplias cavidades torácica, abdominal y craneal; cuello corto; rostro ancho y en figura pentagonal o de escudo; perfil de escaso relieve en el rostro; pilosidad extensa, pero suave; calva prematura y bien formada; ojos más bien pequeños y algo hundidos; arrugas de ojos y nariz pronunciadas a la vejez; piel tersa, muy irrigada, y, por tanto rubicunda; manos pequeñas, anchas y bien modeladas.

²⁹ Aquesta còpia probablement s'havia de regalar al rei Felip IV el Bell i degué ésser produït en una data no gaire allunyada a la de la composició de l'obra, vegeu, A. Soler, "Ramon Llull i el manuscrit...", p.9

³⁰ Vegeu l'explicació ben argumentada que fa J.N. Hillgarth, a J.N. HILLGARTH, *Ramon Llull i el naixement del lul·lisme*, Curial, Barcelona, 1982, p. 183-219.

³¹ Hom pot veure una reproducció entre les pàgines 1280-1281 de les OE, vol.II. Anthony Bonner fa menció de les relacions d'aquestes dues miniatures, vegeu A. BONNER, "Reducere auctoritates ad necessarias rationes", a *Actes de les jornades internacionals lul·lianes*, col·lecció Blanquerna, 5, 2005, p.48.

³² Aquesta darrera qüestió ja havia estat assenyalada per Santiago Sebastián, vegeu, S. SEBASTIÁN, "La iconografía de Ramón Llull en los siglos XIV y XV", *Mayurqa*, 1968, Palma, p. 44-45.

³³ J. Rubió, *Ramon Llull...*, p. 98.

fora casquet, la calba primerenca ja era extensa i plena als trenta anys; és a partir de la il·luminació, la barba és més prominent, els cabells han crescut i apareix cofat, les següents làmines la barba es fa més llarga, a la cinquena làmina Ramon es representa com a magister de l'*Ars* i a la darrera làmina XII, el canvi és més evident Llull es representat ancià, ullerós i s'ajuda d'una crossa per sostenir-se i es recolza a l'espatlla del seu deixeble Le Meyssier.

Una altra miniatura que cal incloure en aquest grup és la que il·lustra el llibre *Arbre de Filosofia d'amor* del primer quart de segle XIV, a l'igual que a l'arbre de sciencia, l'obra s'estructura amb el simbolisme de l'arbre. La il·lustració ocupa tota la pàgina i s'emmarca en una sanefa que representa precisament l'arbre de filosofia d'amor, dividida en dos registres la part inferior de fons blau apareix l'arbre i al peu a cada costat hi figura la personificació de la filosofia d'amor, una figura femenina, amb túnica blanca que sosté amb la mà esquerra un llibre i assenjala amb l'altra mà el curucull de l'arbre, vora ella es representa la font a què es fa esment al pròleg, a l'altra costat Ramon, amb llarga barba blanca, cofat amb un birret doctoral i vestit amb robes fosques, i una crossa a la mà dreta, assenjala amb l'índex el llibre. Al peu, sota la sanefa els noms dels personatges. Aquest arbre està compost de set brots: arrels, troncs, branques, rams, fulles, flors i fruits. El primer brot al costat de Ramon correspon a les arrels i apareixen fulles en forma de cor com són les definicions, les mescles, i els pensaments d'amor. A l'alçada de l'anterior al costat de la dama es troba el brot anomenat tronc que compren la forma, la matèria d'amor i la conjunció de totes dues; més amunt tenim el brot de les branques d'amor que abracen les condicions, les qüestions, i les pregàries d'amor. En el costat dret hi ha el brot dels rams d'amor dividit en tres: liberalitat, bellesa, solaç d'amor. A un nivell superior es veuen els brots de les fulles d'amor amb els sopirs, plors, i temors; i les flors d'amor amb les alteses, loors, i honors. El brot de més amunt pertoca a la setena part de l'obra i és el fruit de l'amor dividit en tres parts: Déu, l'obra de Déu, i la benaventurança i abasta el registre superior de la composició. Dos grups de personatges es disposen al voltant dels fruits d'amor, a l'esquerra: dos savis amb birret de doctor, regirades sostenen un llibre, una tercera de front es representa orant, el quart personatge és un rei porta corona, i duu el ceptre rematat amb flors de lis i a l'altra mà ofereix un llibre. A la dreta, un altre grup de quatre persones, un d'ells porta caperó blanc i alça la mà dreta, dos d'ells també amb birret de doctor, aquests tres personatges porten llibres, la quarta figura situada a l'extrem està tallada³⁴.

Feta aquesta breu descripció de la miniatura el que ens interessa és la figura representada de Llull. El model de Llull no s'allunya massa de les anteriors miniatures vistes i es dibuixa com un ancià amb cabells i barbes blanques, i llargues, a l'igual que la darrera làmina del *Breviculum*, Llull porta una crossa per

³⁴ Jordi Rubió tractà ampliament la miniatura en la introducció de l'*Arbre de filosofia d'amor*, vegeu J. RUBIÓ BALAGUER, *Ramon Llull...*, p.324 -328. Més tard el professor Santiago Sebastián incorporava una descripció iconogràfica de la imatge al seu treball dedicat a la iconografia lul·liana, vegeu, S. SEBASTIÁN, "La iconografia...", p.45-46. Recentment el manuscrit de la Sapiència ha estat estudiat per Albert Soler, vegeu, A. SOLER, "El "Llibre cortès de lectura" en català: a propòsit del manuscrit F-129 del col·legi de la Sapiència de Palma", *Caplletra*, 41, 2006, p.9-42.

aguantar-se (figura 3). Consemblant als savis del fris superior, Llull se'l representa amb un birret doctoral. Aquest atribut és nou en la persona de Llull, com ja va advertir i explicar Albert Soler³⁵, en cap altra miniatura antiga de les que es coneixen es representa com a doctor; cofat sí, però no amb birret doctoral. Més o menys contemporània a les altres miniatures és una altra representació d'un manuscrit de la Sapiència del *Llibre de Contemplació*; en una caplletra historiada es representa un docent barbat i cofat amb birret doctoral, dóna la seva lliçó magistral assegut a la càtedra i alça la mà dreta i amb l'índex assenyala el llibre obert que es troba damunt el faristol. Aquest personatge cofat amb birret doctoral podria representar Llull, en opinió del professor Albert Soler la imatge no sembla representar el beat Ramon que sovint es dibuixat amb barba més prominent, compartesc la seva opinió i a més afegiria que com a tret característic se'l representa d'edat més avançada i més envellit.

Aquestes imatges examinades, són les més primerenques i pertanyen a la primera generació de manuscrits lul·lians que abracen una cronologia que no va més enllà del primer quart del segle XIV³⁶. Aquesta iconografia antiga és la més pròxima a la persona de Llull, per dir-ho d'alguna manera són les imatges més autèntiques i vertaderes del savi mallorquí. I és precisament en aquestes il·lustracions antigues on es codifiquen els models iconogràfics més representatius i que posteriorment es desenvoluparan com és el *magister* o *filòsof* i el *Doctor il·luminat*.

La sèrie de dibuixos acolorits que il·lustren la versió llatina de l'*Arbor Scientiae*³⁷ conservada a la biblioteca de Munich datable a finals del segle XIV o principis del segle XV, veiem les representacions de Llull caracteritzat per una figura molt estilitzada, ara més que mai els seus cabells i barba són més llargs, porta un capell en forma de casquet color vermell, i va vestit amb robes i capa fosques. En una d'aquestes miniatures tornam a veure la crossa que ajuda a sostenir-se a Ramon i representada a altres miniatures de data anterior i amb la qual identifica la vellesa de Llull (figura 4).

Unes altres miniatures són les que decoren un dels manuscrits més coneguts de l'obra alquímica pseudolul·liana, *Liber de secretis naturae seu de quinta essentia*³⁸, realitzats l'any 1475 per Gerolamo da Cremona, miniaturista del còdex. Llull es representa amb hàbit de franciscà i llarga barba blanca, fent honor al seu epítet "Mestre Barbaflorida". Fins i tot a una de les miniatures apareixen estris propis de l'alquimista o mag hermètic com són l'alambí.

³⁵ A. SOLER, "Descripció del manuscrit lul·lià F-143 del col·legi de la Sapiència de Palma", *Estudis de llengua i literatura catalanes/ LIII*, Homenatge a Joseph Gulsoy, 1, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, p.17.

³⁶ A. SOLER, "Els manuscrits lul·lians de primera generació", *Estudis romànics*, 32, 2010, p.179-214. L. BADIA, J. SANTANACH, A.SOLER, *Els manuscrits lul·lians de la primera generació als inicis de la scripta librària catalana*, 2010.

³⁷ M. OBRADOR, "Viatge d'investigació a les biblioteques de Munich i Milà", *Anuari de l'institut d'Estudis Catalans*, 2, Barcelona, 1908, p.598-613. J. PERARNAU, "Els manuscrits Els manuscrits lul·lians de la "Bayerische Staatsbibliothek" de Munic", vol.II, Barcelona, MCMLXXXVI, p.45-50

³⁸ Sobre el Llull alquimista, i en concret sobre aquest manuscrit, vegeu els estudis de Michela Pereira: M. PEREIRA, "Quintessenza alchemica", *kos*, anno I, setembre, num 7, Franco Maria Ricci, 1984, p.34-54. "Filosofia naturale lulliana e alchimia. Con l'inedito epilogo del Liber de secretis naturae seu de quinta essentia". *Revista di storia Della filosofia*, XLI, 1986, p.747-80. "La legenda di Lullo alchimista", *EL*, XXVII, 1987, p.145-163.

No allunyats en el temps són dos dibuixos a ploma, ambdós reflecteixen un motiu nou que tindrà una pervivència important al llarg del temps en referència a la iconografia de Llull, és l'atribut de l'aurèola. Si recordam la primera imatge de Ramon, dibuixada al *Llibre de Contemplació* i descrita anteriorment, al voltant del seu cap es suggeria un nimbe, en aquestes imatges el motiu de l'aurèola queda dibuixat de forma ben explícita. La primera imatge es troba inclosa a *Romans de Evast e e Blaqueria* (occità), manuscrit de finals de XIII o inicis de segle XIV, Al foli 38v, a més d'una anotació hi ha una representació de Llull, és un retrat de tres quarts a l'esquerra on apareix vestit amb hàbit i capa; el rostre barbat i el cap tonsurat, al voltant del cap s'han disposat una mena de raigs evocant el motiu sagrat. Un ocellot, a la dreta acompanya la figura del Beat. A sota un escrit de mà medieval, mig esborrat que diu: "Hic martir transiens per medium illorum ibat Christus vincit Christus regnat Christus imperat Christus ab omni malo nos deffendat."³⁹. L'anotació l'anomena màrtir, la corona de raigs era l'atribut per excel·lència dels màrtirs, el martiri suposava una identificació amb Crist, d'aquí que es consideràs el màrtir com a cristià perfecte en tant i en quan havia seguit l'acte de Crist sacrificant la seva pròpia vida. Entorn d'aquesta imatge cal fer algunes puntualitzacions, en primer lloc Llull vesteix hàbit la qual cosa el vincula amb algun orde religiós, probablement amb l'orde franciscà, tot i que no tenim notícies clares de què es fes franciscà si que mantingué contactes estrets amb aquesta orde; un altre motiu a destacar és la tonsura, de fet hi ha poques representacions de Llull tonsurat. L'hàbit i la tonsura al·leguen caràcter clerical a la figura. A més a més, hi ha certa relació – si bé distant- amb l'aurèola i la tonsura atribut que caracteritzava als portadors d'uns valors espirituals de la il·luminació.

Una altra imatge de la segona meitat del segle XIV es troba a un manuscrit de la biblioteca de Munic. Llull es representa de cos sencer assegut i de perfil amb un llibre obert que llegeix i ressegueix la lectura amb un dit. Al llibre amb lletra vermella, el títol – invocació de la "Lògica nova": Iste est sotilis doctor Raymundus Lully, magister et philosophus, / Amator catholice fidey, qui hanc logicam compilavit⁴⁰. El Beat es caracteritzat per la barba, per portar còfia i per l'exagerada corona radiada. El llibre es defineix com atribut de doctor, filòsof i mestre, títols atorgats a Llull a l'escrit de la part inferior del dibuix⁴¹; en canvi l'excessiva corona radiada presenta més aviat connotacions de caire espiritual.

³⁹ He pres la descripció que fa Albert Soler al seu estudi vegeu, A. SOLER, *Llibre d'Amic i Amat*, Els nostres clàssics, 13, Barcelona, 1995, p.199; També es pot consultar la Base de dades Ramon Llull, Barcelona Universitat de Barcelona, <http://orbita.bib.ub.es/llull>. Pel que fa a l'ocellot que acompanya Llull és difícil encertar sobre el seu possible significat. La reproducció d'aquest dibuix hom la pot veure a "Raymond Lulle et le pays d'Oc", *Cahiers de Fanjeaux*, núm 22, collection d'histoire religieuse du Languedoc au XIII et au debut du XIV siècle, 1987, Toulouse, Fanjeaux, p.128-129.

⁴⁰ Per a l'estudi del manuscrit i la descripció de la imatge, vegeu J. PERARNAU, "El manuscrits...", p.50. El dibuix es troba reproduït a A. LLINARÈS, *Raymond Lulle philosophe de l'action*, Université de Grenoble, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 33, París, 1963, p. 4 -5.

⁴¹ Tot i que Llull mai va arribar a ser doctor ni tampoc magíster hi es present un rerafons ideològic per enaltir i aprovar la seva obra i la seva persona. Vegeu A. SOLER, "El "llibre cortès de lectura...", p. 9-42.

Molt prest els homes sants es distingeixen d'altres personatges mitjançant el motiu del nimbe o aurèola que envolta el seu cap, aquest element es manllevat de l'art pagà i s'usava per enaltir la figura dels emperadors, divinitats i personatges il·lustres.

El nimbe calà fort a les imatges religioses i esdevingué un element identificatiu que l'església sols permetia la seva representació als sants reconeguts.

Des de l'època medieval, la tendència era representar els beats amb nimbe estrellat o radiat. Tot i que Llull és beat per aclamació popular, podem constatar el nimbe de raigs en aquests primers dibuixos; aquest motiu fou de cabdal importància per a la història del culte i el desenvolupament iconogràfic posterior per mor que l'antiguitat de la demostració pictòrica de la corona de raigs feia possible agilitzar les tasques de canonització promogudes pels lul·listes⁴².

Els vestigis d'iconografia antiga: el model de doctor il·luminat i les semblances amb sant Antoni Abat

Si bé les primeres mostres d'iconografia antiga de Llull es troben als manuscrits lul·lians, llegint els processos ens adonam del conjunt important que d'antuvi es degué realitzar dedicat a la imatgeria de Llull.

Algunes testificacions com veurem ofereixen dades molt interessants, sobre aquesta iconografia, ara bé, fins a quin punt ens podem refiar de la validesa d'aquesta documentació especialment pel que fa al tema de la cronologia, és una qüestió que també cal tenir present i mesurar-la amb precaució.

El model iconogràfic de Llull que apareix a l'obra manuscrita té una inspiració molt pròxima a la persona de Llull, recordem que coneixem un exemple fet en vida seva i també s'inspira amb fortes pinzellades autobiogràfiques manllevades de les seves obres. La seva finalitat era la difusió i el coneixement de la seva obra i així mateix de la seva persona.

En canvi, la primitiva iconografia exposada als processos, el seu desenvolupament coincideix just després de la seva mort i està concebuda per a decorar els espais religiosos i més tard a ornar cases particulars. L'objectiu final s'augura evidentment molt diferent dels manuscrits lul·lians. L'interès per impulsar i promocionar el seu culte es manifesta tot d'una i aquesta iconografia està destinada a complir aquesta funció i a incloure'l en el santoral local mallorquí.

Del conjunt de descripcions sobre aquestes iconografies primitives hem de destacar la similitud i les afinitats que de seguida s'estableixen amb la creació i naixement de la iconografia d'altres sants; i també com no amb les afinitats amb les representacions dels manuscrits.

⁴² M. SACARÈS, "Lullianae imagines: La iconografia de Ramon Llull i els principals episodis de la seva vida", *Memòries de la Reial Acadèmia Mallorquina d'Estudis Genealògics, Heràldics i Històrics*, 16, Palma, 2006, p.140.

En concret una pintura desapareguda avui en dia, però descrita al procés de 1751, aporta dades valuoses. El llenç estava ubicat a la part superior del portal de l'església del Sant Esperit del Convent de l'ordre de la Santíssima Trinitat.

Aquesta pintura juntament amb el retaule de la Santíssima Trinitat són les iconografies lull·lianes que comptava l'església. Una primera informació es troba en el procés de 1747, en el qual Pere Ferragut sacerdot i beneficiat de la Santa Església Catedral constata que havia "un retrat de Llull en la capella de la Santíssima Trinitat de la iglesia del Convent dels pares trinitaris"⁴³. Més tard el quadre en el següent procés fou examinat. El llenç situat a la zona superior del portal de l'oratori fou davallat per poder observar-lo en deteniment i el pintor Miquel Banús certificà:

"Judico que tot te quatrecentos y circa trenta anys en poca diferencia; lo que dich perque en quant a la pintura de la figura serà de las mes antiguas que hay en Mallorca, com se coneix perque es pintada com si fos de miniatura, sens apenas mesclar los colors y del modo que en Mallorca se pintave en aquell temps, conforme se veu en semblants antiguas pinturas, que encare se conservan en alguns quadros vells en algunas iglesias"⁴⁴

Miquel Banús sobretot incideix en l'antiguitat de la pintura recolzant-se amb la tècnica que s'ha seguit comparant-la amb la miniatura, sense mesclar els colors i semblant a altres pintures encara existents a altres esglésies; dóna una cronologia molt pròxima a la mort de Llull i anterior a la datació del retaule dels Trinitaris.

El notari i antiquari Antoni Mir feia una descripció més àmplia sobre el quadre:

"La pintura que s'ha enconrat sobre el portal de este oratori haventla vista y examinada ab atenció, dich que es figura del beato Ramon Lull, molt antiga, com se veu pintada sobre tela ab marco de madera y de moda antigua y consideradas las circunstancias de dita pintura me aparex que fan recomendable la antiguedad de esta figura, que per son aspecte parex copiada de cos diffunt y no de home viu y també me apar molt antigua per la forma y modo de templaplomas, tinter per scriurer y tambe las plomas pintadas tant different de lo de nostros temps y axi matex los rayos de la corona del cap de dita figura y la inscripció o rotulo que a lo superior de dita figura de lletra en esta forma: Beatus Raymundus Luyll en que la y grega te la tirada al revés de lo que la fem en nostros temps y tot escrit de lletra gotiga antiquissima, som de dictamen que dit rotulo y la figura del beato Ramon Lull en dita tela pintada te de antiguedat mes de quatrecentos anys y que fonch pintada o copiada en dita tela la dita figura del beato en temps molt proxim a la mort del dit benaventurat Martyr de Cristo, el beato Ramon Lull, y la rauhó la fundo en que el caracter de ditas lletras del rotulo es el que se practicave en la centuria de mil trecentos y tambe en lo aspecte y semblant de la figura y axi matex en lo antich modo de templaplomas, tinter y plomas pintat en dita figura, retrato o pintura. Et ita pro veritate respondeo"⁴⁵.

Algunes qüestions importants podem assenyalar sobre aquest testimoni, el fet que digui que pareix copiada de cos difunt i no d'home viu, fa pensar en el costum

⁴³ ADM, *Processus originalis super immemorabilicultu exhibido servo Dei BEATO RAYMUNDI LULL ordinis sancti francisci*, 1747, f.165r

⁴⁴ ADM, *Procés del beat Ramon Llull* 1751, f. 51.

⁴⁵ ADM, *Procés...*, 1751, f. 53.

que s'adoptà per la creació de la iconografia de sants, per exemple el dia que morí Sant Ignasi es va treure una màscara per poder conservar el seu rostre. També, el pintor florentí i deixeble d'Andrea del Sarto, Jacopino del Conte que tenia amistat amb el sant el pintà en una petita tela aquest mateix dia⁴⁶. La tradició de fer una màscara just després de la mort no és nova, i era un recurs emprat en els retrats romans de la República. Aquestes màscares mortuòries eren imatges que reproduïen amb gran fidelitat els trets del difunt, més tard, el costum continuà per immortalitzar a personatges reconeguts⁴⁷. Tot i que la documentació no expressa clarament si a la mort de mestre Ramon es copià el seu rostre si que es deixa entreveure certa possibilitat en aquest testimoniatge d'Antoni Mir. Un altre aspecte important és la referència que fa de la inscripció que apareix a la part superior de la que consigna la seva antiguitat pel fet d'estar escrita amb lletra gòtica.

Passem a la descripció que fa del quadre Lluís Foco, mercader i antiquari, més reveladora quan a temàtica i imatge de Llull:

"Respecte de la figura que se ha encontrat sobre el portal de este oratori vist y attentament examinadas esta pintura en ella se veu la figura que se representa al dit beato Ramon Lull en edat senil, coronat de rayos de or en acte de escriurer contemplant la Santissima Trinitat, cuya pintura se veu pintada en alt y desde el Sant Christo qui esta posat en braços del Etern Pare se partexen tres rayos de or qui van al dit beato Ramon Lull sobre cuya testa coronada ab rayos de or se veu esta inscripció: Beatus Raymundus Luyll y esta inscripció judico y tinch per cert que te de antiguedat que lo dames de la inscripció del nom y de la familia e apellido gentilicio de Lull que està escrit Luyll a la manera antigua llemosina de aquell temps y tant el modo sech del diseño del sant o de la sa figura com del vestit, pileo doctoral que també se veu pintat, llibres tremplaplomes, tinter, plomas rayos y damés cosas que ay en dita pintura com també el contorn de llenyam que en lo alt y lados de dit quadro servexen de gornisa y ornamentals en forma de capella, tot dona provas suficientissimas que el tot de este quadro y pinturas te segurs quatre sigles de antiguedat in circa o poch mes o menos"⁴⁸.

Gràcies en aquest testimoni podem tenir una visió molt certa i detallada de com devia ser la pintura. La temàtica que es reflecteix és el moment de la il·luminació de Ramon Llull. El prototipus de Llull està perfectament definit, representat com a home ancià, barbat, vestit amb hàbit de terciari franciscà, i ara amb dos atributs ja identificats amb la seva persona però units; d'una banda, el *pileo doctoral* com l'anomena és a dir el birret doctoral, atorgant-li la categoria de doctor, i la corona

⁴⁶ L. GIL VARON, J. M. CARRETERO, *Iconografía de San Ignacio de Loyola en Andalucía*, Publicación conmemorativa de V centenario del nacimiento de San Ignacio de Loyola, Sevilla, 1990, p9, 10. Curiosament hi ha un estudi que tracta les semblances de Sant Ignasi i Ramon Llull, vegeu J. SABATER MUT, "San Ignacio y el Beato Ramon, analogías biográficas", *Studia monographica i recensioni*, Maioricensis Schola lullistica, extractum fasciculi XII-XIII, 1955.

⁴⁷ En el transcurs del temps es considerà que el realisme, característica essencial del retrat romà en temps de la República, procedia de la tradició de les màscares mortuòries de les que ens han arribat descripcions intenses de Polibi i Plini el vell. Vegeu, A. BONNANO, "La escultura", a M. HENIG, *El arte romano*, Destino, Barcelona, 1983, p. 94 - 95.

⁴⁸ADM, *Procés...*, 1751, f 54.

de raigs honorant-lo com a beat i màrtir. Els estris propis de doctor i savi que acompanyen Llull estan ben enumerats: llibres, trempaplomes⁴⁹, tinter, i plomes. Pel que fa a l'escena es representa Llull en el moment d'escriure inspirat o contemplant la Santíssima Trinitat que apareix en un registre superior. El model de Santíssima Trinitat queda prou explicat i el podem reconèixer com el conegut "tron de gràcia", aquest model iconogràfic segons E. Mâle és una fórmula original francesa i es representa seguint un esquema vertical Déu Pare assegut en un tron sosté el seu fill crucificat; el colom de l'Esperit Sant planeja sobre els caps del Pare i Fill, de manera que les tres persones divines es troben fortament lligades⁵⁰.

Tot i que Lluís Foco no parla del colom de l'Esperit Sant segurament devia estar representat, continuant amb el relat d'aquest testimoni, segons diu tres raigs daurats partien de la imatge de la Santíssima Trinitat en direcció al Beat, sobre la seva corona radiada apareixia una inscripció que identificava la seva persona: *Beatus Raymundus Luyll*. El testimoni justificava la seva antiguitat recolzant-se amb el mode d'escriure el llinatge escrit segons la manera llemosina. De fet, antigament durant cert temps s'emprà erradament el vocable llemosí per designar la llengua catalana.

El pintor Gabriel Femenia també és interrogat sobre aquestes pintures del convent dels Trinitaris i aportà el següent testimoni:

"Totas las presents figuras que en estos presents retaulas sobre tela se veuhen pintadas ab lo trage y habit de terciari de sant Francesch, son figuras del beato Ramon Lull axi la del present quadro, que estave sobre la porta del oratori, com la de esquerra del quadro gran sobre lo altar de este oratori, com las quatre petitas de las pinturas inferiors del mateix quadro gran; el qual quadro gran y totas las figuras en ell pintadas, judico que tindran de trecens y vint fins en trecents vint y cinch anys de antiguedad, lo que judich per el modo de pintura, segons lo que observat en Mallorca de pinturas de una o altre centuria me aperex ser del temps referit y del matex temps judico son los rayos pintats en totas ditas figuras, perque no se veu en ells indici ni se connex circunstancia de los contrari, lo que se veuria y la que se conexeria y la pintura de sobre la porta del oratori, la considero ser de cent anys al menos de mes antiguidat y axi judico que haurà ja quatrecentos y trenta anys que fonch pintada, com axi lo demostre el mode de la pintura y lo poch mesclat de los colors, pues parex que los fils o pels de la barba y cabells de la figura del beato Ramon Lull se feren y pintaren de un a un y tot lo dames se pintà de molt different modo que despues de dit temps se ha acostumat de un temps en altre el pintar y conforme dita pintura y figura he observat haverhi altres pinturas de sants y altres personatges en altars antichs de igual antiguedat en las iglesias de esta ciutat y dita antiguedat indica també el lletrero de esta pintura escrit en lletras com las que se vehuen en sepulcres antichs de aquell temps en varias iglesias de la present ciutat y los rayos de esta pintura los considero y judich de igual antiguedat que la figura per la rauhó que no vetx en ell circunstancia ni conech indici algun de ser fets ni dits rayos ni dit lletrero de temps posterior, ni de altre ma de la que pintà dita figura ⁵¹."

⁴⁹ El trempaplomes era un ganivet petit que servia principalment per a fer el tremp o tall a les plomes d'escriure, consulta, A. M^a ALCOVER; F. de B. MOLL, *Diccionari català-valencià-balear*, t.x, Mallorca, 1993, p.479

⁵⁰ Citat a L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano, iconografía de la Biblia, Antiguo testamento*, t.1, vol.1, 1996, Barcelona, p.47-48

⁵¹ADM, *Procés...* 1751, f. 52.

Si donam crèdit al pintor Femenia, la cronologia d'aquesta pintura és molt pròxima a la mort de Ramon Llull, recordem que Llull morí l'any 1316, i segons la datació de Femenia, i també de Banús es degué realitzar cap a l'any 1321, només disten cinc anys de la mort del Mestre amb la pintura. Els testimonis de Lluís Foco i Antoni Mir donen una datació més tardana i la situen vers l'any 1351. El que sí sembla clar és que el quadre ubicat a la porta de l'oratori era més antic que el retaule anomenat dels Trinitaris.

És palès l'acord dels testimonis que certifiquen cent anys de diferència en ambdues obres. En relació al retaule dels Trinitaris dataven la seva factura cap a l'any 1431 data errònia, ja que li correspon una data molt més avançada. El document relatiu al retaule de la Santíssima Trinitat consigna una contractació conjunta de diversos pintors a l'any 1503.⁵²

Basant-nos amb l'exemple constatat del retaule dels Trinitaris, és fàcil deduir que la pintura desapareguda del portal de l'oratori no li pertocava la cronologia que li assignaren els testimonis, sinó una data molt més tardana.

En referència al tipus iconogràfic de Llull representat al retaule dels Trinitaris reproduïx el model descrit a la pintura desapareguda del portal de l'oratori, i és fàcil imaginar-se'l molt semblant. La taula del carrer lateral dret que representa a Ramon al seu estudi concorda amb el model de Llull descrit pels testimonis: d'edat senil, barba i cabells blancs llargs, vestit amb hàbit de franciscà, i aureola radiada; el birret doctoral hi es present sobre el seu escriptori amb els altres atributs identificatius com són el tinter, ploma i el llibre obert amb les rodes de l'*ars* dibuixades. Els compartiments de la predel·la dedicats a la predicació i la lapidació, el pintor ha prescindit de representar el birret doctoral que apareixia al primer fragment, però, la figura de Llull és representada igual i es manté el nimbe radiat propi dels beats i màrtirs.

Joan Ainaud a la dècada dels anys quaranta dedicà un estudi sobre la taula, segons deia al no existir una iconografia prou definida de Ramon Llull, el pintor del retaule prengué com a model l'escultura del sepulcre de l'Església de sant Francesc⁵³. El cert és que s'equivocava el model iconogràfic de Llull s'havia assajat prèviament en els còdexs lul·lians i més tard la pintura devocional recollia aquest tipus perfectament definit.

Respecte al model de l'escultura del sepulcre és anterior al retaule dels Trinitaris i fou contractat pels jurats de Mallorca l'any 1487 a Francesc Sagrera. El model iconogràfic s'emmarca en les característiques pròpies de l'escultura funerària. Pel que fa al seu aspecte físic no defuig dels trets característics representats a altres imatges: rostre allargat, barba i cabells llargs, cofat i amb corona de raigs, vestit amb capa i a les mans li penja un rosari.

⁵² Vegeu T. SABATER, *La pintura mallorquina...*, p.376.

⁵³ J. AINAUD, "El retaule lul·lià de la Trinitat", *Miscel·lània Mn.Salvador Galmés*, 1945, Barcelona, p. 16. Citat a G. LLOMPART, *La pintura medieval mallorquina, su entorno cultural y su iconografía*, vol. 3, Palma, 1978, p.182. Santiago Sebastián recollia aquesta mateixa opinió de Joan Ainaud i la compartia: "El rostro del personaje no se diferencia mucho del de san Antonio y ambos están emparentados con el del sepulcro." S. SEBASTIÁN, "La iconografía...", p.58.

Anterior a la taula dels Trinitaris devia esser una representació que es trobava al monestir de Poblet, gràcies a una testificació de l'any 1777⁵⁴, en la qual hi consten cinc declaracions jurades dels monjos, tenim abundant informació sobre ella. Al Real Monestir de Poblet es construïren tres oratoris. L'oratori principal anomenat Església Major a mitjans de segle XIV s'amplià a cinc capelles que foren construïdes per l'abat Fr. Ponce de Copons. A una d'aquestes capelles, la primera entrant a mà dreta, dedicada a Sant Martí, Bisbe, hi havia al costat de la imatge principal del retaule i unit amb ella per la part de l'epístola una pintura de Ramon Llull i fent parella una altra de Sant Domingo, totes tres pintades sobre fusta de pi i anteriors a l'any 1498. La part superior estava decorada amb un escut heràldic de l'abat Fr. Joan Payo-Coello qui ho va fer construir entre l'any 1480 i 1498, any de la seva mort. L'escut representava un lleó faixat en un fons blanc tancat en una sanefa blava amb vuit creus quadrades semblants a les de l'ordre militar d'Alcàntara. Pel que fa a la figura de Llull els testimonis la descriviren d'aquesta manera: apareix vestit amb túnica, de color marró clar, escapulari, quasi negre i capa i capulla color blau fosc; a la mà dreta porta un llibre obert i a l'esquerra un bastó o crossa; al peu dret està decorat amb una roda amb alguns cercles, caselles i caràcters de lletra antiga. Sobre el seu cap s'ha representat una corona de raigs daurats que compten vint-i-sis que són de la mateixa antiguitat que tota la imatge i que les restants figures dels retaule, les quals per la qualitat del daurat i pel seu dibuix semblen esser fetes al segle XV. A la part superior de la imatge del Beat hi ha una inscripció tan antiga com la pintura que diu Raimundus Lull, si bé és probable que li precedís una B o S que no es pot llegir a causa del deterior de la taula.

Cap a l'any 1680 amb intenció de col·locar a aquesta capella un altar de sant Bernat i altres sants de l'ordre del Císter, fou traslladat el retaule de sant Martí on estava la pintura de Ramon Llull a l'oratori de Sant Esteve, construït en el mur del monestir, que era la Capella Reial dels Reis d'Aragó.

Dues imatges són conflictives i presenten dificultats alhora d'establir un reconeixement exacte. La primera és l'escultura que decora la portada de l'església de sant Miquel a Palma (figura 5). Aquesta imatge planteja problemes clars d'identificació del personatge, la talla està ubicada en un dels brancals de l'esquerra. El personatge va cofat, amb cabells llargs, i barba bífida, porta hàbit i capa, en una mà porta el llibre obert i amb l'altra li falta l'atribut la qual cosa dificulta la seva correcta identificació, molt bé podria esser el beat Ramon Llull, almenys coneixem imatges del segle XV i XVI que se'l representa d'aquesta manera, seguint una iconografia molt semblant o quasi igual a sant Antoni Abat. No obstant això, existeixen algunes qüestions que posen en dubte i ens fan sospitar de què la imatge sigui realment un Ramon Llull. El document transcrit

⁵⁴ En data de 8 de novembre de 1777 l'Ajuntament de Palma demanà una informació judicial al monestir de Poblet sobre una imatge de Ramon Llull i el culte que li havien donat. El document que es trobava a l'Arxiu Històric Nacional, Leg.2851, n. 90, fou transcrit i publicat per Joan Pons Marquès, Vegeu, J. PONS MARQUES, "Documents relatius al culte del Beat Ramon Llull", *BSAL*, 19-20, Palma, 1922-1923, p. 261-264, 280-281, 291-293, 310-313. Anys enrera Mateu Gelabert donava notícia d'aquesta imatge i feia un extracte del document, M. GELABERT, "Iconografia luliana de Catalunya", *Revista Luliana*, 1904-1905, p.68-69. Una altra referència sobre la pintura es troba a l'estudi de G. LLOMPART, *La pintura medieval...*, p.171.

sobre l'encàrrec de la portada de l'església de Sant Miquel no diu res sobre la realització de les talles que han de decorar la portada. Pere Soler, canonge i rector de la parròquia de Sant Miquel concerta el dia 21 de juny de 1398 amb Pere de Sant Joan, mestre escultor la fàbrica del portal major d'aquesta església⁵⁵. Pel document podem veure que la imatge es degué fer a finals del segle XIV o molt a principis del segle XV; però no tenim cap tipus de testimonis antics que constatin una identificació lulliana. Com va assenyalar el professor Sebastián és estrany i fins i tot ens fa difícil pensar que la figura passàs desapercebuda a lullistes tan entesos com Custurer o Pascual⁵⁶, és més afegiria que en els processos, sobretot al darrer de 1751, que tant d'èmfasi es fa a les representacions antigues i a catalogar-les, mitjançant una descripció i una datació cronològica, no es constati aquesta imatge atesa la seva antiguitat. Si, certament és Llull estam davant una de les imatges més antigues del Beat, cap altra representació en aquest cas em referesc de pintura sobre taula o llenç presenta una cronologia tant primerenca o almenys de les que fins ara he pogut reunir. De fet, caben dues possibilitats, entorn aquesta talla, d'una banda que sigui en veritat la imatge del Beat en totes les reserves i dubtes exposats i seguint clarament el model iconogràfic de sant Antoni Abat o bé directament que es tracti d'un sant Antoni Abat, cosa que el seu parecut ja fa temps ho va apuntar el P. Andreu de Palma⁵⁷

Tanmateix l'atribut que li falta és la clau per poder reconèixer-lo amb exactitud. Amb l'observació de la posició de la mà i el buit deixat per sostenir l'objecte és fàcil deduir que es tractà d'un motiu o objecte de forma cilíndrica com un bàcul o una torxa i no dóna cap possible indici amb l'espai buit de què subjectà una ploma.

Feta aquesta consideració, sembla més probable que l'atribut fos un bàcul, i si així era el llibre i el bàcul eren atributs propis del sant tebà, i no tant de Llull, i sembla més lògic pensar que sigui un sant Antoni encara que tampoc el podem excloure totalment.

No obstant, cal demanar-nos a quin moment es comença a fer l'atribució de Llull d'aquesta escultura de la façana de l'església de Sant Miquel de Palma. Sembla que per les notícies que he pogut recollir fou l'arquitecte Bartomeu Ferrà qui per primer cop parlà de l'atribució de Llull d'aquesta escultura, de llavors ençà una tradició continuada ho ha convingut així; però sense cap tipus de fonament⁵⁸.

De fet fou Durliat qui primer va assignar les escultures de la portada a Pere de Sant Joan. Posteriorment els estudis de J. M. Palou⁵⁹ han donat clària sobre les qüestions d'estil i d'identificació iconogràfica. Segons l'autora la portada de

⁵⁵ G. LLABRÉS, "Galeria de artistas mallorquines", *BSAL*, 17-18, Palma, 1920-1921, p.199.

⁵⁶ S. SEBASTIÁN, "La iconografía...", p.58-59.

⁵⁷ El Pare Andreu de Palma al seu catàleg d'escultures de Ramon Llull plantejava l'interrogant sobre la identificació d'aquesta imatge sense resoldre'l, Vegeu, A. DE PALMA, "Catálogo de la Exposición de Iconografía y Bibliografía del Beato R. Llull", *Estudios Franciscanos*, XXII, Barcelona, 1919, p.136-137. Anteriorment Mateu Gelabert en el seu catàleg d'imatges lullianes a l'apartat d'escultures també recollia l'escultura però hi posava un interrogant dubtant de la correcta atribució. Vegeu M. GELABERT, "Iconografía de R. Llull, catálogo de las imágenes del Beato R. Llull", *BSAL* t. II, 1886, p.124. Vegeu la mateixa relació a *Revista Luliana*, 1901-1902, p.365.

⁵⁸ B. FERRÀ, "¿Será un R. Lulio?", *Mallorca Dominical*, III, 1900, p.5.

⁵⁹ J. M. PALOU, "Pere de Sant Joan", a *GEPEB*, vol. 4 p.226-228

l'església de sant Miquel és una obra que ha servit per definir l'estil de Pere de Sant Joan caracteritzada per la traça mesurada i de gran elegància, definida per elements arquitectònics estilitzats. En referència a la iconografia de la portada es presenta una Mare de Déu entronitzada enmig de dos àngels músics. Els contraforts laterals al registre superior es representen dues figueres a la dreta sant Pau i a l'esquerra sant Pere; al registre inferior santa Caterina i l'escultura problemàtica l'ha identificada amb un sant Antoni.

Una altra imatge que en un moment va despertar certa confusió és el retaule de Sant Martí de principis de segle XV que es troba al museu de la Real Academia de San Carlos de València. A l'any 1900 l'arquitecte Bartomeu Ferrà⁶⁰ arran d'una visita a la Real Acadèmia de Belles Arts de San Carlos de València es demanava si una de les imatges del retaule de Sant Martí era la representació de Ramon Llull. Segons la descripció de la imatge coincidia a grans trets amb el Beat, però el nimbe circular i els atributs com el bàcul i el llibre eren referents més directes amb Sant Antoni Abat, actualment el retaule de tres taules que va veure Ferrà està catalogat amb la identificació dels següents sants: Sant Martí, Santa Úrsula, i la pintura que Ferrà identificà com a Ramon Llull és Sant Antoni Abat⁶¹.

Pel que fa als gravats de les impressions lul·lianes la representació de Llull segueix el tipus iconogràfic vist anteriorment. A les edicions de principis de segle XVI, com el llibre *Arbor Scientiae* de Pere Posa de 1505, o l'edició lionesa de Gilbert de Villiers de 1515, i posteriorment la versió castellana d'Alonso de Zepeda estampada a Bruseles per Felip Foppens l'any 1663 reproduïxen la temàtica de l'arbre, les figures de Ramon i el monjo al·ludeixen l'encontre i el diàleg a les quals fa menció el pròleg del llibre. La imatge de Llull, és ara el que interessa examinar apareix vestida amb hàbit cinturó cenyit, capa barba llarga i cofat i semblant envellit.

Un altre exemple es troba a la portada del *Llibre dels articles de la fe o Liber Apostrophe* de Pere Posa de 1504 es mostra un Llull molt semblant, emmarcat en un rectangle es representa en un pla inferior, una sèrie de motius geomètrics que simulen un enrajolat i, dempeus, la figura del Beat, cofat, amb barba llarga, túnica,

⁶⁰ Bartomeu Ferrà descrivia la suposada imatge del Beat així: "Representando un personaje anciano, de fisionomía distinguida, mirada que revela viva inteligencia, barba lacia y muy poblada hasta la cintura; abriga su cabeza un gorro oscuro a guisa de morterillo que se amolda al cráneo cubriendo la mitad de la frente y se prolonga lateral y posteriormente. Viste hábito de anacoreta con escapulario corto de tela burda, pero recubre sus hombros holgada capa que llega al suelo, y su calzado es negro algo puntiagudo. En su diestra lleva un pergamino arrollado en actitud de presentarlo; y en su izquierda un libro que, por su tamaño y tapas rojas brochadas parece ser breviario. Apoyando sobre suelo entapizado con contera puntiaguda de metal, y sujeta entre su brazo y su cuerpo, lleva un bastón rústico...La alfombra que cubre el piso de ambas imágenes laterales muestra un dibujo de estilo oriental, pues le sirve de elemento decorativo un ave de forma extraña, la misma que adorna la tunicela de San Martín, si bien en esta es dorada sobre fondo rojo. Las tres imágenes están coronadas con aureolas nimbo circulares, bajo arquillos lobulados de relieve que acusan la composición arquitectónica del mutilado conjunto". Vegeu, B. FERRÀ, "¿Será un R. Lulio...", p.5.

⁶¹ Andreu de Palma recollia la informació de B. Ferrà tot i que no compartia el criteri de l'arquitecte. Vegeu, A. DE PALMA, "Catálogo...", p.136-137.

escapulari i capa; sosté un llibre obert i alça la mirada cap al cel, a l'extrem superior un feix de raigs i el colom simbolitzant l'Esperit Sant.

A una de les pàgines de l'edició valenciana de *Blanquerna* de la versió de Joan Bonllavi de 1521 editada a València per Joan Jofre; en una caplletra historiada (figura 6) que representa l'a, es veu Llull dempeus vestit amb hàbit, capa i caputxó i cofat en una mà subjecta un bastó o bàcul, mentre que en l'altra obri la palma sorprès per la visió de l'Esperit Sant que es presenta en un extrem en forma de colom envoltat per un feix de raigs. La composició podria recordar el gravat anterior tot i que la factura d'aquest darrer és molt més arcaica i tosca, però, en realitat no es tracta d'una imatge individualitzada de Ramon Llull. El motlle ja havia estat utilitzat anteriorment almenys una altra vegada pel mateix editor Joan Jofre en una obra anterior *Epístolas de San Jerónimo* de 1520. La caplletra historiada formava part d'un capítol dedicat a sant Ambrosi, (figura 7) doctor de l'església i el gravat l'identificava com a aquest sant. De fet, l'estudiós del gravat Antonio Gallego⁶² ja s'havia percatat de la reutilització de motlles, sobretot els de temàtica decorativa, orles, inicials, i portades aprofitades posteriorment en altres obres del mateix editor.

Les imatges de Llull tant les que il·lustren manuscrits com les pintures o les que decoren edicions lul·lianes s'inspiren i mantenen estretes filiacions amb la iconografia de sant Antoni Abat. La figura d'home ancià de llargues barbes, cofat amb hàbit o burell vell, portant llibre i bastó remet les imatges de l'eremita tebà.

La pintura mallorquina del segle XV és prolífica en representacions del sant ermità sols a títol d'exemple citaré algunes representacions en què es reproduïx un model iconogràfic ben definit de sant Antoni com el cas del retaule de la Resurrecció fet cap el 1416, o altres dues peces una mica més tardanes la taula de sant Antoni Abat de Gabriel Mòger i una altra taula atribuïda a Miquel Alcanyís⁶³, en elles el sant apareix cofat de negre, túnica marró i capa negra, porta l'hàbit que el caracteritza de l'ordre de sant Antoni, en una mà sosté el llibre obert o tancat i en l'altra porta el bastó en forma de tau que era símbol de la vida futura a l'antic Egipte i li serveix de bàcul abacial amb una campaneta penjant.

De seguida en algunes miniatures els motius de la crossa i el llibre són atributs habituals en la persona de Llull, el bastó en forma de tau no sé si pot ésser una reminiscència del sant tebà o simplement una coincidència. En referència a l'hàbit que vesteix i en concret a la xilografia del *Llibre dels articles de la fe* és semblant al de l'orde antonià.

Tot i això, també és cert que podem admetre les connexions i els paral·lelismes biogràfics⁶⁴. De fet aquests lligams varen ésser plasmats iconogràficament en el retaule de la Santíssima Trinitat que tractaré més extensament en un altre capítol. Sols per sobre apunt alguns trets afins a ambdós homes sants, els dos cercaren el martiri a terres nordafricanes, tingueren bones relacions amb monarques i emperadors i a més a més combinaren les vides activa i contemplativa.

⁶² A.GALLEGO, *Historia del grabado en España*, Cuadernos Arte càtedra, Madrid, 1979, p.80

⁶³ Aquestes pintures han estat tractades en els estudis de G. Llompart, i T. Sabater citats

⁶⁴ Aquest tema ja havia estat escomès per Santiago Sebastián a l'interpretar iconogràficament el retaule dels Trinitaris. Vegeu, S. SEBASTIÁN, "La iconografía...", p.60-61.

Sebastián, en el seu treball plantejava i esbossava dos models iconogràfics de Llull d'una banda el model francès que agrupava les miniatures del còdex de Karlsruhe, i les de París i Palma i corresponia a finals de segle XIII fins al primer quart de segle XIV i l'altre el model hispà desenvolupat a Catalunya i Balears durant la segona meitat de segle XV, amb exemples com el retaule de la Santíssima Trinitat, el sepulcre i una taula desapareguda que es trobava en el monestir de Poblet.

Aquesta classificació, en la meua opinió no és encertada ja que no es fonamenta amb clau iconogràfica, ans al contrari es basa en qüestions estrictament estilístiques i formals, i de paràmetres cronològics i geogràfics.

La iconografia de Llull es crea i es forja a la seva obra manuscrita, i més concretament a la primera generació de manuscrits. Almenys són les primeres manifestacions iconogràfiques que s'han conservat - recordem que un primer dibuix que es té notícia del mestre mallorquí es troba en un manuscrit-. Bé a les il·lustracions miniades o als dibuixos a ploma de finals de segle XIII fins a les darreries del segle XIV es troben tots els elements que caracteritzaran la imatge de Llull. La codificació iconogràfica de Ramon Llull amb motius i atributs i els seus principals repertoris i episodis prové d'aquestes obres manuscrites. Ramon Barbaflorida, Llull com a magister o filòsof amb el llibre evocant profetes i apòstols; Llull com a *vir illuminatus* inspirat per la divinitat, Llull com a doctor amb birret doctoral, Llull aureolat com a home beat i màrtir.

Gairebé i a grans trets les facetes del savi mallorquí s'han configurat a les il·lustracions d'aquests manuscrits, fins i tot la del Llull alquimista com hem vist anteriorment en un manuscrit del segle XV que més endavant gaudirà de cert èxit. El tipus o model iconogràfic hispà no és un nou model té els seus antecedents en tota la tradició de la imatgeria dels manuscrits lul·lians no aporta cap tret característic ni cap atribut nou que no hagi estat definit o esbossat anteriorment. No el podem considerar un model diferent ni apartat de l'anterior iconografia, sinó que es mantenen constants connexions i transmissions i és continuadora de l'antiga iconografia.

Malgrat les distintes tècniques i procediments utilitzats i la diversitat de centres productors, existeix una unitat en el model iconogràfic de Llull que permet fàcilment reconèixer-lo.

Un altre vestigi d'iconografia antiga sobre Ramon Llull es constata al llibre que relata la visita imperial del Rei Carles V a la Ciutat de Mallorca el 13 d'octubre de 1541 amb motiu de l'expedició contra Alger. Curiosament el procés de 1613 recollia la notícia per consignar la importància de la devoció del Beat i la antiguitat de la imatge⁶⁵.

Segons el relat s'aixecà un arc de triomf per rebre a Carles V i emmarcava tres personatges: l'alegoria de la ciutat i les figures de Ramon Llull, el qual proclamava davant el pas imperial uns versos que inciten l'emperador a vèncer

⁶⁵ ADM, *Procés del Beat Ramon Llull*, 3, any 1612-13, f 179-179v

als cruels sarraïns, i a tornar el sepulcre de Crist a la cristiandat; i Santa Pràxedis⁶⁶. Estaven assegurades a cadires triomfals i eren descrites de la següent manera:

“Lo presedent teatro, ó reguera tenia en lo front un titol deurat la lletra del deya = Regi L Domino ob debita pietatem et imperatam letitiam sextu viri majorici. Apres tenia en lo mitre alt un scut redó en que eren pintades les armes de la cesarea Mag. ab ses agüeles molt solemnes, y en lo dalt del dit teatro havia un chic assentat a una cadira triumphal en que havia un titol qui deya: Raymundus Llull qui representava la persona del dit Benaventurat Mestre R.LL. D^o illuminat nostres: vestit de burell blanch qui tenia en la ma dreta unes hores, en la esquerra un gayato, y en lo cap aportava una corona pintada de vermell y blau(...) Apres havia ab una altre semblant cadira (intitulada St^a Prixedis) una donzella ab una gonella, y savoyara de vallut molt ben ornada qui aportava en lo cap una corona y un pellica ab la ma dreta y representava la dita St^a Praxedis... ”⁶⁷
Els atributs de Llull queden definits amb el burell blanc, el llibre i gaiato a les mans i la corona, aquests motius concorden amb la iconografia de sant Antoni.

L'escassetesa de pintura conservada del segle XVI dedicada a Llull ens obliga a recórrer a altres representacions més tardanes, de principis de segle XVII com són les pintures situades a la predel·la del retaule on es representen sant Pau i el beat Ramon de la capella de l'Amor diví de l'Oratori de sant Felip Neri. Aquest retaule prové de l'anomenada casa natalícia de Ramon Llull (a la Plaça Major). El 25 de gener de 1609 es beneí la capella dedicada el beat Ramon a la casa del notari Andreu Casellas - considerada tradicionalment la casa natalícia de Ramon Llull - amb la presència del bisbe Simó Bauçà. Les pintures doncs, es degueren acabar en aquesta data. El model de Llull en les dues primeres representacions: llició a la Sorbona, i predicació als musulmans, és molt semblant al retaule dels Trinitaris, Ramon apareix amb barba llarga i grisa, vestit com a Doctor o Magister amb toga negra, birret doctoral i una reservada corona de raigs que l'envolta. Per contra, la representació de la lapidació la indumentària ha canviat porta túnica i capa de franciscà, tonsura, i la corona de raigs s'ha fet més visible. Una pintura de similar cronologia i de col·lecció particular és la que tracta el passatge a les costes

⁶⁶ En el segle XV a Mallorca la devoció i culte a santa Pràxedis queda constatat amb els retaules i imatges que es dediquen en aquesta santa. Vegeu alguns documents publicats per Estanislau Aguiló sobre la construcció del retaule de la capella de santa Pràxedis de la capella de Santa Anna del Palau Reial i l'encàrrec que es fa a Pere Terrencs per pintar una imatge de la santa. E. AGUILÓ, “Notes i documents per una llista d'artistes mallorquins”, *BSAL*, 11-12, 190-1907, p. 29. 267. Segons la tradició insular el cos de la santa estava depositat a la capella de Santa Aina del castell Reial de l'Almudaina; les primeres notícies daten de mitjans segle XIV. Per la devoció i festes de santa Pràxedis, vegeu, G. LLOMPART, *La pintura medieval mallorquina, su entorno cultural y su iconografía*, vol II, p.57-58.

⁶⁷ *Libre de la benaventurada vinguda del Emperador y rey don Carlos en la sua ciutat de Mallorques y del recibiment que li fonch fet, escrita per Joan Gomis, notari, Ciutat de Mallorques, Ferrando de Cansoles, MDXXXII. Sense paginar. Sobre la vinguda de l'emperador Carles V a Mallorca es poden consultar els següents estudis: S. SEBASTIÁN, “La exaltación de Carlos V en la arquitectura mallorquina del siglo XVI”, *Mayurqa*, 3, 1971, p.99-113. F. MASSIP, “Un quasi espill de vida: Fast i espectacle en l'entrada de l'emperador Carles a Mallorca, (1541)”, *Randa*, 36, 1995, p. 17-36. C. BOSCH, R. FERNÁNDEZ, *Apoteósica bienvenida de Palma a Carlos I en Los días del Alción. Emblemas literatura y arte del Siglo de Oro*, Ed. A. Bernat, Palma, 2002. M. FORTEZA, “El llibre de la benaventurada vinguda del emperador y rey don Carlos en la sua ciutat de Mallorques”, *Gutenberg, Jahrbuch*, 2010, p.171-184.*

nordafrikanes, la caracterització de Llull amb l'atribut del bàcul amb la campaneta denota les contaminacions amb la iconografia del sant tebà, sinó fos per l'escena secundària de l'episodi amb la conversa amb els musulmans seria fàcil errar la seva identificació iconogràfica.

Com veiem al llarg del segle XV, XVI i principis de segle XVII la gran semblança de les imatges de Ramon Llull amb sant Antoni Abat és una realitat que presenta confusions a l'hora d'identificar-lo sobretot pel que fa a pintures i escultures.

El model de "beat i màrtir"

De finals de segle XVI o principis de segle XVII és la taula de grans dimensions 87x 210cm que forma conjunt amb una altra dedicada a Sant Jaume i ubicada a una de les capelles de l'església parroquial de Santa Margarida (figura 8).

El model iconogràfic de Llull plasmat a la pintura queda ben establert, la imatge clarament caracteritzada no està immersa en un fil narratiu, sinó immobilitzat en una actitud solemne i portant els instruments distintius.

En el cas de Llull ja en els seus inicis la pintura religiosa com hem vist al retaule de la Santíssima Trinitat l'enalteix i el representa com a beat.

Però, aquesta taula ubicada a l'església parroquial de Santa Margarida és un dels primers exemples que es conserven on la representació està desvestida de tot sentit narratiu, encara que es deutora d'un dels episodis més insignes de la vida de Llull el moment de la il·luminació del qual s'escolliren els principals atributs. Sobre un fons de paisatge es presenta el Beat retratat de cos sencer, dempeus descalç, vestit amb hàbit, i capa, cordó nuat i creu penjada al coll; amb una mà porta el llibre obert en el qual es pot llegir en un full *Ars Generalis* i l'altre full es representa una figura geomètrica de la seva ars, amb la mateixa mà sosté la palma martirial, honorant-lo com a màrtir. L'altra mà sosté una ploma i alça el rostre per la visió d'un petit crucifix representat en un núvol, de la boca del Beat surten els mots HO BONITAS pronunciats arran de la visió divina. La imatge de Llull exclamant "oh bonitas" es hereva del model de Llull contemplatiu que apareix per primera vegada a les edicions lul·lianes de principis del segle XVI, tot i que s'ha de dir que no és exclusiva de la iconografia de Llull, sinó que !Oh bonitas, oh bondat de Déu; és també una de les exclamacions predilectes de sant Bru.

En aquesta taula s'ha juxtaposat el model de Llull contemplatiu amb el de doctor il·luminat amb la representació dels atributs de la ploma i el llibre. Al peu de la figura del Beat s'ha inscrit en un filacteri el nom del personatge "B. RAMON LLULL". Sobre aquest aspecte cal dir que el qualificatiu de Beat està expressat per partida doble, d'una banda amb la reservada corona de raigs que s'ha dibuixat, atribut que caracteritza els beats, i d'altra per la inscripció. Aquest recurs és habitual per representar iconografies de sants; la identificació dels sants queda ben definida amb el seu semblant, les seva vestimenta i els seus atributs, i a sota el seu nom.

Una altra representació que segueix un model iconogràfic semblant és la pintura que es troba en el lateral esquerra del retaule de sant Joan de l'Església parroquial d'Algaida (figura 9) a partir de la documentació sabem que el 1606 els obrers

cobraren dues factures per fer un nou retaule de sant Joan, uns anys més tard l'any 1629 tornen a demanar diners per pintar el retaule⁶⁸. És doncs en aquesta data que hem d'ubicar la pintura la qual està concebuda com si es tractàs d'una escultura, la imatge està representada en una decorativa fornícula a manera de venera, el Beat es presenta de cos sencer sobre una peanya on es rubrica el seu nom i ranc, vesteix hàbit de franciscà; a la mà esquerra porta un llibre obert i amb l'altra una ploma, de la seva boca surt un *O bonitas* causat per la visió del petit crucificat present a la volta del nínxol, fins aquí la imatge segueix el model descrit anteriorment de la taula de santa Margarida, però hem de notar algunes diferències respecte a aquest. En el cap a més de la corona de raigs es representen dues pedres i ferides amb la sang que degota pel rostre, aquest nou motiu està relacionat amb l'episodi del martiri de Lull, on la llegenda conta que fou apedregat a terres nordafricanes, si a l'anterior imatge el fet martirial queda expressat amb la palma, en aquesta representació són les pedres al cap que delaten el patiment del martiri. Les relacions iconogràfiques i la còpia amb sant Esteve són ben evidents. El diaca se'l representa jove i imberbe vestit amb dalmàtica de diaca i estola, porta un llibre a la mà i en equilibri sobre el seu cap una o diverses pedres que recorden la seva lapidació. La taula de sant Esteve⁶⁹ (figura 10), obra anònima de la segona meitat del segle XV de la col·lecció March de Sa Vall és una mostra d'aquesta iconografia a l'àmbit mallorquí, en el qual es representa el motiu de les pedres damunt el cap.

Sobre aquest tipus iconogràfic de Lull hem de ressenyar que era conegut fora de l'illa. Felip Garau de la vila de Campanet, rector de Ferraries a l'illa de Menorca, i de l'església parroquial de sant Nicolau, i després de l'església parroquial de sant Joan de Muro, testimoniacava haver sentit un sermó dia 9 d'agost de 1699 del reverend Joan Baptista Roldan de la Companyia de Jesús el qual relatava que en el claustre més antic de sant Joan dels Reis a Toledo hi havia una pintura del beat Ramon Lull amb una destrat que li feria el cap⁷⁰.

Un altre llenç de mitjans del segle XVII és el que decora la capella del sant Crist de l'Església parroquial de Muro. Lull apareix de cos sencer en el moment de la il·luminació, dempeus vestit amb hàbit, i capa de franciscà amb cordó nuat i rosari penjat, representat de perfil amb barba i cabells llargs i grisos, i corona de raigs, exclama un *o bonitas* arran de la visió d'un crucifix envoltat d'un núvol daurat, mentre que es disposa a escriure.

La representació recorda composicions anteriors, i segueix el model iconogràfic de la taula de santa Margalida, Però, el pintor ha introduït noves llicències de vessant iconogràfica com les pedres causants del patiment martirial situades sobre una de les pàgines del llibre obert, a diferència de les altres representacions el valor narratiu es manifesta amb l'escena de paisatge on a l'esquerra es veu la mata escrita. Tot i que aquest element permet associar la representació a l'episodi

⁶⁸ AMA, AC23, fol. 317v. M. SASTRE NIGORRA, *Monografia històrica de la parroquial de Algaida*, 19, treball inèdit, Arxiu seminari de Sant Pere, 1941. Citat a M.A. CAPELLÀ, *Els retaules de l'església d'Algaida*, Ajuntament d'Algaida, 1999, p.79.

⁶⁹ Vegeu G.LLOMPART, *La pintura medieval...*, vol.2, fig.128. T. SABATER, *La pintura mallorquina...*, p.132

⁷⁰ ADM, *Procés...*, 1747, f.96v

de la il·luminació, la importància de la figura de Llull, és major i ocupa la major part del llenç i és pot considerar un retrat.

La iconografia de Llull no es limità, però, al camp de la pintura. Aquest influx també es va estendre a la resta de camps artístics en particular a l'escultura. Aviat Llull fou representat en talla; ocupant nínxols de portades per a esglésies, o per decorar retaules. De les imatges més primitives que s'identifiquen amb Llull ja hem apuntat l'estàtua que decora l'església de Sant Miquel i la problemàtica que enclou, i l'escultura del Beat jacent del sepulcre, però, n'hi ha d'altres no tan antigues, unes conservades i d'altres desaparegudes, unes citades a la documentació antiga i d'altres catalogades als treballs d'iconografia lul·liana⁷¹. L'escultura del segle XVII es caracteritza per un predomini de la imatgeria religiosa de talles de fusta policromades i estofades. La pedra serà utilitzada a l'escultura que decora portades d'esglésies.

L'èmfasi barroc s'expressa amb una profunda religiositat, i amb l'equilibri de realisme i idealització a més d'una gran riquesa amb la policromia que es tradueix en gests, expressions i posats que transmeten devoció als fidels.

En definitiva, aquesta tipus d'escultura en fusta compleix una funció principalment de devoció.

Un altre model iconogràfic interessant en referència als atributs és l'escultura que es troba en el retaule de Sant Lluís, titular de la mateixa capella de l'Església parroquial de Santa Eulàlia, s'ubiquen als laterals les escultures del Beat Ramon Llull i Santa Caterina Tomàs⁷². La talla del Beat (figura 11) és notable entre altres coses perquè fou feta per Gaspar Oms Bestard, i antigament estaven emplaçades al retaule de Nostra Senyora de la Pietat, tal com ho revelen els testimonis que declararen al procés. Andreu Carbonell, escultor donava fe de la seva declaració:

"El retaula de Nostra Señora de la Piedat lo fabricà el meu mestre Gaspar Homs escultor, segons jo he ohit dir al matex Gaspar Homs y axi haurà cosa de uns vuytanta anys que se feu y fabricà y que se deurà la primera orde, en la que la pastera o nitxo de la

⁷¹ En primer lloc he de citar el treball d'Andreu de Palma el qual aporta una relació prou interessant d'escultures que a continuació esment: "Estatuas del Beato titulares de capilla tenemos anotadas las siguientes: Capilla del Beato en San Francisco. Palma. Capilla del Beato en el oratorio de la Piedad. Palma. Capillita del Beato en el Monasterio de Santa Maria de la Real. Palma. Capilla del Beato en la Parroquial de Felanitx. La escultura es de Gregorio Herrera en 1717. La obra fue costeadada por don Antonio Vives Pbro. (Furió. pág. 76). Según nota, facilitada en 1915, consta en el archivo parroquial que la obra data de 1751. Capilla del Beato en la Parroquial de Puigpuñent. Escultura de José Sastre en 1790. (Furió .p.166). Altar mayor en la Iglesia de Randa. Capilla del Beato en el Convento de San Francisco de Inca. Esta imagen estuvo retirada algún tiempo en una tribuna al lado de la epístola; quizás en época de persecución antiluliana. Capilla del Beato en el Convento de san Antonio de Padua de Artá. Capillita del Beato en Miramar. Contiene un busto esculturado en mármol. Otras estatuas del Beato conocemos adornando la fachada de iglesia o convento: Estatua del Beato en la fachada principal de la Catedral por don Guillermo Galmés. Estatua del Beato sobre la puerta convento de las Hijas de la Misericordia de Santanyí; obra del año 1868. en que fue colocada. Vegeu, A. DE PALMA, "Catálogo de la Exposición...", p. 136-137. Altres catàlegs d'iconografia que recullen i presenten un apartat de les escultures de Llull ja han estat esmentats com el de Mateu Gelabert o el de Miquel Pascual Pont.

⁷² R. CALDENTY CANTALLOPS, *Santa Eulalia. La parroquia más antigua de Palma*, Miramar, Palma, 1974, p.53.

part dreta se troba la estatua que se veu, que se veu que es figura del beato Ramon Lull y se conex que esta figura y la corona de rayos de son cap es del temps que dich que se deurà dita primera orde, perque l'or ja es algo obscur y different de la deuradura de la orde superior, que es deurada de temps mes posterior, com tambe la estatua de santa Rita en lo deurat y acolorit, se veu de temps mes recent com e fet ha mes poch temps que se collocà en lo nitxo de la part esquerra en lloch de la figura de la venerable Sor Catherina Thomas."⁷³

Els testimoniatges de l'escultor Rafel Torres i el pintor Gabriel Femenia ens informen i coincideixen en la datació cronològica de l'escultura. Les següents línies constaten la declaració sobre aquesta imatge que féu Rafel Torres:

"Lo altra retaula de nostra Senyora de la Pietat es mes modern que tindrà mes o menos de vuytanta anys en poca diferencia y del mateix temps es la deuradura de la primera orde y la estatua del beato Ramon Lull que en dit retaula se veu, com tambe la corona de rayos de son cap es y se conex ser de el matex temps de quant se feu y deurà dita estatua per ser igual el color del or de dits rayos ab lo dames de dita figura o estatua y esta y dita primera orde de este quadro, es de major antiguedat que la segona orde, que es de temps mes modern, feta i deurada, com també se conex en lo deurat y acolorit de la estatua de santa Rita, que està en la part esquerra, que se collocà en dita pastera o nitxo en lloch de la estatua de la venerable sor Catalina Tomàs"⁷⁴.

El testimoni del pintor Miquel Banús aportava més informació sobre l'escultura del Beat i descrivia la imatge:

"L'esculptura que se veu en esta altre capella de nostra Señora de la Pietat ; es figura del beato Ramon Lull, com se veu ab lo modo ab que esta feta dita figura ab trage y vestuari de terciari de sant Francesch y especialment la dita statua que aporta ab una ma un llibre y palma y en la altre pedras."⁷⁵

Segons es desprèn dels testimonis d'aquests artistes la confecció del retaule, incloses les imatges del beat Ramon Lull i santa Caterina Tomàs, no es feren en una data molt allunyada coincideixen en datar-la de vuitanta anys d'antiguitat. L'obra fou realitzada sota la direcció de Gaspar Oms tal com ho consigna Andreu Carbonell deixeble d'aquest. Per les dades veim que es tracta de Gaspar Oms Bestard⁷⁶, una de les obres segures que contractà Gaspar Oms sense la intervenció del seu pare és precisament el retaule de la Pietat, segons les indicacions dels testimonis el retaule es degué realitzar cap a l'any 1672, juntament amb les quatre pintures fetes per a aquesta capella pels pintors Miquel Abrahan (1673) i Antoni Borràs (1675).

A la talla, doncs, li hem d'assignar una data aproximada de 1670-75. Formalment es caracteritza per una rigidesa de les formes, l'anatomia és pròpia del primer barroc i són pròximes a l'herència paterna.

⁷³ADM, *Procés...*, 1751, f 60.

⁷⁴ADM, *Procés...*, 1751, f.59.

⁷⁵ ADM, *Procés...*, 1751, f.56

⁷⁶ Gaspar Oms Bestard (Palma, 1638-1702) era fill i hereu a més de col·laborador de Joan Antoni Oms I.Vegeu M. CARBONELL, "Els Oms", *GEPEB*, vol. 3, p.375. *Art de cisell i de relleu, escultura mallorquina del segle XVII*, Palma de Mallorca, 2002, p.111

L'escultura és fàcilment identificable amb el Beat vestit de franciscà amb hàbit i cordó nuat, capa i sandàlies, i amb corona de raigs. Té el cap lleugerament alçat i la mirada dirigida al cel amb un semblant lènguid i la boca entreoberta es dibuixa sobre una barba noble, en una mà porta tres pedres motius que ocasionaren el seu martiri a Bugia, a l'altra mà s'han perdut els atributs, però sabem per la descripció del pintor Miquel Banús que portava un llibre i palma martirial. L'artista volgué posar de relleu la idea del martiri amb els atributs de les pedres, la palma martirial, i el títol de beat amb la corona de raigs. Només a una altra escultura, de cronologia semblant, o més tardana conservada a la Cúria de Ciutadella, Llull porta les pedres a la mà com a atribut identificatiu; recordem que el motiu de les pedres, tot i que apareixia sobre el cap del Beat, ja es representava a la pintura del retaule de San Joan de la església d'Algaida. De fet, però aquest tipus iconogràfic de Llull amb els atributs de pedres, palma i llibre no perdurà i es reemplaçà per un altre model més exitós.

Un altre aspecte a tractar és la parella que conformen ben prest Ramon Llull i Caterina Tomàs. Com hem vist a l'antic retaule de la Pietat Llull es presenta -tal com es nomenada al procés de 1751- amb la *venerable sor Catalina Tomàs*, encara no canonitzada.

En definitiva podem dir que aquest model iconogràfic era prou estès a les esglésies mallorquines és més tenim un testimoni de l'època que així ho consigna: "Y així matex en varias pinturas, y effigies he vist al dit beato Ramon ab pedres sobre un llibre en les suas mans, y una palma en la ma. Com ya tinch dit en señal de haver patit el seu martiri apedragat"⁷⁷.

El "model blanquerià". Còpies i variants

Tanmateix el model iconogràfic que tingué una major projecció i que inspirà a un enfilall d'escultures és la talla que ocupa el retaule del beat Ramon de l'anomenada "capella nova" per diferenciar-lo de la "capella vella" o "capella de la Puritat" allà on s'emplaçà el seu Sepulcre a l'Església de Sant Francesc de Palma. En aquest cas la imatge (figura 12) prové directament dels gravats dedicats a Llull i no en imatges d'altres sants.

El retaule procedeix del taller de Jaume Blanquer⁷⁸ i pel que fa a l'escultura innovà una tipologia que fou extensament copiada. La talla del Beat s'ha presentat en el moment de la visió del Crucificat, episodi tan prodigat en gravat i pintura, i que també en el camp de l'escultura guanya terreny a altres models fins a desbancar-los.

El Beat de faç idealitzada dempeus i gran corona de raigs, ploma a la mà rep la inspiració del Crucificat situat a l'angle superior i presentat en un núvol que li permetrà escriure el llibre que te devora obert sobre el tronc de la prodigiosa mata escrita. Al peu una cartela amb el seu nom *Beatus Raymundus Lullus Martyr*.

La figura presenta un estudi anatòmic naturalista que s'apropa a la postura del *contrapposto* tan freqüent a l'estatuària renaixentista de manera que les extremitats estan disposades en seqüències alternants, és a dir, un braç lleugerament alçat, en

⁷⁷ ADM, *Processus...*, 1747, f. 519v.

⁷⁸ M. CARBONELL, *Art de cisell...*, p.88-92.

aquest cas el dret, mentre que la cama contrària, l'esquerra es troba avançada respecte l'altra produint-se un moviment de l'eix del cos, recuperant la idea de la visió dinàmica mitjançant la multifocalitat. Quan al tractament de les robes, els plecs són més abundants i flexibles que les anteriors escultures i destaca la rica policromia realitzada amb les tècniques tradicionals dels daurats i estofats.

Sobre la data de confecció seguint els estudis de M. Carbonell el retaule i el seu conjunt escultòric sortí del taller de Jaume Blanquer. Es degué començar cap a l'any 1625 i dos anys més tard ja estava gairebé enllestit. De fet, sabem algunes notícies més de la construcció de la capella, gràcies a Custurer el qual recollia la deposició jurada de l'arquitecte que consignava que l'obra costà cinc mil lliures⁷⁹. El patrocinador de l'obra era el canonge Bartomeu Lull gran coneixedor i defensor de l'obra lulliana a més de fundador del col·legi de la Sapiència, el qual dissenyà el complet i interessant programa iconogràfic de la capella.

La capella es fruit del tàndem de tres persones competents cadascun en la seva matèria per una banda el canonge Lull amb la direcció i creació del programa iconogràfic i després s'envoltà de dos artistes notables l'escultor Jaume Blanquer, encarregat de la traça i confecció del retaule, i el pintor Miquel Bestard que realitzà les pintures dels laterals de la capella.

Aquest equip aportà una gran qualitat a la capella i sobretot innovà l'àmbit iconogràfic contribuint a la creació de models iconogràfics de gran repercussió.

Tot i que l'escultura de Gaspar Oms Bestard vista anteriorment és molt més tardana, més de quaranta anys la separen de la talla de Blanquer, manifesta característiques formals i estilístiques antigues ancorades en la tradició del primer barroc amb una rigidesa de la figura marcada pel tractament auster i sever del vestit, a més en referència als atributs iconogràfics de màrtir: pedres i palma martirial, no tingueren una continuïtat i sols es donaren en un breu espai i en molts pocs exemples.

En canvi l'escultura del taller de Jaume Blanquer és la més innovadora, no sols per qüestions estilístiques i formals, estudi anatòmic pròxim al contrapposto i tractament més flexible i dinàmic a través de les robes, sinó també perquè encapçala un tipus de model iconogràfic més ferm i continuador al llarg del temps que produí nombroses escultures seguint aquest model. No obstant això, aquest model de Doctor il·luminat se'l ha d'entendre en relació i conjuntament amb els gravats i pintures que representen Lull il·luminat, manllevades evidentment de l'episodi de la il·luminació al puig de Randa.

Un altre punt important que cal apuntar és que aquest tipus d'escultura s'ha d'explicar en el context de l'època i és la precursora d'un model genèric usual en època barroca, el del sant visionari o místic que té com a exponent la figura de diversos sants. En primer lloc les representacions de sant Jeroni penitent al peu de la creu o bé sostenint-la; en aquest cas podem citar la representació escultòrica de

⁷⁹ Jaume Custurer esmentava aquesta informació presa de la descripció del caputxí Pacífic de Provins de la capella nova del beat Ramon Lull escrita a la seva obra *Viage de Persia* i citada al llibre de Jean Marie Vernon sobre la vida del beat Ramon Lull. J. M. VERNON, *Le Docteur illuminé ou la histoire véritable de la vie du bienheureux Raymond Lulle*, René Guinard, Paris, 1668. Vegeu J. CUSTURER, *Disertaciones históricas del Beato Raaymundo*, Miguel Capó, 1700, p.9.

sant Jeroni fent penitència al desert del retaule major del monestir de santa Elisabet realitzat pels Pinya. Els paral·lelismes iconogràfics de les representacions d'ambdós sants penitents són ben pròximes, sobretot pel que fa a l'escenografia. En segon lloc manté fortes connexions la imatge de Lull amb la imatge de santa Teresa en èxtasi, en concret la que decora el retaule major del monestir de Santa Teresa de Palma de Mateu Joan.

De la mateixa centúria assenyalem alguns exemples que pertanyen en aquest model iconogràfic. Un primer és la talla conservada a l'església parroquial de Santanyí de la primera meitat de segle XVII. L'expressió del rostre de gran naturalisme denota el moment de la inspiració divina per escriure el llibre amb el característic embadaliment místic i amor a l'etern; el llibre obert i la ploma que porta constaten aquest instant. Les faccions idealitzades i amables i les draperies elegants són alguns dels trets més rellevants. Segons Mateu Gelabert l'estàtua estava col·locada en una mènsula en el retaule de la capella dedicada a sant Francesc d'Assís, posteriorment fou restaurada per l'Arqueològica Lul·liana on va romandre dos anys en el museu de la societat i després altra vegada traslladada a l'església de Santanyí. El mateix Gelabert assegurava que la documentació de l'arxiu de la parròquia de Santanyí constatava la gran devoció que tenia aquest poble al Beat per la qual cosa era segur que a la primitiva església va tenir capella pròpia⁸⁰.

Una altra escultura de finals de segle XVII és la que es realitzà per decorar el retaule major d'Algaida (figura 13). Sobre la factura del retaule es té notícia que l'any 1693 es pren la iniciativa per dur-lo a terme. A finals de maig de 1695 l'estructura estava enllestida i fou l'escultor Miquel Barceló qui cobrà la feina. Malauradament es desconeix qui fou l'autor de les dotze imatges que decoren el retaule⁸¹. Quan a la talla del Beat respon formalment a un tipus bastant rígid i encarcarat amb gests molt limitats principalment s'aprecia en les mans, en la manera de subjectar els atributs i els plecs de les robes així com també amb el tractament de la barba. Pel que fa al model iconogràfic és l'assajat prèviament a altres escultures caracteritzat per la llarga barba grisa, corona de raigs i expressió extasiada, a les mans porta els motius típics ploma, i llibre obert. L'habit i la capa de color blau i decoració floral daurada destaca per la seva elegància.

Una altra imatge de característiques semblants segurament més tardana amb una datació de la primera meitat de segle XVIII és la que decora el nínxol principal del retaule del beat Ramon Lull de l'església de sant Francesc d'Assís d'Inca. El retaule prové de diversos elements de distinta procedència aplegats i conjuntats per iniciativa del P. Miquel Colom i beneït el 25 de gener de 1960 en la celebració del cinquantè aniversari de l'arribada dels terciaris regulars a Inca⁸². L'escultura palesa un major moviment que l'anterior amb la flexió d'una de les cames i el

⁸⁰ M. GELABERT, "Iconografía de R. Lull. Catálogo de las imágenes del Beato R. Lull", *BSAL*, 1887, p.125. Del mateix autor Iconografía luliana en Mallorca, *Revista Luliana*, 1901-1902, p. 366.

⁸¹ Sobre el retaule i la documentació que se'n ha trobat podeu consultar M. A. CAPELLÀ, *Els retaules...*, p. 20 -30.

⁸² P. J. LLABRÉS (edic. a cura de), *Els sants a l'art d'Inca*, Inca, 2001, p.64-65. Sobre la benedicció del retaule vegeu, *El Heraldo de Cristo*, núm 599, Febrer, 1960, p.45.

tractament dels plecs de les robes més airós, no absent a d'una elegància. En quan als atributs el Beat no porta corona de raigs, però si sosté el llibre obert, la ploma ha estat substituïda per un pergamí enrotllat.

Variants i còpies del model de Blanquer es succeïren al llarg del set-cents.

Tal volta, però, la que més s'acosta - realment un calc- és l'estàtua que decora un dels nínxols de la portada de sant Francesc de Palma.

A l'any 1580 un llamp destruï la primitiva façana i el primer tram de la nau amb les dues capelles laterals i la tribuna del cor per la qual cosa s'acordà l'any 1621 erigir un nova façana. Tot seguint els estudis de M. Carbonell la traça i l'inici de les obres del portal major són atribuïbles a Blanquer i continuades i acabades per Francesc Herrera a finals del mateix segle XVII. En el remat per sobre del cavall de sant Jordi es consigna la data d'acabament 1700⁸³.

El tema de la portada és l'apoteosi de la Immaculada que apareix en una venera envoltada d'àngels, la flanquegen dos insignes defensors Ramon Llull i Duns Scotto. Les estàtues inferiors pertanyen a sant Domingo Guzmán amb el seu ca als peus i sant Francesc d'Assís amb el llibre obert. Entre la rosassa i la portada es troba l'estàtua eqüestre de sant Jordi matant el drac. D'igual temàtica és la portada del convent de Franciscans de Lluçmajor dedicada a la Puríssima i que al primer cos s'hi col·locaren les estàtues de sant Francesc i del beat Ramon Llull, retirades a causa del seu deteriorament al segle XIX.

Tornem a l'escultura de Llull que decora la portada de Sant Francesc de Palma, (figura 14) la talla realitzada per Francesc Herrera adopta una postura molt exacta a l'escultura del beat Ramon del retaule de Blanquer; el tènue contrapposto que afavoreix el moviment de les robes, el gest de la mà i l'expressió del rostre a part del suport triat per posar el llibre obert, el tronc de la mata escrita són elements que coincideixen plenament amb l'altra escultura. Tanmateix encara podem percebre un moviment més accentuat visible en la flexió de les cames i de les robes d'aquesta escultura envers l'altra.

Altres escultures realitzades al llarg del segle XVIII recorden i segueixen el model iniciat per Blanquer i continuat per Herrera, però pertanyen a un barroc més madur amb una major expressivitat i naturalisme del rostre i del cos en general dotada de més moviment emfatitzant el contrapposto amb un tractament més detallat i naturalista de mans, peus i barba. Pel que fa a l'hàbit sovint està molt policromat destacant els dibuixos dels daurats sobre fons monòcrom, en altres ocasions està tractat amb un sol color remarcant l'austeritat de l'hàbit.

Com exemple continuador podem citar l'escultura ubicada al primer cos a un lateral que decora el retaule de sant Caietà de l'església parroquial de Sant Jaume

⁸³ Les primeres notícies sobre la portada del convent de sant Francesc les donà Ramon Calafat. Vegeu, R. CALAFAT, *Llibre de antiguitats de la iglesia del Real Convent de Sant Francesch de la ciutat de Mallorca*, còpia del manuscrit del donat Ramon Calafat, any 1785, amb notes i apèndixs de Jaime de Oleza y de España, Palma de Mallorca, Guasp, 1928, p. 7. Continuant amb les referències bibliogràfiques hem de citar les aportacions de diversos autors: A. FURIÓ, *Diccionario histórico de los ilustres profesores de las Bellas Artes en Mallorca*, Palma, 1839. G. M. DE JOVELLANOS, *Obras completas*, t.III, Barcelona, 1866, p.64. P. PIFERRER; J. M^a QUADRADO, *Islas Baleares. España y sus monumentos*. Barcelona, 1888, p.796. Posteriorment altres autors han tractat el tema vegeu, A. JIMÉNEZ VIDAL, *La portada de San Francisco de Asís*, BSAL, XXXI, 1955- 56, p.226-235. LL. GARÍ JAUME, *Iglesia y claustro de san Francisco*, Palma, 1990, p. 40,41.

de Palma. El retaule segueix la línia de treball de Francesc Herrera, la capella fou fundada en el segle XVII per la família Cotoner. L'escultura d'inicis de segle XVIII, de forma molt estilitzada manifesta un marcat contrapposto. La cama doblegada i avançada fa de suport al llibre obert que subjecte a la mà, mentre que l'altra mà l'alça en senyal d'esglai, segurament devia dur la ploma, avui perduda. Les vestidures tot i que són monocromes presenten una solució més lliure i amb més moviment.

De Gregori Herrera és la talla que decora el retaule del beat Ramon Llull de l'església parroquial de Felanitx. La imatge datada aproximadament l'any 1751, segueix el mateix esquema compositiu que l'escultura del retaule de sant Caietà. Aquesta capella fou construïda cap a l'any 1715 per mestre Antoni Barceló a despeses del Doctor Pere Ignasi Obrador de Son Burguera. En el nínxol central es situà l'estàtua del Beat de Gregori Herrera i fou beneïda l'any 1751, la qual substituï una pintura del mateix Beat. L'escultura va esser protagonista dels devessells ocasionats pel Bisbe Díaz de la Guerra. Dia 25 de gener, festa de la conversió de sant Pau de l'any 1776 es celebrà festa solemne del Beat Ramon Llull, el bisbe seguint en la seva empresa antilul·lista manà retirar la talla del beat de la capella i una altra pintura del retaule major de San Salvador. Els patrons de la capella i els regidors no compliren el manament i el bisbe prohibí celebra-hi missa, la situació durà dos mesos⁸⁴.

Exemples que segueixen un model semblant són les escultures que decoren el retaule major de l'església parroquial d'Alaró, el retaule major de l'església de sant Francesc d'Assís de Palma i el retaule de sant Sebastià de la Seu.

Sembla que el retaule major d'Alaró l'any 1751 estava enllestit, l'escultura correspon al model establert i poques dades s'han pogut recollir⁸⁵. Sobre l'escultura del retaule major de sant Francesc d'Assís es coneixen més dades. El donat Ramon Calafat descrivia el primitiu retaule que abans decorava l'altar major: "Havia antes en ell un Quadro molt antich, y molt baix, ab las figuras de estos Sants: El Pare Sant Francesch, Sant Juan Baptista, San Juan Evangelista (estos dos ultims se ronovaren y se troban en la Capella de Sant Bonaventura), Sant Onofre, y el beato Ramon Llull". La imatge del Beat fou costejada per Baltasar Contestí que morí el 23 d'abril de 1613 i deixà per escrit que destinava 60 lliures per fer una figura del beat Ramon per l'altar major⁸⁶; més tard segons citava J. Oleza aquesta imatge es traslladà al convent franciscà d'Artà. D'altra banda el disseny del retaule o almenys les quatre escultures són atribuïbles a Jaume Blanquer⁸⁷.

Ja en el segle XVIII a instàncies del Reverent P. Antoni Perelló es realitzà un nou retaule el qual fou beneït l'any 1739 per Benet Panyelles, bisbe de Mallorca. Altre

⁸⁴ P. XAMENA FIOL, *Historia de Felanitx*, vol II, Mallorca, 1975, p.121. Del mateix autor vegeu, *Visita a l'església parroquial de Sant Miquel de Felanitx*, 1989, p. 30-32. Antoni Furió al seu diccionari esmentava a D. Antoni Vives com el patrocinador de l'obra d'aquesta capella. A. FURIÓ, *Diccionario...*, p.76.

⁸⁵ A. J. VILLALONGA, *Els retaules barrocs d'Alaró (1626-1785)*, Ajuntament d'Alaró, 2001, p.68-69, 20-21.

⁸⁶ R. CALAFAT, *Llibre de antiguitats...*, p. 79.

⁸⁷ Sobre l'antic retaule i les quatre escultures atribuïdes a Jaume Blanquer vegeu M. CARBONELL, "Jaume Blanquer Florit", *GEPEB*, 1996, vol.1, p.273

cop el donat Calafat el descrivia: “ Este Quadro té tres Ordes. En la 1ª heyá tres columnas per cada part, y en mitx un Sacrari molt hermós. Al costat de ell duas columnas a cada part. A la dreta, el Pare Sant Domingo, y a la esquerra el Beato Ramón, una altre columna, y un pas del Pare Sant Francesch, En la 2ª orde, en mitx, el Pare Sant Francesch dins un ninxo, y en la part dreta demunt las columnas Sant Antoni de Padua, San Lluís Rey de Francia; y un poch mes amunt sobre uns nuvols, Santa Clara: a la esquerra, Sant Bonaventura, Sant Roch, y demunt la nuvolada Santa Catalina de Bonomia. Sobre el ninxo del Pare Sant Francesch heyá una carrosa de foch ab el Sant, y mes amunt per la difinició, Sant Jordi sobre cavall.”⁸⁸. Sobre la factura del retaule Jovellanos recollia els noms de Joan d’Aragó tracista i director del retaule i els escultors Jeroni de Berard i Gabriel Coll que segons deia li havien estat facilitats per l’erudit Bonaventura Serra⁸⁹.

Pel que fa a l’escultura podem assenyalar algunes característiques rellevants. El semblant idealitzat denota un èxtasi molt encès, les comes flexionades i l’hàbit elegant i florejat confereixen una aparença més volumètrica i, dinàmica a la talla. Per a més informació sabem que l’escultor Gaspar Homs prestà declaració en el procés de 1747 i afirmà que “La statua de la qual se troba en lo altar maior posada a la part squerra de dit altar, que se diu ser de picar picat”⁹⁰.

L’altra escultura de trets iconogràfics molt iguals és la que decora el retaule de sant Sebastià de la Seu. La imatge manté la mateixa postura i els mateixos atributs que les anteriors, el que si podem apuntar és una qüestió de detall la talla de la parroquial d’Alaró mostra el llibre obert amb el contingut escrit, en canvi les altres dues imatges de Sant Francesc de Palma i el retaule de la Seu mostren les cobertes del llibre.

Sobre la història constructiva del retaule sabem que arran de l’incendi provocat per un llamp que feu malbé el retaule de Joan de Sales; els Jurats decidiren la renovació de la capella. El projecte que es trià fou el de Francesc Herrera, altres dos artífexs que hi participaren varen esser Mateu Juan II i Miquel Barceló. A causa de la Guerra de Successió, la confecció del retaule es va interrompre i no es continuà fins l’any 1754⁹¹. Jeroni Juan assegurava que Joan Muntaner Upé s’ocupà de diverses teles entre d’altres la de sant Francesc de Borja a la predel·la⁹². Un altre artista col·laborador fou Jaume Blanquer, fill del cèlebre escultor. Sobre l’escultura que ens interessa la de Ramon Llull i les altres tres que estan situades al cos superior, Antoni Furió va escriure que varen esser obrades per Josep Sastre i Pere- Joan Obrador⁹³.

⁸⁸ R. CALAFAT, *Llibre de antiguatats...*, p.82.

⁸⁹ M. G. JOVELLANOS, “Memoria sobre la fabrica del convento de san Francisco de Asís”, a *La Catedral de Palma*, 1945, p.82-83. Sobre els autors d’aquest retaule, vegeu M. CARBONELL, “Joan Aragó”, *GEPEB*, vol. 1, 1996, p.111

⁹⁰ ADM, *Processus...*1747, f. 1148r

⁹¹ Sobre la confecció del retaule de sant Sebastià de la Seu i els distints artífexs que hi col·laboraren vegeu, M. CARBONELL, “Retaules barrocs”, *La Seu de Mallorca*, (coord A. Pascual), J. J. Olañeta, Palma, 1995, p. 152-154. Del mateix autor, “Els Herrera”, *GEPEB*, vol. 2, p. 3”20.

⁹² J. JUAN TOUS, “La pintura mallorquina (siglos XVI al XVIII)” *Historia de Mallorca* (coord, J. Mascaró Pasarius), t.V, 1974, Palma de Mallorca, p.236.

⁹³ A. FURIÓ, *Diccionario ...*, p.166.

Una altra variant d'aquest model iconogràfic que hem vist fins ara és la imatge que apareix en el segon cos del retaule de sant Roc de l'església parroquial de Porreres malgrat la seva poca qualitat presenta alguns detalls interessants la posició del Beat es manté com a les altres escultures dempeus amb el braç esquerre alçat i la cama dreta flexionada; el que és nou és la posició del llibre, porta el llibre tancat sota el braç. Al llarg del segle XVIII i XIX aquesta variant la trobam en algunes estàtues, un exemple és l'escultura del cos superior del retaule de sant Francesc d'Assís de l'església parroquial de Campos.

El capità de guerra Bernat Nebot del Puig sembla que tingué un paper rellevant en la protecció del retaule de Sant Roc, i a més a mes encomanà la talla del beat Ramon Llull; L'escultura es degué col·locar a la fornícula superior abans de 1711 ja que en aquest any Bernat Nebot del Puig morí i deixà dit un seguit d'obres pies i entre d'altres esmenta l'elecció de la seva sepultura sota la grada de la capella de sant Roc i de l'il·luminat Ramon Llull. A més la devoció del capità de guerra va anar més enllà, i recomanà el seu hereu de comprar l'oli necessari per fer cremar una llàntia en honor del Beat, fet que la seva esposa per complir millor el desig del seu marit va fer fabricar una llàntia de plata perquè cremàs en memòria del beat Ramon Llull.

Un altre aspecte que podem apuntar és la ubicació d'ambdós sants en el mateix retaule, podem pensar en una certa relació biogràfica, durant un temps Sant Roc i el beat Ramon Llull haurien romàs a la ciutat de Montpeller essent súbdits del Rei Jaume II, després de tot la ciutat de Montpeller formava part del Reialme de Mallorca⁹⁴.

Alguna dada més sobre aquesta escultura és la gran devoció que el poble porrerenc sentia per sant Roc i Ramon Llull. De fet tenia obraria pròpia i es celebrava cada any una festa, a més fruit d'aquesta devoció és la corona i la ploma de plata que els fidels li regalaren i en temps de la desamortització desaparegué⁹⁵.

La talla de mitjans de segle XVIII conservada a l'església parroquial de sant Marçal estava antigament ubicada a l'antic Institut Balear (avui institut Ramon Llull)⁹⁶.

Els trets iconogràfics que la caracteritzen no són nous: hàbit negre, amb decoracions florejadades daurades, corona de raigs a les mans sosté la ploma, i el pergami actualment perdut. Però el que sí cal fer esment és que l'estàtua segurament fou utilitzada per sortir a les processons de les festes del Beat. Coneixem altre exemples d'estàtues que s'havien destinat per aquest fi. És el cas de Porreres que a finals de segle XIX gràcies a la devoció del Beat, la Societat Lulliana de socors mutus erigí una altra estàtua per dur a les processons públiques. A l'església parroquial de sant Joan es conserva una altra estàtua de la confraria del Beat Ramon Llull, construïda a principis de segle XX, la qual estava destinada a les processons públiques.

⁹⁴ M. SACARÈS; C. M. VENY, *La retaulística dels segles XVI-XVIII a l'església parroquial de Porreres*, Ajuntament de Porreres, 1998, p. 43 ,65-66,101.

⁹⁵ M. GELABERT, "Iconografía de R. Lull, Catálogo de las imágenes del Beato R. Lull, *BSAL*, 1887, p.124. "Iconografía...", p.365.

⁹⁶ Vegeu la fotografia de l'escultura al llibre de J. LLADÓ FERREGUT, *Historia del Estudio General Luliano y la Real Pontificia Universidad Literaria de Mallorca*, Palma, 1973, p.74.

Els retrats del “*pius eremita*” o el sant en oració

El primer model que apareix cronològicament és el del sant en oració, aquest tipus té a veure amb el *modus orandi* comú a totes les ordes religioses, però de manera especial amb l'orde franciscà. Els seguidors de Sant Francesc troben nombrosos escrits coetanis al sant d'Assís referents al tipus d'oració – meditació que s'ha de practicar. L'oració ha d'esser de caràcter individual i s'ha de dur a terme a la solitud de la cel·la, o bé en un marc natural on el paisatge convidi a la contemplació i a l'apropament amb Déu. Oració, penitència i solitud van lligades per assolir el contacte amb Déu, el sant amb singular recolliment s'agenolla i amb les mans juntes i la mirada enlairada prega Déu. Aquest model iconogràfic respon a l'episodi de sant Francesc d'Assís en el mont Verna quan es retira en oració i se li pareix el Crist serafí.

L'estigmatització al mont de Verna està copiada i correspon a l'agonia de Crist a l'hort de Getsemaní. L'escena reproduïx l'oració de Jesús que distanciat dels seus deixebles, agenollat davant una roca, amb les mans juntes i en gest de pregària se li apareix Déu Pare simbolitzat per la seva mà o en bust, posteriorment es reemplaçat per àngels. Aquest model figuratiu de Jesús en oració serà traslladat a nombroses iconografies de sants, penitents, místics, ascetes o eremites en oració com el mateix sant Francesc ja esmentat o sant Jeroni, sant Onofre i santa Magdalena.

L'aparició celestial a un elegit es dona precisament en aquest moment de retir i contemplació. La vivència de Llull al puig de Randa té molt a veure amb els místics il·luminats, la seva obra fruit de la revelació del cel té lloc en aquest moment de meditació i contemplació aquest esdeveniment tan important a la vida de Llull es reflecteix a la majoria dels seus retrats.

El retaule que es troba a la sala capitular del convent de Santa Clara de Palma és de temàtica franciscana i és un dels primers retaules on es representa la imatge de Llull com a sant en oració (figura 14). Pel que fa a la pintura de Llull es presenta retratat agenollat està disposat en tres quarts amb les mans juntes amb hàbit i capa de franciscà. El seu rostre eixut i ascètic amb barba i amb la mirada abstreta cap el cel és testimoni de l'aparició de la llum divina. El paisatge de fons recrea un geografia muntanyenca i rocós, al fons una ermita amb vegetació i en un pla més proper al Beat una font i un arbre. Tot i que Llull està immers en aquest paisatge, realment el protagonisme l'assoleix la figura humana, el paisatge queda relegat merament a un fons decoratiu.

La imatge recorda les representacions dels gravats del segle XVI en què es representa Llull com a místic contemplatiu, en les seves obres entre d'altres *Blaquerna* l'autor desenvolupa i tracta com s'ha de dur a terme la pràctica de l'oració. Llull esdevé el *pius eremita*, tal com el designen les edicions lul·lianes dels segles XV i XVI. Les imatges del pietós eremita apareixen a les il·lustracions del cinc-cents i sis-cents; i responen a la del místic contemplatiu a més estan relacionades amb la il·luminació de Randa i estan emmarcades en aquest paisatge i cicle narratiu, i la iconografia així el representarà.

Si els primers gravats de les edicions del segle XVI són els primers referents de Ramon en oració, hi ha un gravat contemporani d'aquesta pintura que manté fortes semblances. Es tracta d'una xilografia editada per Gabriel Guasp l'any 1604 en el llibre *Setentia diffinitiva in favorem lullianae doctrina*, es veu la figura de Lull que agenollat prega amb les mans juntes prop d'una font; al fons es reproduïx un paisatge muntanyenc amb vegetació i una construcció, i més a la llunyania la mar. Aquestes dues imatges semblen copiades una de l'altra o almenys han seguit un mateix model iconogràfic.

Tanmateix aquestes imatges no es podem deslligar de les iconografies dels sants en oració; el llenç de Lull el podem associar amb el de sant Francesc d'Assís les dues representacions guarden similituds i analogies que cal destacar-les. Els dos sants estan disposats de manera semblant agenollats en un paisatge natural, difereixen la posició de les mans, les de sant Francesc es mantenen obertes, i les de Lull juntes, també en senyal de pregària, però, ambdós embriagats pel contacte diví. Com a fet inaudit, el beat Ramon porta nimbe, símbol de santedat la qual cosa sorprèn de què sigui Ramon Lull, és de les poques pintures de l'àmbit mallorquí que conec que es representa Lull amb nimbe de sant. La inscripció al peu, tot i que de difícil percepció, RAYMUDUS descarta tot tipus de dubte i consigna plenament la seva identitat. La representació del nimbe atribut de sant és característica i gairebé exclusiva dels gravats francesos del segle XVII i està relacionada amb el qualificatiu de sant donat a Lull en els cercles d'estudi i difusió del lul·lisme francès. Tanmateix, però, cal citar una imatge de Lull esmentada als processos no conservada que es trobava al convent de sant Francesc de Barcelona que representava Ramon Lull amb corona de raigs i amb la descripció: "Santus Raymundus Lullius"⁹⁷.

Una de les escultures més antigues és la conservada al Palau Episcopal de Palma, la talla de fusta policromada forma parella amb la de Santa Caterina Tomàs i és de principis de segle XVII. Ambdues escultures reposen sobre una àmplia base on estan retolats els noms dels personatges: B. RAYMUNDUS i SOR CATALINA TOMAS.

Cert primitivisme caracteritza aquestes imatges de cànon curt i modelat molt compacte, tan sols avivat per les línies verticals que conformen les indumentàries. El tipus representat és el d'orant tan prolífic en l'escultura funerària. Es representen en actitud de pregar -agenollades amb les mans juntes- Aquest model també cal relacionar-lo amb les iconografies del *pius eremita* o del místic contemplatiu en què apareix Lull agenollat resant característiques dels gravats del segle XVI de les edicions lul·lianes.

La seva faç es caracteritza per dur barba i cabells curts, no porta corona de raigs. La vestimenta, mantell i túnica obscures amb cordó nuat i cintura alta estan decorades amb flors de llis daurades i també daurat és el ribetejat de la capa.

És fa difícil conjecturar si foren realitzades per formar part d'un retaule ja que la majoria d'escultures de fusta policromada estaven subordinades al moble litúrgic. Com diu M. Carbonell: "Pel que fa a la imatge religiosa, no es pot afirmar taxativament que es fabricaven escultures exemptes. En general, les imatges van

⁹⁷ ADM, *Processus...*1747, f.96v

al·lotjades en un retaule o una portada, de manera que sols demanen a l'espectador una visió incompleta i frontal, a vegades lleugerament esbiaixada"⁹⁸. Si bé aquest model de Lull orant és únic en escultura, no en gravat ni pintura; al llarg del segle XVII es representen altres models iconogràfics en escultura que segueixen les composicions dels gravats i de pintura, i que gaudeixen de més difusió. L'ús dels gravats a més d'altres impresos com tractats d'imatges, vides de sants i llibres de pietat varen ésser els mitjans d'inspiració i còpia de què es serviren els escultors. De fet, està ben documentat tot aquest material en els inventaris dels bens que deixen els mestres al morir⁹⁹. D'altra banda tot aquest sortit d'estampes diverses que manejaven feien possible la invenció de noves imatges. A part d'emprar tot aquest repertori gràfic, tampoc podem deixar de banda l'ús habitual i indiscriminat de motlles de guix i de cera que reproduïen parts de l'anatomia.

En el retaule de santa Caterina d'Alexandria de l'Església parroquial de santa Eulàlia de Palma a la part superior en el medalló dret es troba un retrat de Lull que també pertany en aquest tipus de sant en oració (figura 15).

En el procés de 1752 la imatge és catalogada i tractada pels pèrits, a més el retaule es descriu en tot detall i correspon a l'actual amb algunes variacions. Al cos central en una fornícula es presenta la talla de la santa titular, Caterina màrtir, als laterals les pintures de santa Caterina de Senna i santa Agnès. A la predel·la als costats d'una banda la pintura de sant Jacint i d'altra santa Àgata i sant Marçal i sant Franc. La pintura central avui ja desapareguda es representava la Mare de Déu del Roser amb sant Domènec i sant Francesc, actualment s'hi troba una fornícula amb una talla d'un sant dominic?. Al cos superior la pintura central representa sant Climent i flanquegen la pintura dos medallons amb sant Magí i el beat Ramon Lull¹⁰⁰.

Sobre la imatge de Ramon Lull els testimonis coincideixen en assenyalar que "La figura de la pintura redona de lo superior y en la part esquerra del quadro o retaula de esta capella de santa Catherina Martyr es figura del beato Ramon Lull com se veu ab lo modo ab que esta feta dita figura ab trage y vestuari de terciari de sant Francesch"¹⁰¹.

Pel que fa la datació del retaule també a mutu acord i constaten que "el retaula de la capella de dita Santa Catherina, judico que tot el dit quadro, columnas, vasas y adornos de las pinturas redonas de lo superior y las figuras, haurà cosa de trecents anys que fonch fet per la rauhó que axí lo inferesch del modo de la sua construcció de lo vell de la doradura y modo de la estatua de la santa titular de la capella, que segons altres semblants fabricats correspon a dita antiguedat"¹⁰². La cronologia establerta pels pèrits com és habitual és errònia i peca de donar una

⁹⁸ M. CARBONELL, *Art de cisell...*, p.55.

⁹⁹ Sobre els gravats com a fonts gràfiques d'inspiració pels escultors de l'àmbit hispànic vegeu l'estudi de J. J. RAMIREZ, "La revolució del grabado (siglos XV- XVIII)" a *Medios de masas e historia del arte*, Cuadernos Arte, Cátedra, 1988, Madrid, p.24-39. Pel cas mallorquí vegeu, M. CARBONELL, *Art de cisell...*, p.33- 35

¹⁰⁰ Al procés de 1751 es descriu ampliament el retaule, vegeu la transcripció completa a l'apèndix documental.

¹⁰¹ ADM, *Procés...* 1751, f. 57

¹⁰² ADM, *Procés...* 1751, f.57

data massa antiga, es fixa la seva realització l'any 1482 la qual cosa hem de rectificar. El retaule és de finals de segle XVI, l'estructura arquitectònica i els repertoris ornamentals ens ho indiquen¹⁰³, tot i que la talla de santa Caterina pot ésser de la mateixa data, el que realment desconcerta són les pintures, aquestes semblen de data posterior. La declaració testimonial del pintor Miquel Banús ens ajuda a resoldre la qüestió: "En quant a la figura del beato Ramon Llull que se trobe en lo dit redó de lo superior de la part esquerra, esta pintura demostra que fonc retocada y renovada y judico que esta renovació haurà cosa de docents anys, com axi lo inferech del modo de ella y los rayos de la dita pintura també aparexen retocats y renovats del matex temps de quant fonch renovada la figura"¹⁰⁴. Segons les paraules de Banús sembla que la pintura del Beat Ramon fou restaurada en data posterior, val a dir que no diu res de la resta de les pintures del retaule, però podem suposar que totes elles foren per extensió retocades i renovades. El que si esmenta és la cronologia, segons diu la pintura és de 1582 la primera original devia tenir aquesta data aproximada, però la que ell va veure era ja renovada i restaurada, i li hem d'assignar una data en torn del primer quart del segle XVI. Pel que toca a la representació de Llull és de difícil percepció atesa la seva ubicació i el seu estat de conservació. El bisbe Llorenç Despuig i Cotoner al procés deixà constància: "Aliud a sinistris continens depictam figuram beati Raymundi Lulli radorum corona in capite ornati, terciario franciscano habitu induti, oculis ad superos et inde depictam delapsam lucem intuentis"¹⁰⁵. De fet, la imatge representa sobre un fons monocrom la figura del Beat de mig cos presentat de perfil i el rostre lleugerament a l'esquerra, en posició d'oració, mans juntes. Tal com ho descriu el bisbe Despuig va vestit amb hàbit de franciscà i corona de raigs, alça la mirada cap el cel on apareix un feix de llum, que plasma el moment de la il·luminació. El rostre de Llull destaca per la seva qualitat del dibuix i bona execució. La barba llarga i blanca i les faccions estilitzades caracteritzen la imatge, a més a més, manté una forta semblança formal amb l'altre medalló en el qual es representa la imatge de sant Magí¹⁰⁶ presentat de front amb nimbe circular i sobre

¹⁰³ La manca d'estudis sobre el conjunt retaulístic de l'Església de Santa Eulàlia i en particular el retaule de Santa Caterina d'Alexandria és evident. El treball de Guillem Nadal presentat a un certàmen fa la següent descripció del retaule: "Nombramos este retablo por ser la ejecución algo apreciable por su forma parece datar de fines del siglo XVI. Es de estilo plateresco y mide 7'60X5 sabemos que existe uno muy parecido en el Convento de la Concepción de Inca. Vegeu G. NADAL GELABERT, *Inventario artístico- arqueológico de la parroquial iglesia de santa Eulalia de esta ciudad de Palma con anotaciones históricas e ilustraciones fotográficas*, Palma, text mecanografiat conserva a la Biblioteca Diocesana de Palma, 1928, p.57. Una altra referència sobre aquest retaule es pot trobar a la guia de Rafael Caldentey. Vegeu R. CALDENTY CANTALLOPS, *Santa Eulalia, la parroquia más antigua de Palma*, Palma de Mallorca, 1979, p.55. Posteriorment aquest retaule va ésser catalogat i inclòs a l'estudi de G. LLOMPART, J. M. PALOU, J.M. PARDO, *Els López dins la pintura del segle XVI a Mallorca*, Palma, 1988, p.100.

¹⁰⁴ ADM, *Procés...*, 1751, f.57r.

¹⁰⁵ ADM, *Procés...*, 1751, f.55v.

¹⁰⁶ Segons la tradició sant Magí era ciutadà de l'antiga Tarragona i portà vida d'anacoreta a la serra de Brufaganya, i convertí a molts camperols fins que assabentat el prefecte de la ciutat va mandar decapitar-lo al segle III. Se'l representa amb un pobre hàbit de monje. El seu atribut és molt personal consisteix en un pal llarg amb el qual fa brotar una font del sòl; és la font que va fer sorgir miraculosament per calmar la sed dels soldats que varen prendre'l. Vegeu, J. FERRANDO ROIG, *Iconografía de los santos*, Omega, Barcelona, 1950, p. 180. El jesuïta francès Charles Cahier al seu llibre *Características dels sants a l'art popular* recollia la seva llegenda "Saint Magin, ermite et

fons monocrom. Les coincidències formals es mantenen intactes i semblen fetes de la mateixa mà, a part d'això també podem relacionar els dos personatges representats com ermitans amb característiques semblants de la vida eremítica de l'àmbit català¹⁰⁷.

Aquí cal fer un incís sobre la introducció del culte i devoció de sant Magí a l'illa de Mallorca la qual és de difícil precisió¹⁰⁸. La seva llegenda no consta abans dels cronistes religiosos catalans del segle XVI. A l'actual parròquia de Santa Catalina o sant Magí es conserva un retaule en el creuer de l'evangeli que escenifica la vida i miracles del sant. El retaule pertany a la segona meitat del segle XVI i la seva factura prové dels taller dels López¹⁰⁹. De fet, podem apuntar la relació d'obres feta pel mateix taller dels López.

Novament incidesc en la problemàtica formulada anteriorment sobre la datació del retaule i de les pintures que el decoren. A l'estudi de Llompart, Palou i Pardo sobre pintura mallorquina del segle XVI s'inclou aquest retaule al catàleg, tot i que la descripció que en fan és incompleta podem apuntar algunes qüestions relacionades amb la cronologia i l'artista. Els autors daten el retaule devers l'any 1585 data orientativa en la qual estic d'acord, abans ja ens hem referit que els pèrits donaven una cronologia molt més antiga, però errònia. Pel que fa a les pintures superiors és a dir del segon cos i àtic, els autors opinen que són les més antigues del retaule juntament amb l'escultura de Santa Catalina. Tot basant-se amb aspectes formals i iconogràfics relacionen la pintura del Pare Etern amb altres obres dels López, i que resulta esser còpia del model creat pels Macip. Per extensió atribueixen les pintures dels medallons- tot i que no les identifiquen- és a dir les dedicades a sant Magí i al beat Ramon Llull a Mateu López sènior, adjudicant-li una cronologia avançada de devers l'any 1585, de fet hi ha una

martyr; 25 août. Il s'était retiré près de Tarragone dans les montagnes de Brufagañas, et y reçut la mort pour la foi. Les catalans racontent que son sang se convertit en roses; et 'q'une fontaine où il se désaltérait, devin l'instrument de nombreuses guérisons. Vegeu CH. CAHIER, *Caractéristiques des saintes dans l'art populaire*, Paris, Librairie Poussielgue frères, Vol. I, 1867, p.386. També són coneguts goigs catalans dedicats en honor de sant Magí Vegeu, Fr. Enrique Florez, *España sagrada, teatro geographico histórico de la iglesia de España*, t XX, Fontanet, Madrid, 1906, p.170-180:

“ Al desert encaminatvos,
Los ministros del pretor
Vos alcanzan, y l'furor
Desahogan , arrastrantvos;
Y en rosas se ha transformat
La sanch que flui del cos
Magí martyr portentos
Siaunos promete advocat,
Aquella aygua prodigiosa
De tots remeys rica mina
Per tot Espanta s' destina
Pera ferla mes ditxosa ...”

¹⁰⁷ Gabriel Llompart ens advertia que sant Magí no va esser proclamat i proposat a l'Església mitjançant un procés regular de canonització sinó que va entrar en el culte local a Catalunya (i en primer lloc a Tarragona que el venera com a patró) i d'allà es va difondre la seva fama com a sant. vegeu G. LLOMPART, *El retaule de sant Magí de Palma de Mallorca*, col·lecció plagues del Raval 8, Palma, 2006. p.7-8.

¹⁰⁸ M. CARBONELL, B.MARTÍNEZ, *El convent de mínims de Sineu*. Ajuntament de Sineu, 2010.

¹⁰⁹ Vegeu G. LLOMPART, *El retaule...*, p. 6-8.

nombrosa documentació que vincula al pintor amb l'església parroquial de Santa Eulàlia, i que va des de 1548 fins a 1585¹¹⁰.

Tanmateix les pintures actuals dels medallons no les podem datar l'any 1585. Els trets formals d'aquests retrats sobre fons monocrom obscur encaixen més amb una cronologia més tardana pròxima al primer quart de segle XVII. No vol dir que originàriament aquestes pintures fossin elaborades en època més primerenca pel taller dels López, però si tenim present i donam per cert el testimoni del pintor Miquel Banús el qual ratificava la restauració i renovació de les pintures en data posterior, s'aclareix raonadament la qüestió.

Els retrats del "*vir illuminatus*" o el sant escriptor

L'altra vessant és el model de sant escriptor, s'introdueix més tard que el model de sant en oració, però en canvi tindrà un desenvolupament i una repercussió més amplia. La majoria de retrats de Llull adopten aquest model desplaçant a l'antic model de sant en oració; aquest nou model de sant escriptor deriva igual que l'anterior de l'episodi de la il·luminació a Randa. Llull escriu la seva obra gràcies a la revelació divina. En aquest conjunt d'imatges el retrat de Llull es representa amb els seus trets característics que el defineixen. El model plàstic és hereu del grup de sants representats com a escriptors que troba els seus paral·lels amb els sants hispanos: santa Teresa de Jesús, sant Joan de la Creu, sant Pere d'Alcàntara són recordats amb els motius de la ploma i el llibre; els místics es representen mentre escriuen ajudats per la divina inspiració sovint un colom que simbolitza l'Esperit Sant envoltat per un eix lluminós. Tots aquests sants tenen un referent comú que és la iconografia dels Evangelistes i dels Doctors de l'Església.

Els Evangelistes des de temps enrere són representats com a escriptors. En els evangeliaris manuscrits del segle IX plasmen les imatges dels Evangelistes asseguts al seu escriptori i escrivint amb la ploma. En el llibres grecs i romans era costum representar a la primera pàgina el retrat de l'autor, aquesta imatge de l'evangelista que escriu era una còpia fidel d'aquest tipus de retrat.

Sant Mateu sembla escriure al dictat d'un àngel, i a sant Joan se li aparegué Déu a l'illa de Patmos, i li revelà l'Apocalipsis.

Les fórmules iconogràfiques dels Evangelistes redactant els seus llibres són transmeses als Doctors de l'Església. Sant Gregori Magne, sant Ambrosi, sant Agustí i especialment sant Jeroni són representats al seu estudi escrivint la seva obra inspirats pel colom símbol de l'Esperit Sant. Un altre sant que manté una iconografia semblant és sant Tomàs d'Aquino considerat com el cinquè Doctor de l'església té com a atributs usuals el colom de l'Esperit Sant que li parla a l'oïda, emblema característics dels Doctors de l'Església.

Aquestes receptes iconogràfiques són sens dubte les subministrades per reflectir els retrats de Llull com a sant escriptor, les representacions s'emmarquen generalment sota dos escenaris diferents d'una banda en un entorn natural, un paisatge que recorda la il·luminació al puig de Randa, o bé en un interior, un estudi, assegut a un escriptori. Una altra vessant són els retrats sobre fons monocrom.

¹¹⁰ G. LLOMPART, J.M^a. PALOU, J.M^a. PARDO, *Els López...*, p.100.

Pel que fa a la cronologia els primers retrats que coneixem de Llull d'aquest tipus, tot i que hi ha molt pocs exemples, són de mitjans i finals de segle XVII.

Una pintura ben interessant és la que es conserva a la Biblioteca Nacional de Madrid, (figura 16). El llenç procedent d'una església conventual desamortitzada amida 73x64cm hi representa a Ramon de mig cos, assegut al seu escriptori, amb la mirada baixa llegeix i sosté el llibre obert, al costat les plomes i el tinter. Plàsticament es caracteritza per l'ús del clarobscur que s'aconsegueix per una il·luminació anterior del primer pla que posa de relleu la figura deixant en penombra el fons. La identificació del personatge realment ens la dona la prestatgeria situada al seu darrera amb llibres que en el llom estan retolats el seu nom i el títol de la seva obra, a més a més a la part superior esquerra apareix el seu nom complet RAIMUNDO LVLIO. El personatge retratat s'ha desposseït de tot element religiós, no porta hàbit de terciari franciscà, ni nimbe radiat, ni tampoc hi ha cap manifestació de la divinitat. Aquí Llull ha esdevingut un personatge seglar mancat de tot indicatiu de santedat, vestit de fosc i amb gorguera característica de la moda del segle XVII, sembla més un erudit del segle XVII que el beat mallorquí. A més hem d'afegir que el retrat no pertany exactament al model d'escriptor sinó que en concret està representat concentrat i llegint. Segurament el pintor que realitzà el llenç desconeixia la iconografia del Beat i es decantà per fer un tipus d'imatge pròxima al gènere de retrats de filòsofs.

De fet, aquesta pintura s'ha d'emmarcar en el context del lul·lisme castellà hem datat el quadre cap el 1600 possiblement es degué realitzar en el regnat de Felip III, encara que aquest monarca no fou tant devot ni admirador de la doctrina lul·liana com el seu pare sí que s'interessà i dugué a terme algunes intervencions en favor de la Causa lul·liana influït pel seu progenitor¹¹¹.

Això no obstant, el lul·lisme castellà arranca de més enrere i hem de situar els seus inicis en el cercle del Cardenal Cisneros fundador de la Universitat Complutense i protector de la doctrina lul·liana. Al seu voltant hem d'esmentar a Alfonso de Proaza, conseller del cardenal en temes lul·lians i editor d'obres lul·lianes; i al mallorquí Nicolau de Pax -autor d'una de les primeres biografies de Llull- el qual el Cardenal Cisneros cridà per ocupar una càtedra de filosofia i teologia lul·liana primer a Alcalà i més tard a Valladolid, és en aquesta darrera universitat que segurament l'arquitecte Joan de Herrera s'amarà de ciència lul·lista. El seu coneixement fou tan intens i la seva devoció tan profunda que arribà a tenir un pintura del beat mallorquí.

És interessant la descripció del quadre recollida per A. Ruiz de Arcaute "Del sancto màrtir y doctor Reymundo Lulio puesto de rodillas con hábito de la orden tercera de San Francisco, de tamaño natural"¹¹².

Segons es desprèn de la descripció, la pintura pertany al model de Llull com a *pius eremita*. Recordem que aquest tipus de model de sant en oració es dona a finals del segle XV fins el segle XVII. La pintura tot i que no sabem la cronologia

¹¹¹ Sobre aquest tema vegeu els articles de L. PÉREZ, "La Causa Luliana en Roma durante el reinado de Felipe II", en *Antológica Annuua*, 13, Roma, 1962, p.193-249. "Lulismo e inquisición a principios del siglo XVII", a *Perfiles jurídicos de la inquisición española*, edit José Antonio Escudero, Madrid, 1989, p. 727-751.

¹¹² A. RUIZ ARCAUTE, *Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II*, Madrid, 1936, p.104. Citat a L. PÉREZ, "Nuevos documentos sobre el lulismo de Juan de Herrera", *EL*, 14, 1970, p.72.

podem acotar-la a partir de la segona meitat del segle XVI, hem de tenir en compte que Herrera mor l'any 1597.

Tenim constància documental de l'existència d'altres retrats en aquest context. En el procés de 1612 un testimoni ens informa que Felip II el gran rei devot de Llull, per excel·lència, conservava al setembre de l'any 1595 un retrat de Llull a la llibreria de l'església de San Llorenç de l'Escorial¹¹³.

Altres imatges consignades a documentació¹¹⁴ més tardana són les imatges que es trobaven a l'Església de San Juan de los Reyes de Toledo, i en el claustre de Sant Francesc de Salamanca, malauradament sobre aquestes imatges cap més comentari ha aparegut, i no podem saber com eren¹¹⁵.

En resum, pel que fa a l'àmbit castellà sols coneixem la pintura conservada a la Biblioteca Nacional de Madrid, i segons la fitxa de catalogació procedia d'una església conventual desamortitzada, descart la idea de què pogués esser el retrat que decorava la llibreria de l'Escorial, més que res per no coincidir en la cronologia. La possibilitat queda oberta ja que podria tractar-se d'una de les pintures ubicades a una de les esglésies esmentades més amunt, i més concretament a la de Sant Francesc de Salamanca o bé d'un altre convent franciscà.

Retornem però a l'únic exemple de retrat d'àmbit castellà que tenim; la inspiració temàtica i compositiva parteix del tipus de filòsof o home de lletres erudit, caracteritzat al seu estudi, reflexiu en el moment de lectura. La imatge palesa connexions directes de dependència amb models iconogràfics de retrats d'humanistes del segle XVI. Per exemple, els retrats que féu Hans Holbein a la primera meitat del segle XVI d'Erasme de Rotterdam ocupat en els seus afers intel·lectuals o d'altres personatges il·lustres¹¹⁶ són referents iconogràfics que influeixen en el gènere de retrats de persones il·lustres. Hem de tenir present que als segles XVI i XVII es dona un tipus de retrat de personatges il·lustres, preferentment figures de gran estatus: reis, nobles, eclesiàstics amb una tipologia molt definida, sobre un fons monocrom -sovint obscur- apareix la figura retratada quasi sempre de mig cos, asseguda i a la part superior es rubrica el nom del retratat.

Més o menys contemporani a aquest retrat és un altre realitzat pel pintor Francesc Ribalta (1565- 1628), en què el personatge representat ha estat tradicionalment atribuït a Ramon Llull.

El retrat presenta algunes característiques comunes amb el conservat a la Biblioteca Nacional de Madrid; entre d'altres el retratat es representa al seu estudi en actitud reflexiva o de lectura.

No obstant això, a la pintura de Ribalta s'accentua el perfil del retratat i es manifesta un ús del clarobscur de vessant tenebrista. Gràcies al clarobscur les parts carneses -mans i cap- i els fulls destaquen clarament en el fons obscur, una

¹¹³ADM, *Procés...* 1612, f. 18v, vegeu la transcripció a l'apèndix documental.

¹¹⁴BP, *Manuscrit 1073, miscelanea luliana*, segle XVIII, vegeu la transcripció a l'apèndix documental.

¹¹⁵He intentat localitzar-les en els seus respectius llocs citats a la documentació, però no ha quedat cap vestigi d'elles.

¹¹⁶Entre 1515 i 1540 Hans Holbein es dedicà a retratar tota una galeria de personatges il·lustres com Bonifaci Amerbach (1519), Thomas More (1527), Nicholas Kratzer (1528), Richard Southwell (1536).

llum rasa il·lumina la cara destacant els seus trets, mostrant l'edat i el caràcter del retratat. A la penombra s'ha situat la taula i els llibres.

El retrat, però presenta clars problemes d'identificació amb Llull, no hi ha cap motiu ni atribut que ens indiqui o ens faci pensar que es tracti del beat mallorquí

Ara bé la identificació del personatge i la procedència s'establí mitjançant la inscripció moderna que apareix en el revers del llenç¹¹⁷. Podem creure que la inscripció és còpia fidel de l'original que avui està coberta. A la dreta, en lletres abreviades i manuscrites es llegeix: El BEATO REMON LULIO. A l'esquerra hi ha un "número 6" i un monograma representant una corona ducal amb les inicials "DGH". Monograma que pertany a Gaspar de Haro y Guzmán, marquès del Carpio i Heliche, comte-duc de Olivares (mort l'any 1687), en dita col·lecció hi figura registrat un retrat de Ramon Llull: "Un lienzo de cinco cuartas de alto. Retrato de Raimundo Lulio original de Francisco Ribalta."

Estilística i iconogràficament aquest retrat el podem relacionar amb les sèries de retrats de filòsofs i científics interpretats com a captaires que realitzà Ribera al llarg de la seva vida, o bé en la sèrie dels cinc sentits del mateix pintor en què a l'igual que en la sèrie de filòsofs i científics es representen mitjançant captaires. El retrat de Llull no deixa d'assemblar-se a una possible al·legoria d'un dels sentits la vista o millor dit la manca d'ella la ceguera. Si ens fixem en els ulls del retratat pareixen més els d'un invident que els d'un àvid lector.

De fet, el llenç fou atribuït per erudits com Mayer¹¹⁸ a José de Ribera, i Ainaud a la dècada dels quaranta relacionà l'obra amb els retrats de filòsofs de Ribera; també s'ha vinculat l'obra pròxima a les primeres produccions de Velázquez.

Malgrat la diversitat de criteris els darrers estudis¹¹⁹ coincideixen en assenyalar que la pintura és de Francesc Ribalta. Kowal al seu estudi opina que l'atribució de l'obra s'ha de provar mitjançant l'anàlisi estilística, ja que la inscripció no és de l'artista és tracta com hem apuntat anteriorment de la marca de la col·lecció del segle XVII a la qual pertanyia. La il·luminació tenebrista, la coloració terrosa, la regularitat geomètrica de la composició i el realisme amb què estan retratades les faccions és característic de l'estil de Francesc Ribalta. No obstant, les pinzellades més laborioses i espesses són trets més característics del seu fill Joan. Sembla esser que el llenç fou producte de la col·laboració entre pare i fill. L'altra qüestió també plantejada pel mateix Kowal és la identificació de Ramon Llull. Segons l'autor l'interès que va tenir Ribalta pel savi mallorquí segurament fou incentivada pel mecenatge caputxí; després d'haver passat més de tres segles no podia representar un vertader retrat de Llull aleshores s'inspirà en els models d'erudits del Renaixement.

¹¹⁷ Sobre aquesta pintura vegeu l'estudi i la fitxa del catàleg molt completa de David M. KOWAL, Ribalta y los ribaltescos: La evolución del estilo barroco en Valencia, Diputación provincial de Valencia, 1985, p. 260.

¹¹⁸ En un principi Mayer atribuï el quadre a Ribera més tard a un altre estudi assignà l'obra al jove Velázquez, vegeu A. MAYER, *Münchlin Jahrbuch*, N.F., núm 4, 1927, p.71; A. MAYER, *Velázquez, Catalogue Raisonné*, núm 77, 1936, p.18.

¹¹⁹ Vegeu M. A. ALARCIA, *El Museu d'Art de Catalunya*, 1980, p.69. D. M. KOWAL, *Ribalta y los ribaltescos: La evolución del estilo barroco en Valencia*, p. 90-91,260.

Aquesta hipòtesi no em sembla prou fonamentada, recordem que el tipus iconogràfic de Llull s'havia establert ben aviat a les miniatures que il·lustren els manuscrits, i més tard als gravats de les edicions lul·lianes, i paral·lelament a les pintures per decorar esglésies, i cases particulars.

La identificació del personatge no deixa d'esser un tant problemàtica i sols podem pensar que sigui Llull a partir de la inscripció que apareix al revers del llenç.

Certament el pintor no usà cap atribut per caracteritzar al personatge; en canvi al retrat conservat a la Biblioteca Nacional de Madrid, tot i que l'artista també s'inspirà en models d'erudits del Renaixement, individualitzà el retratat amb la inscripció del seu nom i la dels títols de les seves obres al lloc dels llibres. De perquè Ribalta no representà algun motiu o atribut que definís la persona de Llull bé perquè ho desconeixia cosa poc probable, o bé de manera deliberada plasmà el savi mallorquí com a filòsof del segle XVII al seu estudi.

Altres imatges conservades de Llull a l'àmbit mallorquí com a sant escriptor les trobam a gravats de finals de segle XVII. Un dels primers gravats conservats a la Biblioteca Lluís Alemany de Palma que coneixem segurament es degué realitzar a finals de segle XVII i s'incorporà més tard per il·lustrar un sermó de Mariano Mauro Risón de 1713 editat a Mallorca. La xilografia maldestra i descuidada només s'ha treballat amb un sistema lineal, representa en una orla rectangular trenada el retrat de Llull de mig cos porta els seus atributs habituals, vestit amb hàbit i capa de franciscà barbat i amb una gran corona de raigs. El seu rostre vist de perfil manté la mirada alta exclamant els mots de *O bonitas* fruit de la visió del crucifix disposat entre núvols i vora un feix de llum a l'angle dret. A les mans porta els motius propis del sant escriptor il·luminat per Jesús crucificat; la ploma i el llibre obert amb una de les figures de la seva Art que reforcen la idea de revelació divina.

Una altra imatge més tardana de mitjans del segle XVIII, també conservada a la Biblioteca Lluís Alemany de Palma és la calcografia que il·lustra en un oval la imatge de Llull de mig cos amb hàbit i capa de franciscà barba i cabells llargs, i nimbe estrellat. En una mena d'escriptori apareix el llibre obert i el tinter mentre que el Beat ploma en mà exclama *O Bonitas* per la visió del crucifix situat a la part superior; la imatge es completa per una arbre al fons probablement vol representar la mata escrita. El retrat s'emmarca per una orla ricament decorada amb recursos ornamentals a base de volutes i fistons de fruites, característics del barroc tardà, a la zona superior al centre una voluta amb un capet d'àngel presideix la composició, a cada extrem quatre escuts decoren el retrat. Els escuts superiors representen Espanya i Mallorca; els inferiors són de temàtica franciscana, el de l'esquerra simbolitza dos braços que se creuen, el braç despul·lat de Jesús amb l'estigma i l'altre braç també amb l'estigma, però vestit que és el de sant Francesc, al fons la creu. L'altre escut mostra un hàbit de sant Francesc i el cordó nuat que envolta el vestit.

Sobre aquest burí val la pena fer algunes puntualitzacions d'una banda els símbols franciscans reafirmen el vincle de Llull amb aquest orde, almenys en el camp iconogràfic; d'altra banda el burí destaca per la seva bona traça

especialment el rostre. Un altre fet és que en motiu del sisè centenari de la mort del Beat aquest gravat s'escollí i es reproduí com a segell commemoratiu.

Un altre burí de factura molt nítida i delicada és el signat pel prevere Melcior Guasp l'any 1766. Sobre fons ratllat es presenta la figura del Beat de front i de tres quarts. Porta els atributs habituals que el caracteritzen corona de raigs, barba llarga, i vestit de terciari franciscà, a les mans sosté un llibre obert i una ploma. La figura s'emmarca en un oval amb una orla profusament decorada de motius vegetals i rocalla característics d'aquesta centúria. En aquesta orla a la part inferior es col·loquen motius i objectes propis del retratat: llibres oberts on es dibuixen les figures geomètriques de la seva Art, altres llibres tancats amb el títol de l'obra al lloc, tinters amb ploma i birrets doctorals.

Més a sota apareix la llegenda que fa referència al retratat amb el seu nom i els seus títols i qualificatius: doctor il·luminat i màrtir i patró de la Universitat de Mallorca.

Pel que fa a pintura, el conjunt de pintures del claustre del convent de Sant Bonaventura de Lluçmajor¹²⁰ inclou un interessant retrat de Lluç que el podem associar al tipus de sant escriptor.

Les pintures que no en sabem l'autor, són de vessant popular i es realitzaren en una tècnica que s'anomena grisalla, composició pintada a partir exclusivament de la gamma del gris, del blanc, i del negre damunt una capa fina de guix, imitant l'efecte del baix relleu.

Les pintures són del segle XVII, temps en què es construeix el claustre; la inscripció que apareix al sòtil d'una de les galeries ens ho confirma: Se comença esta obra als 6 ABR 1667, y se es acabada als 3 IUL 1670.

El repertori pictòric mural està distribuït per les quatre galeries que envolten el claustre a la planta baixa i es disposen a la part superior dels portals a l'altura de les cornises en forma de lluneta des dels quals surten els arcs.

Les imatges representades són sants i santes lligades al franciscanisme: sant Francesc, santa Clara, sant Bonaventura, santa Elisabet d'Hongria, santa Elisabet de Portugal, sant Antoni de Pàdua, sant Bernadí, sant Pere d'Alcàntara, sant Salvador d'Horta, entre d'altres.

El tipus iconogràfic dels sants i santes representats segueix un mateix esquema: apareixen centrats enmig de dos motius florals, de mig cos, i amb els atributs que els caracteritzen; a més a més a la part inferior s'incruï el nom del sant i una sanefa de motius florals i geomètrics amb cares d'àngels emmarquen aquestes pintures.

Quan a la pintura de Ramon Lluç és fàcil de reconèixer-lo; vestit amb hàbit cordó nuat i capa de franciscà, porta barba i cabellera llarga. Ploma en mà i inspirat per

¹²⁰ El claustre fou construït la segona meitat del segle XVII. Entorn d'ell hi havia les cel·les de la comunitat i les dependències comunes del Convent. El 1835 els framenors foren trets de casa seva i anys després el claustre es convertí en quarter de la Guàrdia Civil. Vegeu sobre la història de la construcció l'estudi: *El Convent de Sant Bonaventura*, coord per Salvador Cabot Rosselló, tor, Lluçmajor, 1993. Posteriorment es descobriren les pintures estaven recobertes de capes de pintures i l'estiu de 2007 s'acabaren de realitzar les tasques de restauració del conjunt del claustre per esser utilitzat com a centre cultural. M. FORTEZA, "El programa teològic-docente de las pinturas murales de dos conventos franciscanos en época moderna en Mallorca", *Locus Amoenus*, núm 11, UAB, 2011-212, p.171-180.

la divinitat es disposa a escriure, vora ell una tauleta amb el llibre obert i el tinter; a sota la inscripció que l'identifica: B. RAYMUD LLVLL 3 ORD.

Un retrat dels més inusitats i que conté una gran dosi d'originalitat és el que es troba a l'església de les caputxines de Palma, (figura 17) la pintura a l'oli és del segle XVII, representa a l'il·luminat Ramon retratat de mig cos, vestit de franciscà, cabells curts i abundant barba, i un nimbe dibuixat molt feble; es recolza en una roca que fa d'escriptori on es troba el llibre obert i el tinter amb la ploma. El Beat corprès per la presència divina – expressada per una llum daurada- és representat amb les mans obertes, signe gestual dels més clars per comunicar l'èxtasi i els ulls enlairats amb l'expressió d'esglai, i embadaliment pròpies també de l'èxtasi. Allò realment sorprenent de la pintura és la inscripció que apareix al peu dret: V. R^o. DEL B. RAYMUNDO LULIO DE EDAD DE 40 AÑOS. La inscripció identifica el personatge, però a més a més ens informa del moment en què fou retratat Llull, és a dir fent referència a l'edat que tenia. Els estudiosos lul·listes daten la revelació de Randa l'any 1274¹²¹, data final dels nou anys d'estudi iniciats el 1265. Llull ja havia passat el llindar dels quaranta anys quan va pujar a la muntanya de Randa i “el Senyor il·lustrà el seu ment donant-li la forma i manera de fer el llibre”.

La representació ha volgut immortalitzar i reflectir aquest moment, posant de relleu la persona de Llull mitjançant la inscripció, la qual manifesta un valor documental que caracteritza el Beat en un temps i un espai concret. Fet únic a l'àmbit artístic mallorquí - o al menys fins ara- . Recordem que el gènere del retrat tal com era usual a Venècia inclou la data d'execució i l'edat del retratat, fórmula semblant s'aplica en aquest llenç. El paisatge de fons amb un celatge i vegetació amb un arbust a l'esquerra molt possiblement vulgui esser la mata escrita, marca l'entorn del succés, en aquest cas estem davant un retrat integrat en un escenari històric.

Un altre retrat és el que es troba a l'església de s'Esglaieta i procedeix de l'antic convent de clarisses de l'Olivar de Palma. El llenç circular és del segle XVIII. Sobre un fons monocrom es representa la figura de Ramon de mig cos amb el llibre obert mostrant les pàgines escrites amb el títol de la seva obra i una de les figures de la seva Art dibuixades al costat el tinter. Un feix de llum il·lumina el rostre eixut i ascètic amb barba i àmplia calba del Beat que enlaira la mirada vers el crucifix representat en dos troncs. Al seu darrera un gerro amb la palma martirial. La composició és una rèplica i deriva directament del model iconogràfic de retrats de sant Jeroni penitent escrivint al seu escriptori ajudat pel crucifix. La faç de Llull eixuta i descarnada recorda els rostres dels ascetes i sants penitents, sobretot les pintures de sant Jeroni, penitent davant la creu .

Altres pintures de finals de segle XVIII de poca qualitat plasmen el Llull escriptor. El quadret que es troba a l'oratori de Montision de Porreres mostra sobre fons monocrom fosc el Beat de mig cos i de perfil, vestit amb el característic hàbit de

¹²¹ Sobre la data de la il·luminació a Randa hi ha acord mutu, vegeu: A. BONNER, *Obres selectes de Ramon Llull (1232-1316)*, Mallorca, 1989, p. 23. J.N. Hillgarth estableix la mateixa cronologia dels nou anys d'estudi (vers 1265-75). Segons diu “ Va esser durant aquests anys, entre els trenta –dos i els quaranta –un, que Llull va acumular tota l'energia i la força latents que després es manifestarien dramàticament durant el període extraordinari anterior i posterior a la il·luminació del puig de Randa “. Vegeu J.N. HILLGARTH, *Ramon Llull...*, p.33.

franciscà i en la mirada fixa en el llibre que escriu. L'abundant barba i cabells blancs i el nimbe estrellat posen de relleu la composició. Altres dues pintures també del segle XVIII i de característiques semblants són un llenç conservat a la capella de sant Joan de la Creu del Convent de carmelites Descalces de Palma i una altra representació, ja desapareguda que es trobava a l'església parroquial de Valldemossa; ambdós quadres tenen com a trets comuns el retrat de Llull de mig cos sobre fons monocrom representats amb els atributs que el defineixen. La inspiració del Beat ve donada gràcies a la visió de la Immaculada que li facilita la revelació de la seva obra.

Més rellevant, i de millor qualitat és una pintura posterior conservada a la sagristia de l'Església parroquial de Sant Joan, el llenç signat i datat per Joan Mestre l'any 1884 és un retrat de mig cos, els ulls enlairats i la ploma aixecada del Beat, manifesten el moment de la inspiració. Joan Mestre i Bosch (1824-1893), es formà en la tradició acadèmica i tractà tots els gèneres: marines, paisatges, natures mortes, pintura històrica i religiosa, però destacà sobretot en la pintura costumista-historicista, les obres de gènere i els retrats¹²².

Encara que la demanda de temàtica religiosa minva al llarg del segle, Mestre mantengué encàrrecs d'aquest tipus. Al menys tenim notícia de tres quadres de temàtica lul·liana realitzats pel pintor¹²³. Aquest retrat, tot i que és d'època tardana manté un notable accent romàntic. Lull cofat recorda les primeres representacions medievals.

Altres imatges tant gravats com pintures de finals del segle XVIII i principis del segle XIX representen aquest mateix model. El gravat de la col·lecció Guasp representa Llull de perfil amb el llibre obert, gira el cap arran de la visió del crucifix, el retrat està emmarcat en un oval i inscrit en un rectangle decorat amb una garlanda de fulles. La xilografia fou utilitzada per decorar un manuscrit del *Llibre d'amic e amat*¹²⁴ de 1741, la imatge amb una sanefa floral afegida està acolorida amb ploma de color verd.

Un gravat més tardà també de la col·lecció Guasp és el signat per A. Martínez cap a l'any 1847. El retrat respon a solucions codificades com la representació de la figura de perfil i enquadrada a l'altura de l'espatlla, mostrant una de les seves mans. La mirada enlairada i absorta amb la ploma a la mà representa el moment de l'inspiració, però s'ha prescindit del contingut religiós i es manifesta un marcat caràcter laic. El gravat formà part de les il·lustracions de les contraportades dels dos volums dels *Varones ilustres de Mallorca* escrita per Joaquín María Bover i

¹²² Sobre l'obra de Joan Mestre vegeu, Fundació Barceló (ed), *Joan Mestre Bosch, catàleg de l'exposició*, Palma. 1995. J. M. PARDO, "Joan Mestre Bosch", *GEPEB*, vol 3, 1996, p.166-176.

¹²³ Les altres dues pintures que no he pogut localitzar són un quadre de Ramon Lull datat l'any 1847 citat a J. M. Pardo, "Joan Mestre...p.175. i un altre que representa l'episodi del martiri. La pintura a la dècada dels vuitanta es trobava al mercat d'antiquaris de Palma. Dec aquesta informació a Jaume Llabrés Mulet.

¹²⁴ Aquest manuscrit del *Llibre d'amic e Amat* es troba a l'arxiu municipal de Palma i consta de tres volums. El primer volum té vuit gravats alguns dels quals són acolorits a ploma. El nom del posseïdor apareix als tres toms "Es de D. Josef Desbrull Y Boil "al final del tercer volum hi ha la nota "He acabat d'escriure este tercer llibre lo ermita Juan Nicolau de Maria Ssma. del Roser. "Una nota de possessió amb aquest mateix nom es troba al final del segon volum. Sobre aquest manuscrit, vegeu la Base de dades de Ramon Lull, Barcelona, Universitat de Barcelona, <http://orbita.bib.ub.es/llull>.

Rafael Medel, queda constatat de què l'obra fou decorada amb retrats gravats en fusta per A. Martínez. L'obra recull diferents persones il·lustres ordenats per ordre alfabètic on en primer lloc apareix el retrat i la seva corresponen biografia aquest text va encapçalat amb una lletra historiada també tallada en fusta i del mateix autor¹²⁵.

Una altra efígie molt original no només pel seu tractament, sinó perquè va ésser realitzada per decorar una lletra de canvi és el gravat signat per Bartomeu Maura i Muntaner (1844-1926). La lletra de canvi és de 500 pessetes i la seva estructura és semblant a altres lletres de forma allargada rectangular i emmarcada on s'inclou el text explicatiu del txec¹²⁶, flanquejant el text es representa a l'esquerra el bust de Lull disposat de tres quarts a la dreta, el cap alt i la mirada enlairada amb cabellera i barba llarga caracteritzen l'efígie al peu s'inscriu el nom del retratat RAIMUNDO LULIO. A l'altre extrem a la dreta encerclada en una garlanda es completa el dibuix amb els motius i atributs característics de Lull: un llibre obert amb les figures de la seva art, tinter i ploma llibres tancats, retorta i lira i una inscripció que diu *De Natura*.

Aquest gravat s'ha d'emmarcar en la seva obra dedicada a les estampes, bitllets i medalles. Bartomeu Maura excel·lí magistralment en el dibuix i es convertí en un gran gravador. A l'any 1893 Maura va guanyar per oposició la plaça de director artístic de la Fàbrica Nacional de Moneda y Timbre, lloc on va desenvolupar una activitat considerable com a gravador de bitllets de banc i dissenyador de diverses emissions de segells de correus nacionals fet que li van aportar una gran popularitat¹²⁷.

Pel que fa a les característiques del retrat de Lull ens trobam amb dues vessants, d'una banda un tipus de retrat més laic representat Lull com un home erudit i estudiós i sense elements de santedat, i un altre tipus amb una densificació iconogràfica més extensa caracteritzat com a personatge religiós amb els motius i atributs que el defineixen.

En línies generals, en aquests retrats podem assenyalar un seguit de característiques pròpies de la retratística religiosa com és la pèrdua del realisme. La fixació de la imatge fisonòmica de l'individu real desapareix i es manté la valoració d'un model cultural, acostant-se a models més convencionals amb un predomini del fons neutre i de la sobrietat del color. La idealització del personatge religiós es manifesta enfront del tractament més realista i minuciós vinculat a la representació autònoma de la persona de caràcter laic.

¹²⁵ Sobre aquest gravat i el seu autor vegeu els estudis de F. FONTBONA, *La xilografia a Catalunya entre 1800 i 1923*, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1992, p.60- 65. M. FORTEZA, *La xilografia en Mallorca a través de sus colecciones, la imprenta Guasp, (1576-1958)*, J.J. Olañeta, 2007, p.141-142, 254.

¹²⁶ La lletra de canvi es conserva a la Biblioteca Lluís Alemany de Palma. El text de la lletra diu el següent a l'esquerra: Serie B, núm. Matriz de la obligación al portador de 500 pesetas cuyo número va arriba expresado por el cambio mallorquín. Al centre: Cambio mallorquín obligación al portador 500 pesetas. La sociedad cambio mallorquín pagará al portador a los diez dias de ser requerida quinientas pesetas en efectivo. Esta obligación devenga interés a razón de veinte y cinco céntimos por ciento anual pagadero por semestres vencidos en 31 de mayo y 30 de noviembre de cada año. A Palma. El director. El presidente. El cajero.

¹²⁷ J.CAMPDERRÓS, *Bartomeu Maura i Muntaner, escultor i gravador*, Coleccionmania, núm.18, 2005. M. D. ARROYO, *Bartomeu Maura i Montaner: vida y obra*, Palma, Caixa de Balears, 1990. p.9-17

Les efígies de Llull als llibres de vides de personatges il·lustres

Un seguit d'efígies de Llull decoren els llibres de vides d'homes il·lustres¹²⁸.

La majoria d'aquests llibres són editats al darrer quart de segle XVII a diverses ciutats europees.

El propòsit d'aquests tipus d'obres era ben senzill donar a conèixer mitjançant una recopilació biogràfica i iconogràfica un conjunt de personatges il·lustres amb la finalitat d'exaltar la memòria dels homes més rellevants intel·lectualment i espiritualment - científics, filòsofs, metges, sants, beats, venerables - són els homes egregis que omplen les pàgines d'aquests llibres.

El marc geogràfic que abasta és ampli recull homes insignes de diferents països europeus dels seu temps o bé d'èpoques passades. La biografia dels personatges ocupen un lloc destacat en aquests llibres, sovint acompanyats amb elogis poètics i un retrat que presenta al personatge.

Tot plegat, i generalitzant sobre aquest gènere d'obres es tracta d'un afer intel·lectual en què el seu contingut és una síntesi singular i única entre el text i la imatge, entre la biografia o l'elogi clàssic i l'art del retrat. L'origen però del llibre de retrats ve d'antuvi hem de cercar les primeres fonts d'inspiració a l'època antiga. Tot i que es va perdre és el precedent més remot i tenim notícies indirectes a la *Història Natural* de Plini¹²⁹ el qual diu que Marc Varron en "benigníssima invenció" va escriure les *Imagines* o *Hebdomades* i reuní set-cents retrats d'homes cèlebres en diversos volums perpetuant la immortalitat d'aquests homes il·lustres.

Des de la vessant del gènere literari cristià sant Jeroni inicia aquest tipus d'obra amb el propòsit de donar a conèixer els escriptors des de el punt de vista de la seva fe religiosa i gaudí d'una extraordinària acollida fins el segle XVI. A l'àmbit hispànic sant Isidor de Sevilla entre els anys 610-615 escriu *De viris illustribus*. El contingut del llibre tracta de notícies biogràfiques sobre diversos autors gairebé a tots ells és comú el mateix esquema: nom, categoria, eclesiàstica, obra produïda i cronologia¹³⁰. Aquesta vessant dels homes il·lustres no incorporà retrats a les seves edicions.

¹²⁸ Agraesc a Bonaventura Bassegoda les seves indicacions i ajuda sobre la iconografia dels llibres de retrats.

¹²⁹ A la *Història natural* de Plini, el vell en el capítol II titulat "Honra d'imatges" del llibre 35 dedicat a la pintura, colors i pintors, l'autor recull la importància i la delactança que les imatges suposaven des de temps antics. Segons diu: "Marco Varron, el qual con benignísima invención enrigió en la fecundidad de sus libros no solamente los nombres de setecientos hombres ilustres, sino de alguna manera sus imágenes, no sufriendo que las figuras se perdiesen o que la antigüedad del tiempo tuviese fuerza contra los hombres, siendo por la invención desta dádiva envidioso también a los dioses, porque no solamente dio inmortalidad pero los embió a todas las tierras, para que pudiesen estar presentes y encerrarse en todas partes" Vegeu Cayo Plinio Segundo, *Historia Natural*, t. II a, Francisco Hernández Protomédico e historiador del rey de España, Don Felipe II, en las Indias Occidentales, Islas y tierra firme del mar Océano, U.N.A.M, Visor libros, 1998, p.149-150.

¹³⁰ Sobre *De viris illustribus* de sant Isidor vegeu l'edició crítica de Carmen CODOÑER MERINO, *El "de viris illustribus" de sant Isidoro de Sevilla*, estudio y edición crítica, Salamanca, 1964. Continuador del *De viris illustribus* de sant Isidor fou San Ildefons de Toledo. Vegeu de la mateixa autora l'edició crítica, C. CODOÑER MERINO, *El "De viris illustibus de san Ildefonso de Toledo*. Edición crítica, Universidad de Salamanca, 1972.

Més tard en època renaixentista que es configuren i floreixen nombroses obres influenciades per l'antiga tradició clàssica dels *Viris illustribus*.

Una de les primeres obres del cinc-cents fou *Illustrium imagines* d'Andrea Fulvio editat i il·lustrat per Giacomo Mazzochi l'any 1517. L'obra és un repertori que reuneix en un volum una col·lecció de breus vides d'emperadors, homes i dones cèlebres des de la Roma republicana fins l'Imperi Carolingi. Les pàgines estan enquadrades de diferents marcs de gust antic, on a la part superior es representa un petit retrat imaginari xilogràfic en forma de medalló que recorda la numismàtica antiga acompanyada d'una breu biografia. En conclusió l'obra de Fulvio és el primer compendi que reuneix els llibres de numismàtica i els reculls d'iconografia de l'Europa del cinc-cents¹³¹.

És però, Paolo Giovio qui en el seu llibre *Elogia viris clarorum imaginibus* definí i divulgà aquest model de llibres de retrat. Publicat a Venècia l'any 1546 en aquesta primera edició no s'incorporaven il·lustracions a l'edició més tardana de 1575 de Basilea apareixen fins a setanta estampes gravades al burí per Tobies Stimmer. L'obra estava estructurada amb un retrat del personatge i a sota la descripció biogràfica amb els seus mèrits i lloances.

Altres obres de la mateixa centúria que segueixen la mateixa línia són: el d'Enea Vico editat a Parma l'any 1548 *Immagini... degli imperatori*, o el de Dominicus Lampsonius *Pictorum aliquot celebrium germaniae inferiores effigies* de l'any 1572 editat a Amvers i el de André Thévet, *Des vrais pourtraits et vies des hommes illustres* editat a París l'any 1584.

Sens dubte l'obra més cèlebre i que més ressò tendrà són les *Vite* de Vasari, les biografies d'artistes genials, arquitectes, escultors, pintors, i orfebres, foren recollits pel qui s'ha anomenat "el pare de la crítica", l'italià Giorgio Vasari. El mateix Vasari advertia a les primeres pàgines de la seva obra que s'havia proposat escriure dels artistes antics i moderns només sobre allò excel·lent i digne d'elogi. A més a més a la segona edició de 1568 cercà els retrats de cada un d'ells i els precedí a la seva biografia¹³². Aquesta obra influencià a la primera versió hispànica d'homes il·lustres el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* escrita per Francisco Pacheco i datada a la portada l'any 1599¹³³.

Paradoxalment a l'àmbit hispànic la figura de Ramon Llull és inexistent en aquest tipus de llibres; curiosament hem d'ullar-los a les edicions europees. Gràcies a les investigacions exhaustives d'Elena Páez Rios¹³⁴ hem pogut conèixer en la seva *Iconografía Hispana* catalogat els gravats que il·lustren aquestes edicions i altres representacions de Llull.

¹³¹ A. FULVIO, *Illustrium imagines*, nota di Robert Weiss, Roma, Curata, 1967.

¹³² Vegeu la segona edició de les Vides on apareixen els dibuixos dels retratats que encapçalen les biografies dels artistes a G. VASARI, *Le Vite dei Piu celebri pittori, scultori e architetti, seconda edizioni, con note e arricchita dei ritratti degli artista*, 1896. Un altre edició posterior incloïa els gravats signats per Giuseppe Benaglia, vegeu G. VASARI, *Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres*, trad. Castellana de J. B. Righini; E. Bonassa, t I-II, 1945,

¹³³ Sobre l'estudi dels inicis dels llibres de retrats, i en concret el llibre de retrats de Francisco Pacheco, vegeu els articles de B. BASSEGODA, "Cuestiones de iconografía en el libro de retratos de Francisco Pacheco", *Cuadernos de arte e iconografía*, t IV, núm7, Madrid, 1991, p.186-290. "El libro de retratos de Pacheco y la verdadera efigie de don Diego Hurtado de Mendoza", *Locus Amoenus*, 5, 2000-2001, p.205-216.

¹³⁴ E. PÁEZ RIOS, *Iconografía hispana catálogo de los retratos de personajes españoles de la biblioteca nacional*, Madrid, 1966. p.657

Una de les primeres obres conegudes és *Museum Historicum et Physicum* editada a Venècia l'any 1640 i escrita en llatí per Ioannis Imperialis, el llibre conté una galeria de personatges heterogènia. La biografia del savi mallorquí va acompanyada per un retrat, un gravat al burí. Un bust que representa Llull de front lleugerament de tres quarts a la dreta, i enquadrada a l'altura del l'espatlla. El retrat correspon a un home jove de cabells curts i barba molt retallada. El model retratat pertany a un tipus contemporani a la mateixa obra i res té a veure amb un possible retrat de Ramon Llull.

Probablement el gravador no tendria ni idea de com era Llull, - o en prescindí totalment- ni tampoc com se'l representava i s'inspirà amb un altre personatge contemporani.

Cal fixar-nos que tot element o atribut religiós s'ha eliminat i es presenta la imatge d'un jove laic que no concorda amb la tradició iconogràfica en què s'ha representat el Beat, ni amb la seva biografia descrita en aquest llibre.

Quan a la tècnica és un gravat al burí realitzat pel gravador italià Andrea Salmincio¹³⁵ qui decorà el llibre amb retrats de la galeria de personatges. Sembla que dominava prou bé el burí.

Cal parar esment en el fons del retrat, les incisions corbes que dibuixen l'óval en el qual està emmarcat el retrat demostra una destresa en l'art del gravat, i donen una sensació de profunditat al retrat. L'òval està inscrit en un rectangle amb petxines, una altra vegada utilitzant el recurs de la línia corba, simulant un marc, recurs també molt característic d'aquesta centúria i utilitzat com a marc o vasa de retrats.

Un altre retrat que manté característiques similars és el realitzat per Nicolas Lammerssin¹³⁶ localitzat al llibre d'Isaac Bullart *Academie des Sciences et des Arts*, escrita en francès i editada a Amsterdam l'any 1682, i que conté les vides i els elogis històrics dels homes il·lustrats. El retrat precedeix la biografia la qual recull les dades més importants de diferents escrits i biografies de Llull ja publicades.

Pel que fa al gravat es tracta d'un retrat presentat de front lleugerament de tres quarts a l'esquerra. Es matenen algunes característiques afins a l'anterior gravat: com el pentinat, la barba i la vestimenta, però en canvi el personatge retratat és més gran i les faccions del rostre s'han endurides i el caràcter és més greu. Aquesta fisonomia no té cap semblança possible amb el burí de Salmincio, i està inspirat en un altre model diferent.

Formalment segueix el mateix tipus de marc que el retrat anterior, l'efígie de Llull està emmarcada en un oval, i inscrita en un rectangle, on a la part inferior figura per partida doble el nom del retratat, primer en llatí i després en francès. A l'angle inferior hi ha una inscripció, la signatura del gravador *Lammerssin scul.*

¹³⁵ Poques dades sabem d'Andrea Salmincio, italià nascut a Bolonia al segle XVII, fou gravador, i deixeble de Giov-Lingi Valesio gravà sobre cuire i boix. El monograma que utilitzà és paregut al d'Antoni Salaert. Vegeu, E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire des Peintres Sculpteurs Dessinateurs et Graveurs*, Gründ, 1999, (1911-1923), vol. 12, p. 221. Paolo Bellini al seu diccionari afegia que la seva activitat està documentada a Bolonia els anys 1626 al 1664. Vegeu P. BELLINI, *Dizionario della stampa*, Avallardi, 1995, p.482.

¹³⁶ Família de gravadors, editors i llibreters francesos actius a París als segles XVII i XVIII. Segons les informacions i dades recollides per Bénézit pot tractar-se de Nicolas Larmessin, major o bé del seu fill, els dos porten el mateix nom i la seva obra és fàcil de confondre. E.BÉNÉZIT, "*Dictionnaire des Peintres...*", vol.8, p. 286-287.

La tècnica utilitzada és el gravat al burí o calcografia, s'ha destacat l'ús del clarobscur mitjançant l'ombregat amb parts fosques com la meitat del rostre, que s'ha aconseguit amb l'entremat de línies i la densificació d'aquestes enfront a la lluminositat de zones clares sense cap tractament. Aleshores s'aprecia el joc i domini de línies horitzontals, verticals i l'entremat d'elles, i també l'ús de les corbes.

Un altre model de retrat totalment diferent és el que apareix a altres llibres. Jean-Jacques Boissard (figura 18) edita entre els anys 1650 i 1654 a la ciutat de Frankfurt en dos volums *Bibliotheca Calcographica illustrium virtute atque eruditione in tota Europa clarissimorum virorum...* Malauradament no estan signats els gravats i no tenim cap informació de qui els va realitzar. El retrat de Lull apareix de tres quarts a la dreta, caracteritzat com a persona ja anciana amb una mena de barretina al cap i una barba llarga i ben poblada. La imatge està emmarcada en un oval i inscrita en un rectangle, i bisellada als extrems. De la seva boca surt un fileteri al·ludint el caràcter il·luminatiu de la seva obra: "Lux mea est ipse dominus". Més inscripcions decoren i aporten informació sobre la persona retratada al voltant del marc ovalat: Raymundus Lullus philosophus, i a la part inferior sota el marc s'inscriu el següent elogi poètic: "Lullius in tali pictura nobilis artem. Subtili clusit Mente novisque, typis".

El qualificatiu de filòsof que se li dona correspon al model iconogràfic que s'ha escollit per representar al savi mallorquí, i està més en sintonia amb la iconografia del filòsof que els primers retrats que hem vist. La tradició clàssica representava als filòsofs com a persones ancianes. La vellesa era signe de saviesa i virtut. La vida longeva era símbol d'experiència i reflexió, d'altra banda la barba llarga era símbol de saviesa i era atribuït de profetes, apòstols i filòsofs.

A jutjar per la similitud dels gravats, podrien ésser fets per la mateixa mà o almenys és innegable la còpia o reelaboració. Segurament l'estampa de Moncornet va ésser l'original i influí o fou utilitzada com a model per ésser copiat a la il·lustració del llibre editat per Boissard.

Ara bé el gravat signat per Balthasar Moncornet (figura 19) està molt més elaborat i és de factura més fina. La imatge de Lull sembla gairebé un calc una de l'altra inclús el fileteri dona el mateix missatge. El que si és nou i diferent és el fons, aquest s'ha treballat molt més, un cortinatge s'ha posat com accessori per decorar i donar profunditat a la representació. El recurs és utilitzat sobretot al gènere de retrat dels segles XVII i XVIII.

El cortinatge entreobert deixa veure part d'una escena a l'aire lliure que no deixa d'ésser misteriosa, i no aconsegueix poder esbrinar si té algun contingut o relació amb el retrat de Lull o simplement és un fons decoratiu. En una esplanada vora un bosc o jardí hi ha un grup de persones reunides devora una taula o escriptori, semblant a un altar, on es troben llibres, un faristol, i un personatge que dirigeix una cerimònia, més al fons un altra taula igual amb una persona asseguda que escriu. En un pla més pròxim, un ca ajagut, i diversos llibres oberts escampats a terra, així com també eines diverses: compàs, paleta de picapedrer i estenalles. En el cel apareix un triangle format per tres espelmes enceses. El triangle és una de les iconografies més antigues de representar Déu. El fet de què siguin tres espelmes enceses que formen un triangle pot indicar la inspiració o il·luminació divina que Lull tingué i les clares al·lusions a la Santíssima Trinitat.

A la part inferior hi figura el nom del personatge retratat aquesta vegada a part de inscriure's el nom en llatí i majúscula se li ha atorgat el títol de Beat i també el de

filòsof. Després en lletra minúscula l'elogi poètic i laudatori en llatí: *Doctrinam Pandit Raymdus Lullius omnem, cui Deus infundit scibile quicquid erat. Ex vetustissimo prototypo authentico. I.mittannour. Moncornet ex.* El text incideix sobre la ciència que Déu concedí a Lull, és a dir al caràcter revelador de la seva obra.

Ramon Lull exposa tota la doctrina que Déu li va infondre quant era digne de saber i tot el que era possible de saber. Antiquíssima imatge. Prototipus autèntic.

Moncornet fou pintor, gravador al burí i marxant d'estampes, treballà a París, després de la seva mort la dona i el seu fill continuen el comerç d'estampes. La seva obra és considerable i comprèn gairebé tots els gèneres, realitzà reproduccions al burí de Dürer, Rubens, i Rembrandt. Especialment destacà amb els retrats pel seu traç característic i bon disseny¹³⁷.

Un altre model semblant és el que es troba a l'obra *Theatrum Virorum eruditione clarorum* editat a Nuremberg per l'any 1688 per Paulus Freherus (figura 20). La il·lustració és localitzada a una pàgina on apareixen en rectangles de petites dimensions tot un seguit d'homes il·lustres. Només s'han representats els busts, és a dir fins el coll, l'efígie de Lull apareix sobre un fons de ratlles horitzontals de front, però lleugerament de tres quarts a l'esquerra. El capell, una mena de barretina i la barba llarga són gairebé idèntiques als dos gravats anteriors, si bé el rostre sembla esser més jove, les faccions no s'allunyen molt ulls petits i nas llarg. Com és de costum al peu s'ha retolat en llatí el seu nom, i més a sota apareix un epítet laudatori "Chrysopoëns" fent referència a la mítica llegenda del fabricant d'or. Un altre gravat al burí de característiques semblants és el que es troba en una estampa solta conservada a la Biblioteca Lluís Alemany, poca informació tenim d'aquesta estampa. La imatge sols està catalogada per la seva procedència francesa. Tanmateix el tipus iconogràfic és molt semblant a l'iniciat per Moncornet o almenys sinó fou el creador en fou el difusor. El retrat és un bust d'un personatge de rostre allargat, més jove que als altres gravats, però segueix el mateix tipus de tocat amb un birret igual i barba prominent.

Les rèpliques mallorquines als llibres de retrats

Pel que fa a l'àmbit mallorquí hi ha dues obres que estan en aquesta mateixa línia, cal dir que aquest gènere d'obres arriba en retard a Mallorca. Abans, però de parlar d'aquests dos llibres, cal esmentar una obra que la podem considerar "antecedent" d'aquest tipus d'obres. Es tracta del primer volum de *Glorias de Mallorca*¹³⁸ escrita per l'erudit il·lustrat Bonaventura Serra¹³⁹ l'any 1755. L'obra és un panegíric de les

¹³⁷ E. BENEZIT, *Dictionnaire...* vol. 9, p.743. P. BELLINI, *Dizionario...*,p.366.

¹³⁸ El primer volum de *Glorias de Mallorca* fou publicat l'any 1755 per la impremta de Miquel Cerdà. Serra escrigué un segon volum (1751) que no fou publicat el qual es conserva manuscrit a la biblioteca de Can Pueyo.

¹³⁹ Bonaventura Serra Ferragut (1728- 1784) és una figura emblemàtica de la il·lustració mallorquina, tots els historiadors que han tractat aquesta època remarquen la seva importància i mèrits. Jurista de professió, però dotat d'un ampli bagatge intel·lectual, fou un vertader diletant escrigué sobre medicina, història, jurisprudència i història natural. Vegeu sobre aquesta figura els següents estudis: J. GARCÍA MARÍN, *Buenaventura Serra (1728-1784) y la Ilustración española: Feijoo, Sarmiento, Florez, Mayans, Finestres, y el círculo de Cervera*, Pedralbes, 1988, p.353-358. "La biblioteca de Buenaventura Serra y otras bibliotecas del siglo XVIII", en *La cultura mallorquina desde la Edad Media hasta el siglo XX*. Homenaje al P. Batllori, *Estudis Baleàrics*, 1989, p. 113-118. "Buenaventura

gestes dels mallorquins, però sense cap tipus de rigor històric, segons explica l'autor al pròleg es proposà emular les *Glorias de España* de Feyjoo. Malgrat tot l'obra rebé felicitacions i alguna que altra crítica.

Els jesuïtes de Trévoux elogiaren la primera obra de l'autor, fet que Bonaventura Serra es sentí orgullós i copià més d'una vegada la bona crítica " El autor de este libro ha querido honrar a su patria, juntando todo lo que podría contribuir a su gloria, no se deben pues buscar en esta obra sino elogios, estos tienen por objeto el valor y la celebridad de los antiguos baleares"¹⁴⁰. A més de recollir les lloances i elogis escrits per diferents autors sobre Mallorca, com es veu en aquesta crítica Serra dedica pàgines als més cèlebres i antics personatges de les Balears, amb un to de caràcter persuasiu i encomiàstic.

Pel que concerneix a la figura de Lull, l'autor al seu llibre li dedica un extens capítol recopilant informació diversa sobre la seva vida i aportant un catàleg de la seva obra; en més d'una ocasió es declarà fervent admirador seu encara, que continuà l'amistat amb el bisbe Joan Díaz de la Guerra quan aquest provocà les disputes amb els lul·listes.

En certa manera *Glorias de Mallorca* la podem considerar com un precedent a Mallorca del gènere d'obres dedicades a homes il·lustres, i influí en altres obres posteriors com les que escrigué Joaquim Maria Bover.

Memoria biográfica de los mallorquines que se han distinguido en la antigua y moderna literatura, escrita per Bover i publicada l'any 1842, és la primera obra de l'autor que reuneix un elenc d'escriptors rellevants de la literatura mallorquina i menorquina, exposant la seva biografia i obra escorcollada en arxius i biblioteques. Bover al prefaci manifesta la intenció de l'obra, omplir el buit existent al context mallorquí amb aquest tipus d'obra, i que arreu d'Espanya ja comptaven amb elles com és el cas de Catalunya amb Torres Amat amb el seu *Diccionario de escritores catalanes*¹⁴¹. Anys després, l'any 1868 Bover corregiria i ampliaria l'obra amb el nou títol de *Biblioteca de escritores Baleares*.

Però és realment el llibre escrit amb col·laboració amb Rafael Medel *Varones ilustres de Mallorca*¹⁴² de l'any 1847 que segueix les pautes del model d'obra de vides de personatges il·lustres tant en voga en els segles XVII i XVIII al marc europeu. Aquest tipus d'obres arriba tard a Mallorca, no obstant tenim aquest exemplar en el qual el seu contingut i estil correspon plenament a aquest gènere.

L'obra és un aplec de personatges majoritàriament homes –s'inclou alguns personatges femenins– que han destacat pels seus fets memorables, bé per les seves virtuts o talent i que han estat eminents persones en el camp de les armes, de les lletres, o bé que han gaudit del do de la santedat. La galeria de personatges que es presenta encabeix tot tipus de professions des de metges, pintors, homes de carrera eclesiàstica, i reis del Regne de Mallorca, en el cas de les dones cèlebres que es recullen són bàsicament de l'àmbit religiós.

Serra (1728-1784), y la tradición científica en el siglo XVIII mallorquín ", *Mayurka*, 22, 1989, p. 793-801. M. J. PASCUAL BENNASAR, *La Historia Natural de Bonaventura Serra i Ferragut (1728-1784), un ilustrado mallorquín*, Rúbrica 9, Ajuntament de Palma, 2003.

¹⁴⁰ Vegeu l'estudi ja citat de M. J. PASCUAL, *La Historia...*, p.25.

¹⁴¹ Vegeu F. TORRES AMAT, *Memorias para ayudar a formar un diccionario critico de los escritores catalanes y dar alguna idea de la antigua y moderna literatura de Cataluña*, Imprenta de J. Verdager, Barcelona, 1836.

¹⁴² J.M. BOVER, R. MEDEL, *Varones ilustres de Mallorca*, Palma, J. Gelabert, 1847.

Els autors en les primeres pàgines aclareixen el propòsit del llibre donar a conèixer i exaltar els homes il·lustres de l'illa mitjançant la seva biografia¹⁴³. No pretenen crear noves figures per a Mallorca, sinó que es perpetuïn, i no siguin oblidades les figures ja reconegudes.

La relació de personatges cèlebres està presentada per ordre alfabètic, abans de figurar el llinatge, s'ha precedit d'un retrat del dit personatge. Les il·lustracions, gravats a la fusta obra de A. Martínez¹⁴⁴ tenen com a trets comuns esser de mig cos on es destaca el rostre i la vestimenta, la qual cosa ajuda a identificar el caràcter i la labor del retratat, a moltes d'elles hi apareix signat el nom del gravador. També com a tret general, la inicial del text biogràfic de cada personatge és tallada a la fusta pel mateix autor; i està decorada amb lletra historiada amb figures i motius relacionats amb el personatge; o bé amb el contingut de la seva biografia esdevenint una vertadera al·legoria simbòlica¹⁴⁵. Ocasionalment, i no a tots els personatges biografiats s'incorpora la signatura del personatge.

En referència al retrat de Llull, la figura en actitud d'escriure ploma en mà es presenta de perfil amb la mirada enlairada arran de la il·luminació.

Com a novetat ja apuntada per F. Fontbona és que en aquest llibre el nom del gravador il·lustrador apareix ja en la portada, fet no habitual ja que la xilografia continuava gaudint d'una consideració menor en el conjunt de les Arts gràfiques¹⁴⁶. Sobre la innovació d'incorporar els retrats a l'obra els autors n'eren conscients i així ho consignen: "Le hemos adornado con la copia de esos retratos, ejecutada en madera; trabajo que ha adelantado tanto en España, y que en esta isla podemos asegurar es enteramente nuevo en obras como la presente".

De fet, només sé una altra obra publicada a Mallorca que adopti aquest esquema i a més a més molt més tardana. Es tracta de *Compendio de historia de Mallorca* de Joan Capó Valls de Padrinas¹⁴⁷ de l'any 1929, l'obra segueix la vessant de les primeres histories de Binimelis, Dameto i Mut, associant els fets històrics més importants de

¹⁴³ El caràcter biogràfic de l'obra queda prou remarcat amb una cita inicial de J. Norvins que recull la noció de biografia: "La biografía es el arte de reunir el personal de la historia, de las ciencias, de las letras, de las artes y de la sociedad".

¹⁴⁴ Segons Fontbona sembla que dos gravadors de llinatge Martínez es dedicaven a l'art del gravat: "Entre 1847 i 1849 un A. Martínez il·lustra amb nombrosos gravats, retrats, caplletres i al·legories diverses el llibre *Varones ilustres de Mallorca...*", vegeu F. FONTBONA, *La xilografía a Catalunya entre 1800 i 1923*, Sección d'estampes mapes i gravats, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1992, p. 63-64.

¹⁴⁵ M. FORTEZA, "Las xilografías que ilustran la obra *Varones ilustres de Mallorca*", *BSAL*, 59, p.365-370.

¹⁴⁶ F. FONTBONA, *La xilografía...*, p.63-64.

¹⁴⁷ Joan Capó i Valls de Padrinas (1888-1952). Pedagóg. Fou Inspector d'Ensenyament Primari amb una marcada personalitat i un notable nivell professional relacionada amb l'educació. Va esser l'impulsor i el realitzador de la renovació pedagògica de les Balears. Implantà el Certificat de Cultura Elemental a tota la província i aconseguí que a molts de pobles es construïssin escoles públiques dissenyades gairebé totes per Guillem Forteza Pinya. L'any 1918, fundà amb Miquel Duran Taurina, Mallorca Editorial, empresa dedicada a la publicació de llibres per a escolars. Escriví nombrosos articles sobre pedagogia publicats a revistes d'àmbit nacional i és autor de llibres dedicats als ensenyants i escolars és el cas de la primera edició de *Historia de Mallorca* (1919) que deu anys més tard publicaria una segona edició corregida i ampliada que es la que hem tractat. Altres llibres són: *El libro de los ejemplos* (1918), *Lo que España espera de nosotros* (1930), *El libro de la raza* (1931). Per a més dades consulteu, J. OLIVER I JAUME, *L'inspector Joan Capó i el seu context educatiu*, *GEM*, vol 3, p. 133-134.

l'illa amb les figures senyeres que protagonitzaren els esdeveniments. Aquesta història és la primera que incorpora retrats de personatges insignes i dibuixos dedicats a paratges, i escenaris del marc mallorquí realitzats per I. Furió. El títol explicatiu de l'obra és significatiu i es continuadora de la visió i enfocament característics de les anteriors històries mallorquines: *Compendio de historia de Mallorca escrito en forma de narración sencilla, fijando principalmente la atención sobre nuestras grandes figuras, y de una manera especial sobre la del gran rey Jaime I*. Tanmateix l'autor es fixa i posa esment a les figures rellevants de la història de Mallorca, als seus reis, als seus herois, als homes sants i evidentment la figura de Ramon Llull. En aquest cas el retrat de Llull (figura 21) encapçala el capítol dedicat a ell, es representa una efígie de perfil sense cap tipus de pretensió. L'home d'edat mitjana és dibuixat com a laic, sense cap tipus d'element que el vinculi a cap orde religiós, de perfil amb gran barba amb el cap enlairat, i en la boca entreoberta, recordant el moment de la il·luminació. Altres dibuixos de caire lul·lià apareixen a l'obra com el temple o oratori que féu construir l'Arxiduc a Miramar dedicat a Llull, o el gravat que representa el segell de la universitat lul·liana fent referència a la promoció de construccions d'edificis dedicats a la cultura.

Un altre qüestió és que aquest tipus de gènere de llibres el podem associar amb la galeria de retrats de personatges il·lustres que decoraven cases consistorials, i també era una de les sèries col·leccionades a cases particulars. Pel que fa a la història del col·leccionisme mallorquí d'època moderna segons Marià Carbonell¹⁴⁸ no planteja grans interrogants. Col·leccionistes en el sentit estricte de la paraula varen esser més bé escassos en els segles XVI al XIX. L'arxiduc Lluís Salvador d'Habsburg – Lorena reconeixia que es conservaven quadres valuosos a distintes cases particulars, però cap com la galeria de la casa del comte de Montenegro. Part d'aquesta col·lecció fou adquirida pel cardenal Despuig¹⁴⁹. Tanmateix, el cardenal Despuig no era l'únic col·leccionista mallorquí. Cap a l'any 1800 arrelada la cultura il·lustrada, dos mallorquins Tomàs de Verí i Joan de Salas segueixen l'afició col·leccionista. Tot i que la galeria de retrats de personatges il·lustres fou una moda importada. Les galeries de retrats devien esser obra d'artistes locals. És representativa la galeria de disset retrats en forma de bust de diferents persones insignes naturals de Mallorca que decorava la casa de Jordi Abrí Dezcallar¹⁵⁰. De les conegudes col·leccions particulars dedicades a retrats de personatges il·lustres mallorquins és significatiu que a cap d'elles comparegui la figura de Llull. L'interrogant de perquè no consta en aquestes sèries queda obert. Així mateix tampoc avui en dia a les cases consistorials

¹⁴⁸ Sobre el col·leccionisme de pintura a Mallorca en època moderna vegeu l'estudi de M. CARBONELL, "Coleccionismo e importación de pintura en Mallorca en época moderna. La ruta italo-maltesa de los caballeros -sanjuanistas", a *La orden de Malta de Mallorca y el mediterráneo*, la Lonja, Palma, 2000, p.145-180.

¹⁴⁹ Crida l'atenció que a l'inventari de pintura del cardenal Despuig que realitzà Joaquim Maria Bover apareixen quadres dedicats a sants penitents com sant Jeroni i sant Antoni Abat i d'altres sants com sant Francesc d'Assís, sant Antoni de Pàdua però no consta cap pintura de temàtica lul·liana, vegeu J.M. BOVER, *Noticia histórica-artística de los museos del eminentísimo señor cardenal Despuig existentes en Mallorca*, Felipe Guasp, Palma, 1846. Pel que fa a la desfeta de la col·lecció d'escultura clàssica del cardenal Despuig vegeu, G. Rosselló Bordoy, *La desintegración de la colección Despuig de escultura clásica*, Palma, 2000.

¹⁵⁰ Torn a manejar la informació i les dades de l'estudi ja citat de M. Carbonell. Vegeu la nota a peu de pàgina 63 i 64 a les quals fa esment al contingut temàtic de la col·lecció de pintures de la casa de Jordi Abrí Dezcallar. M. CARBONELL, "Coleccionismo...", p.175

queda cap retrat del beat mallorquí, val a dir que a l'Ajuntament de Palma, segons l'inventari que presentà Benet Pons¹⁵¹ arran de l'incendi esdevingut el 28 de febrer de 1894 es destruï un retrat de Ramon Llull. Malauradament no em fa cap tipus de descripció, sols esmenta que no era de massa qualitat i destaca la vàlua de les vases. Sembla plausible que es tractàs del mateix llenç de la "casa de la Universitat" citat en el procés de 1612 ¹⁵². D'altra banda es conserva al mateix ajuntament un quadre de l'enterro del beat Ramon Llull que forma parella amb el Martiri de Cabrit i Bassa del primer quart de segle XVII, però aquests quadres responen a un programa políticoreligiós que no té res a veure amb el gènere del retrat. Haurem d'esperar més de dos segles a què Ricard Anckermann realitzi el retrat de cos sencer de Llull conservat a l'Ajuntament de Palma.

Tanmateix un informe¹⁵³ posterior encarregat per les Comissions d'obres i el Govern d'interior al mateix Pons i Fàbregues, permet tenir una idea bastant clara de com es pensava decorar les sales consistorials.

En concret a la secció de la galeria de retrats de fills il·lustres, l'arxiver municipal proposa un seguit de medallons o busts de bronze representant efigies o retrats dels més destacats fills il·lustres.

El projecte obra de Manuel Chápuli figuren setze noms gloriosos repartits de la següent manera: quatre busts que decoren la testera de la presidència, deu medallons que ocuparan els llenços laterals, i dues testes en el mur d'ingrés. Els candidats que s'han d'elegir han de reunir una sèrie de requisits entre d'altres han d'esser balears eminents, cada un a de representar una època i una branca del saber humà.

A la presidència han de figurar quatre busts d'homes eminents en teologia, legislació filosofia, i belles arts que simbolitzin l'eternitat, la justícia, la veritat i la bellesa. Els homes il·lustres triats per ocupar aquests llocs seran el cardenal Antoni Cerdà com a teòleg, Jaume I com a legislador, Ramon Llull com a filòsof i Guillem Sagrera com a arquitecte.

La galeria es completarà amb altres personatges: com a polític Quinto Cecili Metelo, com a pintor Andreu Reus, com a antropòleg Mateu Orfila, com a músic Benet Rosselló, com a cosmògraf Jafuda Cresques, com a poeta Edris- el- Ibiçi, com a naturalista Bonaventura Serra, com a historiador Joan Binimelis, com a matemàtic

¹⁵¹ Aquella nit conseqüència de l'incendi desaparegueren 57 retrats del museu iconogràfic de fills il·lustres del Regne de Mallorca. L'arxiver municipal Benet Pons feu una relació d'aquests quadres. Sobre el retrat de Llull escrigué: "Formava parte de una serie de imágenes de santos entre los que recordamos san Silvestre y santa Coloma, el Angel custodio, san Andrés y la Beata Catalina Tomás. De esta colección sólo subsiste en el consistorio san Vicente. Santa Práxedes hace años que el Ayuntamiento la depositó en la Iglesia de Porto-Pí. Las telas eran de escaso mérito artístico: la imagen del gran filósofo estaba encuadrada, por excepción, en un marco de buena talla. Vegeu B. PONS FABREGAS, *Memoria presentada por el personal del archivo de la ciudad de Palma*, 1875, p.91.

¹⁵² Vegeu *Procés... 1612-13*, f. 19v.

¹⁵³ B. PONS FÁBREGUES, *Dictamen sobre distribución de los retratos de los varones ilustres de Mallorca en el consistorio emitido por el archivero D. Benito Pons y Fábregues*, Palma, 1895. Sobre la decoració arquitectònica i la descripció del programa iconogràfic de la Sala Consistorial de Palma, vegeu, C. CANTARELLAS, *La morfología resultant. Elements i àmbits significatius a Ajuntament de Palma. Història, arquitectura i ciutat*, Palma, 1998, p.146-153.

Vicenç Mut, en l'art de la navegació Jaume Ferrer, en el progrés Antoni Despuig, i en el camp de les armes el marquès de la Romana¹⁵⁴.

Sobre la representació de Ramon Llull, Pons i Fàbregues fa una observació que cal posar-la de relleu, segons diu la imatge no correspon a un vertader retrat, igual que a les esglésies s'ha col·locat una imatge ideal de Llull, a la sala del consistori també s'ha elegit aquesta opció.

Sobre l'execució d'aquests medallons Benet Pons era del parer que més que encarregar-lo a un sol artista, va ser encomanat a distints escultors de Mallorca¹⁵⁵, amb la prèvia aprovació dels dibuixos fets de tamany natural, per donar unitat al treball. D'aquesta manera, segons l'autor s'aconsegueix fer una obra interessant per a la història de l'art de Mallorca, que fet d'una altra manera seria sols un simple motiu ornamental.

El projecte esbossat per l'arxiver municipal no es torbà, i es dugué a terme entre els anys 1895 i el 1904. Els busts foren encomanats a l'escultor Llorenç Rosselló¹⁵⁶ i s'ubicaren a la part superior de la capçalera, en general i en particular el que representa Llull són idealitzats. La testa del savi apareix cofada i barbada, les faccions són ideals i imaginades. Pel que fa als medallons a mode de tondo segueixen la línia dels busts i es situen als murs laterals, en ells apareix el bust del personatge, un alt relleu, i a sota el seu nom inscrit. A les parts inferior i mitja d'aquestes parets laterals es disposen una gran quantitat de retrats representant els fills il·lustres. La cronologia d'aquests retrats abraça els segles XVII al XX. A grans trets podem establir un seguit de característiques que defineixen aquest tipus de gènere de retrat. La majoria de personatges estan retratats "a mitja figura" o tres quarts, en un espai privat i íntim asseguts o bé dempeus al seu estudi o gabinet. El fons és monocrom, preferentment fosc, en alguns retrats a la part inferior, o als angles superiors apareix una breu ressenya biogràfica acompanyada de l'escut del Regne de Mallorca. Els vestits són un dels elements que caracteritzen al retratat esdevenint un atribut identificatiu del personatge. La majoria són retrats de persones madures i dignes, de gran expressivitat que traspuen la seva personalitat, mantenint un equilibri entre un cert realisme no absent de l'idealisme.

Més que mai, però, en aquestes representacions i sobretot en els busts i medallons es manifesta la idealització del personatge, creant-se un model genèric d'identificació del personatge. Un altre exemple que podem mencionar són els medallons, relleus de guix que decoren la Biblioteca Provincial de Palma. Els medallons quatre dos per

¹⁵⁴ Per a més detall vegeu el quadre sinòptic que es presenta la distribució dels busts de homes il·lustres de Mallorca en els murs destinats per celebrar sessions, juntes i actes públics, B. PONS FABREGUES, *Dictamen sobre distribució de los retratos...*, 1895, p. 27-29. D'altra banda també es pot consultar el llibre de Ramon Medel el qual exposa una relació circumstanciada dels retrats dels mallorquins il·lustres que decoren la sala de sessions del consistori de Palma. Vegeu R. MEDEL, *Manual del viajero en Palma de Mallorca*, estudi preliminar Llorenç Pérez, Palma, 1989, (1849), p.21-36.

¹⁵⁵ Els setze artistes escultors que suggeria l'arxiver per dur a terme les talles eren els següents: Llorenç Rosselló, Guillem Galmés, Lluís Font, Marcos Llinàs, Llorenç Ferrer, Rafel Pons, Josep Rosselló, Antoni Vaquer, Esteve Moragues, Miquel Serra, Joan Simonet, Francesc Sacanellas, Miquel Lladó, Joan Calafat, Bernardí Mulet, Jaume Pons, Bartomeu Simó. Vegeu, B. PONS FABREGAS, *Dictamen...*, p. 31

¹⁵⁶ Sobre els busts del saló de plenaris de l'Ajuntament de Palma vegeu la catalogació a J. RIERA, *L'escultor Llorenç Rosselló (1867-1901)*, Mallorca, 2002, p. 50.

banda, representen escriptors de l'àmbit hispànic: Cervantes, Becquer, Ramon Llull, i un altre personatge que no he pogut identificar.

El model iconogràfic de Llull és l'habitual representat com a savi o filòsof i no ofereix dubtes d'identificació.

D'antuvi la relació entre els retrats de persones il·lustres mallorquines i el llibre de retrats havia estat observada a l'esmentada obra de Bover i Medel: "En el frontis de las casas consistoriales de esta ciudad, para solemnizar las grandes festividades cívicas ó religiosas, suele esponerse un buen número de retratos de los Mallorquines más ilustres por sus méritos ó gerarquía. Esta costumbre, adoptada desde el siglo XVI, é imitada posteriormente en otros países, es digna de encomio porque tiende á robustecer el amor de la patria entre sus nacidos y á realzarlos ante los ojos de los extranjeros; costumbre llena de poesía como tributo que es de alabanza y cariño con que la madre obsequia la memoria de sus hijos: nuestro libro será una especie de guía para recorrer semejante museo"¹⁵⁷. Segons es desprèn del text el llibre vol esser un complement i una guia orientativa sobre aquest tipus d'exposicions. És més el vincle iconogràfic entre el llibre de retrats *Varones ilustres* i la galeria de retrats que decora l'Ajuntament de Palma, queda palès als texts biogràfics de l'esmentat llibre. Aquí he de fer referència a l'estudi citat anteriorment de M. Forteza en què adverteix que els retrats foren ideats pels autors amb el mutu acord del gravador¹⁵⁸.

És ben ver que al llarg dels texts biogràfics es fan al·lusions en els quals s'han inspirat els retrats. A un gran nombre de dibuixos el model seguit prové de la galeria de retrats de fills il·lustres de l'Ajuntament de Palma. Només esment dos dels nombrosos exemples, el cas de Francesc Dameto y Despuig que diu: "Su retrato se ha sacado del que existe en el salón del Ayuntamiento de Palma, obra del distinguido pintor de cámara D. Vicente López"¹⁵⁹. I el de Ramon Despuig que diu: "Fue colocado su retrato en el salón del Ayuntamiento obra del pintor mallorquín D. Agustín Buades, y de él es copia el que ofrecemos a nuestros lectores"¹⁶⁰.

També altres pintures localitzades a altres ajuntaments com la tela de Guillem Casellas conservada a l'Ajuntament de Felanitx serví per a la creació del gravat.

Aleshores es desprèn amb aquests testimonis que el referent iconogràfic per crear aquests retrats, en moltes ocasions, era percaçat a la galeria de retrats de les cases consistorials. Però, els retrats dels ajuntaments no són la única font d'inspiració per crear aquestes xilografies. Els autors recorren a un variat ventall de models iconogràfics i ho consignen a les mateixes biografies. Alguns d'ells estan inspirats en retrats que pertanyen a col·leccions privades és l'exemple de Vicenç Mut "El retrato que acompaña esta biografía se ha sacado del que existe de cuerpo entero y montado a caballo en casa del Sr Don Felipe Gili y Moranta de Fuster."¹⁶¹ En canvi el retrat del pintor Guillem Mesquida al no existir una imatge seva a la casa consistorial s'agafà el model d'un retrat fet per Bonaventura Serra. Pel que fa a bisbes i persones del món

¹⁵⁷J. M. BOVER - R. MEDEL, *Varones ilustres de Mallorca*, J. Gelabert, Palma, 1847.

¹⁵⁸ Segons afirma Miquela Forteza: "En consecuencia, sabemos quien fue el grabador de las ilustraciones de la obra, pero no sabemos con seguridad quien fue su creador. Optamos por considerar que fueron los propios escritores de común acuerdo con el xilógrafo, ya que en el texto biográfico correspondiente a Gerónimo Nadal podemos leer las siguientes palabras (...)", vegeu M. FORTEZA, "Las xilografías...", p.366.

¹⁵⁹ J. M. BOVER - R. MEDEL, *Varones ilustres...*, p. 402.

¹⁶⁰ J. M. BOVER -R. MEDEL, *Varones ilustres...*, p. 435.

¹⁶¹ J. M. BOVER- R. MEDEL, *Varones ilustres...*, p. 644.

religiós el referent prové de la galeria de retrats dels bisbes de Mallorca del saló episcopal de Palma, és el cas del bisbe Pere Cima. També no manca algun exemple el qual s'ha copiat d'una imatge ja publicada com el retrat de Vicenç Cuyàs que sobre aquest tema diu el següent: "El retrato está copiado de uno que ofreció en sus columnas el *museo de familias* publicado en Barcelona en 1839."¹⁶²

Per contra res s'escriu en la biografia de Llull sobre la procedència del seu retrat, però sabem que el gravat de Martínez formà part de la col·lecció de xilografies de la impremta Guasp i el tipus iconogràfic triat està relacionat amb la de l'escriptor il·luminat.

En definitiva les dues obres tractades són un bon exponent del corrent il·lustrat que havia arrelat a l'illa. Segueixen i copien la vessant dels llibres de vides de personatges il·lustres que se venia editant al marc europeu, i les adapten al context illenc. De fet, el gust per les galeries d'homes il·lustres es mantén viu a la cultura del segle XVIII i segueix fins el darrer romanticisme. A poc a poc la incorporació dels retrats dels personatges cèlebres bé fets a tinta o gravats, en aquestes obres és un aspecte rellevant que acaba de definir aquest gènere de llibres. D'altra banda, l'endevinada combinació de text i imatge fou un èxit, aquests retrats foren usats per a reforçar el missatge biogràfic, i sobretot com a instrument d'exaltació biogràfica.

Pel que fa a les edicions estrangeres la figura de Llull és valorada i ocupa un lloc important. Quan als retrats, és cert que s'allunyen d'esser un vertader retrat de Ramon Llull, hem pogut percebre dos models diferenciats. Un primer model correspon a un personatge anònim i imaginari vestit a la moda del sis-cents que no he sabut identificar; i un altre model està relacionat amb un tipus genèric de filòsof o savi que s'acosta més a la iconografia de Llull. En canvi, en els retrats de les obres mallorquines, sí que es mantenen característiques afins que recorden la iconografia del beat mallorquí, evidentment la coneixença de les seves representacions era ben familiar, cosa poc probable a l'àmbit europeu.

El "filòsof doctor", els projectes i monuments a Ramon Llull

Pel que fa al segle XIX a l'àmbit religiós les representacions de Llull minven, i més encara moltes d'elles no es renoven. No obstant això, a la dècada dels setanta es recupera la figura de Llull apareixen dues vessants d'imatges unes creades sota l'encàrrec i direcció religiosa de poca magnitud i una altra promocionades per entitats civils o profanes més nombrosa.

El que és cert és que la pintura religiosa en el segle XIX entra en decadència i es caracteritza per una manca d'autenticitat religiosa i artística eren quadres que no expressaven el sentiment, i fervor religiós, ni estaven dirigits a l'educació dels creients. El segle XIX es perfila com el segle de la filosofia, de la ciència, de la tècnica, i aquesta època no estava en condicions de donar als seus artistes els estímuls necessaris perquè es creassin obres que inspirassin un vertader fervor religiós¹⁶³.

¹⁶² J. M. BOVER - R. MEDEL, *Varones ilustres ...*, p.384.

¹⁶³ J. ALVÁREZ LOPERA, "La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX", *Cuadernos de arte e iconografía*, Fundación universitaria española, Madrid, t I, 1988, p. 81-120.

El quadre històric esdevé important i reemplaça al religiós. El creixent entusiasme per la pàtria va esser substituït per la manca de fe religiosa. Aquest fet sobretot es veu en el període que va de la Il·lustració al Romanticisme en el qual hi ha una crisi i retrocés, entorn a la devoció de Llull que repercuteix evidentment en la producció de les seves imatges. Com s'ha dit és en el darrer terç del segle XVIII que declina el lul·lisme, després de les fortes polèmiques entre lul·listes i antilul·listes a Mallorca i a la Península, que provoquen un desconeixement en la persona i en l'obra del doctor il·luminat, fet que s'accentua en el començament del segle XIX, positivista i científic. No és fins l'any 1870 que es manifesta una revalorització de Ramon Llull. Tal i com apunta Rosalia Guilleumas¹⁶⁴ prové de diverses causes entre d'altres Menéndez Pelayo dedica nombroses pàgines a Llull i al lul·lisme. En aquest mateix context apareix la moderna escola arabista espanyola que aporta noves dades al lul·lisme. La publicació d'un extens treball de P. E. Littré i B. Hauréau sobre Ramon Llull -malgrat la seva orientació positivista- ha constituït un sòlid fonament per a estudis posteriors. El reviscolament lul·lià a Mallorca, però el devem en gran mesura al moviment de la Renaixença que aglutinà un grup d'intel·lectuals, i poetes interessats des de diverses vessants a rehabilitar la memòria de Llull. Realment aquest zel prové més de l'àmbit civil que del religiós; iniciatives privades com la de l'arxiduc Lluís Salvador d'Àustria, establert a Miramar, constituí un pilar important com a protector i mecenes d'aquest renaixement lul·lià. Altres empreses com la fundació del "Museu Arqueològic Lul·lià" i el "Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana" aportaren des de 1885 nombrosos treballs d'investigació. Una altra iniciativa rellevant i que ocupa un interès per a l'estudi de la iconografia de Llull és la decisió d'erigir un monument públic dedicat a Llull.

A partir de la segona meitat del segle XIX i principis del segle XX, s'assisteix a un creixent desenvolupament de projectes dedicats a Llull. Revistes, diaris i publicacions diverses de l'època recullen aquests projectes uns realitzats i d'altres no¹⁶⁵.

Molts d'aquests monuments tenen un caràcter modest i humil són la majoria iniciatives i assaigs privats que contribueixen a arrelar el lul·lisme.

La data de 1863 és la primera fita que he pogut recollir per dur endavant un projecte¹⁶⁶. En aquest any els lul·listes, antics col·legials de la Sapiència, inicien la

¹⁶⁴ R. GUILLEUMAS, *Ramon Llull en l'obra de Jacint Verdaguer*, Barcino, Barcelona, 1953, p.17-19.

¹⁶⁵ Nombroses publicacions de diversa indole de l'època es fan ressó dels projectes uns frustrats i altres realitzats. Sobre la història d'engegar un monument a Llull i la seves vicisituds. vegeu els treballs de síntesi de C. CANTARELLAS, "Ramon Llull en l'art i la cultura del segle XIX", *Randa* 51, Homenatge a M.Batllori/4, Barcelona, 2003, p. 31-49. "Iconografia luliana: Prototipos y desarrollo histórico", *BSAL*, 61, 2005, p.224-226.

¹⁶⁶ Fou Bartomeu Ferrà qui durant anys fou l'ànima i el capdavanter de promoure un monument a Llull a més mitjançant els seus escrits a revistes donà a conèixer les dificultats que travessà aquests intents fallits. Vegeu: B. FERRÀ, "Monuments a Ramon Llull", *Mallorca Dominical*, 1897-1898, p.3-4. "Datos para la historia de un monumento", *Mallorca Dominical*, 1899, t. II, p.7. "Datos para la historia de un monumento", *Mallorca Dominical*, 1900, t. III, p.20. "Datos para la historia de un monumento", *Mallorca Dominical*, 1901, p. 205, 347-348. B. FERRÀ, "Monumentos a Raimundo Lulio", *BSAL*, III, 1890, p. 201, 202, 217-219. El diari *La Roqueta* dels dies 27 de juny de 1891 i de 5 i 19 de maig de 1900 també recollien les notícies sobre el monument que es volia dedicar a Llull. Altres diaris que recullen les notícies sobre el monument a Llull són el *Católico Balear*, 25 de gener,

idea de col·locar una estàtua de Ramon Llull, ubicada a prop de la seva casa natal. En un primer moment es pensa situar-la sobre la font de la plaça Major, però quatre anys més tard es proposa un nou emplaçament a la plaça de sant Francesc.

Pel que fa als esbossos, un primer esbós fou encomenat a Canuto J. Fernández, artista que residia a Palma. Més tard, s'adquirí un esbós de guix fet per Venanci Vallmitjana al qual es pensava encarregar l'estàtua.

El juliol de 1868 per iniciativa de Bartomeu Ferrà s'engegà un nou projecte. La nova proposició es presentà a la Junta Directiva de l'Ateneo Balear, perquè s'oferís un premi mitjançant certamen a l'autor del millor projecte de monument dedicat a Llull. Va ésser aprovada i es nomenà la comissió, i fins i tot s'arribà a redactar el programa de concurs. Però, els successos de la revolució de setembre feren que s'oblidàs aquell projecte.

Com hem vist els tempteigs per realitzar el monument de reconeixement a Llull no donaren fruits i quedaren paralitzats durant un temps.

Iniciatives de caire privat no faltaren l'any 1877 l'Arxiduc - tal com ho relata a *Lo que sé de Miramar*- volgué celebrar el sisè centenari de la fundació de Miramar i es va organitzar una festa religiosa popular i literària. En aquest mateix any amb motiu del centenari, decidí edificar una capelleta amb l'estàtua del fundador. L'oratori anomenat *Rotonda* s'aixecà sobre un penyal, lloc idoni, on es gaudia d'una magnífica vista i dominava tots els entorns. La capelleta de Ramon Llull és contemporània a la capella de Kuttenberg, d'estil neogòtic aixecada per contenir les despulles de Wratislau Viborny. Aquests dos projectes foren realitzats per Friedrich Waschmann. L'oratori amb trets característics romànics com els arcs llombards a l'absis, i finestres geminades estava coberta per un arc exempt de mig punt sostingut per dues pilastres i cobert per una teulada a doble vessant. La capella estava coronada per una cúpula, coberta amb una teulada de forma cònica, la llanterna s'havia decorat per finestres coronelles i coberta amb una teulada cònica i rematada per una creu sobre una esfera.

Al fons es disposava un nínxol on es situava l'estàtua de Llull, en un principi la idea original era col·locar-la vora del camí d'accés de Miramar. La talla de marbre blanc, i de tamany natural, fou encomanada a Giovanni Dupré, que morí abans d'entregar-la, i la finalitzà la seva filla. L'escultura va arribar a l'illa l'any 1882 amb el vaixell Belisario¹⁶⁷. Llull està representat dret, en actitud reflexiva, porta un pergami en una mà i a l'altra una ploma (figura 22). També del mateix

28 de març de 1882, 6 de març de 1894. *La Almudaina* 29 d'agost i 4 de novembre de 1900. *El correo de Mallorca*, 22 d'octubre de 1913.

¹⁶⁷ L'Arxiduc descriu amb tot detall el monument i el procés constructiu que es realitzà entre 1877-1880: "Sa capella va ésser feta, segons dibuix de Friedrich Wachsmann, de Praga, tota de pedra viva blanca, com ja s'ha dit. Es forro de sa part de dedins, s'altar, sa teulada y es portal son de pedra de Santanyí. La va fer Mestre Pere Fiol, y per se part de pedra de Santanyí vaig tenir homos des plà qui son mes práctichs per aquells trebays. Es pis es de marbres de sílla; de Deyá es de color fosch de Puigpunyent; roij de Binisalem y grisench també d'aquest derrer lloch. Sa pedra d'enmitg, vermeyenca, es de Miramar. S'estátua es feta d'en Drupré, de Florencia, y va ésser es seu derrer trebay, fins a n'es punt de que es peu no estava acabat y el va acabar sa seua fiya." Vegeu Archiduque Luís Salvador, "Lo que sé de Miramar", a G. VUILLIER; A. LUÍS SALVADOR, *Miramar*, J. J. Olañeta, 1987, p.106.

escultor és un baix relleu del beat Ramon muntat l'any 1877 a les coves de Ponent.

Una altra imatge fou la que realitzà Guillem Galmès per a la façana de la Seu. Després del terratrèmol a Palma de l'any 1881 es féu necessari una reforma de la façana principal de la Catedral. Juan Bautista Peyronnet l'any 1853 efectua la seva primera intervenció amb un projecte de restauració¹⁶⁸.

En referència a la decoració de la nova façana neogòtica Guillem Galmès Socias (1845-1927) fou l'artífex encarregat de dur a terme les quatre escultures de sants: a la dreta Ramon Llull, i santa Caterina Tomàs; i a l'esquerra sant Pere, i sant Pau, realitzades entre 1879 i 1888. Tot i que aquestes escultures segueixen el corrent classicista decimonònic, les que representen el Beat i la santa valldemossina són més expressives¹⁶⁹.

Més tard Galmès en realitzà una còpia que fou ubicada l'any 1880 al jardí proper a l'entrada de l'oratori de la possessió de Son Mas d'Esporles. Realment no són del tot iguals, alguns detalls divergeixen com un dels atributs que porten. L'escultura de la façana de la Seu és un pergamí enrotllat; en canvi la talla de l'oratori de Son Mas és un llibre obert. Posteriorment l'escultor va tornar tenir ocasió de presentar el mateix model escultòric, un esbós de fang que fou premiat a l'Exposició celebrada l'any 1881 durant les Fires i Festes de Palma¹⁷⁰.

D'altra banda, l'any 1883 la Junta directiva de la Societat Arqueològica organitzà l'exposició iconogràfica de Raimundo Lulio, arran d'aquesta exposició s'inaugurà un monument que es situà al centre del pati del col·legi de Nostra Senyora de la Sapiència. L'estàtua de terra cuita original de l'escultor Santigosa es sosté sobre un feix de columnetes de pedra de Santanyí. En la mateixa línia deu anys enrera s'havia erigit en el jardí de Lluís Castellà, l'estàtua de pedra calissa, còpia tallada de l'esbós de Vallmitjana. Posteriorment a l'any 1929, amb motiu de la festa del beat Ramon Llull se celebrà en el Col·legi de la Sapiència la reunió de col·legials, i es beneí una estàtua del beat Ramon que quedà col·locada en el centre de l'antic pati del col·legi. La talla obrada en pedra de Son Morey de Muro, fou esculpida per Julià Moragues i Antoni Lladó¹⁷¹.

A començaments de 1887 gràcies a la labor de la Societat Arqueològica Lul·liana, l'Ajuntament de Manacor acordà dedicar-li una plaça i en funció del fons econòmic municipal en el centre se li erigiria una estàtua.

Al mateix any la Societat va acordar concorre a l'Exposició Universal de Barcelona. En motiu d'aquesta exposició es projectà la següent instal·lació: sobre un basament octogonal, envoltat de prestatges es recolza la vitrina lleugerament

¹⁶⁸ Segons Santiago Sebastián aquesta obra va esser la més costosa i de més envergadura del període neogòtic a Mallorca, i s'inspirà en la façana lateral de la catedral d'Orleans. Les obres continuaren fins el 1886 quan els escultors Lluís Font, Marcos Llinàs, Guillem Galmès i Llorenç Ferrer col·locaren l'ornamentació escultòrica. Vegeu, S. SEBASTIÁN, A. ALONSO, *Arquitectura mallorquina moderna y contemporanea*, Palma, 1973, p. 163.

¹⁶⁹ M. M. BROTONS CAPO, "Escultura y escultores en el cambio de siglo en Mallorca, a Arte e identidades culturales", *Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*, Oviedo 1998. p.223-229. "L'escultura a Mallorca a l'època del modernisme" a *Les Arts a Mallorca a l'època del modernisme* (coord Júlia Román), Patronat de l'Escola Municipal de Mallorquí, Manacor, 2001, p.29-48.

¹⁷⁰ BSAL, t. II, 1887-1888, p.10.

¹⁷¹ Vegeu, "Bendición de una estatua del Beato Ramón Llull", *El Heraldo de Cristo*, 1929, p. 119.

apiramidada amb els seus correlatius compartiments. En el centre s'aixeca una columna prismàtica, de les arestes pengen radialment vuit quadres a dues cares, on es disposen per èpoques les manifestacions del passat i del present de la història i de l'art de la nostra illa. La majoria d'objectes varen esser donats pels membres de la Societat Arqueològica que ho tenien dipositat al Museu, perquè hi figurassin a la instal·lació. Corona el seu capitell, una decoració dels escuts de la Societat, i de la Ciutat de Palma; sobre ell es col·locà l'estàtua de Lluç representat dempeus, altiu amb una mà al pit i l'altre portant un pergami. El soci Llorenç Ferrer modelà l'estàtua del savi mallorquí¹⁷². Una nota al Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana descrivia iconogràficament l'estàtua¹⁷³:

“Su actitud corresponde a la invocación escrita en el pergamino que lleva en la mano izquierda, elegida de entre sus intesamente inspiradas poesias, hijas de su desconsuelo al ver el poco fruto que conseguía de sus laborosísimos desvelos para extender el conocimiento de la fe católica y de sus dogmas. Dice:

“ I o Sancts dels Sancts qué est sactetat!
A tu dó tota una entitat,
E tu donem paciencia é caritat”

A finals d'aquest mateix any es col·locà en el centre porticat de l'Institut Balear, actual institut Ramon Lluç, un pedestal per sostenir l'estàtua de Ramon Lluç de forma quadrilàtera piramidal truncada. Una de les cares mostra un relleu amb una corona de lorer i una palma, fent al·lusió al martiri patit, i la dedicatòria: “A Raimundo Lulio, el Instituto Balear”. El pedestal fou tallat per Llorenç Ferrer, segons disseny de Joan Guasp, i l'estàtua fou obrada Guillem Galmés. La imatge representa Lluç dempeus assenyalant una de les pàgines del llibre¹⁷⁴. Model semblant, al manco amb l'actitud i l'atribut, és l'escultura realitzada per Venanci Vallmitjana ubicada al vestíbul de la Universitat de Barcelona, Lluç sosté un llibre obert, va cofat, porta toga i rosari penjat a la cintura¹⁷⁵.

En aquest context Bartomeu Ferrà va ideà dos projectes que no prosperaren. El primer datat l'any 1888 és d'estil neogòtic. Sobre un basament octogonal s'aixeca l'estàtua de Lluç amb llibre a la mà. El següent projecte és de 1895 el monument

¹⁷² B. FERRÀ, “Nuestra instalación”, *BSAL*, t. II, 1888, p. 4. En el qual apareix no només la descripció sinó també la fotografia de la instal·lació i la planimetria. “Nuestra lámina XLIX”, p. 290. La descripció del monument era la següent: “Esta estatua ofrece carácter monumental reuniendo, al mismo tiempo, condiciones para ocupar un nicho. En ella se revelan las singulares dotes y la buena escuela que cultiva su modesto autor. El conjunto mide 4'50m de altura con 1'40 de diámetro máximo. Ha sido pintada imitando nogal con filetes y adornos de metal blanco, por el inteligente señor Llorens.”

¹⁷³ *BSAL*, t.II, 1887-1888, p.12.

¹⁷⁴ Vegeu una fotografia del monument a J. LLADÓ FERRAGUT, *Historia del Estudio General luliano y la Real y pontificia Universidad Literaria de Mallorca*, Palma, 1973, p.74.

¹⁷⁵ Agapit i Venanci Vallmitjana dugueren a terme el projecte de les cinc estàtues de les fornícules del vestíbul de la universitat de Barcelona. Les figures que els van encarregar foren les d'Averrois, Ramon Lluç, San Isidor de Sevilla, Lluís Vives, i Alfons X. Venanci va realitzar les tres primeres. Durant la seva realització varen traslladar-se a la Universitat, on van establir una zona de treball, un petit taller. És conegut que per a cada una d'elles varen cobrar tres mil escuts, i que tot i estar acabades el 1871 no es col·locaren fins l'any 1876. S. ALCOLEA; I.COLL, *Escultura catalana del segle XIX. Del neoclassicisme al realisme*, 1989, p.245. M.GARCIA MARTÍN, *Estatuaria pública de Barcelona*, 1983. M. RODRÍGUEZ CODOLÀ, *Venancio y Agapito Vallmitjana Barbany*, 1947, p.127.

de caire més colossal i eclèctic consta de basament, pedestal i estàtua; el basament és ple d'inscripcions referents als escrits de Llull, de caire simbòlic, a més de les representacions de les quatre virtuts cardinals. Els materials esdevenen importants, i l'arquitecte els esmenta detalladament, en destaca sobretot l'estàtua realitzada per ser fosa en bronze per Joan Sansó. El Beat es presentat dempeus cofat amb una mà porta un llibre i amb l'altra alça la mà¹⁷⁶. Un altre projecte frustrat, dissenyat per Alexandre Rosselló, fou el que se li encomanà a l'escultor Llorenç Rosselló cap a l'any 1900 ¹⁷⁷.

Anys més tard, el 18 de febrer de 1915 el diari *La Almudaina* donava notícia d'un projecte d'un monument signat per Josep Clarà. L'esbós era prou simbòlic segons el descrivia Guillem Forteza: "El señor Clará nos ha enseñado el proyecto de su obra. Clará ha tenido la visión clara de lo que debe ser tal monumento . Ha penetrado en el espíritu fogoso de Llull y ha modelado su estatua. El proyecto de Clará es en alto grado simbólico. Tiene el monumento dos puntos de vista principales dos fisonomias opuestas correspondientes a los dos aspectos primordiales de la vida de Ramon Llull la vida activa y la vida contemplativa. La parte que representa la vida activa mira al mar; la parte que representa la vida contemplativa es toda recogimiento y mirará hacia la ciudad por su más expresivo rostro la Catedral y el palacio de la Almudaina.

Estas dos partes estan separadas por un muro ligeramente cóncavo al interior que con pilastras incrustadas y poetizado por un grupo escultórico simula la forma de templo.

El paramento que da al mar es convexo como para recibir el céfiro continuo del mediterráneo.

Encima del muro y adelantándose sobre una cartela que simboliza al pensamiento está la tempestuosa figura de Ramon Llull mirando al mundo.

Esta colosal figura será de bronce y medirá tres metros y medio de altura. La altura total del monumento será de unos ocho o nueve metros"¹⁷⁸.

Tanmateix no és fins l'any 1967 que es materialitza el monument a Llull¹⁷⁹, localitzat al passeig de Sagrera va ser realitzat per Horacio de Eguía. L'estàtua de bronze s'aixeca sobre un pedestal de pedra on hi ha diverses inscripcions realitzades amb lletres de bronze, a cada un dels quatre costats: a un costat, l'escut de Palma i la inscripció: "LA CIUTAT DE MALLORCA A RAMON LLULL.1967". A un altre costat sota un escut amb la mitja lluna, un fragment del *Llibre d'Amic e Amat*, i a l'altre costat un altre fragment del *Llibre dels Proverbis*; finalment a l'altre costat, una inscripció que recorda la llengua àrab, però el text es va transcriure malament i no té cap significat¹⁸⁰.

La figura es caracteritza per una marcada rigidesa, el Beat en una mà porta llibre obert i amb l'altra una ploma.

¹⁷⁶ Vegeu el disseny del projecte i la descripció completa a C. CANTARELLAS, *La arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración*, Institut d'Estudis Baleàrics, Palma, 1981, p.508-510.

¹⁷⁷Sobre aquest projecte trencat vegeu els estudis de Joan Riera. J.RIERA, "Llorenç Rosselló" a *Randa*, núm 13, Palma, p.68. *L'escultor Llorenç Rosselló (1867-1901)*, Mallorca, 2002, p. 79-81.

¹⁷⁸ G. FORTEZA, "El monumento a Ramon Llull por Clará", 18 de febrero de 1915, *La Almudaina*.

¹⁷⁹ Seguint la tònica dels anteriors projectes les discrepàncies i polèmiques continuaren al voltant d'aquest monument. Vegeu, "La adversidad y las torcidas interpretaciones persiguen a Ramón Llull hasta su propio monumento", *Baleares*, 2 de noviembre 1967, p.12.

¹⁸⁰ M. M. BROTONS, *Esculturas de Palma*, Ajuntament de Palma, 2000, p.50.

En conjunt aquest seguit d'escultures responen a un model iconogràfic molt uniforme; el savi mallorquí es presentat amb barba i cabells llargs cofat, trets característics de l'època medieval. El que si varia és la representació de la seva edat en algunes estàtues apareix de faç més jove, i altres es remarca la senectut del personatge. El vestit varia, en algunes estàtues el trobam amb l'habitual hàbit de terciari de franciscà amb cordó nuat i rosari penjat i capa; però també és freqüent veure'l vestit de doctor o magister amb toga i bonet de doctor. A les mans sosté la ploma i el llibre bé tancat o obert, també el llibre es substituït en moltes estàtues per un pergami. En algun projecte no realitzat Llull amb una mà sosté el llibre però amb l'altra l'alça en gest triomfant¹⁸¹.

En definitiva, aquestes escultures la majoria ideades com a monuments civils s'han d'incloure en aquest moviment de revalorització de Llull de finals de segle XIX i principis de segle XX. La majoria són obres de la darrera generació decimonònica formada per escultors com Llorenç Ferrer i Guillem Galmés a les quals es podem percebre un regust d'un romanticisme escultòric. Tot seguint l'opinió de C. Cantarellas no resulta apropiat parlar d'una escultura romàntica en sentit estricte, només es podem fer referències a produccions eclèctiques amb reminiscències romàntiques¹⁸².

Tot i decreixer la imatgeria religiosa i el treball de la fusta policroma, hem d'assenyalar un exemple que defineix una altra variant iconogràfica. Es tracta de la talla de fusta policromada de finals de segle XIX principis del segle XX conservada a l'ermita del sant Crist de Llubí, abans ubicada a l'Església parroquial¹⁸³. El Beat vestit amb hàbit de franciscà i creu, alça els braços i el cap, tot mirant el cel en actitud d'invocar Déu, destaca la barba llarga i blanca, i la gran corona de raigs. Una altra escultura de característiques semblants era la que es destinà a principis de segle XIX sobre el portal que dóna accés al santuari de Nostra Senyora de Cura. En el parament una inscripció del llibre *Blaquerna* que diu: "Amable fill saluda nostra dona qui es salut e benediccio nostra", més amunt l'escut de l'orde franciscà i la mitja lluna escut de Llull. Coronava el portal una estàtua de Llull de grans dimensions en actitud triomfant, vestit amb hàbit de franciscà i amb exagerada corona radiada, alçava els braços, tot subjectant amb la mà una gran creu¹⁸⁴. Testimoni d'aquesta imatge és la postal datada l'any 1919 de l'entrada del Santuari de Cura, uns versos de Josep Tarongí descriuen i fan entenedor la representació de Llull:

Gran era Lull. Alçantne
La creu del Redentor als pobles crida;
I vers l'Orient guaitantne,
tornar vo a la vida

¹⁸¹ En una fotografia conservada a l'aula de gramàtica del Santuari de Nostra Senyora de Cura apareixen quatre esbossos diferents d'estàtues de Llull a les quals es pot veure els distints models iconogràfics.

¹⁸² C. CANTARELLAS CAMPS, *La arquitectura...*, p.283.

¹⁸³ M. PASCUAL PONT, *Estudio iconográfico sobre Ramón Llull, compilación iconográfica.*, text mecanografiat, Biblioteca Bartomeu March

¹⁸⁴ L'escultura no tingué una existència molt llarga a causa de les inclemències del temps es deteriorà molt prest i fou retirada. Dec la informació oral al P. Sebastià Rosselló TOR. Testimoni d'aquesta imatge és la postal datada l'any 1919 de l'entrada del Santuari de Cura.

Més tard es projectà una estàtua pel recinte de la cova del Beat a Cura datada l'any 1942¹⁸⁵. La talla de pedra realitzada per l'escultor Bonnín consistia en una base ampla on es situava la imatge de Lull amb hàbit i corona de raigs, agenollat amb els braços oberts enlairats; i cap alçat en actitud d'extasi, al seu costat es col·locà una ploma, i llibres, un obert i a l'altre es pot llegir *Libre de contemplació*¹⁸⁶. Una làpida situada a la base es llegeix el següent: "Aquest es el lloc on se retirava el benaventurat Ramon Lull a pregar Deu stat amb alta contemplació li aparegué Jesus crucificat del qual s'abraça Ramon i desapareguent Jesus li deixa la creu entre els braços"¹⁸⁷. L'escultura segons es desprèn de la inscripció mostra el Beat en contemplació en el moment de l'aparició del crucificat. Igualment l'antiga escultura del portal d'accés de Cura de Lull amb la creu feia referència a la tradició dels texts biogràfics, quan el beat agafa la creu que li oferirà Jesús. Interessant és una altra representació és tracta d'una calcografia. La imatge de Lull s'ha representat però, com una imatge escultòrica. En un interior de gust clàssic sobre un pedestal apareix l'estàtua de Lull, dempeus amb un llibre obert i llegint. L'abundosa i llarga barba i la corona de raigs caracteritzen la figura. La imatge vol ésser una exaltació dels valors nacionals. Un jove sosté una senyera de la qual penja un filacteri amb la inscripció "Regni Majoricarum", altres símbols d'aquest caire són: els escuts del Regne de Mallorca, i l'escut de les quatre barres, a més de l'escut de la família Lull. Altres elements referents al savi mallorquí són un dels títols del llibre de Lull que porta una àguila a un escut, i dos angelets que volen portant els atributs de la palma del martiri i la mata escrita; un altre personatge és la jove que fa ofrena d'una corona de llorer al jove. La calcografia està signada per "I. Vich compositor" i "Pinya Fontanet la delineació" i, datada l'any 1945, sota el patrocini de la *Schola Lullistica*.

Pel que fa a la pintura, la importància del gènere històric queda reflectida en el quadre de Lull de Ricard Anckermann realitzada l'any 1867 per a formar part de la col·lecció de fills il·lustres de l'Ajuntament de Palma¹⁸⁸. Ramon és presentat com un heroi de la pàtria amb ecos romàtics, més que com un beat; el retrat sobre fons neutre amb un predomini de tons foscos i amb el recurs del clarobscur, permet situar l'obra en el grup de les primeres obres del pintor que destacà en el gènere del retrat. Es representa el savi ja ancià, cofat amb llarga barba blanca, dempeus amb semblant d'extasi - ulls enlairats- i puny al pit i amb l'altra mà es recolza en una tauleta on es troba un llibre obert i un tinter en ploma. A terra escampats diversos instruments: compàs, rellotge d'arena, llibres, i una retorta.

¹⁸⁵ Sobre la benedicció d'aquesta estatua i notícies de caràcter afins, vegeu "La nueva imagen del Beato Ramon Lull" a *El Heraldó de Cristo*, 1941-942, p.304-306.

¹⁸⁶ La imatge malauradament sofrí atacs vandàlics i fou destruïda. Els braços amputats i la cara destruïda.

¹⁸⁷ Mateu Rotger relatava que el 27 de novembre de 1913 s'havia restaurat la cova del Beat i s'havia posat a la penya aquesta inscripció. Vegeu, M. ROTGER CAPLLONCH, *Historia del santuario y colegio de Nra. Sra. De Cura*, Lluchmayor, 1915, p.115.

¹⁸⁸ Anckermann per realitzar el quadre va sol·licitar la quantitat de 400 duros (AMP, Actes 1867, f153-155, 157v). Citat a C. CANTARELLAS, "La morfología resultant. Elements i àmbits significatius" a *Ajuntament de Palma. Història, arquitectura i ciutat*, Palma, 1998, p.156.

Són remarcables tres motius que es configuren com a nous atributs, la retorta - matràs de vidre de fons rodó, de coll llarg afuat i corbat cap avall- era usada pels alquimistes per dur a terme els seus experiments. Aquest atribut el podem associar amb les representacions i escrits pseudolul·lians alquímics, i més concretament amb el manuscrit *Liber de secretis naturae seu de quinta essentia* del segle XV. Els altres elements el compàs i el rellotge d'arena són més difícils de vincular-los al Beat. D'una banda el compàs tradicionalment ha simbolitzat juntament amb l'esquadra l'orde, la proporció i l'harmonia. El compàs traça la circumferència i és símbol del cel, així mateix el compàs és emblemàtic de l'astronomia i de la geometria. D'altra banda el rellotge d'arena pels erudits barrocs al·ludeix al temps fugisser i es representat als llenços sobre vanitats. Tanmateix la vinculació del rellotge d'arena i el compàs només única en aquest quadre pot significar el concepte d'exactitud.

La pintura va esser reproduïda amb la tècnica de la litografia pel mateix Anckermann i publicada a un número especial dedicat Llull a la revista mallorquina¹⁸⁹ *Museo Balear* de 1875.

Més tard R. Costa realitzà una reproducció – quasi un calc de difícil distinció amb l'original- i fou editat al llibre de Llorenç Riber¹⁹⁰.

També d'Anckermann és un esbós datat l'any 1890 i conservat al Consell Insular de Mallorca, aquest dibuix preparatori, llapis sobre paper, se'l ha de emmarcar en el seguit d'iniciatives que hem vist per dur a terme monuments commemoratius al filòsof mallorquí. Hi veiem la figura de Llull, dempeus sobre un pedestal, amb actitud penserosa i duent-se les mans al pit. La incorporació d'una figura humana al basament serveix per marcar l'escala, i dóna una idea de la monumentalitat del projecte¹⁹¹.

Una imatge molt original és la talla de fusta que representa Llull i que fou dissenyada com a mascaró de proa per Ricard Anckermann, (figura 23) la figura manté semblances iconogràfiques amb altres representacions del filòsof mallorquí del mateix Anckermann. Cal destacar l'estilització de la figura i la retirada de les representacions de profetes i filòsofs. El tractament de les robes, l'hàbit que porta està ben aconseguit i el seu modelat li confereix gran moviment. En referència a l'expressió del rostre, faccions i arrugues és de gran realisme, i es fa palès el desig d'individualització del personatge.

Les informacions i senyes dels historiadors locals ocupats en la història marítima mallorquina, constaten que el mascaró decorava el *Lulio* (figura 24).

Segons les notícies aportades per l'historiador Llabrés, el vapor *Lulio* es començà a construir a les drassanes londinenques de "Dudgeon", el maig de 1870 per encàrrec de l'Empresa Marítima a Vapor, representada per José Astier. I fou entregat dia 10 de desembre de 1870. Arribà per primera vegada a Palma dia 4 de febrer de 1871, comandat pel capità Antoni Palmer i pel maquinista Antoni

¹⁸⁹ Vegeu *Museo Balear*, 13, 1875.

¹⁹⁰ L. RIBER, *Raimundo Lulio, vida, empresas y virtudes de este apostólico y magnánimo varón*, Barcelona, MCMXXVI, p.9.

¹⁹¹ *Fons de pintura del Consell de Mallorca (1650c.-1939)*, Coord. M. Carbonell, redacció M. CARBONELL, B. MARTÍNEZ, M. SACARÈS, col.lecció Gresol, núm. 6, Palma, 2012, p.67

Anckermann Riera, la tribulació era de vint homes, mallorquins tots. L'arribada del vaixell despertà gran expectació per part de la gent que acudí al moll¹⁹².

El vaixell fou adquirit per cobrir les rutes amb l'altre vaixell Unió de Palma-Barcelona-Marsella. El *Lulio* tenia una aparença bastant moderna en comparació amb anteriors vapors de la flota mallorquina¹⁹³. Comptava amb una distribució interna molt innovadora, com és la càmera principal situada en el centre del vaixell, enlloc d'esser a popa com la majoria de vaixells de l'època. La distribució permetia una major comoditat dels passatgers.

Pel que fa a la qüestió de la realització del mascaró de proa atesa les diverses fonts podem inferir les següents dades: a la típica proa de violí es rematà amb un elegant mascaró amb efígie barbada del filòsof mallorquí, titular del vaixell que juntament amb unes pintures que representaven figures al·legòriques de la marina i el comerç que decoraven la càmera principal foren fetes per Ricard Anckermann que es desplaçà a Londres per realitzar-les mentre es construïa el vaixell¹⁹⁴. Si bé aquí convé assenyalar que el padrí de Ricard i Antoni Anckermann estava relacionat amb el món de la marina.

Certament el mascaró conservat al Museu de Mallorca és el que decorava el *Lulio*, quan fou desballestat el vapor l'any 1935 a Maó, fou dipositat primer al Museu de l'Arqueològica Lul·liana i més tard traslladat a l'antic Museu Marítim, on allà es va restaurar i es deixà amb l'actual aspecte sense policromar.

Tanmateix queden oberts alguns interrogants. Per exemple, és xocant que el mascaró de proa fos realitzat íntegrament per Anckermann, és l'únic treball constatat pel pintor per a fer una talla de fusta. Podem apuntar la possibilitat de què es tractàs d'un treball conjunt. El pintor podria haver tengut cura del disseny, i un ebanista s'encarregàs de dur-lo a terme, podem notar que l'estil i la iconografia són molt pròpies del nostre artista.

Un altre tema és que no he pogut trobar cap descripció o cap referència de com era aquest mascaró. Les constants agressions del mar feien necessari una periòdica renovació dels vaixells, i dels seus accessoris. Evidentment el *Lulio* al llarg del temps, fou objecte de reformes que alteraren no només les característiques tècniques, sinó també el seu aspecte extern, i ben segur que el mascaró canviaria el seu aspecte arran de les nombroses pintades i retocs. Una breu ressenya ens informa que el dia tres de juliol de 1875, festa del beat Ramon Llull, la pluja va impedir que es celebràs la festa acostumada; però el vapor *Lulio*

¹⁹² El *Diario de Palma* de dia 6 de febrer de 1871 recollia breument la notícia de la vinguda del vapor *Lulio*.

¹⁹³ Les característiques del *Lulio* segons la consulta dels plànols originals quasi destruïts de l'any 1932 eren les següents: Classificat en la lletra A. núm 1, màxima del Lloyd anglès, eslora 63'25 metres, mànega 8'25, puntal 5'10, desplaçament 653 tones. Era d'hèlix amb màquina Compoud de 150 cavalls nominals 650 indicats que li conferien unes 13 milles per hora, velocitat que la majoria de vapors espanyols del seva categoria no aconseguien. Vegeu, J. LLABRÉS, *Notícias y relaciones históricas de Mallorca*, Siglo XIX, t. IV, 1861-1870, p.8-9.

¹⁹⁴ J. POU MUNTANER, "La marina en Mallorca", Palma de Mallorca, a *Historia de Mallorca* coord por J. Mascaró Pasarius, 1970, p. 522. Vegeu també el treball de Ramon Sampol sobre vapors de les Illes Balears el capítol concret sobre el vaixell *Lulio* el qual aporta i amplia dades interessants sobre les pintures que decorà Anckermann en el vaixell. R. SAMPOL ISERN, *Vapores de las Islas Baleares*, Arca de Noé, 5, Miquel Font editor, Mallorca, 1988, p.51-56.

aparegué per primera vegada empavesat en motiu de la festa i repintat el mascaró de proa que representava al seu titular¹⁹⁵.

No podem oblidar la figura de l'Arxiduc Lluís Salvador la qual està molt lligada en la recuperació de la figura de Llull. Cap a l'any 1866 visità per primera vegada Mallorca; immers en l'ambient de la Renaixença s'interessà per Llull i contribuï a la seva represa, protegí als estudiosos de l'obra lul·liana: Jeroni Rosselló, i Mateu Obrador. Les iniciatives lul·lianes de l'Arxiduc produïren una gran emoció entre totes les persones amants de l'antiguitat, la tradició i l'esperit de l'illa. La compra de Miramar va esser el dia 6 de juliol de 1872. La possessió era plena de tradicions i records lul·lians que l'Arxiduc perpetuà i renovà. La font de Sant Ramon i la cova on es retirava el Beat, la qual conté un baix relleu representant Llull oferint les seves obres a la Mare de Déu amb la data de 1627, són alguns exemples.

Però, precisament són dues imatges que vull ressaltar pel que fa al model iconogràfic, una és la representació que es troba a la paret frontal de la sala Ramon Llull de Miramar, la imatge està realitzada en petxines imitant la tècnica del mosaic, la figura de Llull està emmarcada per motius geomètrics i dos arbres disposats simètricament; a la part superior es representa un escut amb la data de realització 1872. Tot i que la representació no té cap valor artístic, sí que cal destacar la figura, que és còpia exacta del gravat que apareix en el *Llibre dels articles de la fe o Liber Apostrophe* de Pere Posa de 1504. El model dirigit evidentment per l'Arxiduc es cercà en les primeres edicions lul·lianes de gust encara medieval.

L'altra imatge és la ubicada al tríptic de l'altar de la capella de Miramar, recordem que l'any 1872 Bartomeu Ferrà dirigí la primera fase de restauració de la capella de Miramar anomenada de la Trinitat. L'esmentada capella era una de les capelles laterals de l'antiga església de Miramar. L'església era una part més del col·legi de Miramar que va esser edificat per iniciativa de Llull entre 1275-1276.

A l'interior en el tríptic de l'altar s'hi col·locaren dues pintures de Von Steinle amb les imatges del beat Ramon i la beata Caterina.

En un fons color de cel i amb un cortinatge vermellós es presenta Ramon Llull de cos sencer dempeus vestit negre de doctor i bonet vermell amb nimbe. Amb la mirada baixa i a la mà porta un llibre obert, i amb l'altra sosté una ploma en actitud d'escriure. Aquest model iconogràfic evoca si més no les primeres figures miniades del Beat amb el birret de doctor i el llibre, tot i que podem apuntar algunes diferències d'una banda el personatge de les miniatures era representat

¹⁹⁵Jaume Llabrés recollia la següent informació: "Julio 3 Fiesta del Beato Ramón Lluís. La lluvia impidió la asistencia en comitiva desde el Ayuntamiento a San Francisco, por lo que la reunión tuvo efecto en el claustro. La carrera estaba cubierta con mirto, según costumbre. El vapor Lulio apareció empavesado por primera vez con tal motivo y repintado el mascarón de proa que representaba a su titular. Esta fiesta, que se celebra en tiempos del suprimido convento de franciscanos, la restableció el Ayuntamiento hacia 1845 siendo alcalde el Conde Ayamans, así como en 1874 se había restablecido la de la Conquistador los nuevos concejales". J. LLABRÉS, *Noticias y relaciones...*, p.304. El diari *El Isleño* en data de dia 6 de juliol de 1875 recollia la mateixa informació: "Con motivo de ser el sábado último la fiesta del beato Raimundo Lulio, el vapor de esta matrícula que lleva el nombre de este esclarecido varón se hallaba completamente empavesado", *El Isleño*, martes, 6-7-1875, p.3.

com a home ancià amb barba i cabells blancs, en canvi aquí es representat com un home més jove amb els cabells i la barba brunes; d'altra banda, el cortinatge emprat com a fons d'escenari, recorda solucions afins al gènere del retrat que es donen a finals de segle XVIII; i la darrera qüestió per apuntar és el marc del llenç de gust goticista. La pintura però, tengué certa projecció- això si d'una molt mala qualitat- i fou un model copiat per decorar esglésies de nova construcció a barris perifèrics de Palma. És el cas de l'església parroquial de Son Roca on es troben les parelles del Beat Ramon i Santa Caterina, i una altra rèplica ubicada a l'església parroquial de Son Rapinya ambdues datades a la segona meitat del segle XX. També hi ha un altre llenç de característiques semblants a l'oratori de Son Mas d'Esporles, però de cronologia més antiga.

Un altre model iconogràfic en què es presenta Llull, també de cos sencer, però amb hàbit de franciscà i corona de raigs, en el qual hem de destacar el tractament pla dels colors, és el que realitzà P. J. Barceló l'any 1932 per el retaule de la capella del Santíssim de l'església de Santa Creu de Palma. Anteriorment el mateix pintor l'any 1925 realitzà una quadre homenatge al beat Ramon Llull per decorar a l'Exposició Missional del Vaticà. La imatge del Beat presentava característiques semblants a l'anterior.

Un altre llenç remarcable és el signat a l'extrem inferior per J. M. Bosch cap a l'any 1915, conservat a la sala de gramàtica de Nostra Senyora de Cura. El Beat com a fet original es presentat sobre un núvol, dempeus, de faç anciana barbat i cofat amb hàbit, cordó nuat i sandàlies. Amb una mà porta un llibre i a l'altra mà una ploma.

El "poeta i místic". *Perles del Llibre de l'amic e d'amat*

Un altre tipus iconogràfic singular és una estampeta publicada a la *Revista Luliana* de l'any 1903-1904. En un fons de mar es presenta la figura del Beat de cos sencer i de perfil, d'aspecte jove i nimbat amb hàbit de franciscà i descalç. En una mà porta la palma martirial i amb l'altra una lira. L'atribut de la lira és nou i només en una altra imatge, un gravat de Bartomeu Maura, que més envant em faré esment es troba representada com un dels seus atributs. L'estampa està íntimament lligada amb un poema que va escriure Jacint Verdaguer dedicat a Ramon Llull. Però, abans d'analitzar les connexions entre estampa i poema. Cal fer una breu introducció sobre els vincles especials de Verdaguer amb Llull. Fou en el si del moviment de la Renaixença, i en dates primerenques de la seva joventut que Verdaguer de la mà del seu mestre Marià Aguiló conegué l'obra lul·liana. El coneixement de la poesia del *Llibre d'amic e d'amat* i les obres rimades de Ramon Llull publicades per Jeroni Rosselló l'empenyen a ampliar la coneixença sobre el savi mallorquí.

Diversos viatges a Mallorca foren decisius per Verdaguer i l'acostaren a l'obra mística de Llull. Dia dos de maig de 1887 una representació de poetes occitans, catalans i rossellonesos sortia en romiatge patriòtic-poètic cap a l'illa visitant els llocs lul·lians per excel·lència. Testimoni d'aquest encontre entre poetes és la

fotografia presa precisament a la porta de la capella Rotonda dedicada a Llull per l'Arxiduc a Miramar¹⁹⁶.

Tanmateix és a l'any 1894 que torna a Mallorca convidat per la generosa i amable hospitalitat de l'Arxiduc Lluís Salvador¹⁹⁷ i és a Miramar que comença l'obra que culmina la poesia mística lul·liana, les *Perles del "Llibre d'Amic e d'Amat"*, obra continuada a la Gleva el 1895 i acabada a Vallcarca el 1896. L'obra segons Ricard Torrents constitueix l'apropiació singular d'un autor per un altre i un dels casos més agosarats de transtextualitat que ofereix la poesia en català¹⁹⁸.

Verdaguer a finals de segle és quan manté el contacte més directe amb el lul·lisme mitjançant dues revistes que dirigí literàriament: "La creu del Montseny" i "Lo Pensament català".

Gràcies a l'entusiasme de mossèn Salvador Bové "La creu del Montseny" edità un número extraordinari en el gener de 1900 dedicat a commemorar l'aniversari de la conversió de Ramon Llull en el qual es publicaven diversos treballs i poemes d'autors diversos i dos gravats del Beat un boix de Melcior Guasp i una litografia de Ricard Ankermann¹⁹⁹. En la mateixa línia i persistent en la campanya en favor del lul·lisme, Salvador Bové edità un extens fascicle amb treballs que exalçaven la persona i obra de Llull. En aquests fascicle Verdaguer hi col·laborà amb un poema que es publicà amb el títol de "Al beat Ramon Llull". Després en motiu de la mort del poeta, Bové publicà un altre cop el poema a la Revista Luliana²⁰⁰.

Al beat Ramon Lull

Poeta místich
meravellós,
que ab la teva arpa
rodes pel món:
parlant als homes
del Deu d'amor,
cantes ó plores
sense conort?
Véns del Calvari?
Véns del Tabor?

¹⁹⁶ La fotografia es publicà en la biografia del canonge Collell. A. PÉREZ DE OLAGUER, *El canónigo Collell*, Barcelona, 1933, p.129. i reproduïda més tard per Josep MIRACLE, *Verdaguer amb la lira i el calze*, Barcelona, 1952, làm. 42. Citat a R. GUILLEUMAS, *Ramon Llull en l'obra de Jacint Verdaguer*, Barcino, Barcelona, 1953, p.45. La postal ha estat novament reproduïda A. PICAZO MUNTANER, *La festa de Miramar i la recuperació de la figura de Ramon Llull*, IEB, núm 41, 1991, p.35. Al peu de la fotografia apareixen els noms dels retratats: Mn. J.Collell, J. Soler, F. Donadieu, J. Cabot, V.Borràs, Mn. Cinto, A. d'Estepona, Marià Aguiló, F. M. de los Herreros, J. Pepratx, j. Riera y Bertràn, I. Andreu, A.Rubió y Lluch, Sr Forteza, C. Torrevella.

¹⁹⁷ Vegeu el relat que en fa el mateix Verdaguer al pròleg. J.VERDAGUER, *Perles del llibre d'amic e Amat den Ramon Llull*, pròleg den Miquel dels Sants. Oliver, Barcelona, 1908, p. 17.

¹⁹⁸ R. TORRENTS BERTRANA, *De Llull a Verdaguer i de Verdaguer a Llull o la simposia transcendental*, CETEM, núm 36, 2003, Palma, p.11

¹⁹⁹ *La Creu del Montseny*, setmanari catòlich- regionalista, Barcelona, 28 de janer de 1900, núm.45, p.30-41.

²⁰⁰J. VERDAGUER, *Ayres del Montseny, obres completes de mossen Jacinto Verdaguer, edició popular*, vol. XIX, Barcelona, il·lustració catalana, p.118-120.

Les teves ales
d'áliga son;
mes ta veu fina
de rossinyol.
Ets un apóstol
o un filosofh?
Ets un asceta
predicador
qui del martiri
cerca'l palmó?

Tots ulls somriuen,
mes entre plors,
plors d'anyorança
y estimació,
passes tristeses
que's tornen goigs.
Tu als homes parles
del teu Amor,
y ells, ay! en vida
te diuhen boig
y nials teus ossos
darán repós!
Mes de ta cítara
de cordes d'or
ne surten cántichs
a doll, a doll.
Son d'alegria?
Son de tristor?

Mes síen cobles
o amarchs sanglots,
tristes complantes
o bé cançons
jo no sé quines
mes dolces son.
Parles de vida?
Parles de mort,
de mort per'viure
vida millor?
Hont tes cantades
tenen la font?
En l'amor vostre,
Jesús hermós;
en vostres llagues
y en vostre Cor!

Més tard, a la mateixa revista apareixia una estampeta que al peu diu "Lo beat Ramon Lull", ben segur la imatge s'inspirà amb el poema de Verdaguer. A l'estampa Lull es representa com un poeta amb una mena de lira fent referència explícita als versos del poema en els quals anomena diferents instruments de

corda: “ab la teva arpa”, “mes ta cítara”. Com es sabut la lira tradicionalment ha simbolitzat la inspiració dels poetes, encara més en el món al·legòric i simbòlic de Verdaguer l’arpa i la lira són reiteratius i, estan recollits de la temàtica bíblica i romàntica²⁰¹. L’altra atribut que porta a la mà, la palma té un significat de caràcter martiri i és el motiu per excel·lència per identificar els sants que han patit martiri. Aquest símbol també hi es present al poema quan l’escriptor es demana per la persona de Llull i pel seu desig de morir màrtir que diu així:

“Ets un asceta
Predicador
qui del martiri
cerca ’l palmó?

Altres motius representats són el nimbe circular característic dels sants, no dels beats, i l’hàbit pertinent a la tercera orde de sant Francesc. El franciscanisme de Llull el vinculen amb la forta empremta franciscana que Verdaguer palesà des de la seva joventut i que continuà amb la seva trajectòria poètica.

El poema no passà inadvertit a Rosalia Guilleumas²⁰² que al seu estudi fou analitzat detingudament i li serví per explicar la vessant de poeta i místic de Llull tan valorada per Verdaguer, en contraposició al Llull filòsof i home d’acció menys conegut.

Tot i l’admiració de Verdaguer per Llull un seguit d’interrogants i de preguntes sense respostes, omplen el poema manifestant la inquietud i el desconeixement d’altres facetes del savi mallorquí. Tres aspectes de la seva personalitat, però, va entendre i assimilà: el de poeta místic excels, el d’home de dolors i el de franciscà

Aleshores, l’estampa tradueix perfectament el contingut del poema de Verdaguer i les connexions, i la fusió amb el Doctor Il·luminat. Presenta Llull amb tres elements característics i definitoris vist segons la perspectiva del poeta Verdaguer. Com a poeta místic amb la lira – no oblidem el primer vers “Poeta místich”-, després com a sant màrtir amb la palma; i l’home franciscà amb l’hàbit d’aquest orde.

En realitat aquest model iconogràfic de Llull com a poeta i màrtir portant un instrument musical i una palma martiri està relacionat amb el moviment de la Renaixença i amb l’exaltació de la identitat de la cultura catalana. Un mateix tipus iconogràfic amb similars atributs és el que anteriorment realitzà Joan Llimona a les pintures de la volta del cambril de Montserrat finalitzada l’any 1898 i costejada per la senyora Carme Sert, viuda de Bultó. Llimona es va proposar concebre una “gloria” de gran bellesa, amb la intenció de representar tot Catalunya en peregrinació per adorar la Verge de Montserrat a la seva muntanya santa. Es defineixen dos espais un de celest que ocupa la part central quasi plana de la cúpula, i un altre de terrenal i històric situat a l’anella perimetral de l’elipse. En el centre de l’àmbit celest l’artista col·locà una Mare de Déu blanca i rossa que res té

²⁰¹ J. MOLAS I BATLLORI, Jacint Verdaguer, a Riquer/ Comas/ Molas, *Història de la literatura catalana*, vol. 7, Barcelona, 1986. p. 230-249.

²⁰² R. Guilleumas, *Ramon Llull...*, p.66-70.

a veure amb la de Montserrat la flanquegen els arcàngels sant Miquel i sant Gabriel. A continuació dues fileres d'àngels amb instruments musicals, copes fumejants i garlandes de flors. Perdent-se a la llunyania es dibuixen una renglera de santes verges amb lires i santes màrtirs amb palmes entre les quals es destria santa Eulàlia de Barcelona. Llimona disposà l'espai terrenal com si fos una vista panoràmica de la muntanya de Montserrat, i organitzà una processó de devots dividint-los en dos grups. L'estament eclesiàstic està format per sants històrics o llegendaris que l'autor suposa que han visitat Montserrat. Entre els personatges històrics, cal destacar: sant Joan de Mata fundador de l'orde dels trinitaris, sant Vicenç Ferrer, sant Ramon de Penyafort, sant Ramon Nonat, sant Salvador d'Horta, sant Ignasi de Loiola. Una filera de pelegrins del braç secular és encapçalada pels pastors que trobaren la santa imatge, li segueix l'estament de nobles i reis: el comte de Barcelona, el rei en Jaume, reines i princeses de la casa de Barcelona, entre les quals s'hi destaca santa Elisabet de Portugal i al seu costat s'hi reconeix el beat Ramon Llull portant la lira de poeta i la palma del martiri, devora es representen els membres del consell de Cent de la Ciutat que apareixen amb les gramalles carmesines. Després ve el seguici de pelegrins amb la gent contemporània, finalment la filera es tanca amb la figura d'una dona agenollada que es cobreix la cara amb un mocador, segurament és la donant que volgué restar anònima²⁰³.

No podem deixar d'esmentar un altre programa iconogràfic posterior i finalitzat l'any 1944 es tracta de la decoració del Palau March, obra encarregada per Joan March Ordinas a Josep M^a Sert. Una pintura al·legòrica que el pintor català deixà el seu contingut simbòlic ben explicat al seu comitent juntament amb el projecte:

“En primer término, la audacia, representada por Cristóbal Colón (catalán) surcando el proceloso mar en una cáscara de nuez. Le sigue la razón, representada por el filósofo catalán Ramón de Segunde que escribió su filosofía por lo razonable y ponderable como el tiempo y el espacio. Frente a ésta, la inspiración, representada por Raimundo Lulio, que escribe sus obras guiado por lo imponderable, o sea la luz, la llama y la gracia. Y seguidamente, las tres virtudes, o sea la audacia, la razón, y la intuición o inspiración, actuadas por el trabajo, logran casar a éste con la fortuna cuyas bodas son consagradas y presididas por la inteligencia”²⁰⁴. Sert elaborà un estil molt propi, inspirat sobretot amb la pintura manierista i barroca, les figures gegantines, i de titàniques musculatures i amb un to sublim caracteritzen la seva pintura, és la imatge de l'home que lluita contra el seu destí, de l'home vencedor i triomfador. Aquí Sert segueix fidel al seu catalanisme, malgrat el clima repressiu que la dictadura havia implantat, rescata dues figures senyeres de la cultura catalana Ramon Sibiuda i Ramon Llull, de tots dos el pintor en coneixia les seves obres. Del primer a partir de les traduccions de Montaigne, la lectura de Pascal i les cites de Pico della Mirandola, sobre Sibiuda el pintor català pensava engegar un projecte per

²⁰³J. DE C. LA PLANA, “Les pintures de Joan Llimona al cambril de Montserrat” a *Miscelània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol.2, Abadia de Montserrat, 1999, p. 215-217. Del mateix autor vegeu, “La cúpula del cambril de Montserrat pintada per Joan Llimona”, *Butlletí del Santuari*, gener 1982, p.43-45. J. LLIMONA, “Les pintures del cambril”, *Analecta Montserratensia*, 1920-1921, IV, p.45-47.

²⁰⁴ M. M. “Los murales de Sert en el Palau March” a *Palau March Museu, texto y fotos*, Fundación Bartolomé March, Madrid, edic. Periodísticas, 2003, p.155-159

il·lustrar *Els diàlegs d'amor* per a una edició del bibliòfil Porter de Barcelona. Pel que fa a Ramon Llull sempre fou un autor admirat per Sert. Tenia tota l'obra de Llull a la seva biblioteca²⁰⁵. Sert en aquest mural presentà una visió molt renovada del savi mallorquí, tot i que correspondria a la imatge del savi escriptor apareix amb un gran llibre i ploma a la mà amb actitud d'escriure, i inspirat per les virtuts en aquest cas tres personificacions masculines. No obstant això, el pintor català ha fet una interpretació molt lliure de la figura de Llull, assegut, cap baix, sosté un enorme llibre que concentrat l'escriu.

²⁰⁵ V. PASCUAL I RODRÍGUEZ, *Sert el darrer pintor muralista*, publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.

IV Episodis de la vida de Ramon Llull: iconografia narrativa

La Conversió

A la vida de moltes persones existeixen moments de canvi i de noves orientacions, una llum sobtada eclipsa un temps anterior i convençuts de la vertadera revelació decideixen iniciar un nou camí amb una fita determinada. La conversió és el trànsit en què l'home torna a Déu ajudat per la divina gràcia i il·luminat per la fe. Al llarg de la història tenim nombroses conversions de caire religioses, indubtablement aquestes transformacions característiques succeïxen a persones de gran personalitat i capaces d'emprendre grans projectes; els casos més cèlebres en el món cristià són les de sant Pau i sant Agustí²⁰⁶. La conversió de sant Pau és la que més tard mantindrà un estret vincle i fortes connexions amb la del beat Ramon. Una tradició tardana i gens fonamentada feia coincidir la data de la mort de Llull amb la dels apòstols Pere i Pau; és més la data de conversió de l'apòstol mallorquí es va fixar el 25 de gener, data triada de la festivitat de la conversió de sant Pau. De fet, apareixen a principis del segle XVII algunes iconografies que representen els dos sants junts, precisament fou Simó Bauçà, bisbe de Mallorca, l'any 1609 que concedeix permís d'oratori la casa del Beat²⁰⁷. A la casa-oratori s'hi instal·là un retaule en què la pintura central es representava les imatge del Crucificat flanquejat per sant Pau i el beat Ramon Llull.

La conversió de Llull il·lumina i dóna sentit a tota la seva vida. La majoria d'investigadors coincideixen que la conversió de Llull s'esdevingué l'any 1263, alguns mesos abans de la festa de sant Francesc, cap a finals de juny principis de juliol; i també sabem per un passatge del *Llibre de contemplació* que Llull tenia més de trenta anys²⁰⁸. Conversió i il·luminació marquen un canvi i un nou viratge en la vida de Ramon. Conseqüència de les aparicions del Crucificat varen esser la formulació i concreció dels tres coneguts propòsits: en primer lloc patir martiri, convertint als sarraïns, escriure un llibre el millor del món contra els errors dels musulmans, i promoure col·legis de llengües. La confirmació i materialització definitiva dels tres propòsits formulats tingué lloc el dia de la festa de sant Francesc que Llull escoltà en l'església dels frares menors la predicació d'un bisbe que contava com el sant va deixar tots els seus bens per seguir a Crist. Aleshores Llull influït per l'exemple de sant Francesc va vendre les seves possessions i, deixà una part per la seva dona i els seus fills; i s'encomanà a Crist començant el seguit de peregrinacions.

²⁰⁶ P. LLABRÉS MARTORELL, "La conversión del Bto Ramón Llull, en sus aspectos histórico, psicológico y teológico", *SL*, 12, Palma, 1968, p. 57-71, 161-173.

²⁰⁷ LL. PÉREZ, "La casa donde nació y se convirtió Ramon Llull", *Noray*, núm 7, 1972. A. DE PALMA DE MALLORCA, "La casa on va neixer Ramon Llull", *Catalunya Franciscana*, 1935, p.16-17.

²⁰⁸ OS, *Vida..*, p.14, vegeu la nota a peu de pàgina 45

A continuació veurem les representacions que han tractat la temàtica de la conversió: les peregrinacions a llocs sants, i la renúncia al món de Llull amb el sermó del bisbe que predica l'exemple de sant Francesc.

La primera manifestació plàstica, la làmina I del còdex de Karlsruhe queda palesa la representació de l'episodi de la conversió de Llull. La miniatura emmarcada amb una sanefa de colors vermell, blau i daurat, mostra tres instantànies de la vida de Ramon: la conversió i les dues peregrinacions a Rocamador i a sant Jaume de Galícia.

En el compartiment de l'esquerre, una cortina verda s'obri i es veu Ramon trobador, vestit com un noble de vermell amb una capa rosa assegut arran del llit, que escriu una poesia amorosa a una enamorada seva. En aquest moment se li apareix les cinc successives aparicions de Crist crucificat. Tot i que aquest relat queda constatat a dues estrofes del *Desconhort*²⁰⁹ i al començament del *Cant de Ramon*; la imatge sobretot segueix amb fidelitat el relat de la *Vita* la qual conta que va rebre fins a cinc aparicions de Jesús crucificat:

“Una nit estava assegut al costat del seu llit, disposat a compondre i escriure en la seva llengua vulgar una cantilena sobre certa dona que llavors amava amb una amor fada. Mentres començava a escriure la predita cantilena, va mirar a la dreta i va veure el Senyor Jesucrist com a penjant en la creu. En veure això va tenir por, i deixant les coses que tenia a mà es va ficar dins el llit per dormir.

L'endemà, però s'aixecà i tornà a les seves vanitats de sempre, sense preocupar-se per res d'aqueixa visió. Encara gairebé vuit dies després, al mateix lloc que abans i gairebé a la mateixa hora, una altra vegada es preparava a escriure i acabar la seva predita cantilena, quan el Senyor li aparegué de la mateixa manera en la creu. Més aterrit encara que la primera vegada, es va ficar altre cop dins el llit i es va dormir.

Però fins i tot l'endemà, descuidant l'aparició que li havia estat feta, no va deixar la seva lascívia. Al contrari, poc després s'esforçava en acabar la cançó començada, fins que el Salvador li va parèixer – sempre en la mateixa forma- una tercera i quarta vegada, amb uns quants des entremig.

A la quarta, o fins i tot a la quinta vegada, com més comunament es pensa, que si li presentà aquesta aparició, ell, completament aterrit, es va ficar dins el llit, i va passar tota la nit intentant pensar entre ell mateix què devien significar aqueixes visions tantes vegades repetides.”²¹⁰

²⁰⁹En els versos 13-24 del *Desconhort* queda palesa la conversió de l'autor:

“Quan fui gran e sentí del món sa vanitat,
Comencé a fer mal e entré en pecat,
Oblidant Déus gloriós, siguent carnalitat;
Mas plac a Jesucrist, per sa gran pietat,
que's presentà a mi cinc vets crucifigat,
per ço que'l remembràs e'n fos enamorat
tan fort, que eu tractàs com ell fos preïcat
per tot lo món, e que fos dita veritat
de la sua trinitat e com fo encarnat;
per què eu fui espirat en tan gran volentat,
que res als no amé mas que ell fos honrat;
e adoncs comencé com lo servís de grat”

²¹⁰ OS, *Vida...*, p.12

L'il·luminador, guiat més pel text de la *Vita*, que no per qüestions de perspectiva col·locà a la part superior de l'habitació cinc crucifixos de format creixent fent referència a la transcripció del text literal que diu que la figura de Crist li aparegué més gran, més ensagat, i més ferit la segona nit que la primera²¹¹.

El tema de l'anomenada primera conversió no ha gaudit d'un repertori iconogràfic extens. Poques imatges se'n coneixen que representin aquesta temàtica, però en aquest sentit podem esmentar algunes pintures que són afins en aquest episodi.

En primer lloc, és interessant el fragment del retaule de la Santíssima Trinitat, realitzat cap a l'any 1503 per Joan Desí, Gonçal Montalegre i Joan Català. Apareix Llull dret al seu estudi que escriu gràcies a l'ajuda de la visió de Jesús crucificat. El tractament arcaic del paviment, mostra les limitacions del pintor pel que fa a les proporcions i a la perspectiva²¹².

La imatge en qüestió presenta contaminacions respecte dos episodis de la seva vida. L'escena emmarcada al seu estudi està relacionada directament amb la conversió, però, en canvi el llibre obert amb les figures de la seva Art dibuixades i l'aparició del crucifix que l'inspiren, mentre ell escriu denoten el moment de la il·luminació o també anomenada segona conversió esdevinguda al Puig de Randa.

Moltes altres pintures cronològicament més tardanes palesen transposicions i connexions d'aquests dos episodis de Llull. Per bé que es representa Llull que escriu inspirat per un crucifix, l'entorn ha canviat, en comptes de la muntanya de Randa es representa en un estudi, i no escriu un poema per una enamorada, sinó que es veuen les pàgines del llibre que contenen figures de la seva Art, deixant clar de quin episodi es tracta.

Una altra imatge que podem incorporar en aquest episodi és una desapareguda escultura realitzada per les festes de reparació de Ramon Llull de 1699. Segons es descriu "En casa d'un sabater hi havia altre altar junt a les finestres ab una figura de bulto del beato Ramon qui stava ab un bufet ab llibres y un sant Cristo²¹³". Si és té present la descripció deduïm que la imatge està molt relacionada amb l'episodi de la conversió els motius: taula, llibres, i el sant Crist, ens ho confirmem.

En realitat, durant els segles XVII i XVIII l'episodi de la conversió fou relegat en un segon pla i eclipsat per la revelació al puig de Randa que assolí un protagonisme més important. Algunes pintures inclouen una escena secundària de l'episodi de la conversió. És per exemple, el llenç ubicat a la rectoria de l'església parroquial de Sineu. El tema principal és la Il·luminació al puig de Randa. En un primer pla, Llull assegut amb el llibre obert amb les figures de la seva Art dibuixades, gira el cap, i alça la ploma per rebre la inspiració de la Immaculada. En segon pla es representa el que s'anomena la primera conversió; un jovenet Llull vestit a la moda del devuit (perruca i casaca) escriu un poema a la seva enamorada mentre se li apareix un petit crucifix.

²¹¹ Aquesta observació ja va esser apuntada per A. Bonner, vegeu nota 44. OS, *Vida...*, p.12.

²¹² T. SABATER, *La pintura mallorquina del segle XV*, Palma, 2002, p.379.

²¹³ LL. PÉREZ, "Un nuevo texto acerca de un atentado contra el culto de Ramón Llull (1699)", *BSAL* 41, 1985, p.348.

Més tard el tema de la conversió es veu ampliat amb una nova llegenda, la de la dama del pit cancerós. Qui primer divulgà la història fou l'humanista francès Charles de Bouvelles, erudit del cercle de Lefèvre d'Étaple, va escriure l'*Epistola in vitam Raemundi eremitae*, una vida de Lull en forma epistolar i adreçada al seu amic, el jurisperit Raymond Boucher i publicada per l'editor Josse Bade a París l'any 1511.²¹⁴ El text relatava la llegenda del foll Ramon enamorat d'una dama casada que patia càncer de pit, llegenda galant de vessant clarament renaixentista que Bouvelles sembla haver estat el primer en recollir-la.²¹⁵ Sabem que l'humanista va estar l'any 1506 en contacte amb el cercle lul·lista d'Alcalà i molt bé allà escoltès la llegenda. No obstant això, Bouvelles especifica al començament de la seva obra que la vida de Lull li havia estat recontada per un amic espanyol el qual no s'ha pogut identificar²¹⁶. Bouvelles distingeix dues parts de la història, en primer lloc, la persecució del foll enamorat Ramon que muntat a cavall en calça a la casta dama fins entrar al temple. Autors tardans han identificat el temple amb l'església de santa Eulàlia, a prop de la casa dels Llulls. La segona part de la història fa esment al diàleg de la casta dama amb l'enamorat Ramon. La perseguida dama demana permís al seu marit per a fer-lo entrar a la seva habitació i mostrar-li el pit cancerós.

²¹⁴ *Epistola in vitam Raymundi Lulli* fou publicada a París el 3 de desembre de 1511 per l'editor Josse Bade i tres anys més tard la reimprimí. Més tard fou impressa a Lió l'any 1625. A l'any 1708 el bol·landista Sollier la inserí a l'*Acta B. Raymundi Lulli*, seguida de la biografia del mallorquí Nicolau de Pax. Vegeu J. B. SOLLIER, *Acta B. Raymundi Lulli*, MDCCVIII, p. 36- 50. Tot i haver estat publicada la biografia de Lull de Bouvelles a diversos llocs, també es pot consultar un fragment traduït al castellà per J. M^aQuadrado. J. M. QUADRADO, "Primeros años y conversión de Ramón Lull", *Museo Balear*, II, 1875, Palma, p.391-392.

²¹⁵ Nombrosos autors han tractat el tema. Gabriel Llompart dedicà un article a la llegenda del desengany de Lull en el qual examina els orígens de la llegenda i els primers que la recolliren; a més a més cerca les primeres iconografies del tema i els paral·lismes i les associacions en la literatura medieval castellana i catalana; així com també tota la imatgeria que figura a les façanes d'esglésies europees i que té un lligam amb el corrent d'idees i imatges a tota l'Europa medieval. Vegeu, G. LLOMPART, "La leyenda del desengaño en la conversión de Ramon Lull", *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. XXXVI, 1963,

p.283-298. Tomàs i Joaquim Carreras transcrivien el text de Pere de Bràntome que va escriure poc abans de 1600 en el *Recueil des Dames* en el qual recollia la història de Lull amb l'episodi de la dama del pit cancerós, agafat segons deia l'autor de la biografia de Bouvelles i la llegenda de l'alquimista Lull manlevada d'una altra font. Vegeu, T; J, CARRERAS ARTAU, "Dues notes sobre el lul·lisme trecentista", *EL*, XV-XVI, 1971-1972, p.232-239. Altres autors com M. Batllori i J.N. Hillgarth feien al·lusions a l'episodi legendari, vegeu, M. BATLLORI, "Un problema hagiogràfic entorn de Ramon Lull: el martiri", a *Orientacions i recerques segles XII-XX*, Curial, 1983, p.148-149. J. N. HILLGARTH, *Ramon Lull...*, p.26-62. La llegenda no deixà indiferents als poetes romàntics de l'àmbit català com a Joan Alcover, Tomàs Aguiló, o Pere D'Alcàntara Penya els quals li dedicaren nombrosos versos. Fins i tot Gaspar Núñez de Arce va escriure un poema titulat *Raimundo Lulio*. Altres autors també de del caire literari vessaren tinta sobre aquesta llegenda es pot consultar A. CRIBARI, *Ambrosia di Castello*, Text mecanografiat dipositat a la Biblioteca March. Artículo su "Raimondo Lullo, dottore illuminato" publicatto dal quotidiano "il Popolo di Roma", 1953. J. KARÁSEK ZE LVOVIC, "La conversión de Raimundo Lulio", *Mayurqa*, Palma, 1971, p.41-56.

²¹⁶ M. BATLLORI, "Un problema hagiogràfic...", p.148.

Uns anys més tard, a l'any 1519 el mallorquí Nicolau de Pax va escriure *Vita Divi Raymundi*, en aquest text només inclou la segona part de la història és a dir la cita de la dama amb el seu enamorat i, passa per alt la persecució dins l'església.

La llegenda quedà ben fixada en el transcurs del segle XVI a l'obra *Vida y hechos del admirable doctor y màrtir Ramón Lull, vezino de Mallorca* escrita pel canonge mallorquí Joan Seguí i dedicada al rei Felip II al voltant de 1580 i publicada l'any 1606. Després de Seguí la llegenda queda consolidada i es copià tal qual pels interessats en la vida de Ramon Llull. Vicenç Mut²¹⁷ a la seva *Historia del Reino de Mallorca*, (1650) nomena per primera vegada a la dama amb el nom de "Leonor". Jean Marie Vernon a la seva obra de 1668 es referia a la dama com a Ambrosia de Castello²¹⁸.

Així mateix el teatre influït i seguint les passes de Mut, dedicà peces en què el primer acte girava al voltant de l'episodi del desengany amorós del galant Ramon Llull. Tant la comèdia del capellà Jaime Botellas "*El prodigio en ambos amores. Vida y hechos de el inclito doctor y martir iluminado el Beato Raymundo Lullo mallorquín*", publicada l'any 1701 com "*Vida, y muerte del iluminado doctor, y martir el beato Ramon Lull natural de Mallorca*" publicada un any més tard per Pedro Phelix de Salazar, la figura femenina s'anomena "Doña Leonor".²¹⁹

Sobre la suposada procedència de la llegenda, Jordi Rubió insinuava la possibilitat de què la llegenda s'hagués forjat amb el text que apareix al *Breviculum* en la que apareixen nous elements secundaris o variacions en referència a la *Vita*.

A la làmina II es veu un bisbe que predica el sermó de la conversió de sant Francesc i la seva renúncia als béns terrenals. Segurament aquest primer convent franciscà sigui l'actual església de santa Margarida. Aquesta església pogué ser beneïda l'any 1244 i es dedicà als estigmes de sant Francesc²²⁰. De fet, aquesta primera església franciscana té una forta empremta lul·liana, aquí entrà el jove Ramon, poc temps després de la seva conversió, i sentí segons conta la *Vida coetània* la renúncia de sant Francesc i la decissió d'iniciar una vida penitent. A la miniatura es veu entre els oients a part de Llull, una dama vestida de negra que segons recollia el propi compilador Le Myésier: "*Sed audivi dici quod per manun episcopum fuit factum in illa predicatione presente existente domina pro qua cantilenam facere volebat*", era la mateixa a qui Llull havia adreçat la poesia

²¹⁷ V. MUT, *Historia del Reino de Mallorca*, 1650, p.31.

²¹⁸ J. M. VERNON, *L'histoire véritable du bienheureux Raymunde Lulle*, Paris, 1668, p.48

²¹⁹ Les dues obres es podem consultar a la Biblioteca March. Sobre aquestes dues comèdies, vegeu, L. PÉREZ, "Datos sobre el antilulismo del dominico Fray Martín Serra (1715)" *Homenaje a D. Jesús García Pastor*, bibliotecario, Conselleria d'Educació y Cultura del Govern Balear, 1986, p. 63-71

²²⁰ S. CABOT, "El franciscanisme a Mallorca", a *El franciscanisme a Mallorca, Art, festes i devocions*, Ajuntament de Palma, 2008, p.9

amorosa la nit de la seva conversió.²²¹ Aquestes dades feien pensar a Rubió amb la possible inspiració de la llegenda de la dama del pit gangrenat.

Tanmateix, els orígens d'aquesta llegenda, però, s'han volgut cercar en un episodi un poc similar del Fèlix. El P. Gabriel Llompart en un article fou qui tractà extensament aquest tema. L'associació entre l'episodi relatat en el *Fèlix de les Maravelles* i la llegenda de la dama del pit cancerós ha estat apuntada per diversos autors.

El passatge diu així:

“Era un bisbe luxuriós qui amava una dona qui molt amava castedat. Moltes vegades ac pregada lo bisbe la dona que faés sa volentat, e la dona li deïa totes les vegades que’s pertís de ella, e que no volgués donar a menjar al lop les oveylles que li eren comenades. En ten gran cuyta tenia lo bisbe la dona, que ella ne fo anujada, e secretament féu lo bisbe venir tot sols a la cambra e en presència de dues donzelles de la dona e de un seu nebot, despuyllà’s denant lo bisbe, e romàs en sa camisa que era sutza de sutzedat vergonyosa a nomenar e a tocar. Con la bona dona li ach mostrada sa camisa puxes se despuyllà e mostrà’s a ell tota nua, e dix li que si havia uylls que guardàs per qui perdia castedat e Déu, e avilava lo cors de Jhesuxrist com lo sanctificave, e que guardàs per què la volia fer venir en ira de Déu e de son marit, e de sos amichs, e en blasme de les gents, e que fos enamiga de castedat e sotsmesa a luxúria . Hac lo bisbe vergonya e contricció e meraveyllà’s de sa gran foyllia, e de la gran castedat e virtut de la dona; e fo puxes hom just e de santa vida.”²²²

De fet, el mateix Gabriel Llompart plantejava dues possibilitats sobre l'associació de la història del bisbe i la llegenda del desengany de Llull. La primera possibilitat que apuntava era si més aviat és tractava d'una transposició d'un esdeveniment autobiogràfic que es desfigurà en el *Fèlix* i es conservà per tradició oral en la llegenda de la dama del pit gangrenat, o bé l'altra possibilitat senzillament algú que s'inspirés amb la intenció de compondre la llegenda en el transcurs del segle XV i que s'encetés a la literatura del trànsit al segle següent.

A més a més Llompart, anava més enllà i relacionava l'episodi del desengany de Llull amb la literatura medieval hispànica -castellana, i catalana- amb la qual es dóna el tema de la infanta que es burla del cavaller que la recull, després d'enganyar-lo i amenaçar-lo amb la lepra que la consum²²³.

Fins i tot podem trobar a les catedrals alemanyes imatges properes a la llegenda de la dama cancerosa i Llull. Es representen un cavaller ben vestit, però amb l'esquena nua i els ossos i les vísceres al descobert mossegades per animals repulsius, és el que s'ha denominat l'enganyador “princeps mundi”. Les representacions plàstiques d'aquest personatge es podem veure a les catedrals de Strasburg, Basel i a l'església de sant Sebaldo a Nuremberg (figura 25).

²²¹ Sobre aquest tema vegeu l'estudi de J. RUBIÓ, *El Breviculum i les miniatures de la vida d'en Ramon Lull de la Biblioteca de Karlsruhe, a Ramon Lull i el Lullisme*, 1985, p.100-104.

²²² R. LLULL, *Libre de Meravelles*, El Nostres Clàssics, Barcino, 1933, vol .III, cap.LXXI, p. 159-158

²²³ G. LLOMPART, “La leyenda...”, p.13.

L'equivalent femení es representa a la porta sud de la catedral de Worms on es veu la representació de la "dama món" amb l'esquena esqueixada, i que te sota els seus peus un ller que demana recompensa pel seu servei. La imatge prové d'un poema de Wirnt Von Gravenberg en què es conta que l'honor i la felicitat són limitats. Llavors apareix una jove dama molt ben abillada. És la "dama món", que li assegura la seva felicitat i els seus dons i quan gira l'esquena, Wirnt s'adona que està coberta de úlceres i ferides i plena d'insectes, impressionat decideix apartar-se del món i agafa una creu per fer penitència dels seus pecats.

Tot i que aquestes imatges evidentment no estan entroncades amb la nostra llegenda guarden un fons comú que es repeteix el de la inanitat de la bellesa corporal d'aquest món que passa. El personatge d'Ambrosia de Lull representa la bellesa que mostra el seu revers i, que realment no existeix i, que tant anhela el materialisme. Aquestes representacions s'emmarquen dins les característiques pròpies de les *vanitas*.

Encara que les *vanitas* es desenvoluparen com a gènere pictòric independent als primers anys del segle XVII, i es representen mitjançant motius simbòlics d'objectes diversos - flors, fruites, instruments musicals- tenen un contingut i un significat similar, és a dir fan al·lusió a la transitorietat de la vida humana

Sobre la llegenda de la dama del pit cancerós, poques imatges s'han conservat d'aquest passatge, però, mitjançant la documentació antiga sabem que aquesta escena és registrada a més d'una pintura. Testimoni d'aquesta escena és el quadre d'una capelleta dedicada a la Immaculada, en el carrer del Call de data anterior a 1619, avui ja desapareguda. Segons Juan Muntaner la capelleta albergava un retaule on es representava, entre d'altres l'episodi de Ramon Lull amb la dama del pit cancerós²²⁴. El relator de les festes del desgreuges a Ramon Lull, fil per randa, consignava les pintures exposades de les cases particulars que plasmaven aquest episodi. A la casa de don Jaume Ballester Fuster Sant Martí de Togores, compte de d'Ayamans hi havia nou quadres "En el primer, la de com entra a cavall en la iglésia major en seguiment de una senyora, que li ensenya el pit en que tenia un càncer, y aquí es convertí el sant". Una altra pintura es trobava "En casa de mestre Gregori Alex pintor hi havia un altar. La sua història era quant el beato Ramon entra a cavall a la Seu"²²⁵.

²²⁴ J. MUNTANER, donava notícia d'aquesta capelleta i la descrivia: "Capilla de gran antigüedad, pues consta que existía ya en 1619. Estaba en la plazuela del Call junto a la esquina formada por las calles de Montesión y Santa Clara, y en su nicho abierto en la pared y protegido con puertas se hallaba un retablo al óleo sobre tela 2'10x3'10m en el que se veía a Cristo Crucificado y a la Inmaculada Concepción, en el centro; a su derecha al beato Ramon Lull discutiendo con unos árabes. En la parte inferior a modo de predela, tres escenas representando el encuentro de Ramon Lull con la dama cancerosa, el martirio de san Sebastián, y el martirio del venerable mallorquín. A principios de siglo pasado, debido al mal estado de las puertas y retablo, los vecinos del Call acudieron al Ayuntamiento como patrono que era de esta capilla, para que costeara las obras de restauración, ignoramos si las obras de la capilla se llevaron a efecto.

Al renovarse en 1886 la fachada de la casa en donde se hallaba emplazada esta capilla fue suprimida y su pintura, dos años más tarde, debido a las gestiones de Don Bartolomé Ferrá y Perelló fue a ingresar al "Museo Luliano" que en aquel entonces se acababa de fundar en el Colegio de la Sapiencia; hoy día se conserva n la colección de retablos y pinturas del Museo de la

De les pintures conservades que he localitzat, una es troba a la predel·la del retaule del beat Ramon Llull de l'església parroquial de sant Miquel de Palma. Datada a finals de segle XVII principis del XVIII; per la seva traça i estil la podem assignar al cercle de Miquel Bestard. El llenç (figura 26) representa en un primer pla al mundà Llull vestit de galant i muntat a cavall – aquí no el s'ha representat amb barba- capta el moment de la persecució, quan la dama Ambrosia acompanyada d'una dama es descobreix el pit i li ensenya a Ramon²²⁶.

Una altra pintura de data anterior segurament d'inicis del segle XVII és la que va recollir el P. Pascual²²⁷ al seu catàleg d'imatges de Ramon Llull. La pintura segons indicava és conservada a la Societat Arqueològica Lulliana. No he pogut localitzar-la i només l'he poguda examinar, a través de la fotografia que va incloure al seu treball (figura 27).

La pintura en molt mal estat representa Llull com a jove galant, sense barba, vestit de l'època, de negre amb gorgera, i muntat a cavall que encalça a la seva enamorada; la dama fa gest de descobrir-se el pit per ensenyar-li la malaltia.

Sospito que aquesta pintura, que insistisc no he pogut localitzar, devia esser la que formava part del retaule de la capella del Call que com esmentava Muntaner Bujosa gràcies a les gestions de Bartomeu Ferrà acabà al Museu Lullianà.

De finals de segle XIX i durant el segle XX tenim sèries iconogràfiques de la vida del beat Ramon Llull. Per exemple, J. Morató signà una litografia que incorpora quatre escenes de Llull: la primera és l'escena de la dama del pit cancerós. A l'entrada de l'església, es veu a la dama que li ensenya el pit a Ramon, que va muntat al seu cavall.

Més tard, el pintor Francesc Salvà de S'Allapassa pintà una sèrie de llenços amb els diferents episodis de Llull en els quals figurava aquest episodi. Aquesta vegada ha representat l'escena a l'interior del temple, Llull a cavall encalça la dama, la qual li fa un gest de què la deixa tranquil·la. L'ambientació, l'església i els vestits, recreen l'època medieval.

Una versió contemporània i simpàtica és la que realitzà Joan Guerra pintor que l'hem de situar en el corrent naïf amb les conseqüents característiques afins a aquest corrent: pintura plana, colors vius i, tractament ingenu i pueril, destacant la senzillesa i espontaneïtat de la representació.

Ramon Llull i la Mare de Déu amb el Nin Jesús

Les representacions conservades sobre aquest tema iconogràfic no són gaire abundants i les primeres imatges que tenim es donen en una cronologia tardana de finals de segle XVII perllongant-se fins a les darreries de segle XIX.

Pel que fa a la inspiració d'aquesta temàtica l'hem de cercar en els escrits del mateix Llull i també en una història local de Mallorca.

Sociedad Arqueològica Lulliana." Vegeu J. MUNTANER, *Hornacinas callejeras*, Palma, 1946, núm 69. Citat a G. Llompарт, "La leyenda...", p. 283.

²²⁵ LL. PÉREZ, "Un nuevo texto...", p.351-354,

²²⁶ M. SACARÈS, "Lullianae imagines... p.143.

²²⁷ M. PASCUAL PONT, *Estudio iconográfico...*sens paginar

Les primeres biografies de Ramon Llull no recullen aquest episodi. La primera font escrita que relata aquest passatge és la *Historia del reyno de Mallorca* de Vicenç Mut de l'any 1650. L'autor situa aquest esdeveniment en el capítol II, just després de l'encontre de Llull amb la dama del pit cancerat:

“Bolviendo Raimundo a su casa, es tradición antigua, que passando por la puerta de la Almudaina, que està junto al huerto del palacio del Obispo, le apareció la Virgen con su hijo en los braços, y en memoria desta milagrosa aparicion, se dize, que se puso en aquel lugar, la imagen q aun oy està allí.”²²⁸

El jesuïta Jaume Custurer recollia la informació de l'historiador Vicenç Mut és més afegia que la imatge havia estat substituïda per una altra pintura de temàtica diferent:

“ una de la Virgen con el Salvador difunto en los braços, y otra en frente de San Vicente Ferrer, que es moderna, y quizá se pondria en lugar de la antigua quando se quitó el portal que avia en aquel lugar”²²⁹.

També citava les importants referències que donava Jean Marie Vernon sobre les pintures relacionades amb aquesta temàtica. Una d'elles segons esmenta Custurer desconeguda per ell, que es trobava a l'Arxiu de la Ciutat de Mallorca i l'altra localitzada al retaule major de l'Església de sant Francesc d'Assís; segons explicava en el retaule hi havia cinc fornícules, i a cada una d'elles es disposaven cinc escultures: sant Francesc, Sant Joan Baptista, Sant Joan Evangelista, sant Onofre i la cinquena, el beat Ramon Llull. Damunt ella apareixia una tarja daurada amb una efígie del seu rostre amb raigs que adora al nin Jesús en braços de la Mare de Déu²³⁰. No hi ha dubte que la descripció d'aquest retaule pertany a l'antic retaule major de l'església de sant Francesc substituït per el nou i actual l'any 1739.

Fou més tard que el P. Antonio Raimundo Pascual a la *Vida del beato Raymundo Lulio*²³¹ tractà aquest episodi i al·ludia les primeres referències citades per l'historiador Mut. És més aclaria que la tradició a la qual feia esment l'autor mallorquí procedia concretament del càntic 14 del *Llibre Amic i Amat* de Ramon Llull:

²²⁸ V. MUT, *Historia...*, p. 31.

²²⁹ J. CUSTURER, *Disertaciones...* p.483

²³⁰ J. CUSTURER, *Disertaciones...* p.9

²³¹ A. R. PASCUAL, *Vida del Beato Raymundo Lulio*, Sociedad Arqueológica Luliana, t.I, Palma, 1890, p.82, 83. Josep M^aQuadrado en un capítol sobre els primers anys de la vida de Llull publicat al número especial dedicat a la figura del beat Ramon Llull, mencionava un aplec de llegendes entre les quals incloïa la visió de la Mare de Déu i Jesús, Vegeu J. M^a. QUADRADO, “Primeros años...”, p.396. Altrament Llorenç Riber recull el relat del cronista Mut i afegeix el vers del *Llibre d'amic i Amat* del qual apuntava la seva procedència, Vegeu, L. RIBER, *Raimundo Lulio*, Labor, 1935, p.24-25.

“Portà Nostra Dona son Fill a l’amich per ço que li besàs son peu, e que scrivís en son libre les virtuts de Nostra Dona”²³².

Així mateix, el cistercenc Pascual aportava més dades sobre aquest tema. En concret fou en un certamen poètic celebrat l’any 1502 dedicat a Llull en el qual s’esmentava que Llull es dirigí a l’església del monestir de la Real per encomenar-se a Déu i a la Mare de Déu. Segons es relata, “Ésta le hizo después el favor de darle á besar el pie de su Hijo santísimo, para confortarle en su propósito, previniéndole, que en la obra que había concedido hacer, escribiese sus virtudes; lo que ejecutó Raymundo tan exactamente, que, además de los libros, que principalmente tratan de la Virgen Santísima, rarísimo es en que poco ó mucho no la alabe, y en algunos de estos, en los más principales, es bastante profuso en las alabanzas que da á la Madre del amor divino.”²³³ De fet, com ja havia indicat el jesuïta Custurer una de les imatges, que es posà en recordança de l’episodi fou una imatge de la Verge amb Jesús difunt en els seus braços, posteriorment, la pintura sobre fusta antiquíssima, fou traslladada a la capella de la casa de Don Salvador d’Olesa.

Tot indica que la temàtica escollida en el certamen de 1502 era l’aparició de la Mare de Déu i el Nin Jesús a Llull. Alguns poemes que s’han consignat recorden aquesta iconografia i són possibles fonts d’inspiració per les posteriors representacions. Per exemple, el poema que va escriure Joan Odón Menorca - esmentat ja per A. R. Pascual- descriuen de manera exacta moltes imatges realitzades en els segles XVII i XVIII:

La rutilant verge, de Déu mare Santa
Posat en la falda, son fill vos aporta
Y’ls seus peus besareu, é posaus en l’horta
Dels doctors egregis, per singular planta.
E fonch transformada, é tant convertida
La voluntad vostre, ab la qui’s inmensa
Que ja mes pecareu, de mortal ofensa
Puis de Christ la forma, hagués intuïda²³⁴.

Un altre poeta que presentà uns versos amb un contingut semblant fou Francesc Prats:

Aparechli, per donarli confort
En sos treballs la sobra sancta Mara
Dome, y Deu, y ab alegre cara
Ly dix. Mira, vet mon fill quiet aport
Infant petit, y ell besa lo peu.
O visio de molt gran excellencia
Mostras infant la infinida potencia
E confirmas aquellen lo vot seu²³⁵

²³² R. LLULL, *Llibre d’amic i amat*, ed. Crítica d’Albert Soler i Llopart, Barcino, Barcelona, 1995, p.69

²³³ A. R. PASCUAL, *Vida del Beato...* p.83-84.

²³⁴ J. M. BOVER, *Escritores Baleares...*, vol I, p. 488 - 489.

²³⁵ B. ARMENGUAL, *Vitae doctrinae et martyrii Raymundi Lulli doctois illuminati archiologium*, 1643, p.11

Juan Lladó²³⁶ en un article donava a conèixer un gravat de temàtica lul·liana amb el retrat del canonge Bartomeu Lull. A la part superior es representa la imatge de la Mare de Déu asseguda, sosté amb un braç el Nin Jesús i amb l'altra porta un llibre. Al seu costat, agenollat apareix el Beat amb corona de raigs i barbat vesteix hàbit i capa, acarona i besa el peu de l'infant Jesús, mentre que amb l'altra mà subjecta el llibre obert on s'inscriu una figura de la seva Art.

A Lladó no li passà per alt la procedència d'aquesta escena, evidentment, com hem dit inspirada en el *Llibre d'Amic i Amat*.

Altres obres de Lull des del *Llibre de Contemplació* fins els exclusivament marians com el *Llibre d'Ave Maria* inclòs en el *Blaquerna* o el *Llibre de Sancta Maria*, aplec de devoció i amor a Déu i Donna Santa Maria hi trobam a tots els capítols, expressions d'un profund fervor a Maria, mitjançant l'exaltació de les seves virtuts.

Si fins ara hem apuntat les fonts escrites que relaten o influeixen d'alguna manera a la creació d'aquest episodi de Lull, tampoc podem oblidar les nombroses representacions de sants que mostren una mateixa iconografia i inspiren l'episodi de Lull.

Un sens fi de sants se'ls relaciona amb la Mare de Déu i el Nin Jesús com sant Bernat amb el conegut miracle de la lactació, o sant Ildefons i Norbert que reben de mans de la Verge l'hàbit del seu orde, Pere Nolasco i Pere Pascual que es representen extasiats per l'aparició de la Verge, o Ciril, un dels pares de l'església Oriental, que el seu atribut és una tauleta amb la representació de la Mare de Déu amb el Nin Jesús.

És, però, a partir de la Contrarreforma que la temàtica de les visions i èxtasis cobra força, i moltes d'aquestes representacions s'escenifiquen amb l'èxtasi del sant davant l'aparició de la Mare Déu amb el Nin Jesús i, es conformen amb un model generalitzat.

Tots els ordes religiosos conrearan iconografies semblants el cas dels franciscans - l'orde més acostada a Lull- tenim la figura del seu fundador sant Francesc que a finals del segle XVI comença a circular un relat en el qual es conta que enmig d'un resplendor la Mare de Déu se li apareix a sant Francesc i li dóna el Nin Jesús. El passatge fou representat per diversitat de pintors italians que recrearen l'escena, i de fet no mancaren sants franciscans com sant Antoni de Pàdua, i santa Clara que es caracteritzaren per portar l'infant Jesús en braços. Fins i tot els caputxins per honorar sant Fèlix de Cantalici, beatificat per Urbà VII, el representaren a la capella de la seva església de Roma amb l'aparició de la Verge davallant del cel per deixar-li l'Infant en els seus braços. Diverses pintures a l'àmbit hispànic segueixen aquest relat. Dos llenços de Murillo en són alguns exemples. La benedictina santa Francesca Romana és representada per Gentileschi en el moment d'agafar el Nin de mans de la Verge i l'embolica en el seu mantell.

²³⁶ J. LLADÓ, "Bartolomé Lull", *BSAL*, t.I, 1885-1886, p.7-8. L'autor consignava que l'escena representada provenia: " Del capítulo CVI de el Amigo y el Amado que dice "Presentó la Reyna de los Cielos su Hijo el Amigo para que le besase los pies, y escribiese en el libro las virtudes de la Madre del Amado".

Fou sobretot al llarg del segle XVII que aquesta temàtica es tractà extensament. A sant Ignasi és la Verge que se li apareix. Per la Companyia era prou reconegut que Maria li havia inspirat, i dictat els seus escrits. I és bastant freqüent veure el sant representat agenollat als peus de la Mare de Déu, que li indica el que ha d'escriure. Aquest model, sens dubte, degué servir de referent a les representacions de Llull que més endavant veurem i que reproduïen el mateix contingut.

Un altre sant que se'l caracteritza per protagonitzar una escena semblant és sant Felip Neri. Els pares de l'Oratori, inculcaren una imatge canònica del seu fundador als artistes que consistia en l'aparició de la Verge amb el Nin envoltada d'àngels al sant.

Abans d'examinar les imatges que han perviscut sobre aquest episodi i les diverses variants, que s'han desenvolupat ens podem remetre a la documentació antiga, en la qual es constata que abans de 1699, ja existia nombrosa iconografia dedicada a aquest episodi lul·lià. La crònica que relata les festes que començaren el diumenge 2 d'agost de 1699 a Ciutat de Mallorca per reparar l'ofensa feta a Ramon Llull descriu una gran quantitat de pintures referents al tema. No en và aquest episodi fou prolífic i tingué un cert pes en la iconografia lul·liana antiga, no sols esglésies i llocs públics tenen aquesta temàtica, sinó també cases particulars. La majoria d'aquestes pintures formen part d'un retauló o d'un altar realitzat per l'ocasió amb la composició d'un seguit d'imatges del Beat, les quals conformen un programa iconogràfic més complet. Per exemple, és el cas de l'altar que féu Miquel Roque davant la casa del sucrer Bover a prop de la plaça de Cort: "La sua història era quant Nostra Senyora li aparegué tenint en los brazos el niño Jesús i el beato Ramon de bulto besantli los peus"²³⁷. Un dels quadres que s'exposaren a la façana de la casa de Don Jaume Ballester Fuster sant Martí De Togores, compte d'Ayamans, presenta motius nous i components no repetits ni perpetuats a les imatges que han quedat segons la descripció en el quadre es veia "Quant el sant hagué dextat la señora y es partí para la montaña de Randa, devant les cases dels señors Auleses li aparegué Maria Santísima ab lo niño Jesús en los braços, y el sant abaxa del cavall y besa el peu al Niño Jesús"²³⁸. D'aquesta escena cap imatge s'ha conservat s'endevina la inclusió d'un paisatge amb unes arquitectures i Llull, que davalla del seu cavall sorprès per la visió de la Mare de Déu i el Nin Jesús.

Però, sembla que a finals de segle XVII devia ser prou codificada l'escena perquè una altra imatge semblant es va realitzar en aquestes festes; a l'entrar al carrer dels Botons s'havia fet un altar en el que s'havia representat "el beat Ramon vestit de negre amb golilla y Nostra Senyora ab lo niño Jesús que li apareix y un cavall qui estava arrimat a una columpna, tot de bulto y de molt bon veure"²³⁹. La descripció aporta algunes dades rellevants de l'escenificació d'aquest episodi. El vestit de Llull de seglar i amb una peça de vestir típica dels homes del segle XVII,

²³⁷ L. PÉREZ, "Un nuevo texto...", p.346

²³⁸ L. PÉREZ, "Un nuevo texto...", p.351.

²³⁹ L.PEREZ, "Un nuevo texto...", p. 354

la "golilla" és un dels detalls a tenir en compte, a més del cavall i l'arquitectura són elements que ja han vist a l'altra representació.

A la relació de la crònica de les festes del Beat es citen dues representacions més que pertanyen a aquest episodi una es trobava a casa Guixar del carrer Parayres: "hi havia un altar ab un retaule del beato Ramon y Nostra Senyora ab lo niño Jesús qui ley donava a adorar"²⁴⁰. I un altre quadre a la casa de Guillem Tarongí davant les religioses de la Misericòrdia que representa "el beato Ramon molt antic quant Nostra Senyora dona adorar el Niño Jesús al sant."²⁴¹

De tota aquesta iconografia antiga tractada hem de pensar que gairebé una gran majoria era de caire efímer. La imatgeria bé pintures sobre llenços, bé escultures que decoraven altars havia estat concebuda únicament en motiu de la festa; i segurament no tingueren una pervivència molt llarga. Al menys, el que és cert és que no han quedat vestigis d'aquest grup d'imatges, que podem considerar unitàries pel que ateny al model iconogràfic representat i, com veurem s'allunyen dels diferents models iconogràfics, avui presents i configurats al llarg del segle XVIII.

Com hem comprovat aquestes imatges del capítol de la visió de Ramon Llull de la Mare de Déu amb l'Infant Jesús se situen en un marc paisatgístic on apareixen unes architectures i Llull muntat a cavall és sobtat per la visió de la Verge i el seu Fill.

Ben segur, l'escena deriva i es recolza amb les llegendes de caràcter popular que sorgeixen i s'incorporen a les diferents biografies de Ramon Llull. De fet, aquestes iconografies efímeres, crec que presenten un contingut molt més folklòric i popular, en definitiva, més a l'abast del poble. En canvi, els següents models iconogràfics, que veurem denoten un origen i una font d'inspiració distinta amb un predomini d'imatges derivades de models iconogràfics d'altres sants en adoració.

A continuació tractarem un seguit de pintures del segle XVII que manifesten aquesta iconografia. En primer lloc, podem citar de col·lecció particular un oli sobre tela de la segona meitat de segle XVII i restaurat en el segle XX.

La composició està ambientada en un interior, una estança enrajolada amb motius geomètrics defineix l'espai en el qual es representen la figura de la Mare de Déu de grans proporcions, que sosté a les seves faldes el Nin Jesús; al seu costat agenollat roman el Beat que agafa en braços el Nin Jesús.

Llull es reconeix pels seus trets distintius: corona de raigs, barba i hàbit fosc; a terra es disposen els estris característics de l'escriptor: llibres oberts, tinter, ploma i estoig.

El llenç de poca qualitat amb un tractament desproporcionat de les figures humanes i amb una mal resolta perspectiva, presenta en canvi, una variant iconogràfica única que és l'abraçada de Llull al Nin Jesús, i que recorda el relat de sant Francesc d'Assís i les seves posteriors representacions. Algunes estampes de la col·lecció Guasp guarden analogies molt directes en podem destacar algunes d'elles, la primera és un gravat de Llorenç Vallespir presenta una composició

²⁴⁰ L.PÉREZ, "Un nuevo texto...", p.357.

²⁴¹ LL. PEREZ, "Un nuevo texto...", p. 359.

similar es tracta del gravat de santa Gertrudis la Gran en el qual es veu a dins un marc trenat com la Mare de Déu li dóna a la santa el Nin Jesús²⁴².

Altres gravats de la col·lecció de Guasp²⁴³ fan esment a l'episodi hagiogràfic de sant Caietà en què es conta que mentre el sant deia missa davant el pessebre, la nit de Nadal, va rebre de la Verge el Nin Jesús. L'escenes d'aquestes estampes són molt idèntiques a les representacions del Beat Ramon Llull. Un gravat posterior de Baltasar Talamantes (1751-1826), signat amb les inicials de B.T.F. és continuador de les anteriors iconografies. En un interior enrajolat que marca la perspectiva es representa a sant Caietà amb barba curta i semblant jove, vesteix l'hàbit del seu orde, està agenollat i sosté el Nin Jesús que li ha donat la Mare de Déu, que es presenta sobre un núvol i, envoltada de capets d'àngels que presencien l'escena. Un cortinatge que penja del costat esquerre decora l'estança, els atributs del sant reposen a terra.

No obstant això, una de les variants més generalitzades de l'episodi de la Mare de Déu amb l'infant Jesús i Ramon Llull és la que el Beat acarona tendrament el Nin. Un sentiment de caire més humà, i natural que diví es desperta en el Beat en aquestes representacions.

Una pintura que reflecteix aquest model és la que es troba a l'altar major de l'església parroquial de Sa Pobla. El llenç del segle XVII de grans dimensions (290x235cm), fou atribuït per J. Juan Tous²⁴⁴ a Miquel Bestard, però cronològicament, sembla un poc més tardà i, és més encertat sols relacionar-lo per la seva traça i característiques formals amb el cercle de Miquel Bestard. En un primer pla, a l'àmbit terrestre es veu el puig de Randa, al fons es dibuixen un port i una nau, i a la llunyania es divisa la mar i la ciutat de Bugia. Sobre aquest paisatge es representa la Mare de Déu amb el Nin Jesús i Llull que l'acarona. A un nivell superior, l'escena es completa sobre uns núvols i ple de capets d'àngels, un seguit de sants alguns d'ells de fàcil distinció: a l'esquerra, sant Llorenç i sant Esteve vestits de diaques i portant les graelles i palmes, sant Cabrit i sant Bassa vestits de soldats amb les llances i la palma martirial. A la dreta, santa Agnès amb l'anyell i palma, santa Catalina amb l'espasa, roda del martiri i palma, santa Cecília amb l'orgue i santa Isabel d'Hongria amb el manat de roses a la falda.

Aquesta pintura és la que recrea una major escenografia i riquesa de personatges amb la incorporació de la glòria d'un grup de sants disposats a l'esquerra per sants masculins, destacant els herois mallorquins, més tard no considerats sants, Cabrit i Bassa. El costat de la dreta, pertoca a les santes, en aquest cas s'ha obviat cap santa mallorquina.

Tanmateix, dos exemples més de pintures reflecteixen aquest model iconogràfic són el que es conserven a l'església de sant Caietà (de finals de segle XVII) i el que es troba a la sala capitular del monestir de La Real (de la segona meitat de segle XVIII). Ambdues representacions transcorren en un interior enrajolat amb motius

²⁴² Colección de xilografías mallorquinas de la imprenta de Guasp, vol. II, Imprenta Guasp, Palma de Mallorca, 1950, estampa 582, p.235. M. FORTEZA, *La xilografía...*, p.135-137. M. FORTEZA, *La colección de xilografías de la imprenta Guasp*, Lunwerg, 2007, p.106

²⁴³ Colección de xilografías..., vol. II, estampes 526, 527, 528, 151.

²⁴⁴ J. JUAN TOUS, "La pintura mallorquina (siglos XVI al XVIII)", *Historia de Mallorca*, t.V (coord.J. Mascaró Pasarius), Mallorca, 1974, p.203.

geomètrics. el Beat barbat amb corona de raigs i vestit de franciscà està agenollat vora la Mare de Déu i el Nin Jesús que es presenten sobre un núvol envoltat d'angelets. Llull, sembla que ha deixat la seva tasca d'escriptor; els llibres oberts amb dibuixos de la seva Art i d'altres tancats, a més de la ploma i tinters es disposen a terra, mentre que ell corprès per l'aparició divina de la Verge i el Nin es disposa bé a besar el peu de l'Infant o al menys acaronar-lo.

Altres imatges datades en ple segle XVIII representen una adoració per part de Llull al Nin Jesús és el cas del gravat de Llorenç Vallespir el qual ja hem fet referència un gravat seu en el que mostrava una santa Gertrudis que abraçava el Nin Jesús ofert per la Mare de Déu. El gravat a l'igual que el de santa Gertrudis recrea un interior enrajolat obert al cel, la signatura del gravador s'ha incorporat a la part inferior, al sòcol d'un pilar. El Beat es presenta agenollat amb els seus habituals atributs davant la mare de Déu i l'infant; els seu gest i actitud correspon a l'acte d'adoració i també de presentació, un braç sobre el pit i l'altre obert. Precisament Antoni Furió al seu diccionari esmentava aquesta estampa i la definia com "el Beato Raimundo en el acto de adorar el niño Dios"²⁴⁵.

Sobre les característiques formals i d'estil d'aquest gravador podem apuntar les ja esmentades per M. Forteza al seu estudi: "De tota manera, a mesura que va anar dominant l'art del gravat, va aconseguir cada vegada imatges més versemblants, en les quals s'observa un perfecte domini de la perspectiva i una clara destresa compositiva. En les escenes d'interior, ben sovint de caràcter sobrenatural, utilitza el recurs de l'enrajolat per a remarcar la perspectiva. Les seves figures són en general perfectament recognoscibles, de rostre una mica allargats, el front pla i els ulls petits i ametllats. Totes aquestes analogies, així com la presència en moltes de les seves creacions de característics marcs florals en negatiu o d'altres configurats a base d'una mena de trenat, ens ha facilitat la tasca atribucionista"²⁴⁶.

El gravat al burí signat per Llorenç Muntaner l'any 1755 presenta una temàtica semblant amb alguna divergència respecte les anteriors imatges. La decoració de fons s'ha eliminat, sols apareixen les tres figures principals i els capets d'àngel que envolten les figures divines. En un pla superior, la Mare de Déu mostra el Nin a Ramon Llull, que agenollat i amb les mans creuades sobre el pit venera el petit Jesús²⁴⁷.

Altres pintures de la segona meitat del segle XVIII no s'allunyen molt d'aquest model com és el conservat a la sala capitular del monestir de la Real, i un altre llenç del pintor Salvador Sanxo que s'ubica a la capella de Nostra Senyora del Carme de l'església parroquial d'Establiments. Almenys, coneixem d'aquest pintor dues pintures dedicades al beat mallorquí. Sobre aquesta darrera pintura datada cap a l'any 1789²⁴⁸, mereix destacar-ne el domini del dibuix, i del paisatge

²⁴⁵ A. FURIÓ, *Diccionario histórico...*, p.198.

²⁴⁶ M. FORTEZA, *La col·lecció...*, p.104. *La xilografia...*, p.137.

²⁴⁷ Joan O-Neille en el seu catàleg de gravats de Ramon Llull describia així l'estampa: "Representa al B. Ramon Lull vistiendo el hábito de terciario, rodea su cabeza una corona lumínica de pequeñas puntas, está arrodillado, las manos cruzadas sobre el pecho, adorando a la Sma. Virgen con el Sto. Niño en brazos, sentada sobre unas nubes de gloria, con varios serafines." Amés a més afegia "El trabajo es de buril delicado bastante franco, y con notable efecto de claro-oscuro". Vegeu J. O-Neille, "Ramón Lull. Iconografía", *Museo Balear*, Palma, 1875, p.437.

²⁴⁸ M. CARBONELL, "Els Sanxo", *GEPEB*, vol.4, Palma, 1996, p.230.

de fons; d'altra banda, pel que fa a la temàtica iconogràfica presenta algunes innovacions. L'escena es representa en un interior de gust clàssic. El beat Ramon agenollat adora el Nin Jesús que és sostingut per la Mare de Déu, que apareix sobre uns núvols, i al seu darrera servada per un àngel. Més amunt, dos àngels sostenen un triangle símbol de la Trinitat. A terra es troben els llibres escrits pel Beat amb els seus corresponents títols: "De conceptione", "De matrimonio", "De trinitate", els quals formen part de les *Hores de Sancta Maria*²⁴⁹ escrita en prosa i articulada en salms versificats. Els títols evidentment fan referència a la figura de la Mare de Déu de l'Esperança, nom que es rubrica a la part inferior de la pintura. Un portal de mig punt dona pas a l'exterior de l'edifici i es representa un paisatge on es veu la conversa de Llull i l'àngel. El Beat assegut amb un llibre obert damunt ell, dialoga amb l'àngel que agenollat davant ell sosté un altre llibre obert, a terra hi ha una escampadissa de llibres oberts.

Tanmateix els antecedents més llunyans del tipus iconogràfic d'adoració del Nin Jesús els trobam amb l'adoració dels tres reis d'Orient. Les primeres imatges antigues d'aquest episodi presenten els reis agenollats que rendeixen culte al Nin Jesús, oferint-li regals. A partir del segle XIII l'art italià i espanyol incorpora un nou motiu; un dels reis besa els peus del Nin amb respecte i devoció. Aquest nou gest troba si més no, ressò en algunes imatges de temàtica d'adoracions de l'infant Jesús per part de sants. En el cas concret de Llull, algunes representacions com hem vist s'insinua la besada al peu o simplement l'acarícia.

El que sí és cert és que les connexions i similituds més directes estan relacionades amb altres sants. D'una banda, ja hem citat l'episodi de sant Felip Neri. Però, hi ha altres sants que mereixen especial esment; tornant a la col·lecció Guasp apareixen un seguit d'estampes amb un model iconogràfic semblant. Com és l'estampa que representa l'èxtasi de sant Jacint davant l'aparició de la Mare de Déu i el Nin Jesús²⁵⁰, o diverses estampes de sant Nicolau Tolentí a les quals es veu el passatge de l'aparició de la Mare de Déu i el Nin Jesús²⁵¹. O bé de la col·lecció Arrom, la visió de sant Domingo de Guzman²⁵² signada per "Serra" i "Romeu" en la que es representa el sant agenollat adorant a la Mare de Déu del Roser i el Nin Jesús. Al costat del sant apareixen atributs seus els llibres oberts i el ca que porta a la boca una torxa encesa.

Una altra variant d'aquest episodi iconogràfic és el tipus de Llull que escriu inspirat per la Mare de Déu i el Nin Jesús. Realment l'escena podria esser inclosa o catalogada en l'episodi de Ramon Llull i la revelació divina, tanmateix ho és, però, el fet de què la Mare de Déu aparegui amb l'Infant Jesús la defineix molt més en aquest episodi, i no a l'altre. Sols conec dues representacions, ja tardanes, de la segona meitat de segle XIX que plasmin l'escena. La primera és del pintor Joan Mestre no és l'única pintura signada del pintor que tracti la figura de Llull. La pintura de l'any 1866 es troba a la capella del Col·legi de Nostra Senyora de la Sapiència. En un paisatge de fons es representa Llull amb barba blanca i nimbe. Alça la ploma per escriure la seva obra inspirada per la Mare de Déu i el Nin Jesús

²⁴⁹ ORL, *Hores de Sancta Maria*, p.242, 273.

²⁵⁰ Estampa núm 605. *Colección de xilografías...*, vol. II, p.246. M. FORTEZA, *La xilografía ...*, p.90

²⁵¹ Estampes núm 695-697. *Colección de xilografías ...*, vol.II p.296-297.

²⁵² M. FORTEZA, *La xilografía...*, p. 146, 254.

que apareixen sobre ell, en un núvol envoltats d'angelets. La imatge presenta contaminacions del model iconogràfic de l'aparició de la Verge a sant Ignasi, que l'inspira per escriure el seu llibre. Alguns gravats de la col·lecció Guasp presenten l'escena d'un interior amb el sant agenollat davant un altar escrivint el que li dicta la Verge²⁵³.

L'altra representació és un dibuix realitzat a finals de segle XIX per Bartomeu Ferrà d'un quadre seu, i que posteriorment publicà a un dels volums del Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana²⁵⁴. El quadre original de col·lecció particular (figura 28), de mitjans segle XVIII i el dibuix (figura 29) que en féu el seu posseïdor és prou revelador de l'interessant contingut iconogràfic únic. La pintura representa al centre dins una cartella l'anyell i més amunt un cercle, on es dibuixen Adam i Eva que, tasten el fruit prohibit que la serp els hi ha ofert. De l'anyell brolla un raig de sang, que és recollit per un àngel en un calze, de la boca de l'àngel surten els mots: Agnus Dei. Altres angelets recullen la sang vessada amb les veneres. La figura de l'anyell és un dels símbols cristològics més freqüents i recorda el sacrifici del Bon Jesús. Sens dubte, la part superior evoca el pecat original i la redempció del Salvador. A l'àmbit terrenal, apareix Lull assegut recolzat en una roca que li serveix d'escriptori. Vesteix les robes de franciscà, sandàlies, i corona de raigs. En una mà porta la ploma i en l'altra assenyala l'escrit del filacteri que subjecta un angelet que diu " Deus misereatur nostri et benedicat nobis". Al seu costat, un altre angelet sosté un llibre obert que apareix escrit el títol de la seva obra *Ars Generalis*, i dibuixat l'escut de la Ciutat de Palma; devora a terra hi ha llibres, i el birret doctoral atribuïts de Lull.

El tema de l'Anyell de Déu que derrama sang en un calze i, que de vegades el recull un àngel, és una iconografia tardo medieval. En el políptic de l'Anyell Místic de Jan van Eyck, finalitzat l'any 1432, la redempció ja s'ha consumat. L'Anyell ubicat damunt l'altar vessa la sang en un calze simbolitzant la imatge del sacrifici de Crist en vers la humanitat, al seu voltant distints àngels orants, turiferaris i portadors dels instruments de la Passió, completen aquesta escena. D'altra banda, les imatges d'Adam i Eva, aquesta amb el fruit de la temptació a la mà, formen part del repertori iconogràfic del políptic; i ens recorden que per redimir el pecat és féu necessària la intervenció divina.

El dibuix que féu Ferrà del seu quadre, sens dubte manifesta la visió cristocèntrica i el sentit cristià amb les representacions de la mare de Déu i l'Infant i l'anyell com a símbol de Jesús redemptor el qual inspiren i es fonamenten els escrits del Beat.

²⁵³ Vegeu les Estampes núm. 598, 599, dedicades a Sant Ignasi de Loyola. Colección Guasp de xilografías mallorquinas de la imprenta Guasp, vol.II. Palma de Mallorca, 1950, p.243. Igualment també cal fer esment a les estampes de la Guasp de sant Francesc Xavier, en aquest cas ens remetem a l'article de G. Schurhammer en el qual tracta el model iconogràfic de l'aparició de la Mare de Déu amb el Nin Jesús a sant Francesc Xavier. G. SCHURHAMMER, "Las fuentes iconográficas de la serie javeriana de Guasp", *BSAL*, 30, 1947-1952, p. 121- 130.

²⁵⁴ B. FERRÀ, "Iconografía de Raimundo Lulio", *BSAL*, t.III-IV, 1889-1890, p.5-7. El Pare Andreu de Palma al seu catàleg d'iconografia lul·liana incorpora aquest dibuix. Vegeu, A. DE PALMA, "Catálogo de la exposición de la iconografía y bibliografía del beato Ramón Lull", *Estudios Franciscanos*, t. XXIV, Barcelona, 1920, p.455.

La pintura del convent de franciscanes de Selva (figura 30) pertany a un model iconogràfic únic es tracta també de la representació de Lull i la Mare de Déu i Jesús infant, però en aquest cas es plasma el naixement del Nin Jesús. La composició consta de dues escenes diferenciades, però alhora relacionades. L'escena de la dreta és un calc del gravat que apareix a les portades dels deu volums de la Maguntina²⁵⁵. La calcografia signada al peu per Iohann Henrie Störcklein²⁵⁶ (figura 31) ens transmet un complex contingut iconogràfic²⁵⁷. L'escena transcorre en un espai arquitectònic obert a l'exterior per una finestra d'arc de mig punt, i un parament obert on es dibuixa un paisatge. A l'interior es representa la Verge amb les mans sobre el pit que adora l'infant Jesús, el qual roman a terra damunt unes robes, al costat una taula rodona, i a sobre un gran mirall, devora un àngel que porta un petit mirall i al seu costat un foc que s'encén. La imatge es completa amb dos raigs de llum. Un primer raig prové del colom de l'Esperit Sant que es representa sobre el paisatge de fons envoltat de núvols i damunt un sol resplendent; el feix de llum va en direcció al pit de la Verge, i després directament al cor del Bon Jesuset. L'altre raig surt del sol que es veu a la finestra i travessa el mirall de la taula i el mirall que subjecta l'angelet, i encén el foc a terra.

Abans de tractar el complicat missatge iconogràfic de la imatge, convé fer algunes observacions de caire formals, que em semblen remarcables, abans he dit que el mateix gravat apareix a l'encapçalament dels deu volums. En realitat amb una ullada més atenta percebem que, fins al volum cinquè està signada pel mateix autor, però, en els següents volums la planxa fou substituïda per una altra d'inferior qualitat. La signatura no és la mateixa, sols hi ha unes inicials o abreviacions que no concorden amb el primer gravat. I que corresponen amb dos altres gravadors que il·lustraren la dita Maguntina, es tracta de H.I. Ostertag et B.A. Contgen. El tractament dels rostres dels personatges: la Mare de Déu, el Bon Jesuset, i l'àngel, no estan tan treballats, ni són tan fins i delicats com l'anterior, igualment l'ombrejat tampoc no està aconseguit, ni segueix un traç tan elaborat. Tanmateix aquest model iconogràfic guarda relacions amb la coneguda "mater inviolata", tipus iconogràfic que recull elements de Maria com a Tota pulchra - envoltada de símbols de la lletania lauretana - varen ser els gravadors Joseph Sebastian i Johan Baptist Klauber que il·lustraren l'estampa l'any 1750 a partir de la famoses lletanies del predicador Franciscus Xaverus Dornn²⁵⁸. En relació a la

²⁵⁵ Entre 1721 i 1740 s'editaren els deu volums de la coneguda obra maguntina patrocinada per Joan Guillem, elector del palatinat i impresa a Magúncia. Vegeu, *Beati Raymundi Lulli doctoris illuminati et martyris*, t.X.Moguntiae, Exofficina typographica mayeriana, per Joannem Georgium Häffner.

²⁵⁶ Sembla que aquest gravador i pintor va néixer l'any 1687 i va morir a Augsburg l'any 1737. Es dedicà sobretot a gravar temes religiosos i retrats. E.BENEZIT, *Dictionaire...*, vol 13, p.279

²⁵⁷ Mateu Gelabert escrivia sobre aquest gravat i el definia de la següent manera: "El ingenioso y acertadísimo grabado en bronce que se halla en la edición maguntina (18x14cm) donde se ve al Espíritu Santo, cuyo rayo, atravesando el corazón de la Virgen, produce, sin megua de su integridad, al niño Jesús, así como un rayo de sol a través de un lente enciende una hoguera sin perjuicio de su entereza o diafanidad. Vegeu, M. GELABERT, "Silografia Luliana", *Revista Luliana*, núm.1, 1901-1902, p.171.

²⁵⁸ M.J. DEL CASTILLO Y UTRILLA, "Iconografía de la letania lauretana según Dornn", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1989, p.220-224. Tanmateix l'origen de lletanies lauretanes no és a Loreto, segons els investigadors De Santis i Meersman, la redacció més antiga d'aquestes lletanies es troba

virginitat i la concepció del seu Fill, Maria rep els raigs de l'Esperit Sant que incideixen en un mirall, sostingut per un àngel, que incideix a la vegada sobre una candela encesa. El mirall en aquest context és símbol de puresa i ens mostra com Maria no va perdre la virginitat, malgrat fou la Mare de Déu, de manera semblant el mirall no es trenca quan rep el raig de sol, sinó que el reflecteix²⁵⁹.

Pel que toca al contingut de la imatge de la Maguntina, podem citar un passatge d'una de les obres del Beat. En concret del breu llibre que porta el títol "De natali parvuli pueri Iesu" és a dir "Del naixement de Jesús infant".

La nit de Nadal de 1310 a París a l'alberg de la Boqueria, un ancià Llull s'entendria i escrivia aquest petit llibre nadalenc dedicat Felip el Bell.

L'obra en general és plena d'imatges de veneració, contemplació, i adoració a la Verge i al Nin Jesús; i és fàcil vincular-la amb l'episodi que ens ocupam el de l'adoració de Llull,

El llibret comença dos dies abans de Nadal, Ramon caminant pels carrers de París es troba a sis dames, velles amigues seves amb noms simbòlics: Llaor, Oració, Caritat, Contrició, Confessió, Satisfacció. Aconsellades per Oració, les dames van adorar el fill de Déu posat damunt la palla de l'estable. Però, altres dues dames Justícia, i Misericòrdia guarden l'entrada, i no deixen passar ningú, que no tingui intenció de besar i adorar el Nin Jesús:

"Arribades al pessebre on l'infantó era posat, la Justícia i la Misericòrdia, que li feien de porteres, no varen permetre que s'hi atansassen més de prop, abans no explicassen la intenció que portaven en voler-lo adorar i contemplar, cadascuna a la seva manera ..."²⁶⁰

És al capítol XIV titulat: "Les dames lloen Jesús infant" que Llull descriu de manera més detallada com adoren les dames a l' infant:

"Després que les dites Dames hagueren finit el parlament respectiu, la Justícia i la Misericòrdia els permeteren d'entrar i d'adorar el Nadó, per tal com la intenció llur i les paraules que havien dites els van plaure. I, veient el Minyó, les predites sis dames, agenollades i amb el front cli, l'adoraren, i cantaren cadascuna un càntic propi."²⁶¹

Finalment en el moment del comiat de les sis dames és torna consignar el tipus d'adoració: "Accedí la molt benigna regina, Mare de Déu i de misericòrdia, als pres de les sis Dames, les quals després d'haver humilment besat el peu de Jesús Infant, se n'anaren molt consolades."²⁶²

en un còdex de finals de segle XII localitzat a la biblioteca de París. El manuscrit parisi consta de setanta tres invocacions la major part d'elles molt breu i concreta, i algunes de caire poètic i metàforic. La disposició rítmica facilita la seva recitació i la seva ordenació temàtica és clara. De la quarta a la quinzena s'inicien les invocacions marianes pel títol de Mater i entre d'altres apareix el de "mater inviolata". J.L. BASTERO-DE- ELEIZALDE, *Sinopsis històrica de las letanias lauretanas*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, Homenaje al prof. José Luís Illanes, 2004, p. 1339-1362.

²⁵⁹R. FERNÁNDEZ GRACIA, "Algunas representaciones inmaculistas hispanas del siglo XVIII", *AHIg*, 13, 2004, p.45-65. G. RAMOS DE CASTRO, "El maestro escultor Francisco Antonio de Anaya". México, activo 1740-1758, *Boletín del seminario de estudios de Arte y Arqueología*, t. 67, 2001, p.265-280.

²⁶⁰ OES, *Del naixement de Jesús infant*, Capítol VII, Com trobaren l'infant, p.1279

²⁶¹ OES, *Del naixement de Jesús infant*, Capítol XIV, Les dames lloen Jesús infant, p.1282.

²⁶² OES, *Del naixement de Jesús infant*, Capítol XXVII, p.1294

Aquests paràgrafs il·lustren clarament l'adoració que les dames protagonistes de l'obra ofereixen a l'Infant Jesús. Les postures, els gests, el cap inclinat, el bes a l'Infant "sospirant i plorant del gran goig, genolls a terra i altes les mans al cel", corresponen i són bons de reconèixer amb els models iconogràfics establerts per a representar a altres sants i sobretot el mateix Llull adorant a la Mare de Déu i al seu Infant.

Si fins ara hem incidit en la qüestió genèrica del tema de les diverses formes d'adoració de l'Infant Jesús que apareixen al llibre ens falta una aproximació sobre la font a la qual s'inspira o fa referència el gravat de la Maguntina. I veig un cert paral·lelisme en el capítol "De la divina bondat", el primer atribut etern de Déu, la divina bondat es presenta i es dona a conèixer a les sis dames. En un moment del seu parlament quan explica les seves característiques posa un exemple hi diu el següent:

"Així com veig que del sol ix el raig, i d'ambdós (del raig i de la llum) la calor, Així del Pare surt el Fill i d'ambdós l'Esperit Sant, que és l'amor. I fóra un exemple de tot i enterament semblant si el calor i el raig i la llum fossen convertibles amb l'essència del sol i fossen una mateixa cosa..."

Aquest fragment recorda el dibuix del gravat del qual veiem que un raig de sol, que és la llum, esdevé el calor (el foc). Igualment del Pare (que no s'ha representat) surt el Fill, en aquest cas s'ha representat la Verge, i dels dos la connexió amb l'Esperit Sant.

No hi ha cap dubte que el pintor del llenç del convent de Selva s'inspirà o més ben dit copià el gravat de la Maguntina; però, també, és ver que anà més enllà i, integrà una escena que arrodoní, i completà la composició. La dilatació de l'escenari ens ve donat per un paisatge bucòlic, on es dibuixa un llac o estany que divideix les dues escenes. A la dreta, l'escena ja descrita i provinent de l'estampa; i a l'esquerra, es troba Llull assegut devora una font que brolla, amb una mena de venera recull l'aigua, i amb l'altra assenyala amb un dit l'aigua del llac. La font amb l'aigua que brolla la podem associar amb la saviesa. Al seu costat, en una penya es disposen tinter, ploma, i els seus llibres, un obert a terra on es veu la figura de la seva Art. El raig de llum que prové del Nin Jesús es dirigeix vers el cap del Beat completant-se el seu recorregut.

La renúncia al món i les peregrinacions

Seguint el text de la *Vita Coetanea*, no fou fins a la festa de sant Francesc que Llull s'encoratjà fermament per dur a terme els tres propòsits que havia planejat:

"Però en aqueixa festa, un bisbe va predicar al convent franciscà, en presència de Ramon, dient com el predit Sant Francesc havia deixat i rebutjat tot el que tenia a fi d'adherir-se més fermament al sol Crist; i el mateix Ramon, ara incitat per l'exemple de Sant Francesc, va vendre ràpidament les seves possessions, reservant-ne tanmateix una petita part per a la seva dona i els seus fills. Llavors, entregant-se totalment a Crist, se'n va anar - amb intenció de no tornar mai a la seva terra- a Santa Maria de Rocamador, a Santiago de

Compostel·la i a diversos altres llocs sants, a fi de pregar el Senyor i els seus sants que el guiassen en les tres coses que el Senyor, com ja s'ha dit, havia més en el seu cor.²⁶³

La miniatura II presenta dues escenes, en primer lloc l'episodi del sermó del bisbe, i el següent compartiment la imposició de l'hàbit de pobre de Jesucrist; tot i que la *Vita* situa les peregrinacions entre aquestes dues escenes, però segurament es va seguir aquest ordre més per qüestions d'espai i d'estètica, que no de cronologia²⁶⁴.

Les dues escenes es divideixen per un arbret que fa d'eix de simetria, a l'esquerra en una trona, un bisbe predica la conversió de sant Francesc d'Assís, i la seva renúncia als béns terrenals. Entre el públic s'han pogut destriar diversos personatges. En primer terme dos monjos amb la tonsura a més de Llull, Thomas Le Myésier, i una dama de negre que, segons el compilador fou a la qui Ramon havia dedicat el poema.

Després seguint la narració de la *Vita* hem de passar a les peregrinacions que es representen a la làmina I mitjançant dos compartiments. El central, representa la peregrinació a la Mare de Déu de Rocamador a França. Llull vestit de peregrí amb bordó i capell d'ala ampla, puja per l'agrest muntanya on es troba el santuari d'indefinit estil romànic amb la figura de la Mare de Déu amb l'Infant. El text que acompanya a Llull és un prec a la Mare de Déu, on hi ha formulades les tres famoses demandes. En el compartiment de la dreta, es recrea una escena molt semblant a l'anterior. L'agrest paisatge per accedir al santuari, l'edifici que recorda les arquitectures romàniques, i el sant titular en aquest cas sant Jaume, segueixen l'esquema de la peregrinació a Rocamador. El que varia és la figura de Llull que apareix agenollat pregant als peus del sant. De la boca del mestre mallorquí surt una pregària amb la qual demana que si el propòsit que té és bo, es compleixi.

En el *Llibre de Contemplació* en un capítol dedicat als peregrins i romeus hi trobem pinzellades, que recorden les escapades religioses de l'autor:

"Oh Jhesu Christ Senyor, gran, amorós! A vos sia gloria e honor: car nos veem, Sènyer, que per la vostra amor e per honrar vos, van les gents en pelegrinatge e en romeria, e van cercar los locs sants e les esgleyes on vos demostrats miracles; e van visitar lo vostre sant sepulcre e la esgleya de Roma el sant apòstol sen Jacme els altres locs on es feta membraça dels sants apòstols e dels altres sants e santes. Los pelegrins els romeus veem, Sènyer, que porten bordó e esportella, e veem que us van cercant per lo mon sà e là, e veem ques lunyen de lurs encontrades e que van en longues terres;..."²⁶⁵

El fragment aporta algunes dades que es reflecteixen en la miniatura com és l'estada que realitzen els romeus a llocs sants, i en concret a l'església de sant Jaume, i una altra filiació és el bordó i la senalleta part important del guarniment del pelegrí.

²⁶³OS, *Vita...*, p.15.

²⁶⁴ OS, *Vita...*, vegeu nota 53, p.17

²⁶⁵ ORL, *Llibre de Contemplació*, Cap. 113, Com hom se pren guarda de so que fan los pelegrins els romeus, vol. IV, Miquel Font, 1992, Palma, p. 63

Una vegada complerta les seves peregrinacions, es preparà per emprendre un viatge cap a París per formar-se a la universitat. Però, els seus amics, i en concret sant Ramon de Penyafort, el dissuadiren i el varen convèncer perquè tornàs a Mallorca i estudiàs allà mateix. Almenys, una pintura representa aquest encontre de Llull amb sant Ramon de Penyafort; seguidament “Quan hi va arribar va deixar el tren de vida fastuós que havia duit fins ara, i es va posar un hàbit de drap vil del més grosser que pogués trobar...” Aquestes ratlles de la *Vita* són les que il·lustren la segona meitat de la làmina II, tal com precisava A. Bonner²⁶⁶, Llull rep l'hàbit del mateix bisbe que predicà el sermó (un dos anys abans). De la mà del bisbe rep una vestidura senzilla, de color marró amb la qual apareixerà a les següents miniatures en senyal de la seva renúncia a les possessions terrenals.

Ramon Llull i l'esclau musulmà

Les següents imatges estan relacionades amb l'episodi de Llull amb l'esclau musulmà, la *Vita* ens conta prou bé aquest passatge:

“ Nou anys després va succeir que, un dia que Ramon era absent, aquell sarraí va blasfemar el nom de Crist. Quan Ramon, en tornar, va saber això pels que l'havien sentit, mogut d'un gran zel per la fe, va pegar el sarraí a la boca, al front, i a la cara.

Però el sarraí, que arran d'això va concebre un gran rancor, va començar des d'aquell moment a meditar de quina manera podria matar el seu senyor.

Es procurà secretament una espasa, i un dia que va veure el seu senyor assegut tot sol, de sobte va caure sobre ell, al mateix temps que el va ferir amb la predita espasa, cridant amb un bramul terrible, “Tu ets mort!”

Però Ramon, encara que va repel·lir un poc, com a Déu plagués, el braç que tenia l'espasa i que l'atacava, de totes maneres va rebre una ferida, si no mortal, almenys greu, sobre el ventrell.

Però prevalent per la seva força, va tombar el sarraí baix el seu cos i li va arrabassar violentament l'espasa.

En acudir gent de la casa, Ramon els va prohibir que matassin el sarraí. Va permetre, de tota manera, que el duguessin fermat en presó, fins que hagués deliberat entre ell mateix què s'hauria de fer amb ell. Car li pareixia dur matar la persona de qui havia après una llengua que tant havia volgut saber, és a dir l'àrab. Per altra part li feia por despedir-lo o retenir-lo més temps, sabent que d'aquí endavant no cessaria de maquinari la seva mort.

Així que perplex davant aquest assumpte, pujà a una abadia propera, i allà amb gran encariment pregà a Déu sobre allò durant tres dies. Acabat aquest temps, se sorprengué que encara li quedava en el cor la mateixa perplexitat, i que el Senyor, segons semblava no havia atès de cap manera a la seva oració; així que tornà tot trist a casa seva.

Com en el camí es va desviar per anar a la presó a fi de visitar el seu captiu, va trobar que s'havia penjat amb la mateixa corda amb la qual havia estat fermat.

Ramon, content, va donar gràcies a Déu que li havia conservat les mans innocents de la mort del predit sarraí, i que al mateix temps l'havia lliurat d'aquella greu perplexitat per la qual, poc abans, l'havia suplicat tan angoixosament.”²⁶⁷

La làmina III dividida en tres escenes representa els fets esdevinguts narrats a la *Vita* sobre la història amb l'esclau musulmà. El marc arquitectònic és semblant a la primera làmina; a l'esquerra, la primera escena es representen Llull i l'esclau

²⁶⁶ OS, *Vita...*, vegeu nota a peu de pàgina núm. 57. p.17

²⁶⁷ OS, *Vita...*, p.21

musulmà asseguts, gesticulen en plena discussió doctrinal. Aquest esclau - segurament un àrab mallorquí, il·lustrat i reduït a l'esclavitud a conseqüència de la conquesta de l'illa- li ensenyà l'àrab i l'inicià en el coneixement de la ciència i la filosofia àrab. L'escena central, es veu com l'esclau fereix Llull al ventre amb una espasa, dient: " Tu mortus est". Llull demana que Déu l'ajudi. Al compartiment de la dreta, Llull visita a l'esclau a la presó que apareix penjat, descalç i pobrament vestit, tement el càstig de la seva acció, va suïcidar-se.

La il·luminació al puig de Randa²⁶⁸

La retirada a la muntanya sagrada

D'antuvi la idea de muntanya santa ja queda registrada als escrits sagrats. La muntanya participa de diversos simbolismes: la verticalitat, el centre, l'eix del món i l'escala que s'eleven i s'aproximen al cel, establint-se connexions entre el cel i la terra, és a dir actuant com a punt d'encontre entre Déu i els homes. És tan fort el simbolisme que fins i tot les antigues civilitzacions han aixecat muntanyes artificials, els temples maies, els zigurats mesopotàmics i la coneguda torre de Babel, en són els més notables.

La muntanya com a centre sagrat és accessible a través de l'escalada o ascensió. L'ascensió simbolitza un camí cap a la realitat absoluta, idees de santificació, de mort, d'amor i d'alliberació, van implícites en aquest ascens²⁶⁹.

La pujada als monts és freqüent a la mística, en general la muntanya ha estat associada a la idea de meditació, recolliment, elevació espiritual, comunió dels sants.

Tot just ens ve a la memòria abundants exemples de tradició hebraica cristiana, el mont Tabor, fou el lloc on es transfigurà Jesús; al mont Sinaí, Déu es revelà a Moisès, i rebé les taules de la llei, amb els deu manaments escrits. El mont Carmel, fou allà on Elies havia donat una regla austera que Eliseu acceptà i que els ascetes del Carmel propagaren.

La muntanya continuà essent el lloc idoni per als contactes amb la divinitat, per a les visions i èxtasis dels sants, i ascetes que cercaven el recer de la natura per unir-se a Déu. En la soledat del mont de Verna a sant Francesc d'Assís se li aparegué el crist serafí, santa Teresa de Jesús es recollia en els llocs més apartats per contemplar en èxtasis Crist i la Verge.

El puig de Randa al mig del Pla de Mallorca, al cor de l'illa, ha estat considerat pels mallorquins la muntanya sagrada, els estudiosos l'han nomenat: mont Carmel, Rusc-monàstic, mont-Sinaí, mont- Tabor, muntanya dels tres Santuaris, torxa del saber lul·lià, centre de devoció mariana.

²⁶⁸ Una primera redacció d'aquest apartat de la il·luminació al puig de Randa es troba publicat a M.SACARÈS, <<En un instant li venc certa il·lustració divinal>> l'episodi de la il·luminació a la iconografia de Ramon Llull, *Locus Amoenus*, núm.9, Universitat Autònoma de Barcelona, 2007-2008.

²⁶⁹ J. E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1969, p. 320-322.

Tot i que Llull segurament no fou el primer mallorquí que es retirà voluntàriament a la muntanya i donà exemple de vida contemplativa, solitària i eremítica, sí que fou el qui millor la practicà, i la comprengué, amb els seus escrits ajudà a arrelar i a difondre el model de vida ascètica²⁷⁰.

De llavors ençà, el puig no ha deixat d'estar habitat per eremites. A la segona meitat del segle XIV, dos cavallers de la noblesa mallorquina, Arnau Desbrull i Mateu Descatllar seguiren les passes de Llull i es dedicaren a la vida ermitana.

Desbrull, després de quasi trenta anys de viure al puig de Randa, l'any 1394 demanà al bisbe de Mallorca, Lluís de Prades, llicència per edificar-hi una capella sota l'advocació de sant Honorat.

A la cova de s'Aresta, a mitjans del segle XV, dos franciscans, el P. Antoni Caldés i un altre frare, la convertiren en ermita. Ja a finals del segle XV l'ermita esdevingué santuari dedicat a Nostra Senyora de Gràcia²⁷¹.

Una tradició unànime i constant situa la morada del Beat al cim més alt, al puig de Cura allà, on hauria rebut la il·lustració del cel i construït una ermita. Antoni R. Pasqual suposà que el mateix Llull fundà al puig una escola de la seva Art, així com ho feu més tard a Miramar²⁷². Certament no trobem cap indicatiu d'escola lul·liana fins l'any 1449 en què Joan Llobet aconseguí llicència per ensenyar la doctrina lul·liana i s'establí a la muntanya de Randa. El fervent lul·lista reparà i amplia la primitiva construcció, i amb les seves lliçons i ensenyances donà renom al santuari famós i conegut per l'obra del seu fundador i primer mestre Ramon Llull²⁷³.

El gravat que es troba a l'incunable lul·lià llatí *Divi Raimundi Lulli Doctoris illuminati. Ars inventiva veritatis*²⁷⁴ de l'any 1515, il·lustra l'efígie del puig de Randa, el camí sinuós i serpentejant marca l'ascensionalitat de la muntanya, el camí que surt del nucli urbà, possiblement Ciutat, situat prop d'una serralada, recorre la planura, vorejant la proximitat inversemblant del mar, fins arribar a la cima del puig.

Una primera ermita es localitza als peus de la muntanya, al curucull l'altra ermita, segons els testimonis, fou el lloc on el Beat va tenir la il·lustració i construï l'ermita, en el mateix lloc s'edificà el santuari.

A l'angle superior dret, uns raigs de llum simbolitzen la il·lustració divinal que allà rebé Ramon.

²⁷⁰ Guillem Terrasa afirmava que no havia trobat notícies d'altres ermitans anteriors a Llull que habitassin el Puig. G. TERRASA, *Randa ermita de san Honorato*, Biblioteca Balear, Palma, 1946, p. 27. Bartomeu Guasp discrepava de Terrasa el qual era de l'opinió contrària ja que Llull hauria seguit les passes d'altres ermitans. Vegeu B. GUASP, *La vida ermitana a Mallorca des del segle XIII a l'actualitat*, Palma, 1946, p. 20. Vegeu també J. N. HILLGARTH, "Notas sobre los ermitaños mallorquines de los siglos XIII- XVIII", a *España eremítica, Analecta Legerensia*, Pamplona, 1970, p. 507-514.

²⁷¹ G. MUNAR, *La muntanya dels tres santuaris*, Palma, 1973, p.13, 14, 46-48.

²⁷² A. R. PASCUAL, *Descubrimiento de la aguja náutica*, Madrid, MDCCLXXXIX, p. 160.

²⁷³ M. ROTGER, *Historia del santuario y colegio de Nra. Sra. De Cura*, Lluchmayor, 1915, p. 12.

²⁷⁴ *Ars inventiva veritatis*, Alfons de Proaza, Didac de Gumiel, València, 1515, f 11v.

El gravat representa un fet històric, la processó de penitència que es dugué a terme l'any 1507.

Ja en el primer quart de segle XV la història confirma les nombroses peregrinacions que des dels pobles veïns es realitzaven en casos de necessitat, principalment quan la pluja era escassa.

L'anomenat *camí de les ermites*, conegut avui com camí de ses voltes, era recorregut per devots ermitans i penitents partia de Lluçmajor fins arribar al conjunt d'ermites el trajecte esquitxat de creus com la de les Dones i la de les Voltes és present al gravat²⁷⁵.

Segons es constata a la documentació²⁷⁶, el problema de la manca de pluja era preocupant, el dia 5 de febrer de 1507, el canonge Gregori Genovard amb alguns preveres devots i homes d'honor, acompanyats d'uns tres-cents homes, tots penitents, i amb els peus descalços, partiren de Palma al puig de Randa amb un crucifix cantant la lletania i altres devocions. També hi hagué processó de Lluçmajor, Algaida, Montuiri²⁷⁷. El canonge pronuncià un sermó i poc després, quan davallaven cap Algaida començà a ploure.

El gravat no només reflecteix l'esdeveniment amb la processó que parteix des de Ciutat presidida per un prelat sota pali, i els pelegrins devots, sinó que també s'hi descriuen amb una certa correspondència real, tant el tortuós camí com les dues ermites. La imatge prova la gran devoció del poble al beat Ramon i a la Mare de Déu de Cura. Cal recordar que, a la devota rogativa, el canonge Genovard portava amagada la mandíbula del Beat, relíquia ben preuada. La imatge es revesteix d'un fort simbolisme, la devota processó, el sinuós camí i el puig es impregnat pel magnetisme de l'estada que hi féu Ramon Lluç, els raigs dibuixats ho demostren, i fins i tot la mida desproporcionada del santuari.

La revelació de l'*Ars magna* i l'aparició de l'àngel pastor

Deu anys després de la conversió i amb el ferm propòsit d'escriure el millor llibre del món per combatre els errors dels infidels, Lluç decideix retirar-se al puig de Randa. La miniatura de Karlsruhe que fa quatre està dedicada en part a aquest episodi i és la primera representació d'aquesta temàtica que es coneix.

La falda de la muntanya marca una diagonal que divideix la composició en dues escenes diferenciades, que s'allunyen dels freqüents eixos verticals característics de les altres miniatures²⁷⁸.

La narració de l'escena segueix el relat de la *Vita*: Ramon pujà a la muntanya de Randa, que estava a prop de les seves terres, hi va romandre quasi vuit dies lliurat

²⁷⁵ B. FONT, *Historia de Lluçmajor*, vol II, Mallorca, 1974, p. 518. S. TRIAS, *Ramon Lluç, Randa i Lluçmajor*, Lluçmajor, 1993, p. 11.

²⁷⁶La referència es troba al *Libre de la sacristia de la catedral*, fol 475, i és citada per M. ROTGER, *Historia del santuario y colegio de Nra. Sra de Cura*, Lluçmajor, 1915, p. 46. G. MOREY, "La localització del primitiu ermitatge de Ramon Lluç al puig de Randa", *Estudios Lulianos*, 28, 1988, p. 45.

²⁷⁷ G. LLOMPART, "Penitencias y penitentes en la pintura y en la piedad catalana", a *Religiosidad Popular, Folklore de Mallorca, Fontes Rerum Balearium*, 4, Palma, 1982. p.238.

²⁷⁸S. SEBASTIÁN, "La iconografía...", p. 36, 37.

a la contemplació, un dia mentre tenia la mirada perduda al cel, de sobte li arribà una il·lustració divina inspirant-lo en com havia de fer el llibre, donà gràcies a Déu i anà al monestir de la Reial per escriure'l i l'anomenà l'Art major i després l'Art general. Llavors tornà al puig i hi féu construir un ermitatge en el qual va estar quatre mesos pregant i suplicant perquè la seva Art fos profitosa²⁷⁹.

A la part superior esquerra del cim, Ramon assegut medita, entre dos arbusts retallats situats als cims, sobre ell apareix la mà de Déu revelant-li el coneixement diví que li permetrà escriure el llibre per difondre la seva Ars. Hom hi veu la mà de Déu que surt d'un núvol que sembla beneir-lo, el símbol més antic de representar Déu pare. La mà de Déu aquí parla i trasllada el pensament i la voluntat del Senyor, més encara, i cedint la paraula a Jordi Rubió se sap, gràcies als estudis de Hillgarth i Pring-Mill que el que fa amb els dits es assenyalar el número dos, referits a les dues figures l'A i la T de l'Art. El canonge d'Arras, no devia tenir la fe de Ramon i cercà un contingut filosòfic a l'episodi de Randa i posà en boca de Ramon un gran discurs que explica el seu agraïment²⁸⁰.

Més avall el pastor agenollat besa el llibre que Llull ha escrit gràcies a la intervenció divina. La següent escena presenta el Beat assegut a l'ermita semblant a un temple, dialogant amb el pastor, que confirma a Llull la utilitat dels principis de l'Art general²⁸¹.

La *Vita* altre cop ens guia per descriure el contingut de l'escena:

Esdevenc-se que un jorn li venc un pastor d'ovelles jove ab la cara molt plasent e alegre, lo qual dins una sola hora li recontà tanta singularitat de l'essència divina e del cel, e singularment de natura angèlica, com un gran home de ciència en dos dies haguera poscut explicar; e , veent lo dit pastor los dits llibres que lo dit reverend mestre havia ordonats, besà'ls ab los genolls en terra , e ab làgremes dix que per aquells llibres se seguiria molt de bé en l'Església de Déu; e, beneint al dit reverend mestre ab la senyal de la creu, així com si fos un gran profeta, parti's d'ell, e romàs lo dit reverend mestre tot esbalaït, car no li donà parer que mai hagués vist lo dit pastor, e d'aquell mai hagués oït parlar²⁸².

No només la *Vita* és la font més aclaridora d'aquest episodi. Com va veure S. Sebastián²⁸³, la versió autobiogràfica que reconta Llull a la poesia lírica *Desconhort* és més genuïna i incideix en el caràcter diví de l'encontre. Aquesta trobada amb el pastor es contada detalladament al capítol V:

En axí eu estan en malencolia,
Esgardé e vi un hom qui venia,
Un bastó en sa mà e gran barba avia,

²⁷⁹ OS, *Vida...*, vol.1, cap.14., p. 23.

²⁸⁰ J. RUBIÓ BALAGUER, *Ramon Llull...*, p.74-75.

²⁸¹ El parlament del pastor que exposa al seu interlocutor no pertany a la *Vita* sinó que es fonamenta amb el *Liber correlativorum innatorum*. Vegeu J. RUBIÓ, *Ramon Llull...*, p.75-76

²⁸² OS, *Vita...*, cap.15. p.25.

²⁸³ S. SEBASTIÁN, "La iconografia...", p.36.

E en son dos cilici, e qui pauc vestia.
Segons son captener heremita paria
E can fo prés de mi, dixme què avia,
Ni lo dol qu'eu menava, e don me venia,
Ni si él en res ajudar me podia.
E seu respulli, que tal ira sentia,
Que per el ni per altre nom nom consolaria;
Car segons que hom pert creyx la fellonia.
So qu'eu ay perdut, e dir o qui poria?²⁸⁴.

Els dos passatges citats de la *Vita* i el *Desconort* difereixen sobre la caracterització del personatge que es presenta a Llull. A la *Vita* el personatge és anomenat pastor d'ovelles sense gaires referències pel que fa al seu aspecte físic, tot i que es fa esment al caràcter misteriós de la vinguda del personatge, ja que ningú no l'havia vist ni sentit parlar d'ell. Per contra, al *Desconort* és descrit amb gaiato, llarga barba i cenyit de cilici, segons escriu el mateix Llull. Pel gest li va semblar un ermità. La figura de Karlsruhe s'aproxima i està més d'acord amb la descripció del *Desconort*: la barba, la indumentària, el sarró, el capell de pelegrí, s'allunyen del tipus de personatge celestial relacionat amb la posterior iconografia de l'àngel. Hillgarth donava a entendre que el pastor de Karlsruhe es tractava amb tota probabilitat d'una figuració de Crist²⁸⁵. La idea del Crist com a pastor va passar a la iconografia paleocristiana, aprofitant el tipus del moscófor grec. El Bon Pastor generalment es representat amb els trets d'un jove adolescent, però ocasionalment pot portar barba curta.

A les obres de Llull abunden els encontres amb les figures solitàries com pastors i ermitans. El diàleg que s'estableix amb gent trashumant, generalment savis penitents que viuen retirats en els boscatges lul·lians és reiteratiu. Un bon exemple es troba a la versió castellana de Nicolau de Pacs del *Desconort* impresa l'any 1540 per Ferran de Cansoles. El gravat mostra els protagonistes de l'obra, emmarcats en una orla de quatre peces en motius a candaliari. Segurament per l'elaboració d'aquesta portada s'escolliren i adequaren gravats reutilitzats que guardaven certa relació amb el contingut de l'obra. Pel que fa a les orles decoratives es veu que estan formades per peces heterogènies. Les figures que volen representar Llull i l'ermità, difícilment podem distingir-les, són petites peces individuals o "figuretes" que podien combinar-se per formar un altre gravat²⁸⁶.

Continuant amb el tema del pastor el cistercenc P. Pascual²⁸⁷ afirmava que les senyes d'aquest pastor donaven entendre que es tractava d'un àngel, però en un primer moment quan Ramon el va veure quedà tan perplex que no el reconegué.

²⁸⁴ ORL, *Desconort*, vol. XIX, Mallorca, 1936, p.221, 222.

²⁸⁵ J. N. HILLGARTH, "Les miniatures i les llegendes" a *Vida de Ramon Llull. Les fonts escrites i la iconografia coetànies*, M. BATLLORI, J. N. HILLGARTH, Barcelona, 1982, p. 54-55.

²⁸⁶ Sobre aquest tema vegeu: C. GRIFFIN, *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid, 1991, p.247- 250.

²⁸⁷ A. R. PASCUAL, *Vida del Beato Raymundo Lulio*, Sociedad Arqueológica Luliana, t. I, Palma, 1890, p.168.

Més tard en el segle XVI la imatge del pastor-angelical o Christ-like com l'anomenada Hillgarth queda ben definida a la xilografia (figura 32) que decora l'edició de Blaquerna de l'any 1521 feta a València a cura de Joan Bonllavi.

La imatge mostra Ramon com ermità amb gaiato a la mà i rosari penjat a la cintura i descalç conversa a prop de la seva ermita amb un àngel. L'àngel amb una mà sosté un llibre, i amb l'altra mà alça un dit. Aquest gravat destaca pel detallisme del paisatge de fons, on es veu una geografia aturonada i a la llunyania un poble i un vaixell que delata la proximitat del mar. El tractament del celatge és particular amb un estol d'ocells negres que travessen el cel i uns núvols i els raigs de sol situats al tall del gravat.

Elena Pàez²⁸⁸ identifica l'autor de la xilografia com el "mestre dels ocells negres". Basant-se en criteris formals i precisament amb aquests ocells de gran mida que travessen el cel i que es troben en un altre gravat del mateix llibre, i vist anteriorment on es representa l'acomiat de Blaquerna amb els seus pares, tot dos gravats escenifiquen un tipus de paisatge lull·lià molt semblant, la mar de fons amb vaixells, un poble i un boscatge. Similar tècnica s'aprecia en una altra estampa d'un llibre "Epístolas de san Jeronimo" imprès un any abans pel mateix impressor Joan Jofre; sembla que Jofre degué col·laborar en més d'una ocasió amb aquest gravador²⁸⁹.

El pastor barbat de la miniatura del *Breviculum* ha esdevingut aquí, iconogràficament parlant un vertader àngel amb els atributs característics dels àngels: rostre jove, i imberbe, amb ales i bastó de missatger celestial²⁹⁰.

Certament la figura de l'àngel té un caràcter sobrenatural i compleix un mandat diví com a enviat del cel i transmissor d'un coneixement celestial. Diversos autors²⁹¹ han apuntat les possibles contaminacions i semblances del personatge misteriós (l'àngel- pastor) citat a les obres de Ramon Llull amb altres episodis de sants o profetes que han rebut una il·luminació semblant. Trias Mercant²⁹² suggereix la relació d'aquesta escena amb la tradició profètica islàmica. La visió lull·liana segons es descrita per la *Vida Coetània* és una visió conscient succeeix en estat de vigília; a la tradició profètica islàmica la revelació en estat de vigília és clau, ja que només en aquest estat el profeta és l'enviat.

Tanmateix a tot l'Alcorà es repeteix el caràcter diví del text "baixat del cel", el discurs principal es posa en boca d'Al·là, és una revelació divina amb la mediació de l'àngel Gabriel, que l'anava dictant al profeta Mahoma. El text alcorànic és ple de referències a l'inspiració directe de Déu. Nombrosos versicles o aleies fan al·lusió a l'àngel Gabriel enviat de Déu-Al·là i missatger del text sagrat a Mahoma:

²⁸⁸ E. PÁEZ, "Unos grabados españoles de 1520 y 1521. (Aportaciones al grabado primitivo en España)." Madrid. A.C.F.A.B.M. Citat a I. OLIVER CUEVAS, *Grabado en los libros valencianos del siglo XVI*, Generalitat valenciana, 1992, p. 80-81.

²⁸⁹ A. GALLEGO, *Historia del grabado en España*, cuadernos de Arte cátedra, Madrid, 1979, p.80.

²⁹⁰ M. SACARÈS, "Lullianae imagines...", p.145.

²⁹¹ Vegeu la nota a peu de pàgina 85 d'Antoni Bonner el qual recull els possibles orígens i semblances apuntades per diversos autors, A. BONNER, *Obres Selectes*, vol. I p.25.

²⁹² S. TRIAS MERCANT, "La ideologia lulliana de Miramar", *EL*, vol. XXII, 1978, p.25.

(Aquestes coses) són, certament,
revelació del gran Senyor de l'univers, baixada del cel!
És l'esperit que és segur, de confiança (l'àngel Gabriel),
el qui l'ha fet baixar del cel,
sobre el teu cor (Muhàmmad),
perquè tu siguis el qui adverteixis
(tots els homes),
en clara llengua àrab.²⁹³

Si més no, el passatge de la il·luminació a Randa i la subsegüent entrevista de Ramon amb l'àngel –pastor que lloa les virtuts del llibre i li prediu les seves utilitats manté certs paral·lelismes de contingut amb la revelació divina de l'Alcorà a Mahoma auxiliada per l'àngel Gabriel.

D'altra banda, autors com L. Salas-Molins²⁹⁴ recollen altres influències observades anteriorment per A. Oliver, el qual advertia els paral·lelismes de la il·luminació de Ramon Llull amb la il·luminació de Joaquim de Fiore. L'eremitisme i la vida solitària i espiritual precedeixen a la vida apostòlica dels dos. A més a més la formació i estudi en un monestir cistercenc i l'inconformisme en la situació polític-eclesiàstica són alguns dels trets més rellevants que els uneixen, però, aquí el punt de contacte que més ens interessa és que als dos homes sants, la ciència els és comunicada de manera extraordinària i per un jove desconegut²⁹⁵.

Tanmateix, sí cerquem referents en la iconografia cristiana les imatges més pròximes i, que tenen quelcom de lligam amb l'escena de Ramon Llull i l'àngel són les que atenyen a l'episodi de l'evangelista sant Mateu amb l'àngel. De fet, el símbol de l'evangelista és l'àngel. Tot i que no te unes correspondències exactes és plasma la figura de sant Mateu assegut en una taula o escriptori que escriu l'Evangelí dictat per un àngel que guia la seva mà o bé sosté el tinter.

Altres dues pintures que descriuen l'episodi de Ramon Llull i l'àngel són del segle XVII i és realitzaren pel pintor Miquel Bestard ambdues es troben a

²⁹³ M. DE EPALZA, *L'Alcorà, Ax - Xuarà*, Els poemes, Sura 26: 191-195, Proa, Barcelona, 2001, p. 548. Altres aleies que mencionen aquesta revelació divina de l'àngel Gabriel a Mahoma es troben a la Sura 2:96-98, p.53. Sura 69:38-43, p.866. Sura 73:1-4, p.881. Sura 97:3-4, p. 947.

²⁹⁴ "A. Oliver établit un parallélisme très suggestif entre ce récit de l'illumination de Lulle, de la quarantaine de pénitence et de l'apparition du berger mystérieux, et le récit de l'illumination de Gioacchino da Fiore. Les similitudes entre les deux récits sont, en vérité, frappantes". Vegeu L. SALA- MOLINS, "Lulle, L'arbre de philosophie d'amour", *Le livre de l'ami et de l'aimé et choix de textes philosophiques et mystiques*, París, 1967, p. 24-25.

²⁹⁵ "Quandam vice in hortum agresso et divina contemplanti mysteria, apparavit vir forma pulcherrimus, qui assistens ad beatum Joachim manuce amphoram tenens Dei famulo inquit: Joachim, cape, bibe: vinum hoc est vinum optimum. Quo dicto, audiens bibit ad satietatem usque, amphoramque reddidit, inquiens se satis bibisse. Cui vir respondit: O Joachim, si totum exhausisses vinum, nulla te scientia fugisset." Sobre la tradició relativa a la il·lustració de l'abat Joaquim, vegeu A. CROCCO, *Gioachino da Fiore. La piu singolare ed affascinante figura del medioevo cristiano*, Napoli, 1960, p. 33-69. Citat A. OLIVER, "El Beato Ramón Llull y la escuela franciscana", *EL*, núm.10, 1966, p. 50-51.

col·leccions particulars. Una d'elles²⁹⁶ de grans dimensions (113x182cm) podem suposar que es realitzà amb la col·laboració de Francesc Bagur, representa en un marc paisatgístic el beat Ramon de perfil, vestit de franciscà barbat i corona de raigs, al seu costat esquerre el llibre obert escrit amb un text en llatí. A la dreta, l'àngel que aprova la doctrina dels seus llibres. El personatge celestial vesteix túnica blanca i cinyell estret per sobre la cintura. La blancor de les robes i de la seva pell contrasten amb la figura de Ramon, i de la resta de la composició, de tons més foscs les quals transmeten aquesta flaire divina baixada del cel. L'àngel de grans ales i amb cabellera rogenca, i galtes rosades baixa els ulls per llegir el llibre obert que sosté amb una mà i que apareixen dibuixades les figures geomètriques lul·lianes. Amb l'altra mà s'alça les robes descobrint-se els peus calçats amb fines sandàlies (figura 33).

A la part inferior esquerra s'inscriu el següent text:

Angelus hic illi pastoris amictu
Prebuit ut meritis oscula multa libris.
Dixit eos vario passuros multa sub hoste:
Sed fore pro sancta fortia tela fide.

El text és un fragment (figures 34-35) escrit per l'humanista Nicolau de Pax i forma part del llibre *Ars inventiva veritatis* editat a València l'any 1515 per Alfons de Proaza i Didac de Gumiel i relata l'entrevista de Ramon i l'àngel: Aquí, havent-li aparegut un àngel amb vestit de pastor, / donà, aleshores, moltes besades als seus llibres meritoris. / Li digué que sofririen molt sota un enemic divers, / però que esdevindrien forts dardells en defensa de la santa Fe.

El text de Nicolau de Pax sens dubte està inspirat amb la *Vita* però s'han inclòs algunes llicències respecte al text dictat per Lluç que aporten nous significats a l'escena com és la inclusió del mot àngel. És aquí on per primera vegada he llegit aquest terme; anteriorment a la biografia de Charles de Bouvelles (1511) no es feia menció l'entrevista amb l'àngel. I és precisament a partir d'aquesta data 1515 que es comença a representar un pastor vestit d'àngel, o més ben dit com diu el text un àngel vestit de pastor, el primer exemple en què es constata l'escena és a la xilografia del llibre de *Blaquerna* ja vista de 1521.

No obstant això, és cert que en el sí del taller de Bestard es congrien unes iconografies de temàtica lul·liana molt elaborades i que palesen no sols un coneixement de la doctrina lul·liana, sinó també teològic. Això de fet, ho podem observar no sols en aquesta pintura sinó en altres pintures que tractarem relacionades amb l'episodi de la il·luminació de Lluç. Aquest conjunt de pintures tenen com a trets comuns la seva bona traça, la seva bona qualitat a més d'incloure inscripcions manllevades de textos biogràfics de Lluç.

Val a dir que darrera els bons pinzells de Bestard hi havia un creador o inventor i també un patrocinador d'aquestes iconografies. Parlem de la figura del canonge

²⁹⁶ La pintura fou catalogada per A. de Palma que en feia una curta descripció i assenyalava que la pintura era propietat de Sebastià Crespí de Santa Maria. Vegeu A. DE PALMA, "Catálogo de la exposición...", t.XXIII, 1919, p.274.

Bartomeu Llull, gran lul·lista i emprenedor de nombrosos programes iconogràfics lul·lians, la majoria dels quals foren realitzats pel pintor Bestard²⁹⁷.

Un altra pintura que forma part d'un retauló on es representen els principals episodis hagiogràfics de Llull i també realitzada pel mateix pintor es reflecteix de manera clara la figura de l'àngel -pastor. La composició, molt semblant a les que hem vistes, capta el moment en què Llull conversa amb l'àngel i li ensenya el llibre. El més rellevant però és que aquesta figura celestial exemplifica molt clarament la mixtió d'elements que defineixen a l'àngel i al pastor. D'una banda, les grans ales per les quals identifiquem l'esser celestial i d'altra el vestit de pastor amb el gaiato i el sarró. Aquesta figura de l'àngel- pastor és tal volta la que més s'adiu i concorda amb el text de Pax en el qual es cita "un àngel amb vestit de pastor".

No s'han conservat massa més pintures que representin aquest tema²⁹⁸, hem de recorre a la sèrie iconogràfica d'aquarel·les que pintà a les primeres dècades del segle XX Francesc Salvà de l'Allapassa i Ripoll. Tres imatges il·lustren aquest passatge en aquest cas el pintor de l'Allapassa interpretà el personatge misteriós com un jove pastor d'ovelles sense cap atribut d'àngel, tal com es citat al text de la *Vita*, amb motius propis d'un pastor. La primera imatge es representa la conversa dels dos personatges el caràcter celestial del pastor s'ha intensificat amb els raigs lluminosos que es projecten sobre el pastor. La segona escena es veu com el jove pastor llegeix a la cova de Ramon els seus llibres; i la tercera escena reflecteix com el pastor en aquest cas se'l ha representat aureolat beneeix a Ramon.

El místic contemplatiu del segle XV: El manuscrit del *Libre de meravelles*

La miniatura que il·lustra el *Libre de meravelles*, manuscrit de 1406, es representa sobre fons blau dos episodis de la vida de l'ermità, tot seguint un esquema medieval: al registre superior dalt la muntanya a l'ermità agenollat en oració se li apareix Jesús crucificat, voltat de raigs daurats; El segon registre l'ermità assegut vora l'ermita dialoga amb un personatge amb hàbit de clergue. A més de les muntanyes s'han representat arbres i animals (ós, llebre, guineu, cérvol)²⁹⁹.

La il·lustració fa referència al contingut del *Llibre de meravelles*, sembla que Llull va escriure l'obra a París entre 1288 i 1289, en un moment de descoratjament.

L'obra se'ns presenta com una enciclopèdia de gran abast que es divideix en deu parts: Déu, Àngels, Elements, Plantes, Metalls, Bèsties, Home, Paradís, Infern.

²⁹⁷ Sobre les relacions del canonge Llull i del pintor Bestard que més envant tractarem vegeu, M. CARBONELL, "El pintor Miquel Bestard (1592-1633), el *Mallorquí*; notícies biogràfiques i aportacions al catàleg", *Locus Amoenus*, núm. 2, 1996, p. 163

²⁹⁸ Tanmateix queda constància d'una pintura que s'exposà amb aquesta temàtica a les festes de dia 2 d'agost de 1699. "A la posada del pares de la Reyal hi era un altar ab un quadro del beato Ramon quant lo angel li besava el llibre. Vegeu, L.PÉREZ, "Un nuevo texto....", p. 357.

²⁹⁹ J.PERARNAU, *Els manuscrits lul·lians medievals de la "Bayerische Staatsbibliothek" de Munich, Barcelona, 1982, p.28.*

El contingut i la seva estructura mostra les influències del *Speculum naturale* de Vicent de Beauvais, Llull exposa aquesta mena d'enciclopèdia seguint un mètode didàctic i popular, els exemples o "semblances", petits contes, són utilitzats com a recursos literaris per fer més aclaridors els coneixements i les ensenyances que es volen transmetre.

Aquest tipus de novel·la l'hem de situar dins un corrent doctrinal molt característic de l'època: l'enciclopèdia dialogada entre el mestre i deixeble, tal com apareix al *Dialogus de Miraculis* del cistercenc de Heisterbach, obra que Llull segurament degué consultar en la seva estada a la Real³⁰⁰.

El protagonista de la novel·la, Fèlix, per manament del seu pare s'endinsa en un pelegrinatge espiritual i científic que el conduirà a trescar món:

E ab la doctrina qui li donà son pare, anava per los boscatges, per munts e per plants, e per erms e per poblats, e per prínceps e per cavallers, per castells, per ciutats; e meravellave's de les meravelles qui són en lo món; e demanava ço que sabia; en treballs e en perills se metia per tal que a Déu fos feta reverència e honor³⁰¹.

L'objectiu d'aquest romiatge és ressenyat en el pròleg pel pare del protagonista i no és altre que estimar i conèixer Déu, tot amant-lo i servint-lo un mateix. Aquesta finalitat és la finalitat de tot l'opus lul·lià i més ben dit la de Ramon Llull³⁰².

L'errar de Fèlix el porta a l'observació i a l'aprenentatge, per mitjà de l'experiència, una successió de mestres, savis, ermitans i filòsofs l'il·lustren amb les seves explicacions sempre a partir d'un encadenament d'exemples. El Fèlix representa una forma molt franciscana del *contemptus mundi*, barrejada amb una admiració típicament medieval per la meditació solitària³⁰³.

Llull amb el seu característic afany didàctic apel·la a fites conegudes com és el cas de personatges de les seves obres com ara la figura de Blaquerna que es presenta com a un savi ermità, ja conegut pel lector en què els protagonistes de la novel·la van a visitar-lo cercant conhort i bons consells³⁰⁴.

Igualment i seguint la mateixa idea el *Llibre d'àngels* es referenciat com a model de lectura adient per a la formació dels ermitans.

De manera semblant al joc de les capsas xineses³⁰⁵ aquests transvassaments tant genuïns a l'obra de Llull de personatges, elements i conceptes on també hi vessa experiències personals, condueixen a la formació d'arquetips o models genèrics és el cas de la figura de l'ermità que esdevé un prototipus a la seva obra.

³⁰⁰ M.RIQUER; A. COMAS; J. MOLAS, *Història de la literatura catalana*, vol 1, Barcelona, 1984, p.303.

³⁰¹ ORL, *Libre de meravelles*, vol. I, a cura de S. GALMÉS, ENC, Barcelona, 1931, p.26.

³⁰² ORL, *Libre de meravelles...*, p.12-13.

³⁰³ OS, vol. II, 1989, p. 12.

³⁰⁴ ORL, *Libre de meravelles...*, p. 83

³⁰⁵ L'exemple no és meu, però m'ha semblat ben il·lustratiu per entendre les constants referències que fa Llull dels seus llibres i el caràcter globalitzador de tota la seva obra. Vegeu A. HAUF "Nota introductòria" *Electorium parvum seu Breviculum*, a A. HAUF VALLS (coord), Barcelona, 1993, p. 9, 10.

Ben prest la iconografia assimilà i reflectí aquesta idea. El primer exemple es veu a la miniatura del *Libre de meravelles*. En el registre superior ja s'endevina una diàfana transposició, la figura de l'ermità en oració que agenollat rep la visió de Jesús crucificat a la muntanya, no és més que una contaminació de l'experiència de Llull al puig de Randa.

La iconografia seguí aquest camí i el model de místic contemplatiu és el que arrelà i es desenvolupà. Com veurem les edicions lul·lianes del segle XVI tingueren cura de representar aquest model i potenciaren les transposicions de l'ermità Blaquerna i Llull.

Tanmateix els referents del model plàstic del sant ermità els hem de cercar a diferents representacions d'ermitans i penitents que, lliurats a la contemplació reben visions celests.

La meditació que segueix Llull és la dels ordes religiosos de l'Edat Mitjana i concretament la de l'orde franciscà que afavorirà l'oració de caràcter individual, més que la comunitària. De fet, Francesc d'Assís passà llargues estades de meditació a l'ermita destruïda de sant Damià.

L'ascetisme i la vida en la naturalesa estan estretament relacionats amb la "fugida del món" introduïda pel moviment eremític.

Els sants són representats en estats contemplatius, el viure absorbt amb Déu dóna lloc a la il·luminació amb visions celests i en darrer terme a l'èxtasi entès com l'estadi més elevat en què s'aconsegueix una màxima unió amb Déu, aquest estat va acompanyat d'embadaliment i esglai.

Aquestes vivències tenen com a escenari el marc de la natura, la bellesa i la immensitat del paisatge ultrapassa la comprensió humana i assoleix la qualitat de sublim. Tant la muntanya com el desert trasmeten l'emoció o exaltació de l'infinit característica del sublim.

Aquests quadres esdevenen un vertader col·loqui entre les figures eremítiques i el paisatge, tot farcit d'elements i motius simbòlics. El paisatge cerca expressar la idea de desert no tant com a espai físic, sinó com a recollida interior d'un mateix. El desert pot ésser substituït per la muntanya, per la cova o també per la mar. Aquests paratges són idonis per l'acostament i unió de l'home amb Déu.

L'episodi de la revelació de Randa amb la muntanya com a paisatge anirà adquirint noves dimensions i s'ampliaran amb altres passatges de la vida de Ramon Llull.

Bé Miramar o les platges de Bugía són els indrets que es triaran per representar el model de Llull contemplatiu.

Tot un seguit d'elements revesteixen el paisatge on habiten els ermitans i ascetes. La imatge del contemplatiu Ramon es envoltada de motius característics del quadre d'ermitans³⁰⁶.

El sentiment idil·lic de la natura es respira per tot arreu, el sant s'asseu sota l'ombra d'un gran arbre per llegir o meditar. L'arbre actua com a nexa entre el cel i la terra, la creença de que la divinitat s'allotja en ell es pot associar amb el caràcter d'il·luminació³⁰⁷.

Un altre element és la font amb l'aigua que brolla lligada a les funcions de purificació o renovació del món espiritual, així també s'ha interpretat com a símbol de saviesa.

L'ermita és el refugi del místic, situada al peu o a la cima del puig, aconsegueix alhora les funcions de vivenda i capella.

Els animals també fan acte de presència, és freqüent que adoptin significats ambivalents, per una banda es relacionen amb personificacions dels vicis i de les tentacions demoníaqes i per altra banda com essers emblemàtics i benefactors que ajuden a l'ermità i conviuen amb ell en plena natura. Aquesta darrera idea és palesa a la seva obra:

Companyia no vull haver sinó de Déu e d'arbres, herbes, d'aucells,
bèsties salvatges, aigües, fonts, prats, e ribatges, sol, luna, estel·les,
cor neguna d'estes coses no embarguen l'ànima contemplar son Déu³⁰⁸.

De fet, la miniatura del *Libre de meravelles*, anticipa els trets més característics del que serà el quadre d'ermitans. Ple d'arbres, plantes, animals i l'ermita.

El sentit narratiu té una gran importància, l'escena però no es pot identificar en cap passatge concret de l'obra, més aviat evoca dos episodis reiteratius de la novel·la un és el moment d'oració de la figura del savi ermità o filòsof que ha abandonat la ciutat i viu apartat bucòlicament a la soledat dels boscs i es dedica a contemplar Déu:

E anà-sse'n en l boscatge per tal que recreàs sa anima e son cors en
lo boscatge, contemplant Déu; e amà més star en la companyia de l
es bèsties salvatges e dels arbres, que en companyia de malvats
hòmens peccadors³⁰⁹.

La figura de l'ermità que agenollat rep la visió del crucificat, com hem assenyalat anteriorment, es relaciona amb la vivència de Llull al puig de Randa, però té els seus paral·lels figuratius amb sant Francesc d'Assís quan se li apareix el Crist crucificat al mont Verna, a la vall del Casentino. El fresc de Pietro Lorenzetti i Giotto són els referents més coneguts.

³⁰⁶ A. GARCÍA; J. MARTÍNEZ, "La serie de ermitaños del monasterio de las descalzas reales", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t IV, 7, Madrid, 1991, p. 291- 304.

³⁰⁷ Altres religions hi trobam el mateix simbolisme de l'arbre. Siddharta Gautama (522 a C), fundador del budisme, sota l'arbre boddhi tingué la il·luminació o revelació i esdevingué Buda. J. CHEVALIER; A. GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, 1986, Barcelona, p.119.

³⁰⁸ OE, *Blanquerna*, vol. I, Barcelona, 1957, p.137.

³⁰⁹ R. LLULL, *Libre de meravelles*, vol. II, p. 43.

El segon moment representa la conversa entre l'ermità i un personatge amb hàbit. La comunicació s'ha remarcat mitjançant el gest de les mans i la mímica. Aquesta escena il·lustra els nombrosos diàlegs i ensenyances que s'estableixen en el transcurs de la novel·la amb l'ermità i el protagonista, Fèlix.

Aquí l'il·luminador l'ha vestit de monjo, tot inspirant-se probablement en l'epíleg del llibre, en què es conta que Fèlix en el seu pelegrinatge arriba a una abadía on relata el seu viatge i les meravelles que ha vist. L'abat li proposa de prendre l'hàbit i que vagi per tot explicant el *Llibre de meravelles*. Finalment Fèlix acceptà però, li vingué una malaltia mortal i abans de morir s'encomenà a Déu i pregà que un altre dugués a terme el seu propòsit:

E l'abat e tot lo convent ordonaren que per tots temps hagués en aquell monestir monge qui hagués aquell ofici, e que hagués nom Fèlix³¹⁰.

En realitat la parella que dialoga composta pel mestre i el deixeble no és nova i constitueix un paradigma a l'obra de Llull, dit amb altres paraules, tota l'obra de Llull és un diàleg sens fi³¹¹.

De fet les imatges que il·lustren les seves obres, sobretot manuscrits, reflecteixen aquesta temàtica. Sols a títol d'exemple podem citar alguns dibuixos a tinta molt toscs dels llibres I, II, IX i X del *Llibre de meravelles* del segle XV en els quals es representen el procés d'aprenentatge de Fèlix amb els distints ermitants. El jove Fèlix s'ha caracteritzat com a peregrí amb bordó i carabassa, i reproduïxen escenes diverses amb Blaquerna, el primer ermità, caracteritzat amb hàbit, túnica i caputxó i llibre a la mà, vora un o dos arbres, o altres escenes que mostren l'arquitectura d'una petita capella o ermita i l'ermità que hi viu dedicat a l'estudi amb llibre obert i que alligona al jove Fèlix³¹².

Altres miniatures com una traducció francesa del segle XV del *Llibre de l'Orde de cavalleria* (Museu Britànic, Londres), en què es representa a l'escuder i l'ermità, un vell cavaller que s'ha retirat per fer vida contemplativa, que conversen asseguts vora l'ermita.

Un altre exemple és el *Livre de l'orde de chevalerie*, traducció francesa de l'obra lul·liana, (manuscrit de la biblioteca nacional de Torí), on es representa l'ermità que dóna a l'escuder el llibre que l'ha d'instruir per tal de convertir-se en un bon cavaller. En definitiva es tracta del jove cavaller que no ha aconseguit encara trobar la senda i és aconsellat pel vell savi d'extrema senectud que representa "el saber ancestral de la humanitat"³¹³.

³¹⁰ R. LLULL, *Llibre de meravelles*, vol. IV, p. 317.

³¹¹A. LLINARÈS, *Ramon Llull*, Barcelona, 1968, p.157.

³¹² Sobre els dibuixos que decoren aquests manuscrits catalans i un estudi més profund vegeu, X. BONILLO HOYOS, *Edició crítica i estudi dels llibres I, II, IX, X del Llibre de meravelles de Ramon Llull* (Tesi doctoral, Barcelona) Universitat de Barcelona, 2006.

³¹³ G. GENOVART, "El cavaller i el vell savi (imatges i símbols de la pedagogia lul·liana)", *Ideb*, núm 4, 1982, p.59-75

Igualment a les diferents edicions de l'*Arbor scientiae*³¹⁴, es representen la parella formada per Ramon i el monje que flanquejen l'arbre, el sentit didàctic de les il·lustracions és també evident.

El model del místic contemplatiu segle XVI: Els gravats de les edicions llianes

Després de la il·lustració miniada de Karlsruhe i del *Llibre de meravelles*, primeres representacions que tracten de manera directa l'episodi de Randa, hem de recórrer a les portades i als gravats que il·lustren les seves obres. Quant a temàtica la imatge més pròxima és la que ocupa la portada de la primera edició dels *Proverbis i de la filosofia d'amor*, impresa a París per Josse Bade l'any 1516.

El gravat representa en un primer plà a Ramon en un replà de la muntanya, agenollat submergit en la contemplació; de la boca surt una filactèria que diu: *O bonitas*. Exclamació feta arran de la visió del crucifix. Dalt el puig entre la vegetació, sobresurt la petita arquitectura de coberta a dues aigües i espadanya de campanar i rematada amb creu i bandera tot recordant l'ermita que féu construir Llull per dedicar-se a l'oració i penitència³¹⁵. Al costat dret s'inscriu el títol de l'obra emmarcat dintre un rectangle. La profunditat s'aconsegueix amb la mar de fons i la barca, la verticalitat de la muntanya centra el crucifix envoltat d'una aurèola.

La figura d'aquest Ramon orant es reproduïx amb certes variacions a un dels gravats que il·lustren l'obra de *Blanquerna*, edició impresa l'any 1525. En un paisatge imaginari i vegetació fantàstica amb la mar de fons, es presenta Ramon agenollat amb les mans juntes amb capa i hàbit i el rosari penjat a la cintura, devora ell no manca la font o l'idíllica fontana, reiterada a diverses obres de Llull. L'estat contemplatiu dóna pas a la visió celest, el centelleig de l'astre il·lumina el Beat. Del seu front i del cor broten tanyades, de les flors sorgeixen tres figures al·legòriques i una quarta situada a un terme inferior, totes elles sedents coronades i amb ceptre. Les tres figures superiors simbolitzen les tres potències sensitives: l'enteniment, la memòria, i la voluntat, necessàries per a contemplar

³¹⁴ Tant a les edicions de l'*Arbor Scientiae* de Pere Posa de l'any 1505 com a l'edició lionesa de Gilbert de Villiers de 1515 i la posterior versió castellana d'Alonso de Zepeda de 1663 apareixen les figures de Ramon Llull i el monje tot exemplificant el contingut de la seva obra. Sobre el gravat i l'impremta a Catalunya del segle XVI vegeu l'estudi molt complet de R. CORNUDELLA, "La difusió del gravat en el Renaixement a Catalunya. Impremta i gravat entre el Gòtic i el Reniament, ca.1518-1550", *Actes del I, II, i III Col·loquis sobre Art i cultura a l'època del Renaixement a la Corona d'Aragó*, Tortosa, 1996-1997, p.221-260.

³¹⁵ A la *Vita* es cita l'ermitatge que féu edificar Ramon per dedicar-se llarg temps a l'oració. D'ençà llavors es consignen la permanència d'ermitatges al lloc primitiu. En primer lloc, abans de l'any 1460 per iniciativa de mestre Llobet es dugué a terme la restauració de l'habitatge. Després l'any 1507 atès la manca de pluja que assolava Mallorca, s'organitzà un seguit de processons al puig de Randa, amb el destí final d'arribar a les ermites i pregar per l'esperada pluja. Una altra referència és l'escriptura datada l'any 1509 a la qual consta l'ordre dels jurats perquè es pagui una quantitat a Fra Martí Carbonell per a reparar la capella i la cel·la del beat Ramon a la qual habitava aquest religiós. Vegeu, J.CUSTURER, *Disertaciones históricas del Beato Raimundo*, Mallorca, 1700, p. 83-85. Sobre els vestigis de l'ermitatge de Llull i les successives reconstruccions vegeu: G. MOREY MORA, "La localització del primitiu ermitatge de Ramon Llull al puig de Randa", *EL*, 28, 1988, p.39-49.

Déu. La potència imaginativa es situa per davall elles i està íntimament relacionada amb el cos i és un impediment per assolir l'estat contemplatiu.

La imatge molt més abstracta que l'anterior i de marcada influència germànica³¹⁶ és relaciona directament amb un dels capítols de l'obra de *Blaquerna*. Segons diu el mateix Blaquerna a la seva ermita, composà el cinquè llibre dedicat a l'art de contemplació, per facilitar i ajudar als ermitans i sants a experimentar l'elevació de l'ànima necessària per a la contemplació de Déu. Una de les condicions més importants per assolir aquest art és que l'home s'ha d'alliberar de les coses temporals en la seva memòria, enteniment i voluntat.

Seguint les recomanacions del mètode per a contemplar Déu, Blaquerna en primer lloc contemplava les virtuts i dignitats divines, començant per la primera, la bondat divina:

Levas Blanquerna a la mitja nit e esguardà lo cel e les estelles, e gità de sos pensaments totes coses e mès los en les virtuts de Deu a pensar e volc contemplar la bonea de Deu, en totes les .xv. virtuts, e les .xv. virtuts volc contemplar en la bonea de Deu, e per açò dix aquestes paraules ab sa boca, e cogità les en sa ànima ab tots los poders de sa memoria e de son enteniment e de sa volentat, estant agenollat e levant ses mans al cel e sa pensa a Deu³¹⁷.

La pràctica de Blaquerna de llevar-se a mitja nit i contemplar l'estelada, recorda el costum del propi Llull, quan meditava al puig de Randa i tingué la il·luminació o les estades al monestir de Miramar.

Les transposicions de l'ermità Blaquerna a la figura de Ramon Llull són clares, l'experiència mística de Llull a Randa es relaciona amb els consells de Blaquerna sobre l'art de contemplació.

Al gravat citat anteriorment que il·lustra la portada hi veim com de la boca de Ramon en surt l'exclamació: *O Bonitas*, fent clara al·lusió a la bondat, primera virtut i dignitat divina d'acord amb els primers passos descrits per Blaquerna per iniciar-se a la meditació.

Un altre gravat (figura 36) també francès, però de datació més tardana (1645) és de l'època en què el missioner caputxí P. Pacífic de Provins va publicar la seva gran defensa lul·liana. Pacífic de Provins, religiós de la província caputxina de París havia criticat l'obra del Beat, però d'ençà que visità el temple franciscà de Palma i

³¹⁶ E. PÁEZ, "Unos grabados españoles de 1520 y 1521 (Aportaciones al estudio del grabado primitivo en España)", en A.C.F.A.B.M. (Homenaje a Mèlida), Madrid, 1934, Vol II, p. 349, citat a A. GALLEGU, *Historia del grabado*, Madrid, 1979, p.80.

³¹⁷ ORL, *Libre de Blanquerna*, t IX, Mallorca, 1914, cap. 1, p.435. De manera semblant l'abadesa Natana ensenyava les monges a orar, adorar i contemplar Déu seguint els exemples d'Evast i Aloma i el seu fill. Vegeu, ORL, *Libre de ...*, cap.40. p. 127-128.

digué missa a la capella del Beat Ramon, corregí i rectificà les anteriors opinions³¹⁸.

El gravat amb poques variacions es troba imprès en un panegíric parisí, obra de Joan d'Aubri Montpeller, abat de l'Assumpció de la Verge, i també a la biografia que Jean Marie Vernon publicà a París l'any 1668³¹⁹.

L'estampa en qüestió era coneguda i difosa a Mallorca, perquè a la sagristia de la Catedral es trobaven diversos exemplars penjats, però el desembre de 1774 les làmines foren retirades per ordre del bisbe Joan Díaz de la Guerra. El motiu de la retirada sembla que fou l'elogi i el títol de sant concedit a Llull que figurava al peu del gravat³²⁰.

La làmina és signada per Spirinx. Llinatge de gravadors que foren actius al llarg dels segles XVI i XVII a la ciutat de Lió. Per les correspondències de les dates podem deduir que el gravat degué esser obra de Louis Spirinx³²¹, nascut a Anvers l'any 1596 i mort a 1669 a Lió.

Es constata la seva activitat a Lió entre els anys 1637 a 1648 i novament entre 1658 i 1663, i es dedicà al gènere de retrats i escenes històriques.

La representació més acurada segueix un model semblant als esmentats anteriorment. Llull aquí apareix amb indumentària caputxina, capa curta i caputxó i a la cintura cordó nuat i rosari penjat. A diferència de les anteriors imatges és representat amb una gran aurèola. El cercle lluminós es relaciona amb la llegenda que apareix al peu del gravat: "Le Docteur Archangelique saint Raymond Lulle martyr", seguida d'una breu biografia manllevada del caputxí Pacífic de Provins. El títol de sant concedit pels francesos justifica el nimbe circular, símbol de perfecció i santedat.

El gravat francès evoca l'ideal místic del mateix Llull, les escenes del vell ermità ascètic, auster i benigne retirat als frondosos boscs, i ocupant-se de la lectura i la contemplació, són reiteratives a l'opus lul·lià, amb no pocs tints autobiogràfics³²².

Platzeck ha destriat fins a quatre tipus d'ermità descrits a les obres de Llull: un primer tipus és l'ermità hipòcrita i gandul; un segon és l'ermità il·letrat; el tercer és el lletrat; i el darrer, el contemplatiu perfecte. Sens dubte, Llull es decanta per

³¹⁸ A. DE PALMA, "De iconografía luliana. Dades y aclarícies", *Estudios Lulianos*, 6, 1934, p. 162-163.

³¹⁹ Vegeu els següents autors que fan referència al gravat: J. CUSTURER, *Disertaciones...*, p. 50-51. M. GELABERT, "Silografía luliana", *Revista Luliana*, 1, 1901-1902, p. 168-171. A. DE PALMA, "Catálogo de la exposición...", p. 163. J. ROSSELLÓ, "Ramón Lull su santidad y martirio. Referencias bibliográficas (1491-1750)", *BSAL*, 56, 2000, p. 73.

³²⁰ A.C.S, Fons documental Llorenç Pérez, Expediente del recurso interpuesto por la ciudad sobre haver dado su Illma algunas providenciales para quitar de la sacristía de la santa Iglesia cathedral, la estampa del V. Raymundo Lulio.

³²¹ Tant el seu pare Jan com després el seu fill Laurent es dedicaren a l'art de gravar al burí. Vegeu, E. BENEZIT, *Dictionnaire ...*, t IX, p. 752.

³²² E.W. PLATZECK, "La vida eremítica en las obras del Beato Raimundo Lulio", *Revista espiritualidad*, 2-3, 1942, p. 4-45. B. GUASP GELABERT, *Eremitismo luliano y la virgen entre los ermitaños mallorquines*, Biblioteca Balear, Palma, 1952, p. 14-23.

l'ermità savi i erudit que aspira a la contemplació adquirida. Aquest model d'ermità habita en el *locus amoenus*, assegut a la seva cel.la, al peu d'un arbre o bé prop d'una font amb el llibre a les mans³²³, la disponibilitat del lloc condueix a la reflexió i a la recerca de la veritat.

Ja en els seus primers escrits apareix el savi mestre encarnat com a figura d'ermità, en el *Llibre de l'ordre de cavalleria*, és descriu el lloc més apte per a contemplar i adorar Déu:

En un bell prat hac un arbre molt gran, tot carregat de fruyt, on lo cavaller vivia en aquella forest . Dessots aquell arbre hac una fontana molt bella e clara, de la qual era abondós lo prat e els arbres que li eren entorn: e lo cavaller havia en costuma tots jorns de venir en aquell loc adorar e contemplar e pregar Deu, al qual fasía gracies e mercès de la gran honor que li havia feta tots temps de sa vida en est mon³²⁴.

El recer d'un arbre com a lloc predilecte per fer oració és un topos en l'obra de Llull, com ara al Blaquerna, de manera semblant, el gravat transcriu els paratges lul lians. El Beat rep l'experiència mística, al resguard de l'arbre, la proximitat del mar acapara el paisatge de fons, l'ermita elevada és accessible per una graonada, l'episodi es completa amb una altra escena lligada amb la temàtica dels solitaris del desert, l'encontre de Llull i el lleó.

Una variant del gravat anterior, però de data posterior és el recollit i descrit per Andreu de Palma³²⁵, és el signat per Daudet, imprès també a París i gravat al burí (figura 37). No podem concretar-ne l'autor, ja que al llarg del segle XVIII es coneixen diversos gravadors de la mateixa família que treballaren a la ciutat de Lió³²⁶.

Aquest exemplar d'estampa és dels pocs que es troba acolorit³²⁷. Els colors molt suaus, aigualits, no fan perdre la delicadesa dels detalls. Els tons predominants són el vermell usat per donar color a l'orla i el groc i blau per a l'escena, el daurat s'ha aplicat per perfilar els raigs del Beat i el nimbe del crucifix. El rerafons és el mateix que l'anterior làmina, l'ermita i l'escena de Llull i el lleó a Bugia³²⁸ però es posen de relleu dos elements d'una banda, la immensitat del mar, que ocupa un espai important i per altra banda la figura isolada del Beat, ara l'arbre refugi del penitent ha desaparegut, l'orant gira el cap envers la visió del crucifix. El

³²³ E. W. PLATZECK, "La vida eremítica...", p. 15-18.

³²⁴ ORL, *Llibre de l'orde de cavalleria*, vol. I, Mallorca, 1986, p. 204.

³²⁵ A. DE PALMA, "Catálogo de la exposición...", 1934, p. 163.

³²⁶ Un primer gravador és Jean - Louis Daudet nascut a Lió es coneix obra seva entre els anys 1722 fins 1744. Robert Daudet, gravador i venedor d'estampes treballà a Lió a la primera meitat del segle XVIII, sovint es sol confondre amb Jean - Louis o amb Etienne Joseph Daudet. Robert, els seu fill es formà i treballà amb el seu pare. Vegeu P. BELLINI, *Dizionario della stampa d'arte*, Avallardi, 1995, p. 515.

³²⁷ J. AMADES, *Apunts d'imatgeria popular*, 44, Palma, 1983, p. 12-13.

³²⁸ Bartomeu Ferrà esmentava el gravat i ubicava l'escena de l'encontre de Llull amb el lleó a Bugia. Vegeu, B.FERRÀ, "Iconografía de Raimundo Lulio", *B S A L*, 2, 1887-1888, p.5.

tractament del sant s'ha intensificat, el rostre vist de perfil manifesta una gran habilitat tècnica .

La inscripció inferior llatina és altra vegada estreta de l'apologia lul·liana de Pacífic de Provins. Aquesta estampa com l'anterior fou prohibida un mes després pel gener de 1775, segons recull Mateu Gelabert³²⁹, si hem de creure el dominic Dalmaci Moll, l'estampa fou falsejada i reproduïda de manera molt similar pel gravador Llorenç Muntaner veí de la parròquia de sant Miquel, a la casa que després fou de Bartomeu Ferrà i el tiratge es realitzà a la impremta Guasp, l'elogi havia estat escrit per Lluís Focos i eren venudes com a franceses per Mons. Pierre Petit en temps del bisbe Despuig. Sembla esser que a les imitacions franceses, l'elogi estava escrit en francès per donar més credibilitat i les autèntiques en llatí³³⁰.

El motiu cabdal de persecució i prohibició d'aquestes làmines era el qualificatiu de sant que en elles estava imprès, temps després aparegué un gravat de característiques semblants amb l'elogi en versió castellana en què l'epítet de sant havia estat substituït pel de beat, per evitar polèmiques i enfrontaments.

Aquestes estampes franceses les hem de situar a l'àmbit lionès. En el darrer quart de segle XVI, Lió esdevé un centre important de la impremta francesa, especialment, de llibres il·lustrats i d'estampes soltes. La seva situació geogràfica pròxima a Alemanya, Suïssa, i Itàlia, contribuï a l'establiment d'impressors i gravadors principalment d'origen germànic³³¹.

Ambdues imatges es caracteritzen perquè els autors de les composicions pertanyen a famílies de gravadors i editors lionesos A més les làmines es troben signades. El gravat ja no resta a l'anonimat, com era habitual en el segle XVI, fins i tot al segon gravat s'hi afegeix l'adreça de l'autor o editor: *A París chez Daudet, rue St Jacques*. Gràcies al treball de burí s'aconsegueix un treball de qualitat amb tons platejats i contrastos suaus. A la part inferior dels gravats s'inclou un text manuscrit de caràcter explicatiu, fent referència a la vida del Beat. El primer escrit en francès i l'altra en llatí no es corresponen, però els dos esmenten al caputxí Pacífic de Provins, l'encapçalament dels escrits és similar amb cites laudatòries i elogis a Llull concedint-li fins i tot el títol de sant i emfatitzant el martiri patit a Bugia. Tampoc manquen en una d'elles el recolzament de reis i prínceps en defensa de Llull, com Felip el bell o Pius, Príncep de Miranda.

Aquestes estampes van més enllà d'esser simples imatges devocionals i populars. La composició ha esdevingut més complexa i és portadora d'un significat religiós en el qual s'endevina la figura d'un creador o inventor que ha dirigit l'obra.

³²⁹ M.GELABERT, "Iconografia de Raimundo... 1901-1902, p.174 - 176.

³³⁰ Tanmateix crec no haver localitzat les estampes falses, segons B. Ferrà una de les dues és a dir bé la signada per Spirinx o la signada per Daudet és la falsa, al meu parer és que les dues recollides i exposades són les autèntiques i les falses estan per descobrir si és que realment existiren, vegeu B. FERRÀ, "Iconografía de Raimundo Lulio", *B S A L*, 3-4, 1889- 1892, p. 5-7.

³³¹ F. ESTEVE BOTEY, *Historia del grabado*, Madrid, 1993, p.70-71.

Recordem que París fou un centre destacat de les doctrines lul·listes. En paraules de J. Carreras i Artau "Fou el centre més poderós de propagació del lul·lisme teològic, on el propi Ramon Llull havia constituït un dipòsit dels seus llibres a la Cartoixa, havia aïvoat un grup d'adeptes entre els escolars de la Sorbona i havia suscitat l'interès d'alguns elements cultes de la cort reial de França"³³². Un grup lul·lià important d'aquesta ciutat estava integrat per cartoixos, franciscans i especialment caputxins, com Iu de París, autor de l'enciclopèdia més ambiciosa d'inspiració lul·liana feta a França en aquest període³³³, i el mateix Pacífic de Provins ja citat anteriorment, foren acèrrims defensors del culte al Beat i en els seus escrits fomentaren la causa de beatificació de Llull³³⁴.

Les estampes així ho demostren, l'alteració de l'hàbit de franciscà pel de caputxí, confirma les simpaties que sentien els caputxins per Llull. El gran nimbe circular, atribuït de santedat, s'ha accentuat, i és emprat com a recurs per afavorir la idea de santedat. El contingut i caràcter de les imatges repleguen la voluntat propagandística dels seus creadors per difondre la iconografia del Sant i així ajudar a la campanya de canonització.

Les estampes no eren estranyes a l'àmbit mallorquí, els devots de Llull utilitzaren l'estampa de Daudet per fer una composició tipus collage. L'estampa es retallà i es col·locà en una peça de fusta, al seu voltant es decorà amb motius vegetals i als extrems superiors i afegiren la mitja lluna pertinent a l'escut dels Lulls. Al peu es retolà Causa Pia Lul·liana. La taula de petites dimensions (42 x 54cm) a manera de sacra és devia col·locar a la mesa de l'altar el dia de la missa per honorar el Beat.

Tot fa pensar, i no anirem desencaminats que la composició, conservada al Col·legi de Nostra Senyora de la Sapiència, fou realitzada pels mateixos col·legials sapientins. És avinent recordar que el canonge i fundador del Col·legi Bartomeu Llull, l'any 1617 havia estat nomenat per part dels Jurats del Regne de Mallorca i la Universitat Lul·liana, president de la Causa Pia. Anys més tard fundaria el Col·legi sota la protecció de la Mare Déu de la Sapiència i el Beat Ramon. I es consolidaria com un nucli de fervorosos lul·listes i defensors de la doctrina de Llull. Només quatre anys més tard de la seva fundació, la biblioteca comptava amb 330 volums de filosofia, de teologia, i d'obres de Ramon Llull³³⁵.

³³² J.CARRERAS I ARTAU, "Difusió del lul·lisme teològic a Europa", *Congrés Històric Corona d'Aragó*, IV, 1970, t. II, p. 388.

³³³ L'enciclopèdia anomenada *Digestum Sapientiae*, es fonamenta segons el seu autor en l'Art de Ramon Llull, Vegeu A. LLINARÈS, "La presencia de Ramon Llull en Francia", *Estudios Lulianos*, 29, 1975, p.107-115.

³³⁴ A. DE PALMA, "Els fra-menors caputxins i el beat Ramon Llull" *Miscel·lània Lul·liana*, Barcelona, MCMXXXV, p. 321-340.

³³⁵ A les Constitucions del Col·legi s'especifica l'assistència obligatòria dels estudiants, en els dos darrers anys de residència a les lliçons d'Art General de Llull. Vegeu, M. GELABERT, *Costitutiones in luliano Baleari Majoricae collegio B.V. Mariae Sapientiae. Observande a D.D Bartholomeo Lull*, Palma, 1892.

Ens inclinem a pensar que la taula fou realitzada al llarg del segle XVIII, ja que l'estampa és d'aquesta centúria. Cap a l'any 1610 els Jurats del Regne havien constituït una junta que més envant rebrà el nom de Causa Pia Lul·liana i en el segle XIX, Junta de la Causa Pia del Beato Raimundo Lulio³³⁶. És doncs en aquest període de temps que es confeccionà la taula. Precisament, en 1727 s'assisteix a una embranzida de la Causa Pia, protagonitzada pels col·legials, que tindrà els seus fruits amb les tasques prèvies per engegar el procés de canonització de 1752.

A dos llibres de Pere Bennaser³³⁷ del segle XVII trobem dos dibuixos a tinta molt toscos que representen la il·luminació de Llull amb la vessant del Llull contemplatiu. El primer dibuix (figura 38) es troba a la guarda davantera del *llibre de Contemplació en Déu* de 1667 conservat a la Biblioteca de Catalunya. El dibuix més aviat concebut com a esbós o prova de dibuix representa dins una mena d'orla devora un arbre la figura agenollada de Llull, porta barba, capa, i un turbant, amb les mans enlairades i obertes prega la divinitat, figura que apareix a l'angle. Un símil de barca al costat dret, i dues mitjes llunes, símbol de la família de Llull situades a la part superior i inferior de Llull completen el dibuix. Al peu del dibuix hi figura entre d'altres inscripcions: "Beatus Raimundus".

L'altre dibuix (figura 39) que apareix al primer full del "*Llibre d'amor compost per lo Illuminat doctor lo sacro y venerable martir Ramon Llull mallorquí*"³³⁸ és molt semblant a l'anterior, possiblement sigui fet per la mateixa mà, en un marc es representa vora la soca d'un arbre la imatge agenollada de Llull vist de perfil a l'igual que l'altre dibuix porta barba i aquest turbant tan novedós en l'abillament de Llull, a més de corona. Alça els braços en acte d'oració vers l'aparició de la divinitat ubicada a l'extrem dret i molt deteriorada. Curiosament a la màniga ampla s'ha escrit el nom de "Ramon Llull". Al marge dret, a fora del marc una prova de dibuix que vol ser el cap d'un personatge. Al peu després del títol de l'obra un escut de la família Bacó toscament dibuixat dues creus unides en camp sembrat d'erminis. Certament podem dir que els espontanis dibuixets que realitzà el copista a les primeres pàgines dels llibre de Bennàsser tenia com a poc a la ment el model del Llull pietós o contemplatiu que prega sota o vora l'arbre i rep l'experiència divina.

Ja del segle XVIII són dos gravats en els quals es veuen la figura de Llull agenollat que prega amb els braços oberts davant la figura d'un crucifix, i a devora la mata escrita. Un d'ells presenta una decoració molt carregada, l'orla que tanca la

³³⁶ LL PÉREZ, "Fray Lucas Wadding, postulador de la causa de beatificació de Ramon Llull", *Estudios Lulianos*, 1, 1957, p.263. Vegeu també, Fr. CALASANÇ D'IGUALADA, "Fra Lluc Wadding i la causa de beatificació del Beat Ramon Llull", *Estudios franciscanos*, 36, 1925, p. 361-363.

³³⁷ De Pere Bennàsser desconexem la data de neixament, però morí l'any 1694. Doctor en teologia i en dret canònic, fou canonge de la catedral de Mallorca i un dels més fermes defensors de Llull durant el regnat de Carles II. La seva trajectòria està vinculada amb la reactivació del procés de beatificació de Llull. Preocupat per les dificultats que tenien a Roma les obres catalanes de Llull, encarregà al franciscà Lluís Coll la traducció al llatí de dites obres i així les incorporà al procés de la causa. Tot i això el jurista mallorquí fracassà, va ser prohibida per la Cúria romana el 1690 i inclosa a l'Index de llibres prohibits. No obstant això, l'obra de Bennàsser continuà circulant exitosament entre els mallorquins. S. TRIAS, *Diccionari d'escriptors lul·listes...*, p.63

³³⁸ Sobre aquest llibre manuscrit i el dibuix, vegeu, A.SOLER, "El "Llibre cortés de lectura" en català...p. 5-6

imatge presenta volutes i una carassa la part inferior. L'altra xilografia de la impremta Guasp més senzilla l'emmarcament és de forma soguejada.

A banda de gravats i dibuixos a tinta, un nombre considerable de pintures amb el model de Lull contemplatiu decoraren les esglésies. Un exemple és el medalló ovalat que decora i remata la reixa de la capella de la mare de Déu de la Corona de la Seu. La pintura representa un paisatge marítim amb la figura del Beat vestit amb l'hàbit de terciari franciscà dret amb els braços oberts esglaiat per la visió del crucifix i exclamant *O bonitas*. La pintura està emmarcada per una motllura amb elements i motius ornamentals vegetals i auriculars de filiació blanqueriana. Els àngels tenants actuen com a nexes amb el medalló superior on es representa una Santa Faç. Als escuts de la família Lull que flanquejen la cornisa apareix una llegenda que completa el conjunt artístic: *En quibus accinctus Raymudus. Contudit armis et mundu, et carnem tartareumque ducem*.

La pintura es va incloure en el repertori de pintures i imatges que el procés recollia per provar l'antiguitat del culte al Beat, la imatge fou descrita i testificada per quatre perits, dos pintors, i dos escultors, les següents línies reproduïxen el testimoni del pintor Miquel Banús:

"La figura que se veu pintada en lo escut de sobre el portal de la present capella de nostra Señora de la Corona es la figura del beato Ramon Lull, com axi lo he oit dir sempre desde que tinch us de rauhó y del modo que aqui està pintat, se acostuma pintar y tots los pintors axi lo acostuman pintar, vestit de terciari de sant Francesch com aquí se veu pintat; be que algunas vegades se pinta en la postura com aquí estant en peus, altres ajonollat o sentat com si estiga en un desert, mirant en un santo Christo entre nubes, com aqui se troba pintat; o mirant a una figura de Maria santíssima, també posada en resplandor de nubes y la dita present pintura judico que heurà cosa de uns docents quaranta fins en docents sinquanta anys que fonc pintada, lo que dich per la rauhó de la mudança que tinch experimentat y se ha vist o se veu en lo modo de pintar, y en los acolorits y modo de mesclar los colors de un temps a altre y los rayos ab que se veu adornada y coronada la dita present figura del beato Ramon Lull en son cap, tinch per cert que foren fets en el matex temps que se pintà dita figura, com axi lo judich segons la pericia de mon art de pintar, per lo que veix que no hay indici algun de ser fets de temps posterior, lo que jo conexeria si hey hagues, o si no fossen fets en ocasio de pintarse la figura, y en quant a lo adorno de la escultura deurada del contorn del escut, també me apar ser del matex temps de quant se pintà la figura, pues també me apar escultura de temps antich, per lo que al present y desde las passadas centurias treballan las esculturas ab altre moda. Et ita pro veritate respondeo.³³⁹"

No hi ha dubte que la descripció que féu el pintor correspon a la representació situada a la reixa de la capella de nostra senyora de la Corona, el que si cal parar esment és a l'errònia datació que es fa de l'obra no sols d'aquesta sinó de tot el conjunt examinat intenció per la qual es revaloritzava i es consignava l'antiguitat del culte a través de les imatges.

³³⁹ ADM, *Procés...* 1612-1613, f 25-25v.

Fou el canonge Bartomeu Llull, qui el setembre de 1621 amb autorització dels canonges posà l'artística reixa de ferro a despeses seves a la capella "Passio Imàginis" amb els escuts i una pintura del Beat Ramon sobre l'entrada³⁴⁰. Segurament l'encàrrec degué ésser encomanat al taller de Jaume Blanquer, no sols els trets estilístics ajuden a corroborar-ho, també és sintomàtic la bona amistat que unia al canonge Llull amb Jaume Blanquer.

Generalitzant podem dir que el model del místic contemplatiu s'inicià a les edicions lul·lianes del segle XVI i continuà al llarg del segle XVII i en menor grau al segle XVIII. Tot i això, coneixem algun exemple de pintura del segle XIX que reflecteix aquest model esmentat es tracta de la pintura que es troba a la rectoria de Mancor de la Vall realitzada per Salvador Torres (1799-1882) on es veu en unes penyes a Llull -jove i vestit amb hàbit i calçat amb sandàlies- que prega agenollat en un escenari on predomina un immens cel. A la part inferior una inscripció indica l'esdeveniment: EL B.ºRAMON LLULL RETIRAD EN ES PUTX DE RANDA (MALLORCA).

En definitiva la majoria d'exemples són xilografies o bé gravats treballats al burí. La pintura copià el model establert pels gravats encara que no moltes representacions se'n coneixen ja que aquest model, el del místic contemplatiu, fou desplaçat pel model del Doctor Il·luminat més exitós en el camp de la pintura, no obstant això, la coexistència d'ambdós models es donà durant el segle XVII amb una minva i posterior desaparició del model del místic contemplatiu.

La fixació de la iconografia del Doctor Il·luminat

De producció mallorquina és el gravat que il·lustra les portades de dos llibres, impresos per Gabriel Guasp. El primer és l'edició de la versió castellana del *Desconhort* de Nicolau de Pàcs de l'any 1606 i el segon i més tardà de 1627 escrit per Joan Serra amb el títol *Transumptum Memorialis in causa pii eremitae*.

El gravat denota el coneixement de les xilografies del Llull contemplatiu del segle XVI. La composició manté la mateixa disposició: en primer terme Ramon agenollat i mans juntes prega davant l'aparició del crucifix, de la seva boca surten les paraules, *O bonitas*.

La imatge de l'orant està emmarcada pel paisatge convencional establert. La geografia aturonada amb vegetació, la fontana, l'ermita i al fons la mar amb vaixell que dóna profunditat a la representació.

Tanmateix hi trobam elements que s'hi afegeixen no vists anteriorment, el tinter amb la ploma i el llibre ja escrit a terra amb les conegudes figures de la seva Ars, fruit de la divina inspiració són atributs que anuncien la nova iconografia del Doctor Il·luminat.

³⁴⁰J. FONT FONT, "Apèndix històric", a *El pontificio colegio luliano de Ntra. Sra de la Sapiencia*, Palma, 1985, p. 36.

Tot i l'escassetat de gravats mallorquins del XVII, els exemples coneguts juntament amb la pintura de Miquel Bestard, són les mostres més representatives del sis-cent que desemboquen en el tipus de Lull com a Doctor Il.luminat. La idea de la il.lustració divina es desenvolupà i cobrà força fins el punt que es convertí en una qualitat sobrenatural que equiparava Ramon amb els profetes i els seus llibres sagrats, aquesta és la iconografia que triomfarà³⁴¹, i que gaudirà d'una àmplia producció i pervivència que s'extindrà en els segles XVII fins al XX.

El gravat de Miquel Capó imprès l'any 1700 a la portada de *Disertaciones Históricas* de Jaume Custurer, és tal volta l'exemple paradigmàtic que plasma la nova iconografia del Doctor Il.luminat. Reflecteix l'evolució de l'escena, ara Ramon agenollat ploma en mà, escriu els llibres sobre un penyal, atenent a les paraules que sembla dictar-li el crucifix. La representació referma el text de la *Vita* de Vauvert i l'estrofa XXXV del *Desconhort*, després de llargues meditacions i de moltes pregàries, Déu il.lustrà la seva ment donant-li la forma i la manera de fer el llibre. Per tant la seva obra és fruit de la intel.ligència il.luminada i de la revelació divina i es palesa a la seva iconografia, mitjançant el llibre obert i la ploma, eina amb la qual li permet escriure la seva obra i és atribut de saviesa i de doctor.

A més l'escena de Randa es nodrí amb elements procedents de les llegendes pròpies de Mallorca, l'episodi de la mata escrita ja es recollit a la biografia de l'humanista Charles de Bouvelles³⁴². El llentiscle present en l'aparició de Jesús crucificat el qual romangué escrit després de la revelació amb caràcters de diferents llengües per abastar un major nombre de fidels la seva Art.

En el gravat a la dreta hi és present, la mata prodigiosa testimoni de la il.luminació i uns mots que identifiquen l'element devocionari, *Dumus scriptus prodigiosus viret*³⁴³, i a l'angle superior l'àngel anunciador fa sonar la trompeta, de la qual surt la llegenda: *Dei molemque canimusque Palmam*.

El gravat tingué vigència al llarg del segle XVIII. Diverses edicions dedicades a l'obra de Lull, empraren el gravat per il.lustrar les primeres pàgines, però amb una observació acurada ens adonem que hi hagué fins a tres versions diferents.

La versió més arcaica i senzilla és la que apareix a la portada de *Opera Parva* de Pere Antoni Capó de l'any 1746. A primera vista notam la signatura del gravador al peu del gravat Capó F., inexistent a les altres dues representacions, en canvi alguns detalls s'han obviat com ara la llegenda de la mata és incompleta, la fisonomia de l'àngel i el Beat no està tant treballada, el traç és lineal i més gruixut sense tonalitats.

³⁴¹ J. RUBIÓ BALAGUER, *Ramon Lull...*, p. 75.

³⁴² CH. DE BOUELLES, "Epistola in vitam Raemundi eremitaie" a J.B. SOLLERIO, *Acta B. Raymundi Lulli*, Anvers, 1708, p 39.

³⁴³ La frase, "és per un prodigi que enverdeix la mata escrita" era dels antics lul·listes i fa referència en el moment de les lluites lul·listes quan s'intentà esquarterar l'arbust per ofendre la memòria de Ramon Lull. No obstant la gesta resultà estèril i el llentiscle tornà a brotar. Vegeu LL. RIBER, *Raimundo...*, p.45.

En canvi, el gravat que es troba al llibre de J.B Sollerio³⁴⁴ es veu un treball molt més minuciós i un gust pel detall, fruit del treball al burí, l'habilitat per traçar línies més fines i un domini de l'ombratge a les robes del Beat palesen la qualitat de la composició.

El tractament del rostre del Beat i de l'àngel ha guanyat nitidesa, crida l'atenció el Crist crucificat a les anteriors xilografies era un Crist mort en aquesta és un model proper al Crist triomfant³⁴⁵ té el cap en posició més o manco dreta dirigint la mirada cap el Beat, com si li parlàs.

El mateix llibre de Joan Serra citat més amunt inclou un escut del Regne de Mallorca i més avall un altre dedicat a Llull, al camp apareix el Beat agenollat orant davant la visió del crucifix, sobre ell la mitja lluna símbol del llinatge dels Lull, ambdós costats les personificacions femenines que com indica la cartel·la són la fe amb la creu i l'esperança amb l'àncora.

Un gravat posterior segueix el mateix esquema però els escuts s'han invertit d'ordre. L'escena del contemplatiu Llull, ha estat reemplaçada per la de l'il·luminat doctor que escriu gràcies a la revelació divina, l'escenari s'ha engrandit amb l'ermita de fons.

Les imatges en qüestió indiquen el canvi iconogràfic del místic contemplatiu al de Doctor Il·luminat com també es percep una elaboració més delicada.

Una estampa de procedència estrangera és la que apareix a l'Obra Maguntina realitzada per dos autors que signen com a cavallers (eques) . La divisió de tasques ja es manifesta amb les dues signatures: F. Douven que elaborà el dibuix (delineavit) i Domenico Rossetti³⁴⁶, arquitecte i gravador a l'aigua fort que s'encarregà d'executar-la (fecit) - neix a Venècia a 1650 i mor a Verona 1736 - és en aquestes dates que hem de situar aquest gravat al burí caracteritzat per la seva bona factura amb l'ús d'un sistema lineal creuat que permet donar una profunditat major.

La representació a grans trets pertany al tipus iconogràfic de Doctor Il·luminat, com bé s'indica al peu del gravat. Els elements identificatius hi són presents i estan en la línia dels gravats anteriorment vists, per exemple el llentiscle en el seu tronc apareix la inscripció *Lignum vita*, i a l'aigua que brolla de la font *Fluvius aquae vita*, el Beat ploma en mà escriu inspirat per la visió del crucifix, mentre que de la seva boca surten els mots: *O bonitas*. Emperò l'esquema compositiu ha sofert canvis, Ramon es presenta assegut en actitud d'escriure, s'ha improvisat una mena de taula o escriptori natural on es disposen instruments propis de l'estudiós com les obres del Beat ja escrites, el tinter i el llibre obert que escriu .

³⁴⁴ J. B. SOLLERIO, *Acta B. Raymundi...*, p.1

³⁴⁵ L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, 1997 (1937), t. 1, vol. 2, p.495-496.

³⁴⁶ E. BENEZIT, *Dictionnaire...* t IX, p.94.

La imatge evoca el tipus de sant humanista³⁴⁷, exaltat en el Renaixement, pensarós i absort en els seus estudis, i que troba el seu exponent amb la figura de sant Jeroni amb la seva vessant de sant estudiós.

L'espai on apareix el sant és l'estudi, però aquí aquest estudi és l'entorn natural, tant característic de les representacions dels sants ermitans el qual ha esdevingut el seu estudi particular ben definit amb elements prou familiars.

L'estampa devia esser coneguda perquè fou reproduïda, a principis de segle XX, a una pintura sobre vidre de petites dimensions (28 x 38cm), que es troba al convent de les franciscanes de Selva.

Altres dues xilografies de la impremta Guasp signades per Melcior Guasp acusen la coneixença de l'estampa estrangera al menys l'esquema compositiu és còpia fidel d'aquesta. El Beat assegut al seu escriptori amb el llibre obert, la disposició dels llibres, el tinter, fins i tot la planta que està vora els seus peus són deutores del gravat al burí. Per bé que altres elements difereixen, el més notori és que el Beat es regira a causa de la la visió del crucificat, que el sorpren d'esquena a ell i per altra banda la grandària en què s'ha representat a Jesús crucificat i s'han disposat al seu voltant angelets, són motius aliens al gravat. Ben segur que l'autor de les xilografies degué inspirar-se no sols amb una estampa sinó que barrejà dues o tres i creà aquesta nova composició. En una d'elles al peu està signada i datada: M. Guasp 1752, més avall la inscripció assenyala a quin sant es representa "B. RAYM^o LULLUS MAIORICEN. LITTER. UNIVERSITAT. PATRONUS". Tot i que l'aire popular defineix aquestes xilografies la segona imatge es presenta més treballada i amb més detalls.

En fi la composició gaudí d'un cert èxit i traspassà fronteres. Aquest model iconogràfic fou traslladat al pinzell de manera quasi mimètica, així com ho féu constar l'autor al peu del llenç:

"Esta figura del B. Raymundo lullio es copia de la estampa del primer tomo de la obra maguntina sacada fielmente por un negro neófito de la ciudad de Rosa de Ocopa en el reino de Lima. Y la traxo en Mallorca F Jvan Cañellas religioso lego menor que llego el dia 14 de setiembre de 1765."

La pintura s'ha d'incloure dins l'àmbit de les missions franciscanes del Perú, l'any 1725 es fundà el convent de Rosa d'Ocopa durant aquest segle fou un centre missioner important, la seva biblioteca era una de les millors biblioteques conventuals del Perú amb la que comptava amb valuosos llibres portats pels religiosos quan viatjaven a Espanya o bé eren comprats per la comunitat³⁴⁸.

³⁴⁷ P. MARTÍNEZ - BURGOS GARCÍA, "Imágenes - tipo y modus orandi: Las variantes iconográficas del santo en la pintura del Renacimiento español", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t II, núm 4, Madrid, 1989, p.34-35.

³⁴⁸ J. HERAS, "Significado y extensión de la obra misionera de Ocopa en el siglo XVIII", *Actas del IV congreso internacional sobre los franciscanos en el nuevo mundo (siglo XVIII)*, t LII, 1992, Madrid, p. 219. Vegeu també del mateix autor, "Principales archivos y bibliotecas de la orden franciscana en

Aquí és oportú parlar de la difusió del culte mitjançant les estampes. El text al peu del llenç ens consigna una vegada més la servitud del gravat alhora de representar la imatge del sant. L'encàrrec fou iniciativa d'un religiós franciscà que li proporcionà una estampa procedent de Mallorca, malgrat la composició, tal com és diu no correspongui a la imatge que apareix a l'Obra Maguntina, la representació és fidelment una còpia del model de Doctor Il·luminat, la identificació del sant i la seva categoria s'ha expressat a través de la llegenda. Per contra la semblança amb els gravats de M. Guasp vists anteriorment, és indiscutible. L'esquema compositiu és a dir la postura del Beat, l'aparició del crucificat i els motius dels capets d'àngels que envolten el crucificat són una rèplica d'aquestes xilografies. En canvi el tractament de fons és creació de l'autor caracteritzat pel seu planisme, amb la disposició de motius florals que ornamenten com si es tractàs d'un tapís.

Miquel Bestard i la codificació de l'episodi de Randa

Si els gravats del sis-cents ja constaten un canvi iconogràfic, que es tradueix en el pas del model del místic contemplatiu al del doctor il·luminat, és el pintor Miquel Bestard (ca. 1590- 1633) qui paral·lelament també contribuï a la creació d'un nou model del tema de la revelació de Randa. Fins a cinc teles es coneixen, molt similars, atribuïdes al pintor. Les representacions es caracteritzen per Ramon vist de perfil, i agenollat, que escriu diversos llibres davant un gran Crucificat. La figura de Jesús ha augmentat i ha esdevingut de mida natural, mentre que l'aparició de la Immaculada reforça la idea d'inspiració divina. Hem d'afegir la incorporació d'atributs propis del savi penitent com el tinter, la ploma, els llibres, la calavera i el presumpte llentiscle situat al darrere del Crucificat. Per remarcar els efectes barrocs emprà un rerafons teatral amb un paisatge urbà caracteritzat per arquitectures fantàstiques i preciosistes que recreen escenes pròpies de la vida del Beat. El concili de Vienne domina el segon pla, la reunió es desenvolupa en un marc d'arquitectures clàssiques un tant imaginàries, que representen la ciutat francesa. Llull agenollat exposa les seves peticions davant Climent V, envoltat dels pares conciliars. L'altre episodi és el de la conversió dels infidels, a la llunyania en el mateix marc arquitectònic, Llull envoltat per un grup, predica.

Antoni Furió³⁴⁹ en el seu diccionari donava notícia d'un conjunt de llenços atribuïts al pintor similars entre si. Els quadres que es troben a la sagristia de l'església parroquial de Randa (figura 40) i al Col·legi de la Sapiència (figura 41) són molt semblants tant a nivell iconogràfic com estilístic. Aquest darrer és còpia o rèplica del primer.

L'altre quadre, (figura 42) al qual fa menció Furió, pertanyia al retaule principal de l'oratori de l'Estudi General (abans, Universitat Literària). Tot pareix indicar que dit quadre és el que es troba a la seu de la Societat Arqueològica Lul·liana.

el Perú actual", *Actas del V congreso internacional sobre los franciscanos en el nuevo mundo*, Madrid, 1995, p. 99- 100.

³⁴⁹ A. FURIÓ, *Diccionario*, p. 99-100.

Amb motiu de la creació del Museu Arqueològic socis i col.laboradors contribuïren amb peces i objectes artístics. Entre els anys 1881- 1889 queda constància al Bolletí de la institució la relació de peces ingressades i els seus donants. Sembla que l'obra fou donada per un col.laborador del qui només figuren les inicials del seu nom N.N. De la breu descripció que es fa es diu que és original de Bestard i que es troba en un estat de conservació pèssim, i representa el Beat Ramon devora Crist Crucificat³⁵⁰.

La pintura fou dibuixada per Miquel Mestre (figura 43) i el mateix Ferrà li dedicà un estudi³⁵¹. A més va donar a conèixer dues pintures més, molt similars a les citades per Furió una conservada a l'església de Santa Maria del Camí i ubicada actualment a la capella de santa Catalina Tomàs³⁵² i l'altra que pertanyia a l'antiga col.lecció Contestí adquirida posteriorment a finals del segle XIX per Enrique Waring del que se n'ha perdut el rastre. L'anàlisi que fa en Ferrà dels cinc llenços anteriorment esmentats sembla encertada. L'autor és de l'opinió que el quadre ubicat antigament a l'Oratori de l'Estudi General ofereix respecte als demés una major harmonia i un predomini dels tons groguencs usuals en la pintura de Bestard, el rostre del Beat imprimeix més caràcter, però en canvi una menor correcció en la figura del Crist comparada amb el quadre del Col.legi de la Sapiència. Els raigs del cap de Crist com els de Ramon són daurats mentre a altres exemplars manquen per complet. A més d'aquestes observacions n'hem d'afegir d'altres com són les dues inscripcions que parteixen de la boca i de la ploma de Ramon de les quals és impossible la seva transcripció completa, atès el mal estat de conservació però pels mots es veu que és un passatge del *Llibre de contemplació* i que al.ludeix als capítols referents a l'oració i més concretament a les pautes que dóna per adorar i contemplar Déu.

Aquesta pintura la podem agermanar amb la que es troba a la seu del Centre d'Estudis Teològics de Mallorca (figura 44), la influència valenciana es deixa sentir notablement³⁵³, l'ús del clarobscur s'ha accentuat de manera considerable. Les carnadesures, mans i rostres del Beat i el cos del crucificat i llibres presenten una lluminositat que contrasten respecte la resta del conjunt, tot i que difereix el paisatge de fons, en què apareix una marina amb Llull que espera esser recollit pel vaixell que el portarà a terres mallorquines. Però en realitat més que plasmar

³⁵⁰ B. FERRÀ, "Museo arqueológico luliano, relación de los objetos ingresados durante el año 1888", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 3, 1889, p. 19. A més a més el mateix Bartomeu Ferrà en unes memòries de començament de segle XIX afirmava que el retaule del beat Ramon que es venerava a l'Oratori (pintura de l'autor mallorquí Bestard) varen recollir-lo quasi destruït i es conserva en el Museu Lul·lià del Col·legi de la Sapiència. B. FERRÀ, *Estudiants i escoles a J. MIRALLES MONSERRAT, Antologia de textos de les illes Balears*, vol.III.Segle XIX, primera part, publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2007, p189.

³⁵¹ B. FERRÀ, "Raimundo Lulio. Cuadro original de Juan Bestard", *BSAL*, 2, 1887-88, p.177-178. Vegeu també M. GELABERT, "Icononografia...", *Revista Luliana*, 2, 1903, p. 30-31, 159-161.

³⁵² Segons apuntava J. Capó degueren existir dos quadres del Beat Ramon. El quadre més antic es llevà no se sap per quin motiu i ho confirma l'inventari del mateix rector del 15 d'agost de 1778, sembla probable que fos encomenat per la família Olesa, on hi hagut fervents lul·listes i foren els patrocinadors del retaule de la capella del Sant Crist. L'actual quadre va esser col.locat 1878 i 1887 a la capella del Sant Crist, avui capella de Santa Catalina Tomàs. Vegeu J. CAPÓ, "El Beat Ramon Llull a la vila de Santa Maria del Camí", *EL*, 17, 1973, p. 86-91.

³⁵³ S. SEBASTIÁN, "Arte", a AA. DD: *Baleares*, Madrid - Barcelona, 1974, p. 264.

aquest episodi, per la inscripció del text es representa el moment del naufragi esdevingut davant el port de Pisa, quan Ramon viatjava cap a Génova³⁵⁴.

En canvi les figures del crucificat i de Llull són parescudes i traspuen un naturalisme més madur, és més també de la boca del Beat surt una llegenda, igualment, la cita correspon al *Llibre de Contemplació* i torna a fer referència al *modus orandi* recomanat per Llull, és a dir flectats els genolls i amb abundància de llàgrimes als ulls, per així tenir al cor vertadera contrició i poder elevar el seu enteniment i voluntat a Déu³⁵⁵. D'aquí que pel rostre del Beat rodolin llàgrimes detall significatiu i únic respecte als altres quadres, que palesa un coneixement de l'obra de Llull, i l'elecció de la versió llatina, alhora de transcriure el passatge.

No hi ha dubte que els llenços proven que el pintor seguí el guiatge i les orientacions d'algú amb una sòlida formació lul·lista.

Cal tenir present els vincles de feina entre el canonge Bartomeu Llull fundador del Col·legi de la Sapiència devot del Beat, i Bestard, i el més que possible encàrrec i direcció de les pintures del canonge al pintor.

El canonge en definitiva tengué una faceta més que notable per engegar i promoure la figura de Llull, el patrocini o mecenatge de pintures amb la temàtica del Beat n'és un bon exemple d'elles ho consigna plenament, com veurem més envant.

El model figuratiu és hereu de les representacions de sant Onofre i sant Jeroni. El model d'ascètic que es segueix és el de sant Jeroni, la primera iconografia medieval el representa agenollat amb el pit descobert ferint-se amb una pedra i amb la mirada fixa en el Crucificat.

Les influències més pròximes les hem de cercar a les representacions de sant Jeroni i sant Onofre realitzades pels Macip, per a la Seu.

Les pintures examinades han estat tradicionalment atribuïdes a Miquel Bestard, però és difícil assegurar l'autoria, la manca de recolzament documental que ho certifiqui i l'absència de signatures és un fet, i només permeten un estudi des de la vessant de la hipòtesi estilística. Ara bé atenent als trets formals és fàcil establir els dos grups ja perfilats i clarament diferenciadors que plantegen la possibilitat d'una altra mà, o bé la l'evolució o gran versatilitat del pintor alhora de crear noves imatges. Aquesta teoria del treball conjunt queda en part documentada mitjançant els pèrits qualificats que testificaren l'any 1654 pel reconeixement de la pintura ubicada a la capella de l'oratori de la Universitat Literària. Honorat Massot i Jaume Blanquer són els artistes encarregats de testificar i valorar la pintura:

"...y habiendose visto y reconocido dixeron que era la imagen y retrato del Illuminado Doctor y Martir Raymundo Lullio, se havia pintado de rodillas delante de la figura de Chrito señor nuestro crucificado, en los lejos se havia pintado la imagen de la Purísima Concepción de Maria señora nuestra y otras pinturas, y que las pinturas principales eran de mano de un pintor antiguo llamado Bagur, y las otras pinturas y lejos eran pintadas

³⁵⁴ El passatge fa referència al capítol 41 de la *Vita coetanea*.

³⁵⁵ ORL, *Llibre de Contemplació en Déu*, t III, vol.VIII, Mallorca, 1987, p.3-10.

por Miguel Bestard tambien pintor antigo y assi jugavan que la dicha pintura tenia mas de 70 años de antigüedad...”³⁵⁶

Aquest Bagur el qual esmenten els pèrits qualificats és segurament Francesc Bagur, fill de Marianna Huguet germana del pintor Josep Huguet, pintor aquest vinculat amb representacions de temàtica lul·liana, per exemple tenim documentat que a l'any 1629 s'encarregà de pintar un Ramon Llull localitzat al carrer lateral del retaule de sant Francesc de l'església parroquial dels Dolors de Manacor, d'altra banda, el dia 25 de gener de 1609 el bisbe de Mallorca Simó Bauçà a la casa d'Andreu Casellas -la tradicional casa natalícia de Llull- beneix i concedeix permís per celebrar missa i entre els testimonis consten dos artistes l'escultor Gaspar Janer i aquest Josep Huguet pintor³⁵⁷.

Pel que fa al seu nebot Francesc Bagur poc sabem el 2 de juliol de 1632 fa testament i demana esser enterrat al convent de sant Francesc de Palma³⁵⁸. Sobre la seva projecció artística ara per ara sols queda consignat documentalment la testificació més amunt transcrita.

Tot indica pel contingut de la testificació que Francesc Bagur s'encarregà de realitzar les figures del crucificat i de Llull i que el quadre és el que es troba a la Societat Arqueològica Lul·liana i era com hem dit l'antic quadre que formava part del retaule de l'antiga Universitat Literària

Amb les dades de moment recollides i l'estudi estilístic i formal podem establir una hipòtesi provisional i dir que Francesc Bagur fou el pintor que elaborà les figures principals dels llenços que es troben a la seu de la Societat Arqueològica Lul·liana, al Centre d'Estudis Teològics (Cetem) i la pintura de l'encontre de Ramon Llull amb l'àngel de col·lecció particular. Els tres presenten trets formals molt semblants la caracterització del rostre de Llull és molt semblant, i els dos crucificats mantenen parells notables, a més a més la incorporació de textos de Llull a les pintures manifesten una direcció amb coneixements de l'obra lul·liana.

Tanmateix és cert que a finals del segle XIX, el catàleg d'obres de Bestard s'anà ampliant, la idea de que era el millor i el més expert amb temàtica lul·liana donà lloc a noves atribucions de difícil distinció.

D'altra banda el model inaugurat per Bestard gaudí d'un èxit que persistí en els segles XVII i XVIII. Ja en el sis-cent, aquest tipus iconogràfic era prou conegut i sol·licitat no sols a l'àmbit religiós sinó a l'esfera privada. Es té notícia que a la mort del pintor Gaspar Oms II, el senyor Ramon Fortuny Garcia li devia l'import d'un quadre del Crucificat amb el beat Ramon Llull, que s'ha de donar per perdut³⁵⁹. Malauradament la pèrdua del quadre i la minsa referència que es fa d'ell no dona lloc per tenir una idea clara de com devia esser la representació, però suposem que no s'allunyaria molt del model establert per Bestard, i més encara si tenim en compte que el pintor era mancat de la imaginació de Bestard

³⁵⁶ ARM, S-1014, f. 74v-76v. Vegeu apèndix documental.

³⁵⁷ ARM, Prot. Guillem Sureda, S-1388, f.92-95v. Vegeu transcripció completa a l'apèndix documental.

³⁵⁸ ARM, Prot. Notari Mateu Binimelis, 1528.

³⁵⁹ M. CARBONELL, "Els Oms", GEPEB, vol. III, Mallorca, 1996, p.370.

Un reguitzell de pintures omplen les esglésies mallorquines, obres del taller o bé de seguidors i deixebles, és el que hom ha anomenat “cercle Bestard”. No és tracta d’una pintura creativa és més moltes d’elles els manca qualitat, però segueixen els postulats ja plantejats i definits, en tot cas sols hi podem veure alguns canvis de detall.

El quadre ubicat a la capella del sant Crist de la parroquial de Montuïri, la figura del Lull és una rèplica del que es realitzà per a l’antiga Universitat Literària tot i que el conjunt és d’una menor qualitat hi ha certes variacions, les vistes paisatgístiques s’han dilatat, la reunió conciliar s’ha situat a un pla inferior i la lapidació ha comparegut com un episodi més de la vida de Lull. Un altre exemple és el que es troba a la seu de la Societat Arqueològica Lul·liana i reproduïx fidedignament el model establert. Un quadre interessant és el situat sota el cor al convent de Santa Clara de Ciutat, aquest presenta problemes d’autoria i podria haver estat realitzat pel propi Bestard, després de l’any 1621, ja que el pintor passà a residir a una casa pròxima al monestir ³⁶⁰.

El model es manté al llarg de la centúria del set-cents, la mateixa fórmula es troba al convent de Sant Bonaventura de Lluçmajor³⁶¹, aquí s’ha intensificat l’èxtasi. El pàlid rostre del sant en la mirada enlairada sembla defallir entre la vida i la mort .

En canvi la pintura que ocupa el cos central del retaule del beat Ramon Lull al convent de Sant Bernardí de Petra, datat a l’àtic l’any 1744³⁶², presenta algunes solucions noves, l’esquema compositiu s’ha invertit. El paisatge s’ha despul·lat del fet narratiu, l’atmosfera de fons fa centrar l’atenció amb les figures de Lull i el Crucificat. El trencament de glòria amb la Immaculada mostra una datació més tardana.

No obstant encara perduren elements del model bestardià dels primers quadres. L’expressió del rostre el gest de les mans i el roser que ornamenta el peu de la creu en són els més significatius.

Interessant és la pintura que decora la capella del beat Ramon Lull de l’església parroquial d’Andratx (figura 45), el llenç obrat per Salvador Sanxo l’any 1777, presenta el Beat no de perfil sinó vist de front. El seu rostre extàtic, rep la inspiració de Jesús crucificat i de la Immaculada i es disposa escriure amb l’ajuda de dos àngels un que li subjecte el llibre i un altre el tinter. Als seus peus es troben els llibres escampats amb distintes figures de la seva Art Magna, al costat sobre una roca el crani, i el cilici motius característics dels penitents, Jesús crucificat es situa devora el llentiscle. El paratge escollit per la inspiració sembla ser Miramar, l’arquitectura del fons ens ho descobreix³⁶³. Al peu del quadre entre l’escut de l’Ajuntament es llegeix una inscripció reveladora de la història de la pintura. Sembla que el quadre es posà el 12 de març de 1777 per suplir el que varen robar la nit del 10 d’octubre de 1776, quan era ecònom Salvador Vadell, partidari del

³⁶⁰ M. CARBONELL, “El pintor Miquel Bestard...”, p.166.

³⁶¹ S. CABOT, *El convent de Sant Bonaventura de Lluçmajor*, 1993, Lluçmajor, p. 57,73.

³⁶² S. VICEDO, *Convento de San Bernardino de Sena, Petra*, 1991, p.175-176.

³⁶³ M. GELABERT, “Iconografía luliana...”, 1903- 1904, p. 30 -31.

bisbe antilulista Joan Díaz de la Guerra. Recordem que el bisbe ordenà el gener de 1776, unes mesures restrictives contra el culte de Ramon Lull es prohibia l'exhibició d'estampes del Beat si duïen l'expressió de Doctor il·luminat i màrtir. També es vetà els seminaristes que fixassin a les parets de les seves habitacions estampes del Beat. La sistemàtica retirada de quadres on apareixia la seva figura, va ésser una més de les reiterades accions sobre el tema lul·lià. El bisbe manà llevar el quadre del Col·legi de la Sapiència, també va fer retirar el que estava a la sagristia de la Seu, el visitador de Sant Antoni de Viana ordenà que es llevàs el quadre del Beat, encara que aquest poc temps després fou reemplaçat en el seu lloc d'origen. Altres quadres també es llevaren: el retaule del Beat de Sant Nicolau, un quadre de l'oratori de Sant Felip Neri, i pel que fa a un altre de Sant Nicolauet, el llenç s'esqueixà a nivell dels ulls del Beat. Aquestes actuacions provocaren queixes i malestar general. El quadre robat i destruït de l'església parroquial d'Andratx feia més de 400 anys que es venerava, i la desaparició fou sentida pel poble que l'estimava i el valorava. Després per Real Ordre de Carles III, expedida el 14 de desembre de 1776 fou reemplaçat per un de nou de característiques similars. El quadre de Sanxo sembla adaptar-se a l'antiga pintura, de fet explicaria l'aspecte barroc del conjunt, el marcat clarobscur i l'esquema compositiu³⁶⁴.

No obstant això, pel que fa als trets iconogràfics incorpora elements nous, el paisatge de Miramar, la visió frontal del Beat que es disposa a escriure i els angelets tenants, recreen una variant renovada de l'episodi de la revelació, inaugurat per Miquel Bestard.

Una altra pintura que s'ha de veure en el mateix context dels desgreuges ocasionats per les mesures represores del bisbe Joan de la Guerra és la que es troba a l'església parroquial de sant Nicolau de Palma a una de les parets de la capella de sant Josep³⁶⁵. La llegenda al peu informa amb tot detall de la història: "A los 24 junio 1777 el monseñor s. Don Lorenzo Despuig y cabiscol bendició esta figura del bº Raymundo Lulio la que se ha colocada en el altar oy 18 de agosto 1777 en virtud de R. Orden de su magestad de dzbre 1776 mandada a executar con el Real auto de acuerdo de 8 de febrero del mismo año 1777 en lugar de la que existia de tiempo muy antiguo por haverse privamente quitado el dia 13 noviembre 1775". Restaurat l'any 1932 a expenses de Mossèn Francesc Sureda Blanes reposat dia 5 de febrer.

Pel que fa a l'escena segueix el model representat de moltes altres pintures i gravats. En un marc paisatgístic es reconeix Lull amb els seus usuals atributs davant Jesús crucificat, devora es situen els llibres oberts amb les figures geomètriques, tinter, plomes, corona i palma martirial manifesten la seva revelació divina. Al fons es representa una ermita o capella i un arbre, tota l'escena és presidida per la imatge de la Immaculada.

³⁶⁴ M. CARBONELL, "Els Sanxo" *Gran enciclopedia de la pintura i l'escultura a les Balears*, Vol 4, Mallorca, 1996, p.230.

³⁶⁵ La pintura ha estat citada a diverses publicacions vegeu: M.GELABERT, "La iconografía luliana...", 1903-1904, p.134. *El Heraldo de Cristo*, 1941-1942, p.177. B. MORELL, *Parroquia de san Nicolás de Bari, 700 años de andadura*, 1302-2002, Palma.

Com indica la inscripció la pintura fou restaurada amb el patrocini del lul·lista Francesc Sureda Blanes.

Una calcografia de la segona meitat del segle XVIII molt interessant és la de Llorenç Muntaner (figura 46). L'estampa es troba a la *Collecion de todas las obras de los grabadores en cobre naturales de la isla de Mallorca* de l'erudit Antoni Furió³⁶⁶. El gravat d'excel·lent qualitat representa un paisatge de marina on apareix Llull que escriu la seva obra inspirat per les imatges de la Immaculada Concepció i Jesus Crucificat, com a fet inusual devora Llull es representen dos orants. La imatge fa referència al Sant Crist del Miracle de l'església de santa Eulàlia, una tradició recull que el Sant Crist parlà favorablement d'un penitent davant un capellà que no volia absoldre'l "mira lo que am costa. Absol·lo" i l'escena reproduceix el penitent i el sacerdot orants davant el Sant Crist de santa Eulàlia. El gravat va ser traslladat a un llenç (oli sobre tela) com a poc en coneixem un exemplar que es troba en una col·lecció particular (figura 47). L'episodi fou representat a diversos gravats de la impremta Guasp, (figura 48) on es mostra el capellà i penitent devora un gran Crucificat que porta un filacteri amb la coneguda frase "Mira lo que em costa absol·lo", l'escena es completa amb un angelet que sosté la creu de santa Eulàlia³⁶⁷.

Segons una altra tradició el penitent vivia en el carrer que porta precisament el "nom del Miracle". A l'any 1710 la comunitat de Santa Eulàlia va col·locar un quadre amb una representació del miracle. Destruït aquest retaulet va ser substituït l'any 1829 per un de nou, més tard l'any 1962 es decantà i es posà una làpida de mahons. El miracle també es troba reproduït a la part inferior del retaule de sant Pere i sant Ponç. Cal recordar que l'històric crucifix també es conegut amb l'apelatiu de la Conquesta i se suposava que havia estat portat pel rei en Jaume I en motiu de la Conquesta i que segons la tradició havia estat donada pel Papa Innocent III al rei Pere, pare del Conqueridor³⁶⁸.

Les variants de l'episodi de la il·luminació al puig de Randa

La revelació inspirada per la Immaculada

Resulta evident que Llull fou un teòleg marià, diversos fets reforçaren les influències concepcionistes del Beat: primer de tot l'estret vincle amb la casa d'Aragó i la família Reial de Mallorca, fervent defensora del Misteri de la Immaculada de Maria, en segon lloc la constant relació de Llull amb l'ordre franciscà, i els franciscans amb la corona d'Aragó i la família Reial mallorquina i en darrer lloc l'educació amb els cistercencs, el monestir cistercenc de Santa Maria de la Reial fou el lloc on Ramon Llull es formà i escrigué obres que evoquen

³⁶⁶ Secció de gravats de la Biblioteca de l'Abadia de Montserrat, A. FURIÓ, *Colección de todas las obras de los grabadores en cobre naturales de la isla de Mallorca*, f.52.

³⁶⁷ Són diversos els gravats de la col·lecció Guasp que reflecteixen aquesta temàtica des d'estampes de finals de segle XVII fins al segle XIX amb el signat per J. Tauló l'any 1801. Vegeu *Colección de xilografías...*, p.43-46.

³⁶⁸ R. CALDENTEY, *Santa Eulalia...*, p.45

l'escola de sant Bernat, defensor de la Verge, en concret el *Libre de Sancta Maria* i el de l'*Ave Maria*³⁶⁹.

La primera obra de Llull on hi trobam una formulació teològica de la Puríssima Concepció és a l'*Arbre de la Ciència*, una altra obra és el *Liber principiorum theologiae*, però és sobretot en el comentari a les sentències de Pere Lombard, *Disputatio L Raymundi et Heremitaie*, escrit a París l'any 1298, en què es formula una doctrina puríssima més rica i detallada³⁷⁰.

Poc temps després de la seva mort es començà a manifestar a l'àmbit català unes obres de temàtica lul·liana que foren atribuïdes a Llull, *De benedicta tu in mulieribus* i el *Llibre de la Concepció Virginal*, a les quals és propugnava clarament la concepció de la immaculada de la Mare de Déu.

Els segles XIV i XV fou un període de disputes i controvèrsies, la devoció de la Puríssima fou encapçalada pels grups de lul·listes, els enfrontaments entre religiosos dominics contraris a la doctrina de Ramon Llull i a la defensa de la Immaculada són constants.

Els segles XVII i XVIII es caracteritza per una gran devoció immaculista, la declaració del patronatge de la Puríssima sobre Mallorca el 17 de juliol de 1643 per part del Gran i General Consell, segons les indicacions que havia donat el papa Urbà VII a cada regne o província pogués elegir el seu patró és la culminació d'un procés històric immaculista en què sembla remuntar-se al segle XIII.

En aquest sentit uns anys abans el devot bisbe Joan Vich i Manrique, amarat de la devoció valenciana afegí nous honors a la festa de la Puríssima i li dedicà el portal major de la Seu el 1601, destacant-se la seva figura en el timpà amb els atributs de la Tota Pulchra, altres actuacions de caire artístic es realitzaren, uns anys després, els Jurats de Ciutat dedicaven a la Puríssima la Porta de la Mar. Altres portals majors d'esglésies conventuals ciutadanes es consagrarien a la Concepció Immaculada com són: sant Francesc, Monti-Sion, i el monestir de Caputxines i de la Concepció³⁷¹.

Les primeres representacions de Llull i la revelació divina en què apareix la figura de la Immaculada les devem al pintor Miquel Bestard com hem vist l'escena de l'inspiració de Llull a Randa es manifesta davant un gran Crist crucificat de mida humana, la presència de la Immaculada reforça el caràcter de

³⁶⁹ A. DE PALMA, "La Immaculada en la escuela lulista", *Estudios Franciscanos*, 55, 1954, p. 171-194.

³⁷⁰ J. PERARNAU, *Ramon Llull i la seva teologia de la Immaculada*, Palma, 2005, p.14-18. Sobre els escrits marians que tracta Llull hi ha els estudis de M. CALDENTEY: "Una cuestión mariana de máxima actualidad: la corredención de la virgen a la luz del doctor iluminado Bto Ramon Lull, de la tercera orden de san Francisco", *Estudios Marianos*, Madrid, 1944, p.287- 295. A. DE PALMA, "La Immaculada...", p. 176.

³⁷¹ P. LLABRÉS, "El patronatge de la Purísima Concepció sobre el Regne i la diòcesi de Mallorca", *Comunicació*, 1983, p. 41.44. La patrona principal de Mallorca era la Immaculada però tal com apareix en una bolleta de sanitat reproduïda a l'obra de G. MUNAR, *Devoción de Mallorca la Immaculada Concepció*, Palma, 1954, p.38-39, a més de la Immaculada situada a la part superior figuren com a patrons: sant Sebastià, santa Bàrbara, el beat Ramon, i la beata Caterina Tomàs.

revelació divina. Tot i que la figura cabdal és Jesús crucificat, ja es percep la reservada figura de la Immaculada que apareix suspesa entre núvols. És però en data més avançada que la figura de la Immaculada guanya pes a les representacions de la revelació de Llull i arriba a desbancar la imatge de Jesús crucificat, la revelació divina serà sols obra de la Immaculada. Aquest canvi és conseqüència obviament de la devoció de la Puríssima i de l'auge iconogràfic que es desplega entorn a un model concret.

El tipus d'Immaculada introduït per Joan de Joanes marcarà les pautes en els pintors mallorquins del darrer quart de segle XVI i del segle XVII, Mateu López, Gaspar I Oms i Antoni Verger destacaran per les seves versions i desenvoluparan la tipologia coneguda com la Tota Pulchra, envoltada dels símbols de les lletanies marianes³⁷².

Anys més tard, en època barroca el model evolucionà en una Immaculada més abstracta desprovista dels seus símbols, la figura femenina se'ns presenta alliberada dels seus atributs habituals sols apareix envoltada d'àngels i dins una madorla sobre un quart creixent i de vegades els seus peus es recolzen damunt un globus trepitjant el cap de la serp tentadora, de fet és així com es representarà la Immaculada a l'episodi de la revelació de Llull.

Una de les primeres imatges que coneixem que reflecteixen aquest canvi és de finals de segle XVII i es troba a un llibre de Pere Bennasar³⁷³, la xilografia recrea el tipus iconogràfic vist anteriorment de Llull com a doctor il·luminat, el beat Ramon amb nimbe estrellat agenollat amb els braços oberts i ploma en mà, roman esglaiat per la visió de la Immaculada que apareix sobre un núvol amb les mans juntes i mirada baixa. Tot i que sobre la roca, escriptori del Beat, a més del llibre i tinter es veu un petit crucifix, la presència de la Immaculada referma els seu protagonisme envers la revelació. No és aventurat pensar que el gravat segurament és obra de Francesc Rosselló ja que el seu monograma apareix a l'altre gravat també de Llull inclòs en el mateix llibre.

Un burí de gran qualitat signat per Melcior Guasp l'any 1762 representa en una orla de motius de rocalla un paisatge muntanyenc on a la llunyania es veu una ermita; en un primer pla es dibuixa la figura de perfil de Llull assegut en una roca que també li fa d'escriptori a sobre es disposen llibres i el tinter amb una ploma, el savi alça la ploma tot inspirant-se amb la visió de la Immaculada que apareix sobre un núvol en un sol radiant.

Com a poc es coneixen fins a tres versions d'aquest gravat, en realitat amb una mirada atenta i perspicaç podem detectar algunes diferències que es troben en el rostre i la corona del Beat, també hi ha diferències en el tractament de la Immaculada i en els núvols. *Qui in te cogitat maculam in sole cogitat tenebras*, qui pensa que en tu hi ha màcula, pensa que en el sol hi ha tenebres és la inscripció que porta el filacteri de la ploma del Beat. És evident que la representació exalta la defensa concepcionista de Llull i està inspirada per la figura de la Immaculada, a

³⁷² G. LLOMPART; J.M.PALOU; J.M.PARDO: *Els López dins la pintura del segle XVI a Mallorca*, Palma, 1988, p.81.

³⁷³ P. BENNASER, *Breve ac compendiosum rescriptum navitat, vitam martyrium*, Mallorca, 1688, p.42.

més a més en el peu de l'orla s'han inscrit entrelaçades l'A i la M sigles pertanyents a la Puríssima. A banda, la cartel·la de sota per si hagués dubtes informa sobre el personatge representat: "Beatus Raymundus Lullus Doctor Illuminat^o et Christi Martir".

Una altra representació és la que està lligada amb la creació de la Universitat, de fet la promoció d'estudis a nivell superior es fonamentà amb el propòsit de desenvolupar l'opus lul·lià.

El llarg camí iniciat vers el projecte universitari lul·lià que parteix amb el procés de gestació de l'Estudi General de Mallorca i desemboca en la Universitat Lul·liana després de l'elaboració del projecte d'estatuts de 1693 aprovats per Carles II l'any 1697 i publicats un any després amb el títol *Costituciones, estatutos i privilegios de la Universidad Luliana del Reyno de Mallorca*³⁷⁴. És a la portada d'aquest llibre que es troba una xilografia digne d'esmentar. La inspiració divina de Llull és igualment obra de la Immaculada, en una orla circular inscrita en un quadrat de motius florals es representa Llull amb una corona de raigs exagerats assegut sobre un núvol, escriu la seva obra amb la mirada vers la Immaculada. Envoltan la imatge del Beat tres escuts el pontifici de Climent X, el del Regne de Mallorca i el d'Espanya. Dins l'orla s'inscriuen les paraules que al·ludeixen la novella universitat: *Universitas Maioricensis Lulliana*.

Una altra xilografia que s'emparenta notablement amb l'anterior és la que pertany a la col·lecció de xilografies fetes pel prevere Melcior Guasp l'any 1769. En una orla de formes més tardanes, es representa Llull vestit amb hàbit de franciscà i corona estrellada que roman assegut amb el llibre obert escrivint, enlairat sobre el núvol i en un pla celestial, fet que exalta la magnitud i el caràcter de revelació divina de la seva obra³⁷⁵.

Les línies horitzontals del fons s'han disposat per donar profunditat a la composició, una clariana envolta la imatge de la Immaculada, dessota l'àmbit terrenal, el paisatge s'ha representat per remarcar o diferenciar el dos àmbits el terrenal i el celestial. Tanquen l'orla els mateixos tres escuts que al primer gravat només que s'ha reduït el seu tamany i ocupen un lloc més discret.

El brodat de l'anvers de la bandera de la Universitat³⁷⁶ de principis de segle XVIII conservada a l'institut Ramon Llull segueix el model de Llull com a doctor il·luminat, en un marc floral el savi està redactant la seva obra assegut en un escriptori i rep la inspiració de la Immaculada Concepció. En canvi el revers de la bandera apareix Llull orant amb els braços oberts amb una palma a la mà i al seu voltant els tres escuts ja representats en anteriors gravats a l'esquerra el pontifici, al mig i més petit el del Regne de Mallorca i la dreta el de Espanya.

³⁷⁴ A. SANTAMARÍA, *La promoción universitaria en Mallorca*, Palma, 1983, p.141,

³⁷⁵ La imatge guarda analogies amb sant Tomàs d'Aquino que sovint es representa elevat sobre un núvol o bé sobre una àguila escrivint fet que simbolitza l'altura i el caràcter diví dels seus escrits, vegeu, A. PÉREZ SANTAMARÍA, "Aproximación a la iconografía y simbología de Santo Tomàs de Aquino", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t III, núm 5, Madrid, 1990. p.31-53.

³⁷⁶ J. LLADÓ FERRAGUT, *El archivo de la Real y Pontificia Universidad Literaria y Estudio General Luliano del antiguo Reino de Mallorca*, Palma, 1946, p.13-18

Una pintura de la segona meitat del segle XVIII realitzada per Esteve Sanxo al·lies "Bracet" i localitzada a l'església parroquial de Caimari palesa un esquema senzill de composició el Beat agenollat i en acte d'escriure roman esglaiat davant la presència d'una esponerosa Immaculada envoltada d'angelets que assoleix el protagonisme del quadre³⁷⁷.

Una pintura d'escenografia més complexa és la que decora una de les capelles de l'església conventual de Montision representa un paisatge de marina en el qual Llull vestit de terciari franciscà, agenollat gira els ulls a la Immaculada i assenyala amb la seva mà una de les seves obres concretament el titulat *De conceptione*. La Immaculada encerclada dins un sol se'ns presenta amb els símbols convencionals, vestida amb túnica blanca i revestida del mantell blau, als seus peus la mitja lluna i dessota un núvol amb un seguici d'angelets que l'acompanyen. En un segon pla, a una illeta, Ramon és lapidat pels moros. Al seu darrere s'acosta una nau la qual el portarà a Mallorca.

Del quadre en concret en sabem algunes referències històriques, després de l'expulsió dels jesuïtes, el marquès d'Alós, Capità General de l'illa, va rebre l'ordre des de Madrid d'inventariar i valorar els quadres d'aquella església, tengué cura de l'encàrrec el pintor Joan Muntaner, amb data de 13 de desembre de 1773 incloïa en el seu informe entre d'altres dades el quadre del Beat Ramon amb vasa a la romana de la capella del Cor de Jesús³⁷⁸. Una altra referència de la pintura és aportada per Bartomeu Ferrà el qual la va incorporar en el catàleg d'obres de Bestard. Tot i que la fórmula deriva de Bestard se li ha d'assignar una datació més tardana i a un artista més avançat, alguns elements ho manifesten com la representació de la Immaculada³⁷⁹.

Una pintura de similars característiques amb lleus variants i també de finals de segle XVII és la que es troba a l'església parroquial de Pollença³⁸⁰, la representació acusa una narrativitat més forta que l'anterior, la primera escena es veu Llull, vora la mata escrita, inspirat profundament per la visió de la Immaculada, un tercer personatge capta l'atenció, és l'àngel que llegeix amb interès un dels llibres. El paisatge de fons és tractat detalladament, a la costa s'albira una torre, i una ciutat emmurallada, possiblement Bugia, després es succeeixen episodis relatius a l'estada de Ramon a terres africanes, alguna d'elles es destrien amb claredat com la prèdica o conversió dels infidels i l'apedragament. A banda d'aquests episodis descrits també tracta la profecia de la Companyia de Jesús, vora el Beat que predica apareix un grup de personatges vestits de negre i portant una bandera vermella. Segons es conta sembla que Déu va voler mostrar el Beat el futur institut de Sant Ignasi de Loiola. El seu fonament és el versicle 157 del *Llibre d'amic e amat* que diu "Gran hosts e grans companyes se son ajustades desperits damors, e

³⁷⁷ M. CARBONELL, "Els Sanxo", *GEPEB*, vol. 4, , p.230

³⁷⁸ M. BATLLORI, "Historia del Colegio de Montesión", *BSAL*, 29, 1946, p.742-743.

³⁷⁹ L'obra fou exposada amb l'atribució de Joan Bestard, a *Nostra Dona Santa Maria dins l'art mallorquí*, Palma, 1988, p.174. La pintura fou posteriorment tractada per M. Carbonell i corregida la seva autoria. Vegeu M. CARBONELL, "Miquel Bestard...", p.164.

³⁸⁰ R. CIFRE CIFRE, *Dos-cents anys de vida parroquial a Pollença, 1790- 1990*, Pollença, 1991, p.300.

porten senya damor on es la figura el senyal de lur amat; e no volen menar en lur companya null home que sia sens amor, per ço que lur amat no y prenga desonor". El text en qüestió pot referir-se als ordes religiosos en general, i especialment a l'orde franciscà, sigui com sigui Llull fou un propagador del nom de Jesús³⁸¹.

Les dues pintures examinades mostren un canvi els paratges de Randa i la revelació amb Jesús crucificat han estat substituïdes per la inspiració de la Immaculada a terres nordafricanes. D'altra banda la incorporació en un segon pla del tema del martiri és comú i desvetlla els dos objectius bàsics de la vida de Llull primer la revelació divina per escriure un llibre que facilitàs i explicàs la doctrina cristiana per a la conversió dels infidels i després la desitjada mort martirial a terres nordafricanes.

Una pintura interessant, peculiar i fins i tot única en aquests moments pel que fa al seu tractament iconogràfic, és la que es guarda a la parroquial de Sineu. El llenç és de mitjan segle XVIII, la figura de Llull en primer pla no indica cap novetat, la composició recorda altres pintures i gravats ja vists anteriorment, el Beat assegut es gira mostrant-se de perfil i alça la ploma amb la mirada vers la Immaculada, per inspirar-se. A l'angle superior esquerra es situa la Immaculada. Als seus peus es troba la bolla del món, element propi d'un moment ja més tardà dins aquesta iconografia mariana. El que sí és original i únic és l'escena secundària on es veu en una arquitectura arquitravada i sobre pòdium escalonat un jovenet assegut a la taula que escriu inspirat aquesta vegada per un crucifix que se li apareix. El galant és el mundà Ramon, aquí el pintor l'ha vestit amb perruca i casaca seguint la moda set-centista del moment. L'escena fa referència a l'anomenada primera conversió³⁸² que queda consignada a les primeres pàgines de la *Vita Coetanea*, segons es conta una nit estava Ramon a la seva cambra component una cançó per una de les seves amants, li va aparèixer la imatge de Jesús crucificat. Espantat abandonà el que feia i s'adormí. Una setmana després intentà continuar la poesia, però Jesús crucificat li aparegué de bell nou i s'asustà encara més que la primera vegada, en els dies següents la visió es va produir fins a tres vegades més. Esporuguit es va demanar quin significat tenien aquelles cinc aparicions de Jesús crucificat i en elles segons la *Vita* va veure una crida de Déu no sols a la penitència sinó a la renúncia del món i una entrega total al servei de Déu³⁸³.

Aquesta primera conversió ha quedat empremtada a la primera miniatura de Karlsruhe a l'escena de l'esquerra, Llull jove trovador seu arran de llit i assaja una nova cançó d'amor per la seva enamorada, mentre que se li apareixen cinc visions de Jesús crucificat.

³⁸¹ A DE PALMA, "Catálogo de la exposición...p.279

³⁸² P. LLABRÉS MARTORELL, "La conversión del Bto. Ramón Llull, en sus aspectos histórico sicológico y teológico", *Estudios Lulianos*, 10, 1966, p.58- 71.161- 173.

³⁸³ OS, *Vita...*, cap. 4, p.14

El pintor local ha plasmat la primera conversió de Llull com a escena secundària, encara que l'ha situada en el seu escriptori, i l'ha subordinada i lligada amb la segona conversió que ocupa l'escena principal.

La revelació i la mar

A les primeres impressions lul·lianes del segle XVI, la imatge de Llull contemplatiu s'emmarca en un marc paisatgístic on el mar és present en un segon o tercer pla, bé per remarcar i donar profunditat a la composició mitjançant els vaixells, bé com a part essencial i element idoni per contactar amb la divinitat i rebre la inspiració divina. D'altra banda la mar simbolitza el dinamisme de la vida i en aquest cas la del mateix Llull, al llarg de la seva vida fou un viatger incansable i pertot arreu on anà no deixà d'escriure.

Tanmateix dos paratges marítims han quedat fermament plasmats a les representacions de la revelació, un d'ells es desenvolupa a les costes nordafricanes i concretament a les platges de Bugia l'altra a Miramar. L'origen de la primera revelació, la revelació al puig de Randa es multiplicà i donà lloc a altres revelacions esdevingudes a diverses geografies i a la composició d'altres llibres gràcies a noves inspiracions divines.

Sigui com sigui la iconografia captà, sintetitzà i projectà els tres objectius que Llull es proposà i que manifestà explícitament a la *Vida Coetània* el primer, la idea d'escriure un llibre per convèncer als infidels de la veritat de la religió cristiana queda reflectida a l'estada al puig de Randa, sovint aquesta representació va acompanyada en segon terme per l'escena del martiri, episodi aquest relacionat amb el segon desig de Llull de preparar-se i patir martiri a terres africanes.

El tercer objectiu és la creació de noves escoles de llengües orientals per poder dur a terme l'expansió cristiana i està lligada amb l'estada a Miramar, Llull obté l'autorització de Jaume II, l'any 1276 per edificar el col·legi a Miramar, en el qual tretze frares menors aprenien la llengua àrab i sobretot la seva Art per poder convertir als infidels.

Ben segur que el període de Miramar fou més que privilegiat per a l'estudi i dedicació a compondre llibres. La contemplació mística queda més que palesa en els seus coneguts versets:

Entre la vinya el fenollar
Amor me pres, fé-me Déus amar
Entre sospirs e plors estar³⁸⁴.

Tanmateix es fa difícil establir una cronologia precisa dels anys que Llull passà a Miramar i quines obres escrigué, la seva presència ha estat localitzada entre els anys 1275- 1279. Les obres que s'atribueixen en aquest període tampoc deixen

³⁸⁴ ORL, *Del cant de Ramon*, Rims I, t XIX, Mallorca, 1936, p.257.

d'esser problemàtiques, el *Llibre d'amic i amat* malgrat no ha estat escrita en aquest paratge porta el segell de Miramar³⁸⁵

En el tombant del segle XVIII la mar apareix com a element important de la inspiració. A la pintura que es troba al Col·legi de la Sapiència, la mar ja no és un motiu més de la composició, sinó que ha esdevingut el tema principal de la representació. A l'extrem dret es veu Llull en la seva faceta de Doctor Il·luminat.

El Beat assegut ploma en mà, amb el característic gest, alça el braç en direcció a la Immaculada que sorgeix entre els núvols dins una mandorla, asseguda i amb els peus sobre la bolla del món. La paleta de colors utilitzada és molt uniforme, blau, gris i cel predominen i accentuen el celatge i la mar, suggerint més un paisatge de marina que l'episodi de la revelació.

Una representació particular és una de les xilografies de la impremta Guasp, l'escena transcorre vora la mar, el Beat agenollat amb el braços oberts amb la mirada al cel és inspirat pels raigs enviats pel colom, imatge de l'Esperit Sant, al seu costat apareix la visió de la Immaculada que reforça la inspiració divina. El personatge que s'ha situat d'esquena és testimoni de l'esdeveniment.

La factura del gravat segueix els trets característics de la col·lecció Guasp, sobretot la figura de la Immaculada mostra aquesta traça primitiva i arcaica, la figura femenina està tractada de manera molt esquemàtica i apareix damunt el globus terraqüi i trepitjant la serp, alguns elements com el vaixell i l'arbre ajuden a donar profunditat a la composició.

Aquesta iconografia s'ha de relacionar amb les representacions dels Pares o doctors de l'església, tant les imatges de sant Jeroni i de sant Agustí com també la de sant Ambrosi i sant Gregori que és habitual presentar-los com a models d'escriptors asseguts a la taula del seu estudi o cel·la escrivint amb l'ajuda del colom de l'Esperit Sant que a cau d'orella els revela el caràcter diví, sobrenatural dels seus escrits. Per extensió els sants escriptors, segueixen aquest model de representació. És el cas per exemple de sant Tomàs d'Aquí, o bé de santa Teresa que es representa en una de les seves visions sola a la seva cambra en actitud d'escriure i ajudada pel colom que vola per damunt del seu cap³⁸⁶. Altres sants de l'àmbit hispànic com sant Joan de la Creu o sant Pere d'Alcàntara es representen de manera semblant³⁸⁷.

Val a dir però que la xilografia tractada, a diferència dels models iconogràfics citats, el Beat no escriu sinó que prega, la inspiració, el raig de llum es dirigeix a la boca de Ramon i sembla que li infon en la parla.

³⁸⁵ El tema de la cronologia dels escrits de Ramon Lull referents a aquesta etapa ha estat poc estudiat. Autors com A. R. Pasqual, S. Galmés a més d' E. Platzeck que s'han ocupat del tema divergeixen considerablement sobre les obres que corresponen en aquest període. Vegeu el treball de síntesi de S. GARCÍAS PALOU, *El Miramar de Ramon Lull*, Mallorca, 1977, p.175- 191.

³⁸⁶ E. MÂLE, *El barroco, arte religioso del siglo XVII*, Madrid, 1985, (1984), p.152, 169.

³⁸⁷ S. ANDRÉS ORDAX, *Arte e iconografía de san Pedro de Alcántara*, Ávila, 2002, p. 73 - 83.

L'altre escenari important on transcorre la revelació són les platges i els paratges de la costa africana, els gravats francesos anteriorment examinats recullen episodis succeïts a terres de Berberia com l'encontre dels lleons i la figura de Llull contemplatiu en primer pla, un gravat mallorquí posterior als gravats francesos és el que reemplaça a aquests a causa de la polèmica i controvèrsia que ocasionaren pel fet com ja hem vist de posar el títol de sant a l'elogi. El gravat mallorquí, un burí de mitjan segle XVIII, que segons J. O'Neill³⁸⁸ fou realitzat per Llorenç Muntaner o tal vegada per Antoni Vich de Superna, es caracteritza per la mixtió d'elements que conflueixen en la mateixa representació i fan de la representació un recull de les anteriors revelacions, Llull a vorera de mar escriu recolzant-se en unes penyes que li serveixen d'escriptori inspirat sota l'advocació de la Immaculada que sura envoltada d'un núvol que l'encercla i de capets d'àngel. El Beat no està sol l'acompanyen dos àngels que veneren els llibres que ha escrit, el lleó amic i protector del passatge de Bugia descansa als seus peus, a més del llentiscle de Randa s'afegeixen a l'escena.

Un altra representació que delata els paratges africans és el fresc que decora la capella del Sagrat Cor de Jesús de l'església conventual de la Concepció de Palma (figura 49), Jaume Bosch fou l'encarregat de decorar les voltes de les capelles d'estil barroc tardà caracteritzades per una decoració rococó amb profusió de cenefes i garlandes³⁸⁹, la pintura no exempta d'una gran imaginació i fantasia mostra el Beat assegut en unes roques escrivint sota la presència de la Immaculada la panoràmica que es representa és la del port de Tunis, la ciutat emmurallada de fons i la mar amb els vaixells que entren i surten.

Segons les biografies³⁹⁰ l'estiu de 1293, Ramon Llull viatjà a Tunis i és a prop del port, bé a la nau dels genovesos o en un amagatall, on començà a escriure la Taula General que acabà a Nàpols el mateix any. Tot apunta que les connexions entre les dades biogràfiques i la representació plàstica són obvis.

Finalment podem fer esment a una pintura de la segona meitat del segle XIX de col·lecció particular en què es representa un escenari nou Llull en una cova escriu inspirat sota la presència de la Immaculada a l'exterior s'entreveu la mar.

Llull abraça la creu

Una altra variant de l'episodi relacionat amb la revelació divina és l'abraçada de Llull a la creu, aquest model iconogràfic es dona en una cronologia bastant avançada. És a partir del segle XVIII que coneixem només dos exemples. El model iconogràfic és hereu de les iconografies de sant Francesc i sant Bernat i de santa

³⁸⁸ J. O'NEILL,; "Ramon Llull, Iconografia", *Museo Balear*, 1, Palma, 1875, p.439.

³⁸⁹ D. ZAFORTEZA MUSOLES, *Del Puig de Pollença al Puig del Sitjar*, Palma, 1945, p.294 - 300.

³⁹⁰ Diversos autors recullen aquesta dada Salvador Galmés escriu que fou a mitjan setembre de 1293 que començà la Taula General i que la finí el gener del següent any i és de les poques obres que porta lloc i data certa de composició. Vegeu S. GALMÉS, "Dinamisme de Ramon Llull", *Miscel.lània lul.liana*, Barcelona, MCMXXXV, p. 5 -10.

Magdalena. El model de Crist a la creu que abraça a sant Francesc és un tema que va sorgir després del concili de Trento a l'època de l'art barroc de la Contrarreforma i es va plagiar de la llegenda i de la iconografia de sant Bernat. Sant Francesc en somnis es conduït al Golgota i vol abraçar Crist crucificat, però Crist es desclava i s'inclina sobre ell per abraçar-lo.

La pintura que forma part del programa iconogràfic del retaule del Beat Ramon de l'església parroquial de sant Miquel de Palma (figura 50), és un exemple d'aquest tipus iconogràfic. El llenç que ocupa el cos central del retaule, es representa en un paisatge muntanyenc la figura de Llull agenollat amb hàbit i corona de raigs que es disposa a abraçar la creu, de la seva boca surten els coneguts mots: *O bonitas*. Jesús es desclava de la creu i sobrevola per damunt ell i li parla pronunciant els següents mots: *Raymunde sequere me*. Vora el Beat una roca on es troben els seus llibres, el tinter, la ploma a més del cilici i el crani.

La imatge no sols és deutora de models plàstics d'altres sants com hem vist sinó que es recolza amb fonts literàries, i és una transposició de dos passatges de la vida de Llull, per una banda l'episodi de la conversió i en segon la il·luminació a Randa.

Precisament no és a la *Vita coetanea* ni als escrits de Llull sinó que és a la posterior biografia escrita per Charles de Bouvelles que es troba per primera vegada la referència que ens interessa, segons la qual diu que després de diverses visions consecutives de Jesús crucificat fou a la cinquena que Jesús li parlà i li digué: Ramon, segueix-me, i llavors Llull decidí deixar el món i entregar-se al seu servei³⁹¹.

La gran devoció que Llull sentia per la creu i la passió de Crist no sols es manifesta en els seus escrits³⁹² sinó també és palesa a la seva iconografia, si la representació de Crist que li parla la podem identificar amb el passatge de la conversió, l'instant en què Llull abraça la creu pertany a la il·luminació de Randa, els instruments característics del penitent-escriptor romanen sobre la roca, Llull exclama els mots pertinents a la visió esdevinguda al puig de Randa i s'atraca a la creu, aquesta instàntania és descrita detingudament a les biografies:

En este mismo tiempo, en que el monte de Randa servia de retiro y taller virtuoso a Raymundo, estando una vez en altísima contemplación, le apareció Cristo crucificado, y exclamando Raymundo con aquella dulce palabra: O bondad, quiso abrazarse

³⁹¹ La frase *Raemunde, sequere me*, la trobam per primera vegada a la biografia de CH. de Bouvelles. Vegeu l'obra reproduïda a J.B. SOLLERIO, *Acta Beati...*, p. 37. Tot i que la llegenda després es va mantenir i es traslladà a altres biografies com la dels autors francesos: J.M.Vernon, i A. Perroquet i també a la del cistercenc A.R. Pascual el qual ho recolleix a la seva biografia, vegeu A. R. PASCUAL, *Vida del Beato Raymundo Lulio*, Palma, 1890, p.48-49.

³⁹² En un vers del *Llibre d'amic i amat* apareix clarament aquesta devoció per Jesús i la creu i l'assemblea amb sant Francesc d'Assís hi és palesa: "Entresenya's l'amat, a son amic, de vermells e de novells vestiments; e estén son cap per ço li do un besar, e està en alt per ço que.l pusca atrobar". Vegeu: Ramon LLULL, *Llibre d'amic i amat*, edició crítica d'Albert SOLER, ENC, Barcelona, 1995, versicle 89, p.95.

fervoroso con su dueño tan amado, pero dejando Cristo la cruz,
quedó esta entre los brazos de Raymundo³⁹³.

L'altre exemple que coneixem és un gravat al burí signat per Llorenç Muntaner, el qual apareix a una obra lul·liana de 1746³⁹⁴. A grans trets la representació no varia molt del quadre vist anteriorment tot i que s'observen alguns petits canvis, Llull agenollat amb hàbit i capa de franciscà i corona poligonal de vuit puntes abraça la creu que està clavada sobre la roca, mentre que Jesús sobrevola per damunt d'ell.

En un primer pla es veu un angelet agenollat que observa i venera amb devoció un dels llibres del Beat, i devora ell altres llibres amuntagats, un d'ells obert en què es veu dibuixada una figura geomètrica de la seva Art.

La figura de l'àngel que venera i adora el llibre escrit per Llull no és nova com hem comentat, la miniatura de Karlsruhe és la primera mostra iconogràfica on apareix aquest personatge. En posteriors representacions principalment del segle XVIII, apareix la figura de l'àngel, més aviat dos àngels que adoren els llibres escrits per Llull.

Ramon Llull ensenya l'Art

En aquest capítol tractaré les diferents representacions que abracen les diverses ensenyances i lectures de Llull de la seva filosofia. En vida Llull exposà públicament diverses vegades la seva doctrina, Montpeller i París foren les ciutats on la *Vita* cita i també s'ha de tenir present l'episodi de les ensenyances al monestir de Miramar. Les prèdiques als musulmans i els afers missionals a l'Àfrica estan tractats als episodis referents als viatges al nord-àfrica.

Seguint el fil de la *Vita* Ramon després d'haver rebut la il·luminació divina per escriure el llibre per combatre els errors de la fe musulmana al puig de Randa, el rei de Mallorca assabentat dels bons llibres escrits per Ramon, el va fer cridar per què anàs a Montpeller; i allà la seva obra fou revisada per un frare el qual admirà els seus escrits.

Llavors a la ciutat de Montpeller, Llull escrigué un llibre *Art demostrativa*, el qual llegí allà públicament³⁹⁵.

Tot i que fa pensar que el compartiment de la dreta pogués representar aquesta lectura de la seva Art a Montpeller, la làmina IV en realitat fa esment a la comunicació de l'Art que va tenir lloc a París durant el període 1288-1289 a l'aula

³⁹³ A.R. PASCUAL, *Vida del beato...*, t I, p. 169.

³⁹⁴ *Liber de mille Proverbiis*, Cerdà & Amorós, 1746, Palma, p.1. La làmina també formava part de la col·lecció de gravats que havia adquirit Joaquim Maria Bover i que Joan de O'Neill catalogà. Vegeu, J. O'NEILLE, "Ramon Lull.", p.437.

³⁹⁵ No obstant, sembla que Llull va fer diversos viatges al llarg de la seva vida a Montpeller i que hem de situar els diversos esdeveniments i actuacions de Llull en estades diferents a la ciutat, (la revisió dels llibres feta pel frare degué ésser cap els anys 1274-75 i la lectura de la seva Art fou entre els anys 1283-1284. Vegeu, A. BONNER, *Obres selectes*, notes a peu de pàgina 88, 94. p. 26-28

del canceller Bertold de Saint Denys, i sota el seu especial precepte³⁹⁶. La *Vita* ens ho consigna: “Per això va deixar la Cort i va dirigir els seus passos cap a París, a fi de comunicar-hi al món l’Art que Déu li havia donat. Arribant a París en temps del canceller Bertaud, hi va llegir en la seva aula un *Comentari* sobre l’*Art general* per manament especial del predit canceller”³⁹⁷.

La imatge ambientada en un escenari arquitectònic que, recorda els elements decoratius de la miniatura I, mostra Llull com a *mestre*, hem de recordar que Llull en aquesta època és considerat *magister* o “mestre”. És a l’*Electorium*³⁹⁸ a un marge on es troba apuntat: “Primer viatge a Roma; primer viatge a París; primera classe que va donar (primo legit). És des d’aquest ensenyament públic a París que Ramon Llull, començà anomenar-se mestre, magister³⁹⁹.”

Assegut en una càtedra amb el llibre obert sobre un faristol ensenya la seva Art a un grup d’estudiants que escolten atents la lliçó. El tipus iconogràfic de Llull com a mestre queda ben perfilat en aquesta imatge, amb el llibre obert, conversant i gesticulant, en definitiva, ensenyant. A primera fila s’identifica el compilador Le Myésier – amb hàbit blau de canonge folrat de pell d’ermini – escolta Llull i alhora segueix la lliçó amb el llibre obert i assenjala amb el dit el text. La disposició dels oients i de l’orador és semblant a la il·lustració del sermó del bisbe. Val a dir, que la figura present aquí de Le Myésier s’acosta molt més a la realitat, segurament fou en aquest temps, durant la primera estada de Llull a París, entre 1297-1299 que l’un i l’altre es van conèixer. Pel que fa a les làmines II i VIII, suposa un repte cronològic per part del miniaturista col·locar al canonge juntament amb Llull pel fet de què encara no es coneixien⁴⁰⁰.

L’episodi de Llull ensenyant la seva Art no es troba a gaire representacions, ara bé hi ha algunes il·lustracions a les obres lullianes en què apareix una iconografia molt relacionada amb aquest episodi, es tracta de mestres o docents impartint una classe.

Una de les primeres imatges és una miniatura a la qual ja hem fet referència anteriorment es tracta de la caplletra historiada que representa la lletra D del *Llibre de Contemplació* del col·legi de la Sapiència⁴⁰¹. Sobre un fons daurat es representa la figura d’un mestre, caracteritzat amb barba no molt llarga, i ja grisa, porta birret doctoral i va vestit de negre, assegut a la seva càtedra, assenjala amb el dit índex un llibre que descansa en un faristol. Aquest model iconogràfic de mestre donant la lliçó el podem associar amb la miniatura IV a la qual apareix

³⁹⁶ La *Vita* fa notar que, en les tres visites següents de Llull a París, va llegir públicament la seva Art. Fins i tot Hillgarth ho confirma amb un document datat el 1310. Vegeu, J. N. HILLGARTH, *Ramon Llull i el naixement del lullisme*, Barcelona, 1998, p.186

³⁹⁷ OS, *Vida...* p. 29-30.

³⁹⁸ L’*Electorium* és un compilació de les obres de Ramon Llull feta pel seu deixeble Thomas Le Myésier en quatre versions: un magnum, un medium, un parvum, i un minimum, dels quals el segon i el quart s’han perdut. El primer, conegut simplement com l’*Electorium*, és un manuscrit enorme conservat a la Biblioteca Nacional de París. El tercer, conservat a la Badische Landesbibliothek de Karlsruhe és el famós *Breviculum*. Vegeu, OS, *Vida...*, p.76, 29, n. 99.

³⁹⁹ OS, *Vida...*, p.41.

⁴⁰⁰ J. N. HILLGARTH, *Ramon Llull...*, p.212.

⁴⁰¹ A. SOLER, “Descripció del manuscrit lullian..., p.17

Llull cofat ensenyant la seva Art, amb el llibre obert i també assegut en una càtedra.

Altres imatges en què veiem el docent ensenyant la lliçó es troben als llibres impresos del segle XVI; L'edició veneciana de 1507 del *Liber Proverbiorum* de Joannis Tacuini i Mariano Accardi a la portada (figura 51) hi apareix una xilografia que representa un turonet ple de casetes. En primer terme un edifici més gran de coberta a doble vessant a la part superior apareixen en una tabula an sata dues inicials CG, més a sota tres finestretes d'arc de mig punt flanquejades per dos escuts amb creus; en el parament obert es veu l'interior de l'estança i a la part superior en una llegenda que diu CALATAGYRONI, nom antic de la ciutat de Caltagirone⁴⁰².

A l'interior de l'edifici es veu al centre un mestre assegut en una càtedra porta birret i cabells llargs explica la lliçó amb el llibre obert amb el conegut gest de la mà alçada assenyalant amb l'índex. Un grup de deixebles o alumnes disposats als costats escolten la lliçó. Les lletres A i B es representen als murs de la sala flanquejant la càtedra del mestre. El docent no es pot identificar amb mestre Ramon⁴⁰³.

En realitat era Giacomo Pace qui ens donava clarícia sobre aquesta xilografia i en feia una descripció prou completa:

“La xilografia raffigurante la civitas “Calatagyroni”. La città é dominata dal castello, del quale spicca il poderoso torrione contenente il portale d'ingresso, presso il quale sorge una chiesa con un alto campanile. Più giù una cinta di mura merlata chiude il centro urbano, e, poco fuori le mura, è rappresentata, nel quadrante inferiore destro dell'immagine, la Corte giuratoria. Si tratta di un edificio classicheggiante, costituito di un piano terreno in bugnato sul cui si innalza un piano con tre finestre oblunghe, sormontato da un timpano. Sul portale è un cartiglio con la dicitura “CALATAGYRONI”; ai lati delle finestre del primo piano sono due escudi con l'insegna della città e nel timpano entro quella che sembra essere una lapide, le iniziali “C.G.” (le iniziali di Civitas Gratissima, titolo attribuito a Caltagirone nel 1496).

All'interno della sala del piano inferiore é raffigurato Antonino Barbara mentre, assiso su una cattedra, recita la sua orazione a setta personaggi seduti lungo le pareti dell'aula. Tutti portano lunghe vesti e berretti sopra le chiome fluenti. Sulla parete di fondo dell'aula vi sono le iniziali dell'autore dell'opuscolo, “A” e “B”. Egli è ritratto vivacemente nell'atto di leggere da un libro, mentre accompagna la sua orazione con un gesto del braccio sinistro”⁴⁰⁴.

La xilografia es troba per primera vegada impresa a Venècia l'any 1503 en un opuscle “Antonini Barbarae legum studentis ad Clarissimum senatum atque

⁴⁰² Sobre aquest gravat, vegeu, G. PACE, La “civitas Calatagyroni”: un'antica raffigurazione di Caltagirone nell'opera di un “legum studens” del secolo XVI, a *Quaderni Catanesi di Studi Classici e Medievali*, anno VIII, n.16, 1986,

⁴⁰³ Mateu Gelabert va catalogar el gravat i afirmava que el docent era Ramon Llull. M. GELABERT, “Silografia lul·liana”, *Revista Luliana*, 1901-1902, p.170. Elies Rogent i Estanislau Duràn al catàleg de les impressions lul·lianes descrivia la imatge i el docent no l'identificava amb Ramon Llull sinó amb un mestre anònim: “Un gravat que representa un munt de casetes apilotades en el vessant d'un turonet ;a primer terme, en una de més gran, hi ha un mestre explicant la lliçó a sos deixebles, i aquest rètol: CATALAGYRONI. Vegeu, E. ROGENT; E. DURÀN, *Bibliografia de les impressions lul·lianes*, vol. I, Palma, 1989, p. 36.

⁴⁰⁴ G. PACE, La “civitas calatagyroni” un'antica..., p. 530-531.

gratissime civitatis calatagryoni universitatem Siciliae Oratio". Més tard a la impremta de Joannis Tacuini la matriu de fusta s'aprofità almenys en dues ocasions més; una l'any 1507 per decorar el llibre de Lull, ja citat i una altra obra també del mateix any titulada "Quaestiones dubitabiles super quattuor libris sententiarum cum quaestionibus solutivis Magistri Thomae Attrabatensis".

Tanmateix s'ha de dir que la xilografia es va reutilitzar per il·lustrar llibres que tractaven una temàtica afí o que almenys tenien algun tipus de nexa. En aquest sentit, hem d'assenyalar la presència d'un estàndard iconogràfic, ja molt generalitzat en aquest temps en miniatura i gravat i és la lectura universitària del magister assegut en una càtedra davant un auditori de deixebles. D'altra banda, és probable que l'elaboració de la matriu de fusta fos dissenyada per un calatí tal vegada el mateix Antonino Barbara atesa la gran correspondència tipogràfica amb la ciutat, que és per cert el mestre representat a la xilografia⁴⁰⁵.

A l'incipit del *Liber novus physicorum compendiosus* imprès a Barcelona l'any 1512 per Carles Amorós, (figura 52) hi apareixen tres peces, dues d'elles representen dos personatges i la tercera és una orla decorativa amb dos aucells enfrontats. La primera peça es veu un personatge abillat de doctor, que predica en una trona amb una mà alçada i amb l'altra recolzada al cantó del moble. La segona peça es representa un personatge vestit amb robes llargues que fa un gest amb la mà com si parlés. Tal com s'han disposat les peces sembla que les figures dialoguin o disputin entre elles⁴⁰⁶. Certament que les peces varen ser reutilitzades. Per la composició d'aquesta portada s'empraren motllos ja emprats en altres gravats, i es combinaren, això sí, mantenint una relació amb el títol de l'obra o amb el contingut. Cal que remarquem que en el títol complet d'aquesta obra apareix el nom de l'autor "Magister Raymundi Lullii". El títol de *magister* està més que relacionat amb el primer personatge que predica o ensenya en una trona, tot i que evidentment no representa la figura de Ramon Lull.

Al llibre de Bernat de Lavinheta *Practica compendiosa artis Raimundi*, imprès a Lió l'any 1523 per Joannis Moylin, a la segona pàgina (figura 53) a la part superior es representa una imatge envoltada d'una preciosa sanefa de garlandes de fulles i fruites que representa una escena, segurament ambientada en una biblioteca monàstica. Es veuen taules, escriptoris amb llibres i banquetes per asseure's; un mestre amb birret i capa doctoral està assegut, i mostra un llibre que està tancat amb la inscripció "Auctori" a un grup divers de personatges, uns vestits de monjo, i altres amb el birret doctoral, i un més vestit de laic, els quals romanen drets i curosos a les explicacions del mestre. El mot d'*auctori* que apareix al llibre fa referència a les autoritats intel·lectuals en les quals es fonamenta el pensament medieval. Les biblioteques monacals eren els centres de la vida cultural europea i el bressol dels sabers de les *auctoritates*. L'ensenyança universitària en temps de Lull es fonamentava gairebé amb els *auctores*. Aquests *auctores* eren en teologia, classificats en les Sentències de Pere Llombard, la Bíblia i els Pares de l'església ;

⁴⁰⁵ G. PACE, La "civitas calatagryoni" ..., p.534

⁴⁰⁶ Elies Rogent i Estantislau Duran a la bibliografia de les impressions lul·lianes descriu el gravat com a dos homes que disputen i ja advertiren que els gravats semblaven aprofitats d'altres llibres. E. ROGENT, E. DURÀN, *Bibliografia...*, vol. I, p. 44-45.

en gramàtica Priscià, i Donat; en retòrica, Cicerò; en dialèctica, Aristòtil, Porfiri, i Boeci; en medicina, Galè, Constantí l'Àfricà i Avicena; i en dret canònic, Gracià.⁴⁰⁷

De cap de les maneres l'escena la podem identificar amb una classe de mestre Ramon, però, sí que està molt relacionada amb el pensament lul·lià. El gravat palesa les intencions de Lull sobre la conservació dels seus llibres a biblioteques i la difusió de la seva filosofia mitjançant l'ensenyança, per bé que en el gravat podem intuir la voluntat d'incloure la seva obra amb les autoritats medievals. Al seu testament del 26 d'abril de 1313 fa constar les diverses disposicions sobre la traducció i difusió dels seus darrers llibres. Els llocs en els quals s'ha de conservar la seva obra pertanyen, tant a l'àmbit eclesial com al privat, i com a fet remarcable tenen un abast internacional. Aquests còdexs s'han de distribuir a la cartoixa de Vauvert, a París i a casa del genovès Percival Spinola. Altres llibres que demana que siguin copiats els deixa a monestirs i convents de Palma, i preveu que estiguin a l'abast de qualsevol persona, no solament clergues⁴⁰⁸.

Pel que toca al repertori que tracta directament les ensenyances de Lull, la següent imatge és una pintura a l'oli de principis segle XVII que forma part de la predel·la del retaule de sant Pau, ubicada avui a la capella de l'Amor diví de l'església de sant Felip Neri. Antigament el retaule va esser dissenyat per decorar la casa-oratori del Beat Ramon Lull.

La pintura (figura 54) representa una classe de mestre Ramon, el qual apareix a l'esquerra tallat de mig cos, caracteritzat amb barba llarga i grisa, birret doctoral i al seu voltant un discret nimbe de raigs, vestit negre. Al costat apareix una filera d'estudiants disposada lateralment i asseguts en un banc, entre ells es distingeixen clergues i seglars vestits molts d'ells amb toga de diversos colors i birret de doctors; una altra filera escolten atentament les lliçons del mestre tots ells amb el llibre obert.

Una altra prova documental d'aquest tema fou l'altar que es realitzà en motiu de les festes de reparació del Beat l'any 1699. El cronista en feia la següent descripció i detallava la ubicació, i l'artífex de l'altar:

"En el Call. A lo esperó devant el forn en casa de Joan Sureda hi havia un altar que feu Joseph Pujol, saboner. Estava a modo de un saló molt curiós, el qual en cortines se obria y tancava y dins se veyen en el mitx dret el beato Ramon vestit de tercerol que en la sua ma dreta tenia un llibre tancat y el donava a 8 pares qui estaven quatre a cada part, sentats ab cadires representant la universidad o academia de París"⁴⁰⁹.

Algunes dades interessants es desprenen d'aquesta descripció com és l'hàbit de terciari franciscà que vestia el Beat i no el de mestre; pel que fa a l'escena es recrea una classe seva en el moment de la seva finalització. Quan el Mestre ha explicat la lliçó tanca el llibre i l'ofereix als oients que apareixen asseguts a les cadires.

⁴⁰⁷ A. BONNER, "Ramon Lull: Autor, autoritat...", p.52-53.

⁴⁰⁸ Sobre el tema de la difusió i conservació de l'obra de Ramon Lull vegeu A. SOLER, "La transmissió de l'obra de Ramon Lull", a *Ramon Lull. Història, pensament i llegenda, catàleg*, Fundació "La Caixa", 2008, p. 47-54

⁴⁰⁹ Ll. PÉREZ, "Un nuevo texto...", p.352.

Una altra pintura (figura 55) que tracta l'ensenyança de Ramon a la Universitat de París és una pintura a l'oli datada l'any 1855 i signada per Salvador Torres; el llenç de grans dimensions (270x193) escenifica una aparició pública de Llull a la universitat de París. Davant un auditori de doctors, vestits amb muceta i birret doctoral escolten Llull que es representa dempeus en una mena de podi, vesteix de franciscà porta birret i muceta (esclavina cordada al pit que usen les dignitats acadèmiques, el papa i cardenals) en una mà enarborava una bandera amb la imatge de la Immaculada, i en l'altra mà porta una ploma. De tots els oients sols un, el de la primera fila, no porta muceta i sosté a la mà el birret, aquest personatge que escolta encisat se'l ha identificat amb Joan Duns Escot, autor vinculat a la història de la doctrina del privilegi immaculista. La representació plasma l'ensenyança de Ramon sobre la Immaculada Concepció a la universitat de París. A la part inferior, el pintor Salvador Torres, incorporà un text que forma part de les *Vindiciae Lullianae* escrites pel Pare Pascual⁴¹⁰. El text fa esment a l'ensenyança que Llull dugué a terme a la universitat de París l'any 1298, i que el cistercenc Pare Pascual relatà a la *Vida de Raymundo Lulio*. En aquest any va concloure el llibre *Disputatio Raymundi et eremite super aliquibus dubiis quaestionibus sententiarum Magistri Petri Lombardi*, el llibre el llegí i l'ensenyà a la Universitat de París, seguint el mètode de la teologia escolàstica, i defensà especialment la qüestió de la Immaculada concepció de Maria Santíssima. En el pròleg confessa que quan estava a París, trist per no saber promoure el bé de l'església, passejava un dia vorera del riu per alleujar la pena trobà un ermità que li obligà escriure aquest llibre, i en totes les 140 qüestions que resol li proposa diverses objeccions⁴¹¹. La inscripció que es llegeix mostra com si fos el quadre una defensa pública i solemne del beat Ramon de la Immaculada, i el presenta com el primer escolàstic que defensà la doctrina en 1298. No tot el que ofereix el llenç és rigorosament històric. Sembla que Llull no fou mestre de la facultat de teologia de la universitat de París. Tampoc es té constància que exposés i defensés en sessió pública la seva tesi sobre la Immaculada Concepció de Maria⁴¹².

Dues pintures més de col·lecció particular no localitzades, però, catalogades al treball d'Andreu de Palma reflecteixen aquest tema. Ambdues pintures són del segle XIX, la primera d'elles pertanyia al marquès del Palmer i s'hi representava el Beat llegint la seva Art davant un concurs de Doctors i religiosos. L'altra pintura, propietat de la senyora Catalina Prohens, apareixia Llull a la Sorbona de

⁴¹⁰ La inscripció diu així: "Anno 1298 in octava Assumptionis B. Mariae Virginis finivit Raymundus Lullus Parisiis librum inscriptum. Disputatio Raymundi et eremite super aliquibus dubiis sententiarum Magistri Petri Lombardi in quo erexit Lullus vexillum, tanquam primicerius, pro immaculata B. Virginis conceptione, in universitate Parisiense in qua tenebatur opposita sententia: fuit que inter scolasticos primus qui expresse defenderit et docverit immaculata B. Mariae conceptionem, in eo sensu scilicet quod anima B. Virginis fuit unita corpore non solum ab originali peccato praeservata fuit, ab ipsoque immunis, sed etiam quod illius conceptionis semen ad Ade infectione purificatum et dispositive sanctificatum fuit per Spiritum Sanctum qui purissiman S. Mariae Virginis ordinaverat conceptionem. Pasc in vit. Lul. Cap. 23". Tal com s'indica la inscripció forma part d'un dels capítols de les *Vindiciae Lullianae* del P. Pascual, vegeu, A. R. PASQUAL, *Vindiciae Lullianae*, t. I, Avenione, 1778, cap. XXIII, p.225-226.

⁴¹¹ A. R. PASQUAL, *Vida de Raymundo Lulio*, t. II, cap. XVIII, p. 73-74.

⁴¹² S. GARCÍAS PALOU, "El beato Ramón Lull, primer defensor de la Inmaculada", *Noray*, núm 1, 1971.

París defensant el dogma de la Immaculada. Segons el P. Andreu de Palma, la pintura fou realitzada per Salvador Torres en motiu de la declaració dogmàtica de la Immaculada Concepció i de la concessió del res aquesta Diòcesi. El quadre és igual que les litografies de J. Morató realitzades entre els anys 1854 i 1858⁴¹³. Tal com la descriu sembla probable que es tracti de la pintura que actualment es conserva a la sala de gramàtica de Cura, o també cabria la possibilitat que el pintor Torres realitzàs dos llenços d'igual temàtica.

Un altra pintura que representa les ensenyances de Llull és la que decora la sala dels Terciaris del convent de sant Francesc d'Assís de Palma (figura 56). El llenç de primera meitat de segle XIX, reflecteix l'interior d'un edifici de gust gòtic on apareix Llull en un púlpit que explica la lliçó amb un llibre obert i amb un gest usual dels mestres quan expliquen la lliçó, la del dit alçat. Un grup divers de persones, laics i religiosos escolten asseguts el mestre, alguns d'ells prenen notes. L'esdeveniment manté el caràcter diví o sobrenatural mitjançant un feix de llum que prové del cel i il·lumina el discurs de Llull.

La imatge se l'ha de relacionar amb les ensenyances de la doctrina de Llull als convents franciscans. Fou a Montpeller l'any 1290 que Llull obtingué de Raimon Gaufredi, general de l'orde franciscà l'important carta de recomanació, que l'autoritzava a ensenyar la seva Art als convents de franciscans d'Itàlia.

Després de la crisi psicològica de Gènova (1292-1293) els vincles amb els franciscans s'afermà més fort, és més durant els anys de generalat de Gaufredi la relació de Llull amb els espirituals va ser ben estreta. El mateix Ramon en el *Desconhort* esmenta l'assistència a diversos capítols generals dels franciscans "E a los Menors altres tres generals capítols". La pintura ubicada al convent de sant Francesc precisament tracta aquesta temàtica i es fa palès les relacions de Llull amb l'orde franciscà⁴¹⁴.

Un llenç no localitzat, però ressenyat als catàleg del caputxí Andreu De Palma⁴¹⁵ constata una temàtica relacionada amb l'orde dominicà. El quadre representava l'arribada del Beat al convent de dominicans de Pisa, on era rebut cordialment pels pares predicadors. El quadre del segle XIX era propietat de Don Joan Marroig i fou pintat per N. Juan. El tema recorda la gran predilecció del Beat amb l'orde dominicà. Llull va estar allotjat en el convent de predicadors de Pisa i allà entre els anys 1307-1308 va escriure diverses obres. Anteriorment havia assistit als Capítols Generals del Orde Dominicà celebrats a Montpeller, 1283, Bolonya, 1285 i París, 1286. És més en el llibre *Ars Magna predicationis* acabat a Montpeller a finals de 1304, en el sermó 89 de sant Domingo, alaba molt als seus religiosos⁴¹⁶.

⁴¹³ A. DE PALMA, "Catálogo de la exposición...,1920, vol. I, p.274. M. GELABERT, "Silografía luliana..., 1901-1902, p.169.

⁴¹⁴ A. OLIVER, "El beato Ramón Llull en sus relaciones con la escuela franciscana de los siglos XIII-XIV", *EL*, núm. 9, 1965, 55-70, 145-165; núm. 10, 1966, p. 47-55; núm. 11, 1967, 89- 119; núm. 1969, p.51-65.

⁴¹⁵ A. DE PALMA, "Catálogo de la exposición..., 1920, vol. I p.274.

⁴¹⁶ A. R. PASQUAL, *Vida de Raymundo...*, t.II, p.103 -123.

Una altra pintura més tardana, datada entre els anys 1871-1874, conservada a Valldemossa, i realitzada per Ricard Anckermann⁴¹⁷ – recordem que no fou l'únic quadre que dedicà el pintor a Llull- és la que representa les ensenyances de Mestre Ramon al col·legi de llengües orientals a Miramar (figura 57). L'escena transcorre en una sala ambientada en l'estil gòtic – arcs ogivals i finestres decorats amb traceries gòtiques- en un primer pla, es presenta un personatge de rostre més obscur amb turbant que escriu. A terra estan escampats llibres i tablettes. En un entarimat es representa Llull assegut caracteritzat amb llarga barba blanca i còfia, a la falda sosté un llibre obert i imparteix la seva classe. Un auditori escolta interessat el mestre, al fons un personatge mostra la grafia aràbiga penjada en un tauler d'un dels pilars de l'estança.

El cert és que l'episodi de Llull ensenyant al col·legi de Miramar és un tema que no interessà gens i no fou explotat iconogràficament, no consta a la documentació que s'hagués tractat aquest episodi. L'únic exemple que tenim esment és la pintura d'Anckermann, i se'l ha de valorar en el context de recuperació de Llull dut a terme a finals del segle XIX, i fortament lligat a les tasques de restauració que va emprendre l'Arxiduc a Miramar. Els paratges de Miramar, Randa i la Real eren centres especialment lligats amb les vivències del mateix Llull. L'episodi del col·legi de llengües orientals a Miramar l'hem de situar cap a l'any 1275 quan Jaume II autoritza un dels dissenys més preuats de Llull, la fundació a Miramar d'un col·legi on tretze frares estudiaven i es formaven pel seu apostolat⁴¹⁸. El nombre de tretze tenia un significat simbòlic, i recordava el Bon Jesús i els dotze apòstols. La fundació és va confirmar el 17 d'octubre de 1276 per una bul·la del papa Joan XXI, i segurament el mateix Llull va prendre part activa amb la direcció de l'escola. La iniciativa d'establir col·legis de llengües per a la formació de missioners prové dels contactes amb Ramon de Penyafort, fundador de dues escoles per l'ensenyament de l'àrab⁴¹⁹.

Ramon Llull a les corts de papes i reis: El concili de Vienne

El període comprès entre els anys 1293-1300, i que abraça en gran part el pontificat del papa Bonifaci VIII es caracteritza en la vida de Ramon per cercar el

⁴¹⁷ El dibuix, un carbó damunt paper i l'oli pintat entre 1872-1874 fou realitzat per decorar la casa Sureda a Valldemossa. Vegeu, C. CANTARELLAS, "Ramon Llull en l'art i la cultura del segle XIX", *Randa*, 51 Barcelona, 2003, p. 42. "Iconografía luliana: prototipos y desarrollo histórico", *BSAL*, 61, 2005, p.226.

⁴¹⁸ La Vita ens informa sobre la fundació del col·legi a Miramar: "Per la mateixa època. Ramon va obtenir del predit rei de Mallorca que s'edificàs un monestir en el seu regne, i que fos dotat de possessions suficients, i que tretze frares Menors hi fossin instal·lats per aprendre-hi l'àrab a fi de convertir els infels, com s'ha dit més amunt; als quals frares, com també els seus successors en el mateix monestir, serien lliurats en perpetuïtat cinc-cents florins anuals, per a les coses que fossin necessàries", Vegeu, OS, *Vida...*, p.26.

⁴¹⁹ Sobre la fundació del col·legi de llengües de Miramar es podem consultar alguns estudis, vegeu, M. BATLLORI, *Ramon Llull en el món del seu temps*, 1960. S. GARCÍAS PALOU, *El Miramar de Ramon Llull*, 1966, p.312. R. BRUMMER, "L'enseignement de la langue arabe a Miramar", *EL*, vol. XX-XXII, 1977-1978, p.37-48.

suport del poder pontifici i del poder reial per a les seves empreses apostòliques. La *Vida Coetània* recull les entrevistes i peticions al papa i als reis:

“Després, Ramon se’n va anar a la Cort romana, a fi d’assolir del senyor Papa qualche cosa que durant molt de temps havia desitjat, com s’ha dit més amunt, en favor de la fe de Crist. I allà va escriure llibres.

Passat algun temps, al senyor Papa Celestí Quint li va succeir el senyor Papa Bonifaci Vuitè.

Cap a ell es va afanyar Ramon amb totes les seves forces a suplicar en favor d’algunes coses útils per a la fe cristiana. I encara que va patir moltes angoixes seguint freqüentment el summe pontífex, malgrat tot no va desistir de cap manera del seu intent, esperant que el no dubtaria en dignar-se escoltar una persona que el suplicava públicament, no pel seu propi bé o per una prebenda, sinó incessantment pel bé públic de la fe catòlica.

A la fi, tanmateix, veient Ramon que no podia obtenir res del summe pontífex, se n’anà a la ciutat de Gènova, on escrigué alguns llibres.

Llavors se n’anà a veure el rei de Mallorca.

Després d’una entrevista junts, va prendre camí cap a París, on va llegir públicament la seva Art i on va escriure molts de llibres. Més tard es va entrevistar amb el rei, suplicant-lo sobre algunes coses utilíssimes per a la santa Església de Déu”⁴²⁰.

Aquests projectes es reflecteixen per primer cop en una de les miniatures del *Breviculum*. La làmina VIII tracta el tema de la sol·licitud i l’ajuda de Ramon Llull al papa i als reis cristians per a engegar les seves empreses. Llull va mantenir el ferm propòsit d’una creuada per a predicar arreu la fe cristiana; pensava que el diàleg era possible entre les diferents religions, i podia ajudar a la millor divulgació de l’Evangeli entre els infidels. Per aquest motiu al llarg de la seva vida sol·licità l’ajuda i protecció de papes i monarques.

La miniatura emmarcada en una sanefa i decorada a la part superior amb uns motius que recorden els gablets gòtics es divideix en dues escenes. A l’esquerra, la primera escena representa Llull agenollat que fa un discurs⁴²¹ davant un auditori on es veuen un grup de cardenals, i entre ells torna aparèixer el *compiler*, vestit de negre i amb caputxó; el papa Bonifaci VIII es representa a un nivell superior assegut a la seva càtedra.

A la dreta, en el segon compartiment trobam a Llull en idèntica postura agenollat i demanant ajuda als tres monarques, segurament els reis de França en ceptre en forma de flor de lis, el d’Aragó, i Nàpols, identificació establida mitjançant els escuts *situats* a la part superior i centrats⁴²².

Una altra miniatura que tot i que no manté la mateixa temàtica, però sí que a grans trets te quelcom de relació amb l’assumpte de la sol·licitud i ajuda al sant pare i als monarques, és la il·lustració que es troba al *Liber natalis pueri Christi Jesu*. La imatge ja tractada en capítols anteriors ens ofereix una escena definida per el contingut de l’ofrena d’un llibre que Llull a escrit i dedicat al rei de França.

⁴²⁰ OS, *Vida...*, p.38-39

⁴²¹Un fragment del parlament que surt de la boca de Llull és tret de la *Petitio* a Bonifaci VIII. Vegeu, M. BATLLORI, J. N. HILLGARTH, *Vida de Ramon Llull...*, p.58.

⁴²² Sobre el reconeixement de l’heràldica de les miniatures vegeu, J. N. HILLGARTH, “L’heràldica”, a M. BATLLORI, J.N. HILLGARTH, *Vida de Ramon Llull...*, p.61.

Formalment aquesta composició guarda sobretot grans paral·lelismes amb l'escena de Llull demanant ajuda al papa i als cardenals amb la disposició de Llull agenollat bé oferint el llibre o sol·licitant ajuda a les distintes autoritats en contraposició de l'elevació del tron reial o de la càtedra papal. D'altra banda, també és fàcil establir un significat conjunt de les miniatures, que és l'intenció de commoure i convèncer a l'estament eclesiàstic, i a la reialesa dels propòsits que Llull perseguia. Els discurs, les peticions i les dedicatòries de llibres eren alguns dels recursos utilitzats pel mestre i que les imatges recullen.

És cert que d'aquests episodis iconogràfics de la vida de Ramon no hi ha imatges ni rastres d'elles almenys de moment. Hem d'esperar més de dos segles llargs per trobar una iconografia que es reconegui amb aquests episodis o que al menys tingui algun tipus de lligam. Em referesc a l'episodi de Ramon Llull al concili de Vienne.

Però, abans d'examinar aquestes imatges cal fer esment d'un episodi que sols queden vestigis documentals es tracta del passatge de la donació de diners de les dames genoveses i nobles per ajudar als propòsits de Llull de recuperar Terra Santa.

Segons la narració de la *Vita*⁴²³ l'hem de situar quan arribà Llull a Pisa que proposà a un consell de ciutadans que seria convenient que tots els cavallers cristians s'agrupassin en una sola orde dedicada a l'empresa de reconquerir Terra Santa. Després de convèncer als pisans escrigueren cartes al pontífex i cardenals per dur endavant el projecte, més tard Ramon partí cap a Gènova per obtenir cartes similars i fou allà on moltes dones devotes i viudes acudiren a ell i els nobles li prometeren vint- i -cinc mil florins per les despeses destinades a la reconquesta de Jerusalem.

Sobre la representació d'aquest episodi sabem que la iconografia es va dur a terme arran de les festes al Beat per reparar l'ofensa que havia rebut. L'altar que es va fer en una casa particular es descrit en tot detall:

“ En casa de Francesch Rayó, mercader, en lo esperó que es forma quant del Call se va a Montesión y al carrer del sol, havia altra altar molt gran, el qual estava ab quatre columnes ab sos penestatjes molt ben posats. Lo altar estava a modo de un saló en el qual hi havia un portal y finestres qui miraven a uns camps molt amenos. El seu techo era hermosissim, demunt del qual hi havia una galeria y sobre de ella a cada part estava una ninfa molt hermosa que coronava dita obra. Dins del dit saló estava una tenda real y dins ella apareixia una princesa acompanyada de moltes dames y el beato Ramon junt a elles, les quals tenien uns cofres de or y una de elles una doble en la mà y un mocador que apareixia ple de moneda, lo qual significava quant quant el beato Ramon anà a certes matrones genoveses suplicantlas li assistisen ab hazienda per emprendre la conquesta de Hyerusalem y obtingué vint y nou mil florins de dites matrones. Est altar estava triangulat ab molta perfectió, luminària de aches y ciris, etc”⁴²⁴

⁴²³ OS, *Vida...*, p.47.

⁴²⁴ L. PÉREZ MARTÍNEZ, “Un nuevo texto...”, p.353.

Pel que fa a la temàtica del concili de Vienne les úniques imatges que he pogut localitzar són dues pintures, ubicades a esglésies conventuals franciscanes de Mallorca. Una d'elles és la pintura que decora un dels paraments de la capella nova del beat Ramon Llull, (figura 58) llenç que l'hem d'atribuir al pintor Miquel Bestard i cronològicament l'hem de situar cap als voltants de 1615 i l'altra ubicada a la predel·la del retaule de sant Pancraci del convent de franciscans d'Inca (figura 59).

Al capítol XI de la *Vita* dona notícia de les intencions de Llull d'assistir al Concili i de les tres demandes que ell volia sol·licitar, però res diu del que va succeir a la reunió conciliar:

“A continuació, sabent Ramon que el pare santíssim, senyor Papa Climent Quint, havia de celebrar un concili general en la ciutat de Viena, l'any del Senyor 1311, en les calendes d'octubre, es va proposar d'anar al dit concili, a fi d'obtenir- hi tres coses per a la reparació de la fe ortodoxa.

La primera era que fos constituït un lloc adequat en el qual fossin posats homes devots i de gran capacitat intel·lectual per a estudiar diversos idiomes, a fi que sabessin predicar la doctrina evangèlica a tota criatura.

La segona era que de tots els cavallers religiosos cristians es fes una orde que sostingués ultramar una guerra contra els sarraïns fins a la recuperació de la Terra Santa.

La tercera era que, contra les opinions d'Averrois, que en moltes coses ha estat un pervertidor de la veritat, el senyor Papa ordenàs ràpidament un remei, que consistiria en trobar homes catòlics intel·ligents que no cercassin llur pròpia glòria sinó l'honor de Crist, i que fessin front a les predites opinions (i als que les té), les quals semblen anar en contra de la veritat i la saviesa increada, és a dir del Fill de Déu Pare”⁴²⁵.

El llenç de la capella nova del beat Ramon Llull plasma aquesta reunió conciliar. L'escena transcorre en un rerefons arquitectònic classicista, l'enrajolat defineix la perspectiva i es representa Llull agenollat, vestit de franciscà amb cordó nuat i rosari penjat a la cintura, que full en mà exposa les seves peticions al Papa. Climent V assegut en una càtedra situada en un baldaquí escolta les propostes i fa un gest amb la mà d'assentiment al Beat. Al costat del Papa es disposa una filera de cardenals que escolten atentament el diàleg, altres pares conciliars es veu que parlen entre ells. En un pla més llunyà es representen un nombrós grup de personatges, la majoria laics, alguns, pocs pertanyen algun orde religiós. S'ha de remarcar el tractament retratístic i individualitzat dels rostres dels personatges.

Qui primer atribuï a Bestard aquestes pintures fou Jeroni Juan⁴²⁶, sobre el quadre en concret ens feia veure que la vestimenta dels pares conciliars era de l'època del concili de Trento i el tractament dels rostres dels personatges eren figures de l'època del pintor. Més tard el professor S. Sebastián no dubtava d'aquesta atribució, i en destacava els escorços que acrediten l'habilitat i domini del dibuix, així com també el sentit monumental que caracteritza la composició de Bestard, a

⁴²⁵ OS, *Vida...*, p. 48-49.

⁴²⁶ J. JUAN TOUS, “La pintura mallorquina (siglos XVI-XVIII)”, *Historia de Mallorca*, t. V, coord. J. Mascaró Passarius, Palma, 1974, p.203-205.

més a més afegia que el coneixement precís del dibuix, i els gust tenebrista de les pintures suggereixen una formació valenciana⁴²⁷.

En referència als models figuratius que influïren a Bestard per aquesta composició és difícil definir-los; però, podem suggerir algunes possibles senyes que conegués el pintor. En primer lloc, l'assessorament del canonge Bartomeu Llull és indiscutible i s'ha de tenir present. També és probable que Bestard conegués les pintures o gravats del concili de Trento i que d'alguna manera li inspiressin, verbigràcia el llenç de Tiziano (figura 60) i els gravats que plasmen aquesta escena; de fet, abans del concili de Trento no tenim constància de cap imatge de Llull al concili de Vienne, és ver que s'ha dit que una de les escenes de la miniatura VIII de Karlsruhe és un precedent de Llull davant el concili de Vienne⁴²⁸, però, certament l'escassa difusió i coneixement de les miniatures en aquella època ens obliga a negar la relació encara que indirecta.

Ara bé d'acord amb els estudis del professor Marià Carbonell, podem afegir i tenir present les seves observacions el qual apuntava les relacions de Bestard amb Jeroni Xaverí⁴²⁹, i en general amb l'àmbit valencià, segurament el pintor mallorquí conegués els frescos de la Sala Nova del palau de la Generalitat de València, que representen la "sitiada" - reunió habitual de diputats i oficials- i retrats del representants dels diferents estaments, una obra de col·laboració de final de segle XVI (1593) entre Joan Sarinyena, i Vicent Requena "El jove"⁴³⁰. La pintura "Braç eclesiàstic"⁴³¹ (figura 61) representa en un fons decoratiu que dibuixa les quatre barres a les autoritats eclesiàstiques assegurades i disposades en dues fileres horitzontals; a l'igual que la pintura del concili de Vienne, la intenció retratística hi és present. Una altra obra de Bestard que manté la vessant retratista és el retaule que s'ubica a l'església de sant Francesc de Palma, rera l'altar major, amb la Immaculada, vista de la Ciutat de Mallorca i retrats de membres de la casa reial catalano-aragonesa vestits de franciscans. Els retrats, vuit, són de cos sencer i com és natural són inventats, perquè es tracta de personatges del segle XIV⁴³². Tot plegat, en aquesta composició es posa de relleu la defensa del dogma de la Immaculada sota els auspicis de l'orde franciscà⁴³³.

Tanmateix el pintor Bestard usà no poques vegades l'episodi del Concili de Vienne com a segona escena en el seu tema de Ramon Llull, escrivint davant el Crucificat. Les pintures del col·legi de la Sapiència, de l'església parroquial de Randa, i de la parroquial de Santa Maria del Camí es representa en un segon pla,

⁴²⁷ S. SEBASTIÁN, *Arte a A.A.DD: Baleares, Madrid -Barcelona*, 1974, p.263-264.

⁴²⁸ C. CANTARELLAS, "Iconografía luliana...", p.218-222.

⁴²⁹ Jeroni Xaverí, pintor i artiller hi residí un temps a València, on treballà al Col·legi del Corpus Christi. Xaverí devia tenir amistat amb Bestard, ja que signà com a testimoni en la redacció de les capitulacions matrimoniales del segon l'any 1615. Xaverí era un pintor mediocre, però coneixia bé la pintura valenciana. Vegeu, M. CARBONELL, "El pintor Miquel Bestard...", p.164.

⁴³⁰ M. CARBONELL, *Cendres de Troia, el pintor Miquel Bestard (1592-1633)*, Fundació "Sa Nostra", Palma, 2007, p.99.

⁴³¹ F. FRANCO, *Espiritualidad reformas y arte en Valencia (1545-1609)*, Tesi doctoral, Departament d'història de l'art, Universitat de Barcelona, Bienio 2005-2007, p. 16-17.

⁴³² M. CARBONELL, *Cendres de Troia...*, p.38

⁴³³ J. MUNTANER, "La iconografía de Ramon Llull i la seva pervivència fins el segle XXI", *Lluc*, núm 867, p.41.

un paisatge urbà, que vol esser la ciutat francesa de Vienne, on es veuen unes arquitectures de gust classicista sumptuoses, i a cel obert es veu la solemne reunió conciliar; Llull agenollat als peus del Papa parla amb ell, al costat es veu un grup de cardenals, i més allunyats persones laiques que escolten les seves peticions.

Els seguidors i imitadors de Bestard no dubtaren en incorporar aquesta escena a les múltiples rèpliques que es realitzaren de Ramon Llull escrivint davant el crucificat. Així els llenços ubicats a l'església parroquial de Montuïri, al convent de Santa Clara de Palma, a la seu de la Societat Arqueològica Lul·liana i al convent de sant Bonaventura de Lluçmajor segueixen aquest mateix model.

L'altra representació que plasma tota l'escena del concili de Vienne es troba a la predel·la del retaule de sant Pancraci del convent de sant Francesc d'Inca. La pintura de la primera meitat de segle XVII i de mala qualitat presenta problemes de perspectiva no resolts i no és comparable a la pintura de Miquel Bestard. El papa Climent V assegut en un baldaquí, escolta el Beat que agenollat i vestit de franciscà exposa les seves propostes als membres de la reunió conciliar que es disposen al voltant del Papa.

El cronista de les festes dedicades al Beat cità una representació del concili de Vienne. Segons relata en el Col·legi de la Sapiència es realitzà un altar de grans dimensions i es reflectien tres escenes. A una d'elles es veia el consistori Romà, amb el Pontífex, al mig d'un teatre i quatre membres a cada part asseguts. El beat Ramon amb un memorial a la mà està agenollat davant el Pontífex⁴³⁴.

Els viatges a terres africanes i els seus episodis

El desig de martiri a les obres de Llull

Per a Llull el millor acte per retre honors a Déu és la recerca del martiri, aquest ideal queda ben palès als seus escrits⁴³⁵. En la seva primera obra mística del beat mallorquí, el *Llibre de Contemplació*, l'evocació martirial és constant i reiterada, el martiri esdevé un element important per a Llull, la mort voluntària és el millor camí per aconseguir la unió desitjada amb Déu,

On, ¡quant Será, Sènyer , aquell dia ni aquella hora quel meu cors
tremolará per gran calor damor e per gran plaer e desigs de murir per son
creador e son salvador!⁴³⁶.

L'abandonament de l'amor carnal després de la conversió és substituït per l'amor de Déu.

⁴³⁴ LI. PÉREZ, "Un nuevo texto...", p.355.

⁴³⁵ Fra Francesc Marçal, lul·lista franciscà recollí els textos on es reflecteixen les ànsies de martiri a les diferents obres del beat, citat a LL. PÉREZ, "La muerte y el martirio de Ramón Llull", *Revista Balear*, núm 14-15, 1969, p.15-27. Sobre l'obra de Francesc Marçal vegeu l'estudi: S. TRIAS MERCANT, "El lulismo barroco y Fray Francisco Marçal", *Cuadernos salmantinos de filosofía*, XVI, Salamanca, 1989.

⁴³⁶ ORL, *Libre de contemplació en Deu*, vol. IV, Mallorca, 1992, cap 28, p. 183.

Per a Llull gairebé tot es simplifica a estimar Déu i donar la vida per ell el temor de morir de vellesa queda expressat a un dels seus capítols,

Los homens qui moren, Sènyer , per vellea, aquells moren per defalliment de calor natural e per sobre abundancia de fredor. On lo vostre servidor el vostre sotmès, si a vos plaia, no volria murir a aital mort; Enans vulria murir per calor damor , per so car vos, Sènyer, volgués murir a aital mort.⁴³⁷

També s'entreveu la voluntat d'emprendre una vida apostòlica i la necessitat de predicar la religió cristiana a terres africanes i patir martiri en elles,

Tant s alongua lo dia Sènyer que jo prena martire per la vostra amor en mig del poble , confessant la sancta fe Crestiana, que tot me sent languir e murir de desig e de enyorament com no son a aquell dia, e que sia en mig del poble turmentat axí con leó o altra bestia salvatge qui es environada de cassadors aucients e devorants aquella.⁴³⁸

Al *Llibre d'amic i amat*, breviarí d'amor místic, fruit dels contactes i de les ensenyances sufís musulmanes, es referma la via del martiri a la qual aspirava Llull⁴³⁹. Escrit segons les tècniques de l'art dels sufís s'estableix el diàleg entre l'amic fel, devot cristià que vol anar cap a l'amat que és Déu fet home i crucificat,

Demanaren a l'amic, amor en qual era major: o en l'amic qui vivia, o en l'amic qui moria. Respòs que en l'amic qui moria.
-Per què?- Per ço cor no pot é major en amic qui mor per amor , e pot-ho ésser en amic qui viu per amor⁴⁴⁰.

A *Lo desconort*, l'autor testimonia breument els escarnis i els maltractaments que amb perseverança patí en el seu pelegrinatge al nord d'Àfrica

Encara, que no sabets com en soy menyspreat, per Déu, tantes vets maldit e blastomat, e en perill de mort, e per barba tirat, e per vertut de Déu pacient son estat; mas que Deus en lo mon sia tan pauc honrat no es hom en lo mon qui me n feés conortat ⁴⁴¹.

Però, és realment a la *Vita coetanea*, obra dictada pel mateix Llull, que el fet martirial ja no és una declaració d'intencions sinó un relat de fets històrics on es conta detalladament les amenaces i maltractaments i els dos intents de lapidació que va rebre el Beat durant les dues estades a terres africanes.

⁴³⁷ ORL, *Libre de Contemplació...*, cap. 27, p. 182.

⁴³⁸ORL, *Libre de Contemplació...*, cap. 136, p.217,

⁴³⁹ La voluntat de morir màrtir queda palesa als versicles: 90, 250, 254, 255, 322, 341, 358, 360, del *Llibre d'amic i amat*.

⁴⁴⁰ R. LLULL, *Llibre d'amic i amat...*, versicle 352, p. 190.

⁴⁴¹ ORL, *Desconort*, vol. XIX, Palma, 1936, p. 244-245.

La llegenda del martiri a les biografies de Llull

La consolidació de la tradició del martiri es troba ben fixada a la versió mallorquina de la *Vita Coetanea*, i ajudà a perpetuar la creació de la llegenda a les posteriors biografies, escrita cap a la segona meitat del segle XV. Segons afirma Miquel Batllori, la llegenda del martiri prové d'una hagiogràfica transposició de dos diferents passatges de la *Vita*, la qual començà a ser divulgada en llengua catalana al segle XV⁴⁴². Les contradiccions i les discrepàncies entre les dues versions la llatina i la catalana queden prou definides, sobretot pel que fa als passatges relatius als esdeveniments de Tunis i de Bugia.

La lapidació de Tunis l'any 1293 i la lapidació de Bugia l'any 1307 a la versió mallorquina és del tot constatada, en canvi es desconeix al text de Vauvert.

Sebastià Garcias Palou tingué cura d'estudiar i confrontar els dos textos, pel que fa a l'episodi de la lapidació, les divergències d'ambdós texts són evidents, entre d'altres destacar que a la *Vita* llatina relata que fou copejat amb els garrots i les mans, arrossegat i cruelment agafat de la llarga barba, per contra el traductor mallorquí escriu *que una gran multitud de moros qui amb gran avalot el volgueren matar*⁴⁴³

La següent biografia, la primera impresa, de caràcter seriós és la de l'humanista francès Charles de Bouvelles l'*Epistola in vitam Raemundi eremitae*, fou escrita l'any 1511, aquí la llegenda martirial queda plenament forjada. La lapidació cobrà solidesa per la descripció dels successos, ara un munt de pedres cobria el cos del màrtir, ja difunt, envoltat d'una llum divina.

El mallorquí Nicolau de Pacs, l'any 1519, a la *Vita divi Raymundi Lulli*, reitera la idea de la mort martirial, afegeix particularitats com la coincidència de la data de la mort del missioner mallorquí amb la dels apòstols Pere i Pau, fixada el 29 de juny de 1316, anteriorment ja s'havia establert la conversió de Llull el dia 25 de gener, festivitat de la conversió de sant Pau.

Les dues darreres biografies citades es caracteritzen per un procés d'embelliment dels fets, plena de lirismes i elements emotius fruit del fervor popular i de les ànsies d'accelerar la canonització que prosperà i marcà les pautes essencials a les biografies posteriors, fins gairebé el set-cent.

Prèdiques, disputes, i primeres iconografies martirials

El repertori iconogràfic més ampli dedicat a les estades de Llull a terres africanes es troben a dues de les làmines del còdex de Karlsruhe, que resumeixen i inicien per primer cop el relat gràfic més complet dels viatges a Tunis i Bugia. L'acusada

⁴⁴² M. BATLLORI, "Un problema hagiogràfic entorn de Ramon Llull: el martiri", a orientacions i recerques segles XII-XX, Curial, Abadia de Montserrat, 1983. p.145-146.

⁴⁴³ S. GARCÍAS PALOU: "Sobre el origen de la supuesta leyenda martirial de Ramon Llull, *Scripta Theologica*, 16, 1984, p.307 -322.

narrativitat no superada a altres representacions reproduceix de manera fidel les successives imatges.

El desembarcament al port de Tunis, la disputa amb els savis musulmans i el posterior viatge a Bugia amb la prèdica als sarraïns i la conseqüent irritació del poble acabada amb un intent de lapidació i seguida per l'entrevista amb el kadí i després el seu empresonament són els moments tractats pel miniaturista.

La iconografia més representativa que assolirà una identitat pròpia i un major desenvolupament iconogràfic és el tema martirial. L'escena prèvia és la conversió dels infidels o prèdica de Llull que anirà aparellada amb el fet martirial, així ho veim en el cas del fragment que pertany al retaule dels trinitaris. Llull vestit amb l'alquisser morisc predica des d'una trona al públic format per un grup de dones assegudes en un primer terme, i a darrera els homes drets. S'ha prioritzat la figura de Llull sobre l'espai i s'accentuen les expressions fisiònòmiques. No obstant això, la composició segueix l'esquema de qualsevol predicació de la pintura baixa medieval⁴⁴⁴.

Però, aquest episodi no gaudirà d'una autonomia temàtica pròpia o almenys pocs exemples se'n coneixen. En el decurs del temps formarà part de l'episodi del martiri i s'inclourà en un segon o tercer pla completant l'escena principal.

Només tres representacions més he pogut localitzar que plasmin la prèdica de Llull a terres africanes. El retaule confeccionat per a la casa natalícia de Llull, i després traslladat a l'Oratori de sant Felip Neri a la capella de l'Amor diví a la predella, al segon compartiment, (figura 62) es representa una predicació es veu un Ramon Llull amb barba grisa, vestit amb toga i birret negre de doctor a més amb un discret nimbe de raigs. La predicació queda sobretot remarcada per la gestualitat de les mans del mestre mallorquí, un nombre considerat de personatges molt divers escolta el missioner mallorquí. Certament la pintura traspua ingenuïtat i una gran creativitat. El pintor, en aquest cas no constatat, desconeixia la cultura àrab i fa una versió molt lliure de la caracterització dels personatges tant de les vestimentes com de la fisonomia.

Un altre llenç molt interessant de col·lecció particular, i que podem incloure en el denominat cercle Bestard reflecteix una panoràmica de les afores d'una ciutat. En un primer pla es representa Llull amb barba llarga blanca, porta hàbit i capa de franciscà, i nimbe circular, amb marcada gestualitat, predica a una multitud de musulmans, alguns d'ells l'observen muntats a cavall. En segon terme es dibuixa el port marítim on hi ha amarrada una nau, al fons flameja una bandera d'algun estat musulmà. Una altra pintura de finals de segle XVIII que tracta l'escena de la predicació és la que es troba al Col·legi dels Teatins. En un lloc més elevat, Llull amb hàbit de franciscà i creu a la mà, predica la fe cristiana a un grup d'homes i dones. El pintor ha intentat reflectir la geografia africana amb les palmeres i la caracterització dels personatges.

Una pintura a l'oli (figura 63) de gran format (145x198cm) i que es troba al mercat d'antiquaris, plasma un episodi poc conegut de l'estada de Llull a les costes nordafricanes. En un primer pla es representa el Beat de perfil assegut, en una mà sosté el bordó amb campaneta- atribut característic de sant Antoni Abat- i l'altra

⁴⁴⁴ G. LLOMPART, *La pintura medieval ...*, vol.3, p.183

mà descansa sobre el seu pit. Al seu costat, una senelleta, atribut dels peregrins. L'expressió d'esglai del missioner mallorquí es manifesta per l'aparició d'un àngel que irrompeix vora ell, destacant-se per portar un tul vermell. Una segona escena a vorera de mar es veu Llull conversant amb dos personatges musulmans, una mena de petites cèrvoles pasturen al voltant. Al fons la mar i dos vaixells amb bandera d'un estat musulmà. El bordó amb la campaneta que porta Llull presenta fortes contaminacions amb el sant tebà, a més amb la senalleta a l'altra mà indica clarament el model iconogràfic de peregrí. Llull aquí com a peregrí a emprès un peregrinatge a terres nordafricanes. La pintura li hem d'assignar una cronologia de principis del segle XVII i podria guardar analogies amb les pintures de la predel·la del retaule de la casa natalícia del Beat.

Una altra escena pertanyent al sojorn de Bugia és el de la xilografia de Melcior Guasp, realitzada entre els anys 1692 i 1711. En un paratge boscos es troba al centre la figura de Llull, vestit de franciscà, amb corona nimbada i de raigs, amb una mà sosté un llibre obert amb la roda i l'altra mà porta un gaiato. Es guardat per dos lleons, un a cada costat, els dos es presenten dòcils i submisos, un llepant-lo, i l'altre postrat als seus peus. Tot i que la temàtica no devia esser estranya a finals del segle XVII es coneixen dos exemples de pintures en possessió de particulars que foren exposades a les festes públiques en motiu dels desgreuges del Beat esdevinguts l'any 1699⁴⁴⁵.

També es coneixen altres dos exemples de gravats francesos, en els quals l'escena dels lleons es relegada a una escena secundària.

Les fonts d'inspiració les localitzam en un dels passatges de la biografia escrita per Damián Cornejo, el qual relata l'episodi en concordança amb la iconografia vista:

Enderezó su viage á Buxia, ansioso de padecer mas por su Amado. Entróse perdido por la espesura de un bosque, donde le salieron al encuentro dos formidables leones. Sobresaltóse con el susto, de ser sangriento despojo de aquellos fieras: pero reparandose de aquel primer insulto de la naturaleza, recurrió a su amado Jesus con firme confianza de que le sacaria deste peligro o le daría fuerzas con las dulzuras de su amor, para tolerar las amarguras de la muerte.

Acercaronse a el los leones olvidados de su natural braveza, y con señas de domestica mansedumbre. Viendo el bendito varon esta admirable misericordia, con que Dios aseguraba el temor a su natural flaqueza, prorrumpió en sus alabanzas con lagrimas tiernas.

Los brutos obsequiosos le alhagaban lamiendole el rostro y las manos, con ademanes de alegria y le fueron guiando por la espesura hasta dexarle descubierto el camino.

⁴⁴⁵ "En la sala dels sastres hi havia altre altar ab lo beato Ramon de bulto y dos leons, los quals representaven el miracle li segui, quant perdut per unas montañas los dos leons li enseñaren lo camí. Quant el sant anava a Bugia para predicar als mahometans. En la sua peregrinació perdé el camí en una nit tenebrosa y li sortiren dos leons, qui luego se postraren adorant els peus del sant i li enseñaren el camí fins la ciutat". Vegeu - ne: LL. PÉREZ, "Un nuevo texto acerca de un atentado...", p. 351-352.

Qual fuese el jubilo de este enamorado de su Dios en la consideracion de sus maravillas, no cabe en ponderacion⁴⁴⁶.

Jaume Custurer feia al·lusió al passatge de Cornejo i agregava que l'origen de l'esdeveniment procedia de les obres del mateix Llull⁴⁴⁷:

Anava l'amic en una terra estranya on cuidava atrobar son amat, e en la via assaltejaren -lo dos lleons. Paor hac de mort l'amic, per ço cor desirava viure per servir son amat; e tramès son remembrament a son amat, per ço que amor fos a sos trespassaments; per la qual amor mills pogués sostenir la mort.

Dementre que l'amic al qual remembrava l'amat, los lleons vengren humilment a l'amic, al qual lleparen les llàgremes de sos ulls qui ploraven, e les mans e els peus li besaren. E l'amic anà en pau encercar son amat⁴⁴⁸.

El vers del *Llibre d'Amic e Amat* és prou entenedor i no hi ha dubte dels lligams dels dos texts. La terra estranya de la qual fa esment és amb tota seguretat els paratges de Bugia. El moment de solitud de recés voluntari dedicat a l'oració és captat, així com el caràcter d'ajuda que dispensen els lleons al mestre per les terres inhòspites, no sols es manifest als referits escrits, sinó que beu d'altres hagiografies dedicades a ascetes i penitents retirats a la solitud del desert, basta recordar alguns episodis de la vida de diversos sants. A sant Geràsım un lleó el seguia com un ca, perquè li havia tret una espina d'una cama, quan morí l'anacoreta, l'animal desolat es deixà morir sobre la tomba del seu benefactor. Ben prest les contaminacions hagiogràfiques es deixaren sentir i s'assimilà la llegenda a sant Jeroni, possiblement per les semblances amb el nom⁴⁴⁹. Un altre episodi on es deixen veure dos felins, és el cicle dedicat a sant Pau ermità, els lleons encarregats de donar sepultura al sant ermità, caven a l'arena en presència de sant Antoni.

Tot i que en els orígens del cristianisme, el lleó fou considerat símbol crístic, figura del Crist ressuscitat, a la xilografia de Guasp esdevé un company protector que guia el camí que ha d'emprendre el missioner mallorquí i vetlla per la seguretat del seu benefactor.

Un altre tema tractat és el de l'estança de Ramon a la presó de Bugia que relata extensament la *Vita*. Segons es narra, Llull fou empresonat durant un període de mig any, en aquest temps fou visitat amb freqüència pels savis de la llei de Mahoma, els quals li prometien bens terrenals, diners, honors, dones i casa, si es convertia a la religió islàmica. Es posà fi a les disputes religioses amb l'acord per part de les dues bandes de fer cadascun d'ells un llibre que provàs la defensa de la fe vertadera.

⁴⁴⁶ D. CORNEJO, *Vida admirable del ínclito martyr de Christo el B. Raymundo*, Madrid, 1686, p. 88,89,90.

⁴⁴⁷ J. CUSTURER, *Disertaciones...*, p. 520, 521.

⁴⁴⁸ R. LLULL, *Llibre d'amic i amat...*, versicle 108, p. 102

⁴⁴⁹ La llegenda ja recull la fàbula de la curació del lleó aplicada als cicles de sant Jeroni. Vegeu, G. DUCHET-SUCHAUX; M. PASTOUREAU, *La biblia y los santos*, Madrid, 1996, p.214.

Tal com es conta a la *Vita*, mentre enllestia el llibre arribà una ordre d'expulsió. Llull és obligat a embarcar-se, i en el trajecte a Génova, davant el port de Pisa, una forta tempesta féu naufragar el vaixell i molts moriren, altres es salvaren entre ells Ramon i un company seu. Llibres i robes es perderen en aquest naufragi, així com també, la primera redacció en aràb de la *Disputatio Raymundi christiani et Hamar sarraceni*, que va ésser traduït novament en llatí a Pisa l'abril de 1308⁴⁵⁰.

Les dues imatges que tracten aquest tema, són dues xilografies, de la primera sols se'n conserva una estampa (figura 64), considerada la més antiga de Mallorca, obrada per Francesc Descós l'any 1493, gairebé quan ja s'havia posat en marxa l'obrador del felanitxer mossèn Bartomeu Caldentey, teòleg, i de mestre Nicolau Calafat, artesà valldemossí. Podem pensar que la xilografia fou impresa en aquest mateix taller⁴⁵¹, però també desperta algun dubte perquè sembla que justament l'any 1490 la societat Calafat - Caldentey es degué disoldre⁴⁵². No obstant això, al dors de l'estampa es consigna que fou feta a Ciutat de Mallorca dia 31 de maig de 1493, i és possible que s'hagués realitzat en un obrador de Palma no conegut.

Antoni Furió al seu diccionari apuntava algunes dades de Descós, nascut a mitjans del segle XV, estudià en el Puig d'Inca amb el mestre Bartomeu Far. A més donava la notícia de la troballa de l'estampa per part de Joaquim Maria Bover entre altres papers a l'arxiu de Banyalbufar i enviada posteriorment a la Real Academia de la Historia de Madrid, l'estampa "toda en perfiles sin sombras", representava la figura del beat Ramon Llull amb tres escuts a la part inferior, el de Llull, el de Ciutat, i el de Descós⁴⁵³.

De llavors ençà la troballa ha estat citada per molts estudiosos. El comte de la Viñaza, replegava la notícia i destacava la importància de la làmina, pel fet de què era executada en temps del suposat descobriment de l'art del gravat pel conegut Tomasso Finiguerra⁴⁵⁴.

R. Miquel i Planas es feia ressò de la pèrdua del gravat ja que aquesta estampa era un exemple de les primeres manifestacions del gravat català primitiu, i aportava la notícia que la imatge no havia reaparegut des de l'època en què fou descoberta per Bover i enviada per ell mateix a Madrid⁴⁵⁵.

Vicenç Furió, gran col·leccionista d'estampes antigues, recollia la informació aportada per Antoni Furió i afegia la descripció de l'historiador Gabriel Llabrés

⁴⁵⁰ OS, *Vida...*, Cap. 40-41, p.45.

⁴⁵¹ Suggestió que proposava Baltasar Coll. Vegeu B. COLL, *26 xilografies mallorquines d'antiga impremta Pizà*, 2001, Palma, p.7 també anteriorment corroborat per Gaspar Sabater. G. SABATER, *La imprenta y las xilografias de los Guasp*, Institut d'Estudis Balearics, Mallorca, 1985, p.8. S. TRIAS, "Nicolau Calafat i Moragues, insigne mestre artesà" a *Miramar. Homes a Valldemossa*, Plecs de Cultura, VIII, 1998 p. LIV.

⁴⁵² M. FORTEZA, "Miramar y el primer establecimiento tipográfico mallorquín: la imprenta de Nicolau Calafat y Bartomeu Caldentey (1485-90)", *Gutenberg, Jahrbuch*, 2012, p.151

⁴⁵³ Tanmateix és significatiu i desconcertant que els tres escuts situats a la part inferior de l'estampa que descriu Furió no apareixen representats al gravat. Vegeu A. FURIÓ, *Diccionario...*, 1946, p.134.

⁴⁵⁴ C. DE LA VIÑAZA, *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España de Don Juan Agustín Ceán Bermudez*, t. I, Madrid, 1889, p. 54.

⁴⁵⁵ R. MIQUEL Y PLANAS, *Bibliofilia*, vol. II, Barcelona, 1915-1920, p.599-601.

que havia vist l'estampa el qual diu que es representa el Beat dins una presó; però lamentava no poder certificar l'autor ni comprovar la data d'execució⁴⁵⁶.

Així mateix, Lluís Ripoll feia referència a la impressió xilogràfica més antiga, l'exemplar d'una estampa de Ramon Llull, trobada a Banyalbufar entre les guardes d'un llibre. Segons deia s'havia perdut, i sols en quedava la simple notícia⁴⁵⁷.

L'informe de la Real Academia de la Historia elaborat per Miquel Salvá Munar i Juan Bautista Barthe en data del 31 d'agost de 1838, dirigit a Joaquim Maria Bover constata els manuscrits i materials remesos per aquest⁴⁵⁸, a l'hora que expressaven el seu agraïment per l'enviament de l'estampa, i l'interès que suposava atesa la seva antiguitat:

Ha enviado el Sr Bover una estampa gravada en madera, que impropriamente llama facsímile, y que al parecer está sacada de la lámina original que dice para en su poder, hecha por Francisco Descós natural de Mallorca el año de 1493. Representa dicha estampa a Raimundo ludio encerrado en una cárcel de Bujía y encima se leen las palabras Raimundus: a la izquierda y un poco muy arriba se lee Bujía, y al lado de la cárcel se ven unos moros entre ellos uno más principal con un libro en la mano, y un letrado que dice Homerus, que quizá será latinizado de Omer u Omar. Lo muy interesante que á juicio de la comisión tiene la estampa, es que por ella venimos en conocimiento de que en Mallorca se gravaba en madera por artistas naturales del país en el año 1493 o sea a últimos del siglo 15⁴⁵⁹.

A vegades en aquestes imatges s'hi afegia una succinta explicació, relacionada amb la imatge o bé amb el motlle, és el cas d'aquesta estampa on apareix al revers o dors el text següent:

“feta fou esta planta de Mestre
ramon Llull per mestre ff descós
de la Ciutat de mallorques en lany
MCCCCLXXXIII prida calendas
Juny”

La nota que acompanya l'estampa detalla la data de realització, dia 31 de maig de 1493, i aclareix la identitat de Francesc Descós, el qual era germà o parent del cèlebre lul lista Arnau Descós. També es cita al cistercenc Antonio Raymundo

⁴⁵⁶ V. FURIÓ KOBS, *Images xilografiques mallorquines*, Ciutat de Mallorca, 1928, p. 13.

⁴⁵⁷ LL. RIPOLL, “La colección de xilografias mallorquinas”, *Historia de Mallorca*, coord. J. Mascaró Passarius, Mallorca, 1971, t IV, p.324

⁴⁵⁸ Els material aportat era: “Ensayo sobre las monedas y medallas antiguas y modernas pertenecientes a la isla de Mallorca”, li recorden que el recull ja s'ha duit a terme, però és important ja que reuneix els referents a Mallorca. Consideren molt interessant el projecte “Memoria biogràfica de los mallorquines que se han distinguido en la antigua y moderna literatura” a la qual admeten que aparegui el nom de l'Academia sempre que abans que es publiqui es puguin revisar i fer les indicacions oportunes per part del cos de l'Academia..GN 1838-5 (3).

⁴⁵⁹ Real Academia de Madrid, GN1838-5 (3)

Pascual que parla del mèrit del lul·lista a la seva obra *Descubrimiento de la Aguja Nautica*⁴⁶⁰.

Francesc Descós és considerat per Antonio Gallego com un dels pocs autors de l'àmbit espanyol del segle XV d'estampes soltes, sols unes poques estampes, una dotzena llarga, es conserven d'aquest segle, majoritàriament de caire devocional i popular⁴⁶¹.

L'estampa en qüestió reflecteix el moment de la disputa religiosa entre Llull empresonat i Homer sarraí. L'escena és emmarcada per una doble cenefa. Llull entre reixes en una torre circular, descalç i engrillonat, discuteix amb quatre savis musulmans, abillats amb robes i turbants orientals. En primer pla Homer amb el llibre obert assenyala els texts sagrats de la seva religió, tres personatges més recolzen els arguments d'Homer. Els llibres escampats i la gestualitat dels protagonistes demostren l'ambient de disputa en què es desenvolupa l'escena. Les inscripcions clarifiquen el lloc dels fets i els personatges, al mur apareix el topònim de la ciutat, Bogia, i sobre l'arc allà on és presoner Llull el nom de Raimundus, del primer musulmà surt una banderola que diu Homerius.

La xilografia que il·lustra l'edició valenciana de Joan Jofre de 1510 *Disputatio Remondi cristiani et Homeri sarraceni*, (figura 65) el calc gairebé és mimètic de l'original mallorquí, es confirma la utilització del gravat per ornar les primeres edicions de les seves obres⁴⁶². Sols amb una observació acurada, podem veure que es tracta d'un altre gravat. El grau de resolució és però millor al primer gravat, en podem destacar, en particular, els elements arquitectònics. El mur del fons i la torre s'han tractat de manera més volumètrica amb un millor ús de la perspectiva. La caracterització fisionòmica sobretot d'Homer i després Ramon és més rica i detallada en el gravat de Descós.

Pel que fa a les inscripcions divergeixen de la primitiva xilografia Bogia s'ha substituït per Bugia i Raimundus per Remondus, el nom d'Homerius s'ha mantingut igual.

El punt de partida per a l'estudi de la primera iconografia del martiri són les dues làmines de les miniatures de Karlsruhe, referides al dos viatges de Llull al nord d'Àfrica.

⁴⁶⁰ Arnau Descós fou deixeble de Pere Daguí, va néixer a Palma a mitjans del segle XV, de família il·lustre, el seu pare era Bartomeu Descós i Olesa. Descós es dedicà a la poesia, filosofia i teologia, i fou deixeble de Pere Daguí va promoure a la joventut mallorquina a l'estudi de les ciències i va estar relacionat amb els savis de la seva època, concretament amb l'ermità Bernat Boil. Vegeu, A.R. PASCUAL, *Descubrimiento de la aguja nautica*, Madrid, MDCCLXXXIX, p.192-193. J. M. BOVER, *Biblioteca de escritores Baleares*, (1868), Barcelona, 1976. p 243-244. Sobre la relació d'Arnau Descós, Pere Daguí i Bartomeu Caldentey, vegeu, Francesc Prats, *Llibre de contemplació*, preliminar G. Munar i M. Pascual, Ed. Miquel Font, Palma, 1985, p. X-XX. F. FITA, "Cartas inéditas de D. Arnaldo Descós en la colección Pascual", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 19, 1891, p.412

⁴⁶¹ A. GALLEGO, *Historia del grabado en España*, Madrid, 1979, p. 22-23.

⁴⁶² CAIB /9/3930/13

La làmina IX representa el viatge de Ramon a Tunis, l'any 1292. Les torres de la muralla i del minaret marquen els eixos verticals i divideixen la composició amb dues escenes. Les banderes de dalt de les torres des de l'esquerra són les de Gènova, d'on Llull procedia, la d'algun estat musulmà i la d'Aragó⁴⁶³.

A l'esquerra l'arribada de Llull, en una nau curta i alta amb alterosos castells a proa i a popa amb un arbre i bauprés que correspon al tipus de les coques mediterrànies⁴⁶⁴. La nau tripulada per dos mariners que remen, amb gran rem i Llull al centre en acte de pregària, demana ajuda a Déu per dur a terme els seus propòsits: Deus, in adiutorium tuorum fidelium intende (Déu, vine en ajuda dels teus fidels!). La figuració del mar amb els peixos és representada amb ingenuïtat.

La làmina IX el viatge a Tunis guarda una estreta relació amb la narració de la *Vita*⁴⁶⁵. Llull contra la seva voluntat i els consells dels seus amics s'embarcà en una nau genovesa. Segons conta a mesura que arribaven al destí, Ramon es recuperà de la salut i sorprengué als qui navegaven amb ell.

Poc temps després atracaren al port de Tunis i entraren a la ciutat. El Beat un cop a la ciutat de Tunis, establí disputes públiques amb els més versats en la religió de Mahoma, el fi era convertir-los a la seva fe.

La següent escena és la disputa amb els erudits musulmans, igual que l'anterior episodi, dues torres delimiten la composició, Llull dret discuteix acaloradament amb quatre savis islàmics (tots vestits de blau). La dialèctica es remarca amb l'expressivitat dels rostres, els gests de les mans que es mouen amunt i avall, i amb els seus dits recapitula els seus arguments, el que es deia a l'Edat Mitja el còmput digital.

Les grafies que surten de la boca dels protagonistes s'han disposat irregularment i ajuden a donar moviment a l'escena. El contingut del text de l'altercat pertany igualment al diàleg de la *Vita*.

La làmina X és d'una major riquesa narrativa que l'anterior miniatura, dividida en cinc seqüències consecutives, descriuen els esdeveniments a Bugia, el relat de la *Vita*, s'ha traslladat amb fidelitat a la il·lustració de la làmina:

D'allà Ramon va tornar a Mallorca, d'on es va embarcar cap a una terra dels sarraïns anomenada Bugia.

En la plaça principal d'aquella ciutat, Ramon posat en peu, va cridar en veu alta, prorrompent en aqueixes paraules: " La llei dels cristians és vera, santai acceptable a Déu mentres que la llei dels sarraïns és falsa i errònia i estic disposat a provar -ho."

Mentres que, amb tals paraules pronunciades en llengua sarraïna, exhortava a la fe de Crist la multitud de pagans ja assistents, molts li caigueren damunt en mans criminals, volent apedregar-lo a mort.

⁴⁶³ J.N.HILLGARTH: "Les miniatures i les llegendes", a *Vida de Ramon Llull. Les fonts escrites i la iconografia coetànies*, M. BATLLORI, J.N. HILLGART, Barcelona, 1982, p. 58-59.

⁴⁶⁴ El rei en Jaume li dona el nom de xalandra a la barca de comerç, vegeu V. MUT, *Història General...*, p. 765.

⁴⁶⁵ OS, *Vida...*, cap. 26, p.34-35.

Mentres que, s'acarnissaven així contra ell, el principal sacerdot o bisbe de la ciutat va enviar emissaris amb ordre de dur aquest home davant ell

Quan Ramon fou duit a la seva presència, el bisbe li digué: “¿Com així t'has ficat en una insensatesa tan grossa com voler presumir d'impugnar la vertadera llei de Mahoma ?¿No saps que qualsevol que presumeix tal cosa s'exposa a la pena capital?”

Ramon respongué: “El vertader servent de Crist, coneixedor de la veritat de la fe catòlica, no hauria de tèmer els perills de la mort corporal quan pot aconseguir la gràcia de la vida espiritual per a les ànimes dels infeels”.

(...) El bisbe estupefacte davant aquest raonament seu, no va trobar cap objecció com a rèplica, però va manar que tot d'una fos tancat en pressó. Defora hi havia una gran multitud de sarrains esperant matar-lo. No obstant, el bisbe va fer publicar un edicte que ningú conspiràs en la mort d'aquest home, car ell mateix tenia la intenció d'exposar el dit home a una mort condigna.

Ramon, doncs, en sortir de la casa del bisbe i anar cap a la presó, fou batut ara per cops de bastó, ara per mans, i fins i tot fou asprament arrossegat per la barba, que tenia abundant. Llavors fou en la latrina de la presó dels lladres, on dugué una vida penible durant qualche temps. Després el posaren en una cel.la de la mateixa presó⁴⁶⁶.

La primera escena és l'arribada al port de Bugia, el vaixell, el mariner remant, i Llull en acte de pregària reproduïxen de manera semblant el passatge de l'arribada a Tunis de la il·lustració miniada anterior. Els següents episodis estan emmarcats per les arquitectures de la plaça, l'apòstol mallorquí en un púlpit predica la falsedat de la llei de Mahoma, mentre la turba furiosa s'aboca a ell, l'apallissen amb les mans i amb garrots gruixats i de voluminosos caps. Un musulmà amb el braç dret li llança una pedra grossa, mentre amb l'altra subjecte la mà del mestre mallorquí, altres pedres volen sobre el seu cap.

La següent escena, Llull ja és a terra arrossegat, amb força i agafat de la barba. Tot i que la *Vita* no parla en cap moment d'una vera lapidació, la violència i els intents en són evidents⁴⁶⁷, però, encara no es configura un model iconogràfic de lapidació, haurem d'esperar altres representacions posteriors.

La quarta escena, Llull és conduït davant el kadí, s'estableix la disputa religiosa entre ells dos, el diàleg és agafat de la *Vita*, acte seguit el kadí irritat ordena l'empresonament de Llull, que és escoltat fins a la presó amb les amenaces d'un musulmà que porta un bastó.

La temàtica del martiri es desenvolupa ben prest a tot arreu, els processos emfatitzen l'expansió de l'assumpte martirial a les esglésies,

⁴⁶⁶ OS, *Vida ...*, cap. 36-38, p. 42- 44

⁴⁶⁷ Segons Sebastià Garcias Palou la miniatura pogué influir a la falsa llegenda de la lapidació a Bugia, ja que es representa en caràcter martirial. S.GARCIA PALOU, “Sobre el origen de la supuesta leyenda...”, p.310-311.

Y tambe mateix diversos retaules ques tan per las Yglesias vellyssims que hoy ha memoria de homens quels hajen vist pintar en los quals esta lo martyri de dit Ramon Lull apredregantlo⁴⁶⁸.

El retaule de la Santíssima Trinitat juntament amb una altra pintura que es trobava a la casa on va viure Llull són les primeres representacions que es coneixen amb el tema del martiri, en aquesta darrera pintura, segons recollia A.R Pascual, el Beat figurava amb raigs amb el rètol de *Beatus Raymundus Lulli* i a terra les pedres escampades que denotaven el martiri⁴⁶⁹.

Dos dels compartiments de la predel·la, estan dedicats a la prèdica i a la lapidació:

las figuras de las dos pinturas petitas posadas baix de la sobredita, son figuras del beato Ramon Lull, la una de quant predicava y laltre de quant fonch martirizat y apedregat⁴⁷⁰.

La lapidació del retaule de la Santíssima Trinitat presenta trets innovadors respecte de l'apedregament de Karlsruhe que era provocat espontàniament, fruit de la irritació de la pleballeja que en sentir les prèdiques del missioner mallorquí, havia arremès contra ell a la mateixa plaça pública i després havia estat portat al kadí de la ciutat. En canvi, a la taula de la Trinitat, l'episodi ja no transcorre a la plaça pública de la ciutat sinó que el suplici s'ha ordenat prèviament i s'executa fora de la ciutat sota la vigilància del kadí.

La lapidació o apedregament era un dels procediments emprats per aplicar la pena capital, utilitzada pels pobles de l'antiguitat i el més generalitzat quan la pena es dirigia individualment contra un condemnat judicialment.

La lapidació popular ofereix les mateixes fórmules o estils semblants als diferents indrets on es practicava. La literatura jueva⁴⁷¹ ens proporciona dades de l'execució, la pena s'havia de dur fora de la ciutat, es triava una petita elevació o bé es construïa un cadafal, el condemnat era fermat de mans, el primer testimoni li donava una forta empenta, si la caiguda no era mortal, els dos testimonis agafaven una pedra grossa i la llançaven al pit o al cap del culpable, finalment era rematat a pedrades, en moltes ocasions s'aixecava sobre l'ajusticiat un munt de rocs com un record perenne, d'aquí l'expressió "morir cobert de pedres".

Corroboren aquesta pràctica de lapidació popular els relats de l'apedregament de sant Maties, i el de sant Esteve. A la primera llegenda es conta que els dos primers testimonis a declarar contra ell foren els primers a llançar-li les pedres. Quant a la lapidació de sant Esteve és més rica en detalls, el diaca fou portat a empentes fora de la ciutat, complint així la llei, la mateixa llei assenyalava que en casos semblants, les primeres pedres contra el reu havien d'ésser llançades pels testimonis, aquests es despullaven per tirar les pedres amb més facilitat o bé per

⁴⁶⁸ ADM, *Procés...*, 1612, f 23-v.

⁴⁶⁹ A. R. PASCUAL, *Vida del beato...*, vol. I, p.25.

⁴⁷⁰ ADM, *Procés...*, 1751, f-44.

⁴⁷¹ F. JOSEFO, *Oeuvres complètes, Histoire ancienne des jueifs*, Paris, Societé du Panthéon Littéraire, p. 815

evitar que les seves robes tocassin el condemnat i fossin impures⁴⁷².

Retornant a la lapidació de la representació de la taula de la Trinitat, el kadí mana als sarraïns el suplici, Llull agenollat amb raigs al cap i orant rep el càstig, mentre un àngel, avui esborrat, però, present en el gravat barroco de Sollier, el reconforta amb la corona i la palma martirial. La iconografia de la lapidació del Beat, tal com assenyala Gabriel Llompart es fonamenta en la de sant Esteve, al menys en els seus inicis va recórrer a la pintura senesa⁴⁷³, sembla adient recordar l'episodi de la lapidació de sant Esteve del retaule de sant Pau, del Mestre del bisbe Galiana, com a model pròxim iconogràfic. Pel que fa als aspectes formals, la composició està resolta a partir de figures triangulars, i s'han distribuït els grups en dos terços de la superfície, deixant el tercer per destacar la figura principal sobre el fons paisatgístic, d'un intens verd, que ocupa un segon terme, amb les arquitectures pròpies de les ciutats flamenques⁴⁷⁴.

Un tractament semblant però amb l'esquema invertit és la xilografia que apareix a l'*Ars inventiva veritatis*, impresa a València l'any 1515, la composició segueix convencions similars al fragment dels Trinitaris, però hi notam canvis importants i elements nous que innoven la temàtica de l'episodi martirial. L'enquadrament de l'escena està fet des d'un punt més llunyà, la geografia del paisatge ha cobrat entitat pròpia, una multitud furiosa apedrega el Beat mentre que ell, en acte de pregària (mans juntes), és assistit en comptes de l'àngel pels raigs de l'Esperit Sant, poc freqüent a les representacions posteriors. Crida l'atenció l'absència de corona radiada respecte a les nombroses imatges que la porten. La violència dels fets queda reflectida amb la solada de pedres i els farcells dels botxins⁴⁷⁵. Les cartel·les i la filactèria completen l'explicació del moment. La ciutat morisca és identificada, Bugia, encara que també hi ha xilografies idèntiques amb el nom de Tunis fent al·lusió al primer viatge de Llull al nord d'Àfrica⁴⁷⁶, als peus del màrtir el nom d'aquest Raymu(n)dus Lullius, de la seva boca surt la llegenda en defensa de la religió cristiana, christianorum religio sit vera/ art. (Només la religió dels cristians sigui la vertadera.)

El marc paisatgístic on es desenvolupa l'acció, ha guanyat amb versemblança i resulta més convincent i real que la lapidació del retaule de la Santíssima Trinitat. Més d'acord amb l'arquitectura del lloc és aquesta panoràmica de la ciutat i la muralla que la clou. La lapidació executada a extramurs de la ciutat, es du a terme a vorera de mar. La imatge del port de Bugia, delata els estrets vincles i la coneixença de la lectura de la biografia de Charles de Bouvelles, escrita quatre

⁴⁷² S. DE LA VORÁGINE, *La leyenda dorada*, Madrid, 1982, p. 60-65,184.

⁴⁷³ G. LLOMPART, *La pintura medieval...*, vol 3, p. 183.

⁴⁷⁴ T. SABATER, *La pintura mallorquina...*, p. 379.

⁴⁷⁵ El motiu dels farcells plens de pedres es troba igualment a les xilografies que publicà Capcasa l'any 1494 per il·lustrar els martiris de sant Esteve i de sant Maties de la Llegenda daurada. Vegeu, S. DE LA VORÁGINE, *La leyenda...*, p. 60,180.

⁴⁷⁶ Lyell assenyala que la il·lustració tenia la peculiaritat de què la llegenda de la part superior havia estat gravada en un principi amb la paraula "Tunis" com a nom de la ciutat. En altres exemplars, en canvi s'havia superposat una banderola impresa, amb el nom correcte, "Bugia". J.P.R. LYELL, *La ilustración del libro antiguo en España*, Madrid, 1997, (1926), p.64-65.

anys abans de la impressió de la xilografia. És la primera font de la qual tenim notícia que situava els fets fora de la ciutat i a prop del port de Bugia:

Aviendo finalmente llegado a la vejez siempre con animo vigoroso, y robusto, passó otra vez à Tunez para predicar la fé catolica. Mas conociendole luego aquellos, Barbaros, le echaron de la ciudad, y en el puerto le cubrieron de piedras⁴⁷⁷.

Com es veu Bouvelles situava la mort martirial de Ramon a Tunis i no a Bugia, no reflecteix la realitat històrica de les dues visites a les ciutats africanes.

El gravat de l'*Ars inventiva veritatis*, es pot considerar anunciador de nous elements inherents al martiri de Llull, que tenen a veure amb el lloc dels fets, el tipus de paisatge, la ciutat emmurallada que se situa vora el mar, el port amb les naus, i en primer pla Llull i els seus botxins. Són aspectes que configuren el model iconogràfic, al menys en la seva essència, i servirà de guia per a les successives representacions.

La consolidació de l'episodi del martiri

La temàtica del martiri no només s'esten a l'àmbit religiós, en queden nombrosos vestigis a les cases particulars. Arran de l'incident del bacinet universitari, el dos d'agost de 1699, s'organitzaren festes i actes commemoratius per desagreguar el beat. Tots els carrers de l'itinerari ciutadà per on estava previst que passàs la processó foren sumptuosament engalanats amb altars, quadres i escultures. Gràcies al document es reflecteix la primfilada relació de les cases amb abundants representacions de l'episodi del martiri de Llull a terres nordafricanes.

La llista és àmplia, més d'una dotzena de cases particulars exposaren pintures del passatge del martiri: Un quadre a la casa del senyor Joan Amer a prop de la porta de la Puríssima, es posà un altar amb un quadre del martiri del Beat. Un altre davant la casa de l'apotecari Melià situada vora santa Eulàlia, igualment un altre altar amb un quadre, a la casa de Magdalena Reus, sucrera. Passat el carrer dels Paners devora el forn es trobava un altre quadre del martiri de Llull. Pròxim a la plaça de Cort a la font anomenada de sant Cristòfol, davant la casa del sucrer Bover, hi havia damunt dita font un altar fet pel doctor Roca amb una pintura del martiri del beat. A la casa del senyor Francesc Boix de Berard estaven les finestres i balcons amb lluminàries i damunt el portal s'havia penjat un quadre del martiri. Un dels nombrosos quadres que es col·locaren a la façana de la casa de Jaume de Togores, comte d'Aiamans, era l'escena de quan els mahometans el martiritzaren a pedrades. Al Temple, a la casa del notari Bonaventura Rotger, hi havia un altre quadre del martiri així com també a les cases del doctor Joan Ferragut i del prevere Llull, beneficiat de Sant Jaume⁴⁷⁸.

⁴⁷⁷ CH. DE BOUVELLES, *Epistola in vitam...*, citat a J. CUSTURER, *Disertaciones...*, p.538-539.

⁴⁷⁸ La relació de llocs és extreta del text publicat per LL. PÉREZ a "Un nuevo texto...", p.350-359.

Aquesta temàtica era present a les capelletes dels carrers de Ciutat, en coneixen alguns exemples com la capelleta de rajoles localitzada al Banc de s'Oli dedicada a Nostra Senyora del Carme amb el martiri del Beat⁴⁷⁹, i un altre retaule al Call, a la cantonada dreta del carrer que va a Monti-sion, on es representava un Crist quasi de mida natural, a la banda superior la Immaculada, i a la inferior el beat Ramon a la presó disputant amb els savis musulmans. A la base s'hi veien algunes escenes de la vida de Llull entre ells la lapidació⁴⁸⁰.

Aquí hem de tornar esmentar el retaule de principis del segle XVII que estava antigament a la suposada casa natalícia de Llull, en el tercer compartiment de la predel·la es representa una primera escena on es veu Llull discutint amb el savi musulmà Homer; la segona escena dóna pas a l'apedragament. Ramon caracteritzat amb l'hàbit de franciscà, llarga barba grisa, tonsura i nimbe radiat al cap rep el suplici de tres personatges agenollat i en les mans juntes.

En el decurs dels segles XVII i XVIII es desenvolupa el tema martirial. Les fonts utilitzades per a la creació d'aquesta iconografia són diverses, d'una banda com hem apuntat anteriorment, l'associació amb la lapidació de sant Esteve és clara. La ciutat enmurallada al fons amb el diaca agenollat en acte de pregària suporta la pluja de pedres llançades pels botxins, i des de l'àmbit celestial se li entrega al màrtir la corona que honora el seu nom. Són trets bàsics traslladats amb exactitud a l'episodi martirial del Beat. Una bona mostra d'aquesta derivació és el gravat de Melcior Guasp datat l'any 1755, aquest tipus de composició va servir de model per a diversos llenços destinats a retaules.

Els lligams entre la lapidació de sant Esteve i el martiri de Llull, així com també la seva expansió queda palesa a terres lusitanes a un quadre ubicat a una de les capelles de l'església de sant Francesc d'Evora. La composició segueix fidedignament el model establert, el màrtir amb hàbit i cordó, signe de franciscanisme, l'allunya de la coneguda figura del diaca⁴⁸¹.

Pel que fa als lapidadors, el nombre és variable de tres a sis, la caracterització d'aquests personatges és una rèplica dels botxins de sant Esteve, abillats amb la indumentària turca, tot i que la sinonímia de turcs i moros era evident. Cal recordar que en el segle XVI després que a Mallorca va abandonar el castell d'Alger, els turcs s'escamparen per la mar de Balears.

Deutora de l'escena del diaca és també la figura de l'infant encarregat de proporcionar projectils als musulmans, fins i tot també pot aparèixer un observador que segueix l'esdeveniment, un d'aquests exemples és la pintura de

⁴⁷⁹ M.GELABERT, "Iconografia de Ramon Lluç...", p.152. Bartomeu Ferrà, "Imatges i capelletes...", p.6.

⁴⁸⁰ Així com ho contà Bartomeu Ferrà, quan s'enderrocà la capella, com a Director que era del Museu Arqueològic Lul·lià, la demanà a l'Ajuntament i la conservà a la galeria alta del Col·legi de Nostra Senyora de La Sapiència. Vegeu B. FERRÀ, *Ciutat ha seixanta anys 1850-1900*, estudi i notes Pere Fullana, Palma, 1996, p.148-149.

⁴⁸¹ La polèmica que s'encetà sobre la identificació temàtica del quadre la recollí el Pare Amengual. Vegeu P. AMENGUAL, "¿Lapidación de san Estebán o martirio del beato Ramón Lluç?", *El heraldo de Cristo*, 1964, p. 4-5.

finals del segle XVIII que es troba a la predel.la del retaule del beat Ramon Llull del convent franciscà d'Artà.

Altres elements característics que ajuden a la formació d'aquest passatge provenen i es relacionen intrínsecament amb les biografies: la caracterització del Beat, la descripció del paisatge, la marina, la badia, la presència de la nau que el portarà cap a terres mallorquines, en són els més importants.

Gairebé un gran nombre de representacions segueixen les mateixes pautes, moltes d'elles ubicades a les predel.las dels diferents retaules d'esglésies parroquials i conventuals. El llenç situat a la capella de sant Pancraci al convent de franciscans d'Inca (figura 66) és un bon model paradigmàtic, la figura del sant adquireix especial protagonisme, ara situat al centre de la composició, en un primer pla, apareix caracteritzat ja ancià, barbat, i vestit amb hàbit i cordó nuat de franciscà i capa. L'aurèola radiada denota el fet martirial. El sant roman prostrat, en acte de pregària, amb els braços estesos - en contraposició a les primeres imatges que figurava amb el braços junts- i ofereix el seu sacrifici d'amor sota la llum divina que l'auxilia o bé a la majoria d'ocasions el reconforta l'àngel portant-li els motius martirials, mentre els apedregadors s'afanyen a tirar les pedres.

Si param esment a les fonts literàries coetànies no hi trobam paral·lelismes amb l'actitud del lapidat. La vida de Bonaventura Armengual i posteriorment els escrits de Vicenç Mut coincideixen plenament amb la descripció del passatge:

Y fue llevado fuera de la ciudad, atado a un palo, y executaron los infieles tan furiosamente su saña.⁴⁸²

Per contra a totes les iconografies no es veu cap exemple d'ésser fermat a un pal sinó que s'enfatitza l'intenció de Ramon entregant-se delirós, sense resistència al suplici. Haurem d'esperar posteriors biografies que subratllin el desig martirial.

A l'esquena del Beat s'obri un ampli paisatge, la marina agrest de Bugia, l'arquitectura de la ciutat es perfila a la llunyania, a la badia fondeja el galió dels genovesos que presencià el suplici així com es relata a les biografies.

En aquest cas l'escena s'ha completat amb l'ampliació dels fets, en un pla secundari, s'observa com un grup trasllada el cos malferit del Beat cap el vaixell.

Una altra representació semblant és la que ocupa un medalló del retaule del Beat Ramon Llull del convent dels franciscans de sant Bernadí de Petra, però amb l'escena prèvia, de la predicació.

Una molt interessant representació de lapidació és el gravat estampat sobre seda segurament de principis de segle XVII, la composició és molt original, tot i que va

⁴⁸² V. MUT, *Historia general...*, p.46. B. ARMENGUAL, *Vitae et martyrii Raymundi Lulli, Doctoris illuminati archielogium*, 1643, p. 16.

ser recollida al catàleg d'Andreu de Palma⁴⁸³ sembla que no han quedat vestigis d'haver estat reproduïda en altres suports. En una orla circular inscrita en un quadrat es representa en primer pla el martiri de Ramon vestit amb hàbit i capa de franciscà, a més porta una gran corona de raigs al cap i una creu a la mà, elements característics de santitat; rep pedrades de tres individus i d'un quart que empunya una espasa. Al fons la murada de forma còncava de la ciutat de Bugia i la porta on es veu el Beat agenollat. En el cel a l'esquerra es representa un estel i al centre dins una mena de raigs es disposen dues palmes i sobre elles un llibre obert, auguri de la pròxima mort martirial de Lull. A més el gravat és farcit de motius i símbols lul·lians localitzats als quatre angles del quadrat on es representen medallons amb les figures de la Immaculada, un sol radiant, el Beat en oració, i un arbre, la mata escrita. Finalment la inscripció ubicada al voltant de l'orla aclareix i identifica l'escena

El gravat popular del segle XVII publicat per primera vegada a un llibre de Pere Bennàsser⁴⁸⁴ de la impremta Guasp l'any 1688 és repetit posteriorment de manera semblant a la col·lecció de xilografies mallorquines de la impremta Guasp. La xilografia signada amb les inicials RO, pertany al gravador Francesc Rosselló⁴⁸⁵. Es manté una primacia per il·lustrar el paisatge, el topònim de la ciutat perquè no hi hagi dubtes és retolat a la part superior de la població, tot recordant els primers gravats. Més enllà es dibuixa la mar amb la nau que se'n portarà el cos de Lull, aquest es troba davant un arbrissó, mentre quatre moros el lapiden, sota l'atenta vigilància del comandant. El motiu de l'arbre pot induir a pensar que està fermat a ell, l'analogia amb el text de Bennaser és clara:

Raymundum carnifex trahit, extra urbis menia educit, & prope portum ad lignum ibi erectum eum alligat, totus ad fpectaculum populus effunditur, ut prorfus quafi migrare civitas putaretur; poftea vero carnifex gladiu evaginat, & vulnera duo fuper caput eius imponit, illumq; toto populo lapidari tradit⁴⁸⁶.

En segon terme apareix una comitiva a prop d'un pou que sembla que llancen un personatge. La incògnita d'aquesta comitiva i el pou ja era advertida per Gabriel Llopart⁴⁸⁷. Només podem insinuar que es tracti de la claveguera de la qual parlen les biografies, allà on fou llançat i se li proposà renegar de la fe cristiana.

⁴⁸³ El caputxí en feia aquesta descripció: " Su composición es completamente luliana. En el espacio central y circular la escena del maririo. En los extremos, respectivamente, la Inmaculada, el sol, Randa y la mata escrita. Lleva eta inscripció: + *Beatus Raymundus Lulius Mart. Majorico. Bugien. Doct. Illm. Misió. Parcus Poenitem.Exemplar.* Vegeu A. DE PALMA, "Catálogo de la Exposición ... 1919, p.52.

⁴⁸⁴P. BENNASER, *Breve ac compendiosum rescriptum navitatem, vitam martyrium cultum immemorabilem pii heremitaie ac venerabilis martyris Raymundi Lulli*, Mallorca, 1699, p. 90.

⁴⁸⁵ Antoni Furió en el seu diccionari recollia els gravats de temàtica lul·liana realitzats per Rosselló dels quals esmentava la làmina del martiri, vegeu A.FURIÓ, *Diccionario...*, p. 236-239.

⁴⁸⁶ P. BENNASER, *Breve ac compendiosum ...*, p. 93

⁴⁸⁷ G. LLOPART, " Moros vénen, un tema secular de l'ex-vot pintat balear", *Lluc*, núm 704, 1982, p. 13-17.

El llenç de Miquel Bestard atribuït per tradició, podem pensar amb la participació de dos pintors, va ser realitzat per a la capella “nova” del Beat, (figura 67) del convent de Sant Francesc de Palma, data de la primera època del pintor encara vinculades al romanisme de Miquel Àngel. El coneixement precís del dibuix i el gust tenebrista de les pintures suggereixen una formació valenciana⁴⁸⁸. El punt de vista de les representacions és molt baix, segurament el pintor tenia present la ubicació elevada dels quadres.

L'interès per l'estudi anatòmic queda reflectit en els botxins, el domini del dibuix i l'habilitat dels escorços queda definida en la nuesa dels cossos. La poca roba que porten els apedregadors en la representació i a moltes d'altres, prové en tota seguretat de les indicacions de la tradició popular de lapidació de mantenir i salvaguardar la puresa mentre es du a terme l'acció del suplici. Així també es fa eco de la tradició, amb la primera pedra de grans dimensions que llança un dels botxins amb la qual s'iniciava el càstig.

La servitud de gravats és obvia, es reiteren elements ja vists anteriorment, com el recurs d'inscriure el nom de la ciutat, no és nou, ara es rubrica el topònim a la torre, o bé el botxí de la dreta del fons que porta el farcell ple de pedres. Tal com va estudiar i esbrinar el professor Carbonell, altres derivacions procedeixen de gravats italians, és la figura del botxí de l'esquerra, calc fidel d'un dels sicaris de la flagel·lació de Crist de Giuseppe Cesari, més conegut per Cavalier d'Arpino, gravada per Raffaello Guidi. Aquest tipus és reincident en l'art italià i amb lleugers canvis ens remet a obres de Zuccari, i abans, de Miquel Àngel i de Sebastiano del Piombo⁴⁸⁹.

La figura del botxí del fons, coltell en mà, i disposat a ferir el Beat, es troba a algunes altres representacions del martiri de Llull. La vinculació amb les descripcions de les biografies és evident, esmentada per primer cop a la *Vita* de Nicolau de Pàcs on ens diu que el màrtir mallorquí fou engegat amb crueltat de la ciutat i després l'apedregaren i li feren algunes ganivetades⁴⁹⁰.

L'esdeveniment és més tard completat a l'obra de Damian Cornejo s'explicitava l'execució i les eines amb les quals s'havia realitzat:

Entregaronle al pueblo que le esperaba furioso con piedras y palos y espadas en las manos para executar sus sangrientas iras. De las muchas heridas cayó en tierra, y teniendole por muerto le dexaron cubierto, y sepultado en las piedras⁴⁹¹.

La confirmació de què la mort fou provocada violentament, ja no sols provenia de les seves biografies. En motiu del procés de 1612, un any abans es va fer l'autòpsia de Llull i es dictaminà que la mort fou causada per dos cops d'espasa i dos de pedra. El rerafons ideològic, era clar, les ànsies dels lul·listes més exaltats

⁴⁸⁸ S. SEBASTIÁN, *Arte...*, p. 264-265.

⁴⁸⁹ M. CARBONELL, “El pintor Miquel Bestard...”, p. 163-164.

⁴⁹⁰ N. DE PAX, “Divi Raymundi Lulli Doctoris Illuminati i Martyris”, a J.B. SOLLERIO, *Acta B. Raymundi...*, p.46.

⁴⁹¹ D. CORNEJO, *Vida admirable ...*, p. 106-107.

per dur endavant el procés de canonització es manifestà de manera decisiva a diversos àmbits i contribuí a l'hora de crear i difondre la iconografia martirial.

També és de Bestard un llenç de grans dimensions, la tècnica esbossada i apressada indica una datació tardana que es pot situar al voltant de 1630. La composició reflecteix les escenes de la vida de Llull, articulada a manera d'auca presenta una dotzena de vinyetes que emmarquen l'escena principal, la qual reflecteix la lapidació a Bugia⁴⁹².

Aquí l'episodi martirial, ocupa el lloc central i constitueix el moment principal en la vida del Beat, aquest apareix al centre de la composició amb una multitud de mahometans. L'escena destila una atmosfera de gust fantàstic i visionari, sobretot pel que fa al tractament de l'arquitectura, i l'aparició dels dos àngels entre núvols.

Una altra representació de caire bestardià de mitjans del segle XVII, és la pintura que es troba a la fundació Cosme Bauçà de Felanitx. La pintura s'ha desdoblada en dues escenes de la vida de Llull, a la dreta, en un paratge rocós, Llull amb el llibre obert en acte d'escriure rep la visió del crucifix. L'altre passatge que ocupa major espai és el de l'apedregament, el mar i la fortificació de la ciutat, emmarquen el moment. Una turba agitada, envolta el suplici, l'arribada a cavall d'un personatge, amb capa vermella accentua el dinamisme de l'escena i el moment de confusió.

Com hem vist és freqüent la conjunció temàtica de la revelació a Randa i en segon terme i ocupant un lloc secundari el del martiri. L'escena principal, la revelació, prefigura el que serà el seu destí final, el de la mort martirial. Èxtasis i martiri, és a dir amor i mort, es conjuguen en una mateixa representació.

No debades en aquest llenç, la lapidació assoleix el tema principal i la revelació es relega a un segon lloc. A l'angle esquerre superior sobrevola l'àngel amb la palma i corona, i a l'altre extrem superior és el crucifix.

Continuant amb el pintor Miquel Bestard o almenys pertinent al seu cercle és la pintura de col·lecció particular en la qual es representa un paisatge imaginari a prop del mar on es desenvolupen diverses escenes. En un primer pla, un personatge despullat agenollat devora una creu i un llibre obert és garrotejat per dos personatges, mentre un dignitari amb turbant i muntat en un cavall vigila el suplici. Enfront emergeix una illeta amb una ciutadella fortificada i dos ermitans estan dedicats a l'estudi i l'oració. En un pla més llunyà es dibuixa una barca amb dos personatges. Aquest llenç l'hem d'incloure en el gènere de paisatges de figures i més concretament del subgènere de paisatges d'ermitans que conreà el pintor Bestard i que estava en voga arreu d'Europa. Una especialitat obra dels pintors flamencs que molt prest exportaren a Itàlia, el tema té un interès especial pel paisatge encara que no es despren de l'element narratiu, gairebé sempre de caràcter religiós tractant escenes eremítiques de sants, i beats, com sant Jeroni, sant Antoni Abat, sant Pau ermità, sant Onofre, sant Francesc d'Assís o santa

⁴⁹² M. CARBONELL, "El pintor Miquel Bestard...", p.166.

Magdalena. Miquel Bestard devia conèixer abastament la pintura de paisatge flamenc de Pieter Brueghel el Vell i del seu fill Jan Brueghel, de fet amb aquest darrer hi ha punts de contacte amb el pintor mallorquí, però es tracta més que res d'una font d'inspiració comuna, les sèries de gravats dels Sadeler⁴⁹³ referenciats mitjançant les invencions de Marten De Vos en els quals hi figuren ermitans en un paisatge.

Seguint la sistematització realitzada per Marià Carbonell⁴⁹⁴ els paisatges amb ermitans de Bestard es poden dividir en dos tipus bàsics. Un grup presenta cenobites o sants en oració en un paisatge dilatat, tant en profunditat com en amplada, al voltant d'un arbre enorme de tronc robust es distribueixen episodis secundaris. El segon grup, el més extravagant és defineix per una gran roca o penya al centre del quadre i envoltat d'aigua. En aquesta illeta es disposen coves i habitacles on hi romanen diminuts anacoretes realitzant diferents escenes de la vida eremítica, i a vegades de fàcil identificació amb els sants cenobites com per exemple sant Antoni Abat, sant Onofre o sant Pau ermità. Un bon model representatiu d'aquest tipus de paisatge d'ermitans és la versió que es conserva en una cel·la de la Cartoixa de Valldemossa i encara es fan més evidents en unes *Escenes de la vida eremítica* de col·lecció particular. Sens dubte el quadre que tractam pertany en aquest darrer tipus. El paisatge de tipus flamenc amb arbres de copes frondoses, la ciutadella enmig de la mar i farcida de coves on petites figures fan vida eremítica i el desplegament de diferents escenes narratives a més d'altres motius decoratius com pescadors, vaixells formen part d'aquest esquema compositiu bestardià.

No obstant això, la qüestió més problemàtica és el reconeixement del personatge que és torturat en un primer pla. Aquí el pintor ha representat un ancià de barbes blanques agenollat i despullat davant una creu que es garroteja per dos individus, a primera vista és difícil pensar que sigui Llull ja que el personatge està desprovist dels atributs que el caracteritzen en aquesta escena: hàbit de franciscà, corona de raigs i en referència als torturadors és habitual que llancin pedres en lloc de garrots. Però, en canvi hi trobem elements i fites molt concretes que recorden i denoten un coneixement de l'episodi martirial de Llull i d'altres lapidacions en general. Per exemple, els garrots com a instrument de suplici hi són presents a les miniatures de Karslsruhe en concret la làmina V tradueix perfectament el text de la *Vita Coetània* "Ramon, doncs en sortir de la casa del bisbe i anar cap a la presó, fou batut ara per cops de bastó, ara per mans, i fins i tot fou asprament arrossegat per la barba, que tenia abundant..."⁴⁹⁵. Un altre

⁴⁹³ Sobre les dependències de les estampes dels Sadeler basades en els dibuixos de M. De Vos, vegeu l'estudi E. ANGULO, J.M. GONZÁLEZ DE ZARATE, "Las estampas de los Sadeler como transmisoras de modelos iconográficos en la pintura flamenca del siglo XVII", *Goya*, Revista de Arte, num. 251, 1996, p. 265-275. Pel que fa al gènere de paisatge d'ermitans del segle XVII realitzat per pintors flamencs a l'àmbit hispànic es podem consultar alguns treballs com M. ARIAS MARTÍNEZ, "La fortuna de los grabados de Sadeler en el ámbito leonés. Algunos ejemplos de su seguimiento en escultura y pintura entre los siglos XVI y XVII", *De Arte*, Revista de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y letras, Universidad de León, 2002, p.89-107. J. BOSCH BALLBONA, "Paul Brill Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert I, Willem Ivan Nieulandt y los ermitaños de Pedro Toledo, V marqués de Villafranca", *Locus Amoenus* 9, 2007-2008, Universitat Autònoma de Barcelona, p. 127-154.

⁴⁹⁴ M. CARBONELL, *Cendres de Troia...*, p.108-110

⁴⁹⁵ OS, *Vida...*, Capítol 38, p.44

motiu ben significatiu és que el condemnat ha estat despullat per rebre el suplici, mesura constatada a les fonts antigues escrites. Finalment també cal parar esment amb l'escena del dignitari muntat a cavall que vigila la tortura, aquesta representació no és nova i es troba a nombroses lapidacions de Llull. Tanmateix podem pensar que en aquest llenç Bestard com a fet habitual representà un paisatge amb ermitans i plasmà en una de les escenes narratives una versió molt original del martiri de Llull.

La pintura ubicada a l'església parroquial de sant Marçal de sa Cabaneta de la primera meitat del segle XVII és una composició molt particular i especial. El Beat roman a terra amb els braços estesos, el seu rostre denota el patiment del suplici, al voltant de la corona de raigs porta inscrit els següents mots: "Solax pia nob. Religio vera sit". Els botxins mig despullats llancen violentament pedrades a Llull, un altre personatge espasa en mà es disposa a executar el martiri, al costat un dignitari acompanyat d'un altre personatge ha arribat amb el seu cavall i presència l'escena, al fons es veu la mar i la ciutat fortificada. En el registre superior a l'àmbit celestial, dos àngels entreguen la palma i la corona del martiri, més amunt sobre núvols es representen Jesús i Déu Pare, tos dos flanquejats per una parella d'àngels. La pintura d'autor desconegut presenta una composició molt carregada i bigarrada amb un gran nombre de personatges, altrament podem dir que les arquitectures de la ciutat fortificada recorden les pintures ànimes també del segle XVII que s'han conservat a col·leccions particulars segurament procedents de la col·lecció Serra de Gaieta, avui escampada, que reproduïen les festes cavalleresques; en concret ens referim a les vedutes que porten per títol "Desfilada d'una encamisada amb llum de torxes i festes" o "cavallers disfressats a la morisca, a un simulacre de caça de lleó"⁴⁹⁶. La primera pintura el fons arquitectònic és molt semblant al martiri de Llull, en canvi la segona pintura les vestidures morisques tenen un parell notable amb els personatges del quadre nostre.

El martiri que es troba a la sala capitular del convent de santa Clara, (figura 68) és certament original i diferent, la lapidació és du a terme en un paisatge bucolitzat amb una abundant vegetació que res té a veure a l'entorn real del lloc dels fets. Sorprenents són els botxins, aquests són dos nins, que llancen pedres al Beat. La profunditat de l'escena s'aconsegueix per una mena de llac on hi desemboca una cascada, la població i les muntanyes es retallen a la llunyania.

Les pintures dels segle XIX i XX, segueixen les mateixes pautes iconogràfiques ja establertes, tanmateix el tema del martiri a grans trets ha experimentat un procés de simplificació. La pintura de Salvador Torres localitzada a l'oratori de Sant Salvador a Artà, (figura 69) l'interès es centra bàsicament en el moment del suplici, els elements paisatgístics han desaparegut, sols hi ha una palmera. Sota un cel grisós, que ajuda a crear una atmosfera dramàtica, els mahometans vestits amb chilaba torturen el Beat, alhora que aquest estès ja a terra, alça la mirada i la mà al cel. Un personatge vestit de clar sembla que vulgui detenir la tortura mentre que en un segon pla arriben dos personatges a cavall.

⁴⁹⁶ G. LLOMPART, "Festes i devocions sant joanistes" a *L'orde de Malta, Mallorca i la Mediterrània*, Consell de Mallorca, Sa Llonja, Palma, 2000, p.93-99

De fet, com es palès en aquest llenç, Torres es caracteritza per exercitar un classicisme fred i acadèmic, tot i que s'ha d'afegir que és un bon dibuixant i addicte a les composicions grandioses⁴⁹⁷, aquesta mateixa representació en posteritat fou reproduïda a gravat amb algunes variacions⁴⁹⁸. Una pintura molt semblant que de ben segur es referencià amb el llenç de Torres és la pintura de l'església parroquial del Pont d'Inca també de gran format (375x270cm) i amb una composició molt similar a l'esmentada, però amb alguns canvis com un espai més dilatat on es defineix una panoràmica del paisatge, i l'ús d'una paleta de colors freds i lluminosos, a més de la incorporació del motiu de l'àngel portador de la corona martirial.

La pintura de Pere Josep Barceló ubicada a l'església de Santa Creu (figura 70) més que reflectir una lapidació, recordaria més bé els passatges que s'esmenten a la *Vita Coetanea*. És a dir les amenaces de lapidació per part del poble de Tunis l'any 1293 mitjançant ignomínies i oprobis, i la seva consegüent expulsió, i la següent expedició l'any 1307 a Bugia amb la requesta d'una lapidació judicial, i els patiments soferts a la presó⁴⁹⁹.

Als afores de la ciutat una colla de mahometans furiosos arremeten contra el missioner mallorquí, amb bastons i pedres, mentre un d'ells li mostra el navili i fa senyal al Beat d'engegar-lo.

L'episodi consecutiu a la lapidació és el de la recollida del cadàver i el seu trasllat a la nau, aquest passatge no gaudeix d'un tractament independent, com hem vist als anteriors exemples sovint queda subordinat a l'instant del martiri.

No obstant això, el llenç de format ogival, que es troba al convent de sant Francesc de Palma (figura 71), capta aquest moment a l'esquerra quatre personatges sostenen el cos inert del Beat i es disposen a conduir-lo al galió, que espera a la badia, des del cel fa acte de presència l'àngel portador de la corona i la palma de la victòria, motiu manllevat del tema de la lapidació.

Les connexions amb les biografies, és ben clara, de caràcter hagiogràfic és el paràgraf de l'humanista francès Charles de Bouvelles quan parla de la recollida del cadàver:

Emperó la nit següent, quan per atzar (plaent així a Déu) uns mercaders mallorquins passaven davant el port de Tunis, veieren de lluny estant una immensa piràmide lluminosa que sortia d'un munt de pedres, que era el cos caigut de Ramon. Admirats de cosa tan nova, adreçant- s'hi tot d'una, sota el munt de pedres trobaren el cos del difunt. En comprovar de cop

⁴⁹⁷ C. CANTARELLAS, "Una aproximación a la pintura mallorquina del s. XIX y a su entorno", *BSAL*, 37, 1980, p. 628.

⁴⁹⁸ La reproducció del gravat es troba a *Mallorca Dominical*, núm 208, 1901, p.202-203

⁴⁹⁹ Vegeu els capítols: 28, 29, 36, 37, 38 de la *Vita coetanea* que relaten els viatges a terres de Berberia de Lluís. A. BONNER, *Obres selectes de Ramon Llull (1232- 1316)*, vol. I, Mallorca, 1989, p. 36-44.

que era el de Ramon ciutadà mallorquí, el muntaren damunt la nau i l'emmenaren a Mallorca⁵⁰⁰.

La composició de caràcter escenogràfica i teatral accentua l'exaltació i el triomf de la mort propis del barroc, el rostre de dolor i l'escorç del màrtir i les marcades postures dels mercaders ho evidencien. Pels trets formals sobretot la fisonomia dels personatges apunta a que sigui obra de Joan Morey, pintor del segle XVIII, del més destacats del barroc tardà⁵⁰¹. Una altra hipòtesis més convincent és que sigui obra del pintor Honorat Massot⁵⁰², els rostres dels personatges sobretot els perfils tenen grans semblances amb les obres del seu catàleg, la composició monumental, el gust claroscurista de tradició barroca i la influència de models forans, són les característiques més rellevants del pintor. Ben segur que el pintor es degué inspirar per aquesta composició amb gravats que coneixia i que representaven, bé el davallament de la creu o la recollida del cos de Jesús. Estampes de Dürer, Wierix o Raimondi tradueixen a grans trets el model representat pel pintor (figura 72). Un altre indicatiu que ens fa pensar amb Massot com autor del llenç són les pintures que realitzà i decoren la sagristia del convent de sant Bonaventura de Lluçmajor⁵⁰³, el tríptic que recrea una al·legoria franciscana del sacerdoti presenta característiques molt afins de forma i d'estil amb la pintura de la recollida del cos moribund de Lull, un estudi més profund podria donar més llum sobre aquesta qüestió. De fet, Honorat Massot va treballar per a l'orde franciscà i realitzà diversos llenços de diversa temàtica, és més tenim documentat que l'any 1654 es duen a terme deposicions sobre el reconeixement de dues imatges i un dels pèrits qualificats era el mateix Honorat Massot⁵⁰⁴. Tot pareix indicar, que el llenç es confeccionà per decorar la paret d'enfront del sepulcre així ho declararen els testimonis que foren interrogats en el procés de 1747:

"Devant el dit sepulchre a lo mas de la paret si veu una pintura , la qual representa la invensió del cos del dit Beato Ramon aprop de la mar y el modo de aportar-lo a una nau que tambe se veu pintada⁵⁰⁵".

La següent declaració d'Andreu Carbonell és més detallada:

"La altra pero del matex Beato, la qual sta posada en lo mes alt de la paret devant el dit sepulchre, y repesenta la invensió del cos del matex Beato, y el modo en que fonch portat a una nau, conforma se veu ser prop la ribera del mar allí ahont fonch trobat es stada pintada cosa de cinquanta anys⁵⁰⁶".

Amb les dades esmentades podem afirmar que és el llenç que ornava la part superior de la paret esquerra de la capella de la Puritat, el format ogival, les mides

⁵⁰⁰ CH. DE BOUVELLES, *Epistola in vitam...*, El tex traduït al català és de Miquel Batllori, vegeu-ne: M. BATLLORI, "Un problema hagiogràfic...", p.151

⁵⁰¹ M. CARBONELL, "Joan Morey", *Gran Enciclopèdia de la pintura i de l'escultura a les Balears*, vol. 3, Mallorca, 1996, p.304-308.

⁵⁰² M. CARBONELL, "Honorat Massot", *Gran Enciclopedia*, vol.3, Mallorca, 1996, p.104-105

⁵⁰³ M. CARBONELL, "Les pintures de la sagristia del convent de sant Bonaventura de Lluçmajor: una al·legoria franciscana del sacerdoti", *El franciscanisme a Mallorca, Art festes, i devocions*, Monestir de la Puríssima Concepció, Ajuntament de Palma, p.55-59

⁵⁰⁴ ARM, S-1014, f. 74V-76V. Vegeu transcripció completa a la documentació apartat 4.1.

⁵⁰⁵ ADM, *Processus originalis...* 1747, f. 1393r.

⁵⁰⁶ ADM, *Processu originalis...*1747, f. 777r

i la temàtica descrita a més de la cronologia establerta per l'artista Andreu Carbonell concorden plenament amb aquesta pintura.

Una altra pintura (figura 73) que tracta el mateix tema és la que realitzà el pintor Joan Mestre Bosch (1824- 1893). L'oli sobre tela de petit format (34x42cm) narra el moment de la trobada del cos mig moribund per part dels mariners a prop de les costes. La pintura un magnífic nocturn amb accent romàntic i tocs naturalistes, incideix sobretot amb el joc de claroscurs protagonitzats per la torxa que porta un dels mariners per il·luminar el cos mal ferit de Ramon que han descobert i el clar de lluna que es dibuixa a la llunyania del mar. La perspectiva i el paisatge amb l'escena dels cinc mariners i Llull estés a terra, vestit amb l'hàbit de franciscà posa de relleu la mestratge del pintor .

Mort i processó funerària

A les representacions martirials li segueix la temàtica de la mort i la processó funerària. Aquest episodi està inspirat en les biografies de caràcter llegendari. La primera biografia a la qual fa referència aquest episodi concret és a la *Vita divi Raymundi Lulli* del mallorquí Nicolau de Pacs escrita l'any 1519.

És aquest autor que relata l'esdeveniment afegint algunes variacions respecte la biografia de Bouvelles. L'any 1307 a Bugia navegants genovesos volgueren dur-lo a Gènova i els vents, i la tempesta els conduïren a Mallorca. En canvi, en el recontre llegendari de Bouvelles sobre l'últim viatge a Tunis són mallorquins, i no genovesos els que recullen el cos del Beat i el traslladen a Mallorca.

Pel que fa al passatge de l'arribada del Beat a terres mallorquines és més detallat i extens a la *Vita* de Pacs, i és ací on hi podem veure les primeres connexions amb la temàtica de les pintures que es coneixen: "I un cop arribada la nau amb tan preciosa mercaderia, tot el poble mallorquí sortí a camí del seu conterrani màrtir, n'acollí amb gran devoció el cos i el col·locà en un lloc eminent de l'església de Sant Francesc".

De fet, les paraules textuais de Pacs "Totus Maioricensis populus conterraneo, martyri", indiquen clarament la rebuda i acolliment per part del poble mallorquí.

Una altra biografia important per aquest capítol és la del canonge de Mallorca Joan Seguí aquesta *Vida i hechos del admirable doctor y mártir Ramon Lull vezino de Mallorca*, escrita l'any 1606. Inspirada en les biografies anteriors la de Bouvelles i sobretot la de Pacs desenvolupa i amplia amb detalls l'episodi de la mort.

Els mercaders que recolliren el cos de Ramon, ja no eren mallorquins com a l'Epistola de Bouvelles, sinó genovesos com a la *Vita* de Pacs i, tenien un nom Esteve Colom i Lluys Pastorga. Ells contaven que Llull havia estat lapidat el 29 de juny de 1315 i que encara l'havien trobat amb vida. Així quedava ben explicat que les despulles del beat Ramon Llull, tot i haver estat lapidat a Bugia es trobassin a Mallorca⁵⁰⁷.

És interessant, la descripció més acurada i detallada que fa de l'arribada de mestre Ramon:

⁵⁰⁷ Les traduccions de les biografies de Bouvelles i Pacs i el seu anàlisi ho he manllevat de Miquel Batllori Vegeu M. BATLLORI, "Un problema hagiogràfic...", p.150-153.

“ Entregaron el santo cuerpo a la ciudad, a cuyo recibimiento salio todo el clero y fraylezia con sus vexilos estandartes y cruces con las demas gente seglar i Jurados del Reyno, llevando el cuerpo a la Iglesia parroquial de Santa Eulalia para le enterrar en la capilla de sus padres”⁵⁰⁸.

Aquesta descripció que fa el canonge Seguí s’acosta al contingut de l’escena del llenç que es troba ubicat a l’Ajuntament de Palma (figura 74). La pintura a l’oli narra aquest moment. Des d’un punt de vista elevat es representa una panoràmica àmplia de la rebuda i acollida dels ciutadans al Beat. La disposició de la comitiva en serpentinata i les arquitectures ciutadanes marquen i donen profunditat a la representació. Des d’una mena d’arc de triomf parteix el seguici compost per les diferents entitats de la ciutat: dignataris de la ciutat de Mallorca, prohoms, jurats, i la cúria eclesiàstica, el bisbe, capellans i diversos ordes religiosos. En un primer pla, destaquen les despulles de l’ancià que reposa en un túmul, una multitud, invàlids i contrafets s’acosta per veure¹. La comitiva després de travessar una porta de tipologia clàssica – que podria ser molt bé una versió de la del Moll bastida l’any 1620- la gernació es dirigeix a la plaça del Cap del Born, després s’enfila cap el carrer de sant Jaume en direcció al dels Oms. El gran casal aïllat a l’angle superior de la dreta seria can Puig “des rellotge”; les cases situades just al costat varen desaparèixer arran de l’obertura del carrer de Jaume III, mentre que les dues de l’esquerra foren substituïdes per l’actual casal Solleric del segle XVIII⁵⁰⁹.

Una gamma cromàtica reduïda i sòbria – bàsicament de marrons, negres i blancs, amb alguns tocs de vermell -caracteritza la composició i és proporcional a la severitat de la cerimònia.

En el peu esquerre dins un escut s’explica la temàtica del quadre “Enterro del cos del venerable Doctor y martir. Ramon Lull. Apres de aportat de Bogia en Mca any 1316.”

Sens dubte, la representació està lligada a la promoció del culte i a les tasques de beatificació de Ramon Lull, efervescents a les primeres dècades del sis-cents, la ciutat de Mallorca, els procuradors de la Causa Pia Lulliana i els ambaixadors de Felip III s’implicaren i treballaren per dur endavant la causa de l’ortodòxia i les proves del martiri de Lull.

Especialment la *Vida* redactada pel canonge Seguí, així com també les biografies posteriors escrites al llarg del sis-cents, entre d’altres recordem a Damian Cornejo, i Bonaventura Armengual, enfatitzen el passatge de l’arribada i entrega del cadàver a la ciutat de Mallorca. Tampoc podem deixar de banda, la crònica descrita àmpliament en el procés de 1616. Aquesta incorpora algunes dades interessants “La clerecia de Mallorca anà ab la processó solemnissima a St Nicolau que està en el port de Mallorca, y cala Portopi (...) y de alli ab dita processó, y creu alsada fonch rebut, y aportat dins la ciutat, y molts malalts que tregueren per les

⁵⁰⁸ J. SEGUI, *Vida y hechos del admirable doctor y mártir Ramon Lull, vecino de Mallorca, Guasp, Mallorca*, 1606, p. 22-23.

⁵⁰⁹ J. TOUS, *Palma a través de la cartografía (1596-1902)*, Ajuntament de Palma, 2002. Del mateix autor “La evolución urbana de Palma, una visión iconográfica”, *Revista bibliográfica de Geografía y ciencias sociales*, Universitat de Barcelona, IX/518, 2004.

portes de llurs cases, carrers per hont passava la processó, curaven de llurs malalties⁵¹⁰.

Un altre text que cal tenir present i mereix ésser examinat és el de Pere Bennasser *Causa pia de Raymundo Lullio*, escrita l'any 1691. La descripció d'aquest episodi és més extensa i rica en detalls:

“Alborotose la Ciudad de alegria, y llena de devoto regocijo formaron una procession la mas pomposa, y solemne que pudieron, assistiendo todo el magistrado Ecclesiastico, y secular Nobleza, y Pueblo, y fueron a el puerto de San Nicolas de Portopi a recibir el Cuerpo glorioso, y confiando vivamente que presto seria canonizado, le llevaron a el Real Convento de los Padres Menores. Obró Dios por su intercesion muchos y singulares milagros, quedando unos sanos, de varios enfermedades, otros cobrando la vista, muchos la habla, algunos tullidos perfeta salud, y todos alivio en sus necesidades, y afanes, que confiados en la proteccion deste glorioso Martir imploravan su auxilio⁵¹¹”.

Les següents línies que segueixen aquest relat són les que realment aporten una informació de gran valua, perquè constaten l'existència de la pintura tractada: “Desta procession consta por tradicion y fama publica en el Proceso original desta pia causa, y se ve todo ello una pintura antiguissima en la antesala de la Universidad deste Reyno”. La pintura a la qual es refereix amb tota seguretat és la que actualment es conserva a l'Ajuntament de Palma. Una altra referència sobre aquesta pintura procedeix de la relació de imatges que s'exposaren a la ciutat en motiu de les festes de pública reparació després dels desagreuges ocasionats al Beat l'any 1699: “Y demunt de la porta major de dita universitat estava un quadro del enterro del beato Ramon”⁵¹². Jaume Custurer recollia un altre testimoni que també verificava l'existència del quadre, el senyor Jordi fortuný⁵¹³ a les notícies manuscrites de Mallorca afirmava “Se ve esto representado en un hermoso pinçel, que se guarda en la casa desta Ciudad”⁵¹⁴. A finals de segle XVII queda consignada a diversos escrits la presència de la pintura i la seva ubicació.

⁵¹⁰ ADM, *Procés...*,1612-13, f 19. En aquest mateix procés es cita una relació de llocs on es guardaven representacions del Beat, entre d'altres esmenta la casa de la Universitat, però desafortunadament no em fa la descripció, tot sembla indicar que no es tracta -la cronologia no s'ajusta- d'aquesta pintura de Bestard sinó una altra realitzada anteriorment que per ventura desaparegué a l'incendi esdevingut el 28 de Febrer de l'any 1894 i que segons l'informe de Benet Pons es destruí un quadre del Beat Ramon Lull, Vegeu B. PONS FABREGAS, *Memoria presentada por el personal del archivo de la ciudad, Palma*, 1895, p.91. En canvi en el procés de 1751 trobam informacions sobre el reconeixement de pèrits del quadre que representa la processó de l'enterro del cos del Beat Ramon Lull. Aquests pèrits foren els pintors Francesc Estrader i Julià Borràs que feren una detallada descripció del quadre. Vegeu LL. PÉREZ, *Els fons manuscrits lul·lians de Mallorca*, 2004, p.149.

⁵¹¹ P. BENNAZAR, *Causa pia de R. Lullio, al rey nuestro señor D. Carlos Segundo, Mallorca, Guasp*, 1691, p.X, XI.

⁵¹² LL. PÉREZ: “Un nuevo texto...”, p.350.

⁵¹³ No he sabut trobar les Notícies manuscrites de Mallorca escrites per Jordi Fortuný les quals són citades per Jaume Custurer. L'estudi de Carme Simó obvia aquest autor. C. SIMÓ, *Catàleg dels noticiaris mallorquins, 1372-1810*, Societat Arqueològica Luliana, 1990. Bover assenjala a la biografia de Jordi Fortuný la data de naixement 1623 i que fou molt estudiós i aplicat en referència a les coses del seu país i cita algunes obres que va escriure, Vegeu, J. M. BOVER, *Biblioteca de escritores...*,vol. I, p.313-314.

⁵¹⁴ J. CUSTURER, *Disertaciones...*, p.57, vegeu la nota a peu de pàgina núm., 8.

D'altra banda, hem de destacar la importància del quadre en els distints processos és sobretot al procés de 1747⁵¹⁵ redactat sota la direcció del bisbe Don Josep Antoni de Zepeda on es registren nombroses testimonis sobre l'esmentada pintura. A continuació reproduïm l'interrogatori realitzat al rector de l'església parroquial de santa Eulàlia:

"Conté veritat lo que se narra en el present article, y esto dich saberlo per haverho també ohit publicament predicar sobre el púlpit; y per haver moltissimas vegades vist un Quadro, el qual se conserva en la Casa de Ciudad y se exposa al publich en tots los dies del Anys que hayá funció publica que hage de passar per devant dita casa y altres com son el die de sant Sivestre y santa Coloma, el die dels anys del nostro Rey (que Deu guarde), el die del Corpus, y molts altres en el qual Quadro se veu pintada la Processó que en aquell temps desde Portopí se feu, y esta pintada ab lo acompanyament que en dit article se exposa y dit quadro se diu ser molt antich, y en ell el dit Beato R. Lull está pintat ab rayos, y esto es cosa publica y notoria publica veu, y fama en tota esta isla."⁵¹⁶

Tal i com ho explica el rector de l'església de santa Eulàlia, el llenç tenia un pes rellevant en els actes oficials i festes assenyalades de la ciutat i era exposat en les festivitats religioses com el dia del Corpus Christi i el dia 31 de desembre, dia en què es commemora l'entrada de les tropes catalanes de Jaume I a Mallorca. També es posa de relleu la figura jacent de Lull, el qual ens diuen que s'ha representat amb una visible corona de raigs; podem afegir un motiu prou significatiu que s'endevina i son les pedres que porta el Beat en una mà, instruments del seu martiri.

Una altra declaració jurada interessant referent a la narració de l'escena del quadre menciona "Que en dita Processó stava pintat el cos del Beato Ramon Lull en mitx de la Processó y antes del Preste (presbíter), qui aportava el pluvial porque era Sant y Martir, que allo era la Processó de com la havien arribat de Bugia"⁵¹⁷.

Altrament els pintors Gabriel Femenia y Miquel Pont declaren haver reconegut el dit quadre i certifiquen que la pintura fou realitzada per Joan Bestard, pintor mallorquí i daten el llenç amb una antiguitat de 150 anys: "Y també perquè he conegut y reconex que la pintura de que se parla es feta pel señor Joan Bestard pintor mallorquí, qui com se diu en lo any 1652 ya era mort ha iudicat, que la dita pintura es feta cosa de 145 anys ha en poca diferencia"⁵¹⁸.

Pel que fa a la qüestió de l'autoria, cronologia i encàrrec del quadre, presenta certa problemàtica. Amb les dades que comptam podem plantejar una explicació que no és forassenyada. Aquest llenç forma parella amb un altre quadre dedicat al martiri de Cabrit i Bassa, sortosament al peu hi consta una data, 1629, la d'execució. A l'any 1895 Benet Pons⁵¹⁹ en motiu de l'incendi del febrer de 1894 presentava un catàleg dels quadres que havien estat destruïts o perjudicats per dit incendi. Del martiri de Cabrit i Bassa deia que havia estat realitzat per Bestard en el segle XVII. Dada que alguns anys abans, l'any 1839 havia consignat Antoni

⁵¹⁵ ADM, *Processus...*, 1747, f. 120v

⁵¹⁶ ADM, *Processus...* 1747, f.122r

⁵¹⁷ ADM, *Processus...*, 1747, f. 522r.

⁵¹⁸ ADM, *Processus...*, 1747, f.926v.

⁵¹⁹ B. PONS FABREGAS, *Memoria presenta...*, p.116.

Furió al seu diccionari, a més a més relatava una succinta història dels màrtirs mallorquins i ens remetia al cronista Jeroni Alemany, autor del manuscrit de 1740 titulat *Fastos Baleares*, el qual ens parlava del mèrit de la tela i de la perícia de Bestard. Poc temps després, l'erudit Bonaventura Serra li dedicava a Bestard un lloc a les *Glorias de Mallorca* i esmentava les dues pintures: "Especialmente en las salas de la M. I. Ciudad, donde se juntan los Regidores para los Ayuntamientos hay dos: uno del B. Raymundo Lulio y otro de Sant Capello y sant Bassa excelentes y admirablemente apaisados"⁵²⁰.

Sí bé les primeres atribucions d'aquests quadres a Miquel Bestard les devem als il·lustrats i erudits dels segles XVIII i XIX, no hi ha cap prova documental que certifiqui l'autoria d'aquest pintor i ens hem de recolzar amb aquestes fonts escrites posteriors i amb l'associació i assemblança dels trets estilístics i formals característics del pintor.

Pel que fa al mecenatge, els dos olis - de gran format - foren un encàrrec dels jurats de la Universitat i foren exposades a la festa de 1631⁵²¹. La temàtica d'ambdós quadres està d'acord amb el sentiment del moment vers els sants mallorquins. Així ho revela un sermonari publicat per Fra Jeroni Planas l'any 1624 dedicat a Ramon Llull a sant Cabrit i sant Bassa i a Caterina Tomàs. És doncs, en el sis-cents que es veu un interès creixent de consolidar un santoral autòcton illenc. Segons l'estudi de Margalida Bernat i Jaume Serra fet causat per la crisi que travessava Mallorca i que veu en perill les seves institucions⁵²².

L'arribada al poder de Felip IV i el comte-duc d'Olivares suposà un pas més en el procés de centralització i de reforçament del poder de la corona ja iniciat anteriorment amb Felip II.

Entre 1620 i 1650 s'enviaren a Mallorca un seguit de virreis que provocaren conflictes i desordres i desembocaren amb diversos moviments de resistència com la manifestació de brots d'una nova germania.

En aquest context que el podem titllar de "nacionalista" i d'oposició a la política de Felip IV, es congria el culte als màrtirs alaronesos i cap el 1622 assoleixen popularment la categoria de sants⁵²³.

Paral·lelament, i no és casualitat, es fomenta els cultes a Ramon Llull i Caterina Tomàs. A partir de 1604 s'havia reiniciat amb força el procés de beatificació de Llull. Recordem algunes actuacions relacionades amb la causa lul·lista, com la redacció de diversos processos de miracles obtinguts per intercessió del Beat, i el nomenament de catorze persones que formaran una comissió que més envant prendrà el nom de Causa Pia Lul·liana i defensarà la doctrina i la santedat de

⁵²⁰ Sobre les notícies que parlen de l'autoria del quadre m'he remès i ho he pres dels estudis de Marià Carbonell, vegeu M. CARBONELL, "El pintor Miquel Bestard...", p.159.

⁵²¹ M. MORAGUES; J. M BOVER, *Historia general del reino de Mallorca*, vol.1, p.502

⁵²² He seguit el treball de Margalida Bernat i Jaume Serra el qual dóna una visió de la situació del moment i analitza el desenvolupament històric de la construcció del mite dels màrtirs Cabrit i Bassa. Vegeu, M. BERNAT; J. SERRA, *Sant Cabrit i Sant Bassa, com es construí un mite a la Mallorca medieval*, 2000, Palma.

⁵²³ El rector d'Alaró, Joan Coll tengué un paper decisiu en el desenvolupament de la devoció i el culte Vegeu algunes publicacions que tracten el tema del culte a Cabrit i Bassa: P. SAMPOL, "Unas reliquias de Sant Cabrit i Sant Bassa (1622)", *BSAL*, 7, (1897-98), p.24-27. B.GUASP, " Sobre el extinguido culto de Cabrit i Bassa", *AST*, 18, 1945, p.91-103. T. AGUILÓ, *Sant Cabrit i Sant Bassa. Heroicos defensores del Castillo de Alaró*, Biblioteca Balear, Palma de Mallorca, 1957.

Ramon Llull, una altra prova d'aquesta reeixida del fervor lul·lià és el reconeixement oficial de les despulles del Beat efectuat el 5 de desembre de 1611⁵²⁴.

Tornem, però, al quadre de Ramon Llull, tot i que no s'escenifica la canonització està impregnat d'aquesta temàtica tan prodigada en el segle XVII, i recorda les nombroses festes barroques religioses celebrades amb ocasió de la beatificació o canonització d'un sant⁵²⁵. Tot i no esser una festa de beatificació o canonització a la representació es capten missatges que toquen de ple la temàtica de la festa barroca, i en especial les comitives enteses com a desfilades urbanes a les quals es fixa un itinerari i participen diferents estaments i la massa popular. Una mostra d'aquesta festa barroca a Mallorca varen esser les festes de la canonització de santa Elisabet de Portugal a l'any 1626⁵²⁶. En el relat es descriu el circuit que va recorre la processó, i a més a més s'especifica el rigorós ordre en què estava composta la processó seguint criteris d'antiguitat i divisió ben definida dels gremis i oficis⁵²⁷.

Precisament el tema de la comitiva processional⁵²⁸ és un assumpte molt genuí i propi del sis-cents, que el quadre de Bestard recull amb la reconstrucció imaginària de l'enterrament de Llull. No manca l'anacronisme de la representació, és a dir, tota l'ambientació des de l'arc de triomf a manera d'arquitectura efímera; així com tot el seguici format per un nombre de personatges abillats que segueix la moda del sis-cents, on es destrien: el bisbe escortat per membres del capítol de la Seu, i dos escolans, el virrei molt possiblement es tracti del valencià Francesc Joan de Torres - com J. Tous⁵²⁹ ho dedueix de la creu de Santiago que llueix al pit - li segueixen els jurats amb gramalles i birrets, precedits pels macers i collets, i tota la cúria eclesiàstica amb les diferents ordes religiosos. La representació dona un bon testimoni gràfic de les processons i comitives oficials de la ciutat en els segles XVI i XVII⁵³⁰, alhora que permet fer un estudi interessant de la indumentària de l'època.

Posteriorment aquest tema fou reproduït amb molta fidelitat com si es tractés d'un calc en un dels compartiments de la predel·la del retaule del Beat Ramon

⁵²⁴ LL. PÉREZ, *La causa pia luliana...*, 1991, p. 13-19

⁵²⁵ Un bon exemple d'aquest tipus de festa és la que es celebrà a Granada per a la beatificació del P. Ignasi de Loyola l'any 1610, vegeu R. ESCALERA PÉREZ, "Iconografía de la fiesta celebrada en Granada por la beatificación del P. Ignacio de Loyola (1610)", *VIII CEHA*, Cáceres, 1990, p.661-664.

⁵²⁶ La transcripció del text de les festes de la canonització de santa Elisabet amb edició anotada es troba a R. ROSSELLÓ; J. BOVER, *Barroquismo procesional a Mallorca. Les festes de la canonització de santa Elisabet de Portugal. 1626*. Ciutat de Mallorca, 1981.

⁵²⁷ E. PASCUAL, "Los gremios de Palma en la procesión del Jueves Santo", *BSAL* 4, 1891-1892, p.28. Aquí es publica l'ordre i la divisió gremial que des de molt antic es guardava a la processó del Dijous Sant a la Ciutat de Mallorca, les notícies estan estretes d'un document de l'any 1792.

⁵²⁸ Pel que fa al tema de les comitives processionals consultau: M.J. CUESTA ; E. SAINZ; J. DÍAZ, "Cuestiones iconográficas en las comitivas del siglo XVIII", *VIII CEHA*, Cáceres, 1990, p.655-659.

⁵²⁹ J. TOUS, *Palma a través de la cartografía (1596-1902)*, Ajuntament de Palma, 2002, p.88

⁵³⁰ G. LLOMPART: "Ciudad y fiesta el papel de las fiestas religiosas en la historia de la ciudad" a *Ajuntament de Palma, història, arquitectura, i ciutat* (Coord. C. CANTARELLAS), Palma, 1998, p.54-55.

Llull de l'església de sant Miquel⁵³¹ (figura 75). Realitzada per un seguidor de Miquel Bestard a finals de segle XVII o inicis del segle XVIII⁵³²; recrea la mateixa temàtica, però, podem assenyalar algunes diferències respecte del llenç de Bestard. El pintor ha utilitzat un enfocament molt més pròxim i s'ha centrat en la processó i les despulles del Beat, deixant de banda la visió de conjunt de la vista de la ciutat. De fet, el punt de partida de la processó, és a dir l'arc s'ha tallat i gairebé l'hem d'imaginar i els edificis que emmarquen la comitiva s'han escapçats destacant els elements de la processó de l'enterrament, la qual cosa no passava en la representació de l'Ajuntament on la configuració urbana enquadra l'esdeveniment.

Altrament la manca de nitidesa del fragment del retaule, ocasionada entre d'altres pel mal estat de conservació es tradueix amb una pèrdua de detallisme, molt més clara i neta a la composició de Bestard.

En definitiva la temàtica d'aquestes dues pintures aparegué per primer cop a les biografies del humanistes del cinc-cents i es desenvolupà, i es consolidà a les biografies de Llull del segle XVII, desembocant amb la manifestació plàstica ubicada a l'Ajuntament. Els biògrafs de Llull compromesos en la causa de beatificació inseriren la pintura de Bestard als seus escrits per reforçar, i donar més credibilitat al passatge de la mort martirial i a la rebuda solemne, i devota de les despulles del Beat per part del poble mallorquí. Irrefutablement ens atenen a l'obra ja esmentada de Pere Bennasar i, més tardanament la biografia del P. Pascual, tot i que assenyala que la pintura no era d'aquella època, sí que la representació testimonia i exalta la veneració que provocà en aquell temps⁵³³.

Glorificació

Les imatges que reflecteixen aquest tema són poc nombroses i es donen en època tardana a la primera meitat del segle XIX. Abans de veure les imatges, cal fer una apreciació sobre aquestes representacions. La glorificació de sants està molt relacionada amb el tema de l'ascensió de Crist, i aquest a la vegada amb les iconografies de les apoteosis d'herois i emperadors d'època romana. Un cop mort l'emperador era deïficat amb una cerimònia; es preparava una pira funerària de diversos pisos, i de l'últim s'amollava una àguila que portava l'ànima de la terra al cel. Aquest tema s'entenia també com una al·legoria a la pròpia divinització dels herois o emperadors. La immortalitat era el premi pels esforços per aconseguir el camí de la virtut. L'ascensió de Crist igual que l'assumpció de la Mare de Déu és una combinació del tema pagà del rapte o elevació amb el de l'apoteosi. La iconografia de l'ascensió presenta dues vessants distintes. En l'art d'Orient es remarca la divinitat de Crist i es representa de front immòbil en un oval lluminós en forma de màndorla i amb els atributs de la seva divinitat. Aquest model és una apropiació de les apoteosis del culte dels emperadors romans. En

⁵³¹ El lul·lista Llorenç Pérez s'havia percatat de la rèplica que es conserva al retaule del Beat Ramon de Sant Miquel però pel que fa a la cronologia de la pintura que es troba a l'Ajuntament s'equivocava quan afirmava: " Una vella taula, crec que del segle XVI". Vegeu LL. PÉREZ, *La causa pia Lull·liana*, resum històric, 1991, p.8.

⁵³² M. SACARÈS: " Lullianae imagines...", p.152.

⁵³³ A.R. PASCUAL, *Vida del Beato...*, t II, 1890, 246.

L'art Occidental es dibuixa un Crist, més humà amb els braços estesos o mostrant les llagues de la Crucifixió. El motiu del núvol sovint es representà com a vehicle de Jesús, en altres casos només el núvol embolcalla a Crist sense sostenir-lo com l'atmosfera que envolta la terra⁵³⁴.

A la Bíblia abunden les referències al núvol com a element freqüent en aparicions reals o visionàries d'una persona sagrada, és el cas del profeta Joel o del mateix Déu⁵³⁵.

En suma, la tendència general de representar el tema de les glòries de sants és semblant i presenta transmissions de la iconografia de l'ascensió de Crist i de l'assumpció de la Mare de Déu. En un cel obert, el sant planeja sobre un núvol, sovint amb els braços oberts i identificat pels seus atributs; en un estadi superior es disposen la Santíssima Trinitat, els àngels i els benaventurats. La pintura de Zurbarán dedicada a sant Tomàs d'Aquino, tot i que la representació és repleta de sants i personatges, és un bon exemple d'aquest model iconogràfic. En el registre terrenal religiosos i laics fan oració, al nivell mig, sobre núvols el sant dominicà es situa enmig dels doctors de l'església llatina amb els seus atributs: ploma, llibre i cadena àuria. A l'àmbit celest Jesús i la Mare de Déu, i altres sants.

Pel que toca a les imatges de Llull hi ha un conjunt important d'iconografies en què apareix el Beat sobre un núvol i, que podríem definir com un tema de glòria o ascensió, però, en molts casos l'he catalogat en un altre apartat perquè predomina un altre motiu o element. És l'exemple d'algunes representacions on es veu Llull escrivint sobre un núvol inspirat per la Immaculada, o bé un conjunt important d'imatges de Llull i diversos sants que descansen sobre núvols i a un nivell superior es representen la Mare de Déu i Jesús.

El pintor Salvador Torres (1799-1882) realitzà alguns llenços amb aquesta temàtica, un d'ells es conserva a l'església de sant Jeroni. En un nivell superior, sobre uns núvols es representa el Beat agenollat amb el seu hàbit característic, alça els braços i la mirada al cel, mentre que una parella d'àngels vola, per sobre el seu cap i fa el gest de posar-li la corona i la palma de màrtir. Al seu costat altres àngels porten els atributs de Llull ploma i llibre obert. La zona inferior es veu l'àmbit terrenal, la ciutat de Palma amb la Seu i la badia, i al fons la muntanya de Randa. L'àngel més pròxim de la dreta destaca perquè porta un filacteri amb una inscripció que diu: El que sacrificare su vida por Jesucristo en este mundo, la disfrutara eternamente. La llegenda fa al·lusió a l'estat de beatitud de Llull aconseguit mitjançant la mort martirial màxim sacrifici i prova d'amor a Déu. La pintura representa la glòria de Ramon Llull assolida després de la mort martirial gràcies a l'immens amor a Déu i, que es premia amb l'obsequi de la corona i

⁵³⁴ M. SCHAPIRO, "La imagen de Cristo desapareciendo la ascensión en el arte inglés en torno al año 1000 (1943), a *Estudios sobre el arte de la antigüedad tardía, el cristianismo primitivo y la Edad Media*, Alianza Forma, Madrid, 1987, p. 244-245.

⁵³⁵ "Y sucedió que al salir los sacerdotes del santuario, una niebla llenó la Casa del Señor; de manera que los sacerdotes no podían estar allí para ejercer su ministerio por causa de la niebla; porque la gloria del Señor tenía ocupada de lleno la Casa del Señor. Entonces dijo Salomón: El Señor tiene dicho que había de morar en una niebla". (Lib.III, REG, cap. VIII, 10-12), *La Sagrada Biblia*, Félix Torres Amat, Buenos Aires, 1965, p.357.

palma martirial per part dels àngels i, també del llibre i de la ploma elements definidors de la saviesa de Ramon⁵³⁶.

Del mateix pintor Torres és una altra representació de Llull en què es manifesta el Beat brillant, sobrenatural i en actitud triomfal. Torres com en altres pintures s'inspirà en les litografies de Morató. La pintura molt més simple i reduïda en detalls és una rèplica de la làmina de J. Morató conservada al Col·legi de la Sapiència. A la litografia es dibuixa un oval inscrit en un rectangle, decorat als extrems amb motius geomètrics i a dins sobre un núvol es presenta la figura de Llull amb cabells i barba llargues i vestit amb capa doctoral. En la mà subjecta la ploma de la qual surten nombrosos raigs de llum que il·luminen les escenes situades a l'àmbit inferior i, que moltes d'elles estan relacionades en passatges de la seva vida: oració a la cova, lliçó a la universitat de París, empresonament, lapidació, i descans al sepulcre de sant Francesc. D'altra banda, també hi ha escenes vinculades als seus sabers i coneixements: geometria, geografia, astronomia, física, química, medicina, nàutica, lògica i retòrica...

El text incorporat a la part inferior fora de l'orla fa esment als episodis més significatius de Llull i als seus sabers representats a l'estampa:

De la fe santa deslumbrante antorcha
Lulio de Miramar fundó el colegio 2
Y en alas de sutil teologia 6
Su alma inspirada remontó el vuelo
Fue en el derecho 6 y en la moral dechado
En lógica 5 y retórica 4 maestro
La física 7 y la náutica 4 le encumbran.
De la química 8 ahondó altos secretos.
Por geografo 14 y astrónomo 10 le aplauden.
En su inmenso raudal beben los médicos 9
Gramáticos 3 y geométras 12 le admiran
Le mostró la armonia 13 sus misterios.
Duro martillo fué del mahometismo 45
De heremítica vida 44 dió ejemplo
Por la cristiana fe sufrió el martirio 16
Y en su sepulcro inmortal 17 yace su cuerpo.

A l'àmbit celestial sobre els núvols i vora Llull es disposen dos àngels que porten els atributs de màrtir i doctor. Als costats dels àngels es situen a l'esquerra Adan i Eva, i a la dreta el rei Salomó. Al registre superior Jesús crucificat i la Immaculada coronats pel colom de l'Esperit Sant i Déu Pare. Dues inscripcions decoren l'estampa a la part superior la famosa frase de fray Lluís de Lleó: "Tres sabios vió

⁵³⁶A. DE PALMA, "Catálogo de la exposición...,1919, p.276. La pintura fou catalogada pel P. Andreu de Palma que en feia una descripció i a més a més afegia que la pintura recordava l'himne inspiradíssim del centenari escrit per LLorenç Riber:

Puix que reinau coronat
En la gloria que mai passa
¡O gran Amic de l'Amat ¡
Guardau l'illa a on sou nat
Fill major de nostra raça

el mundo, Adán, Salomón y Raymundo”. A la part inferior una altra llegenda que diu: “Iluminado Raymundo iluminó el mundo”⁵³⁷.

V Ramon Llull i la devoció mallorquina

Aquest capítol comprèn les imatges de Ramon Llull compartides amb altres sants, sí bé alguns d’ells no són mallorquins de naixement ho són d’adopció, o bé des d’un primer moment el seu culte s’arrelà amb força a Mallorca

Les primeres notícies de l’apostolat a l’illa estan emmarcades a la dècada de 1560, quan a moltes ciutats espanyoles emprengueren les tasques d’investigar arxius a la recerca de màrtirs i fundadors dels seus bisbats, es manipularen i falsificaren no pocs documents proliferant així els anomenats falsos crònicons⁵³⁸. Pel que fa a l’àmbit de Mallorca no s’ha pogut documentar certament que es falsifiquessin crònicons per tal de legitimar determinades postures⁵³⁹.

No obstant això, aquest sentit fou catalitzat per la historiografia oficial que intentà cercar i documentar els orígens del cristianisme a les Balears, concretament Vicenç Mut apuntava la possibilitat de què sant Pau, en el seu viatge a Hispània hagués recalat a Mallorca. Menys credibilitat tengué l’estància de sant Jaume a les illes, Joan Binimelis no s’inclinà per la predicació jacobiana a les Balears, però sí que es mantingué partidari dels viatges del Pilar i sant Jaume de Galícia.

Una altra possibilitat que plantejà Mut fou la vinguda de sant Pere a Mallorca, bàsicament es fonamentà per l’existència d’un topònim Porto Petro⁵⁴⁰.

Tanmateix, cal partir en el moment que fou conquerida l’illa de Mallorca l’any 1229 per Jaume I. Segons la crònica del *Llibre dels fets* els qui entraren a la ciutat de Mallorca el 31 de desembre ho feren amb l’aclamació de “Santa Maria! Santa Maria! (...) nos venguereu aquí perquè el sacrifici del vostre Fill hi fos celebrat”. Des d’un primer moment de la conquesta com a testimoni de la devoció mariana es dona el nom de Santa Maria a la mesquita principal del barri de l’Almudaina.

⁵³⁷ “Los Rs Padres Maestros Luís de León y Salinas cathedraticos en Salamanca noticiosos de la grandeza, y virtud del Arte Lulliana dijeron: que sólo tres sabios huvó en el mundo, Adan, Salomón, y Raymundo.” Vegeu P. BENASSAR, *Causa pía de R. Lullio...*, sens paginar (K2). Mateu Gelabert també parlava de la litografia i citava la procedència de la inscripció, vegeu, M. GELABERT, “Silografía lulliana...”, p.169.

⁵³⁸ J. GODOY ALCÁNTARA, *Historia de los falsos cronicones*, Tres Catorce Diecisiete, Madrid, (1868), 1981. Curiosament podem esmentar el cas de les falses iconografies religioses dels sants màrtirs de Totana que varen esser inventades l’any 1750 pel jesuïta Pare Pajarilla amb la intenció de crear una trama de pintures, notícies històriques creïbles i que tenguessin com a finalitat enlertir la població. M. MUÑOZ CLARES, “Falsas iconografías religiosas: los santos mártires de Totana”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tVI, núm. 12, 1992, Madrid, p. 77-85.

⁵³⁹ M. BERNAT, J. SERRA, *Sant Cabrit i Sant Bassa...* p.9-17. Sobre els primers cristians a l’illa, vegeu, J. AMENGUAL BATLE, *Els orígens del cristianisme a les Balears*, vol. 1, Els treballs i els dies, 1991, p.37-55.

⁵⁴⁰ “Es muy creible que quando S. Pedro bolvio de Africa, passò y entró en Mallorca. Infierese de un Puerto de la Isla que llamamos Porto Petro; y es cierto que ya en el año 830 le llamava Puerto de S. Pedro. Así lo escribe Fray Esteban Barrellas en el cap. 123. de la Centuria de los Condes de Barcelona, que traduxo de los originales del Rabino Capdevila, natural de Duafayguas, y Morador de la villa de Montblac en aquellos años. Después corropido, y gastado con el tiempo el nombre se ha llamado Portopetro”. V. MUT, *Historia de Mallorca...*, p. 498.

Més tard a l'interior de l'illa compareixen nombroses esglésies parroquials amb santa Maria com a titular: Santa Maria d'Inca, Santa Maria d'Artà, Santa Maria de Manacor, Santa Maria de Montuïri, Santa Maria de Sineu, Santa Maria de Bunyola, Santa Maria de Valldemossa...etc.

Es coneixen diverses representacions marianes de finals de segle XIII, una imatge conservada es troba en el retaule de sant Bernat del Museu de Mallorca. Va pertànyer als templers i mostra una talla de la Mare de Déu amb l'Infant Jesús als braços⁵⁴¹.

El cas més important de veneració mariana a l'illa és la Mare de Déu de Lluc. Lluc és el santuari marià per antonomàsia de Mallorca. La primera notícia que es te de l'ermita mariana de Lluc és de 1268, els illencs acostumaren a pujar en peregrinació en aquell lloc sant al cor de la serra de Tramuntana. Els mallorquins del segle XIV pensaren en el santuari muntanyenc de Montserrat, i feren una rèplica independent. Protectora de Mallorca mitjançant els seus miracles, fou a l'any de 1642 que els preveres de Lluc varen depositar en un procés, ordenat pel bisbe Joan de Santander, sobre la trobada i miracles de Nostra Senyora de Lluc. De fet, els llibres de miracles solen començar amb una exposició de l'origen de la imatge local sobre la qual es desenvolupa la devoció en una lloc o regió concreta. D'aquí que es comenci amb la trobada de la imatge de la Verge amb l'Infant per un pastor que ho digué a un monjo cistercenc, el qual va prendre les mesures oportunes i ho comunicà a les autoritats eclesiàstiques, i civils que decidiren la construcció de la capella, i el posterior culte de la Mare de Déu allà⁵⁴².

A part de la gran devoció mariana de l'illa, la fundació d'esglésies ciutadanes porten el titular dels grans sants del cristianisme medieval: sant Miquel, sant Nicolau, sant Jaume, i santa Eulàlia són els més importants.

Tanmateix les ànsies del Regne era tenir un sant protector propi que vetllés per les inclemències del temps, per les collites, pel ramat, per la salut en temps de pestes, epidèmies, i guerres. Ja des del segle XIV, la capella reial de l'Almudaina custodià les despulles de santa Pràxedis. Durant molts anys va ésser com testimonien els documents l'únic "cos sant d'aquest Regne". Pràxedis fou proclamada patrona de Mallorca, però el desig no era del tot aconseguit pel fet de què la santa fou una màrtir del segle III romana i no mallorquina de naixença. Una altra devoció primerenca fou el culte a l'àngel custodi, és a l'any de 1407, dia 4 d'abril que es declarà patró del Regne, i s'aixecà una capella a la Seu, aquest mateix dia una processó tant important com la del Corpus Christi va recorre la ciutat.

Posterior a la festa de l'àngel custodi és la festa de sant Sebastià, tot sembla indicar que el culte s'introduí al segle XV com a advocat contra la pesta i que la

⁵⁴¹ G. LLOMPART, *Nostra dona Sta. Maria dins l'art mallorquí*, Caixa de Balears, "Sa Nostra", Abril-juny 1988, Palma, p.21-23

⁵⁴² Sobre el neixament i consolidació del santuari insular de la Verge de Lluc i les relacions entre els santuaris de Montserrat i Lluc, vegeu, R. JUAN, G. LLOMPART, "Los santuarios de Montserrat y de Lluc: una confrontación de orígenes", *Studia Monastica*, vol. 19, Abadía de Montserrat, Barcelona, 1977, p.372-379. D'altra banda, sobre l'origen de la devoció a Nostra Senyora de Lluc i l'extensió del seu culte mitjançant els seus miracles. Vegeu, R. BUSQUETS, *Llibre de la invenció i miracles de la prodigiosa figura de Nostra senyora de Lluc*, introducció a cura de G. LLOMPART, R. JUAN, Publicacions del santuari de Lluc, Inca, 1989, p.5-25.

seva devoció culminà amb declarar-lo patró de Ciutat juntament amb la Puríssima l'any 1634.

Altres sants venerats a l'illa en època medieval foren l'ermità sant Onofre i santa Maria Magdalena. Les santes màrtirs Eulàlia i Bàrbara gaudiren de gran popularitat, així com també santa Caterina d'Alexandria. La devoció de sant Nicolau abraçà els escolars i els mariners. Portopí tenia ermita dedicada a sant Nicolau, en més d'una ocasió els mariners invocaven el sant a les sortides del port. Un altre sant molt popular i, que comptà amb un gran nombre d'imatges a les cases medievals mallorquines fou sant Cristòfol. D'altra banda, el cavaller sant Jordi es presenta com un cavaller de Crist i com a model de les virtuts cavalleresques i la seva devoció a Mallorca prosperà a capelles, altars, i també en el teatre religiós. Sant Antoni Abat és el sant sanador de Mallorca més antic, molt sol·licitat a les malalties de la pell, ja en el segle XIII s'aixecà un hospital. Santa Quitèria i san Blai són sants advocats contra la ràbia i mals de gargamella respectivament. Però, els sants metges reconeguts eren sant Cosme i Damià a la taula de l'església parroquial de Petra de 1470-1480, es pot apreciar la seva iconografia. Al segle XV s'introdueix a Mallorca dos sants sanadors contra la pesta i les epidèmies contagioses són sant Sebastià i sant Roc. Penitents i frares també foren representats, entre els més tractats iconogràficament es troben sant Bernat, sant Jeroni, sant Francesc i el beat Ramon Llull. En el segle XV el beat Ramon cobrà gran interès, no sols per la seva obra, sinó també és manifestà una gran devoció envers la seva persona. Com exemple hi ha unes representacions seves en el retaule dels Trinitaris.

Cap a finals de segle XVI i gran part de segle XVII s'inicià a Mallorca tot un seguit de llegendes de caire popular. És el temps dels relats sobre les mares de Déus trobades, com ara la troballa de la Mare de Déu de Lluc o la de sant Llorenç del Cardassar.

En el context de crisi amb l'expansió turca per la Mediterrània occidental i amb la incorporació de la Corona d'Aragó a la monarquia hispànica i, a partir de 1621 a l'illa es donaren un seguit de moviments de resistència sovint de caire molt subtil. Entre 1618 i 1620, existiren a l'illa diversos intents revolucionaris, i fins i tot es donaren temptatives d'una nova germania. En aquest marc a les Balears es desenvolupà un fort sentiment patriòtic illenc que s'expressà en les pròpies institucions d'autogovern. Aparegueren un seguit de símbols col·lectius que tenien com a finalitat enaltir la identitat pròpia. Aquesta nova iconografia patriòtica oficial estava representada sobretot amb panoràmiques de la ciutat de Mallorca com a capital del Regne acompanyades de l'heràldica de la ciutat, i del regne ja existents. Al no poder presentar Mallorca cap sant com a propi, hi va haver una represa dels cultes de sant Cabrit i sant Bassa, Ramon Llull i Caterina Tomàs. En aquest context es porten a terme un seguit d'iniciatives que tenen com a objectiu preparar una trilogia de sants netament illencs. A partir de 1604 el procés de beatificació de Ramon Llull s'havia posat en marxa, a més a més s'ordenà amagar el cos incorrupte de Caterina Tomàs, per mor de què la veneració popular podia endarrerir la seva beatificació. Altrament el reconeixement de les despulles i les visures d'aquest sants es realitzà en aquest primer quart de segle XVII. Cal destacar l'empenta del rector d'Alaró Joan Coll

que intentà demostrar un culte immemorial dels herois alaroners Cabrit i Bassa, però, que xocà amb la manca de dades històriques i l'oposició de l'Església.

Tanmateix el culte a Cabrit i Bassa i també d'igual manera el del beat Ramon Llull foren reprimits. No obstant això, sí que la iconografia del segle XVII en algunes representacions reflectí aquesta trilogia de possibles sants mallorquins encapçalada pel Beat, Caterina Tomàs, i cabrit i Bassa.

Una mostra significativa de la devoció popular d'aquests sants venerats a l'illa es palesa a les festes de canonització de santa Elisabet de Portugal, dites festes començaren el 30 d'agost de l'any 1626 a Ciutat, i es perllongaren fins el 6 de setembre. Aquest mateix dia es feu una processó que quedà el seu recorregut descrit: "Anant dita processó per la Argentaria, a hont a la casse de Jherònym Riera, apotecari, y agué altre altar, que féu un religiós trinitari, en el qual altar en mix estave Santa Elisabet de bulto, ya cade costat Sant Cabrit y Sant Bassa de bulto, al cantó del altar a mà dreta estave Sant Ramon Llull, a l'esquerra Sor Thomasa tot de bulto darrera Sor Thomasa al rey en Don Pedro para de dita Santa Elisabet, al de tot en mix de lo altar estave una dama molt ben ornade que representave Mallorca"⁵⁴³.

El significat de la representació ha estat detalladament analitzat pels historiadors Margarida Bernat i Jaume Serra. Al lloc central de l'altar es trobava evidentment la imatge de la santa de Portugal. La resta de personatges forma un conjunt ideològic que té molt a veure amb el sermó del franciscà Jeroni Planas, que publicà l'any 1624 dedicat a Ramon Llull, santa Caterina Tomàs, i sant Cabrit i sant Bassa. A cada costat de santa Elisabet hi havia sant Cabrit i sant Bassa. Als extrems s'ubicaven Ramon Llull i santa Caterina Tomàs escortats per personatges protectors, a darrera de Llull apareixia Jaume I i santa Caterina Tomàs estava servada pel rei Pere el Gran, pare de santa Elisabet. En darrer lloc, damunt l'altar hi havia una alegoria clara que personificava Mallorca, una dama molt ben ornada, tal vegada inspirada amb les cobles d'Anselm Turmeda⁵⁴⁴.

Altres iconografies com la pintura que es troba a l'altar de l'església parroquial de sa Pobla, pintura del segle XVII, i una pintura del segle XIX de col·lecció privada, que veurem amb més detall són alguns dels exemples conservats d'aquesta iconografia, en la que es representen un conjunt de sants de l'àmbit mallorquí amb Ramon Llull, santa Caterina Tomàs, i els herois alaroners.

Entre 1620 i 1630 es consolidà el culte a sant Cabrit i sant Bassa amb grans celebracions a la Seu honorant-los, fins i tot l'any 1630 el Gran i General Consell els declarà, copatrons del regne, però, a partir de 1635 el bisbe Joan de Santander que havia tolerat el seu culte ho prohibí empès pel nou decret d'Urbà VIII que vetava determinats cultes públics d'origen popular. De fet, l'ordre del bisbe de retirar les imatges, i vedar el culte públic fou considerat per a molts com una escomesa a les seves arrels. Sobretot el culte dels herois d'Alaró entrà en decadència i arribaren a sortir del culte catòlic. El segle XVIII marcat per la Guerra de Successió i els Decrets de Nova Planta, conegué les repressions més fortes a l'àmbit religiós popular. Tots aquests conflictes foren ocasionats pel bisbe Joan

⁵⁴³ El document es troba a l'Arxiu del Regne de Mallorca també a l'Arxiu Capitular existeix una altra relació coetània que sembla idèntica, vegeu la transcripció del document a R. ROSSELLÓ, J. BOVER, *Barroquismo procesional...*, p. 12-13.

⁵⁴⁴ M. BERNAT, J. SERRA, *Sant Cabrit...*, p. 98-99.

Díaz de la Guerra que amb les seves mesures provocaren polèmiques i enfrontaments amb el clergat i el poble. La política repressiva de Díaz de la Guerra afectà sobretot al culte de Ramon Llull i a sant Cabrit i sant Bassa, el cas de Caterina Tomàs amb el recolzament especial del cardenal Despuig seguí un altre camí.

Tanmateix arran de la Contrareforma a l'illa aparegueren dos personatges coetanis de gran influència pels mallorquins que foren canonitzats per l'església es tracta de l'agustina Caterina Tomàs que vivia en el convent de santa Magdalena (1531-1574) i del porter del col·legi de Montis-ion Alonso Rodríguez (1533-1619) els dos manifesten trets comuns com la conservació del cos sencer incorrupte. Aquestes dues persones santes juntament amb Ramon Llull com veurem, sí que es consoliden com una triada devocional important a l'àmbit mallorquí. Per bé que les representacions conjuntes no es donen o almenys no tenim constància fins el segle XIX.

Així i tot cap a la segona meitat del segle XIX s'esdevé una reeixida romàntica en els quals els historiadors, i investigadors il·lustrats rescataren herois de la religió i de la pàtria com Ramon Llull i Cabrit i Bassa

Ramon Llull i santa Pràxedis

El primer patronatge històric documentat en el Regne de Mallorca és el de santa Pràxedis, una llegenda que es relata a les edicions valenciana i barcelonina del *Flos sanctorum*⁵⁴⁵ explica el procés complicat del trasllat de les relíquies de la santa. Sembla que en un primer moment Carlemany les rebé com a gratificació per la seva ajuda al Pontificat, construí una església i monestir per poder albergar-les. Més tard fou Jaume III qui aconseguí les anhelades relíquies gràcies a la mediació del rei Carles de França. El rei de Mallorca les portà en una flota de naus i galeres i desembarcà a Porto Pí on va ésser rebut per les autoritats, clergat i poble de l'illa. El gremi de paraires va ésser distingit pel rei i va tenir cura de fer el seguici de les relíquies i acompanyà la processó fins l'església de santa Creu.

G. Llompart i J. Muntaner advertien fins a quin punt la llegenda fou introduïda per legitimar la presència d'unes relíquies. Les primeres dates documentades pels autors citats són de 1350 i 1359 ambdues dates fan referència a les relíquies de santa Pràxedis venerades a la capella de santa Anna. Més tard a l'estiu de 1401 es proclamà un pregó en el que s'ordenava l'establiment de la festa de la santa el 21 de juliol, ja que el cos es conserva en aquesta illa i el poble hi té gran devoció " per los miracles que hi ha fets en temps de epidèmia e de tempestat", i que "ella sia intercessora en pregar Nostre Senyor Déu e la gloriosa Verge Madona sancta Maria per lo poble de la present illa en les seues necessitats"⁵⁴⁶.

⁵⁴⁵ "La hystòria de sancta Pràxedis cors sanct de Mallorca" en *Flos sanctorum*, Valencia, Jorge Costilla, 1514, f. 273-276; en *flos sanctorum* novament fet e corregit e afegit moltes altres vides de sancts e sanctes, Barcelona, Carles Amorós, 1524, f. 253v-256. Citat a G. LLOMPART-J.MUNTANER, "El patronazgo de santa Práxedes sobre el reino de Mallorca", *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. XLI, 1968, p. 3.

⁵⁴⁶ G. LLOMPART- J. MUNTANER, *El patronazgo...*, p. 5.

Al llarg dels segles XV i XVI l'auge de la devoció per santa Pràxedes és un fet i es manifesta amb la sortida de les seves relíquies a les processons de caire extraordinari com a rogatives per escassetesa d'aigua o contra la pesta.

Tot s'ha de dir que el culte de santa Pràxedis fou emparat i promogut per la Reialesa mallorquina. Les relíquies es conservaren al castell Reial de l'Almudaina a la capella de santa Anna, fins i tot la santa romana tingué un retaule propi atribuït a Rafel Mòger i documentat entre 1459-64. El retaule de santa Pràxedis, sant Jordi, sant Vidal ha estat catalogat en el primer període dels tres que ha distingit Tina Sabater en torn a l'obra de Mòger. Promogut pel gremi de paraires fet consigna al guardapols amb les seves insígnies. En un primer moment el retaule era mixt, al carrer central albergava una escultura de la santa obra d'Huguet Barxa documentada a l'any 1458⁵⁴⁷.

El tipus iconogràfic de la santa deriva del relat de la *Llegenda Auria*, Pràxedis verge romana del segle II era filla de sant Prudent, senador, i germana de santa Prudenciana. Es deia que havien rebut a la seva casa a sant Pere, no patiren martiri però reconfortaren els màrtirs recollint la seva sang amb una esponja, i sepultant els seus cossos⁵⁴⁸. D'aquí que se la representi vestida amb túnica, i vesta com les verges romanes. Com es veu a la talla d'Huguet Barxa (figura 76) porta a les mans els seus atributs relacionats amb la seva llegenda, esponja i receptacle bé una gerra o un bací per depositar-hi la sang dels màrtirs.

Una altra representació (figura 77) és un gravat del segle XVII que forma part de la col·lecció Guasp. Aquesta imatge destaca pel caràcter narratiu; en un paratge es presenta en primer terme la santa amb vesta i mantell que amb una mà prem l'esponja on es deixen caure unes gotes de sang dins una gerra i amb l'altra mà subjecta una palma de màrtir, a la llunyania una escena on es veu la decapitació d'un màrtir. Dos motius rellevants s'han incorporat a la imatge, a la dreta unes tisores insígnia del gremi de paraires i a l'esquerra l'escut de la ciutat de Palma, simbolitzant el patronatge oficial illenc.

Precisament la imatge de santa Pràxedis és la primera que la trobam documentada a l'any 1542 fent parella amb la del beat Ramon Llull, és en el relat del llibre de la benvinguda de l'emperador Carles a la ciutat de Mallorca de l'humanista i notari Joan Gomis⁵⁴⁹ que queda constatada la descripció de les imatges

⁵⁴⁷ T. SABATER, *La pintura mallorquina...*, p.252. J. M PALOU, "Huguet Barxa" a *GEPEB*, vol.1, PromoMallorca, 1996, p.163-164. G. LLOMPART- J. MUNTANER, *el patronazgo...* p.288-289.

⁵⁴⁸ "Praxedis fo verge e sor de santa Potenciana, qui foren sors de sent Donat e sent Timotheu, qui foren ensenyats en la fe de Jhesuchrist per los apòstols, los quals sebollires molts corsos de chrestians e donaren los lurs béns a pobres de Christ. En après, elles se'n anaren a Déu". He transcrit la versió catalana de la *Llegenda Auria* que segons Joan Corominas és de les més antigues d'entre altres llengües, vegeu, J. DE LA VORAGINE, *Llegenda auria* a cura de Nolasc Rebull, Olot, MCMLXXXVI, p. 327.

⁵⁴⁹ *Libre de la benaventurada vinguda del Emperador y rey don Carlos en la sua ciutat de Mallorques y del recibiment que li fonch fet*, escrita per Joan Gomis, notari, Ciutat de Mallorques, Ferrando Cansoles, MDXXXII, sense paginar.

La ciutat de Mallorca fou engalonada per rebre la visita de l'emperador Carles V, a l'entrada la comitiva real per la porta del moll podia contemplar un arc monumental amb les armes del Regne que emmarcava tres personatges: una nina, al·legoria de la ciutat de Palma i asseguts en una cadira el beat Ramon Llull "vestit en burell blanch qui tenia en la mà dreta unes hores, en l'esquerra un gayato, y en lo cap aportava una corona pintada de vermell y blau" . A l'altra cadira "una donzella ab gonella, y savoyara de vellut molt ben ornada qui aportava en lo cap una corona y una pellica ab la mà dreta y representava la dita st.^a Pràxedis"⁵⁵⁰ .

La parella de personatges sants es reconeixia pels atributs i motius característics de la seva iconografia. Llull amb corona, burell, llibre i gaiato, i santa Pràxedis anava vestida amb *gonella* i *savoiana*, peces de robes que portaven les dones en els segles XV i XVII; a la mà sostenia un *pelicà*⁵⁵¹, pinça molt sòlida de braços i mordales molt curtes, que estava relacionada amb les tisores de tondre, insígnia del gremi de paraires.

La devoció i culte a la santa tingué com a focus principal la capella de l'Almudaina, però també es va estendre pels pobles de Mallorca i en especial el poble de Petra que a l'any 1459 es fundà una confraria dedicada en aquesta santa⁵⁵².

Sí els segles XV i XVI marquen un esplendor devocional a la santa romana, és en el tombant de la segona meitat del segle XVII que el seu culte comença a esvaïr-se. Reducció de la solemnitat litúrgica, i suspensions de les processons per part del Capítol, són les mesures que s'adoptaren conduint a un decaïment del culte.

D'altra banda, no han quedat cap més vestigis documentals - o almenys els he desconegut - de la parella del beat Ramon Llull i santa Pràxedis. És cert també que pel relat de Joan Gomis es desprèn fàcilment que ambdós sants eren rellevants al segle XVI i ocupaven un lloc predilecte en l'escalafó de sants de la ciutat configurant-se com a patrons de la ciutat de Mallorca.

En el procés de 1612 -13 s'incorporà la descripció de les iconografies de Ramon Llull i santa Pràxedis de Joan Gomis, de fet, aquestes imatges susciten un gran interès, pel fet de què era un prova irrefutable del culte immemorial de Llull, en aquest cas tributat per la ciutat de Palma⁵⁵³.

Ramon Llull i santa Caterina Tomàs

Molt prest a mitjans de segle XVII es configura la parella de Ramon Llull i santa Caterina Tomàs, tot i que Llull no ha estat canonitzat són els dos "sants" més

⁵⁵⁰ *Libre de la benaventurada...*sens paginar.

⁵⁵¹ A. M. ALCOVER, F. de B. MOLL, *Diccionari català-valencià-balear*, t. VIII, Palma de Mallorca, 1993, p. 398

⁵⁵² R. ROSSELLÓ VAQUER, *Origen de la festa de santa Pràxedis a Petra*, Mallorca, 1999.

⁵⁵³ ADM, *Procés...*, 1612-13, f.179-179v.

genuïns de Mallorca, i la iconografia es farà ressò de l'important culte i devoció que li retran.

Abans d'aprofundir en l'estudi del conjunt de representacions dedicades en aquests dos personatges, calen alguns mots introductoris sobre la santa mallorquina.

Caterina Tomàs i Gallard nasqué a Valldemossa l'any 1531 i morí possiblement de tisi o tuberculosi l'any 1574 al convent de santa Magdalena de Palma. Era la sisena de set germans i sabem que als deu anys quedà orfe de pare i mare. Fou acollida primer pels padrins paterns i més tard pels oncles propietaris de la possessió de Son Gallard. Allà féu amistat amb Antoni de Castañeda, ermità de l'antic col·legi de Miramar, el qual esdevingué mentor espiritual de Caterina i la inicià en la vocació religiosa.

Cap el 1550, la valldemossina gràcies a la influència de Castañeda s'allotjà a la casa de Mateu Saforteza i Tagamanent i Maria Magdalena Gual-Desmur i Térmens, propietaris de la possessió de Raixa. Caterina juntament amb Elisabet, filla dels senyors, la qual tenia també vocació religiosa, es formà i va aprendre a llegir i escriure.

Més tard i sempre de la mà de l'ermità Castañeda aconseguí ésser admesa al convent de santa Magdalena de canongesses regulars lateranenses de sant Agustí.

A partir de dues cartes que ella va escriure es dedueix fàcilment que Caterina Tomàs tenia un do especial pel consell i la intuïció. Al seu locutori hi acudien nombroses persones cercant consells i bones recomanacions. Fins i tot segurament el virrei Guillem de Rocafull i el bisbe Diego de Arnedo fossin assessorats per la monja agustina. En aquest sentit Caterina Tomàs fou una ferma seguidora de la reforma sorgida de Trento que entre d'altres pretenia una nova regulació de la vida contemplativa més rígida i ordenada. D'altra banda, la figura de la santa mallorquina se l'ha d'associar amb el reviscolament de la mística de l'època centrat amb el proïsme, caracteritzat per una gran religiositat interior amb personatges contemporanis com Teresa de Jesús i Joan de la Creu.

Just després de la seva mort la veneració popular cobrà força i aflorà l'atribució de miracles i prodigis. Les ànsies mallorquines de tenir un sant protector i les dificultats en què es topava el procés de canonització de Ramon Llull motivaren el Gran i General Consell de Mallorca a promoure la causa de beatificació de Caterina Tomàs. La decisió quedà signada el 17 d'octubre de l'any 1625.

Un cercle de fervents admiradors de la monja valldemossina col·laborà reunint i elaborant tota la documentació, entre ells es trobaven familiars i clergat.

El procés de beatificació fou molt llarg diversos fets poden explicar aquests entrebancs, entre d'altres la instauració del Decret de Nova Planta de 1717 dictat per Felip V en el qual s'abolia la independència del Regne de Mallorca, i del Gran General Consell que havia iniciat el procés.

Tanmateix, la persona que influí més en la beatificació de Sor Caterina Tomàs fou el cardenal Antoni Despuig i Dameto (1745-1813). Personatge de grans inquietuds culturals, reuní una important col·lecció d'antiguitats que les conservà a Raixa i llavors al castell de Bellver. A més a més encomanà una biografia de sor Tomasa, i ell mateix n'escriuí una que fou publicada per l'erudit Josep Barberini l'any 1816.

Costejà la capella panteó de la beata al convent de santa Magdalena, que no va poder veure acabada, ja que morí dos anys abans de finir les obres del sepulcre.

Dia 3 d'agost de l'any 1792 se signà el breu apostòlic de beatificació a Santa Maria la Major (Roma) i dia 12 d'agost se celebrà l'acte de beatificació a la basílica de sant Pere. Tot just beatificada s'inicià el procés de canonització. A l'arxiu del convent es conserva el *Llibre de limosnas de la b. Catalina comensa a 23 setembre d. 1793* per aquesta finalitat. Sembla que l'impuls definitiu es produí quan el bisbe Jacint Maria Cervera l'any 1889, manà que s'instruís un expedient, per veure si hi havia constància de fets prodigiosos suficients. L'any 1889 el vicari general de Mallorca, i més tard el cardenal, Enric Reig, va presidir el tribunal apostòlic per examinar tres nous miracles atribuïts a Caterina Tomàs. El papa signà el certificat dels dos miracles finalment admesos dia 9 de març de 1930, més tard Pius XI, dia 22 de juny de 1930 presidí la solemne canonització de les beates Caterina Tomàs i Lucia Felippini. Uns cinc-cent mallorquins, viatjaren a Roma per assistir a l'acte, encapçalats pel bisbe Josep Miralles, que oferí dos coloms com a ofrena al papa⁵⁵⁴.

El renom de la monja agustina s'havia estès per tota l'illa, i molt prest, ja en el segle XVI es realitzà una efígie, una pintura que malauradament no s'ha conservat, però en coneixem una reproducció en gravat, que realitzà Antonio Martínez l'any 1847 per il·lustrar *Varones ilustres de Mallorca*. El gravat (figura 78) mostra el retrat de mig cos de la monja que està amb el cap baix mirant la creu que sosté a les mans. Segons escrigueren els autors de l'obra, el retrat era una còpia de la pintura que es trobava a casa del senyor Pere Gual⁵⁵⁵.

La noblesa devota de Caterina Tomàs i l'àmbit eclesiàstic varen esser els interessats d'encomanar retrats de la santa mallorquina.

Sobre les primeres imatges de la santa es documenten dues pintures del segle XVII. La pintura ubicada a un lateral de la capella de sant Antoni de Viena de l'església de Valldemossa, fou objecte d'un prodigi documentat l'any 1736. Sembla que el bisbe Pere d'Alagó va manar segons el que disposà el papa Urbà esborrar la imatge per no estar reconeguda per l'Església. Segons l'encarregat de llevar la pintura, Jordi Fornés, la imatge de Caterina reapareixia una i altra vegada.

Segons es desprèn de la visita pastoral del 8 de setembre de 1686, el bisbe Pere d'Alagó manà fer una pintura que decorava la sagristia de l'església de santa Eugènia.

Tanmateix, el model iconogràfic de la religiosa mallorquina cristal·litza a les arts plàstiques en una dona de rostre serè, vestida amb l'hàbit negre de canongessa agustina amb el roquet blanc, porta un llarg rosari penjat al coll, i sovint també té com a atribut el lliri i el crani. Un cop beatificada l'any 1792, els atributs exclusius són el pa de sucre i una cadenera⁵⁵⁶. De fet, en el primer procés informatiu de la santa es fa referència a l'ocell i es diu que en el darrer any de la seva vida tenia

⁵⁵⁴A. M. ALCOVER, *Vida abreviada de santa catalina Tomassa*, Ciutat de Mallorca, 1930, p.67-87.

⁵⁵⁵J.M. BOVER, *Varones ilustres...*, p. 747.

⁵⁵⁶G. CARRIÓ, *El carro triunfal, manifestacions populars a l'entorn de santa Caterina Tomàs*, p.21, 39, 66, 99.

raptos durant els quals baixava a les seves mans un ocellet que cantava amb gran harmonia⁵⁵⁷.

Precisament tant les pintures a l'oli, com els gravats del segle XVII es manifesta l'episodi de Caterina Tomàs en la visió del pa de sucre.

Ja a les primeres biografies⁵⁵⁸ de caire hagiogràfic hi trobem aquest episodi, el cardenal Despuig recollí aquest episodi a la biografia que escrigué de sor Tomassa:

“Algunas Religiosas jóvenes, en la noche de la indicada vigilia, le pidieron por chanza un dulce para poder cantar con más suavidad los Maytines. *No tengo ciertamente*, les dixo Catalina, *pero volved antes de entrar en el coro*. No cuidaron aquellas de verificarlo, sabiendo que ni en la celda de su hermana, ni en su alacena, se encontraban otros dulces que los instrumentos de su penitencia. Cantáronse los Maytines, á que no asistió por sus indisposiciones, y al salir fue la Priora á visitarla, y la halló en medio de su celda, puesta de rodillas en un profundísimo éxtasis, y en su mano un pilón de azúcar, más blanco que la nieve, y tan suave como celestial.

Semejante prodigio se renovó en el año siguiente para endulzar la voz de sor Margarita Oleza, Religiosa jóven á quien la Priora había encargado cantase en idioma vulgar ciertas

⁵⁵⁷ G. LLOMPART, *La Mallorca tradicional en los exvotos*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1998, p. 37.

“La iconografía de santa Catalina Thomàs en la documentació de la seva beatificació (1626-1691)”, *Locus Amoenus*, 8, 2005-2006, p.165-171.

⁵⁵⁸ La literatura hagiogràfica de santa Caterina Tomàs és abundant gairebé a totes elles es caracteritzen per tenir un sentiment d'enaltiment del personatge i de destacar els fets màgics i prodigiosos. Els primers escrits sobre la monja valldemossina varen esser obra de Salvador Abrines els quals conformaren els fonaments de l'hagiografia tomassiana posterior. Un altre biograf reconegut fou Vicenç Mas que augmentà la informació amb altres fonts i es palesà a l'obra *Vida de la v.m. sor Catalina Tomàs religiosa Agustina del monasterio de Sta. Magdalena de la ciudad de Mallorca*. Però, en realitat la primera obra biogràfica publicada és obra del P. Bartomeu Vallperga i Simó, *Vida y muerte de la bendita virgen sor Catharina Thomàs natural de Mallorca de l'any 1617*. Mes tard el cartoixà Pere Joan Coll amb el pseudònim de Plàcido Rulero publicà l'any 1755, *Vida, virtudes y milagros de la venerable y estática virgen sor Catharina Thomàs*. Detalla els episodis de la vida de la santa i refà tota la documentació del procés de beatificació. Més tard Antoni Despuig com a postulator del procés de beatificació promogué una biografia que encarregà al jesuïta Bartomeu Pou *De vita agustinianae virginis Beatae Catharinae Tomasiae* de 1797. Posteriorment el mateix cardenal Despuig redactà una biografia de la santa que fou publicada després de la seva mort per Josep Barberini. Del segle XX hi ha abundosa bibliografia, Antoni Tomàs i Pastor escrigué *Vida de la beata Catalina Thomàs* amb un pròleg de Miquel Costa i Llobera i s'edità el 1916 i 1923. En el tombant de la dècada dels anys 30 es publiquen altres vides, en ocasió de la canonització de Catalina Tomàs, Antoni Maria Alcover publicà en 1930 *Vida abreviada de santa Catalina Tomassa*. Antoni Llorens escrigué una obra amb el títol *Santa Catarina Tomasa i els seus amics*, d'Antoni Thomàs és *La flor de Valldemosa. Vida compendiosa de santa Catalina Thomàs*. Una altra obra de Pere Antoni Magraner és *La vida de Santa Catalina Thomàs, verge mallorquina*. Els treballs més recents entorn a santa Catalina Tomàs aporten una visió més crítica és el treball de Pere Joan Llabrés *Sor Catalina Tomàs, la nostra santa* de 1980. Per altra banda, els treballs d'Antoni Cano tracten tant la biografia de la santa com també el caire històric a *Catalina Tomàs una dona de coratge* de l'any 1992. El treball de Baltasar Coll revela testimonis inèdits, *Qüestions tomassianes: episodis de la vida de sor Catalina Tomàs* segons les atestacions de sor Bàrbara Poquet de 14 novembre de 1614. Homenatge a Guillem Rosselló Bordoy, vol. 1, Palma, p.307-322. En darrer terme hem d'esmentar el treball de Gabriel Carrió és un catàleg divulgatiu de l'exposició realitzada pel Departament de Cultura del Consell de Mallorca. El Catàleg i l'exposició volen donar una visió de conjunt des de diversos aspectes del personatge, tenint present la vessant històrica com la mítica, on es posa de manifest la gran devoció dels mallorquins vers la santa; i la quantitat de fórmules d'expressió que ha generat.

coplitas que llamamos la *Sibila*; costumbre que entonces era general en todas las Iglesias de esta Isla en semejante noche, y hoy todavía permanece en la Catedral. Cogióle un resfriado, y pidió á Catalina, á quien servia por estar indispueta, le diese un poco de azúcar, acordándose tal vez del que había conseguido del cielo en el año anterior. Una peticion tan inocente, y en circunstancias tan alegres, mereció su atención: díxole que volviese quando tocarian a Maytines, y executándolo asi, la encontró extatica con un bollo de azúcar en sus manos, que no se atrevió á tocar. Avisada la priora, fué ésta á la celda de Catalina, tomóle el dulce de la mano, y lo reservó para los enfermos. Quando el otro dia volvió del rapto, no ignorando lo que habia pasado, dixo con cariño á Sor Oleza: ¿Que porque no habia tomado aquel dulce ? Excusóse ésta modestamente; pero le respondió Catalina: Hija, bien podiais hacerlo, pues era para vos⁵⁵⁹.

El Dr. Miquel Tomàs i Ferrer nat a Valldemossa l'any 1557 i nebot de la Beata, era beneficiat de santa Eulàlia. Ell fou qui publicà la *Vida de Sor Tomassa* del P. Vallperga. Més tard Miquel Tomàs a l'any 1625 promogué un *Certamen Poètic* en honor de la seva tia. Anys més tard, el 1636 se'n va fer una altra edició a Barcelona dedicada al senyor Francesch Jofre de Rocaberti, comte de Peralada⁵⁶⁰. En el volum apareixia una xilografia de tall popular, (figura 79) de les més antigues, on es representava un retrat de la beata, dempeus de tres quarts caracteritzada amb els seus atributs típics. Vestida amb l'hàbit agustí, roquet blanc, rosari llarg penjat al coll en una mà el pa de sucre, i a l'altra la cadenera i el lliri símbol de la virginitat.

En aquest retrat considerat dels més primerencs ja es veu que s'han definit els atributs i motius que caracteritzaran a la santa. No manquen retrats fets a l'oli seguint el mateix model iconogràfic. Un bon exemple és el que es conserva al convent de sant Bartomeu d'Inca és també del segle XVII. Sobre un fons obscur monocrom la santa es presenta amb rostre idealitzant mostrant els seus coneguts motius pa de sucre i cadenera. L'hàbit i el fons negre contrasten amb els atributs, rostre i roquet blanquinos.

Sí bé aquestes dues imatges reflecteixen el tipus iconogràfic de la beata, altres representacions de vessant més narrativa, escenifiquen el conegut episodi del pa de sucre. A les xilografies de la impremta Guasp hi podem trobar algunes variants. En una d'elles⁵⁶¹ es veu la monja valldemossina agenollada a la seva cel·la pregant en èxtasi davant un altaret; a les mans porta el pa de sucre i la cadenera, concedits gràcies a la intercessió divina de la visió del crucifix que se li apareix envoltat de núvols. L'escena és contemplada per una monja que es troba al dintell del portal (figura 80).

No obstant això, un altre episodi que plasma les xilografies de la impremta Guasp i que també cal tenir present és el de la santa extàtica a la seva cambra, rebent la inspiració de l'Esperit Sant en forma de colom, i acompanyada d'àngels. Els recurs de les monges que observen la visió en el llindar de la porta es repeteix en aquestes imatges⁵⁶² (figura 81).

⁵⁵⁹ A. DESPUIG DAMETO, *Vida de la Beata Catalina Tomás*, publicada por Josef Barberi, impremta de Felip Guasp, 1816, p. 89-90.

⁵⁶⁰ A. M^a. ALCOVER, *Vida abreviada de santa Catalina Tomassa*, amb dibuixos de Pere Càfaro, i Francesc de B. Moll, Ciutat de Mallorca, 1930, p.111-112.

⁵⁶¹ L'estampa és la número 518, altres gravats que tracten el tema són la 521 i 523, vegeu, *Colección de xilografías...*, vol. II, p.207, 209, 210.

⁵⁶² Vegeu les estampes 519, 520, de la *Colección...*, vol.II, p.208, vol. II.

En aquest sentit, hem de recollir l'opinió d'Antoni R.Cano⁵⁶³, el qual li semblava la iconografia més encertada. La figura de la santa amb l'Esperit Sant en forma de colom damunt un espatlló, girat a cau d'orella, mostrava el do de consell que ella tenia. De fet, aquesta iconografia deriva de models, ja establerts i sobretot recorda les escenes de santa Teresa de Jesús representada amb un colom (símbol de l'Esperit Sant), que sobrevolant vora la seva orella o bé damunt l'espatlla li revela o inspira els seus escrits.

Altres gravats, calcografies del segle XVIII el tema de retrat preferit continua essent l'èxtasi o rapte. La santa es representa de mig cos, prega ferventment davant un crucificat que es disposa en una taula amb objectes personals de Caterina: crani, el pa de sucre, la cadenera i el lliri. Sobre aquest model iconogràfic, com a poc es coneixen tres versions molt similars. Una d'elles fou realitzada per Francesc Muntaner l'any 1792; un altre gravat conservat al Convent de Santa Magdalena està signat per C. Spinosa i P. Fontana. Una altra làmina quasi idèntica i reproduïda a la biografia de santa Caterina Tomàs del cardenal Despuig és la realitzada per B. Salesa i F. Cecchini (figura 82).

A banda del tipus iconogràfic les representacions del cicle vital de la santa valldemossina són d'una gran riquesa. Trobem imatges de la seva infantesa des de l'instant que la mare li dóna el pit, a quan se li apareix sant Antoni, i sant Bru, o bé quan du el dinar als segadors de san Gallard, i l'acomiadament de l'ermità Castañeda iniciador de la vida espiritual de la santa. També són abundants les imatges de Caterina Tomàs quan arruixa el dimoni, o les aparicions de la Mare de Déu i santa Caterina d'Alexandria que li guien el camí per trobar ca seva. Altres episodis estan relacionats amb el convent de Santa Magdalena com l'escena del locutori, la il·luminació de Catalina per l'Esperit Sant, la rebuda del pa de sucre, la compareixença de la cadenera a la seva cel·la, l'aparició de Jesús que en algunes imatges es desclava de la creu per abraçar a Caterina, model iconogràfic que deriva d'altres representacions de sants com sant Bernat i també és assimilat amb un episodi de Ramon Llull. Altrament, també es registraren pintures que tractaven els miracles de la curació dels infants Joan Calafat, i Joan Colom; i de sor Coloma Armengol, reconeguts a la beatificació, aquestes pintures estan ubicades al convent de santa Magdalena i també la mateixa temàtica es disposa als murs laterals de la capella de la beata Caterina Tomàs de la parròquia de Binissalem. Exemples de la glorificació de la santa es donen al segle XIX, el més rellevants són els llenços de Guillem Torres i d'Agustí Buades.

Per a l'estudi de les imatges de Ramon Llull i santa Caterina Tomàs, convé fer una distinció hi ha un grup d'imatges majoritàriament escultures que varen esser concebudes per formar parella, bé ocupant un lloc d'un retaule, bé per decorar una capella, o una façana d'església; és ver que també hi trobam pintures ubicades moltes vegades a les sagristies tractant els dos personatges mallorquins.

Una primera parella d'aquests dos sants que sabem per la documentació del procés de 1751 és la que es localitzava a la capella de la Mare de Déu del Roser de

⁵⁶³ A. R. CANO I OLÉO, Presentació a *El carro triomfal, manifestacions populars a l'entorn de santa Caterina Tomàs*, Consell de Mallorca, 2006, p.11

l'església de santa Margalida. El retaule segons manifestaren els pèrits era de factura moderna, tot i que no indicaven la cronologia, asseguraven, però, que en canvi les imatges eren antigues. A la fornícula central s'ubicava una escultura de la Mare de Déu del Roser als costats es situaven sant Domingo i santa Caterina de Senna. A l'extrem superior de l'evangeli una pintura de Ramon Llull descrita com "Depictam eo solito modo quo depingi solet". I sobre l'altra columna una altra pintura, una tela fixada sobre una taula que corresponia a la figura de sor Caterina Tomàs. D'acord amb les circumstàncies del moment les imatges havien estat retirades a causa del decret de la prohibició del seu culte⁵⁶⁴.

Les talles conservades al Palau Episcopal de mitjans segle XVII (figures 83-84) són de les primeres imatges conjuntes que es coneixen de Ramon Llull i santa Caterina Tomàs. Les imatges molt bé varen poder esser realitzades per a decorar una capella o un retaule. Com a parella es dissenyaren seguint unes pautes similars, les dues figures agenollades, pregunten amb les mans juntes, el tractament arcaic i poc treballat es posa de relleu, el policromat dels seus hàbits és ben igual: sobre un fons blau s'han decorat unes flors de llis daurades, la talla de "sor Thomasa", així diu el rètol al peu de l'escultura, porta com a nota distintiva roquet blanc i llarg rosari penjat al coll.

Altres dues escultures que decoren el retaule de sant Lluís, antiga capella de la Pietat de l'església de santa Eulàlia de Palma, són interessants pel fet de què estan documentades. En el procés de 1752, escultors i pintors testimonien i donen informació sobre les dues talles. L'escultor Andreu Carbonell declarava que el retaule fou fabricat pel seu mestre Gaspar Homs, es tracta de Gaspar Homs Bestard, i ens orientava sobre la data de realització amb una cronologia aproximada de 1670-1675⁵⁶⁵. Pel que fa a la figura de Caterina Tomàs els testimonis l'anomenen *Venerable sor Catalina Tomàs*, fet que dona entendre que encara no havia estat beatificada. La talla de la monja agustina es presenta amb actitud d'èxtasi, vesteix hàbit obscur amb motius daurats, roquet i vel blanc, i corona circular; a la mà esquerra porta els seus atributs personals: un llibre obert, en aquest cas objecte no habitual a les seves representacions i sobre ell, el pa de sucre i la cadenera, la visió d'èxtasi s'emfatitza amb el gest de la mà damunt el pit. L'escultura de Caterina Tomàs mostra característiques afins amb la seva parella: el cànon allargat, i una poca flexibilitat de les formes anatòmiques, pròpies del primer barroc.

Sobretot en el segle XIX proliferen un nombre important de representacions dels dos personatges mallorquins. En el tríptic de la capella de la Santíssima Trinitat de Miramar es presenten a la taula central: sobre núvols, Déu Pare a la dreta, i Jesús ressuscitat amb la creu a la mà a l'esquerra, per sobre ells el colom de l'Esperit Sant. Als dos costats les taules (figura 85) que representen Ramon Llull com a doctor i santa Caterina Tomàs, vestida de monja amb actitud d'èxtasi amb les mans sobre el pit i el rosari embolicat a les mans⁵⁶⁶. Les dues taules dedicades

⁵⁶⁴ ADM, *Procés...* 1751, f.40v, 41. Per a la transcripció completa, vegeu l'apèndix documental.

⁵⁶⁵ ADM, *Procés...* 1751, f.56.

⁵⁶⁶ Bartomeu Ferrà describia el retaule així: "Son retaule pintat sobre post mostra l'antic cuadro de la Trinitat, midant 2'10ms per 1'45m, i destruït el barroc, que era de malíssim gust i deteriorat, se

als sants mallorquins serviren com a model iconogràfic per decorar esglésies de nova construcció com son Rapinya, i Establiments. A l'església parroquial de Gènova a la sagristia es conserven dos quadres que també fan parella santa Caterina Tomàs s'ha representat agenollada orant en el camp, a son Gallard, després de segar, vestida de pagesa i envoltada de gavelles.

A la façana de la Seu hi trobem les escultures de Ramon Llull i Caterina Tomàs realitzades per l'escultor Guillem Galmés Socias (1845-1927). Les dues imatges les realitzà l'any 1879⁵⁶⁷. L'escultura de Llull fou un model que Galmés repetí en diverses ocasions, el Beat es representat amb ploma i pergamí a les mans. La talla de Caterina Tomàs amb hàbit i vel es mostra recollida i en èxtasi.

Anys més tard, el 1888 finalitzà altres dues imatges sant Pere i sant Pau, també per ubicar-les a la façana de la Seu.

Un altre grup d'imatges el conformen pintures a l'oli i gravats en els quals es representa els dos personatges imbricats en una mateixa escena, una de les primeres pintures conegudes i a més a més datades a la part central "any 1674" es troba a la capella de santa Caterina de l'església parroquial de santa Eulàlia de Palma. El llenç (figura 86) representa al centre, la Immaculada, flanquejada pels dos sants personatges mallorquins, caracteritzats amb els seus respectius atributs que reposen a terra el llibre devora Llull i el lliri blanc al costat de Caterina Tomàs. Singular és l'escut al centre a la part inferior que segons Andreu de Palma pertanyia al gremi de regs⁵⁶⁸.

A partir de la segona meitat de segle XVIII diverses pintures segueixen el mateix esquema iconogràfic. Una pintura de col·lecció particular (figura 87) de Santa Eugènia sembla més elaborada, la Immaculada s'ha representat revestida dels seus elements característics, situada sobre la bolla del món, trepitja la mitja lluna i el drac. Una cort d'angelets envolten la figura femenina portant flors, i per sobre vola el colom. A l'esquerra el Beat agenollat amb el llibre damunt una tauleta amb tinter escriu la seva obra, a la dreta santa Caterina Tomàs en actitud d'èxtasi amb les mans sobre el pit. A terra s'han representat els atributs dels dos personatges devora Ramon Llull, birret doctoral i crani; al costat de santa Caterina Tomàs, creu i lliri.

Aquestes imatges guarden relació amb l'exaltació i defensa del culte de la Immaculada, no només el sants de l'orde franciscà varen esser representats com a defensors del misteri de la Immaculada Concepció, també els sants locals

li da forma de tríptic, posant als seus costats les imatges, també pintades sobre post, del B. Ramón i de sor Tomasa Catalina, que foren obres alemanyes del bon artista Steille." Citat a S. CAÑELLAS SERRANO, *El paisatge de l'Arxiduc*, IDEB, 1997, p.59.

⁵⁶⁷ M^a. M. BROTONS CAPO, "Escultura y escultores en el cambio de siglo en Mallorca", a *Arte e identidades culturales*, actas del XII CEHA, Oviedo, 1998, Homenaje a D. Carlos Cid Priego, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, p.224.

⁵⁶⁸ A. DE PALMA, "Catalogo de la exposición.., 1920, p.449. D'altra banda, Mossèn Antoni Maria Alcover, a la biografia que escrigué de la santa al final del llibre incloïa un recull ben interessant d'iconografia de Caterina Tomàs de Mallorca i citava aquesta pintura "a Santa Eulària a la capella de Sta. Catalina, a la banda de l'Evangeli: Pintura (Mare de Deu ab la Beata Catalina y Beat Ramón). A. M. ALCOVER, *Vida abreviada de santa Catalina Tomassa*, Ciutat de Mallorca, 1930, p.177-178.

manifesten una devoció per part de la Immaculada, configurant-se com la patrona de Mallorca.

La pintura de la capella de Son Poquet d'Esporles, la figura de la Puríssima ha estat substituïda per una Mare de Déu del Roser⁵⁶⁹. La figura femenina vestida amb una túnica vermellosa i mantell blau, porta a la mà esquerra una rosa i un rosari, amb l'altra mà sosté a l'Infant Jesús que està dret, i també porta a la mà un rosari i una rosa. Als costats es podem reconèixer a santa Caterina Tomàs i el beat Ramon Llull amb els seus habituals atributs, i a terra altres motius identificatius dels personatges.

Una altra representació de similars característiques era la capelleta situada al carrer Botons de Palma, avui ja destruïda. Tot i estar molt deteriorada la pintura, gràcies a la fotografia del catàleg del P. Miquel Pascual podem fer una descripció; a la imatge es representa al centre, a un nivell superior, sobre un núvol, una figura femenina, la Puríssima. La flanquegen santa Caterina Tomàs amb l'hàbit d'agustina pareix que porta a les mans dos dels seus motius característics: el pa de sucre en una mà i un lliri a l'altra. En canvi els atributs del Beat són més fàcilment visibles, abillat amb corona de raigs, hàbit, cordó nuat, i capa de franciscà, sosté a les mans el llibre obert i la ploma.

Amb tot, la imatge no passà desapercibuda, hi ha diverses publicacions s'esmentava la capelleta. Un dels primers treballs, són reculls d'imatges i capelletes de Ciutat realitzats per Bartomeu Ferrà. L'autor aportava una detallada relació de les capelletes de sants ubicades a diversos carrers de Ciutat. Al carrer de Botons es ressenya aquesta capelleta, més tard Muntaner Bujosa catalogà la fornícula i la descrigué:

“De antiguo existía en la calle Botones una pequeña y sencilla hornacina, protegida con puertas, sobre el portal de la casa nº 24, que guardaba la misma tela que todavía hoy se conserva de la Inmaculada Concepción acompañada del Beato Ramón Llull y de Santa Catalina Thomás. Creo que fue por el año 1937 que, con motivo de la restauración de la fachada de dicha casa, su propietario y maestro de obras don Antonio Jover, en lugar de dejarse llevar por la costumbre iconoclasta de nuestros días, tuvo el acierto no sólo de conservar la “capelleta”, sino que la reconstruyó conforme al proyecto diseñado por don Antonio Jiménez, resultando, una vez ejecutado en piedra de Santanyí por el escultor Serra, un apreciable ejemplar por la acertada concepción de su traza y discreción de líneas”⁵⁷⁰.

Tanmateix Bartomeu Ferrà catalogà una altra capelleta al carrer Ecce Homo dedicat a la imatge del Ecce Homo i flaquejat per les pintures laterals del Beat Ramon i de santa Caterina Tomàs. Segons explicà per tradició se contava un fet miraculós succeït a una senyora que passà a peu eixut la Riera, quan anava a les obres de fundació del convent de monges Tereses. Amb tal motiu, s'exposà a la veneració dels veïns la imatge de l'Ecce Homo en una capelleta, a la qual

⁵⁶⁹ Aquesta pintura segurament formava part del retaule que catalogà Andreu de Palma i que era propietat de Gabriel Alorda Torres, A. DE PALMA, “Catálogo de la exposición...”, vol. 1, 1920, p. 449

⁵⁷⁰ J. MUNTANER BUJOSA, *Hornacinas callejeras*, monografías de historia de Mallorca, 1946, p. 75.

s'encenia llum cada vespre. La malícia del jovent féu precís que es posàs un grallat de fil de ferro damunt aquella imatge per resguardar el seu fanalet. S'encarregà una nova a l'inspirat artista D. Joan Bauzà. L'acompanyaren les pintures laterals del Beat Ramon i Sor Tomasa Catalina⁵⁷¹.

D'altra banda, és destacable la calcografia signada per Llorenç Muntaner, la imatge il·lustra en un fons de paisatge marítim als dos personatges caracteritzats amb els seus usuaus motius, per sobre d'ells es representen les visions de la Puríssima i el sant Crist de santa Eulàlia. Sobre uns núvols apareixen angelets que porten atributs del sant Crist de santa Eulàlia, la creu aspada; i l'altre angelet el mirall símbol de la Immaculada⁵⁷².

Ramon Llull, santa Caterina Tomàs i sant Alonso Rodríguez

A partir de la segona meitat del segle XIX, a la parella de santa Catalina Tomàs i el beat Ramon Llull es suma la figura de sant Alonso Rodríguez, no obstant això, són poques les representacions amb els tres personatges com a sants mallorquins. Pel que fa a la figura de sant Alonso Rodríguez calen algunes ratlles introductòries sobre la seva persona i la codificació de la seva iconografia.

Alonso Rodríguez nascut a Segovia l'any 1530 es crià en un ambient de pietat cristiana, home de poques lletres, encara que afeccionat a les lectures pietoses, la seva doctrina no és producte d'una cultura llibresca, sinó d'una experiència espiritual. La seva formació està vinculada des de la seva infantesa a la Companyia de Jesús.

A principis de l'any 1543 entrava a Alcalà, per ensenyar gramàtica Francisco de Villanueva, el qual havia estat admès per sant Ignasi a la Companyia de Jesús. El pare d'Alonso, Diego Rodríguez decidí enviar els seus dos fills, perquè comencessin els estudis amb Villanueva, però inesperadament i de sobte, el pare d'Alonso morí, deixant una vídua i onze fills petits i un negoci per atendre.

Alonso, el segon dels germans majors, fou l'encarregat de portar endavant el comerç de llanes teixits del seu pare.

Entre 1546 i 1564 tot i no tenir bon ull pels negocis es dedicà a la botiga familiar, a l'edat de vint- i- set anys es casà amb Maria Juárez. Tingueren tres fills, els dos primers moriren molt aviat, després l'esposa caigué malalta i també morí. Alonso quedà amb un fill petit i es traslladà a viure a casa de la seva mare. Entre 1564 i 1570 cau en una profunda crisi. En aquest període reprèn les devocions de la seva infantesa i adolescència: Maria Santíssima i sant Francesc són els seus dos grans

⁵⁷¹ B. FERRÀ PERELLÓ, *Ciutat ha seixanta ...*, p.150.

⁵⁷² Joan O- Neille describia el gravat: "Representa un Santo Cristo entre nubes con un ángel a su derecha apoyándose en una cruz aspada, cuyo signo da indicio pueda significar ser de la parroquia de Sta Eulalia: a su izquierda la imagen de la Immaculada Concepción, con algunos de sus atributos y ángeles y serafines. En la parte inferior el B. Ramon Llull vistiendo el hábito de terciario, rodea su cabeza una corona de trece rayos, con la rodilla derecha en el suelo, en su mano derecha una pluma, sosteniendo con su izquierda un libro en cuya página está trazada una figura geométrica; dirige su vista hacia las referidas imágenes. Dos ángeles, a sus pies, tienen abierto otro libro con varias figuras matemáticas. En el otro ángulo de la plancha y arrodillada también, la Beata Catalina Tomás". J. O- NEILLE, "Ramon Lull....", p.436.

protectors. A l'església dels jesuïtes fa confessió general i orientà la seva vida amb el P. Luís de Santander i el P. Juan Bautista Martínez que el dirigeixen espiritual. La tragèdia familiar novament torna assolar la vida del pobre viudo, el fillet més petit mor i poc temps després la seva mare.

El seu confés P. Juan Bautista Martínez li confirmà una clara intuïció: Alonso seria jesuïta. Però les primeres negatives per part del Col·legi jesuític de Segòvia, feren que Alonso es decidís a renunciar la hisenda a favor de les seves germanes i se'n va anar a València, on l'acollí el P. Santander que li recomanà que començàs els estudis de gramàtica i després els eclesiàstics. Tot i tenir una frustrada experiència d'ermità a sant Mateu, a prop de Castelló. Però el 31 de gener de 1571, Alonso començà el noviciat al col·legi de sant Pau de València, poc durà l'estada del novici a València. El Pare Provincial el mes d'agost del mateix any l'envià a Mallorca.

Monti-Sion era residència feia deu anys de jesuïtes, des de l'agost de 1561, va ser el P. Coch qui rebé el germà Alonso al col·legi de Ciutat i fou el primer director espiritual d'Alonso a Mallorca. Després de complir-se més de dos anys del seu noviciat, dia 5 d'abril de 1585 faria els vots decisius amb el P. Alonso Roman. A la primeria quan es treballava per l'edificació del Col·legi, Alonso ajudava a les tasques domèstiques, més tard quan el col·legi s'enllestí cap a l'any 1580, va rebre el càrrec de porter treball que compliria fins a l'edat de setanta-tres anys. La seva vida exterior no presenta més canvis, fer oració sense parar era el seu ideal, entregat intensament a la pregària era la intenció vital del sant porter. A partir de 1604 per ordre dels seus superiors, començà a redactar les seves memòries, que acabà el juny de 1616. Escriví també nombrosos opuscles de meditacions i altres obres menors, com cartes i altres tractats. Els escrits formen tres volums que va editar el P. Jaume Nonell entre el 1885-1887.

D'altra banda, es conegut que el germà Alonso despertava la vocació religiosa, la llista de jesuïtes, fills espirituals del sant germà es prou nombrosa. Però sens dubte, el deixeble de més importància de la Companyia fou Pere Claver i Cerveró. Nascut a Verdú, arribà a Monti-Sion dia 11 de novembre de 1605, per cursar estudis de filosofia sota la direcció del professor P. Blai Bailo. De seguida, Pere demanà permís al P. Rector per poder conversar els vespres amb l'ancià porter el qual es convertiria durant la seva estada de tres anys a Monti-Sion amb el seu estimat director espiritual. De fet, les entrevistes de mestre i deixeble donaren molt prest molt bon fruits: la vocació missionera de Pere a Amèrica que abraçaria tota la vida en l'evangelització dels negres que arribaven de les costes africanes per esser esclaus dels nous colonitzadors del Nou Món.

A la matinada del 31 d'octubre de l'any 1617, Alonso a l'edat de 87 anys morí. Un any després de la seva mort s'incoà el procés en ordre a la seva beatificació i canonització. El 25 d'octubre de 1633 el Gran i General Consell de Mallorca el va incloure com a patró i protector. Climent XIII, el 25 de maig de 1760 va aprovar com a heroïques les virtuts d'Alonso. Lleó XII el 20 de maig de 1825 el va beatificar i finalment fou canonitzat per Lleó XIII dia 15 de gener de 1888 juntament amb el seu deixeble Pere Claver i Joan Berchmans⁵⁷³.

⁵⁷³ En referència a les biografies que s'han escrit d'Alonso Rodríguez cal citar la més important i d'obligada consulta publicada pel P. Nonell, vegeu, *Vida de San Alonso Rodríguez coadjutor temporal de la compañía de Jesús ordenadas y publicadas por el P. Jaime Nonell*, t. 3, Barcelona, 1888. Altres

Pel que fa a la primera pintura dedicada al sant fou la visió de san Alonso Rodríguez de Francisco Zurbaran de 1630, (figura 88) conservat a la Real Acadèmia de Belles Arts de san Ferrà de Madrid i dibuixat i gravat més tard per Galvan (figura 89).

L'escena retratada no s'esdevingué abans de dia 5 d'abril de 1585, dia en què Alonso pronuncià els seus darrers vots de coadjutor format, i se li donà el càrrec de porter en el Col·legi de Montesión a Palma de Mallorca. En el llenç a la part superior, a l'esquerra, es veu un trencament de glòria amb la Mare de Déu representada amb blanca túnica i al seu costat Jesús cobert en part per un mantell vermell. Sota els seus peus un gran nombre d'angelets les serveixen d'escambell i a la dreta, un cor d'àngels vestits de blanc canten himnes d'alabança i toquen instruments.

El Bon Jesús i la seva mare sostenen a les mans cors dels quals brollen a doll l'amor diví que ha d'inflamar el pit d'Alonso. A la part inferior, del quadre es troba el serf del senyor, agenollat en actitud que demostra la més perfecta humilitat, al seu costat un àngel amb túnica taronja, és l'àngel custodi el qual Alonso va tenir gran devoció des de la infància, que recolza la mà esquerra sobre les seves espatlles. El rostre del sant reflexa la bondat de l'ànima, en el seu pit els dos monogrames en forma de cors, un amb la xifra del nom de Maria i l'altre amb el nom de Jesús, a la cintura porta el rosari penjat i les claus que al·ludeixen a la porteria que tenia al seu càrrec. A terra, el *contemptus mundi* que era la seva habitual lectura y distracció de les seves meditacions.

L'escena es basa en el relat històric de la visió que fou escrita pel mateix sant el maig de 1604. Segons es desprèn un dia el porter estava resant el rosari de Nostra Senyora i va veure que la Mare de Déu i el seu fill se li apareixen portant cada un d'ells un cor els quals s'endinsaren en ell i el record perdurà durant llarg temps⁵⁷⁴. Tanmateix aquesta visió va ésser atestiguada pel P. Francisco Colin que estava ben informat i segurament s'esdevingué el 18 d'agost de 1591. En un interval de més de dotze anys, el 15 d'agost de 1604, dia de l'Assumpció s'explica una altra visió en la qual es completen els motius i elements la pintura de Zurbarán. En aquesta visió que va tenir de l'Assumpció, el sant distingí tres festes en honor a la Mare de Déu, la tercera festa fou la més solemne amb nombrosos àngels que tocaven instruments i gaudien de la música⁵⁷⁵.

De fet, sembla que Zurbarán a partir de 1627 va tenir coneixement de les dues visions de sant Alonso i fruit d'aquesta combinació sorgí el quadre.

biografies són: F. COLIN, S.I, *Vida, hechos y doctrina del V.H. Alonso Rodríguez, religioso de la Compañía de Jesús*, Madrid, 1652. A. FURIÓ, *Vida del Beato Alonso Rodríguez dela Compañía de Jesús*, Palma, Juan Guasp, Palma, 1851. P. BLANCO TRIAS, S.I, *San Alonso Rodríguez patrono de Mallorca*, Panorama Balear, núm. 10, Palma, 1952. J. GALMÉS, *Jugando a la ganaperde, perfiles ascéticos de san Alonso Rodríguez*, Barcelona, 1955. I. CASANOVAS, S.I, *San Alonso Rodríguez, coadjutor temporal de la Compañía de Jesús*, Barcelona, 1957. R. ROIG, *Alonso Rodríguez el santo de Montesión*, Bilbao, 1981. P. J. LLABRÉS, *Ja vénc, Senyor! La vida de sant Alonso Rodríguez*, Ciutat de Mallorca, 1988.

⁵⁷⁴ *Obras espirituales del Beato Alonso Rodríguez, coadjutor temporal de la Compañía de Jesús por el R. P. Jaime Nonell, de la misma compañía*, Barcelona, 1885, t. I, p. 23-24.

⁵⁷⁵ F. FITA, "La visión de san Alonso Rodríguez pintada por Francisco de Zurbarán en 1630", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1917, p. 523-529.

Si bé aquesta pintura és la primera que reflecteix la seva imatge tenim notícies de què tot just després de la seva mort seguint l'antiga tradició es pintà el seu retrat:

“Quedó su rostro difunto, dice el padre Colin “ más hermoso y venerable que cuando vivia: su cuerpo blando y tratable. Fué e mediana estatura, aunque en la vejez iba tan encorvado que parecía pequeño; enjuto de carnes, el color algo tostado, grande calva y frente arrugada, los ojos grandes y los lagrimales encendidos y sangrientos del uso continuo de llorar, la boca pequeña, y en la vejez sin fealdad algo torcida; el semblante con un género de modestia tan particular, que la primera vez que le vi me pareció el distintivo de la santidad; porqué era tal, que por una parte denotaba profundidad y recogimiento de las potencias, y por otra mostraba mucha alegría y júbilo interior. En su muerte y suspensión de los tres días, quedó más blanco y hermoso de rostro que antes; y porque entonces le retrató un pintor muy al vivo, los retratos que se copiaron de este, son algo diferentes de otros que se habían sacado antes; pero generalmente se le parecen todos los que he visto de este santo, y en ellos se vé claramente que su rostro era de santo, y lo mismo se echó de ver siempre en todo su exterior; porque son las lenguas las acciones y aun facciones exteriores de los hombres, que publican lo que pasa en lo interior de cada uno.”⁵⁷⁶

És cert també que abans havia estat retratat en vida, de fet aquest tema va esser prou detallat pel P. Jaume Nonell:

“Para consuelo nuestro y devoción de los que reverencian la santidad del Hermano Alonso ha ordenado Dios Nuestro Señor que se acertase mucho en sacar sus retratos, porque todos son muy al natural y propios, que no hay hombre que haya conocido al Hermano Alonso cuando vivía, que no lo reconozca luego por su retrato. Es verdad que en ellos se advertirá alguna diversidad. Porque unos se sacaran viviendo el Hermano Alonso, algunos años antes de su muerte; y estos son más morenos y con más sombras, los ojos y lagrimales más encendidos y casi quemados, y era así entonces que con la abundancia de lágrimas que en la oración y continua presencia de Dios derramaba, tenía los ojos y párpados y aun parte del rostro, tan colorados, que parecían carne . Los otros retratos se sacaron estando el Hermano Alonso en el rapto de los tres días; y estos son más blancos y colorados y vivos, y muy venerables, y que apegan mucha devoción”⁵⁷⁷.

El model iconogràfic que es configura per aquest sant correspon a la perfecció a la descripció feta pels biògrafs. Sant Alonso es representa amb l'hàbit negre de jesuïta i els monogrames de la companyia de Jesús⁵⁷⁸: Maria i Jesús. A més dels atributs que portava penjats a la cintura les claus element que identifica el càrrec

⁵⁷⁶ F. COLIN, S.I, *Vida, hechos y doctrina del V. H. Alonso Rodríguez, religioso de la Compañía de Jesús*, Madrid, 1652. Citat a A. FURIÓ, *Vida del beato...*, p. 232-233.

⁵⁷⁷ J. NONELL, *Vida de San Alonso ...*, t, 2, p. 620-621.

⁵⁷⁸ L'emblema o monograma que representa el Santíssim Nom de Jesús consisteix amb les tres lletres: IHS, antigament el Nom de Jesús s'escribia IHESUS. El monograma conté la primera i la darrera lletra del Santíssim Nom. Els jesuïtes feren d'aquest monograma l'emblema de la seva societat. , li afegiren una creu sobre la H i tres claus a sota. El fons vermell fa referència a la sang vessada de Jesús. Pel que fa al monograma de Maria: significa Ave Maria o bé Mater Amatíssima a l'escut es superposen ambdues lletres sense veure quina és la primera. És el principi de l'oració Ave Maria, i és també la salutació que l'àngel Gabriel li féu el dia de l'Anunciació (Lluc 1-26.28). La lletra “M” s'usa des del començament del cristianisme com a símbol de Maria i de la seva maternitat.

que desenvolupava i el rosari. El seu rostre es representa envellit i demacrat i sovint amb llàgrimes als ulls, de fet és il·lustratiu el malnom “de cap de mort” que els estudiants li donaren per mor del seu cap pelat i el rostre consumit de mortificacions

Una altra anècdota per contar en referència al seu aspecte físic és que un dia en motiu d’una festa a Ciutat, va sortir a passejar sant Alonso, ja ancià, acompanyat d’un estudiant. Quan va veure un retrat penjat a una finestra va comentar “però com han pintat de malament el nostre pare Ignasi”. L’estudiant va fer la mitja perquè realment el retrat figurava sant Alonso.

Un nombre considerable de gravats han il·lustrat la vera efígie del sant; una de les estampes més antigues que es conserven és la signada per Lomelin, segurament es tracta d’Adriaen Lommelin⁵⁷⁹ nascut a l’any 1636 o 1637 a Amiens i mort a 1673, de jove es traslladà Anvers per fer els estudis artístics, els seus retrats són interessants. En aquest gravat (figura 90) és caracteritzat per la gran expressivitat del retratat. Sant Alonso Rodríguez identificat per la calba, la barba curta i blanca, i el rostre demacrat per la vida de penitència, vesteix l’hàbit de la Companyia de Jesús, i prega amb gran fervor davant la visió de la Puríssima. Al peu del gravat s’ha incorporat un text explicatiu sobre el personatge sant que diu “V. EFIXIE DE EL V.Hº ALONSO RODRIGES RELIGIOSO DE LA COMPª DE JESUS MURIO DE 87 AS”

L’italià Giovanni Carlo Mallia⁵⁸⁰ gravador del segle XVIII actiu a Roma, destacà pels seus gravats al burí de personatges religiosos. Entre d’altres, signà una estampa de sant Alonso Rodríguez. La imatge de gran qualitat presenta el sant jesuïta de mig cos, que prega amb un rosari a les mans i en actitud d’èxtasi. El text situat a la part inferior esmenta l’aprovació de Climent XIII d’heroiques les virtuts d’Alonso: VEN. ALPHONSUS RODRÍGUEZ SOCIUS COADIUTOR CUIUS VIRTUTES IN GRADU HEROICO ADPROBAVIT CLEMENS XIII DIE 25 MAIG 1760.

Aquest model iconogràfic continua a gravats posteriors del segle XIX, estampes signades per Bartomeu Maura i Josep Muntaner tradueixen les pautes ja iniciades d’antuvi.

No obstant això, la devoció d’Alonso a la Puríssima es manté i també es palesa a diverses estampes del segle XIX. En una d’elles no signada és veu a Alonso Rodríguez que resa al seu escriptori amb un llibre obert i sota la presència de la Immaculada.

Ignasi Valls signà un burí (figura 91) en què es veu al sant de Monti-Sion amb la seva positura característica ajupida i recollida que prega davant l’aparició de la Mare de Déu i l’infant Jesús. Una altra estampa signada al peu inferior esquerre per Tauló⁵⁸¹ es representa en una mena de frontispici trencat pel símbol de la

⁵⁷⁹ E. BENEZIT, *Dictionaire...*, vol. 8, Gründ, 1999, p. 768.

⁵⁸⁰ E. BENEZIT, *Dictionaire ...*, vol. 9, p.112.

⁵⁸¹ Amb la signatura de “Tauló” es conserven un conjunt de catorze matrius xilogràfiques de la col·lecció Guasp. Important nissaga de gravadors activa a Barcelona durant el segle XVIII i XIX. Segons F. Fontbona un dels membres de la família treballà a Mallorca a partir dels anys vint del segle XIX. Encara que la majoria de matrius estan sols signades amb el llinatge, és el cas precisament d’aquesta dedicada a san Alonso Rodríguez, en altres apareix la inicial “J” seguida del seu llinatge, sembla que un dels Tauló actiu a finals de segle XVIII es deia Jaume i un altre del segle XIX Josep, aquest nom apareix complet al peu de llibres i impressos fent referència a

Companyia de Jesús a San Alonso Rodríguez orant i enlairant la mirada cap a la visió de la Mare de Déu i l'infant Jesús.

En conclusió les veres efigies del porter de Monti- Sion es defineixen per la representació d'un home envellit, calb, amb el rostre macilent i demacrat per la penitència i els sofriments patits, sovint representat amb llàgrimes al rostre i amb actitud d'èxtasi. Llunyanament el seu semblant ens pot recordar les iconografies dels austers ascetes i penitents com sant Bru o san Pere d'Alcàntara; però sobretot la iconografia és molt més pròxima i presenta grans confusions amb un altre sant jesuïta, a l'italià Simó Bucciari (1554-1627).

Pel que fa a les representacions dels episodis narratius del sant giren en torn a les escenes de la seva vida, la col·lecció iconogràfica de Monti- Sion conserva nombroses imatges. A la capella de Bellver i a la Capella de les Relíquies de Monti- Sion es conserven quadres de gran mida pintats per Sebastià Gallés i Salvador Torres. Els episodis que es poden veure són: l'ascensió al castell de Bellver d'Alonso i el P. Maties Borrásá, Maria que eixuga la suor del seu devot quan puja a Bellver, sant Alonso amb sant Pere Claver, la visió de la glòria reservada al futur apòstol dels negres esclaus, Jesús i Maria encomanen a sant Alonso la protecció de Mallorca.

En referència a les representacions compostes pels tres sants mallorquins moltes d'elles giren al voltant de la Immaculada. Cal tenir present que quan Alonso arribà a Mallorca per prendre part a la fundació del Col·legi de Monti- Sion es trobà amb un ambient a Ciutat ple de lluites i triomfs vers la Immaculada. Les disputes estaven encapçalades per l'escola lul·lista, franciscans i jesuïtes que declaraven Maria exempta de tota taca de pecat original mentre els dominics, representants de l'escola tomista contraris aquesta preservació del pecat original. L'any 1607 el bisbe Vich i Manrique consagrà el portal major de la Seu a la Puríssima i l'any 1620, els Jurats alçaven la porta nova del Moll dedicat també a la Immaculada.

San Alonso va professà sempre una profunda devoció a la Immaculada Concepció, un dels fets més notables de la seva vida i el que sens dubte va transcendir a tota la Companyia fou la revelació sobre la Concepció Immaculada de la Verge, a més una de les devocions més preuades del sant porter era l'*Ofici Parvo de la Immaculada* que propagà amb nombroses còpies perquè les persones devotes també el poguessin resar, qüestió que contribuí a creure que havia estat ell mateix que l'havia compost.

De fet, contenen els seus biògrafs que Alonso s'enutjava moltíssim amb els qui negaven la plenitud de la gràcia a la Puríssima des del primer moment de la seva concepció. Segurament aquest fervor immaculista l'havia rebut com un do de la seva pàtria d'adopció. No hi ha dubte, Mallorca mantenia la devoció i defensa del

l'impressor. Tanmateix el que no queda clar és que el Josep Tauló impressor i el Josep Tauló gravador sigui la mateixa persona així com també en el segle XIX hagués un únic gravador amb aquest nom. Per a més detalls vegeu, F. FONTBONA, *La xilografia a Catalunya entre 1800 i 1923*, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1992, p. 19-21, citat a M. FORTEZA, *La xilografia...*, p.146-147.

privilegi de la Immaculada, el qual havia estat defensat anteriorment en els escrits de Ramon Llull⁵⁸².

Dia 9 de novembre de 1632 per determinació unànime el Gran i General Consell de Mallorca aprovà el contingut d'una petició que li presentà el pare Lluís Vida, vice-rector del Col·legi de Montission, en el qual demanava que la principal corporació civil mallorquina donés lloc i nom en el llavors Venerable Alonso Rodríguez entre els altres patrons del Regne. No fou, però, fins l'acta celebrada el 25 d'octubre de 1633 en què es constata la declaració de sant Alonso com un dels patrons de Mallorca, el Gran i General Consell a més prengué una determinació i acordà "Pendre la protecció de St. Cabrit y St. Bassa, del Illuminat Dr. Y Martir Ramon Llull, y dels venerables Sor Caterina Thomasa, y Alonso Rodrigues."⁵⁸³

Gràcies als llibres manuscrits recopilats al Procés del beat Ramon Llull de 1751 podem veure les despeses destinades a les festes del Beat, així com també els diferents promotors que avalaren els actes festius. Per exemple, a l'àmbit privat consta que devotes persones donaren diverses quantitats per costejar els actes festius com a sermons, música, oficis i misses⁵⁸⁴. És significatiu que els jurats del Regne de Mallorca col·laborassin amb la quantitat de 50 lliures, dita quantitat consta que va esser determinada pel Gran i General Consell l'any 1625, tot i que anys abans en 1600 i 1613 s'acordà per Real Pragmàtica destinà la mateixa suma 50 lliures a Sor Caterina Tomàs i a Ramon Llull, en canvi al germà Alonso Rodríguez se li concedia una quantitat inferior de 12 lliures⁵⁸⁵.

Mitjançant aquesta documentació s'adverteix que ja a principis del segle XVII el culte i la devoció d'aquestes tres persones santes estava consolidat i a més a més era promogut pel Gran i General Consell amb el conseqüent sufragi econòmic per celebrar les festes.

Les imatges conservades dedicades a Ramon Llull, Caterina Tomàs i Alonso Rodríguez són bastant recents i daten de mitjan segle XIX i del segle XX. A la plaça santa Eulàlia cantonada carrer Santa Eulàlia es troba una capelleta

⁵⁸² Sobre els lligams de sant Alonso Rodríguez i la Immaculada Concepció, vegeu les seves obres espirituals, J. NONELL, *Obras Espirituales del Beato...*, vol. 2, p. 264, 756-781.

⁵⁸³ Diversos autors recullen el document sobre l'acord del Gran i General Consell. Vegeu: A. FURIÓ, *Vida del Beato...*, p.261. J. MIR, *Breve reseña de las reliquias del beato Alonso Rodríguez*, Palma, 1877, imprenta Felipe Guasp, p. 22-24. J. NONELL, *Vida de san Alonso...*, p.635. P. A. SANXO, "Patronatge de S. Alonso Rodríguez an el Reine de Mallorca", *BSAL*, XVI, 1917, p. 357-359.

⁵⁸⁴ "Poliça a mosson Miquel Serra, prevere de 14 lliures per la musica de la festa del Doctor Illuminat y invictissim martyr sant Ramon Llull; ço es a completas a dos chors, al offici a tres chors, y a vespres a dos chors. Dit die poliça a Joseph Llinas de sinch lliuras para pagar el cridar el sermó per dita festa; los tamborers y trompetes y acompañar los magnífichs jurats". " Et in sumptibus novembris praefati anni: poliça a la senyora Francina per el senyor Matheu Cifra, mestre de capella per la musica del beato Ramon Llull, 46 lliures." Per a més informació vegeu l'apèndix documental del Procés de beatificació de Ramon Llull de 1751, concretament l'apartat que tracta la relació i catalogació d'obres de Llull.-

⁵⁸⁵ "A carrechs que fa la Universitat ordinariis y certs; quas solvere erat assuetum in quae serie non solum abscribitur partita quinquaginta librarum pro festivitate beati Raymundi Lullii, verum etiam alia, una videlicet similis quantitatis pro festivitate venerabilis sororis Chatarina Thomas et alia quantitatis quindezim librarum pro festivitate venerabilis fratris Alfonsi Rodrigues." Vegeu el *Procés...*, 1751, f.87

realitzada cap a l'any 1946 per Josep Pons Frau. Dues columnetes d'orde corinti tallades de pedra decoren la fornícula rectangular el seu interior en rajoles policromes es representa unes arcades que divideixen la composició en tres escenes, a l'esquerra en un paisatge es veu san Alonso Rodríguez amb hàbit negre del seu orde, que se li apareix la Mare de Déu amb el Nin Jesús. Al centre, una altra escena es troba santa Caterina Tomàs amb hàbit d'agustina sobre un núvol envoltada d'angelets amb els braços oberts i amb actitud d'èxtasi. A la dreta, Lull vestit amb hàbit de franciscà i corona de raigs assegut devora una penya escriu la seva obra gràcies a la inspiració de Jesús crucificat que se li apareix al seu darrere, les escenes estan coronades al centre per l'escut del Regne de Mallorca⁵⁸⁶. Una rèplica idèntica es realitzà a l'ermita de Betlem a Artà.

D'altra banda, a l'església parroquial de santa Eugènia a la capella de la Immaculada s'ubica una pintura de la segona meitat del segle XIX a la qual són protagonistes els tres personatges esmentats que es situen a l'àmbit terrenal agenollats (figura 92). Lull porta llarga barba blanca i hàbit amb capa blavosa, a les mans sosté la ploma i el llibre obert. A la dreta, sant Alonso Rodríguez prega amb les mans juntes, vesteix l'hàbit del seu orde, i es caracteritza pel semblant envellit i calb. A l'esquerra, santa Caterina Tomàs amb hàbit d'agustina resa amb els braços oberts davant l'aparició dels Sagrats Cors de Jesús i Maria. La representació del Cor de Jesús és una fórmula iconogràfica tardana que es manifesta sobretot al llarg del segle XIX. D'acord amb el simbolisme general del cor es tracta de palesar el gran amor de Jesús als homes. Es defineix i es coneix per "Sagrat Cor" a la representació de Jesús amb el gest de descobrir o mostrar el seu cor resplendent, en flames o bé coronat d'espines. Aquest cor es hipertròfic, es vol sobretot destacar-lo i és freqüent que s'ubiqui al centre del tòrax. Sembla que aquesta iconografia fou promocionada pels jesuïtes⁵⁸⁷, en aquest cas la pintura a l'oli de l'església de santa Eugènia ens remet o almenys recorda la pintura de Francisco Zurbaran. En el registre celestial apareixen la Mare de Déu i Jesús amb el tema de l'exaltació dels cors de Jesús i Maria.

Tanmateix aquesta temàtica no és aliena a la gran devoció apassionada que sentia el porter de Monti-Sion, per ell la devoció de Maria era inseparable de la de Crist, quan combregava tenia la certesa que la seva ànima estava amb Jesús i Maria. Quatre amors demanava Alonso: el primer, l'amor infinit de Déu; el segon l'amor infinit de Jesucrist; el tercer, l'amor de la Verge Mare de Deu, infinit; el quart, l'amor infinit de les ànimes.

Certament aquestes representacions són tardanes, una altra mostra d'aquesta devoció és l'església de san Alonso Rodríguez ubicada a Palma, que fou obra de

⁵⁸⁶ J. MUNTANER BUJOSA, *Hornacinas callejeras...*, p.122-123.

⁵⁸⁷ Sobre l'origen de la devoció dels Sagrats Cors de Jesús i Maria, Louis Reau discrepava de l'opinió molt difosa en què es deia que foren les visions de Maria Alacocque, del convent de salesianes de Paray le Monial les que conformaren l'origen d'aquesta devoció. Segons Reau el vertader iniciador del culte litúrgic del Sagrat Cor de Jesús i de Maria és el Benaventurat Jean Eudes, fundador dels eudistes. Les dades confirmen la seva prioritat. El P. Eudes va compondre el 1668 l'*ofici del Sagrat Cor* i a l'any 1670 publicà *La Devotion au coeur adorable de Jésus*. Precisament fou a finals del segle XVI quan aflorà a la iconografia popular el cor de Jesús travessat per tres claus i encastat en una corona d'espines. Vegeu L. REAU, *Iconografia del arte cristiano, Iconografia de la Biblia*, Nuevo Testamento, t. I, vol. 2, Ediciones del Serbal, 1996, (1957), Barcelona, p.52-53.

l'arquitecte Gaspar Bennassar i va esser dedicada a san Alonso Rodríguez, santa Caterina Tomàs i el beat Ramon Llull.

Ramon Llull i la venerable Anna Maria del Santíssim Sagrament

La personalitat de sor Anna Maria del Santíssim Sagrament és controvertida i especialment singular, tot i esser una religiosa dominicana, amb anys de perseverança i bona voluntat ho aconseguí, te un lligam amb Ramon Llull i es coneguda pels seus escrits sobre el *Llibre d'Amic e Amat*. Mitjançant dues biografies coneixem la vida d'aquesta venerable religiosa, la primera biografia publicada l'any 1741, imprès per Pere Capó està escrita per un devot anònim que segons Bover afirma que es tracta de Llorenç Vallespir, doctor en dret, l'altra biografia formava part de l'edició castellana de l'*Exposició de los Cantichs lul·lians*, publicats pels Protectors de la Causa Pia Lul·liana l'any 1760. Ambdues biografies estan inspirades en les notes manuscrites, que omplen dos quaderns, del Doctor Gabriel Mesquida, ardiaca de la Seu de Mallorca i confessor ordinari de la dita venerable mare. Un primer quadern conté la Vida de Sor Anna Maria del Santíssim Sagrament escrita pel Dr. Gabriel Mesquida de l'any 1690 al 1692. Aquesta primera part comprèn des del naixement fins a la professió de religiosa i va esser publicada per Jaume Garau entre els anys 1901-1903 al bolletí de la Societat Arquelògica lul·liana. El segon quadern, avui perdut, titulat Annotacions- Memòria de algunes coses particulars de la vida de Sor Anna Maria del Santíssim Sagrament comprèn un seguit de notes de l'etapa de la vida de sor Anna en el convent. Aquestes "notes manuscrites" del canonge Mesquida són el fruit de les llargues converses i diàlegs mantinguts amb sor Anna. Encara que predomina el caràcter autobiogràfic també es remarca la vessant espiritual de la biografiada⁵⁸⁸.

El seu model de vida està lligat amb la mística quietista, doctrina mística defensada al segle XVII per Miguel de Molinos (1626-1696). Segons el quietisme hi ha dues vies per arribar a Déu: la meditació que és activa o adquirida i la contemplació definida com a passiva o infusa. La contemplació passiva és un repòs de l'ànima que accepta sense restriccions la voluntat de Déu.

Podem dir que la concepció mística de sor Anna Maria és quietista ja que margina la meditació pel fet que implica vinculacions exteriors i assumeix la contemplació perquè suposa una quietud espiritual de l'ànima de Déu⁵⁸⁹.

El quietisme a part d'esser una doctrina mística fou també una escissió ideològica entre el carmelisme i el jesuïtisme com a dos tipus diferents d'entendre

⁵⁸⁸ Per a les biografies de sor Anna del Santíssim Sagrament vegeu, LL. VALLESPIR, *Vida de sor Ana Maria del Santissimo Sagramento*, Mallorca, 1741, 2 vols. G. MESQUIDA, *Vida de sor Anna Maria del Santissimo Sagrament*, 2 vols, Impremta Frau, 1760. *Vida de sor Anna Maria del Santissimo Sagrament*, escrita per Gabriel Mesquida, manuscrit publicat per J. LL. GARAU, BSAL, vol.9-10, 1901-1903, p.53-57,68-70, 126- 127, 137-139, 153,-156, 229-234, 281--284, 356-361,377-382.

⁵⁸⁹ La mística quietista a Mallorca està encapçalada per sor Anna Maria del Santíssim Sagrament i pel franciscà Fra Pere Fullana que va conviure durant molts d'anys amb el P. Marçal en el convent de sant Francesc de Ciutat de Mallorca. I va escriure dues obres comentant el *Llibre de contemplació* i el *Llibre d'Amic e Amat* de Ramon Llull. Vegeu, S. TRIAS MERCANT, "La mística quietista: sor Aina Maria del Santíssim Sagrament i Fra Pere Fullana", a *Història del pensament a Mallorca*, Palma de Mallorca, 1985, vol. I, p. 172-177. M. NICOLAU, "Los comentarios de sor Ana Maria del Smo Sacramento a La mística de Ramón Llull en el libro del "amigo y del amado"", *EL*, XXIV, 1980, p.129-163.

l'espiritualitat. De fet, i com veurem més envant l'obra de sor Anna provocà la controvèrsia ideològica d'aquestes dues postures.

Margarida Beneta Mas Pujol, més tard en religió Sor Anna Maria del Santíssim Sagrament va néixer a Valldemossa l'any 1649 i mor l'any 1700. De família acomodada el seu pare a l'any 1666, era ja hereu i propietari del campet i les cases de la Torre. Ja des de 1563 la família Mas de la Torre manté un vincle constant amb els ermitans de Trinitat. A l'any 1600 Josep Mas, antic rector de Felanitx i segurament parent de Margarida s'adheria als anacoretas de la Trinitat. A l'any 1648 el bisbe Pere d'Alagó instituïa cap de la comunitat ermitana a Joan Mir Vallès. Margarida acudia sovint a l'ermita per escoltar els consells i orientacions del fundador Mir i de l'ermità Dionís.

A la seva infantesa manifesta una vocació religiosa plena de sacrificis i penitències que són narrats pel doctor Mesquida, el qual descriu les mortificacions que Margarida, ja de ben petita, practicava des d'infligir-se amb disciplines i cilicis a dejunis severs:

“Quant Margaritta era minyoneta de mol poca edat, era aficionada a beure llet i menjar algunes coses de llet, com són brossats o altres coses semblants, i en les cases de fora, en particular per les possessions, és una vianda molt ordinària. Però per castigar el gust que hi trobava, quant se li offeria haver de menjar llet o altres coses de llet, a la portio que a ella li donaven, la carregava de sal, de tal modo que li feia perdre el gust que tenia⁵⁹⁰.”

També algunes virtuts són citades a les seves biografies, com per exemple, la humilitat i la caritat amb els pobres: “A los pobrets necessitats qui anaven per alli per remediarse la fam ab un poch de pa escudella o altres viandes, no tant solament los donave lo que acostumaven en se case, sino encare molts de dies y moltes vegades los donave lo que tenia y li havien donat sos pares per son propi sustento”⁵⁹¹.

D'altra banda, les intencions i les ànsies de la jove Margarida de professar en l'orde dominicà, s'han d'entendre en el context de principis del segle. Hem de fer esment a un esdeveniment que incentivà a la jove a la devoció a santa Caterina de Senna, la representació teatral religiosa que els estudiants de l'Acadèmia de sant Tomàs d'Aquino realitzaren l'any 1610, en el convent de dominicans de Ciutat. Fou en aquest marc favorable que el dominicà Julià Font Roig manifestà al bisbat i a les autoritats civils la conveniència de fundar un monestir de religioses dominicanes. Gràcies al permís i als donatius dels devots mallorquins, el dominicà comprà unes cases i horts en el carrer Mercadal de Ciutat, lloc escollit per edificar el nou monestir, no obstant això, la mort del dominicà posposà el projecte.

Hem d'esperar l'any 1650 quan el noble Joan Despuig atorgava testament a favor de la fundació del monestir, la seva mare executà el testament, i després d'haver obtingut les llicències oportunes, en el desembre de 1658 es traslladaren a Palma quatre religioses dominicanes del convent de València per fundar el nou monestir dominicà.

La fundació del monestir de santa Caterina de Senna va tenir un gran ressò a tota l'illa. Moltes donzelles i senyores desitjaven ingressar en aquest convent i és en

⁵⁹⁰ J. L. GARAU, “Vida de sor...”, t. 9-10, 1901-1903, p.234

⁵⁹¹ J. L. GARAU, “Vida de sor...”, p.126. També a la biografia anònima i suposadament escrita per Llorenç Vallespir és relaten la diversitat de sacrificis i penitències que Margarida acostumava a practicar, vegeu, LL. VALLESPER, *Vida de sor...* p.49-51.

aquest marc, concretament a l'any 1662 quan Margarida comptava amb tretze anys que els seus pares sol·licitaren el seu ingrés a dit monestir. La priora del convent i els seus protectors atesa la poca edat recomanaren a Margarida un temps de reflexió.

Com que l'espera s'allargava diversos protectors com el rector de l'església de sant Jaume i confessor de les caputxines li aconsellà el convent de les caputxines, el canonge penitenciar Dr. Bartomeu Bauçà també li recomanà el mateix convent, la qual cosa Margarida decidí acudir al Pare Desclapés jesuïta, per tal que aconseguís la influència necessària per ingressar en el convent de santa Caterina de Senna.

Un gran nombre de persones influents i doctes recolzaren el propòsit de Margarida, però també altres persones il·lustrades de l'illa mostraren la seva negativitat perquè ingressés en el convent de dominicanes.

Després de catorze anys d'espera i gràcies a la pressió dels protectors, Margarida el 10 de gener de 1677 fou acceptada al convent de santa Caterina de Senna com a religiosa, quasi un mes més tard d'haver ingressat el 21 de febrer de 1677 era investida amb l'hàbit de religiosa dominicana i prenia el nom de sor Anna Maria del Santíssim Sagrament⁵⁹².

De la vida conventual de sor Anna Maria es coneixen dues etapes ben diferenciades. La primera d'elles pertany als primers set anys d'estada al convent i es caracteritzen per un seguit de malalties que l'apallissaren fortament. En primer lloc, unes nafres a les cames l'obligaren a estar postrada al llit, més tard una malaltia infecciosa, la va mantenir aïllada de la resta de les germanes religioses, causant-li un gran neguit i angunia.

La segona etapa va transcorre entre els anys 1687 i 1693 i es caracteritza per una activitat intensament conventual. Com a fet important, hem d'esmentar que anys enrere, el juny de 1684 fou nomenat confessor de les religioses dominicanes el canonge ardiaca de la Seu de Mallorca Gabriel Mesquida. Aquest sacerdot exercí en sor Anna una gran labor de director espiritual i bon conseller.

El juliol de 1687 el doctor Gabriel Mesquida portà el llibre de *Blaquerna* al convent a petició d'algunes monges, i és en aquest temps que el canonge recomana escriure sobre temes d'espiritualitat a sor Anna. En un principi li proposa contar la seva vida, però el projecte no és realitzà, encara que sor Anna Maria degué comunicar algunes dades autobiogràfiques al canonge Gabriel Mesquida que més tard dit canonge redactaria *La vida de sor Anna Maria...* de 1690 al 92.

Sembla que l'agost de 1687 sor Anna comença a escriure l'*Exposició dels Càntics Lul·lians*. Segons Sebastià Trias les obres de sor Anna es redueixen als comentaris del *Llibre d'Amic e Amat*, i plantegen un primer problema que és el de l'existència d'un text autògraf de sor Anna. Diversos fets poden indicar aquesta idea, en primer lloc el P. Josep Ramonell parlava en el segle XVII de la "leyenda de la

⁵⁹² Sobre la fundació del convent de santa Caterina de Sena i també per una abreujada biografia de la religiosa més coneguda d'aquest convent, la venerable escriptora sor Anna Maria, vegeu, B. T. RIERA, "Convento de santa Catalina de Sena", capítol III a *La orden de predicadores en Manacor*, Palma de Mallorca, 1913, p. 21-29. D'altra banda, també es pot consultar el darrer estudi sobre el convent de santa Caterina de Senna, i el capítol que es dedica a sor Anna Maria del Santíssim Sagrament, L.L. GALMÉS, "Sor Aina Maria del Santíssim Sagrament (1649-1700)", a AAVV, *Santa Catalina de Senna, Memòria històrica d'un convent (1659-1966)*, 200, Universitat de les Illes Balears, p. 60-63.

explicación” dels cànctics de Lull per sor Anna. D'altra banda, el canonge i confessor es refereix “a les coses que jo escriuré, tant en nom propi com en nom de dita senyora religiosa”. També les religioses que convien amb la monja valldemossina a les declaracions del Procés de “non cultu” afirmaven que conversaven sobre “matèria de Déu, vides de sants i altres matèries de religió”, però en cap moment s'esmenten escrits de sor Anna.

No obstant això, el canonge i confessor Doctor Mesquida diferencia dos escrits, d'una banda, la relació que sor Anna li feia en les converses del confessor i d'altra, els plecs que li donava “per escrit de tot lo que m'havia dit”. En una altra ocasió afegeix que fins que sor Anna no llegí el llibre de *Blaquerna*, “no em passà mai per la imaginació fer-li escriure cosa alguna”. Però, “de allí en avant decidí escrigués sobre cada cànctic que llegiria...i aquí començà escriure”. Una altra dada interessant són les expressions redactades en primera persona les quals es troben escampades a distintes pàgines de *l'Exposició* aquestes donen entendre que els escrits són autobiogràfics.⁵⁹³

Si més no, el tema dels escrits de sor Anna han despertat poc interès, i no se li ha fet massa esment. Poca bibliografia s'ha dedicada a la monja dominicana, només podem esmentar els estudis del professor Sebastià Trias, el qual com hem assenyalat anteriorment escomet diverses qüestions sobre els textos autògrafs de sor Anna. Tanmateix caldria aprofundir sobre la vessant d'escriptora de sor Anna, i el vincle amb el seu mentor el canonge Gabriel Mesquida, sembla clar que fou l'empenta del canonge Mesquida que la inicià a la lectura del *Llibre d'Amic i Amat*, però, no està exempt de dubte que *l'Exposició dels cantichs* fos integrament escrita per sor Anna. Tot i que l'autora afirma que aquestes exposicions foren fruit d'una revelació divina hem de remarcar la poca formació de dita monja i el gran coneixement que transmet els seus comentaris de l'obra lul·liana, d'altra banda, seria bo escorcollar sobre temes com si va tenir accés a altres obres de Ramon Lull, i quina literatura va poder llegir al convent de santa Caterina de Sena⁵⁹⁴.

⁵⁹³ S. TRIAS MERCANT, *Sor Anna Maria del Santíssim Sacrament, Càntics i cobles*, Biblioteca Illes d'Or, Palma de Mallorca, Moll, 1988, p.33-39. A la biografia de LL. Vallespir es relata quan el canonge deixà el *Llibre d'Amic e Amat* a les religioses dominicanes: “Dejó el Arcediano a las Religiosas el sobredicho libro del Amigo y Amado, en que se entretuvieron algunos en leerlo particularmente el tratado sobredicho; y estando en el confesionario cierto dia con N.V.M. preguntó si havia leído alguna cosa del dicho libro? A que respondió ella que no; dijole su confesor que lo leyese, particularmente el tratado sobredicho obedeció gustosa este precepto, y al cabo de pocos dias la preguntó, bajo de precepto de obediencia que le dicesse lo que havia entendido sobre lo leído, y dijole cosas tan altas, raras y de tal espíritu, que solo le dejó tiempo para la admiración; diziendole: Señora el B. Raymundo nos avisa que los canticos son uno para cada dia, y asi V.M no leerá mas de uno, y me dará relacion todos los dias de lo que habrá entendido. Y pasando despues a escucharla, declarava aquellos breves canticos con tal inteligencia que solo para referirlo faltan las voces” LL. VALLESPER, *Vida de sor Ana...*, p.155-156. No obstant, la tradició de tenir un comentaris dels versicles del llibre d'Amic e Amat es palesa al cercle lul·lista valencià, sobretot havia estat el mateix Lull que havia apuntat aquesta possibilitat en el capítol 99 del *Blaquerna* quan deia que “són paraules qui han de mester espusició”. Vegeu, A. SOLER, *Llibre d'Amic...*, p.34.

⁵⁹⁴ Segons l'opinió de Sebastià Trias en els “Comentaris” de sor Anna Maria apareixen tres tipus d'elements literaris, fàcilment d'aprendre per qualsevol persona dedicada a la vida espiritual: les impressions personals i íntimes sobre l'amor a Déu; una hermenèutica subjectiva, sense referències bibliogràfiques del *Llibre d'Amic e Amat*; d'altra banda, apareixen un conjunt de cites

Certament sabem per Bover que l'escriptora lul·lista no deixà de tenir detractors. La polèmica fou motivada per la controvèrsia ideològica entre el jesuïtisme i el carmelisme, dos models divergents d'entendre l'espiritualitat mística. A més a més la Companyia de Jesús havia prohibit des de 1575 la lectura de les obres místiques lul·lianes i de les obres religioses d'autoria femenina. El P. Josep Ramonell jesuïta, catedràtic de teologia de la Universitat mallorquina, s'oposava a l'obra de la monja dominica, escrigué uns *Reparos a la leyenda de la explicación de los cánticos del B. Raymundo Lulio escrita por la Venerable Sor Ana del Santísimo Sacramento*. Aquests *Reparos* varen esser impugnats pel caputxí P. Maties de Mallorca, representant de la tradició franciscana i mística de Ramon Llull, el qual escrigué una *Réplica apologética a los reparos del P. José Ramonell*⁵⁹⁵. També cal tenir present l'edició de 1760 de l'*Exposició de los Càntichs* en el *Prólogo Apologético* es manifesten algunes postures contràries a l'obra de la monja valldemossina, és el cas de fra Pere Verger que afirmava que no semblava possible que una dona sense a penes lletres i d'una criança rústica pogués haver escrit aquelles pàgines plenes de saviesa.

No obstant això, la influència i decisió del canonge Mesquida vers sor Anna alhora d'escriure sobre el *Llibre d'Amic e Amat* és una realitat. Ara bé, també hem de tenir en compte que la monja valldemossina des de la seva infantesa manifestà una especial devoció a Llull. D'això queda ben constatat a la seva biografia quan es relata les peregrinacions a peu descalç que feia diverses vegades a l'any de casa seva a la cova del Beat i a l'ermita de la Trinitat:

"Lo matex feia quant anava a visitar la Hermita del Beato Ramon Lull, que es mes sobre la muntaña de Trinitat y distant de casa sua mitja hora de camí, pero molt aspre i de mala petja, y aquesta devoció la solia fer algunes vegades en lo any, perque desde la sua miñónes tenia grandíssima devotió an aquest gran sant, y com sentia contar las penitencias y aspre vida que feia mentres vivia en aquella cove, tenia un gran desitx de imitarlo, y molta fe en la sua virtud y santedat, de tal manera, que se'n portave de la sua hermita ó cove algunes pedretes, y las guardave y tenia ab molta estimatió y veneratió, y quant se li offeria visitar alguns malalts los ne feia part, y ells las prenian ab molta devotió; aquesta peregrinació solie fer deu ó dotze vegades en lo any, i la haguera feta moltes més si ley haguessen comportat, perque tenia una gran complaçentia de estar en aquella Hermita que li aparaxia estar en la gloria, ab un dexitx y affecta molt gran de restarse alli tot el temps de la sua vida, y no haguera posat en executió si ley haguessen permés sos pares, perque la devotió del Sant, la asperesa y soledat de aquell lloch li tenian robat el cor"⁵⁹⁶.

Com és sabut la cova de Mestre Ramon fou amb el temps lloc de pelegrinatge i veneració. La tradició conta que quan Caterina Tomàs era nina i vivia amb els seus oncles a Son Gallard, la cova de Mestre Ramon, ja era testimoni d'aparicions i èxtasis. La llegenda diu que quan Caterina anava a cercar aigua a la font el dimoni

bíbliques- salms i lectures breus o texts evangèlics- extrets del llibre de resos. S. TRIAS, *Sor Anna Maria...* p.43

⁵⁹⁵ Segons indicava Bover aquests dos manuscrits no varen esser estampats i els posseïa el senyor Jaume Antoni Prohens, vegeu, J. M. BOVER, *Biblioteca de escriptores...*, vol.I, p.455-456. vol. II, p.236.

⁵⁹⁶ Vida de sor Anna Maria del Santíssim Sagrament, escrita per Gabriel Mesquida, manuscrit publicat per J. LL. GARAU, "Vida de sor... p.230

l'encalçava. Més tard, en el segle XVII amb sor Anna Maria continua la tradició de peregrinar a la cova lul·liana⁵⁹⁷.

No obstant això, la devoció a Llull queda registrada de manera precisa per sor Anna Maria als comentaris dels versos del *Llibre d'Amic e Amat*, concretament al versicle VII explica que, en el convent una religiosa que estava malalta va fer portar la relíquia del Beat i, quan sor Anna Maria estava per començar a escriure sobre aquest càntic va sentir unes religioses que deien que les barres del beat Ramon estaven al convent per conhortar a les malaltes, la qual cosa s'alegraren molt i adoraren, i veneraren la relíquia. Sor Anna Maria venerà la relíquia com les altres, però, a més segons conta en primera persona, li ocasionà forts sentiments i emocions:

"Mas los efectos que sentí fueron tales, que no podia llevarlos; porque se me encendió el corazon un fuego que me abrazaba, y experimenté un dolor de haver ofendido a mi Amado tan vivo, que me penetrava el alma que cierto fué una de las veces que me he hallado con el corazon mas herido, y abrazado de amor, que me consumia en un abismo de fuego. Es imposible explicar lo que sentia, y los deseos intensos que tenia de amar, y siempre de mas amar a mi Amado, como lo amaba el Amigo el Beato Raymundo."⁵⁹⁸

L'immens amor que sent la venerable sor Anna per l'amic i l'amat queda palesa en aquestes línies, a més arriba al punt de desitjar morir per l'Amat tot seguint l'exemple del beat Ramon. Les converses amb l'amic i l'amat la guien i la reconforten: "Y me dixo el Amigo el Beato Raymundo, que no temiesse pues me era Maestro, y buen Amigo (y en verdad es assí, porque siempre me assiste)"⁵⁹⁹. Fins i tot l'amat, el seu espòs diví li declara la santedat del beat Ramon: "Mas mi Amado quiso darmelo mayor, porque me dixo: Hija, y esposa mia, no dudes, ni repares que el Beato Raymundo es Santo, y muy de mi gusto, y bien puedes conocer que es assí de los efectos que en ti ha causado su reliquia"⁶⁰⁰.

Un altre aspecte interessant que podem destacar mitjançant els escrits de la venerable mallorquina és la devoció arrelada de les relíquies del Beat que es tenia al convent de santa Caterina de Senna. Aquesta adoració crida l'atenció atesa la discrepància i diferents devocions per part dels ordes dominicans i franciscans. En més d'una ocasió la venerable sor Anna cita la sol·licitud de les relíquies del beat Ramon Llull, per part de les religioses malaltes de santa Caterina de Senna, i la curació gràcies a la intercessió d'aquestes. Les nombroses novenes que li dedicaven les monges dominicanes també mostren el gran fervor que sentien per Llull⁶⁰¹.

Tanmateix seguint amb la lectura de l'*Exposició* de sor Anna podem veure els sants que venera, els quals són presentats pel seu Amat: "El Amado me dió un abrazo, con el qual me ató enteramente, y me traxó a su Corazon Santissimo, en donde me

⁵⁹⁷ S. TRIAS, *Valldemossa, una història, una cultura, un poble*, Mallorca, 1982, p. 80-81.

⁵⁹⁸ *Exposición de los cánticos de amor compuestos por ... el B. Raymundo Lulio...dada ...por la venerable Madre sor Anna Maria ...* vol. 2, Ignacio Frau, Mallorca, (edic. a cura dels Protectors de la Causa Pia Lul·liana), 1760, p.211

⁵⁹⁹ *Exposició de los cánticos...*, p. 212

⁶⁰⁰ *Exposició de los cánticos...*, p. 212

⁶⁰¹ *Exposición de los cánticos...*, p.211, 222.

dixo, que queria descansase gozando de su Magestad, grandeza, y Misericordia sin fin, en compañía de su Santíssima Madre Maria, de mi gran Padre Santo Domingo, de mi Madre Santa Catharina de Senna, del Beato Raymundo, del Rey David, y de la Venerable sor Catharina Thomas..."⁶⁰². Pels sants esmentats sembla clar que cita un ordre jeràrquic, en primer lloc la Mare de Déu seguida dels dos grans fundadors de l'orde dominicà sant Domingo i santa Caterina de Senna, seguida pel rei David i després dels dos "sants mallorquins", Ramon Llull i Caterina Tomàs.

Pel que fa a les imatges de sor Anna hem de parlar en primer lloc de dos gravats, aquestes dues representacions de la segona meitat del segle XVIII, estan vinculades amb les impressions dels seus escrits i de la seva biografia; i es realitzaren per il·lustrar les seves obres. Bover al seu diccionari donava notícies d'aquests dos retrats un tallat en fusta i l'altre gravat en coure l'any 1761 per Llorenç Muntaner, ambdues imatges varen esser prohibides i retirades pel Bisbe Joan de la Guerra⁶⁰³. Per bé, que les imatges evoquen la figura de sor Anna, no podem definir-les pròpiament com a retrats.

La xilografia que es troba a la col·lecció Guasp, tot i que té un caràcter de retrat, reconeixem sor Anna pel seu atribut inequívoc el llibre obert amb el títol de la seva obra.

La monja valldemossina es representa de mig cos, amb el rostre de tres quarts a l'esquerra, vesteix hàbit de religiosa dominicana, porta en una mà el llibre obert mostrant les pàgines que diuen "De amico et amato", a l'altra mà sosté un lliri símbol de puresa i castedat (figura 93).

L'altre gravat es troba a l'obra *Exposicion de los cánticos compuestos por...* la calcografia està signada per Llorenç Muntaner l'any 1765 i és una composició ben original (figura 94).

Aquesta calcografia encomanada pels jurats de la causa lul·liana està inspirada de manera fidelíssima amb el relat que escriu sor Anna en el capítol IV sobre la vivència mística esdevinguda entre el dia setè de la novena fins a començar l'*Exposició del Llibre d'Amic e Amat*:

"El septimo dia proseguí la Novena, cuyo negocio me daba tanto cuydado; pero todo para mayor gloria de Dios. Mas creció tanto mi confusion, que si fuera compelida por la Obediencia, no seria posible referirlo que me pasó; porque me dixo mi Amado: "Que mis peticiones eran tan vivas, que le penetraban el corazon. Y assí como le obligaban a venir los Profetas clamando: o sapientia. así havia de oirme forzosamente a mi. Y luego me hallé dentro de un circulo, del modo que gustó, que lo viese para referir, como ha de estar el Libro de Amigo, y del Amado. O dulcíssimo Jesús de mi alma! Desfallezco del todo, si Vos no os dignays darme fuerzas para proseguir la relacion de fineza tan excesiva, pues solo el pensar en ella me hace desmayar. Mostrome pues, que en la primera pagina del libro del Amigo y del Amado, que queria hiciese havia de haver un Circulo, o Rueda, un Arbol que represente aquel del qual tomaron el fruto nuestros primeros Padres, y esta mi pobre alma llena de confusion, la qual tenia en el corazon al Niño Jesus de cuyo

⁶⁰² *Exposición de los cánticos...*, p.123.

⁶⁰³ J. M. BOVER, *Biblioteca...*, vol. II, p.355. D'altra banda, Elies Rogent i Estanislau Durán a la Bibliografia de les impressions lul·lianes recollien les informacions de Bover, vegeu, E. ROGENT, E. DURÀN, *Bibliografía...*, vol. III, p. 350-351.

santíssimo corazon salia una cruz no muy alta, y me dixo; que este Libro havia de dedicarse a la Santa Cruz, a las cinco Llagas, y a la Pureza de Maria Santíssima. A la parte derecha de la Cruz junto al clavo estaba escrito el santíssimo nombre de JESUS, a la parte izquierda el de MARIA, y a los pies de la Cruz misma habia un corazon atravesado con aquellas cinco lanzas, que toda su vida le penetraron el pecho. Y me dixo Que el fruto que havia de dar este Arbol de la Santa Cruz, y el Libro dedicado a ella y lo demas que ha referido, havian de reparar el daño, que havia hecho el arbol del qual cogió el fruto Eva nuestra Madre.

2. Hallabame afligidissima por haver yo misma de referir todo esto; y mi Amado me dixo: No temas; assi es. Y para que entendiese mas claramente, que era de verdad, quiso imprimirme en el corazon la Cruz, y assi con los dos dedos de su sacratissima Mano teñidos con su Sangre preciossima, imprimió en mi corazon una cruz no muy alta de la misma latitud de los dos dedos de Christo Sacramentado. Era de color vermejo por tres causas. La primera, porque era de la Sangre preciossima de mi Amado. La segunda, por aquella que en su pecho lleva el Amigo, el beato Raymundo. La tercera por el gran martyrio que es para esta pobre alma el haver de escribir este Libro, y explicar estos Canticos tan del gusto de mi Amado; el qual al imprimirme esta Cruz, me dio tan fuerte impetu de amor, que fue de maravilla no acabar la vida, atendiendo a los sentimientos altísimos que tuve al tocarme el corazon aquella Sangre divina, y sus Dedos sacratísimos.

3. Dixome mas, que queria darme una Corona, y una Palma por el valor que tenia en esta Obra en la qual padezco tantas tribulaciones y penas (de que s Vm. tambien participante). No me atreví a tomarla por i gran confusion, pues me hallaba indigna de tanto favor. Y su Piedad como tan benigna la dió al Angel de mi guarda, y este la tuvo hasta que mi Amado dió orden de que me pusiese en la cabeza la Corona, y la Palma en la mano. Hagase su santissima Voluntad, que otra cosa no se puede decir en estas ocasiones. No dexo mi gran Señora de asistirme porque todo el tiempo que duró esta fineza la veia a Ella, a mi gran Patriarcha Santo Domingo, a Santo Thomas de Aquino, a la Madre Santa Catharina de Sena, y al amigo el Beato Raymundo, quienes guardaban este mi pobre corazon, el qual se deshacia en deseos de no ocuparse, sino en cosas del gusto del Amado, a cuyo fin tenia a estos mis Patronos y Abogados, que le guardaban porque era morada de mi Amado, el qual por sola su Piedad se dignaba de estar en el muy despacio, y ellos mirando, asistían a esta tan grande fineza que executaba el que es Señor, y governador de todo, y en todo maravilloso; pero singularmente en esta Obra, que quiere manifestar. Y me dixo: que la causa de poner todo esto dentro de aquel circulo, o rueda, era para darme a entender, que el libro del Amigo, y del Amado havia de correr por todo el mundo; lo que simboliza bien la facilidad del correr de la rueda por ser redonda."

Llorenç Muntaner es cenyí i representà el relat contat per la mateixa sor Anna. En un rectangle dibuixà dos cercles, el primer d'ells centrat a la part inferior, tot i que està tallat és un semicercle, sobre ell hi descansa un segon cercle de més grans dimensions. A dins aquest cercle, tal com ho escriu l'autora, hi apareix ella mateixa en un interior enrajolat en actitud d'èxtasi. Del seu cor surt l'infant Jesús amb la creu, el qual parla a sor Anna Maria, i li diu que ha de dedicar el llibre a la Santa Creu, a les cinc nafres de Crist, i a la Puresa de Maria. De fet, a la part dreta de la creu, Muntaner reflectí el monograma de Jesús, i a la part esquerra, el nom de Maria, i al peu d'aquesta creu es representa un cor travessat amb les cinc llances. Segons diu el text, el fruit que ha de donar aquest arbre de la santa Creu, i el llibre dedicat a ella han de redimir el mal ocasionat per l'arbre del qual collí el fruit Eva, escena que s'ha representat fora del marc arquitectònic en un exterior.

Com a recompensa al valor de l'escriptora un angelet de la guarda davalla del cel per coronar-la i li atorga una palma. La representació s'acaba de completar amb els tres escuts situats a la part superior que remarquen la dedicatòria del llibre a la banda de l'esquerra un escut on apareixen les cinc nafres de Jesús, al centre la Santa Creu, i el tercer escut a l'esquerra la Puríssima.

Com es veu en el gravat s'enfatitza per partida doble a qui va dedicat el llibre amb els monogrames de Jesús i Maria i el cor de Jesús travessat per les cinc llances, i després es reitera la mateixa temàtica als escuts situats a la part superior. Aquest model iconogràfic d'èxtasi de la venerable valldemossina no defuig d'altres models d'èxtasi de sants. Els braços oberts, l'estat contemplatiu, i la visió celestial a més de la concessió de la palma i corona per part de l'angelet són atributs característics dels sants màrtirs. No obstant això, Llorenç Muntaner no va incloure al gravat la cort de sants que acompanyen a la Puríssima: sant Domingo, sant Tomàs d'Aquino, santa Caterina de Sena i el beat Ramon Llull, els quals són recontats en tot detall per sor Anna Maria.

Una rèplica d'aquest gravat es la pintura de mitjans de segle XIX (figura 95) que forma part del moble d'estil classicista que decorava el sepulcre de sor Anna Maria⁶⁰⁴. La pintura reproduïx en exactitud el relat de sor Anna i pel que fa als personatges que es representen és fins i tot més completa, que el gravat de Llorenç Muntaner. En el primer registre es recrea en un cercle l'escena de sor Anna Maria quan té la visió celest, segons escriu ella es trobà immersa en un cercle, del seu cor surt l'infant Jesús portant una creu no molt alta, a l'esquerra un angelet li concedeix palma i corona martirial, en un segon terme a un exterior es veu l'episodi del pecat original. A la part superior, es representa la visió de sants que sor Anna Maria contemplà, sobre núvols apareixen un grup de sants. A l'esquerra assegut sant Tomàs d'Aquino vesteix hàbit de dominicà, tonsura al cap, petit sol al pit, i a les mans porta ploma i llibre. Al seu costat sant Domingo que va vestit amb l'hàbit del seu orde, tonsura al cap i bordó. Al centre, santa Caterina de Sena amb nimbe agenollada pregant amb les mans obertes i vestida amb l'hàbit de dominica, a la dreta, Llull assegut amb el llibre obert, porta corona de raigs i hàbit de color blavós. Sobre aquest conjunt de sants, presideix l'escena la Mare de Déu.

Tornant a l'obra hem de fer esment al repertori d'imatges que decoren les pàgines dels dos volums, i tenen com a nexa comú representar el tema de la dedicatòria de l'obra.

Aquests motius ornamentals i addicionals com orles, finals de capítol, escuts i encapçalaments de capítol tenen com a tema principal la representació de la iconografia de la Passió de Crist.

Per exemple, en un final de capítol mostra els motius de la corona d'espines i entrellaçats la llança i la canya que es col·locà a la mà de Jesús en to de burla. En un altre final de capítol s'han representat els instruments de la Passió: el Sant grial, el calze usat per Jesús al sant sopar, i que algunes tradicions diuen que Josep d'Arimatea recollí posteriorment la sang de Jesús. Sobre el calze apareix el gall que

⁶⁰⁴ Les pintures varen esser recollides a l'estudi de catalogació de p. Miquel Pascual, vegeu, M. PASCUAL, *Estudio Iconográfico ..*, L.L. GALMÉS, "Sor Aina Maria...", p. 62

va cantar després de la tercera negació de Pere. La traïció de Judes s'ha representat amb la bossa de diners, el preu de la seva traïció i la soga per penjar-se després del seu penediment. La llanterna utilitzada pels soldats per anar a prendre el Bon Jesús és un altre motiu representat al costat del calze. I en darrer lloc, una santa faç decora el calze juntament amb dos motius de la Passió de Jesús: la llança i la canya usada com a ceptre. En un altre escut decoratiu es reiteren els motius de les "armi christi", en el camp es dibuixen les cinc nafres de Jesús a l'orla es decora amb el martell, els claus, el ceptre i la llança.

A l'encapçalament del "Prologo apologetico" es representen dos angelets del tipus tenant que sostenen un escut on en el camp es mostra un cor de Jesús travessat per cinc fletxes, i a sobre una creu. Els angelets porten una corona d'espines i l'altre el ceptre.

Un altre gravat que serveix per emmarcar i decorar el diàleg i càntic d'amor número IX, s'hi representa el mateix model iconogràfic anterior, dos angelets del tipus tenant, sostenen un llibre el qual apareix envoltat de raigs, les seves pàgines estan escrites amb el seu títol: "De amico et amato". Tot i que forma part d'una de les pàgines de l'obra de sor Anna esmentada, se l'ha de relacionar aquest gravat amb les xilografies de l'impremta Guasp, ja que també es troba en aquesta col·lecció.⁶⁰⁵

Per bé, que els dos gravats vists evoquen la figura de sor Anna no manifesten una caracterització fisonòmica de la persona. Per aquesta qüestió hem de veure tres pintures a l'oli, a les quals la intenció i el resultat de gènere de retrat s'ha aconseguit plenament, a més a més hem de dir que també apareix la figura de Ramon Llull. El primer d'ell, i segurament el que va servir per inspirar els altres dos es troba al Col·legi de la Sapiència i és de la primera meitat del segle XVIII, la pintura (figura 96) respon a un model de retrat propi dels segles XVII i XVIII. En un fons monocrom obscur es representa de tres quarts sor Anna amb l'hàbit de dominicana. El seu rostre seriós i seré reflecteix el recolliment i la inspiració per escriure els seus comentaris del *llibre d'Amic e Amat* de Llull, de fet la monja es retratada en el moment d'escriure, ploma a la mà pensadora escriu amb l'ajut d'un crucifix que està a l'escriptori. Tres motius més calen destacar d'aquest retrat, en primer lloc, el recurs d'inscriure una succinta biografia del personatge a la part inferior, és un element prou usat en aquest gènere de pintura:

"V. M. Sor Anna Maria del ssm sagrament natural de Vall de Musa religiosa de S. Catharina de Sena expositora de los cantichs del Bto Ramon Llull mori al 20 febrer 1700 de edad 51 any un mes, 19 dias, ab gran fama de santidad per ses heroycas virtuts"

A l'angle dret, l'escut de la ciutat de Mallorca com a distintiu del lloc i de la persona retratada d'on pertany. A l'angle esquerre es representen dues petites figures que estan lligades a la vida espiritual de sor Anna, a l'esquerra sant Domingo vestit amb l'hàbit del seu ordre porta bàcul amb doble creu, i al costat el ca amb la torxa encesa atribut del sant, a la dreta Ramon Llull amb el llibre obert i ploma a la mà amb nimbe radiat i hàbit de franciscà destaca per la gran creu

⁶⁰⁵ Colección de xilografías..., vol. I, p.76, vol.II, p.322.

vermella que porta al pit. Els dos personatges (figura 97) porten un filacteri que surt de les seves boques, el de sant Domingo diu: Te dominum confitur (ens confessam a tu, Senyor) i el de Ramon Llull: Te deum laudamus (t'alabam Senyor).

Les altres dues pintures conservades es trobaven al convent de germanes dominicanes de son Castelló, i són de finals de segle XVIII mantenen un esquema similar, però, també presenten alguna diferència respecte a la pintura del col·legi de la Sapiència.

Un dels llenços, el que podem considerar més antic a la part inferior com a l'anterior pintura tractada es retola una breu biografia, tot i que no és el mateix text diu així:

"Verdadera efigie de la V. Sor. Ana Maria del Smo Sacramento, virtuosa admirable y favorecida de Dios con dones sobrenaturales, religiosa ejemplar del monasterio de Santa Catalina de Sena de la ciudad de Palma, donde vistió el santo hábito por especial protección de su patriarca sto. Domingo. Fue en todo portentosa pero en especial en defender el misterio de la Concepción Puríssima de Maria sobre el cual nos dejó algunos escritos no siendo de los menos interesantes la célebre exposición de los cánticos del B. Raimundo Lulio. Nació el 5 de enero de 1640 en Valldemosa, patria de la beata Catalina Tomas, y falleció en 20 de febrero de 1700 en olor de santidad."

D'altra part, el retrat de sor Anna és de mig cos, hi es reconeixen les faccions característiques de la venerable mallorquina, rostre esblanqueït, allargat i prim. A l'angle superior dret una inscripció identificativa que reitera la biografia del peu del retrat: Venerable sor Anne Maria del sm segrement de le ordre de sta Caterine de Sena.

Una altra qüestió de caire iconogràfic que marca la diferència en referència al llenç del Col·legi de la Sapiència és la introducció de nous personatges. A l'angle superior esquerre, aquesta vegada s'ha substituït la imatge de sant Domingo per les imatges de santa Caterina Tomàs i la Puríssima. El triangle que es representa és Ramon Llull i santa Caterina Tomàs adorant la Puríssima, els personatges sants que es presenten és tan més d'acord amb la devoció mallorquina.

La tercera pintura segueix la mateixa iconografia esmentada que la segona. El retrat de sor Anna Maria amb actitud d'èxtasi està pres des d'una òptica de tres quarts. La inscripció a l'angle superior i la incorporació de santa Caterina Tomàs i Ramon Llull amb l'aparició de la Immaculada és similar.

Els sants patrons de Mallorca

Sant Sebastià és un dels sants patrons de Palma i és sabut que va esser un sant advocat contra la pesta. Sebastià, màrtir del segle III, sepultat a les catacumbes que porten el seu nom, a l'any 680 a causa de l'epidèmia esdevinguda a Roma va esser invocat i declarat protector, de llavors ençà fou acceptat per tota la cristiandat. En el segle VIII el culte s'escampà a Alemanya i França i segurament al segle IX arribà a Catalunya i Aragó, les hostes de Jaume I introduïren a Mallorca les devocions hereves dels seus avantpassats i entre elles es trobava en

primer lloc la de sant Sebastià. És evident que en aquesta illa s'introduí arran del benefici aconseguit el 31 de desembre de 1229 i va adquirir una gran solidesa sobretot a la ciutat de Palma. Tot i que en un primer moment no tingué la volada d'altres festes, a poc a poc cobrà un creixent auge, qüestió ocasionada pel desenvolupament del comerç i pel contacte de països veïns que incrementava el perill de contagis de la pesta. Cap a l'any 1230 Mallorca va patir les conseqüències d'un brot de pesta provinent d'Orient i es propagà per tota Europa. L'illa en va ésser afectada, però molt més greu va ésser l'epidèmia de 1348. De llavors es succeïren contagis al llarg de l'edat mitja, fins arribar a època Moderna. Fou aleshores per ésser sant Sebastià advocat especial contra les epidèmies que el seu culte s'expandí ràpidament; festes i cerimònies es multiplicaren. Diversos estaments de la ciutat: capítol, jurats, i el poble demostraren un constant esforç per recolzar el seu culte.

A la Seu a mitjans de segle XIV, ja hi havia una capella dedicada en aquest sant coneguda amb el nom de capelleta de "sant Sebastianet" estava emplaçada entre la Capella Reial i la capella de sant Pere. Aquesta capella antiga en un primer moment estava sota el càrrec dels Jurats, més endavant passà als Sureda.

A l'any 1522 i 1523 es presentà un brot de pesta de gran virulència, que causà una elevada mortaldat que semblava que despoblaria el Regne. Segons conten les cròniques el fet de què s'estroncàs la pesta de cop el mes d'agost de 1523 s'atribuí a l'arribada de la relíquia del seu braç portada procedent de Rodes per l'ardiaca de l'església de sant Joan de Colachi, quan fugia de la devastació de l'illa, per part dels turcs i la donà a la Seu. En 1630 sortí una processó de pregàries per la pesta general i es portà la relíquia del braç fins al convent de santa Magdalena. Uns quants anys després, l'any 1634 el Capítol presentava la nominació feta pel Gran i General Consell i, aprovada pel Breu pontifici de declarar Patrona del Regne de Mallorca a la Immaculada Concepció i de patró de la ciutat a sant Sebastià

La confraria de sant Sebastià constituïda l'any 1523 va costejar un retaule per a la capella nova de la Seu. El moble s'encarregà a l'escultor Joan de Salas que en aquell moment treballava a la catedral, malauradament el retaule fou destruït l'any 1711 per un incendi causat per un llamp. Tanmateix tenim notícies del projecte, a les clàusules del 16 de gener de 1531 s'especifica que havia d'estar realitzat en estil renaixentista, a la predel·la es representava tres escenes de la vida del sant, al centre l'episodi de l'assagetament emmarcat amb columnes renaixentistes i sobre aquest conjunt quatre nins amb garlandes, a l'àtic un relleu amb Crist crucificat acompanyat de sant Joan, la Verge i un àngel⁶⁰⁶.

En referència als models iconogràfics que han servit de suport per a la representació de sant Sebastià han experimentat una evolució segons les diferents

⁶⁰⁶Sobre el contrate de Joan de Salas per realitzar el retaule de sant Sebastià, vegeu: G. LLABRÉS, "Juan de Salas escultor", *BSAL*, XVII, 1918-1919, p. 255-256. En referència als inicis del Renaixement a Mallorca i la incidència del escultor Joan de Salas, vegeu els següents estudis de Mercè Gambas. M. GAMBÚS, "El escultor aragonés Juan de Salas y la introducción del Renacimiento en Mallorca", *IX Coloquios de Arte Aragonés*, Caspe, 1995, p. 22-24. M. GAMBÚS, "La incidencia artística del taller de Damián Forment en Mallorca: Fernando de Coca (1512-15), Antoine Dubois (1514), Philippe Fullau (1514-1519) y Juan de Salas (1526-1536)", *BSAL*, 63, 2007, p.63-92. "L'obra de l'escultor Joan de Salas a Mallorca, 1526-1538. Noves aportacions", *BSAL*, 64, 2008, p. 255-280.

fases estilístiques. En el transcurs de l'Edat Mitjana es representa el sant com a home d'edat avançada despullat o vestit a la moda antiga o del moment. A finals del segle XV cobra importància el sant Sebastià d'aspecte juvenívol, és el cas de la taula del martiri de sant Sebastià d'Alonso Sedano, documentada l'any 1486, en el qual es representa en un marc renaixentista l'assetjament del màrtir cristià, fermat en una columna⁶⁰⁷. A poc a poc en els retaules s'incorpora sant Sebastià com a figura secundària, els contractes ens ho consignen entre d'altres el retaule dels sants Joans de Sóller de 1447, el de santa Llúcia de Lluçmajor de 1448, el de sant Marçal de Palma de 1465. També és cert que la devoció a les cases particulars apareix més tard al segle XVI.

La jerarquia eclesiàstica jugà un paper important a la contribució del culte, pel que fa a la Part Forana el culte i devoció del sant màrtir es va estendre a la segona meitat del segle XV (Porreres l'any 1478 i Muro el 1483), no només per esser invocat en temps de pesta, sinó també com a protector de les milícies que defensaven les viles, fiades de la professió militar que la llegenda atribuïa a Sebastià. El culte al centurió romà queda documentat a la vila d'Inca l'any 1563 amb la visita del bisbe Arnedo, el qual esmenta l'obraria d'aquest sant a la parròquia.

Però, arran de la pesta bubònica que devastà Inca l'any 1652, la devoció augmentà més, i poc després es decidí dedicar una capella al sant antipestífer com també celebrar-hi festa amb ofici i processó. Dos anys després de la forta epidèmia, el 12 de novembre de 1654, documentalment es consigna el primer pagament a Jeroni Pinya Puigserver pel retaule de sant Sebastià que porta data de 1660. En el retaule barroc es representa a la fornícula central, la imatge de sant Sebastià, fermat en un arbre ple de fletxes. És flanquejat per altres dos sants: Sant Roc de Montpeller, i sant Nicolau de Tolentí, advocats contra epidèmies; i clàssics en l'àmbit de la Mediterrània. A l'àtic hi ha una tela que representa sant Marçal, invocat a Mallorca contra l'artrosi i artritis.

De fet, l'obraria i confraria de sant Sebastià a la parròquia de Santa Maria la Major d'Inca promovia el culte a sant Marçal i a sant Roc⁶⁰⁸.

Porreres fou un altre poble de l'illa on es manifesta una gran devoció a sant Sebastià i sant Roc. La primera confraria que s'ha constatat és la de sant Sebastià a l'any 1478, segons la *Plagueta de la obrerie de St. Sebastia*, entre els anys 1564 i 1592 s'engegà la factura del retaule. Mitjançant la documentació referida als pagaments, podem saber els artífexs que hi treballaren. En primer lloc va intervenir l'escultor Gaspar Gener, sembla que s'encarregà de la composició general del retaule, i de l'escultura de sant Sebastià.

Tanmateix és interessant remarcar que l'escultura del sant màrtir romà encomanada a Gener seguia el model que Joan de Sales realitzà el retaule renaixentista de la Seu.

Posteriorment la nissaga dels López va participar-hi amb treballs de pintures. En un primer moment entre els anys 1577 i 1578 s'ocupà Mateu Lòpez de pintar i

⁶⁰⁷ G. LLOMPART, "Alonso Sedano", *GEPEB*, vol 4, p.261-262. T. SABATER, *La Pintura mallorquina...*, p. 337-342.

⁶⁰⁸ P. J. LLABRÉS, (edic. a cura de,) *Els sants a l'art d'Inca*, Inca, 2001, p. 18-19

daurar el retaule. A partir de 1583 es té constància que el seu fill reprèn la tasca pictòrica iniciada pel seu pare. Altres autors també col·laboraren en el moble com Antoni Ferrer i Joan Ullestret⁶⁰⁹.

D'altra banda, un dels sants locals més venerats i símbol festós de la vila porrerenca és sant Roc. De fet, la confraria de sant Roc és una de les més antigues de Porreres documentada a partir de 1534. A més, sabem que a l'església vella ja existia un retaule erigit sota l'advocació del susdit sant i que fou adoptat com a protector contra la pesta i altres malalties infeccioses. L'actual retaule de sant Roc consta que a l'any 1726 no estava encara acabat, el programa iconogràfic s'articula de la següent forma: la predel·la conté un relleu policromat, inscrit en una cartela, que representa la mort de sant Roc amb un àngel que el corona i porta la següent inscripció: "Rocus erit in peste patrons".

En els carrers laterals, entre la fornícula que conté la talla de sant Roc s'instal·len dos llenços que representen les figures de sant Pasqual Bailon i sant Guillem Abat. En el segon cos a dins una fornícula s'inscriu l'escultura del Beat Ramon Llull, la talla va ésser encomanada i subvencionada pel capità de guerra Bernat Nebot el qual tenia una gran devoció pel doctor il·luminat i la seva família era la que tenia cura de patrocinar dita capella⁶¹⁰.

Tanmateix arreu de Mallorca la figura de sant Roc gaudí d'una devoció considerable, tot i que no fou mai equiparable al culte desenvolupat per sant Sebastià. La col·lecció Guasp inclou algunes estampes d'aquest sant. Valgui a títol d'exemple la signada per M. Guasp l'any 1763. El sant se'l representa amb indumentària de pelegrí amb bordó i carabassa, l'acompanyen un ca negre i un àngel que segons la llegenda fou enviat per cuidar-lo (figura 98). Cal afegir que normalment una de les seves cames està descoberta i deixa veure el símptoma més evident, una úlcera sagnant, del contagi de la pesta. Altres versions iconogràfiques és el cas d'aquesta xilografia presenten l'àngel apropant-se a sant Roc i delicadament li sana la ferida amb la mà⁶¹¹. Pel que fa al ca és un dels atributs definitoris del sant, sol estar vora el seu amo, i porta un pa robat per l'aliment diari. Un altre personatge que apareix en la xilografia de M. Guasp és un malalt de pesta amb gaiato i un rosari a la mà que s'acosta al sant per curar-se. A la part inferior, en el centre es representa l'escut de l'orde franciscà dels braços entrecreuats de Jesús i sant Francesc, més a sota un filacteri ens informa de que sant Roc és el patró i advocat contra la pesta: "Eris in peste patrons".

Hem d'esmentar una altra santa que també va ésser declarada patrona de Palma, es tracta de santa Bàrbara. La Junta de regidors i teòlegs es reuní a l'Ajuntament,

⁶⁰⁹ Pel que fa a l'antic retaule de sant Sebastià de l'església parroquial de Porreres, vegeu, M. SACARÈS, C. M. VENY, "Sobre l'antic retaule de sant Sebastià de l'església parroquial de Porreres", *BSAL*, 54, 1998, p.425-432.

⁶¹⁰ M. SACARÈS, C. M. VENY RIERA, *La retaulística dels segles XVI-XVIII a l'església parroquial de Porreres*, Patrimoni de Porreres, núm. 3, Ajuntament de Porreres, 1998, p. 43, 62- 65.

⁶¹¹ Segons recull J. de la Voràgine els pares conciliars després de tornar del concili de Constança es lliuraren miraculosament de contreure una forta pesta gràcies a la invocació a sant Roc. Per aquest motiu, els seu cos fos portat a Itàlia i tret en processó per moltes terres d'aquest país succeint-se nombrosos miracles per allà on passava, en la qual cosa s'erigiren moltes basíliques i capelles sota l'advocació d'aquest sant. Vegeu, J. DE LA VORAGINE, *La leyenda dorada*, Alianza, Madrid, 1995, p.954-955

dia 12 de gener de 1728 per proposar santa Bàrbara patrona menor de la Ciutat del Regne. S'acordà que abans s'havia d'acudir a la seva Santedat i a la Sagrada Congregació de Ritus, i sobre la festa de precepte s'havia de suplicar-lo al Bisbe. La súplica que feu la Ciutat de Palma al Bisbe es basà amb els nombrosos raigs que havien destruïts temples i cases, i havien ocasionats moltes morts. Per contra, la vila de Bunyola, a la qual es celebrava festa de precepte no es tenia record de què s'haguessin produït desgràcies causades pels raigs. L'Ajuntament en conformitat amb el Breu obtingut de la seva Santedat, dia 10 d'abril de 1734, acordà el vot i festa de precepte el 4 de desembre, festivitat de santa Bàrbara, patrona menor principal del Regne i protectora dels raigs i centelles. En darrer lloc, l'edicte del Bisbe Benet Panelles en què manava a tots els cristians del Regne a oir missa la festa de santa Bàrbara⁶¹².

Pel que fa a la seva iconografia, emergent sobretot arran de declarar-la patrona del Regne, deriva de la seva llegenda, popularitzada en el XIII, per l'arquebisbe Jaume de la Voragine a la seva llegenda daurada⁶¹³. Bàrbara és filla del sàtrapa Dioscur, per allunyar-la del cristianisme el seu pare la tancà en una torre amb dues finestres, però la jove trobà el mitjà per poder esser instruïda i convertir-se a la religió cristiana. Per demostrar la seva devoció a la Santíssima Trinitat obrí en el mur de la torre una tercera finestra. El seu pare assabentat intentà matar-la, però ella fugí, més tard va esser denunciada per un pastor i finalment fou martiritzada i morta pel seu pare que la portà a la cima d'una muntanya i la decapità, el càstig del cel emperò arribà de seguida i un raig fulminà el seu pare. Les representacions illenques mantenen els trets definitoris de la santa. En alguns retaules del segle XV compareix amb altres santes, és per exemple el retaule de la Mare de Déu de la Mercè, santa Bàrbara, i santa Tecla atribuït a Miquel Alcanyís entre els anys 1445-47. La seva figura és inconfusible, M. Montoliu va contractar la seva pintura amb aquesta descripció: "La ymatge de la verge Sancta Barbara, vestida ab mantell de broquat de adzur castellà e la torre en que foren fetes les tres finestres"⁶¹⁴

Del segle XVIII és un magnífic burí signat per Francesc Muntaner l'any 1785 mostra a la santa amb els seus atributs característics: la palma i la torre a la qual s'han dibuixat les tres finestres al·lusives a la Santíssima Trinitat. Al fons, l'escena de la seva decapitació. La xilografia signada per Melcior Guasp és un poc anterior, signada el 1755, i té alguns motius diferents com són el canó i el raig que estan relacionats amb el seu patronatge amb els artillers i com advocada contra els raigs de les tempestes i incendis (figura 99).

Sols conec una imatge a la qual Ramon Llull formi parella amb aquesta santa, és la pintura a l'oli conservada al santuari de Bonany de Petra. La imatge de mitjans segle XVIII, presenta en un paisatge de marina a santa Bàrbara, vestida de blau i mantell vermell, porta a les mans els seus atributs: la torre, i la palma martirial. Al seu costat Ramon Llull amb els seus atributs tradicionals: vestit de franciscà, i a les mans sosté ploma i llibre. Un motiu que cal una explicació és el triangle situat

⁶¹²E. FAJARNES, "Santa Bárbara, patrona de Palma.(siglo XVIII)", *BSAL*, t. VII, p. 222-226

⁶¹³J. DE LA VORAGINE, *Llegenda àuria*, a cura de Nolasco Rebull, Olot, MCMLXXXVI, p. 804-806.

⁶¹⁴T. SABATER, *La pintura mallorquina...*, p.275

a l'àmbit celest i envoltat d'angelets. De fet, el triangle equilàter o el triangle de llum és un dels símbols més antics de la Santíssima Trinitat. El dogma de la Santíssima Trinitat, un Déu únic en tres persones: Jesús fill, Déu pare, i l'Esperit Sant en forma de colom, és una elaboració teològica tardana basada en textos neotestamentaris i amb reminiscències de les religions paganes⁶¹⁵. Tanmateix aquí en aquesta imatge (figura 100), tal i com hem fet esment se la relaciona amb santa Bàrbara, gran devota del seu culte, també Llull fou un gran defensor de la Santíssima Trinitat i a moltes de les seves obres es reflexa.

Un dels programes iconogràfics més complets i que inclouen el gran ventall de sants patrons de Mallorca és el retaule de sant Sebastià de la Seu. Hem dit que el retaule de Joan de Sales fou destruït per un llamp que incendià la capella la nit del 16 al 17 d'abril de 1711. Sota el patronatge de l'Ajuntament de seguida els jurats demanaren la renovació de la capella a diversos escultors. S'elegí el projecte de Francesc d'Herrera que fou modificat per Mateu Juan Ferrer amb qui ajustaren la realització del retaule per 1700 lliures. És el retaule menys innovador dels que traçà Herrera, probablement per imposició dels promotors, els jurats de Palma⁶¹⁶. La factura del retaule es va interrompre arran de la Guerra de Successió i no es va continuar fins l'any 1754, ja amb la direcció de Joan Muntaner. Pel que sabem d'aquesta nissaga d'artistes segurament els qui haurien intervingut en el retaule són Joan Muntaner (1688-1755) i el seu fill Joan Muntaner Upé (1716-1774). Si el director de les obres fou el pare no va treballar massa en la fàbrica del retaule, ja que va morir prest. Al seu fill se li pot atribuir la pintura de sant Ignasi de la predel·la i el quadre de santa Caterina Tomàs del coronament. Altres artífexs que col·laboraren amb les tasques de la capella varen esser Jaume Blanquer, fill del cèlebre escultor que cobrava 50 lliures per quatre pintures destinades a la capella. Probablement dues d'elles són les que es conserven al basament en forma de portes representant Cabrit i Bassa. Pel que fa a l'execució de les escultures dels sants protectors de Mallorca, A. Furió, tot i que no donava la font d'informació, apuntava l'autoria a Pere- Joan Obrador i Josep Sastre⁶¹⁷.

El nínxol central alberga la talla del sant titular, sant Sebastià es presenta fermat en un tronc, però únicament sols per un braç, tot el seu cos és vinclat i cau pel seu propi pes; sembla que aquesta escultura fou portada des de Roma l'any 1757 i se li atribuï al director de l'escola francesa de Roma. Les fornícules dels costats contenen les imatges de santa Bàrbara, advocada contra les tempestes, i santa Pràxedis les seves relíquies es conservaven a la Capella de l'Almudaina des del regnat de Pere IV d'Aragó. Al segon cos es troben: san Andreu Aveli, advocat contra la mort súbita; sant Pere Nolasc, fundador de l'orde dels mercenaris; sant Nicolau Tolentí de l'orde dels agustins; i el beat Ramon Llull. Al tercer cos una pintura de santa Caterina Tomàs, a l'àtic al centre els Sagrats Cors en relleu,

⁶¹⁵ El número tres es considerava sagrat d'aquí que els pobles antics com Egipte, Persia, Grècia i fins i tot el poble saví adorassin a grups ternaris de divinitats. Vegeu, E. WIND, "Vestigios paganos de la Trinidad, La Trinidad de Serapis", a *Misterios paganos del Renacimiento*, Alianza Forma, 1998, Madrid, p. 234 -254, 255-258. D'altra banda, el dogma de la Santíssima Trinitat suposà l'escissió de les esglésies d'Orient i d'Occident i l'allunyament de Mahoma del cristianisme i la formació monoteïsta de l'Islam.

⁶¹⁶ M. CARBONELL, "Els Herrera", *GEPEB*, 1996, vol. 2 p. 320

⁶¹⁷ M. CARBONELL, "Retaules barrocs" ..., p.152-154. A. FURIÓ, *Diccionario...*, p.218-220, 260-262.

flanquejats per les talles dels germans sants Joan i Pau., corona el retaule un escut de la ciutat de Palma.

En referència a la temàtica pietosa hi ha una pintura de principis de segle XIX, (figura 101) de col·lecció particular que té molt a veure amb el programa iconogràfic que tracta el retaule de sant Sebastià de la Seu. Tanmateix aquesta pintura a l'oli, ja va esser assenyalada per Gabriel Llompart, el qual ja esmentava l'associació d'imatges amb el retaule de la Seu, totes elles relacionades amb els sants advocats de la ciutadania, fins i tot la pintura es va enriquir amb més intercessors⁶¹⁸. Entre núvols, i al centre de la composició es situa la Sagrada Família: l'infant Jesús amb braços de la seva mare, i sant Josep i ampliada al costat de la Mare de Déu pel que s'anomenava la "Santa parentela" usual en la pietat local del segle XVII és a dir els pares de la Verge Maria, santa Anna, sant Joaquim, i el cosí sant Joanet. Als costats es presenten tot un seguit de sants patrons majors i menors de la ciutat de Palma. Al registre inferior, a l'àmbit terrenal on es veu una panoràmica de la ciutat, al centre apareix sant Jordi damunt el cavall que venç el drac, a l'esquerra santa Caterina Tomàs i sant Andreu Avelí; a la dreta es disposen el beat Ramon Llull i sant Sebastià. Al segon registre, a l'esquerra sant Lluís Gonzaga i a la dreta sant Antoni Abat. Al tercer esglaó, sant Ignasi de Loyola i sant Pere Nolasc. A l'últim estadi es representen sant Francesc d'Assís i sant Domingo, com a fet particular els dos sants flanquegen les imatges de dues Mares de Déu; la Mare de Déu del Carme que ofereix l'escapulari del Carme al costat de sant Francesc i la Mare de Déu del Roser amb un rosari a la mà vora sant Domingo, corona l'escena una Immaculada Concepció.

En aquest conjunt temàtic podem citar una altra pintura de la segona meitat del segle XVIII conservada al Museu Diocesà dedicada a diversos sants venerats a Mallorca. El llenç té com a personatge principal el gegant sant Cristòfol⁶¹⁹ que es representa al centre de la composició caracteritzat amb els seus trets distintius amb el nen Jesús que sosté la bolla del món i que porta sobre les espatlles, travessant el riu ajudat d'una palmera que li fa de bastó.

A l'esquerra es representen santa Caterina Tomàs nina, vestida de pagesa i amb un rosari a la mà, que està emparada per sant Antoni Abat, sant molt venerat per la santa mallorquina, al darrere sant Joan Evangelista, amb semblant jove i amb els seus atributs propis capa vermella, i una petita serp que surt de la copa. A la

⁶¹⁸ G. LLOMPART, "Ciudad y fiesta el papel de las fiestas religiosas en la historia de la ciudad", ..., p.52-53

⁶¹⁹ La devoció mallorquina a sant Cristòfol parteix de l'edat mitja, com a mostres d'aquestes devocions es coneixen el retaule de sant Cristòfol a l'església parroquial de santa Creu de Palma atribuït a Francesc Comes i datat entre els anys 1400-1415 i l'altra iconografia és la taula de sant Cristòfol atribuïda a Pere Terrencs entre els anys de 1498-1520 no localitzada però abans ubicada al museu de la Catedral. De fet, és el sant que ha comptat amb més imatges a la casa medieval mallorquina, tampoc està massa clar quina barreja de devoció i superstició va poder determinar aquesta gran varietat d'imatges del sant peregrí. Vegeu, T. SABATER, *La pintura mallorquina...*, p. 49, 60-61, 136, 166, 347, 354- 356, 412. G. LLOMPART, *La pintura medieval...*, vol. 2, p.165-166. G. LLOMPART, "San Cristóbal como abogado popular de la peregrinación medieval", *Revista de dialectología y tradiciones populares*, t. XXI, 1965, Madrid, p. 293-313.

dreta, el beat Ramon Llull, agenollat es reconeix pel seu hàbit, la corona de raigs i la barba llarga, porta el llibre obert amb una mà i l'altra la col·loca al seu pit.

D'altra part, la devoció popular mallorquina es manifesta a les capelletes dels carrers de Ciutat. Aquestes fornícules situades sobre les portes d'entrada, o als xamfrans de les cantonades constitueixen un llegat històric de la pietat popular i de les devocions preferides del poble mallorquí. La senzillesa i la carència de valor artística són alguns dels trets més rellevants, així com també moltes d'elles estaven proveïdes de portes o reixes per protegir-les de les inclemències del temps i dels atacs iconoclastes. La majoria foren construïdes per iniciativa privada, però també per a agrupacions veïnals i gremials, i moltes d'elles sota la protecció de l'Ajuntament segons ho constata les armes i l'escut de la ciutat.

El repertori temàtic gira entorn a la Verge i al Bon Jesús acompanyat de diversos sants. Sant Sebastià, sant Vicenç Ferrer i el beat Ramon Llull són de les imatges més venerades.

Una capelleta interessant es trobava al carrer de la Ferreria, en un nínxol tancat amb reixa de fusta es guardava un oli amb quatre sants ben venerats a l'àmbit mallorquí: sant Sebastià, sant Antoni Abat, sant Cristòfol i el beat Ramon Llull. A l'any 1652 en motiu de la pesta, que assolava la ciutat es posa una capelleta dedicada a sant Sebastià advocat i protector contra pestes i epidèmies, també es coneixen capelletes dedicades a sant Roc al carrer de la Vidrieria. Al carrer de sant Roc, durant la pesta de 1652 fou erigida una capelleta pels Jurats en invocació a sant Sebastià, sant Roc, i sant Nicolau Tolentí. La capelleta originalment s'ubicava al convent de sant Domingo i els veïnats celebraven festes els dies d'aquest sants patrons de ciutat.

Al carrer de Miramar, l'any 1640, Fra Gregori Ruiz va voler honorar la memòria de l'orde mercenari que habitaren a Mallorca des de 1230, i va fer construir sobre el portal de la casa conventual de Ciutat una fornícula dedicada a sant Pere Nolasc, el llenç va esser renovat l'any 1709 pel mateix convent, però quan la casa canvià de propietari la capella és llevà.

No obstant això, el repertori d'imatges sobre Ramon Llull en aquestes capelletes urbanes era nombrós. L'inventari que es manà a Roma l'any 1619 incloïa vint-i-nou capelletes totes elles dedicades al Beat. Moltes d'elles desaparegueren. Consta que als carrers dels Hostals, del celler de can Olesa, d'Argenteria, i de Pelleteria hi havia fornícules amb imatges de Ramon Llull.⁶²⁰

Les capelletes ambulants i les capelletes domiciliàries urbanes són un altra mostra peculiar de la devoció mallorquina. Aquestes primeres eren caixonets que els donats, ermitans o santers de l'antiga ruralia solien portar-les penjades al pit amb una corretja i un buit a sota permetia recollir les almoines. Aquesta devoció rural sobretot estava dirigida a la mare de Déu de Lluc, i a sant Sebastià i sant Mateu.

Les capelletes domiciliàries urbanes les principals devocions eren la Verge Miraculosa, la Verge de la Mercé, santa Rita de Càssia, però les capelletes més abundants del segle XX fou l'anomenada "Visita Domiciliària de la Sagrada Família", molt vinculada amb l'orde dels teatins⁶²¹.

⁶²⁰ J. MUNTANER, *Hornacinas...*, p. 110-112.

⁶²¹ G. LLOMPART, *Petita història de les capelletes ambulants a Mallorca*, Jovellanos, 6, Ciutat de Mallorca, 1986, p.5-19

Tanmateix en aquestes capelletes no es consigna cap imatge de Ramon Llull, però en canvi es troben bacinetes amb imatges fixes que representen el Beat. Per exemple, un bacinet ben documentat és el que patí un atemptat iconoclasta l'any 1699.

Les patents de sanitat i les representacions dels sants patrons

Un grup interessant d'imatges on es reflecteixen els sants patrons de la ciutadania de Palma es troba a les patents de sanitat. Aquest tipus de document consigna i certifica l'estat sanitari de la regió o port d'on va sortir el vaixell, així com els seus tripulants i les mercaderies que transporta. A Mallorca a finals de segle XVII i durant la primera meitat del segle XVIII. Les patents sanitàries varen esser una mesura destinada a aplacar i combatre les epidèmies de pesta aparegudes a diversos llocs de la Mediterrània. Sorgiren com a disposició sanitària per prevenir les malalties infeccioses procedents de l'exterior. A partir de la transformació esdevinguda en el Regne de Mallorca amb la victòria de Felip V suposa una pèrdua del protagonisme polític i administratiu en benefici de les noves institucions implantades per la nova monarquia i amb criteris de centralització i ferm control. Però, les necessitats sanitàries feren que l'Ajuntament de Palma, la nova Audiència i la figura del Capità General intensifiquessin la vigilància i el control sobre les embarcacions que arribaven al port de Palma i amb atribucions que s'estenien per tot el litoral insular. Les entrades i sortides de les embarcacions estaven supervisades i es prohibia el trànsit a llocs infectats. El desembarcament clandestí de mercaderies, així com també les embarcacions que arribaven s'havien de sotmetre a inspecció pel personal corresponent. Els vaixells havien de portar patent de sanitat i podien esser admesos després d'una quarantena de 10 dies. Gràcies a les mesures dels segles XVIII i XIX l'illa de Mallorca no es contagià d'epidèmies vingudes de fora⁶²².

La patent de sanitat com a document té unes característiques ben definides sol estar composta d'una imatge a la part superior, realitzada amb tècniques diverses de gravat les més usuals xilografia o burí. El repertori iconogràfic que hi figura es relaciona amb els sants patrons de la ciutat i també la representació del port d'allà on s'emet el document, a part dels escuts heràldics propis de la ciutat i el segells impresos.

Si bé la imatge és opcional, tota patent conté un text imprès amb la direcció i intitulació del protocol, un espai en blanc per la certificació a nom del patró sol licitant i mariners, passatgers del vaixell i el nom d'aquest; i a continuació un text imprès amb les clàusules asseveratives, finalment l'escatocol on consta la data i els noms dels atorgadors i dels testimonis, la signatura i el segell.

Com es veu aquest tipus de document és interessant perquè conjuga múltiples elements, d'una banda, la lletra impresa i la manuscrita, per il·lustrar la capçalera també hi són presents diverses tècniques de gravat, l'estudi de l'heràldica i els segells impresos són altres components que formen part de les patents de sanitat.

⁶²²J. M. CORTÉS VERDAGUER, "La prevención sanitaria en Mallorca (1718- 1756)" a *Espacio, tiempo, y forma, serie IV Historia Moderna*, t. 13, 2000, p.421-456.

En referència al contingut temàtic d'aquestes patents està enfocat bàsicament a una imaginària religiosa protectora de les malalties infeccioses. El repertori iconogràfic que decora les patents en general va lligat als sants patrons que tenia la ciutat o port que expedia el certificat sanitari. De fet, les patents de sanitat del segle XVIII de les costes del sud de França, Itàlia i de la península nostra palesen unes característiques comunes, que gràcies als estudis de catalogació de M. Dolors Mateu⁶²³ ens permeten esbossar i anticipar algunes qüestions des del punt de vista iconogràfic. La majoria d'elles la Mare de Déu o la Puríssima presideixen l'encapçalament de l'estampa, la figura femenina va acompanyada dels sants advocats contra la pesta sant Sebastià, i sant Roc⁶²⁴ (sobretot a l'àmbit francès), també és cert que es representen altres sants relacionats amb el patronatge de la ciutat, per exemple les patents barcelonines hi trobam santa Eulàlia, santa Madrona i sant Ramon de Penyafort. Curiosa és la documentació sanitària de Cadis que presenta l'emblema de la ciutat a Hèrcules amb el lleó de Nemea com a fundador de la ciutat, i acompanyat de sant Francesc Xavier i sant Germà. Tampoc manquen representacions al·legòriques relacionades amb el comerç marítim com és una patent marsellesa on l'escut de la ciutat està entre les figures de Neptú i el comerç. L'heràldica i la sigil·lografia ocupen un lloc destacat, els escuts de les ciutats són un element gairebé obligatori. Una patent de Narbona porta l'escut reial de tres flors de llis sostingut per àngels. Un certificat de sanitat de Barcelona porta l'escut de la ciutat, una nau de tres pals, sant Ramon de Penyafort, sobre l'aigua, el port i vaixells. Pel que fa als segells té una gran força evocadora i s'emprava per marcar els escrits i productes, i es representaven la imatge de la ciutat o algun edifici o element rellevant d'aquesta, una patent de Cadaqués mostra el seu segell que representa un castell de tres torres i a sota el nom de la ciutat. El segell d'una patent d'Almeria apareix una creu envoltada de pals, àguiles i les armes de la ciutat. El cas del segell d'una patent de Peníscola fa referència a un succés històric es veu un castell entre dos flors de llis sostingut per lleons i coronat. Aquí es fa al·lusió a la fidelitat a Felip V, durant la guerra de

⁶²³ Sobre les patents de sanitat del segle XVIII de la conca de la Mediterrània occidental, vegeu l'article de M^a Dolors Mateu en el qual es cataloga 111 patents que pertanyen a la col·lecció factícia procedent del Reial Consolat de Comerç i conservades a l'Arxiu de la Corona D'Aragó. L'estudi pretén esser un punt de partida per a futures investigacions. M^a D. MATEU, "Patentes de sanidad del Mediterraneo occidental en el Archivo de la Corona de Aragón", a *Actes Primer Congrés d'Història Moderna de Catalunya*, Departament d'Història Moderna, Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona, 1984, vol. 1, p.443-453. D'altra banda s'ha de dir que s'ha publicat molt poc sobre el tema fou Francesc Carreras i Candí qui va donar algunes informacions concretes però la bibliografia anexas és la general per embarcacions. Vegeu, F. CARRERAS CANDÍ, "Las viejas patentes de sanidad. Caracteres de las patentes extranjeras y españolas". En *Las Noticias*, Hemeroteca del Instituto Municipal de Historia de la Ciudad, 13 de Febrer i 5 de març de 1929. Las patentes de Sanidad marítima, Barcelona Casanova, núm 23. Altres autors de rampallada fan esment al tema, vegeu, J. AINAUD DE LASARTE, "El grabado", *Ars Hispaniae*, t.XVIII, Plus ultra, Madrid, 1962, p. 245-320. *Els gravadors catalans del segle XVIII*, Barcelona, Col·lecció de gravats contemporanis, 1951. V. FARRAN, *Historia del grabado en Valencia*, Valencia, 1943.

⁶²⁴ Sant Sebastià i sant Roc són els dos sants més invocats contra la pesta de la cristiandat. Anònim, *Santos y sanadores*, Barcelona, 1943, p.35

Successió en el Regne de València (1705-1707).

Finalment també s'ha d'assenyalar la constatació de les panoràmiques de les ciutats marítimes o les vistes del port, per exemple a una patent de Bagur es representa una àguila sobre un penyal i la ciutat de Bagur, i la llunyania un vaixell. Una altra patent expedida a Marsella es veu al fons la ciutat i un puig coronat per una ermita.

A les illes trobam una temàtica pròpia de cada ciutat, per exemple a Eivissa es consigna un certificat de sanitat expedit per la ciutat d'Eivissa en data de 28 de febrer de 1784, i signat per Rafael Oliver. En el peu del gravat consta l'autor i la data: "Juan Muntaner y Cladera Mallorca 1784". A l'encapçalament en un marc floral es disposen al centre santa Maria la Major i al costats, en un nivell inferior es disposen sant Roc, sant Ciríac, sant Vicenç Ferrer, i sant Alexandre (figura 102). Els noms de cada sant s'han inscrit als peus, per poder esser degudament identificats. Una altra patent de sanitat en aquest cas de l'illa de Menorca i en concret de Ciutadella és la signada el 17 de maig de 1795. La imatge de la capçalera s'ha inscrit en un rectangle on al centre es representa un gran escut de Menorca i als costats es disposen sant Sebastià fermat en un arbre i ple de sagetes i sant Antoni Abat fàcilment recognoscible pels seus atributs: llibre obert, gaiato, campaneta i devora els seus peus un porquet. La imatge a l'angle esquerre ens indica que pertany a la impremta Guasp. Una altra patent de sanitat també signada per Guasp i datada a Alcúdia el 18 de juny de 1790, es caracteritza per una representació un tant particular: un crucifix decora el centre de la composició, als costats apareixen una Mare de Déu i sant Roc advocat contra la pesta, a la dreta un vaixell i a l'esquerra la vistes de la ciutat d'Alcúdia.

Tanmateix pel que fa a l'àmbit mallorquí és important assenyalar que el primer document d'aquest tipus conservat a la Biblioteca Lluís Alemany, els dos sants protectors de la ciutat de Palma són santa Caterina Tomàs i el beat Ramon Llull. El gravat, (figura 103) una calcografia que abraça més de la meitat del full, es representa a la part superior sobre núvols la Immaculada flanquejada a l'esquerra per Llull que apareix agenollat amb corona de raigs, barbat i les mans creuades damunt el pit, al seu costat un altre atribut seu, el llibre obert. A la dreta, santa Caterina Tomàs amb l'hàbit d'agustina i amb el seu gest característic de les mans damunt el pit, i al seu costat el lliri atribut característic. Al pla inferior, es reproduïx una panoràmica de la ciutat de Palma vista des de la badia, amb la mar i els vaixells que entren al port, edificis emblemàtics com la Seu, el palau de l'Almudaina i la Llotja, són fàcilment identificats.

Altres elements que es consignen a l'estampa són l'heràldica, els escuts del Regne de Mallorca i el de la Corona d'Aragó es situen als flancs dels dos personatges mallorquins.

D'altra banda, es rubrica el nom dels dos personatges protectors de Palma, de manera curiosa al no estar beatificat cap dels dos reben els títols, Ramon Llull de "Doctor il·luminat", i Caterina Tomàs de "venerable".

Tampoc manca la signatura del gravador ubicada a l'angle esquerre, Joan Nicolau així com també, el seu monograma "N" i la data de realització 1698.

En referència al text de la patent es situa al darrer quart del full, i està escrit en llatí, com a fet significatiu els espais en blanc no han estat emplenats per la lletra manuscrita, es tracta d'una patent no emprada. Però, en canvi sí que consta l'any en què es va realitzar. 1710.

Aquesta patent deriva directament d'un exemplar conservat a la Biblioteca Lluís Alemany, malauradament sols es conserva el fragment de la part inferior del gravat, (figura 104) però, és suficient per poder veure i identificar el port de Palma, la signatura del gravador: "Rosselló delineavit, & sculpit", la data de realització 1670, i el monograma de la Mare de Déu⁶²⁵.

Tot pareix indicar que aquest fragment conservat i signat per Rosselló devia esser anterior i el gravador Nicolau, anys més tard s'inspirà en ell.

Tanmateix es descobreix que les vistes de Ciutat des del port d'aquests dos gravats, estan preses o almenys es recreen amb les pintures de Miquel Bestard. Entre els anys 1623 i 1633 el pintor Bestard i el seu cercle pintaren ben bé una dotzena de vistes de la Ciutat de Palma des del mar. A partir de la primera meitat del segle XVII, i gràcies sobretot a la influència dels pintors flamencs s'introdueix la representació gràfica d'una ciutat o d'un tram urbà. Aquesta representació del paisatge topogràfic presenta dues variants una la que integra fragments urbans del tipus ruïnes o imaginats, i l'altra una vista en sentit estricte. No cal remarcar que les pintures de Bestard i la seva escola es caracteritzen per la tècnica descriptiva, meticulosa i refinada d'evident ascendència flamenca⁶²⁶.

D'acord amb l'estudi de A. Alomar i M. A. Capellà aquestes pintures expressen un tema patriòtic⁶²⁷. A les illes durant els segles XVI i XVII arran de la incorporació de la Corona d'Aragó a la monarquia Hispànica i de l'expansió turca per la mediterrània occidental es desenvolupà un patriotisme illenc, fonamentat sobretot en les pròpies institucions d'autogovern. Les vistes de la façana marítima de la ciutat de Mallorca com a capital del Regne fou un dels temes que s'escollí per il·lustrar la identitat pròpia, també s'ha de dir que s'hi agregaren altres motius com els escuts de la ciutat i del regne, a més a més s'amplià el repertori amb la representació de l'illa de Mallorca, i plànols de la ciutat de Palma, fins i tot a les representacions de les figures mítiques de Cabrit i Bassa s'integraren les vistes de la ciutat.

Fins a tretze pintures s'han catalogat amb el tema de les vistes de Ciutat. La primera pintura que es creu l'original, i de la qual deriven les altres és de la col·lecció Quint- Zaforteza (Son Berga), es representa la vista de la ciutat en el moment de l'arribada de les naus de Carles I l'any 1541 al port de la ciutat de Palma per continuar després a l'Alger. Un estol de vaixells de guerra es concentra

⁶²⁵ Sobre les filiacions d'aquests dos gravats de Francesc Rosselló i Joan Nicolau, vegeu els estudis de M. FORTEZA, *La xilografia...*, p. 99. La col·lecció..., p.90.

⁶²⁶ M. CARBONELL, *Cendres de Troia...*, p. 174.

⁶²⁷ Sobre les pintures de les vistes de la Ciutat de Mallorca de Miquel Bestard i el seu cercle, vegeu l'estudi i el catàleg de A. I. ALOMAR, M. A. CAPELLÀ, "Miquel Bestard i una vista de la ciutat de Mallorca com a tema patriòtic al segle XVII", *Al tombant de l'edat mitjana, XVIII Jornades d'Estudis Locals*, 2000, p.113-128.

a la badia de Mallorca, amb la ciutat al fons, on es dibuixen un intercanvi de salves d'ordenança amb els castells i baluards.

Sembla que un dels descendents de Pere Ramon de Saforteza i Cerdà per commemorar que havia participat a l'expedició encarregà el quadre al pintor Miquel Bestard.

L'expedició a l'Alger, tot i que va fracassar militarment, pareix esser que l'escena històrica va predominar i tingué una continuïtat, però amb un visible canvi de contingut temàtic. No es tractava de celebrar l'exaltació i lloances que el Regne dedicà a la vinguda de l'Emperador, sinó representar la ciutat de Mallorca des d'un punt de vista oficial com a cap i casal del Regne de Mallorca. Aquesta representació solemne de la ciutat es va planejar amb un augment de la Ciutat i amb la incorporació d'un rètol amb el nom de "Mallorca", a part de la substitució dels escuts familiars, i de la casa d'Àustria per l'escut reial de Mallorca, o el de la Ciutat i Regne de Mallorca.

Tot plegat, es podem destriar un seguit d'elements que figuren als quadres de Bestard i que es reiteren a les patents signades per Francesc Rosselló, i Joan Nicolau. Concretament ens referirem a un dels quadres d'aquesta vista de Ciutat que ha estat examinada a diversos estudis⁶²⁸ i que pertany a la col·lecció Roman Pinya. En primer lloc, la solució perspectiva que s'ha adoptat per a la ciutat és un punt de vista alt, i l'hem de situar en un punt de vista imaginari, situat en un indret més alt que el castell de sant Carles. Una altra qüestió és la panoràmica, la qual s'ha reproduït amb gran fidelitat, al fons la serra nord, i en primer terme a l'esquerra es dibuixa la fortificació del castell de sant Carles, al seu darrere, la rada de Portopí amb el far i la torre de Paraires i un vaixell que surt de la petita badia. A la façana marítima seguint d'oest a est coincideixen algunes edificacions emblemàtiques com per exemple: un dels molins del Jonquet, després terra endins sobresurt les torres de l'església de santa Creu, i a primera línia el Consolat de Mar està construït en part, la lògia sols té tres arcs enlloc dels cinc que hauria de tenir, li segueix la Llotja, la porta del Moll de la qual arranca el moll, l'Almudaina, la Seu, el palau Episcopal i el baluard d'en Berard, són les altres construccions que es reproduïxen.

Altres elements com la rosa nàutica i els escuts de la Ciutat de Mallorca i del Regne de Mallorca són copiats hi li confereixen als quadres i als documents sanitaris un valor institucional.

De bell nou, hem de citar una altra pintura de Miquel Bestard la qual podem vincular-la amb aquesta temàtica es tracta del mapa de Mallorca que ha catalogat i estudiat per primera vegada M. Carbonell⁶²⁹, l'oli sobre tela, (figura 105) no és un mapa qualsevol, sinó que combina l'exactitud geogràfica- almenys la que permetia en aquell moment- amb una innegable intenció artística. El contorn de l'illa es dibuixat sense perdre cap mena de detall, a més a més la integració

⁶²⁸ Sobre la identificació dels elements de la façana marítima de Palma, vegeu els treballs de J. Tous, expert en temes de fortificació i d'història urbana de Palma, J. TOUS, *Palma a través de la cartografia (1596-1902)*, Ajuntament de Palma, 2009, p.236-238.

⁶²⁹ M. CARBONELL, *Cendres de Troia...*, p.172.

d'escenes narratives de diversa temàtica, com batalles navals, episodis cavallerescs i militars anima i dóna vida al mapa.

Realment, però la pintura ens és especialment interessant per què a la part superior, al centre, hi figura una inscripció abreujada l'illa de Mallorca, i just a sobre una vista de la façana marítima de Palma que recorda les pintures d'aquesta temàtica del mateix autor.

De fet, el tema cívic en aquest mapa de Mallorca es consolida amb la integració, no sols amb una vista en miniatura de la ciutat de Mallorca, sinó també amb l'additament de Ramon Llull i santa Caterina Tomàs situats obrint i tancat la cartella i representats com a sants protectors de la ciutat de Palma .

Tot seguit hem de fer al·lusió a un altre llenç que manté un nexa comú amb aquestes representacions és el plànol de la ciutat de Mallorca, datat al segle XVII i d'autor anònim (figura 106). Arran de l'estudi cartogràfic que es realitzà es va poder aclarir alguns dubtes⁶³⁰. Com a fet inaudit a la pintura no hi apareix ni la rosa dels vents, ni l'escala gràfica rigoroses a la cartografia des del segle XIV. Per tant sembla que el més possible és que el plànol es basés en algun model cartogràfic. La pintura fou comparada amb el gravat del plànol del prevere Antoni Garau de 1644, i s'arribà a la conclusió de què s'utilitzà el gravat de Garau per pintar l'oli.

De fet, a la cartella de l'oli s'incorporà el següent text el qual manifesta la semblança dels dos plànols:

“ En Cabildo celebrado el 8 de noviembre de 1799 se cotejó este Plan con otro gravado en el año 1644, que levantó Antonio Garau Pro y mathematico y viendo que eran bastate iguales Acordó el Muy Ytte Ayuntamiento el mismo dia que en este lugar para el título que quedaba vacio se escriba la presente nota para la inteligencia de quien pueda ser su autor y del tiempo de su formación.”

J. Tous al seu estudi analitza i apunta les diferències del plànol de l'Ajuntament amb el de Garau. Un altre aspecte que tracta es la representació del port, a partir de fonts documentals, pot esbrinar que la imatge vol reproduir el moment de l'arribada a Palma del príncep Joan Josep d'Àustria l'any 1647. En referència a l'autor sembla probable que fos un autor molt pròxim a Marc Cotto. Aquesta possible autoria a Cotto o un pintor proper al seu cercle ha estat apuntada pel professor M. Carbonell, se sap mitjançant la documentació que a l'any 1650, els jurats de Mallorca pagaren a Marc Cotto 15 lliures per dos quadres, i quatre anys més tard, 15 lliures més per completar les 30 lliures que valia un quadre de la planta de tota l'illa. D'altra banda, segons els mateix autor, aquest oli del plànol de la ciutat de Palma devia ser una còpia d'una primera versió ara perduda⁶³¹.

⁶³⁰ L'any 1997 el Consell Insular de Mallorca davant de la necessitat de datar-lo i conèixer l'autor va dotar una subvenció per analitzar els pigments del quadre. El resultat fou que no havia patit cap alteració. De fet, entorn del plànol sorgí certa polèmica, però ja en aquells moments s'havia realitzat un estudi cartogràfic que aprofundia i arribava a aclarir els dubtes que tenia el Capítol l'any de 1799. Vegeu el resum del treball a J. TOUS, *Palma a través...*, p.252-254

⁶³¹ Lleonard Saforteza actuà com a administrador de l'heretat del famós metge i historiador Joan Binimelis. Aquest en un document declarà que “Leix per bon amor al Sr. Leonard Çaforteza lo retrato gran, pintat al oli, de la ciutat de Mallorca ab tots los carrers”. No obstant, ni la cronologia

Sigui com sigui queden interrogants sense encara resoldre sobre la pintura, i a aquí el més rellevant, que cal tenir present és la incorporació dels dos sants mallorquins, els quals presideixen la zona superior del plànol de l'Ajuntament flaquejant la cartella, i simbolitzant els servadors i protectors de la ciutat de Mallorca.

Una altra pintura de col·lecció particular que representa la temàtica de les panoràmiques de la Ciutat de Mallorca en el segle XVII (figura 107) és el llenç de format apaïsat on apareix una vista espectacular de la badia de Palma: el castell de Bellver, el Jonquet, la Llotja, la Seu, el port i el Molinar són dibuixats minuciosament, en darrer lloc la incorporació del beat Ramon que escriu la seva obra il·luminat per un crucifix, dóna a l'escena un caràcter sobrenatural⁶³².

Seguint amb la temàtica de les patents, una altra interessant és la signada l'any 1779 per Joan Muntaner i expedida per l'Ajuntament de Palma en data del 16 de maig de 1782. La imatge reflecteix un grup més complet de sants protectors de la ciutat de Palma. L'imprès s'emmarca per una fina orla floral que divideix en dues parts el document. A la part superior, en el centre l'escut de la ciutat de Palma, i una vista de la costa amb vaixells, per sobre en uns núvols es disposen un grup de personatges, situada en un punt més alt la Immaculada, reposant sobre la bolla del món, és flanquejada a l'esquerra per Ramon Llull que porta a les mans una ploma i una palma martirial, a terra el llibre escrit, al seu costat sant Sebastià fermat a un tronc mig nu i amb sagetes al cos. A la dreta de la Immaculada santa Caterina Tomàs identificada amb hàbit d'agustina, i un lliri a la mà, devora ella santa Bàrbara que porta a les mans els seus atributs: torre, i palma martirial⁶³³. Quan a la vessant estilística, podem apuntar les semblances amb el gravat del mateix autor, Joan Muntaner que realitzà anys més tard per la ciutat d'Eivissa i que abans hem fet esment, per exemple, la garlanda floral, el dibuix de les figures denoten la mateixa autoria.

La segona part del document consta del text, i està emplenada, per tant fou utilitzada i diu així:

ni l'autoria permeten identificar-la amb aquest quadre. Vegeu, M. CARBONELL, *Cendres de Troia* ..., p.24

⁶³² A. PASCUAL, J. LLABRÉS, *El baluart de sant Pere i la ribera del Moll*, PromoMallorca, 2004, p.35

⁶³³ Joan O- Neille al seu catàleg de gravats de temàtica lul·liana incorporava aquest gravat i en feia la següent descripció: "El grabado es una Boleta de sanidad espedida por el M.ltre. Ayuntamiento de Palma. La rodea en adorno bastante gracioso sencillo y bien ejecutado, del gusto plateresco y flores. El mismo adorno divide su parte inferior en que impreso y manuscrito está estendido el correspondiente certificado, (y al respaldo el sello correspondiente al año.) En la parte superior en su centro el escudo de armas de la ciudad de Palma, el mar y naves, y sobre nubes, en medio y algo elevada la figura de la Inmaculada Concepción. A su derecha el B. Ramón Lull, vistiendo el hábito de terciario, rodea su cabeza una corona de puntas, está arrodillado sobre un libro en cuyas páginas se ven signos y figuras geométricas, en su mano derecha una pluma, en la izquierda la palma del martirio: hay además las figuras de san Sebastián, santa Bárbara y la bta. Catalina Tomás. El grabado es de fino buril y bastante bien ejecutado. Firma, grabado por Juan Montaner. Pro. Mallorca, 1779. J. O- NEILLE, "Ramon Lull...", p.441-442.

Los señores corregidor,
y regidores en lo político y economico
Del muy ilustre Ayuntamiento de la ciudad de Palma
Capital del Reyno de Mallorca .

A todos y qualesquier Señores oficiales y Ministros a quienes este será presentada, la
Salud y gracia. Certificamos como el patrón Jayme Ferrer
de nación mallorquín que lo es de su jabeque nombrado La
Virgen del Carmen con seis marineros

Quien quiere transfletar à Francia Parte del Puerto y Muelle de esta
Ciudad la qual juntamente con toda la Isla por la Misericordia de Dios, esta libre, y sana
de mal de peste, y de otro contagioso, y se guarda no entren en ellas Personas, Ropas, ni
generos que vengan de partes infectas en conformidad de las Reales Provisiones Y
Ordenes de S.M. tocantes al resguardo de sanidad. En Fé, y testimonio de lo qual
mandamos dar la presente firmada por nuestro Secretario infrascrito, y sellada con el
Sello de dicha Ciudad en ella, à 16 de mayo de 1782.
De orden del M. I. Ayuntamiento de la Ciudad de Palma
Signat i sellat Juan Armengol.

Tanmateix d'aquest gravat es degueren realitzar algunes versions molt semblants, almenys, una com a poques. Val a dir que a la *Collección de todas las obras de los grabadores en cobre naturales de la Isla de Mallorca, con un apendice de gravados de autores anonimos*, d'Antoni Furió, al capítol dedicat al gravador Joan Muntaner inclou aquest gravat, tot i que està retallat, sols apareix la imatge que encapçala la patent. Amb una observació aguda i atenta de les faccions dels personatges es veu que no es tracta del mateix gravat sinó d'una altra versió.

D'altra banda, hem d'apuntar que a la portada d'aquest recull de Furió, s'ha aprofitat un altre gravat que devia pertocar a una patent, sens dubte sembla que la versió que il·lustra la portada és una versió posterior a les que hem vistes. La imatge està suament acolorida, i no crec equivocar-me, però, és tracta de la que va realitzar l'any 1802, Francisco Jordán, sobre un dibuix de Vicente López i retocada a València per Julián Mas, segons s'indica al peu de la impressió⁶³⁴.

Tot i que és una variant de les anteriors, aquesta calcografia conservada a la Biblioteca Lluís Alemany, presenta alguns detalls diferents que cal esmentar-los. En primer lloc, l'orla que clou imatge i text s'ha fet amb motius a candaliari, un altre aspecte a tenir en compte és la finor del dibuix, el grup de personatges es caracteritza per una volumetria més accentuada de les figures, aquestes són més ampul·loses, i presenten un major moviment respecte la calcografia de Joan Muntaner, és el cas sobretot de la figura de sant Sebastià, que s'ha representat en actitud de patiment i amb un modelat del cos més marcat. La imatge de santa Bàrbara, també ha cobrat més vida amb un canvi de postura i un tractament més dinàmic de les robes.

En definitiva, podem fer diverses observacions importants i que en el seu moment algunes ja les va fer la professora Catalina Cantarellas al seu estudi⁶³⁵, i que

⁶³⁴ El gravat en qüestió ha estat tractat o citat reiterades vegades a diversa bibliografia vegeu entre d'altres: A. DE PALMA, "Catálogo de la iconografía...", 1919, p.48. G. MUNAR, *Devoción de Mallorca a la Inmaculada Concepción*, Palma, 1954, p. 39-49. C. CANTARELLAS, "Iconografía de san Sebastián en Palma", *Mayurqa*, núm. 6, 1971, p.68-69. M^a. D. MATEU IBARS, "Patentes de sanidad...", vol. 1, p. 450.

⁶³⁵ C. CANTARELLAS, "Iconografía de san Sebastián...", p.69

podem extrapolar a les patents examinades aquí. Aquesta estampa en particular i des del punt de vista ornamental, i l'orla en concret que enquadra tota l'estampa serà un motiu preferit i molt usat per l'anomenat estil Imperi. En línies generals, les composicions d'aquestes patents tenen com a protagonistes als dos patrons majors oficials de la Ciutat de Palma, la Immaculada i sant Sebastià, també no hi manquen els patrons menors, com santa Bàrbara, santa Caterina Tomàs, i el beat Ramon Llull.

Una altra idea interessant que es manifesta en aquests certificats és la unió d'una mida sanitària que tenia com a finalitat prevenir els contagis d'epidèmies amb una idea religiosa. La representació de sants protectors contra les malalties infeccioses es fa palès en aquests documents. Sant Sebastià, l'advocat contra la pesta, no és casual que sigui el patró de la ciutat de Palma, ni tampoc que sigui un dels més representats en aquests tipus de document, i hem d'afegir un altre advocat contra la pesta, sant Roc, venerat a tot l'àmbit mediterrani, i també molt representat a les patents. Una altra dada important és que de manera singular les patents de dates més antigues, els personatges religiosos són la Immaculada, Ramon Llull i Caterina Tomàs; a mesura que les dates avancen ens trobam amb un grup més nombrós de sants que decora la patent.

Ramon Llull acompanyat d'altres sants i personatges insignes

Hi ha un grup no massa nombrós de representacions de Llull amb altres sants i personatges destacats que no s'han consolidat com a models iconogràfics establerts ni codificats, sols s'han representat com a representacions úniques per el lloc on varen ser destinades. En primer lloc, podem esmentar el retaule⁶³⁶ que es realitzà per a la casa-oratori considerada tradicionalment la casa natalícia del Beat, localitzada a l'angle nord -est de l'actual Plaça Major. Després de molts de canvis, la casa va ser propietat de la família Cererols i més tard el retaule es traslladà al segle XIX a la capella de l'Amor Diví de l'Oratori de Sant Felip Neri i es completà amb un cos superior on es representa Déu Pare i a l'àtic una Mare de Déu. En un principi sabem que la capella amb el retaule recentment enllestit fou consagrada el 25 d'octubre de 1609 pel rector de Santa Eulàlia amb llicència preceptiva del bisbe Bauçà. Aleshores a la casa hi vivia el notari Andreu Caselles que costejà el retaule. Els testimonis de la benedicció foren molt nombrosos, és interessant destacar que entre d'altres hi assistiren dos artistes l'escultor Gaspar Gener i el pintor Josep Huguet, possiblement aquests dos artistes s'encarregaren de realitzar el moble litúrgic. El retaule consta d'una peça a manera de predel·la amb tres diferents escenes relatives als episodis de la vida del beat Ramon Llull: ensenyança a la universitat de París, prèdica als infidels musulmans, empresonament i apedragament. La pintura de l'únic cos representa en un paisatge amb arquitectura un gran Crucificat entre el Beat Ramon Llull i sant Pau, "Erexit tabulato summi omnipotentis Dei Crucifixi quasi eminentis spiritum ad

⁶³⁶ M. GELABERT, "Iconografía de R. Lull...t.II, 1887-1888, p.151-152. M.VALLORI, *La congregació de l'oratori a la ciutat de Palma*, Palma, 2000, p.46-47. M.VALLORI, *L'església de Sant Felip Neri de Palma*, Palma, 2003, p.31-32. M. CARBONELL, *Cendres de Troia...*, p.89.

cuius dexteram Sti Pauli Apostoli, ad sinistram vero Beati Raymundi Lulli Doctoris et martiris imaginibus picto ornatum”⁶³⁷.

Un dels principals vincles amb els dos personatges sants és que es feia coincidir la conversió del beat Ramon amb la de sant Pau, dia 25 de gener, d'aquí que siguin representats conjuntament. Aquest dia assenyalat als voltants de la casa natal de Llull, segons nombroses notificacions de testimonis es desprenia una suau fragància com de roses o de benjuí.

A la volta del presbiteri del monestir de Nostra Senyora de la Concepció de les agustines de Palma, s'hi pot veure un paisatge marítim de fons en l'espai celestial, i al centre la Immaculada Concepció, representada sobre un globus i envoltada d'angelets que porten els símbols distintius de la Puríssima: espill, rosa, mitja lluna, lliri entre d'altres. Flanquejen la figura femenina dos defensors concepcionistes, a la dreta, es disposa sant Tomàs de Villanueva va vestit amb l'hàbit negre del seu orde, va ser professor d'Alcalà i Salamanca, i model de predicador de l'orde agustí del segle XVI, dedicà nombrosos escrits a la Immaculada Concepció, a l'esquerra s'hi reconeix el Doctor il·luminat amb els seus atributs habituals i amb diversos llibres al seu costat. Més amunt i dominant l'escena apareix Déu Pare. La construcció i decoració del monestir de la Concepció s'ha d'emmarcar arran del concili de Trento que va dictar unes normes de clausura per a les monges; el bisbe de Mallorca va ordenar el trasllat de la comunitat del Puig de Pollença a Palma, fet que va provocar una forta polèmica per una part del clergat i ciutadans de Pollença. Abans de construir l'actual església, edificaren una de petites dimensions d'estil gòtic que es va finalitzar cap el 1592. A causa de les petites dimensions es varen adquirir uns solars i es començà a construir una nova església el 26 de juliol de 1614 es col·locà la primera pedra i i s'acabà el 28 de gener de 1685⁶³⁸.

Un quadre de la segona meitat del segle XIX ubicat a la capella dels Sagrats Cors de l'església parroquial de Santa Eugènia es representa una glòria de sants i dignataris eclesiàstics que escriuen inspirats per la visió de la Immaculada. Sobre uns núvols de diferent alçada es disposen gran nombre de personatges sants que escriuen podem destriar el beat Ramon Llull amb hàbit blavós, i sant Tomàs d'Aquino al seu costat. A l'esquerra de la Immaculada, sant Joan Evangelista recognoscible per la capa vermella que porta, el llibre obert i l'àguila que l'acompanya. A la dreta, segurament un profeta de llarga barba que porta un llibre. El quadre fou realitzat per Vicenç Matas i s'ha d'emmarcar en el context de les obres d'ampliació i reforma de l'esmentada església de santa Eugènia constatada en els anys de 1865 i 1869 i dutes a terme sota el patronatge de Gabriel Marià Ribas de Pina⁶³⁹. L'escultor i pintor Vicenç Matas Guardiola (1828-1887) apareix vinculat a moltes obres promocionades per Gabriel Marià de Pina, el

⁶³⁷ ARM, *Protocols Guillem Sureda*, s-1388d'octubre de 1611. , f.92, 26.

⁶³⁸ D. ZAFORTEZA MUSOLES, *Del Puig de Pollença al Puig del Sitjar*, imprenta Mossén Alcover, Palma, 1945, p.23, 52-53. F. CARMONA MORENO, OSA, "Iconografía de la iglesia y monasterio de Nuestra Señora de la Concepción de las Agustinas en Palma de Mallorca", *BSAL* 57, 2001, p.125-152.

⁶³⁹ P. VILLALONGA DE CANTOS, "La iglesia de los S.S. Cosme Damián de Pina en Algaida (Mallorca). Programa constructivo e iconográfico", *Mayurka*, 21, 1985-1987, p.329.

pintor pertany a una família d'artistes de filiació neoclàssica, el seu pare Bernat Matas es dedicà a una producció bàsicament religiosa, el seu fill Vicenç seguirà les seves passes lligat sobretot amb els artistes marcats pel classicisme del primer terç del segle XIX.

Una altra pintura⁶⁴⁰ de principis de segle XIX i localitzada a partir de dues fotografies antigues, una conservada a l'arxiu Mas de Barcelona, i una altra a l'Arxiu Provincial dels Caputxins de Catalunya és la que representa una coronació on els protagonistes són el cardenal Despuig i el beat Ramon Llull, gràcies a les fotografies podem saber que el quadre es trobava a l'interior d'una estança de Raixa, possessió del cardenal Despuig. Ara per ara no localitzada, la pintura representa una coronació dels dos personatges insignis. A l'interior d'una església neoclàssica, apareixen en una esglaonada els dos personatges principals a l'esquerra la figura del cardenal Despuig i al seu costat Ramon Llull caracteritzat amb túnica, i barba llarga, porta en una mà la palma martirial i un brot segurament de la mata escrita. Un infant ofereix les corones de llorer als dos insignis personatges que les sostenen amb les seves mans. Un conjunt heterogeni de personatges acompanya la commemoració. En un primer pla, a l'esquerra asseguda a terra -i a prop d'un angelet que porta un caduceu- la personificació femenina de la ciutat de Palma i Regne de Mallorca, en una mà porta una palma i recolza el seu braç amb l'escut que la representa. Més a la dreta, un jove cronista que reflecteix l'esdeveniment en un paper, l'acompanya un altre personatge que porta en una mà una carpeta de dibuixos i amb l'altra mà fa llum amb una candela, sembla el seu mestre. Al costat, es disposen més personatges de difícil distinció: un guerrer clàssic amb escut, llança, i casc, un esser alat amb l'arc i fletxa apuntant en una direcció llunyana, i més al darrera un cor femení format per set donzelles una d'elles porta una ploma, podria ser que les set figures simbolitzassin les set arts liberals conreades pels dos protagonistes del quadre. Corona l'escena un àngel disposat al centre que sobrevola tocant una trompeta i portant el capell cardenalici. A la part inferior, una inscripció explicativa de la pintura. Tanmateix a partir de la fotografia s'endevina poc la llegenda, i només és aproximada, però s'esmenta i es presenta el personatge i el pintor del quadre en lletres abreviades i vendria a dir el següent: "Eminentíssim i reverendíssim Antoni Despuig cardinale patriarca antioquia, Jacobus Riera pictor any 1804". Sens dubte, la temàtica de la pintura està relacionada amb la concessió del capell cardenalici. Antoni Despuig, patriarca d'Antioquia rebé el títol de cardenal de san Callisto dia 11 de juliol de 1803⁶⁴¹. A Mallorca la notícia causà gran alegria, el cardenal arribà a l'illa el 5 de setembre de 1804 per rebre les alabances i supervisar les obres dels museus, és en aquest moment que hem d'emmarcar la pintura, on el tema de la concessió del capell cardenalici, i la doble coronació de dos personatges prou rellevants mallorquins hi és present.

Un altre exemple on apareix Llull amb altres sants és a l'altar major de l'església parroquial de sant Joan. La pintura de grans dimensions 9x3m és obra de Pere

⁶⁴⁰ Agraesc a Antònia Soler i Nicolau la coneixença de la pintura i la seva informació.

⁶⁴¹ A SOLER, *El fons epigràfic de la col·lecció Despuig d'escultura clàssica*, col·lecció Castell de Bellver, Ajuntament de Palma, p.40-42, 2011

Barceló, i fou pintada abans de la benedicció de l'església durant la guerra civil espanyola devers l'any 1938. Va ser un regal del pintor a la parroquia, a la qual estava lligat per una amistat especial⁶⁴². La pintura representa la glòria de sant Joan Baptista. Al registre superior es veu sant Joan Baptista, agenollat davant Déu Pare flanquejat per la Mare de Déu i al seu voltant un cor d'àngels orants, en un pla inferior s'han disposat un seguit de sants, a la dreta es pot identificar Llull conversant amb sant Tomàs d'Aquino, també es destrien altres santes com santa Caterina Tomàs i santa Caterina d'Alexandria, i sant Alonso Rodríguez. Al fons a la dreta, sant Francesc d'Assís, i sant Bartomeu. En un segon pla, es representen les forces nacionals, un soldat del bàndol carlista, un altre nacional, i la figura del general Franco victoriós, hem de tenir present que la pintura es realitzà en plena guerra civil. S'ha de dir que a l'Exposició Misionera Mundial de l'any 1925 en Sant Joan de Laterà es mostrà un retaule realitzat pel mateix Pere Barceló, en el qual es representen en el nínxol central el beat Ramon Llull, al voltant es disposen els principals episodis de la seva vida: recepció de l'hàbit de terciari franciscà, il·luminació en el puig de Randa, recurs als reis de França, assistència als capítols generals dels dominicans i dels franciscans; ensenyança a la universitat de París, assistència al concili de Vienne, martiri de Bugia, processó del seu enterro.

També podem esmentar una capelleta de rajoles policromades del santuari de sant Honorat de Mallorca de la segona meitat del segle XIX, s'hi representen dins una sanefa i flanquejats per dos arbres a Arnau Desbrull, vestit d'ermità, calb i amb llarga barba i orant, a la dreta Llull amb hàbit de franciscà cofat i amb corona de raigs, porta un llibre a les mans. L'escena es presenciada per la Mare de Déu del desert, protectora dels sants eremites. La representació tradueix en fidelitat un dels goigs a la Mare de Déu del Desert, que recull el text d'un manuscrit datat l'any 1774 i signat per Joan Nicolau i les xilografies gravades per Enric Prats i Auqué, gravades a dues tintes rosa i negre on apareix l'advocació de la Mare de Déu del Desert amb dos devots Llull i Desbrull. L'ermita de sant Honorat situada a la vessant meridional al puig de Randa recull les petjades del Beat i d'Arnau Desbrull i d'altres ermitans com el P. Francesc Palou i del P. Joaquim Rosselló. Arnau Desbrull, cavaller de la noblesa que havia triat la via eremítica, després de viure retirat a la muntanya trenta anys obtení permís per edificar-hi la capella de sant Honorat. Una vegada concedida l'autorització Desbrull escollí la part de la muntanya del migjorn per construir-hi l'ermita, que fou inaugurada l'any 1397, segles més tard a l'any 1661 a causa del mal estat de la primitiva ermita, s'edificà l'actual església.

Els ex- vots

Dissortadament queden molt poca pintura d'ex-vots dedicada a Ramon Llull, no obstant, és en el procés de 1612 que queda prou constatat que era una temàtica suficientment conreada. Les nombroses deposicions jurades dels testimonis

⁶⁴² S. SOLER, R. GINARD, B. BAUÇÀ, *El temple parroquial de sant Joan de l'església vella a l'església nova*, monografías santjoaneres, núm 7, 1998, p.110-111. *El Heraldo de Cristo*, octubre 1939, núm 360, p.39.

d'aquest procés ens informen de l'existència en el sepulcre de Ramon Llull de presentalles, donatius i retaulons oferts en agraïment als favors atorgats al Beat. La faceta de "sant taumaturg" queda plenament relacionada als fulls del procés, per exemple la declaració d'un testimoni així ho indica:

"Que en dit sepulchre de dit Doctor y Martyr Ramon Llull se troben pendent moltes presentalles, y donatius de cera fets com son peus, camas, ventrells, caps y molts retaulets exvoto y cada die va crexent esta Santa devocio en Mallorca"⁶⁴³.

També comptem amb la declaració del pintor Jaume Blanquer que consigna la gran devoció, que té Llull a Mallorca i la quantitat d'exvots, i presentalles que es troben al seu sepulcre:

"Dixit: es molt bona veritat tot lo contingut en dit Capitol ço es que en dit Sepulchre del dit Glorios Martyr Ramon Llull se troben lo die de vuy moltes presentalles, y donatius de cera, fets com son peus, comes ventrells, mans caps y molts retaulets ex voto que persones qui son socorregudes de Deu N. Señor per la intercessio de Sant hi ha presentades, y cada dia va crexent esta Santa devocio en Mallorca"⁶⁴⁴.

D'altra banda, també en el Procés apareix una llarga relació de malalts que s'encomanen el Beat i donen fe dels miracles i prodigis obrats per a la intercessió del sant oferint bé presentalles, o ex-vots al sepulcre. Una dona li havia sortit al llagrimall de l'ull una fístula, que els metges no aconseguien curar, i el dolor augmentava cada dia més. Un dia que es trobava a l'església de sant Francesc i advertint que molts trobaven remei amb el benaventurat Ramon Llull, prometé que sí es curava d'aquella fístula presentaria un ull de cera al Màrtir Ramon. Altres casos semblants s'esmenten al procés i foren recollits més tard pel jesuïta Jaume Custurer. Un altre testimoni relata el seu gran patiment i dolor i de com per un moment li semblà que parlava amb Ramon Llull i amb el cor ple d'alegria li digué: Sant meu no tenc res per donar-vos, però, faré pintar un vot. I al mateix moment d'haver pronunciat les paraules, obrí els ulls, i ja no sentí mai més dolor. Un altre malalt patint durant set dies una retenció d'orina aplicà la mandíbula a diverses parts del cos, i l'adorà amb gran devoció, i demanà al sant que, sí l'ajudava faria penjar a la seva capella un retaule ex-vot en memòria del seu benefici. Un altre testimoni oferí una cama de cera al Beat per haver curat la seva filla petita d'un tumor a la cama⁶⁴⁵.

⁶⁴³ ADM, *Procés...*, 1612, f. 19v.

⁶⁴⁴ ADM, *Procés...*, 1612, f. 110v- 111

⁶⁴⁵ En el Procés de 1612 hi ha recollides una llarga relació de declaracions jurades de malalts que s'han vist beneficiats dels favors del beat Ramon, vegeu entre d'altres els, f. 17, 169, 170, 199, 244, 255, 256, 285, 292, 295, 298, 299, 303, 311, 312, 319, 329, 330, 331, 334, 352, 378. També el Pare Jaume Custurer a les seves *Disertaciones* en el capítol V dedicat a les proves del culte immemorial del beat Ramon Llull tracta extensament els miracles i prodigis que ha obrat Llull a J. CUSTURER, *Disertaciones históricas...*, capítol V, p.145- 181. D'altra part, el bolandista J. B Sollerio també recollia els nombrosos exvots que decoraven el sepulcre del Beat: "Inde quamplurima pendent, tum cerea, tum argentea capita, oculi, colla, brachia, manus, ubera corda; quaedam item faciae, quae hernia laborantes, viri sancti auxilio, indicant sanitate donatos; crura, pedes, fingula divifim, conjunctim capita & colla; à capite ad renes ufque membra omnia, crura cum pedibus; denique expressa totius corporis membra. Votivarum deinde tabellarum, fscipionum, quibusque innituntur claudi baculorum, ea est vis & multitudo, ut iis sacelli parietes, non minus undique vestiantur quam

Desafortunadament les testimoniacions dels processos no diuen res sobre com eren aquests retauleons, és clar que els ex vots de cera agafaven la forma de les parts del cos sanades.

A part d'esser el sepulcre de Llull el lloc predilecte per presentar els ex-vots, també era costum exposar aquest tipus d'ofrenes a la capelleta dedicada a Llull del veïnatge del Call.

Així i tot, hem de fer especial esment als gravats del segle XVIII que representen el sepulcre del beat Ramon, pel fet de què són un document gràfic de gran valua, ja que ens permet consignar la gran devoció popular que sentia el poble mitjançant aquestes pintures i ofrenes. En general, en els sepulcres de cossos sants han gaudit des de temps antics de gran devoció remeiera. De fet, en el sepulcre de Llull queden testimoniats els abundants miracles amb la inscripció que porta una de les estàtues: "Dispositor sum sanitatis", és a dir som guardià de la salut.

Tant en el gravat signat per Francesc Rosselló que il·lustra les *Disertaciones históricas* de Jaume Custurer de 1700 com el gravat que decora l'*Acta B. Raymundi Lulli* de 1708 en el sepulcre es representen els diferents tipus d'ex-vots que s'oferien en el barroc, i la ubicació que tenien respecte el sepulcre del Beat. Els retauleons pintats cobrien els murs, hem de notar que al gravat de Paolo Finarri es representa una volta imaginaria, i que en ella apareixen ex-vots pintats, detall que no es representa al gravat de Rosselló, però als dos es veuen que la decoren mentre que en una barra horitzontal disposada de cap a cap del sepulcre es penjaven els diversos vots anatòmics.

A part d'aquests gravats podem parlar d'algunes imatges de referència relacionades íntimament amb la temàtica dels ex-vots. Per exemple, en el retaule de la Santíssima Trinitat a la predel·la, en el segon compartiment es representa el culte popular a sant Antoni Abat, i es veu com un grup de malalts i contrafets s'aproximen al retaulet de sant Antoni, on hi pengen llànties per demanar els seus favors.

Una altra imatge, (figura 108) una miniatura que es troba al *Llibre Vermell* de Montserrat es veu la Mare de Déu amb el Nin i tot un seguit de peregrins malalts de tota classe, i condició que recorren a la Verge per demanar els seus favors i gràcies. Pintures d'aquesta temàtica s'encarregaven els pintors per encapçalar pergamins en els quals es citaven els miracles concedits als confreres.

A l'àmbit mallorquí es coneixen dues imatges xilogràfiques de tradició gòtica que tenen com a tema comú l'ofrena dels ex-vots a sants diversos, a més ambdues són de finals de segle XV o principis de segle XVI i han estat atribuïdes al Mestre de sant Antoni⁶⁴⁶; precisament rep aquest nom perquè en una d'elles és representa

orientur. Existant praeterea binae alie imagines in eodem facello, folitis Beatorum ornamentis praeditae. J. B SOLLERIO, *Acta B. Raymundi...*, p.5. Sobre aquest tema consulteu l'article de Fr. Matías Horrach T.O.R. "Puntos Lulianos" a *El Heraldo de Cristo*, Julio 1939, año XXXI, núm. 357.

⁶⁴⁶ El motle de sant Antoni Abat es considerat per alguns estudiosos com el més antic dels que es conserven a Mallorca, d' altra banda altres estampes com la de san Gil, sant Cosme i sant Damià i el Crist de la santa fe o conquesta han estat atribuïts al mateix gravador. Vegeu M. FORTEZA, *La xilografia...*, p. 82-83. Pel que fa al contingut temàtic de les estampes de sant Antoni Abat i i sant

sant Antoni Abat o dit també de Viana, advocat dels animals domèstics, caracteritzat com a un home ancià i amb llargues barbes, vesteix hàbit blanc i capa negra amb caputxa i sosté a les mans els seus atributs bàcul i campaneta, als peus l'acompanya el porquet i un foc. La figura de l'animal està relacionada amb la cria de porcs que tenien els monjos de l'orde de sant Antoni, ja que el seu greix era beneficiós per la cura d'una malaltia de la pell anomenada "foc de sant Antoni". En un segon pla, a la part inferior al voltant del sant es situen dos confreres i dues confrasses, a la part superior es representen dues escenes de la seva vida: l'atac del dimoni i l'enterro de sant Pau ajudat per dos lleons. D'aquesta taula pengen diversos ex-vots anatòmics (cames, braços, mans) i llànties votives (figura 109). Tanmateix el sant més afavorit pel que fa a les presentalles és el sant tebà, la persistència de presentalles a la seva representació és constant i sobretot apareix especialment a la imatgeria popular impresa. Joan Amades exposava unes reflexions sobre el tema, el qual apuntava que la constant presència de presentalles que caracteritzava la seva iconografia, no procedia tant de la invocació del poble com a sant remeier, sinó més aviat tenia els seu origen amb les còpies i fonts d'inspiració de la cultura figurativa. El sepulcre de sant Antoni que es troba a Vienne al Delfinat ha estat motiu de gran veneració i de gran tradició amb l'ofrena dels ex-vots, aquest fet donà lloc a que els gravadors francesos antics plasmessin aquest sant amb nombrosos ex-vots.

El gravador Joan Carles Amorós quan s'establí a Barcelona, va estampar dues edicions en els anys 1524 i 1557 del *Flos Sanctorum*. Les edicions varen ésser il·lustrades amb gravats francesos, en les quals el sant ermità es representava coronat pels penjolls de presentalles. Aquest gravat va ésser repetides vegades copiat i encara presideix capçaleres de goigs d'edicions noucentistes⁶⁴⁷.

L'altra estampa mallorquina (figura 110) que palesa una mateixa temàtica és la dedicada als sants Cosme i Damià, els germans bessons metges es presenten dempeus, porten bonet cilíndric de metge, nimbe circular i van abillats amb túnica i mantell. A les mans sostenen instruments propis de la medicina, i de l'apotecaria: estoig amb departaments pels medicaments, espàtules, per untar les pomades i pot o recipient d'apotecaria.

Sobre els seus caps apareixen uns penjadors que el poble els anomenava *barra de presentalles* dels quals pengen llànties votives i membres de cera curats. Aquest sistema d'exposició era per tot arreu usat i sobretot es manifesta a les estampes d'imatges de gran devoció.

Com hem vist en aquestes imatges hi ha un motiu que es reitera i que apareix juntament amb els ex-vots es tracta de les llànties que formaven part del conjunt devocionari instal·lat a la capella. Les llànties es donaven com a presentalles i cremaven davant la imatge a la qual eren ofertes. En general les llànties eren

Cosme i Damià, vegeu, G. LLOMPART, *La Mallorca tradicional en los exvotos*, Palma de Mallorca, 1988, p.13-14.

⁶⁴⁷ No obstant això, la figuració de presentalles a les estampes dedicades als sants de gran fervor és constant. A l'àmbit francès es coneix una estampa siscentista de sant Jaume de Galícia en la qual es veuen diverses presentalles penjades. Compostela havia estat un dels centres de pelegrinatge més important del món cristià. Les presentalles eren nombroses i la seva representació manifestava la gràcia remeiera del cos sant. Vegeu, J. AMADES, *Els ex -vots*, Orbis, Barcelona, 1932, p.131- 132.

d'argent, s'establia una deixa per a poder sufragar el cost de l'oli necessari perquè la llàntia cremés contínuament. Les imatges de gran devoció tenien una gran quantitat de llànties.

De fet, l'oli que cremava a les llànties del sepulcre de Lull era emprat com a remei miracler. Sovintegen els malats que testifiquen al procés de 1612 que s'han curat gràcies a l'aplicació d'aquest oli a les parts dolorides⁶⁴⁸. Segons explicava Jaume Custurer l'antiguitat de les llànties era un dels indicis de la immemorialitat del culte de Ramon Lull. En temps passats en dit sepulcre hi havia tres d'argent, i més tard se'n fabricà una més gran, cap els anys de 1614 es va col·locar una llàntia més baixa perquè així resultés més fàcil prendre l'oli per a la cura de les malalties dels devots⁶⁴⁹.

El terme de promesa o prometença sorgeix en moments difícils, quan el necessitat es dirigeix a la divinitat per demanar un favor. Qui fa una promesa i rep el favor del cel està obligat a complir-la, però aquesta promesa no comporta una ofrena d'un objecte necessàriament, sinó simplement pot tractar-se de celebracions de misses, novenes, o algun tipus de sacrifici. Pel que fa al vot és una promesa solemne, i té un caràcter religiós a més de tenir una llarga durada, en el cas de vots religiosos, tota la vida.

En el procés de prometre, complir, i fer donació apareix el donatiu conegut amb el mot de presentalla, la qual engloba tot tipus d'objectes que es poden oferir com a expressió de reconeixement i gratitud a una imatge: tovalloles, joies, llànties...etc.

Una altra designació general és el mot d'ex-vot considerat com una ofrena espiritual o material que s'ha realitzat com agraïment a un favor diví que s'ha sol·licitat. No obstant això, no sempre els ex-vots són fruits d'una promesa, de vegades, hom s'ha vist afavorit per la ventura i ha obtingut un favor especial de manera insospitada i en agraïment al sant o a la Mare de Déu ofereix una presentalla o un ex-vot pintat.

Els motius de les donacions dels ex-vots varien, però, sobretot ocupa el primer lloc el tema de la curació de les malalties, concretament en el procés de 1612 del beat Ramon Lull, veim que aquest aspecte remeier és el predominant. Altres motivacions dels ex-vots eren els qui reclamaven l'ajuda per accidents i casos de violència o també les penes de la guerra, a més d'esmentar un tipus d'ex-vot que tingué una gran projecció els dedicats a les incidències de la navegació, sovint vaixells sotmesos al perills de la mar, tempestes, atacs dels corsaris ...etc.

La majoria dels donatius de cera i metall són seriatos o industrials, normalment prenen les formes anatòmiques de les parts curades del cos. Els ex-vots de cera eren volumètrics i eren encarregats al cerer, els quals es servien de motlles de terrissa per realitzar-les, i generalment eren buides per dintre. En canvi, els de metall habitualment s'usava la fulla d'argent o de llautó retallada i repussada i era tasca dels argenters.

⁶⁴⁸ Diferents mals són curats mitjançant l'ungüent de l'oli: mals de caps, tumors, úlceres bucals i d'altres, vegeu *Procés de 1612*, f. 299, 330, 331, 378. Citat a J. Custurer, *Disertaciones...*, cap.V, p. 163-165.

⁶⁴⁹ ADM, *Procés...*, 1612, f. 47, 68, 76. Citat a J. Custurer, *Disertaciones...*, cap.1, p.13, 14.

D'altra banda, hi havia els retaulons o retaullets ex-voto, aquests eren representacions gràfiques, pintures sobre taula que narraven el succés miraculós. En un primer moment es limitaven a un manuscrit narratiu del miracle i més tard evolucionaren amb una imatge que exemplificava el text.

Tradicionalment el retauló és de forma rectangular i l'escena s'ha disposat apaïxada, l'esquema de la composició a grans trets representa el devot o devota en perill de vida, envoltat de les circumstàncies adverses i de com aquest recorre a la divinitat mitjançant l'oració i promesa. L'ajuda divina irrompre amb un trencament del cel on apareix el sant invocat o diversos sants acompanyats sovint de la Mare de Déu⁶⁵⁰.

Sí bé l'escena queda ben delimitada amb els dos àmbits celest i terrenal, una altra característica important és la incorporació del mot *ex-voto* per indicar que responia a un vot o promesa complerta, de la qual la pintura era testimoni, el text o la llegenda que apareixen a la part inferior de la representació complementa la imatge i narra el succés miraculós. El text en general està redactat amb un llenguatge impersonal i amb un vocabulari popular, on hi figuren en primer lloc, el nom i llinatges del malalt o accidentat i agraciat del favor diví, li segueix una breu narració dels fets, sovint no hi manquen la data exacta del succés prodigiós, així com també la divinitat a la qual s'ha invocat o dirigit la petició, de fet es sol usar fórmules ja conegudes.

Sens dubte, els retaulons dedicats a Llull devien reunir els trets generals que hem exposat, però, quin era realment el contingut temàtic representat?. Per contestar a la pregunta de la manera més encertada possible, és convenient tornar a llegir les declaracions dels testimonis. Gairebé totes les declaracions jurades provenen de devots malalts, que demanen la curació i invoquen els poders taumaturgs de Llull, és el cas d'una devota que estant convalescent en el llit demanà ajuda el beat "Ofrecí a dicho glorioso Santo, que si me ayudava haria colgar en su capilla un retablo exvoto para memoria del beneficio". Un altre testimoni invocà el Beat per la curació de la seva filla petita i feu la promesa "Prometí al glorioso santo vestiria la niña del color del habito del Santo y le haria pintar un retablito"⁶⁵¹.

A partir d'aquestes deposicions i d'altres semblants podem deduir que la gran majoria d'ex-vots pintats eren del tipus que s'anomena de sala i alcova⁶⁵². Aquest model d'ex-vot apareix registrat a Mallorca, ja en el segle XVII. La pintura de vessant descriptiva reproduïx una escena de dormitori, el llit amb el malalt en perill de mort es mostra en un extrem de l'estança, a l'altre extrem, es representa a la persona estimada, que prega agenollada i ajudada d'un rosari davant una imatge: un sant o una Mare de Déu, depèn de les divinitats a les quals se li ha demanat la gràcia sol·licitada. Aquestes fan acte de presència envoltades en una

⁶⁵⁰ Joan Amades recollí que a l'argot dels darrers pintors de miracles catalans del segle XIX qualificaven *d'ou ferrat* l'aureola de resplandor i de núvols que envoltava la figura del sant o de la mare de Déu. Els retaulons dedicats a una sola persona celestial deien que era d'un ou ferrat, i consideraven l'obra de tants ous ferrats com imatges havien de pintar. Vegeu, J. AMADES, *Els ex-vots*, orbis, Barcelona, 1952, p. 85.

⁶⁵¹ J. CUSTURER, *Disertaciones...*, 1700, cap 5, 170-171

⁶⁵² Sobre el tipus d'exvot de sala i alcova, vegeu, S. RODRÍGUEZ; J.M. VÁZQUEZ, *Exvotos de Andalucía, milagros y promesas en la religiosidad popular*, Argantonio, ediciones Andaluzas, Sevilla, 1980, p.108-110. G. LLOMPART, *La Mallorca tradicional...*, p.72-77.

gran aureola i disposades en un angle superior de la pintura, trets que emfatitzen el caràcter sobrenatural de l'escena. Alguns detalls com un altar domèstic, o diversos mobiliaris de l'estança, cadires, robes, manifesten l'estament social de la persona malalta.

Abans ja hem esmentat que queden molt pocs ex-vots dedicats al Doctor Il·luminat. És bo recordar que en el procés de 1612 s'esmenta la gran quantitat d'aquestes pintures que havia al sepulcre. Tot apunta que des de que posaren el cos del Beat a la capella, ja sorgiren els ex-vots, és més es fa una distinció entre els antics i moderns, encara que no s'apunta la seva antiguitat sí que s'assegura com a fet important, que molts d'ells s'havien perdut⁶⁵³.

Amb aquesta darrera afirmació s'entreveu que aquest tipus de pintura tenia un caràcter efímer i una vegada complerta la seva funció no calia la seva preservació. Per exemple, es sap que les presentalles de cera s'enlletgien i periòdicament, les retiraven i les lliuraven al cerer, el qual les convertia en ciris que cremaven davant la imatge que els havia tornat la salut o els havia ajudat d'alguna manera. En referència a les d'argent eren reciclades i foses per fer-ne llànties. La imatge del sant Crist de Manacor de gran veneració a Mallorca, comptava amb un gran nombre de presentalles de metall, aquestes varen esser venudes l'any 1688 per una quantitat de trenta-una lliures i deu sous, diners que es destinaren a fer una llàntia. L'any 1765 se'n varen fondre unes quatre-centes per obrar unes sacres⁶⁵⁴.

En referència als retaulons era freqüent destruir-los, a mesura que els devots en duen de nous, i retiraven els més vells. Altres aspectes que convé anotar és la mala qualitat dels materials per realitzar aquestes pintures, i també les males condicions dels locals on es guardaven aquests ex-vots, els quals feia possible que es deterioressin més aviat.

Altres mesures que repercutiren en la conservació dels ex-vots es donaren arran del Concili de Trento. La jerarquia eclesiàstica adoptà una normativa per frenar els abusos i la febre dels ex-vots en general i manà retirà o destruir els retaulons pintats que es guardaven a les esglésies. Gabriel Llopart ha documentat aquestes prohibicions en els segles XVI i XVII. Primerament el bisbe de Mallorca Diego de Arnedo aplicà els decrets del Concili de Trento, i quan visità el santuari de Lluç l'any 1568 manà que les figures de cera presentades com ex-vots, que no estassin en bon estat fossin retirades del temple. Anys més tard, a l'any 1598 el bisbe Joan Vich i Manrique en un edicte més general referint-se als miracles manà que ningú possés per escrit noves relacions de miracles sense llicència, i sota pena d'excomunió. Després el bisbe Pere d'Alagó a l'any 1692 unificà la normativa en vers tot tipus d'ex-vots sense abans haver estat examinats i aprovats pel bisbe⁶⁵⁵.

Iguals disposicions es dugueren a terme a Catalunya a l'any 1869, el bisbe de Vic, Antoni Lluís Jordà i Soler a la visita al santuari de la Mare de Déu de Pinós, va manar que fossin trets els retaulons i les presentalles velles.

⁶⁵³ Les referències sobre el tema es troben al *Procés de 1612* en els f. 48, 55, 76, 85, 95, 98, 104, 155, 184.

⁶⁵⁴ Vegeu els inventaris de béns de la capella del Sant Cristo dels anys 1626 i 1786 a A. Truyols Pont, *Monografía Histórica del Sant Crist de Manacor*, Palma de Mallorca, 1914, p.26, 100-126.

⁶⁵⁵ Sobre aquest tema vegeu els treballs de G. LLOPART, "Miracles. Tablillas, votivas de Mallorca", *Boletín de la Cámara Oficial de Comercio de Palma de Mallorca* núm 646, 1965, p.87-89. "Las tablillas votivas del Puig de Pollença". *RDPT*, 28, 1972, p.39-54.

En aquest sentit també s'ha de remarcar un decret de 1634 del papa Urbà VIII que confirmant un altre decret anterior del mateix pontífex, prohibia en els llocs públics o privats imatges, presentalles, o qualsevol tipus de culte a serfs de Déu que no haguessin estat beatificats o canonitzats per l'església. Aquest decret, evidentment va repercutir a Mallorca i va afectar als "sants" illencs no reconeguts encara per Roma. Fou el bisbe Fr. Joan de Santander que a l'any 1635 executà els decrets de Roma. En aquest manament es feia especial esment la retirada de motius i objectes de culte que estaven al sepulcre del germà Alonso Rodríguez⁶⁵⁶. A partir d'aquell moment, a la capella de la Immaculada, en el sepulcre del sant jesuïta es decantaren imatges, relíquies, ciris, figures de cera i d'argent. Segurament aquest decret també degué influir a la retirada de peces devocionals d'altres sants no canonitzats.

No obstant això, ens ve a la memòria els nombrosos ex-vots que s'han conservat de santa Caterina Tomàs i de sant Alonso Rodríguez, i no s'acaba d'entendre la manca dels conservats de Lull. Així mateix, i sols a manera de suposició, sense intent d'aprofundir, podem insinuar algun tipus de relació amb la prohibició del culte i la retirada d'imatges, pot ésser que els ex-vots com a pintura devota i pietosa patís més agudament aquests atacs iconoclastes. Sabem per Mateu Gelebert⁶⁵⁷ que al seu inventari d'iconografia lul·liana publicat en els anys 1887 i 1888 inventarià a l'església de sant Francesc de Palma set ex-vots.

Per bé, que aquesta qüestió queda sense resoldre, sí que almenys escau examinar els exemples d'ex-vots pintats que es coneixen dedicats al sant. Andreu de Palma al seu catàleg els recollia. El primer d'ells⁶⁵⁸, el més antic, conservat al Museu Diocesà de Palma, data del segle XVII i és un oli sobre taula,

La pintura és d'una gran simplicitat i el dibuix extremadament pueril. En un fons monocrom, dues inscripcions ens indiquen de quina representació es tracta. El filacteri situat a la part superior de l'esquerra ens informa del nom del sant representat B. RAMON LULL, i al peu unes lletres diuen "exvoto". El beat Ramon Lull es representa en un pla superior, vesteix l'hàbit i capa de franciscà i un llarg cordó nuat a la cintura, sosté a les mans una llarga ploma i pergamí, està devora un arbust, la coneguda mata escrita. En un pla inferior, apareix un pagès agenollat i amb la mà sosté un rosari.

L'oració és el mitjà més usual per establir la comunicació amb Déu a la majoria de representacions d'ex-vots, la persona necessitada contacta amb els poders sobrenaturals assumint una actitud d'acatament i d'inferioritat respecte la divinitat, aquesta súplica es tradueix sovint amb una postura agenollada, el diàleg

⁶⁵⁶ "Mano al Pare Rector de la dita Compañía de Jesús de la present ciudad de Mallorca que dins sis hores després que li será intimat y notificado lo present manament, lleve y fassa llevar lo retaulo o retaulos del dit Hermano Alonso Rodrigues qui están pintats en dita Capella ab rayos ó senyals de veneració y culto, y tots los altres retaulos y altres presentalles qui están posades y afixes en dita Capella pintades al dit Hermano Rodrigues..." J. MIR, *Breve reseña de las reliquias del beato Alonso Rodríguez*, Palma, 1877, imprenta Felipe Guasp, p.29.

⁶⁵⁷ M. GELABERT, "Iconografía de R. Lull...", t. II 1887, p.111.

⁶⁵⁸ Inclous a la secció pietosa l'autor en feia la següent descripció: El Beato junto a la mata escrita; un payés arrodillado con unos rosarios en las manos. Pintura, sobre taula, de tosco pincel. Vegeu, A. de Palma, "Catálogo de la exposición... 1919, p. 130.

s'estableix d'abaix a dalt, és adir de l'home cap a la divinitat. En efecte, aquest ex-vot manté aquestes característiques generals pròpies de molts d'ells, però en aquest cas concret veim que s'ha prescindit de la Verge o d'altres divinitats i sols apareix la figura del sant intercessor, Llull i el personatge que prega per a complir els seus favors.

D'altra banda, una qüestió interessant que reflecteix aquest ex-vot són les dues mostres de devoció popular que el poble mallorquí molt prest identificà amb el Beat. En primer lloc, podem esmentar la mata escrita, la llegenda del prodigi de la mata escrita abastà la vessant sanadora, i aquí amb la seva representació queda palesa. És notori que nombrosos casos de malalts eren curats amb el beuratge de les fulles picades de la mata escrita, o bé senzillament es prenien les fulles amb un poc d'aigua⁶⁵⁹, i no és rar que a la pintura dels ex-vots, l'arbust tengui un caràcter prodigiós.

L'altre element de gran devoció és el rosari tenim testimonis que declaren la seva curació mitjançant el rosari que ha estat tocat per les relíquies del Beat⁶⁶⁰. A dit ex-vot es veu com el pagès sosté el rosari, objecte destinat a l'ajuda del res.

L'altre ex-vot és més elaborat i complet, i es troba a la sagristia de l'església parroquial de Binissalem (figura 111). Segueix les característiques de la majoria d'aquestes pintures, per exemple, al peu s'inscriu el text que fa menció al motiu de la representació: Milagro que obro D. N^o S^o, por la interseccion del Bto Raimundo Lulio a Margarita Seguí. Binissalem, dia 16 marso de 1777. exvoto. Tot i que no especifica de quin miracle es tracta, l'escena s'emmarca en un paisatge on al fons es dibuixa un poble, segurament Binissalem. En primer pla, es veu a la devota Margarida en acte de pregaria davant el sant aureolat que apareix enlairat com sí levitès, crida l'atenció la creu vermella que porta al pectoral de l'hàbit. Per sota una mena de columna amb l'escut de la ciutat de Palma. La presència de Llull és completada a la dreta per l'aparició de la Puríssima.

En suma, aquestes pintures conservades tenen com a tret comú que curiosament pertanyen al món de la pagesia. D'altra part, mantenen característiques pròpies dels ex-vots en general amb un fort contingut de religiositat popular. El dibuix ingenu i expressiu, està traçat per mans artesanes, pintors eventuais que no tenen gaire coneixements de perspectiva. A més a més l'ex-vot és una petita obra de creativitat de gran simplicitat i nascuda de la improvisació.

⁶⁵⁹ Un testimoni declarava que va tenir una apoplexia, els metges li receptaren tot tipus de medicament i sense aconseguir cap milloria, li portaren un brotet del llentiscle o mata escrita de Mestre Ramon Llull. El malalt tallà quatre o cinc fulles del brot i se'ls menjà amb molta devoció i després begué aigua amb vi, més tard el mal i el dolor havia desaparegut per complet. Declaracions com aquestes curades gràcies a la ingesta de les fulles de la mata escrita es repeteixen al procés de 1612. Vegeu, *Procés...*, 1612, f.259, 264.

⁶⁶⁰ El procés recull el testimoni d'una dona que afligida durant llarg temps per un mal a les dents sense a penes poder menjar; un dia el seu marit li portà un rosari que havia passat per les relíquies del beat Ramon Llull i tot seguit la malalta se les passà per la mandíbula i llavors se'l posà al coll. A l'instant l'afligida es trobà millor i pogué menjar tota casta d'aliment. Igualment declarà que de llavors ençà du el rosari al coll i mai més ha tengut mal a les dents. Vegeu *Procés...*, 1612, f. 199.

VI Ramon Llull i els ordes religiosos

Ramon Llull i els sants franciscans

La codificació de la imatge de Llull està sota l'empremta franciscana. Llull està ple de franciscanisme, les ànsies de reforma i l'ideal franciscà es reflecteixen a la seva obra, fins i tot la seva vida té un caire franciscà. A l'igual que sant Francesc, Jesús crucificat presidirà tota la vida de Ramon. Les cinc visions seguides del Crucificat són la causa de la reflexió d'emprendre una nova vida dedicada al servei de Jesús. El puig de Randa és pel beat mallorquí semblant al mont d'Alvernia per sant Francesc.

La influència intel·lectual i espiritual del sant d'Assís queda prou relacionada a la *Vita* per diversos fets. La renúncia de Llull s'esdevé el 4 d'octubre, dia de sant Francesc, en el convent de franciscans de Ciutat quan el bisbe predicava la renúncia absoluta de sant Francesc, el mateix Ramon segueix el seu exemple i ven els seus bens deixant una petita part a la seva família i s'entrega a Crist⁶⁶¹.

Tal com es consigna a la *Vita*, el punt de partida de Llull és doncs netament franciscà, altres passatges de la *Vita* recullen els fets continus amb l'orde franciscà, com ara l'aprobació de l'art lull·liana l'any 1274 que manà fer el rei de Mallorca a un frare menor mestre en teologia; o anys més tard a 1290 a la ciutat de Montpeller, el Ministre General dels franciscans Ramon Gaufredi examinà la seva doctrina, i firmà unes cartes amb data de 26 d'octubre en les quals concedia permís a diverses províncies italianes de l'Orde l'ensenyança lliure de la ciència lull·liana.

A la crisi de Gènova (1293) es posa de manifest l'intent fallit d'ingresar primer a l'orde dominicà i més tard, optà per demanar l'hàbit als frares menors petició que va esser posposada pel General de l'orde que li prometé que li donaria quan estàs més a prop de la mort⁶⁶².

Aquesta afirmació presa de l'anònim coetani a més d'altres fets com la il·lustració del *Breviculum* que el mostra a una església entre frares menors rebent l'hàbit de penitència - tot s'ha de dir no és dominicà ni franciscà- i el fet d'haver estat enterrat al convent de sant Francesc de Palma, i no a la seva parròquia; a part d'una declaració de l'inquisidor Eimerich, i una tradició recollida per Nicolau de Pax a la seva biografia són indicis que apunten a què Llull pertanyia a l'orde. Per contra en un passatge del *Liber Praedicatione* es demostra que a l'any 1304 encara no era membre de l'orde⁶⁶³.

Sigui com sigui el que interessa és la vessant iconogràfica i la qüestió, és que molt aviat Llull és vestit de terciari franciscà i ocupa un lloc destacat en el repertori de

⁶⁶¹ OS, *Vida...*, cap. I, p.14.

⁶⁶² OS, *Vida...*, cap. V, p.32.

⁶⁶³ Pel que fa al tema dels vincles de Llull amb els franciscans hi ha diversos estudis, vegeu: A. DE PALMA, "Franciscanisme el beat Ramon Llull, martre, del terç orde franciscà". *Estudios Franciscanos*, Sarrià, Barcelona, 1922, t. XXVIII, vol. I, p. 111-122. F. SUREDA BLANES, "Franciscanismo y lulismo", *Revista eclesiástica*, núm. 10, Madrid, 1936, p. 467-472. A. OLIVER, "El beato Ramón Llull en sus relaciones con la escuela franciscana de los siglos XIII-XIV", *EL* 9, 1965, p. 55-70, 145-165, *EL* 10, 1966, p. 47-55, *EL* 11, 1967, p.89-119, *EL* 13, 1969, p.51-65.

sants franciscans de l'illa. L'escultura del sepulcre (1492), és el primer exemple i també el més representatiu.

A tots els convents franciscans de l'illa, Llull es representat com a beat i forma part important del panteó de sants franciscans. Nombrosos retaules i pintures dels segles XVII i XVIII estan decorats amb la seva imatge. L'antic retaule major que decorava el convent de sant Francesc de Palma, precisament les imatges que integraven el moble eren sant Francesc i Ramon Llull⁶⁶⁴.

Aquest capítol dedicat al grup temàtic de Ramon Llull representat amb diferents sants franciscans, gira entorn de la figura de la Immaculada. El contingut d'aquestes imatges no és altre que la defensa de la Concepció Immaculada de Maria. La definició d'aquest dogma és el privilegi de la Verge Maria d'haver estat concebuda sense pecat entre tots els descendents d'Adan i Eva. La Immaculada va esser la Verge elegida abans del seu naixement, concebuda abans que Eva, en l'eternitat. Ella baixa del cel a la terra per redimir la falta d'Eva.

La constitució del dogma fou lenta i laboriosa i sofrí grans entrebancs. Així mateix, el postulat de la Concepció Immaculada de la Verge topava en contradicció amb dos dogmes fonamentals de la doctrina cristiana: d'una banda, la universalitat del pecat a tota la humanitat i d'altra banda la universalitat de la redempció per Crist.

Tot i que un nombrós grup de teòlegs de renom refusava el privilegi de la Concepció Immaculada de Maria des de sant Agustí, fins a sant Bernat, passant per sant Tomàs d'Aquino; la creixent popularitat de la Immaculada trobà grans defensors. L'orde franciscà en fou el capdavanter amb Joan Duns Escot, que proclamà que la Verge Maria havia estat preservada del pecat original des del primer instant. Altres ordes com els carmelites i els jesuïtes se sumaren més tard a la idea franciscana. Els dominicans foren els grans detractors i compartien l'opinió de sant Bernat, que malgrat la seva devoció per la Verge admetia la seva santificació en la fase embrionària de la seva existència després, i no abans de la seva concepció.

Una de les adhesions més efectives i vàlides per a la campanya dels immaculistes fou la Universitat de París. La Sorbona l'any 1496 acceptà la doctrina, i més tard, abans de convertir-se en dogma, a tots els països catòlics es va difondre la seva devoció. Fou a l'any 1644 que la festa de la Immaculada es va introduir a Espanya; definitivament gràcies al papa Pius IX, el 8 de desembre es va convertir en un dogma per a l'església romana.

Pel que fa a l'àmbit mallorquí la devoció a la Immaculada és antiga⁶⁶⁵. Fou el bisbe carmelità Guiu de Terrena que entre els anys 1322-32 manà celebrar la

⁶⁶⁴ R. CALAFAT, *Libre de antiguatats...*, p.79.

⁶⁶⁵ Sobre la tradició de venerar la Immaculada valguin aquestes paraules sentides antigament: "La Poríssima és la sanch del senyorio, el Corpus és la sanch de la gent de harpa i ploma i La Sanch és la sanch de tot-hom". Dit de manera més planera: el Corpus és festa de capellans, la Sang és devoció del poble anònim i la Puríssima és festa de senyors. Quan es refereix a senyors es vol parlar de tradició ciutadana. La noblesa era mariana per vella i antiga, mantenia una causa que fou popular. Vegeu, M. OLIVER MORAGUES, "Mallorca lul·liana, franciscana i mariana: la Concepció Immaculada", a *El Franciscanisme a Mallorca, art festes i devocions*, Ajuntament de Palma, 2008, p.99.

diòcesi mallorquina la festa de la Puríssima Concepció, però segurament ja abans d'ell s'hi celebrava en l'orde franciscà⁶⁶⁶.

Originalment el corrent favorable concepcionista l'encapçalaven: la casa d'Aragó i la família reial de Mallorca, l'orde franciscà, i la figura de Ramon Llull, el qual hem de vincular amb els dos primers. El Beat escrigué obres de temàtica mariana i fou un clar devot de la Verge. A obres com l'*Arbre de ciència*, i més tard el comentari a les sentències de Pere Llombard *Disputatio L. Raymundi et Heremitaie* s'esbossa una doctrina sobre la Immaculada.⁶⁶⁷

Tanmateix, però, és després de la seva mort, que comencen a circular un seguit d'obres de temàtica lul·liana apòcrifes, *De benedicta tu in mulieribus* de l'anònim valencià lul·lista i el *Liber de Conceptione Virginali* de Ramon Astruc de Cortielles se consoliden com a senyeres de la defensa de la Immaculada. És més hem de persistir amb aquests títols, ja que són els que es rubriquen a molts de lloms dels seus llibres que es representen als quadres, sobretot els que fan esment a l'episodi de Llull i la Mare de Déu amb el Nin Jesús i Ramon com a doctor il·luminat inspirat per la Immaculada.

Molt possiblement aquests escrits apòcrifs concepcionistes influïssin a crispar la situació amb controvèrsies i disputes originades en els segles XIV i XV. El rei d'Aragó Joan I l'any 1349 desterrà Nicolau d'Eymerich per haver blasfemat els que defensaven la Concepció sense màcula de Maria. Més tard, manà que fos festa de precepte als seus Regnes la festa de la Puríssima el 8 de desembre, tot seguit el bisbe de Mallorca Lluís de Prades la va incloure al calendari diocesà⁶⁶⁸.

Joan Vich i Manrique, bisbe de Mallorca entre els anys 1573 i 1604, fou un gran devot de la Immaculada les seves actuacions ens ho consignen. Va magnificar la festa de la Immaculada, també fundà el convent de les monges de Sineu dedicades a la Puríssima Concepció. Altrament incentivà obres dedicades a la Immaculada, desenvolupant la iconografia de la *Tota pulcra*, la de més volada fou la finalització del portal major de la catedral.

Un mar ple de polèmiques i debats entorn a la Immaculada caracteritzen els segles XVII i XVIII. Per bé que els vots i juraments puríssimers són actes

⁶⁶⁶ P. LLABRÉS, "El patronatge de la Puríssima Concepció sobre el Regne i la diòcesi de Mallorca (Breu nota històrico- artística)", *Comunicació*, 1983, p.42

⁶⁶⁷ El *Liber principiorum theologiae* acabat abans de 1274 és un dels primers llibres en què Llull es refereix a la "beatæ virginia Mariae sine labe conceptæ". J. GUIX, "La Immaculada y la corona de Aragón en la Baja Edad Media", *MC*, 22, 1954, p.201-202. Sobre aquest aspecte és remarcable l'estudi sobre la Immaculada Concepció a l'art espanyol de Suzanne Stratton la qual enceta el tema amb la figura de Ramon Llull com a destacat impulsor de la defensa de la Immaculada i emparat per la casa reial d'Aragó i per l'orde franciscà. S. STRATTON, "La Immaculada Concepción en el arte español hasta el reinado de los reyes católicos", *Cuadernos de Arte y Iconografía*, Madrid, t. I, núm 2, 1988, p.9-10. D'altra banda, el culte a la Immaculada està concretament ben documentat a Barcelona atesa l'activitat real aragonesa. Josep Perarnau exposava l'intent de pretendre establir la festa universal de la Puríssima mitjançant el poder cívil. Vegeu, J. PERARNAU, "Política, lul·lisme i cisma d'occident. La campanya barcelonina a favor de la festa universal de la Puríssima els anys 1415-1432", *ATCA*, núm. 3, 1984. p. 59-161.

⁶⁶⁸ Sobre aquest tema vegeu, F. GAZULLA, *Los reyes de Aragón y la Purísima Concepción de Maria Santísima*, Barcelona, 1905, p. 17-18. A DE PALMA, "La Corona d'Aragón en la edad media", *Miscelanea Comillas*, t. 22, 1954, p. 209.

característics i generalitzats en els segles barrocs a tot l'àmbit hispànic⁶⁶⁹, en el cas de Mallorca les festes en honor a la Immaculada es succeeixen ocasionades molts de pics per les ofenses i greuges dels enemics de la Puríssima; és l'episodi esdevingut l'any 1615 en què els religiosos dominicans publicaren en un cartell una sèrie de conclusions i en una d'elles deia que la Verge fou concebuda amb pecat original. Els anys de 1629 i 1643 respectivament són dates senyalades per a la celebració de festes en honor a la Immaculada. Aquests actes es duen a terme des de diverses vessants: misses, celebracions litúrgiques com sermons, teatres, poesies, processons, altars, certàmens literaris, totes aquestes manifestacions s'emmarquen en un ambient de devoció i exaltació i proclamació del misteri de la Immaculada. Dia 29 de maig de 1629, davant el bisbe Baltasar de Borja, els Jurats a l'ofrena de la missa pontifical feren el vot de defensar el privilegi de la Immaculada. Més tard el 17 de juliol de 1643, segons els preceptes del papa Urbà VIII de què cada regne triàs patró, el Gran i General Consell declarà patrona la Puríssima Concepció de Maria la qual cosa provocà unes solemnes festes marianes. A la fi el llarg periple iniciat envers la defensa del Misteri de Maria, donà els seus fruits. El 8 de desembre de 1854 quan el papa Pius IX declarà dogma de fe la Immaculada concepció de Maria. La diòcesi de Mallorca va esser una de les diòcesis d'Espanya que amb més entusiasme acollí la definició dogmàtica⁶⁷⁰. De fet, es celebraren festes que s'esdevingueren l'any vinent⁶⁷¹.

A dir ver, el fervor popular a Ramon Llull anava lligat de franciscanisme i marianisme. Ja des dels seus orígens als segles XIV i XV l'escola lul·liana es caracteritza per la importància del tema de la Immaculada. Dit amb altres paraules a la devoció del misteri de la Concepció Immaculada s'hi afegia el

⁶⁶⁹ Sobre el tema a l'àmbit espanyol dels juraments i vots a la Immaculada Concepció hi ha abundant bibliografia entre d'altres: J. POLO CARRASCO, "Los juramentos Inmaculistas de Zaragoza (1617-1619), universidad, cabildo metropolitano, ciudad, parroquia, orden franciscana. El hecho milagroso de la villa de Zuera", Estudio crítico documental, Biblioteca José Sinués, Zaragoza, 1987. D'altra banda el simposium celebrat l'any 2005 recull nombrosos articles de diferents ciutats espanyoles tractant el tema vegeu entre d'altres els següents estudis: C. RODRIGO ZARZOSA, "Solemnes fiestas en honor de la Inmaculada Concepción celebradas en Valencia en el siglo XVII", t. I, p.475- 497. J. VIZUETE MENDOZA. "Voto, juramento y fiesta de la Inmaculada en la Universidad de Toledo", t. I, p. 327- 352. M. E. MUÑOZ SANTOS, "Alcalá de Henares por la Inmaculada Concepción. Los votos de la Magistral, universidad y Concejo (s. XVII) fiestas y arte", t. I, p.543-567. E. MENDOZA GARCIA, "Celebraciones en honor a la Inmaculada Concepción en Málaga a mediados del siglo XVII", t.I, p.501-525, a *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*, Actas del simposium (I) ¼ -IX-2005, Colección del instituto escurialense de investigaciones históricas y artísticas, núm. 22, ediciones escurialenses (edes), 2005, Estudios Superiores del Escorial . San Lorenzo del Escorial (Madrid)

⁶⁷⁰ Testimoni de la devoció secular i fervent del poble mallorquí envers el Misteri de la Immaculada és la resposta del bisbe de Mallorca D. Rafael Manso al papa Pius IX. L'esborrany del document fou publicat per Llorenç Pérez l'any 1954 amb motiu del centenari de la proclamació dogmàtica de la Immaculada. En el document s'esmenta el beat Ramon Llull i la defensa que féu a les seves obres de la Concepció Immaculada de Maria, la devoció de sant Alonso Rodríguez i la proclamació de la Puríssima com "a universal i primera patrona i protectora" del Regne de Mallorca per part de les autoritats mallorquines i el fervor de tot el poble. Vegeu, L. PÉREZ, "Contribución de Mallorca a la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción", *BSAL*, t.31, 1953- 1954, p. 61-72

⁶⁷¹ G. MUNAR, *Devoción de Mallorca a la Inmaculada Concepción*, Palma, 1954, p.3-51.

lul·lisme i el franciscanisme a més del compromís de la casa Reial⁶⁷². De fet, en aquest context dels segles XVII i XVIII es succeeixen bregues i aldarulls protagonitzats pels enfrontaments dels dos ordes religiosos: els franciscans partidaris de la doctrina lul·lista i defensors de les tesis concepcionistes; i els dominicans i tomistes contraris al dogma de la Immaculada i enemics de Llull. Tal volta, el punt més àlgid arriba amb les prohibicions i retirades de les imatges de Llull per part del bisbe Díaz de la Guerra, recordem que aquestes privacions eren causades en gran part per les estampes que titulaven sant a Llull.

Però, molt possiblement també el rerefons immaculista hi era latent. Si més no, em sembla que s'ha de tenir present l'observació feta pel professor J. Perarnau sobre la qüestió de l'antilul·lisme que ha perseguit Llull, la seva doctrina, i culte el qual apunta que en gran manera s'alimentava de la polèmica sobre la Puríssima, i de retop atacava la figura de Llull. En general, els antilul·listes i antipuríssims eren el mateixos. S'ha de precisar que un cop definida com a dogma la doctrina de fe sobre la Puríssima, la força de l'antilul·lisme s'esvaï fins a desaparèixer gairebé per complet. És més les onades d'antilul·lisme sovint convergien amb els juraments o vots a favor de la doctrina de la Immaculada Concepció⁶⁷³.

És en aquest ambient cultural i religiós de disputes, i tensions sorgides entre els concepcionistes, lul·listes i franciscans d'una banda, i d'altra encapçalada pels dominicans, detractors de la Immaculada i antilul·listes, que es genera tot un desplegament iconogràfic de pintures, gravats, i escultura efímera realitzada per a festes...etc. Aquestes imatges estan sobretot impregnades de devoció franciscana i tenen com a tema principal l'exaltació i el triomf de la Puríssima; amb elles es pretenia difondre i fer extensiu el seu culte, i contribuï a la proclamació del dogma de la Immaculada, anul·lant els brots anticoncepcionistes.

Tot i que s'ha de dir que aquesta figura femenina no sol aparèixer solitària, sinó que la veurem representada en companyia dels seus màxims advocats, Llull i Escot. Ara més que mai, Llull és el gran advocat de la Puríssima. I a les representacions dels diferents episodis de la vida de Llull principalment de finals del segle XVII, i de tot el segle XVIII s'incorpora la figura de la Puríssima. A més a més, també en aquesta defensa s'hi afegiran, i participaran altres sants com sant Bonaventura, i en menor grau sant Francesc d'Assís.

Per fer més clarificador i entenedor el contingut de les imatges es farà servir un recurs freqüent que són els *titulis*; molts d'ells a manera de filacteri que surten de les boques dels personatges, i d'altres situats devora els motius de caire simbòlic i

⁶⁷² La devoció a la Puríssima fou constant i va estar molt arrelada a la casa d'Àustria; Felip IV aconseguí la declaració pontifícia del misteri de la Immaculada Concepció, esdeveniment que l'illa celebrà amb festes públiques. Amb el canvi de la dinastia monàrquica es manté el culte de la Puríssima per part dels Borbons. El quadre de Joan Aragó de 1703 així ens ho demostra, el rei Felip V venera la Puríssima, on també hi apareix la figura de sant Josep, sant estimat pel poble mallorquí. El missatge del quadre és clar un nou rei d'una nova dinastia, però, que mantindrà i donarà suport a un antic interès devocional del Regne. M. OLIVER; P DE MONTANER, *Felip V venerant la Puríssima, a La guerra de Successió a Mallorca 1700-1715 una aproximació als protagonistes*, Rúbrica 16, Ajuntament de Palma, 2006.

⁶⁷³ Aquesta qüestió era plantejada a manera de hipòtesi de treball i per esser estudiada amb més profunditat per Josep Perarnau, vegeu, J. PERARNAU, "Ramon Llull i la seva teologia de la Immaculada Concepció", *CETEM*, núm.39, Mallorca, 2005, p.45-46.

revestits d'un significat concret; establint-se, doncs una relació de text i imatge. Els *titulis* en qüestió reforcen el significat de l'obra i la seva correcta interpretació.

Tanmateix podem distingir dos tipus d'imatges, encara que el contingut és el mateix; la sèrie de gravats que forma part de la col·lecció Guasp realitzats per Melcior Guasp es caracteritza per la seva senzillesa; i pel to popular i planer, característiques afins a la xilografies. En canvi, molt més elaborades són les anomenades estampes fines signades per Llorenç Muntaner, Francesc Muntaner i Albert Burguny, els quals aporten una millor qualitat, no sols pel tractament i la tècnica, sinó també pel seu contingut més elevat i instruït. Tenen com a tret comú esser representacions més cultes i elitistes amb un coneixement més profund del tema. Pel que fa als exemples de pintura a l'oli conservades se'ls podria relacionar amb la línia de les xilografies Guasp.

Ramon Llull i sant Francesc d'Assís

Una de les primeres imatges en què es consignen les figures de Ramon Llull i sant Francesc d'Assís es troba descrita al Procés de 1751. Les imatges formaven part d'un retaule que es localitzava a l'altar major de l'església de l'Hospital General i que anteriorment es trobava a la Catedral a la capella de la Puríssima Concepció.

A partir de les declaracions dels quatre pèrits que s'encarregaren de datar i descriure les imatges podem tenir una idea de com era aquest retaule. Segons els artistes que peritaren el moble coincidiren amb què era de principis de segle XV i que fou traslladat a l'església de l'Hospital General quan s'inicià un nou retaule per a la Seu⁶⁷⁴. Aquest nou moble es realitzà sota el patrocini de Don Ramon Despuig, gran mestre de la religió de sant Joan, i oncle del bisbe Don Llorenç Despuig. Les armes situades a la part superior indiquen el patronatge d'aquesta família.

La descripció oficial del retaule redactada al procés de 1752 era prou detallada i precisa:

“in cujus tabulati loco principali, ubi in cathedralis (sic) dicta capella existebat Purissimae Virginis sub Conceptionis titulo sculpturae imago, adest nunch ipsius beatissimae Virginis altera marmorea figura, brachiis tenens puerum Jesum et in hujus loculi dextera adest ipsius beatissimae Virginis pictura cui in sinistra correspondet archangeli divi Gabrielis pictura, quibus Annuntiationis representatur misterium, principale dictae ecclesiae titolare, et supra dictas depictas figuras visum est quod in

⁶⁷⁴ El retaule de la Immaculada fou construït aproximadament entre 1740-1742. El comitent era Fra Ramon Despuig i Martínez de Marcilla, Gran Mestre de l'Orde de Malta, encara que de la supervisió de l'obra i de la tria d'artistes en tingué cura el seu germà Joan, comte de Montenegro, i el seu nebot Ramon. Per una carta enviada pel cavaller santjoanista al comte, datada l'any 1740 es sap de l'existència de dues traces i que es preferí la segona. A més a més el client es comprometia a enviar marbre blanc de Gènova, els pans d'or necessaris i unes peces venecianes de bronze daurat per a l'altar. A part d'exigir que li enviessin una maqueta en cartró de la capella i del retaule, convenia que l'autor de les pintures que decoren els murs i del llenç que cobria el nínxol fos de Guillem Mesquida. Sobre aquest retaule vegeu els estudis de M, CARBONELL, "Retaules barrocs...", p.157-163. "Guillem Mesquida i Munar (1675-1747): biografia d'un pintor mallorquí a l'Europa del primer Set-cents" a BMNAC, 1, 1993, p. 164-165.

parte dextera adest pictura representans sanctum Franciscum Assiatem, stigmata Domini Jesu recipientem, et in parte correspectiva sinistra, altera adest pictura representans beatum Raymundum Lullum genuflexum in eremitorio seu nemore existentem orantem et scribere paratum, radiorum corona in capite ornatum, radiisque de coelo delapsis inibi depictis illustratum in superiori autem tabulati coronide adesse visa est pictura representans sanctum Joachim et sanctam Annam ad civitatis portam sibi decurrentes et angelum conceptionem beatissimae Virginis Mariae eis revelantem, et ad hujus picturae latus adesse ad dexteram statuam sancti Joseph, puerum Jesum gestantis et ad sinistram, statuam sancti Raymundi de Peñafort, librum et clavem manibus tenentis.⁶⁷⁵”

D’acord amb aquesta descripció podem saber quin era el seu programa iconogràfic i la disposició de les imatges. Com ja hem dit el moble va esser traslladat a l’església de l’Hospital General, i va ocupar l’altar major, tot i que s’especifica que la imatge de la Immaculada quedà a la Seu, però, pareix esser que les altres imatges es col·locaren d’igual manera. En el nínxol central s’ubicà una nova escultura de marbre de la Puríssima que portava l’Infant Jesús en braços, flanquejaven aquesta talla dues pintures. A la dreta, la Immaculada i a l’esquerra, l’àngel Gabriel ambdues pintures formaven part de l’escena del misteri de l’Anunciació, hem de recordar que precisament l’església de l’Hospital General la titular era l’Anunciació. Al segon registre es representaven dues pintures a la dreta, sant Francesc d’Assís que rebia els estigmes del Bon Jesús i a l’esquerra, el beat Ramon Llull, que agenollat a la seva ermita en el bosc feia oració, portava la corona de raigs, que descendeixen del cel, i al seu costat havia els estris propis d’escriptor i penitent. A l’àtic, en el centre, una pintura que representava a sant Joaquim i santa Anna a la porta daurada, i a sobre un àngel que anunciava la concepció de la Verge Maria. Als laterals es situaven les escultures de sant Josep amb l’infant Jesús i sant Ramon de Penyaafort que amb les mans sostenia dos dels seus atributs, la claus i el llibre.

Arran de la descripció podem veure que el repertori temàtic del retaule versa entorn del misteri de la Concepció original de Maria. En primer lloc, amb la representació de l’àngel Gabriel, que anuncia la bona nova a Maria i després l’escena de l’encontre de sant Joaquim i santa Anna a la porta daurada, no només preludi del naixement de la Verge, sinó també símbol de la Immaculada Concepció. La incorporació de dos sants de l’esfera franciscana en aquest cas el patriarca sant Francesc d’Assís i Ramon Llull defensor de la Puríssima, reforça l’enaltiment vers el misteri de la concepció immaculada de Maria. Altres dos sants que decoren el retaule, i que evidentment tenen un vincle amb la Verge Maria són sant Josep i sant Ramon de Penyaafort.

Tot seguit podem afegir que en el retaule nou de la Seu de la Immaculada es confeccionà seguint les pautes iconogràfiques de l’antic, i trobem una mateixa temàtica com per exemple: l’estigmatització de sant Francesc, la família de la Verge, Ramon Llull amb sant Ramon de Penyaafort, i sant Josep.

Tanmateix les següents imatges que a continuació veurem tenen com a característica comuna que els dos personatges sants es representen a la mateixa

⁶⁷⁵ Sobre les testimoniacions d’aquest retaule, vegeu les transcripcions completes que apareixen a l’apèndix documental, *Procés...*, 1751.

composició, és a dir en una mateixa escena. De les representacions recollides que tracten aquesta temàtica, la més primerenca és de mitjans segle XVII i de col·lecció particular. La pintura (figura 112) representa Jesús crucificat, flanquejat pels dos homes sants agenollats. A l'esquerra sant Francesc d'Assís amb l'hàbit i cordó nuat de franciscà, porta nimbe i barba curta; amb les mans obertes mostra els estigmes. A la dreta, el beat Ramon amb barba llarga, i corona de raigs, vesteix l'hàbit i capa de franciscà; a la mà sosté els seus atributs identificatius: palma martirial, llibre i dues pedres al·lusives a la seva lapidació. Al fons, es representa una ciutat emmurallada. L'escena representa una vista panoràmica amb Jesús crucificat al Gòlgota i a la llunyania la ciutat de Jerusalem.

En termes generals, aquesta fórmula iconogràfica que és defineix a l'eix central pel Crucificat i ambdós costats els sants no és nova. Els seus orígens es remunten a les "deesis" bizantines a les quals es representen Jesús a la creu amb Maria i sant Joan Evangelista dempeus vora la Creu. En aquest cas la iconografia franciscana representa diversos sants del seu orde en acte d'adoració, agenollant-los vora el crucificat.

No obstant això, el protagonisme de la Immaculada com a intercessora ultrapassa la imatge del Crist crucificat. A les següents imatges la Immaculada és la que presideix les escenes conjuntes amb altres sants i inspira en aquests sants els seus escrits, o bé són aquests sants que dediquen els seus escrits a la Immaculada.

La xilografia pertinent a la col·lecció Guasp i de mitjans segle XVII és un d'aquests exemples. La imatge representa sant Francesc d'Assís i Ramon Lull que agenollats pregunten al voltant de la ciutat emmurallada a la Immaculada. La Puríssima apareix en una màndorla coronada i sobre un núvol amb la mitja lluna, a la part superior en els angles es situen el sol i la lluna, símbols identificatius de l'advocació mariana. De la boca dels sants surten mots extrets del llibre del Cantar dels cantars IV,7 i fan al·lusió a les qualitats de la Immaculada: Tota pulcra es Maria i Macula originalis non est in te.

El P. Andreu de Palma identificava la ciutat emmurallada com a la ciutat de Mallorca⁶⁷⁶, possiblement ho sigui, del centre del nucli urbà sobresurt una gran palmera, símbol vinculat a la Immaculada Concepció. La imatge de la ciutat de Palma amb la Immaculada la podem relacionar amb la proclamació de la patrona de Palma.

Pel que fa a la traça del gravat és gruixuda i poc definida, altres característiques dominants són rostres ovalats, ulls ametllats, boca fina i mans allargades, no gaire aconseguides. A l'angle esquerre, apareix signat amb la lletra N; fet que ha permès a Miquela Forteza conjeturar sobre el possible gravador. L'autora basant-se amb l'estudi formal i comparatiu d'altres gravats de la col·lecció Guasp que porten el mateix monograma amb una sèrie de calcografies signades per "Hi. Nicolau" o "HP. Nicolau"- s'ha de tenir present que a les estampes fines els

⁶⁷⁶ Una altra opció és la possibilitat de què vulgui simbolitzar la *civitas Dei*, la ciutat idealitzada de la Jerusalem celest descrita per sant Joan a l'Apocalipsi la qual és de planta quadrada que recorda el seu origen terrenal però trasmutat a l'orde celestial.

gravadors signàvem amb el nom complet- ha vist que molt possiblement es tracti del mateix autor⁶⁷⁷.

D'altra banda, el que és cert és que aquest monograma en concret, no el trobem a cap altre gravat dedicat a Llull.

Una altra imatge en què es representa la mateixa tríade de personatges és la pintura que decora el retaule major de l'església Conventual de la Puríssima Concepció (caputxins).

"Si con algo podían los Capuchinos aragoneses pagar a los mallorquines la simpatía con ellos demostrada, sin duda que la Causa Luliana servía de ocasión más que cabal y propicia. Y siguiendo la corriente general de la isla, decláranse fervientes y tenaces partidarios del Beato Ramón Lull, a quien más tarde, adoptarán oficialmente en sus aulas, como Maestro de opinión o de escuela. Y al dedicar su iglesia a la Immaculada Concepción de María Virgen, destácase en la tela que adorna el altar mayor la imagen del santo doctor mallorquín arrodillado junto con nuestro Seráfico Padre a los pies de la Reina de los Cielos, e igual asunto iconográfico aparece en el sello de su convento..."⁶⁷⁸. Amb aquestes observacions publicades es palesava la gran devoció que des de sempre els fra-menors caputxins professaven al beat mallorquí; i que evidentment quedà registrada a la iconografia de la seva església.

La pintura central (figura 113) de gran format va ésser realitzada el 1791 per Joan Muntaner Cladera. La traça del retaule no és tradicional, ja que la pintura de Muntaner s'inscriu en la clàssica articulació del mur del presbiteri, que havia dissenyat fra Miquel de Petra. Es representa en un pla superior la Immaculada vestida en túnica blanca i mantell blau, envoltada de núvols i angelets. La Puríssima és flanquejada per sant Francesc d'Assís que mostra els estigmes i per Ramon Llull; als peus es disposen dos angelets amb atributs dels dos sants. La pintura intenta ser una depuració classicista d'un esquema compositiu d'arrel barroca⁶⁷⁹.

Una altra pintura d'inicis del segle XX conservada a l'església parroquial de Lloseta presenta una escena similar només que la composició s'ha simplificat gairebé al màxim i s'ha prescindit de tot element decoratiu en un fons eteri i sobre núvols es presenten els tres personatges la Immaculada orant i púber és acompanyada per Ramon Llull i sant Francesc. La composició es caracteritza per una paleta de colors clara i lluminosa, pròpia de l'academicisme del denou. La blancor de la túnica de la verge i el fons denota l'àmbit sobrenatural de l'escena, en contraposició dels hàbits blaus dels sants i del mantell de la Puríssima, nexa terrenal dels personatges. La pintura formava part de la capella dels comtes

⁶⁷⁷ Sobre el gravador que signa amb la lletra N i la confusió que ha generat vegeu, M. FORTEZA, *La col·lecció...*, p. 84-86.

⁶⁷⁸ "La antigua biblioteca de los Capuchinos de Mallorca (Apuntes para ilustrar su historia)", extracte d'*Estudios Franciscanos*, Barcelona, 1921, p. 29-34. Citat a A. DE PALMA, "Els fra-menors Caputxins i el Beat Ramon Lull", *Miscel·lània lul·liana*, 1935, p.321-340. *Estudios Franciscanos*, núm. 47, 1935, p.5-24.

⁶⁷⁹ M. CARBONELL, "Els Muntaner", *GEPEB*, vol. 3, p. 321-322.

d'Aimans, aixecada al costat de l'església i comunicada amb el temple parroquial com a capella fonda o del Santíssim, i quedà acabada l'any 1905⁶⁸⁰.

Ramon Llull i Joan Duns Escot: *Qui pensa que en tu hi ha màcula, pensa que en el sol hi ha tenebres*

Ben aviat una tradició biogràfica i llegendària incorporà una anècdota simpàtica que recontava l'encontre personal entre Llull i Escot, i de com aquest episodi fou l'espurna de la mútua amistat.

Cap a 1309 sembla que Ramon anà a la universitat de París i trobà al franciscà Duns Escot que impartia les seves lliçons als estudiants. Mestre Ramon que escoltava, feia anar el cap manifestant el seu desacord amb la doctrina ensenyada. Escot el volgué mesurar amb una pregunta elemental: Dominus quae pars?. Ramon amb naturalitat respongué: Dominus non est part, sed totum.

Pel que fa a les dades biogràfiques de Joan Duns Escot nomenat pels seus contemporanis el *doctor subtil*, en referència a la seva filosofia complexa i subtil, són escasses; estudià a Oxford i Cambridge. Ingressà a l'orde de sant Francesc l'any 1281. Entre els anys 1306-1307 es sap que ensenyà a París amb el grau de *magister*. Historiadors com L. Wadding⁶⁸¹ li atribueixen algun fet prodigiós és el cas de la imatge de la Mare de Déu que es trobava a l'aula de la universitat de París allà on Escot ensenyava filosofia públicament, i que inclinà el cap per saludar-lo, quan el doctor abans de començar la seva classe resava l'Ave Maria.

Fets prodigiosos a banda, és incert que el doctor escocès pogués tenir una entrevista amb el beat mallorquí, les dades cronològiques no corresponen⁶⁸²; no obstant, un elenc de biògrafs, val a dir molt d'ells de l'orde franciscà va difondre aquest encontre i li dóna una credibilitat històrica. És a la *Vida y hechos del admirable doctor y mártir R. LL* del canonge Joan Seguí⁶⁸³ que trobem per primera

⁶⁸⁰ "La capella estava dedicada a la Mare de Déu del Carme i la seva imatge de bust, escapularista i amb dues Ànimes del Purgatori, presidia l'altar major amb mesa i sagrari. A una i altra part del petit presbiteri, hi havia les dues imatges del Cor de Jesús i del Cor de Maria. A la part esquerra, mirant a l'altar, hi havia un confessionari encastat a la paret. A una i altra paret laterals, hi penjaven quatre quadres que representaven: Sant Sebastià, la Immaculada amb Sant Francesc d'Assís i el Beat Ramon Llull, santa Catalina Tomàs i el de la Verge imposant a Santa Leocàdia una corona de roses. Baix dels quadres, a una i altra part es contemplava una renglera de Santets i Santetes, així en diminutiu que semblaven com a esbossos de figures més grans fetes amb un mateix motle. Era com una lletania de Tots Sants. Els Via-Crucis fou beneït, l'any 1908 per Fr. Bru d'Igualada, caputxí". Vegeu, J. CAPÓ VILLALONGA, *Història de Lloseta*, t. V, Mallorca, 2002, p. 41-45.

⁶⁸¹ L. WADDING, *Doctoris Subtilis et Mariani I.D.S. Ordinis Fratrum Minorum opera omnia studio et cura Commissionis Scotisticae edita*, Città del Vaticano 1950-1959, vol. I-VII.

⁶⁸² Sobre les possibles relacions de caire doctrinal i històric de Llull i Escot, vegeu, A. MADUELL, "Llull y el doctorat de la Immaculada", *EL* 5, 1961, 61-97, *EL* 6, p. 5-49, 221-255, *EL* 8, 1964, p.5-16. D'altra banda, pel que fa a l'argumentació d'Escot a favor de la Concepció Immaculada de Maria es podem consultar els treballs d'Alejandro Villalmonete, en concret vegeu, A. DE VILLALMONTE, "Duns Escoto, la Immaculada y el pecado original", *Collectanae Franciscana*, 60, 1990, p.137-153.

⁶⁸³ "En tiempo del subtilisimo Escoto; del qual se dize, que estando este santo varon en hábito de Ermitaño en la aula del dicho Escoto, se assento cerca de ciertos estudiantes, los quales viendo que

vegada la narració del relat; les següents biografies insistiran en l'encontre i el difondran.

Curiosament sobre aquest episodi concret de la coneixença de Llull i Escot no queda cap representació iconogràfica - al menys la desconec - però sí que devia esser un tema que fou tractat. Com a poc tenim constància d'un exemple que plasma precisament aquest encontre i es troba a la descripcions que féu el cronista de les festes de 1699 en honor al Beat. La pintura és descrita de la següent manera:

“Quant el sant venint de Roma arriba a la ciutat de París ab llicència de la santedat de poder públicament llegir lo Art General, en ocasió que el sublim doctor Escot llegia en l'aula a sos deixebles, se posà el sant, que anava en trage d'hermità, en el portal de dita aula, escoltant quant Escot explicava als estudiants, y havent reparat estos que el sant, feya alguns visatges, segons la matèria que explicava de gust o desabriment, pensant era algun idiota, curiós Escot, ab la novetat que li causaren dits visatges, li preguntà: Dominus que pars, y respongué el sant: Dominus non est pars sed totum; Y aqui se conegueren los dos y Escot volgué ser son deixeble y que li ensenyàs dit Art”⁶⁸⁴.

Tal com es veu en aquesta descripció, l'escena devia traduir a la perfecció les narracions de la biografies; a més es posa de relleu un detall que el pintor degué tenir present i va saber recollir dels relats biogràfics que és el vestit de peregrí o ermità que portava el beat mallorquí.

El quadre de Salvador Torres vist a l'episodi de Ramon Llull ensenyant a la Universitat de París en el qual apareixia Joan Duns Escot com a part de l'auditori es pot relacionar amb aquest passatge, però, realment no és la mateixa escena.

el dicho Ermitaño estando leyendo su maestro, hazia algunos meneos de cabeça, y visages, como que no le contentava algo de la lición, lo dixerón a Escoto despues que abaxo del pulpito; de lo qual haziendo burla Escoto, fue por el Ermitaño, y le pregunto: Dominus quae pars? Respondio como quien era, respuesta digna de santidad, y de hombre que siempre estava elevado en la contemplacion divina, y dixo: Dominus non est part, sed totum. Con estas pocas palabras hizo tanto effecto en Escoto, que los demas que con el estavan que luego le tuvieron en grande opinion ...” Vegeu J. SEGUÍ, *Vida y hechos del admirable doctor y màrtir R. LL, vezino de Mallorca...*, Guasp, Mallorca, 1606, f.9v. Més tard Jaume Custurer dóna una àmplia llista dels autors que feren esment de l'encontre d'ambdós personatges. Entre d'altres cita a Vicenç Mut que planteja la problemàtica de dates per la coincidència dels dos autors. No obstant, l'historiador és de l'opinió que segurament fou el mateix Escot que aprovà la doctrina de Llull l'any 1308 i que l'any següent es redactà l'auto de l'aprovació; de fet ho remarcava amb aquestes paraules: “Yo hallo mas que probable, que el sutil Scoto aprobó la doctrina de Ramon Lull, porque por lo menos sabemos por los capitulos passados, que se vieron y tuvieron aquel coloqui de Dominus quae pars? y de que aprobò la doctrina, lo refiere expressamente el P.Fr. Mateo Ferchio”. Vegeu, V. MUT, *Historia de Mallorca...*, cap. IV, p. 37-38. cap. IX, p.54-55. Altres autors citen l'encontre: B. ARMENGUAL, *Vitae doctrinae et martyri Raymundi Lulli doctoris illuminati Archielogium*, Mallorca, Guasp, 1643, p.14. D. CORNEJO, *Vida admirable del inclito Martyr de Christo el B.Raymundo Lulio*, Ignacio Frau, Mallorca, 1755, p.60-63. J. M. VERNON, *Le docteur illuminé ou histoire veritable de la vie du bien hereux Raymond Lulle*, René Guinard, París, 1668, chapitre XIII, p. 49-52. A. PERROQUET, *La vie et le martyre du Docteur illumine, le bienhereux Raymonde Lulle*, París, 1667, p.19-20. P. BENNAZAR, *Causa pia de R. Lullio...*, (h,i).

⁶⁸⁴ L. PÉREZ, “Un nuevo texto...”, p. 352.

Tanmateix no és aquest episodi que dominarà la iconografia de Llull i Escot, sinó que a totes les representacions, el tema per excel·lència és la defensa de la Immaculada per part dels dos autors. S'ha de remarcar la persistència de les biografies escrites pels franciscans en relatar l'encontre dels dos savis; encara que a la iconografia l'interessà molt més pels seus objectius situar-los en la vessant de paladins i protectors de la Immaculada. Fins i tot les màximes o frases pertinents a la seves obres elogiant i defensant el misteri de la Concepció de Maria, es disposen als filacteris que surten de les seves boques i aclareixen el significat del missatge.

Una bona mostra de la primacia d'aquest tema són els nombroses exemples que s'especifiquen a les diverses festes dedicades tant a la Puríssima com al Beat. Verbigràcia les festes organitzades en motiu del vot dels Jurats en defensa del privilegi de Maria dut a terme dia 29 de maig de 1629 a l'ofertori de la missa pontifical davant el bisbe Baltasar de Borja. L'acte es va cloure amb unes festes que per mor de la pluja, la processó va esser aplaçada fins el 4 de juny de 1629. Segons es relata s'aixecaren sis altars; el segon d'ells, molt sumptuós ubicat a la plaça de santa Eulàlia, fou erigit pels franciscans, i es representava la Immaculada entre un cor de frares menors, defensors del privilegi, entre ells es podien distingir en primer terme a Llull i Escot. D'altra banda, els mateixos franciscans a la processó portaven una gran lledània amb representacions d'Escot i Llull, i la figura de la Immaculada⁶⁸⁵.

També a les festes dels desgreuges del Beat de l'any 1699 es citen nombroses imatges dels protectors i defensors de la Immaculada: A l'església de sant Francesc en el portal major es col·locà un altar amb la Puríssima al centre, a la part dreta el beato Ramon amb un rètol que deia: *Qui in te cogitat maculam in sole cogitat tenebras*, i a l'esquerra estava el subtil doctor Escot amb un altre rètol que deia: *Bene scripsisti de me, Escote*.

A la capella de Nostra Senyora de la Mamella, hi havia un altar amb Nostra Senyora de la Concepció enmig, a la part dreta, de talla, el Beat Ramon amb una inscripció: *Qui in te cogitat maculam...*etc. A l'esquerra lo doctor subtil Escot amb una altra inscripció que deia: *Virgo sacrata da mihi virtutem contra hostes tuos*. Passat el carreró vora la casa d'Andreu Feliu, cirurgia, hi havia un altar on es representava a la part superior a Nostra Senyora; i a l'inferior, a la dreta, el beat Ramon i a l'esquerra Escot assegut cadascú amb la cadira tenint amb les mans una ploma, les imatges de talla eren de gran perfecció⁶⁸⁶.

Abans d'examinar les representacions que conformen la parella Llull - Escot; cal fer un incís i dir alguns mots sobre el tipus iconogràfic que caracteritza el doctor subtil i com aquest model repercuteix a les imatges elaborades a l'illa i que es presenta conjuntament amb la figura de Llull. Les primeres imatges d'Escot es troben a inicials historiades de llibres manuscrits i es perfila el model de *magister*. El doctor es presenta assegut en una càtedra ensenyant amb el llibre obert, vesteix

⁶⁸⁵ Sobre el recorregut de la processó i la descripció de l'engaltonament dels carrers, vegeu, G. MUNAR, *Devoción de Mallorca ...*, p. 29-32.

⁶⁸⁶ L. PÉREZ, "Un nuevo texto...", p. 353-359.

hàbit de franciscà i birret vermell. Un altra imatge també representat com a *magister* és la pintura del segle XV de Giusto de Gand i Pedro Berruguete que forma part del cicle d'homes il·lustres del Palau Ducal d'Urbino (figura 114). El llenç mostra a un jove Escot retratat de tres quarts que vesteix hàbit i birret fa el gest característic conegut a l'edat mitja com el còmput dígit, és a dir enumerar amb els dits el contingut de la lliçó. A partir del segle XVI tenim imatges d'Escot amb altres sants i representat com el doctor de la Immaculada amb l'atribut de la corona de raigs o aureola com sí es tractàs d'un beat o sant⁶⁸⁷; pensem, però, que no és beatificat fins a mitjans segle XX.

Una estampa que il·lustra el tema de la defensa de la Immaculada Concepció de Maria per part d'Escot és la calcografia que fou dedicada a Francesco Antonio Marcucci, terciari franciscà, el qual consagrà en el set-cents al llarg de la seva vida a la contribució del dogma de la Immaculada Concepció.

L'argument de Duns Escot a favor de la Immaculada Concepció influí poderosament a Marcucci i és aquest tema que reflecteix l'estampa. L'estudiant Andreas Jotti di Castagno tingué cura del gravat i traslladà la tesi teològica que la dedicà l'any 1779 a Marcucci. La calcografia (115) és una composició dividida en dues parts diferenciades. A la part inferior s'inscriu un text amb la dedicatòria. El fragment apareix en un marc decorat per volutes i bucranis. La part superior es representa a Escot agenollat davant la Immaculada, mentre pronuncia una pregària "Dignare me laudare te Virgo Sacrata". En una mà porta una ploma que simbolitza el propòsit de defensar en públic el Misteri de la Immaculada Concepció de Maria. La Verge recolza els peus sobre la mitja lluna on apareix la serp enroscada, que a la vegada descansa sobre l'arca de l'aliança⁶⁸⁸. A la mà dreta porta el lliri virginal.

En referència al tractament de la figura femenina, el posat, els plecs de la roba, tenen connotacions de l'estatuària clàssica; però els motius que la caracteritzen manifesten la seva identitat al voltant del seu cap un cor d'àngels, i centrat el triangle de la Santíssima Trinitat. Al seu costat dominen els símbols marians: rosa, font, el jardí tancat, l'estrella, la ciutat santa, el mirall sense tanca, la porta del cel, la torre...etc⁶⁸⁹.

Pel que fa a les imatges mallorquines el model iconogràfic de Duns Escot es dibuixa com un jove, - recordem que tingué una vida breu, morí als quaranta i pocs anys- imberbe amb tonsura i hàbit de franciscà amb esclavina i caputxó, peces de roba que el diferenciaven de Llull. En contraposició a diverses imatges foranes les representacions mallorquines, no li atorguen el motiu de la corona fet comprensible ja que en aquestes dates sols era venerable.

La xilografia de la col·lecció Guasp signada amb el monograma N de la segona meitat del segle XVII⁶⁹⁰ reflecteix l'episodi miraculós anteriorment esmentat Escot

⁶⁸⁷ C. BALIÉ, "Giovanni Duns Scoto", a *Biblioteca Sanctorum*, t. IV, citta nuova, editrice, 1987, (1964), Roma, p. 861-868

⁶⁸⁸ L'arca de l'aliança era el cofre de fusta que els israelites portaven i el consideraven trono de Yahvé. Segons els textos posteriors a la construcció del temple, l'arca guardava les taules de la llei. Vegeu F. REVILLA, *Diccionario de iconografia*, Càtedra, Madrid, 1990, p.41.

⁶⁸⁹ M. P. GIOBBI, *Il contributo al Dogma dell'Immacolata Concezione*, a <http://francesco.dappignano.it/giobbi.htm>.

⁶⁹⁰ M. FORTEZA, *La col·lecció de xilografies...*, p.89

es representa a l'aula flanquejat per dos frares franciscans envoltat de quatre alumnes que porten un full de lectura i segueixen la classe; en aquest moment la Puríssima situada a l'angle superior esquerra inclina el cap i reverencia al doctor escocès (figura 116).

La visió de Duns Escot, xilografia signada per Vallespir l'any 1720⁶⁹¹, (figura 117) és una imatge original. Per bé que tracta el mateix tema, la defensa de la Immaculada se'ns presenta de manera diferent i val un comentari, el doctor subtil apareix amb els seus trets habituals: hàbit de franciscà, birret, i a les mans llibre, i ploma. Però, com a fet inaudit porta grans ales i està dempeus damunt el drac. A l'esquerra s'ha representat una prestatgeria amb nombrosos llibres i un escriptori. El paladí de la Puríssima vencedor roman sobre el drac apocalíptic i expressa unes paraules d'elogi a la Immaculada que es presenta sobre uns núvols i també li dedica uns mots al doctor. El recurs dialèctic és original i característic d'algunes imatges de Llull i Escot. En un filacteri Escot dirigint-se a la Puríssima pronuncia la coneguda frase seva: *Dignare me laudare te virgo sacrata*. La figura de la Immaculada li retorna també uns mots i aquest cop com a procediment curiós estan escrits a l'inrevés: *O Scote per te vivit gloria mea*. A sota un llac fangós amb personatges gairebé ofegats, sols es veuen els caps, els quals porten un filacteri amb el seu nom escrit: Calví, Sabel·li, Hug, Pelagi. Són els heretges⁶⁹² del cristianisme ortodox i enemics del dogma de la Immaculada que han estat vençuts i derrotats. Escot, aquí com a doctor alat damunt el monstre guarda paral·lelismes amb la dona alada de l'Apocalipsi que aconsegueix fugir i vèncer el drac gràcies a la intervenció divina. El gravat es tanca amb un marc amb una inscripció que sembla un fragment d'alguna obra de la qual es cita la pàgina.

Una calcografia esplèndida, que representa Duns Escot com a doctor de la Immaculada és la signada l'any 1764 per Francesc Llodrà⁶⁹³ (figura 118). A la imatge es veu Escot caracteritzat com a doctor amb esclavina, cadena àuria en la qual hi penja un medalló amb un ull que simbolitza la percepció intel·lectual i més concretament al estar situada damunt el cor, manifesta la visió interior i la llum espiritual; assegut al seu escriptori, on hi ha llibres i el birret doctoral. Escot es disposa a escriure un llibre inspirat per la Immaculada i la Santíssima Trinitat que s'han dibuixat a la part superior. Al voltant de la Puríssima apareixen el Bon Jesuset, al centre el colom de l'Esperit Sant, i Déu Pare representat ancià i amb la bolla del món.

Devora l'escriptori un gran aucell que recorda l'àguila de sant Joan Evangelista que sosté el tinter i les plomes per escriure. A moltes representacions l'àguila es

⁶⁹¹ Sobre aquest gravat vegeu M. FORTEZA, *La col·lecció de xilografies ...*, p.102-110

⁶⁹² Entre d'altres els heretges que apareixen és Pelagi el qual negà el pecat original i la necessitat de la gràcia, Sabel·li fou condemnat pel papa Calixt l'any 220 i publicà els seus dogmes confonent les persones de la Santíssima Trinitat, ensenyava que no havia distinció entre elles. Calví com exponent de la reforma protestant. E. MITRE, C. GRANDA, *Las grandes herejías de la Europa cristiana, 380-1520*, Istmo, Madrid, 1997.

⁶⁹³ Furió donava notícia sobre aquest gravador el qual fou religiós de l'ordre de menors observants; estudià belles arts i gravà al burí diverses estampes. Segons Furió dominà el gust plateresc que era el que estava en boga i va ésser comparat amb els bons gravadors de l'època. A, FURIÓ, *Diccionario histórico ...*, p.86.

perfila com un atribut que caracteritza la figura d'Escot. De fet, l'orla explicativa fa referència a la Santíssima Trinitat que honora a la Immaculada, i a l'àguila d'Escot que desplega les seves ales. Els accessoris decoratius com el cortinatge que penja amb una borla i l'orla profusament carregada, recorden els motius ornamentals propis del segle XVIII.

L'estampa de contingut complex, s'ha d'entroncar amb el context de l'època de defensa i enaltiment a la Immaculada i recolzada per la tradició agustiniana i platònica que en els darrers segles de l'edat mitja troba als seus principals seguidors en els filòsofs de l'orde franciscà com Sant Bonaventura, Ramon Llull, i Duns Escot.

En aquest sentit l'estampa vessa i és plena del missatge del corrent agustinianà. Per exemple, el llibre obert on hi escriu Escot es rubrica la cèlebre frase del pseudo-Anselm (Eadmer), deixeble d'Anselm de Canterbury: "Potuit decuit ergo? Fecit". Aquest autor fou qui primer va escriure una obra defensant la Concepció Immaculada, i més tard Escot desenvolupà dit axioma. Calia que la Mare del Redemptor estàs lliure del pecat des del primer moment de la seva existència. Déu podia donar-li aquest privilegi, llavors li concedí.

Unes altres referències representades com a motius distintius són les plomes i l'espasa que subjecta l'àguila amb la seva urpa. Aquests elements els podem relacionar amb un altre pensador de l'orde franciscà, Guillem d'Ockham i amb la famosa sentència que pronuncià davant l'emperador Lluís de Baviera: "Emperador, defensem amb l'espasa i jo et defensaré amb la ploma". El significat és evident l'espasa i les plomes s'han representat com a eines per protegir el privilegi de Maria.

En definitiva es veu que l'inventor del gravat amarat de la filosofia medieval ha mixturat doctament principis i conceptes propis dels pensadors franciscans i els ha posat al servei de la defensa del privilegi de Maria.

Seguint el discurs concepcionista la calcografia del segle XVIII publicada per A. de Palma⁶⁹⁴ destaca també per l'erudició del tema de la Immaculada (figura 119). Es representa el venerable Escot amb els atributs ja assenyalats; la imatge reflecteix a la Immaculada al centre de la composició, que concedeix el birret doctoral a Joan Duns Escot i la corona a sant Joan Baptista; els dos personatges preguen agenollats vora la figura femenina; a terra apareixen motius característics dels dos sants: l'anyell i el llibre obert amb una àguila que amb el bec sosté un tinter. La imatge es completa amb filacteris que surten de la boca dels personatges i altres llegendes disposades al voltant d'àngels, i canelobres per emfatitzar la defensa immaculista.

La representació de sant Joan Baptista en aquest gravat te raó d'esser. L'església oriental celebra una festa de la concepció sant Joan Baptista (23 de setembre) que es remunta al segle IV, i és més antiga que la festa de Maria i la Concepció de Crist. De fet, la comparació entre la concepció de Crist i la de sant Joan Baptista serveix per il·lustrar el dogma de la Immaculada. En referència a la concepció de

⁶⁹⁴ A. DE PALMA, "La Immaculada en la escuela lulista", *Estudios Franciscanos*, t.55, 1954, p. 171-194.

la Mare de Déu va anar més enllà que la de sant Joan Baptista, però, no obstant va estar per sota de la del seu diví Fill⁶⁹⁵.

En aquest sentit podem vincular els dos personatges, Escot i sant Joan Baptista com a primers defensors del dogma de la Immaculada, evidentment cada un d'ells des d'un prisma diferent, un com teòleg marià, i l'altre com a precursor de la concepció sense macula però amb connexions evidents.

Quan a l'estil del gravat recorda altres gravats que veurem més endavant dedicats als dos defensors de la Immaculada, i que es podem relacionar amb l'estil dels Muntaner o de Burguny.

Pel que fa a les representacions de Llull i Escot defensant la Puríssima una de les més antigues conservades és la que es troba al Col·legi de la Sapiència (figura 120). El llenç mostra als dos personatges amb els seus trets distintius. Ramon Llull amb corona de raigs pròpia dels beats, i barba, vesteix l'hàbit de franciscà i capa llarga. Duns Escot representat jove, imberbe, i tonsurat, porta hàbit de franciscà i valona. Els dos pregunten a la figura de la Immaculada i de les seves boques surten llegendes en defensa de la Puríssima. De la boca d'Escot: *Dignare me laudare te virgo sacrata*. I de la boca de Llull: *Qui in te cogitat macula in sole cogitat tenebras*.

Al centre, sobre la mitja lluna la figura femenina coronada per l'Esperit Sant, s'ha representada encara amb tota la seva simbologia que la defineix com a tal: sol, lluna, estrella, mirall, font. La imatge és l'únic model que representa als personatges en acte d'adoració. A les següents imatges que veurem els paladins de la Immaculada escriuen les seves obres inspirats gràcies a ella. És el cas de la pintura conservada al convent de sant Francesc de Palma, de cronologia més tardana, de la segona meitat del segle XVIII (figura 121). L'escena està ambientada en un paisatge de fons, els dos personatges asseguts amb el llibre obert escriuen la seva obra i alcen la ploma a la recerca de la inspiració de la Puríssima. De les seves boques surten dos filacteris amb llegendes referents a la Immaculada. El personatge femení presideix la composició, representada sobre la mitja lluna i envoltada de capets d'angelet, està abillada amb una elegant túnica brodada de flors i embolicada amb un mantell blau, també estampat als ribets.

De la col·lecció Guasp coneixem diverses xilografies que mantenen aquest mateix esquema compositiu, però, més simplificat és l'exemple de l'estampa signada per Capó datada l'any 1744, que representa el beat Ramon i el venerable Escot asseguts vora unes roques que li serveixen d'escriptori. La Puríssima, amb una actitud més pròxima i humana sembla que els observi; apareix envoltada de capets d'àngels i descansa sobre una mitja lluna amb les puntes invertides, motiu freqüent en les composicions pictòriques, i també als gravats. La serp temptadora del paradís apareix enroscada amb la poma a la boca; és curiós perquè el rèptil apareix com a motiu nou en substitució al drac amb la bolla del món pres del passatge de l'Apocalipsi. En canvi, la xilografia signada per M. Guasp l'any 1752 és molt semblant, però, la Immaculada manté un aire majestàtic, i distant, i a més és coronada per dos angelets.

Un altra xilografia també de la Guasp, no signada de característiques afins, té com a particularitat de què la mitja lluna, i amb ella la Immaculada, apareixen

⁶⁹⁵ *Enciclopedia Catolica*, vol. VI, citta del vaticano, Firenze, 1953, p.1651-1663.

sostingudes pels braços de Crist i sant Francesc, els quals formen l'heràldica de l'escut de l'orde⁶⁹⁶.

D'altra banda, hi ha una estampa fina, una calcografia del segle XVIII amb una iconografia molt més elaborada, que destaca per la seva bona traça. La composició és semblant a les anteriors, però, molt més completa al centre, i en un pla superior es representa la Immaculada amb corona i estrelles; com a l'anterior xilografia recolza els seus peus en una mitja lluna sostinguda pels braços creuats de Jesús i sant Francesc- símbol de l'orde franciscà- com a motiu decoratiu dos angelets sostenen una cinta que encercla la figura de la Puríssima i l'ha exalça. A l'àmbit terrenal, els dos personatges escriuen inspirats per la Immaculada; devora ells es representen dos angelets que llegeixen interessats els seus llibres, un d'ells amb lupa.

Una calcografia que s'utilitzà per a la portada d'un graduat i, conservada al convent de santa Clara, presenta una composició més complexa. En una orla rectangular de volutes, fustons de fulles i flors es representen damunt unes roques que emergeixen de les aigües, al *doctor il·luminat* i al *doctor subtil*. Ambdós doctors agenollats, escriuen la seva obra inspirats per la Immaculada, present al centre de la composició. En un pla superior, s'ha incorporat la Santíssima Trinitat representada per Déu Pare, l'Esperit Sant, i Jesús. La imatge és completada per angelets: dos situats sobre els caps dels doctors, que ofereixen la palma martirial i el birret doctoral; i altres dos que es troben als angles inferiors, els quals llegeixen atentament els seus llibres. L'estampa realitzada per Llorenç Muntaner presenta un seguit de motius i detalls, que es repeteixen de manera idèntica a l'anterior calcografia com són els angelets que llegeixen amb una lupa els llibres, no és agosarat conjecturar que siguin realitzades pel mateix gravador.

Una altra xilografia de la col·lecció Guasp manifesta un model iconogràfic diferent, o més ben dit una variant del tema. La imatge representa la lluita del venerable Escot i del beat Ramon, contra el drac de l'Apocalipsi i el triomf de la Immaculada. En uns penyals que surten del mar, els defensors de la Immaculada per un moment han deixat els seus llibres oberts; i les seves plomes han esdevingut enormes llances per combatre el drac. Aquí, mai millor dit els autors rompen una llança en favor de la Puríssima, que apareix alada i victoriosa en una aurèola ovalada; es reconeixible pels seus atributs característics de la *Mulier amicta sole*, alada i sobre el drac que vomita un riu.

Manuel Trens al seu estudi al capítol de la verge apocalíptica fa una descripció prou completa del gravat:

“Un grabado de carácter polémico, de la antigua imprenta mallorquina Guasp, completa la identificación, representando a la Virgen dentro del disco solar, a su cabeza las estrellas, a sus pies la luna, y más abajo el dragón vomitando el río de agua. El dragón es atacado por los grandes defensores de la Inmaculada Concepción: Raimundo Lulio (siglo XIII) y Duns Escoto, el *Doctor Marianus* (siglos XIII-XIV), que le asestan terribles golpes con sus plumas como enormes lanzones. Ambos aparecen representados en la soledad de

⁶⁹⁶ M. TRENS, *Iconografía de la virgen en el arte español*, Plus ultra, Madrid, p.175.

sus respectivas islas, Raimundo Lulio, en Mallorca y Escoto en la Gran Bretaña, con encantadora ingenuidad de trazo y de acción.”⁶⁹⁷

Podem posar de relleu algunes puntualitzacions interessants que l'autor fa com el drac que vomita el riu d'aigua, imatge que es troba consignada al llibre de l'Apocalipsi; i la mirada aguda de situar als dos personatges a les seves illes respectives.

Per la meua part hi veig algunes filiacions amb un passatge de l'obreta que va escriure Fr. Martí Frontín l'any 1696 titulada *Triunfo militar y regular en defensa de la princesa del cielo contra el dragón formidable de la culpa original*. L'obra redactada per a una representació teatral tenia com a protagonistes la confraria de sant Jordi i els frares franciscans.

Abans d'introduir el tema hem de precisar que la confraria de sant Jordi estava formada per la noblesa mallorquina, i tenia la Puríssima per patrona des de 1629. És més, un any abans ja s'havia esculpit la imatge de sant Jordi i la Immaculada a la façana principal del convent de sant Francesc de Palma.

En el mateix convent la confraria que hi tenia la seu, l'any 1696, féu vot solemne de defensar la Concepció Immaculada de Maria i fou en aquesta ocasió que es representà l'obra de Frontí⁶⁹⁸.

A l'obra els valerosos cavallers de sant Jordi lluiten contra el drac símbol del pecat original i defensen amb les armes a la nina princesa sobirana del cel:

“Gloria a Dios que ya esta hermosa Infanta para defenderse de el dragon del pecado original, y de quien la intentare macular, no solo tiene lenguas, pero tambien tiene manos, no solo tiene plumas de Theologos, pero tiene espadas de Cavalleros: todo era menester espadas y letras, pues con letras, y espadas se verá bien defendida su pureza”⁶⁹⁹.

⁶⁹⁷En el capítol de “la Virgen apocalíptica alada”, l'autor tracta la representació de la dona apocalíptica identificada en un primer moment amb la mare de Déu amb el nin Jesús i com més tard deriva amb la imatge de la Immaculada sense l'infant Jesús. M. TRENS, *Iconografía de la virgen...*, p.62 - 64. Aquest tema més tard ha estat extensament desenvolupat per Rafael Garcia Mahiques. A la primera part de l'estudi l'autor s'ocupa de la relació de la Dona de l'Apocalipsi amb Maria des de les seves fonts patristiques fins a les diferents formulacions marianes medievals: la Verge com a reina del cel, la Madonna de l'humilitat, l'Assumpció. La segona part de l'estudi està dedicat per complet a la confluència de la dona de l'Apocalipsi amb la Immaculada. La formulació teològica de la Immaculada Concepció no arriba a madurar fins el concili de Trento. És a l'àmbit de la Contrareforma quan es formula definitivament la concepció *sine macula* de la Verge, la qual havia tengut lloc en un moment concret de la Creació pel Pare Etern: *Ainitio et ante saecula creata sum*, és a dir “Me creà des del començament i abans del món”. És precisament en l'exposició dels diferents models iconogràfics sobre la Immaculada alada que recull la descripció de Trens del gravat de la impremta Guasp. R. GARCÍA MAHÍQUES, “Perfiles iconográficos de la mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I), *sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius*”, *Ars Longa*, núm 6, Cuadernos de arte, Departamento del arte, Universitat de València, 1994-1995, p.187-197. “Perfiles iconográficos de la mujer del apocalipsis como símbolo mariano (y II), *ab initio et ante saecula creata sum*”, *Ars longa* núm 7-8, 1996-1997, p. 177-181.

⁶⁹⁸ M. OLIVER; P. DE MONTANER, *La guerra de Sucessió ...*, p.33

⁶⁹⁹ M. FRONTÍN, *Triunfo militar y regular en defensa de la princesa del cielo contra el dragón formidable de la culpa original*, Miguel Capó, Mallorca, 1696, f. 123v.

Com es veu en el text es fa al·lusió a les diferents armes amb què s'ha de defensar a la Immaculada, no sols les plomes dels teòlegs seran útils, sinó també amb les espases dels cavallers s'aconseguirà vèncer el drac maligne. La xilografia guarda certa analogia, tot i que els paladins de la Immaculada no lluiten amb espases, les seves plomes s'han convertit amb llances, armes igualment letals, com les espases per combatre el drac del pecat original. En aquest sentit, cal reiterar la màxima ja esmentada més amunt del franciscà Guillem d'Ockam la qual queda consignada almenys, com a recordatori distant.

La pintura a l'oli ovalada situada al segon cos del retaule de sant Bonaventura del convent de sant Francesc d'Assís de Palma⁷⁰⁰ apareixen els dos defensors de mig cos i al centre la figura de la Puríssima. Aquest esquema compositiu és molt semblant al tondo, relleu en pedra, que corona la façana del col·legi de Nostra Senyora de la Sapiència. La imatge ens mostra dificultats alhora d'identificar el personatge de la dreta, no hi ha cap atribut que apunti a Escot. En els catàlegs de Mateu Gelabert i Andreu de Palma s'inclouïa la imatge, però en cap moment es reconeix el personatge que acompanya Llull⁷⁰¹. No obstant, s'ha identificat com a Duns Escot, és ver que la parella Escot - Llull com a promotors de l'advocació mariana és la que més s'avé. Una altra qüestió que no queda prou clara és l'autor, encara que Andreu de Palma ens informava de què el relleu s'havia realitzat l'any 1735 en temps del rector Antoni Pons, ha estat atribuït a l'escultor Miquel Tomàs cap el 1770⁷⁰².

Una vegada escomeses aquestes qüestions no resoltes, el més remarcable des de la vessant iconogràfica és la figura de la Verge. En aquesta ocasió i com a representació particular, la Puríssima ha estat reemplaçada per la Mare de Déu que sosté el Nin Jesús. Els dos personatges en èxtasi no escriuen ni porten cap llibre, en canvi és la Mare de Déu la que mostra el llibre obert.

De data més recent és el vitrall que es troba a les dependències del convent de sant Francesc de Palma. Realitzat cap a la primera meitat del segle XX; la imatge representa Llull i Escot agenollats amb pergamins a les mans i filacteris que surten de les seves boques elogiant a la Immaculada. La figura femenina disposada al centre de la composició, es caracteritza per la corona i les grans ales d'àguila, a més a més sosté un infant als braços. L'escena està relacionada amb un dels passatges de l'Apocalipsi (Ap.12). Segons la narració d'aquest llibre una dona embolicada pel sol i amb la lluna sota els peus i coronada per dotze estrelles, crida pels dolors de part; en aquell moment un drac vol devorar l'infant nat, però els àngels el porten fins a Déu. L'arcàngel Miquel i el seu exèrcit lluiten contra el drac, que el vencen i el llancen a la terra. El monstre persegueix a la dona, la qual rep dues grans ales d'àguila per poder fugir i trobar refugi en el desert. El drac aboca un riu d'aigua per ofegar-la però la terra s'obri i engoleix el riu, salvant a la

⁷⁰⁰ El donat Ramon Calafat ens informava de què a l'any 1742 a diligències del P. Mestre de Gramatica qui era el P. Francesc Melis i a contribució de les Escoles es va fer aquest retaule amb la figura de sant Bonaventura i als seus col·laterals sant Joan Baptista, i sant Joan Evangelista i demunt els patrons de la mariana concòrdia. R. CALAFAT, *Libre de antigüitats...*, p.19-20

⁷⁰¹ M. GELABERT, "Iconografia de R. Lull...",1887, p.141. A. DE PALMA, "Catálogo de la exposición...", 1920, p.140.

⁷⁰² C. CANTARELLAS, "Sobre la iconografia de Ramon Lull...", p.110.

dona. Els atributs de la figura femenina del vitrall corresponen amb la dona de l'Apocalipsi, a més també és dibuixa el drac apocalíptic. De fet, les característiques de la dona del passatge de l'Apocalipsi s'assimilaren amb el model iconogràfic de la Immaculada. La corona de dotze estrelles, la mitja lluna amb el drac o la serp sota els peus que ha vençut són els trets més distintius. S'ha de precisar que el major nombre d'Immaculades alades, tant europees com americanes, procedeixen totes elles del franciscanisme⁷⁰³. Varem esser els Pares de l'Església que veren en aquesta dona de l'Apocalipsi el símbol de l'Església, i una prefiguració de la Verge que es representa victoriosa i triomfa a l'igual que la dona de l'Apocalipsi sobre el mal⁷⁰⁴.

Ramon Llull, Duns Escot i sant Bonaventura: la seràfica mariana concòrdia

Les úniques imatges que fins ara s'han pogut catalogar que presenten Ramon Llull i sant Bonaventura defensant la Immaculada són dues pintures a l'oli de petites dimensions de la segona meitat del segle XVIII que es troben al Palau episcopal de Palma. Les dues pintures són molt similars, gairebé idèntiques. Els dos sants es presenten flaquejant la Immaculada, tant una com l'altra, es caracteritzen pels seus atributs. Sant Bonaventura a l'esquerra de la Puríssima se'l distingeix per la seva indumentària; vesteix hàbit de franciscà, roquet, capa púrpura i creu penjada al coll. Al cap porta tonsura i nimbe de sant. Una mà la té damunt el pit, de l'esglai de la visió de la Immaculada, amb l'altra sosté un llibre i el capell cardenalici. A la dreta, el beat Ramon Llull amb corona de raigs i hàbit de franciscà; mostra el llibre en el qual en una pàgina es veu l'escut de Mallorca i amb l'altra mà porta una ploma i fa senyal d'escriure. A terra, es troben els atributs dels dos personatges, sant Bonaventura: mitra episcopal i birret doctoral; Ramon Llull: llibre i birret en aquest cas li atorga l'angelet des del cel. Al centre, la Immaculada presideix l'escena, envoltada d'angelets, i sobre el globus amb la mitja lluna trepitjant la serp. Poques diferències hi observam d'una i altra pintura, algun detall de postures, per exemple sant Bonaventura en una pintura es mostra més de perfil, i en l'altra està representat de tres quarts a la dreta, també la inclinació del cap de la Puríssima difereix sensiblement una de l'altra.

En realitat, aquestes pintures segueixen el mateix esquema iconogràfic que les parelles de Llull i Escot; algunes divergències hi podem apuntar, com per exemple que estan absents de missatge escrit, no hi ha cap filacteri, ni cap text que aclareixi el significat de l'obra.

En referència a la iconografia de sant Bonaventura, és arran de la seva canonització el 1485, que es configura el tipus iconogràfic, aleshores no és fins el segle XVI que trobem un model consolidat. Representat jove amb el rostre imberbe i tonsura al cap, i nimbe circular, vesteix l'hàbit de franciscà, i damunt roquet, i capa cardenalícia; com a doctor es caracteritza pel llibre i la ploma, altres atributs característics són: el crucifix, i també de vegades la maqueta d'una

⁷⁰³ R. GARCIA MAHÍQUES, "Perfiles iconográficos...", p.184.

⁷⁰⁴ G. DUCHET- SUCHAUX, M. PASTOUREAU, *La Biblia y los santos*, Alianza, Madrid, 1996, p.37. L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano...*, vol. 2, p.731.

església. Pel que fa a les representacions a l'illa de Mallorca, les primeres són del segle XVII. En el retaule de *Noli me tangere* de la sala capitular del convent de santa Clara, sant Bonaventura es representa assegut al seu estudi que escriu el llibre inspirat pel crucifix. La imatge recull un dels atributs per excel·lència de l'anomenat doctor seràfic, el crucifix. Segons un dels episodis més populars de la seva biografia es conta que a l'entrevista amb sant Tomàs d'Aquino; el dominicà demanà al franciscà amb quins llibres havia trobat el coneixement de Déu. Sant Bonaventura com a resposta va córrer la cortina de la seva biblioteca, i descobrí un crucifix com a font única de tota la seva ciència. El burí realitzat per Antoni Bordoy mostra una escena que te a veure amb aquest episodi. Bonaventura a la seva biblioteca rep la inspiració del crucifix per escriure la seva obra. Un angelet vola per sobre d'ells amb un filacteri que diu: "biblioteca sant Bonaventura" (figura 122). D'altra banda, les escultures que decoren els retaules de sant Bonaventura al convent de Lluçmajor i de Palma es defineixen per un tipus iconogràfic ja establert vestit amb hàbit de franciscà i roquet, tonsura al cap, rostre imberbe i a la mà porta un crucifix com atribut.

En general i com a tret distintiu la gran majoria d'imatges d'Escot estan vinculades a la defensa de la Immaculada; El doctor subtil apareix sol al seu estudi, o bé en un altre indret escriu sobre el privilegi de Maria, és per excel·lència el gran defensor de la Puríssima. Per contra, no he trobat cap imatge de sant Bonaventura en solitari associat a la figura de la Immaculada, sols es representa defensant o com advocat de la Puríssima quan va acompanyat d'altres doctors. El cas més paradigmàtic, i més explotat és la tríade formada per Ramon Llull, Duns Escot i sant Bonaventura, aquestes representacions gairebé totes són del segle XVIII.

La calcografia de grans dimensions de Francesc Rosselló datada l'any 1671 és una excepció dins el conjunt d'estampes que veurem entre d'altres coses pels grup de personatges que agrupa i pel seu valor iconogràfic (figura 123).

A l'estampa es recrea el paradís terrenal, al centre es disposa l'arbre del bé i del mal i sobre la copa roman la figura de la Immaculada, trepitjant la mitja lluna, un seguit de núvols amb els atributs de la Puríssima: sol, lluna, font, mirall, palmera i les seves corresponents inscripcions realcen el firmament. A l'àmbit terrenal, a l'arrel de l'arbre es dibuixa l'escut dels Sureda, marquesos de Vivot. A cada costat, i en primer terme es representen San Bonaventura, i sant Gregori, tots dos amb nimbe circular; en segon terme el venerable Escot i el beat Ramon Llull. Els quatre doctors mullen les seves plomes en els quatre rius del paradís, els quals estan també rubricats devora: Tigris, Phison, Eufrates, i Geon; i escriuen la seva obra en el pergamí que sostenen amb l'altra mà també amb text escrit. En un pla més llunyà es representa el paradís amb tota varietat d'animals i l'escena d'Adan i Eva que prenen el fruit prohibit ofert per la serp que està enroscada a l'arbre.

L'al·legoria a la Immaculada és sens dubte el tema de l'estampa, la incorporació de la figura de sant Gregori, també com a escriptor marià intensifica la supremacia de la Immaculada, a més la visió del paradís amb l'escena d'Adan i Eva manifesta l'episodi del pecat original, i l'exempció de la Puríssima. Aquí la

Puríssima assoleix el paper de la dona del Gènesi, la nova Eva⁷⁰⁵. Un altre motiu que cal tenir present és l'escut de la família noble dels Sureda, marquesos Vivot, en aquest cas l'hem d'entendre com a avaladora, i també promotora del privilegi de Maria⁷⁰⁶. Una altra qüestió per a destacar és la signatura que apareix a l'inferior: Rosselló delin et excusit 1671 in tempore tribulationis.

De fet, la làmina va esser descrita i ressenyada per Antoni Furió⁷⁰⁷, el qual aportava valuosa informació sobre el motiu o millor dit el context en què va esser creada la calcografia. L'acadèmic relatava que la causa de dita aflicció o patiment, inscrit per Rosselló, era l'escàndol que en aquell any s'originà a la diòcesi mallorquina. Resulta que en aquells dies va esser nomenat canonge el senyor Diego Desclapés, el Capítol acordà a no assistir a cap festa oficiada per aquest canonge, pel fet de no comptar amb mèrits suficients. Desclapés que era consultor de la Inquisició presentà les seves queixes a l'inquisidor major, don Bartolomé del Prado, el qual sense tenir facultats pròpies al seu ofici, revocà i manà al Capítol dia 3 de juny d'aquell any, que sota pena d'excomunicació anulàs la resolució adoptada de no assistir als actes oficiats per Desclapés en el termini de tres dies, cosa que el Capítol no acceptà ni complí. Llavors, l'inquisidor excomunicà al Capítol, el qual respongué amb les mateixes armes i excomunicà a l'inquisidor general. Els decrets es publicaren a les parròquies i als convents i, provocà tal revolta en el poble mallorquí, que s'apel·là a Roma per solucionar el conflicte. A l'església de santa Maria de la Minerva, en una congregació formada per la Inquisició General s'acordà que l'inquisidor s'havia excedit en les seves funcions i, que havia obrat sense facultats i de manera arbitrària; i en conseqüència eren nul·les les seves excomunicacions. Jeroni Juan⁷⁰⁸ recollia el relat i assegurava que era aquest assumpte, el qual es referia l'autor del gravat, però, també apuntava un altre motiu que era suposat per altres, hi era l'epidèmia de pesta que assolà Palma i causà gran mortalitat. Tanmateix, aquesta darrera causa esmentada sembla poc

⁷⁰⁵ La Verge com a nova Eva és una de les formulacions més antigues i es pot observar als blocs de les pilastres del claustre de la seu de Barcelona. El programa escultòric no està documentat però segurament datat de mitjans segle XV. La Immaculada Concepció està implícita a la tercera pilastra del claustre i es relaciona amb l'expulsió d'Adam i Eva del Paradís representat com un jardí emmurallat. A l'esquerra Adam i Eva abandonen el jardí. A la dreta un àngel dóna la benvinguda a una donzella. Al voltant del cantó del bloc, una figura que representa Crist gesticula a la donzella, alhora que es gira cap a una altra imatge que representa Déu Pare. No obstant aquesta iconografia de la Immaculada de Barcelona no és la primera en formular la idea de Maria com a nova Eva, altres fonts escrites incidiren amb aquesta idea. Tampoc fixa un model definit de figuratipus però sí que tardanament contribuirà a una certa difusió. E. JUNYENT, "El cicle concepcionista de la Seu de Barcelona", *Analecta Sacra Tarraconensia*, núm. 11, 1935, p. 169-178. S. STRATTON, "La Inmaculada Concepción...", p. 13-14.

⁷⁰⁶ Examinant la cronologia no és agosarat pensar que el mecenes del gravat fos Ramon Sureda de Santacília, fill de don Francesc Sureda i Vivot i de donya Magdalena Santacília, fou canonge de la seu de Mallorca i més tard aconseguí la dignitat episcopal amb el títol d'Oropí, sense abandonar el seu càrrec catedralici. Morí l'any 1692. Vegeu "Los Sureda, una dama mallorquina del siglo XVII", *BSAL*, núm.33, p. 445-446. J. M. BOVER, *Nobiliario mallorquín*, J.J.Olañeta, 1983, p.387.

⁷⁰⁷A. FURIÓ, *Diccionario histórico...*, 1859, p.146-147.

⁷⁰⁸ J. JUAN TOUS, *Grabadores mallorquines*, Instituto de Estudios Baleáricos, Palma, 1977, p.23. Anteriorment Joan O- Neille havia catalogat el gravat a J. O-Neille, "Ramon Llull...", p.435-436. Vegeu també els estudis de M. FORTEZA, *La xilografia en Mallorca...*p.99. M. FORTEZA, *La col·lecció de xilografies...*,p.90.

probable ja que el brot de pesta més fort fou l'any 1652⁷⁰⁹ hi ha una distància considerable amb la data del gravat.

Sigui com sigui aquest temps d'aflicció o patiment a què fa referència el gravador, està lligat en el marc de les controvèrsies de la Immaculada. El contingut temàtic forma part del conjunt d'imatges destinades a la preservació i culte de la Immaculada dels segles XVII i XVIII.

Les següents representacions de major nombre presenten l'exaltació de la Immaculada per part de tres personatges, Ramon Llull, Duns Escot, i ara amb la incorporació de sant Bonaventura.

Aquesta tríade de doctors franciscans és representada com a fervent advocada del dogma de la Concepció Immaculada de Maria. La "serafico mariana concòrdia" tal com apareix inscrita al peu de la xilografia de la col·lecció Guasp està formada pels tres doctors dempeus i amb els seus respectius atributs. A l'esquerra, Ramon Llull representat com a ancià barbat amb corona estrellada, característica dels beats; vesteix hàbit i capa de franciscà i cordó nuat cenyit a la cintura; a la mà esquerra té una ploma, i a l'altra mà sosté el llibre obert on es dibuixen les figures de l'Ars. La figura d'enmig és sant Bonaventura amb nimbe circular i tonsura; porta hàbit de franciscà, roquet i esclavina, a la mà esquerra subjecta la ploma i amb l'altra mà sosté la maqueta d'una església i el capell cardenalici. A la dreta Escot amb hàbit de franciscà, esclavina, cordó nuat i rosari penjat a la cintura; a les mans sosté ploma i llibre obert. A la part superior, la imatge és completada per la Puríssima que es representa sobre uns núvols que formen un semicercle i el fons amb un sol radiant.

La xilografia signada per Melcior Guasp, segons Bartomeu Ferrà es degué gravar pels confreres o concordants de l'associació titulada Seràfica Mariana. L'erudit Antoni Furió assegurava que una de les estampes de Francesc Llodrà, la dedicada a sant Bonaventura la va concloure per a la "Mariana concòrdia" d'estudiants de Palma l'any 1776.

Segons es desprèn de les informacions d'aquests autors citats hi devia existir confraries o associacions religioses actives de la segona meitat del segle XVIII que havien elegit com a patrons a sant Bonaventura, al venerable Escot i al beat Ramon Llull i tenien finalitats religioses, mutuels i professionals, i estaven interessades a divulgar la devoció, i defensa de la Immaculada mitjançant l'encàrrec i difusió d'estampes.

El cert és que sobre la qüestió de les confraries religioses o associacions d'estudiants del segle XVIII relacionats amb aquests tres doctors franciscans no he sabut trobar cap més notícia, només una minsa referència aportada pel donat Calafat⁷¹⁰ el qual al descriure el retaule de sant Bonaventura del convent de sant

⁷⁰⁹ Sobre la pesta de 1652 vegeu l'article de U. DE CASANOVA, "La pesta de 1652: problemas de cuantificación y gasto", *La inquisició a Mallorca*, Institut d'Estudis Baleàrics, núm21, 1986, p. 51-62.

⁷¹⁰ R. CALAFAT, *Llibre de antiguitats...*, p. 19. Pel que fa al tema de les confraries a Mallorca sabem que al segle XV la confraria del gremi de boneters estava constituïda sota l'advocació de la Puresa de Maria Santíssima en el convent de sant Francesc, precisament a la capella de la Puritat allà on es guarden les cendres del doctor il·luminat. D'altra banda es constata que en el segle XIV ja existia el col·legi de gerrers, ollers i teulers; de fet, l'antic retaule de la Santíssima Trinitat (segle

Francesc de Palma fa esment a la pintura del cos superior i diu: “ Y demunt, los Patrons de la Mariana Concordia”, fent al·lusió a Escot i Llull.

Un dibuix signat per Guillem Mesquida i datat l'any 1745 és la sanguina damunt paper; sembla que és un dibuix preparatori per a una composició de gran format. El dibuix fou localitzat i descrit per primer cop per Jeroni Juan⁷¹¹. La imatge cal emmarcar-la en el moment de les controvèrsies immaculistes, i forma part del seguit d'imatges que tracten la defensa de la Immaculada Concepció. La composició d'inspiració clàssica manté un esquema piramidal. Els personatges es representen amb poses característiques de la gestualitat barroca com la mà al pit de Duns Escot i sant Bonaventura; i les mirades extasiades dels tres personatges. D'altra banda, la sensació de profunditat espacial s'ha creat amb un horitzó molt baix i amb la representació d'una ciutat a la llunyania. El dibuix fet amb sanguina i de traç lleuger i fi, presenta contornejats de negre la silueta de les figures. Tanmateix, a l'àmbit celest el tractament eteri de la Immaculada tradueix l'esperit rococó que caracteritza la darrera etapa de Mesquida. Tot i que no es coneix cap pintura que correspongui al dibuix; M. Carbonell en base a la iconografia i, a la data d'execució plantejava la hipòtesi de què el dibuix està relacionat amb la decoració de la capella de la Immaculada de la Seu costejada per la família Despuig on es posa de manifest la devoció concepcionista⁷¹².

A diverses calcografies signades per Francesc Muntaner Moner l'any 1765 es continua tractant la mateixa temàtica. Fins i tot una d'aquestes estampes serví per il·lustrar la tesi de Miquel Pasqual i Carrió⁷¹³.

La imatge està emmarcada amb motius de rocalla; la Immaculada situada a un nivell superior envoltada de serafins apareix sobre núvols i damunt el globus terrestre trepitjant el cap de la serp. A la part inferior, es disposen els tres personatges. A l'esquerra Ramon Llull amb els seus atributs característics: hàbit i capa de franciscà, nimbe radiat, llibre obert i ploma a les mans; al centre, sant Bonaventura amb tonsura i nimbe circular, hàbit, roquet i capa cardenalícia, a les

XIV-XV) va esser costejat per aquest gremi i venerat a l'altar major de l'església del Sant Esperit. El gremi de velluters format a ciutat per vint -i- un mestres velluters constituïren col·legi i confraria gremial sota el patrocini de sant Bonaventura i consta que celebraven misses a sant Francesc, al Socors i sant Miquel. Vegeu, B. QUETGLAS GAYÀ, *Cofradias gremiales en Mallorca*, Panorama Balear, núm.63, Palma, 1957. *Los gremios de Mallorca. Breve estudio histórico- sociológico de los colegios de honorables menestrales que florecieron en Mallorca desde el siglo XIII hasta el siglo XIX*, Palma, 1939, p.11-15. Pel que fa al convent de sant Bonaventura a Llucmajor, la confraria de la Puríssima va esser la més important durant els segles XVII i XVIII; no és fins l'any 1920 que es consigna sota la direcció del P. Antoni Mòjer l'associació de la Joventut seràfica creada amb l'esperit franciscà per a la formació social, cristiana, cultural i recreativa dels alumnes. Vegeu, M. MONSERRAT PASTOR, “La joventut seràfica, petita història”, a S. CABOT, *Convent de sant Bonaventura*, Llucmajor, 1993, p. 261-291.

⁷¹¹“ Pareix que es tracta d'un projecte per a un quadre de la Verge sobre núvols, amb el beat Ramon Llull, amb un altre personatge, sant Bonaventura i una altra figura, segurament el venerable Joan Duns Scot, defensors de la Puritat de la Verge des de la seva Concepció; al fons una ciutat. Va firmat i datat: Gulielmus Mesquida, inventit 1745”. Vegeu, J. JUAN TOUS, *Guillem Mesquida*, Biografies de mallorquins, Ajuntament de Palma, núm 3, 1982, p.45.

⁷¹² Sobre aquest dibuix vegeu el catàleg, M. CARBONELL, *Guillem Mesquida 1675-1747*, Palma, 1999, p.185-187.

⁷¹³ La tesi es conserva a la Biblioteca Lluís Alemany de Palma.

mans subjecta la ploma, i a l'altra mà porta maqueta de l'església i capell de cardenal. Duns Escot situat a la dreta, vesteix hàbit de franciscà i sosté a les mans llibre obert i ploma. Des del cel, dos àngels ofereixen sengles birrets i palmes martirials a Escot i Lull. A terra devora cada personatge es representen diversos objectes al costat de sant Bonaventura: mitra episcopal, devora de Lull i Escot un seguit d'armes. Estan pròxims del Beat: una mena de sabre o gumia, una llança o fusell amb baioneta, la boca d'un canó d'artilleria i dues bales; devora Escot es veu un canó, llança, bandera, trompetes i com a una culata de fusell. Curiosament els objectes que envolten els dos personatges són armes de foc i és rar incloure aquest tipus de motius en aquestes representacions. Ara bé, cap la possibilitat de què aquests "atributs" vulguin tenir un significat clar i directament relacionat amb la defensa del dogma de la Immaculada. No sols amb les lletres es defensa a la Puríssima sinó també amb les armes.

Vint- i- sis anys més tard, a l'any 1791 Joan Muntaner, germà de Francesc Muntaner, tal com indica la inscripció va refondre l'estampa. De fet, aquest gravador refongué nombroses làmines del seu pare Llorenç, i dels seus germans Josep i Francesc⁷¹⁴. En aquest gravat concretament incorporà alguns detalls nous com la major decoració de l'orla amb la inclusió dels atributs característics de la Immaculada: font, xiprer, mirall, palmera, torre⁷¹⁵.

Un altre artista que dedicà una estampa original als tres doctors protectors de la Puríssima fou Albert Burguny. No obstant això, la representació s'allunya de la fórmula iconogràfica exposada fins ara. La làmina presenta a l'àmbit celestial alguns personatges nous que defineixen una variant nova iconogràfica. La Puríssima sobre núvols, i damunt el globus amb la mitja lluna trepitjant la serp, ha esdevingut la Mare de Déu que sosté el Nin Jesús amb braços. A la seva dreta, es representa sant Josep amb un lliri amb forma de creu; a la dreta santa Anna i sant Joaquim. Més a sota, també en un núvol es presenta sant Bonaventura amb actitud d'èxtasi. A prop del mar Lull i Escot escriuen les seves obres inspirats per la Mare de Déu, als peus d'Escot, l'àguila atribut del filòsof i, present en altres representacions. Al fons es representa la costa amb uns penyals i una torre de vigia que recorda la costa de Miramar⁷¹⁶.

⁷¹⁴ F. SOBERATS, *Grabados antiguos nuevas estampaciones*, exposició itinerante organizada por la "Conselleria d'Educació i cultura" de la Comunidad Autónoma de las Islas Baleares, Palma de Mallorca, 1984.

⁷¹⁵ L'estampa fou catalogada i descrita per Joan O-Neille, vegeu J. O-NEILLE, "Ramon Lull...", p. 441. A més l'estampa es troba recollida a l'àlbum que Antoni Furió Sastre confeccionà sobre els gravadors en coure de l'illa de Mallorca. El recull de Furió inclou de cada gravador unes dades biogràfiques manuscrites i un índex dels gravats recopilats. La llista de gravadors que incorpora és la següent: Francesc Muntaner, Llorenç Muntaner, Josep Muntaner, Joan Muntaner, Llorenç Muntaner Pro, Miquel Montaner, Joan Muntaner, Albert Burguny, Antoni Bordoy, Melchor Guasp, Antoni Net, Julià Ballester, Jaume Martí, i altres autors. Vegeu A. FURIÓ, *Collecion de todas las obras de los gravados en cobre naturales de la Isla de Mallorca, con un apéndice de gravados de autores anónimos*. Segurament del fons Ayamans i conservat actualment a la secció de gravats de la Biblioteca de Montserrat. Ressenyat a A. OLIVAR, *Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca del monestir de Montserrat*, Monestir de Montserrat, 1977, p.298.

⁷¹⁶La làmina era catalogada i descrita per Joan O -Neille: "Representa al B. Ramon Lull vistiendo el hábito de terciario, rodea su cabeza una corona luminosa: oculta la mitad de su cuerpo una roca, sobre ella un tintero y un libro en cuyas páginas hay dibujado un círculo y un triángulo, tiene en su mano derecha una pluma, y con la cabeza levantada contempla sobre un trono de nubes a la

Pel que fa al segle XIX tenim algunes referències interessants a les quals es troben representacions dels tres sants. Arran de la declaració del dogma de la Immaculada el 8 de desembre de 1854 es celebraren festes per tot arreu. A Mallorca s'esdevingueren la primavera de l'any 1855. Les cròniques i descripcions d'aquestes festes varem esser relatades extensament per Josep Maria Quadrado i concretament a l'església de sant Francesc entre els dies 28 d'abril i 3 de maig hi va haver grans celebracions. Tots els frares havien estat expulsats dels seus convents, però, en motiu de les festes tots els exclaustrats tornaren a les seves esglésies, per honorar a la Puríssima. Per aquesta ocasió al convent de Sant Francesc s'improvisà un símil de retaule nou amb una gran pintura de la Puríssima envoltada d'àngels i amb els tres grans defensors. Quadrado sobre el retaule i la decoració del temple em feu la següent descripció:

“El primer golpe de vista que ofrecia el templo era nuevo y deslumbrador. El altar mayor de gusto barroco había desaparecido, y en su lugar se levantaba, separado del ábside, un arco gótico más conforme a la arquitectura del edificio, flanqueado por dos pilares, a los cuales figuraba arrimadas con sus repisas y doseletes dos estatuas de sto. Domingo y s. Francisco, y sobre cuyo remate piramidal se asentaban dos ángeles, formando juego con el agudo frontón que en medio descollaba bordado de graciosas labores, ostentando en su centro un rosetón transparente los cruzados brazos divisa del seráfico patriarca. A los lados, destacaban sobre las colgaduras de damasco las insignias de la orden de Carlos III y las de la municipalidad de Palma. Encuadraba el arco una luminosa perspectiva de gloria, en cuyo primer término aparecian a un lado el sutil Escoto y el dulce S. Bonaventura y al otro nuestro insigne sabio y glorioso mártir el B. Raimundo Lulio suspendiendo sus doctas tareas en defensa de la Concepción Inmaculada, en acto de prestar oído al celestial concierto de los ángeles que en torno de su reina tañen instrumentos, mientras que un arcángel alancea al dragón infernal que a las plantas de ella se revuelca en su sangre. En el centro de la gloria la purísima Virgen coronada de estrellas, vistiendo sobre su blanca túnica estrellado manto azul, juntas las manos sobre el pecho, levanta los dulces y modestos ojos hacia el Espíritu divino que aparece en lo más alto rodeado de un grupo de serafines. Bañaba toda esta perspectiva una invisible y bien graduada luz, que hubieramos deseado se concentrara mas vivamente en la Virgen que debiera ser su foco. El cuerpo inferior hasta la abertura del arco quedaba oculto tras de multiplicados órdenes de cirios interpolados con abundancia de flores, formando con los dos candelabros de nueve mecheros una nueva numerosa y seria iluminación, que sin embarazar la vista alcanzaba con su reflejo hasta la cúspide del frontispicio.”⁷¹⁷

santísima Virgen con un pie sobre la luna y aplastando la cabeza de la serpiente, y sobre su falda el santo niño Jesús: rodeada por S. José, S. Joaquin, y Sta. Ana, sobre una nube S. Buenaventura; y en el primer término Scott, con una águila a sus pies. El fondo representa la costa en perspectiva algo elevada, con unas peñas y una torre vigia y el horizonte. No parece aventurado suponer represente la costa de Miramar”. Vegeu, J. O-NEILLE, “Ramon...”, p.439.

⁷¹⁷ J. M. QUADRADO, *Breve descripción de los religiosos cultos con que se ha solemnizado en esta capital y pueblos de la isla la definición dogmática de la Inmaculada Concepción de la Virgen María*, Palma, Impremta Guasp i Barberi, Palma, 1855, p. 24-25. Fins i tot l'autor Josep Maria Quadrado sobre la decoració i engalonament de l'interior de la basílica de sant Francesc, donava la seva opinió crítica argumentant del perquè no havia estat encertada. Segons l'autor, el defecte principal era convertir en saló el temple, no només ocultant els arcs de les capelles, sinó també dissimulant els espais i columnes intermèdies com si fos un sol espai.

D'aquest retaule efímer es feren estampes en litografia que es repartiren com a record⁷¹⁸. La litografia conservada a la col·lecció Lluís Alemany correspon a la perfecció amb la descripció feta per Josep Maria Quadrado del retaule de sant Francesc. A la imatge (figura 124) es reproduïx un retaule d'estil neogòtic, als laterals sobre peanyes s'ubiquen les talles a l'esquerra la de sant Domingo caracteritzat amb l'hàbit dominicà, tonsura, porta llibre de la Regla, i bordó de doble travesser; l'acompanya el ca amb la torxa encesa, i un globus sota la seva cama. A la dreta, sant Francesc d'Assís amb hàbit del seu orde, porta a les mans el llibre obert, i la creu en aquest cas bàcul de doble creu, i devora ell es representa el llop. La pintura central representa la defensa de la Immaculada per part dels tres doctors, a l'àmbit celest la Puríssima envoltada d'àngels, i coronada per l'Esperit Sant, al costat d'ella l'escena de l'àngel que amb una llança aniquila el drac apocalíptic. Aquesta variant iconogràfica està relacionada amb la iconografia que els franciscans i jesuïtes propagaren al segle XVII, a la qual la Verge empunya una llança i fereix el cap del monstre; aquest tipus d'Immaculada presenta una altra variant, la Verge no està sola sinó que sosté en braços al Nin Jesús, el qual amb una llança acabada amb una creu fereix el drac, uns àngels l'ajuden a manejar l'arma. Tot i que en aquesta representació la Verge, no és la combatent, sí que recorda quelcom aquestes variants, o almenys està inspirades en elles, i transmet la victòria de la nova Eva enfront de les heretgies vençudes⁷¹⁹.

En un pla inferior, apareixen els tres doctors franciscans disposats a defensar el misteri de la Concepció Immaculada de Maria amb les seves plomes. La part superior del retaule és coronat per un gablet, on es representa en un medalló el símbol franciscà dels dos braços creuats de Jesús i sant Francesc. Als laterals, damunt peanyes dos àngels porten filacteris escrits amb elogis dedicats a la Puríssima.

Ramon Llull i altres sants franciscans

El retaule que podem anomenar *Noli me tangere* (figura 125) i, que es troba a la sala capitular del convent de santa Clara de Palma és un exemple clar de temàtica franciscana.

La pintura del cos central representa el tema de *Noli me tangere*, Jesús ressuscitat se li apareix a Maria Magdalena, les altres pintures estan relacionades amb la iconografia franciscana als carrers laterals es representen quatre llenços de sants franciscans: sant Francesc d'Assís, sant Antoni de Pàdua, sant Bonaventura, i el beat Ramon Llull. A la predella a l'esquerra es representa sant Josep amb el Nin Jesús, el cos central la Immaculada, envoltada dels símbols que exemplifiquen les diverses advocacions de les lletanies, i a la dreta un sant franciscà amb la creu a la mà. A l'àtic, en el centre en una fornícula la talla de santa Clara, portant els seus atributs habituals el bàcul i l'ostensori i al costat dret Jesús ressuscitat.

A la mateixa sala capitular es troba un altre retaule dedicat a santa Clara, en motiu de la reforma s'instal·là el retaule l'any 1552 segons el contracte amb

⁷¹⁸ G. MUNAR, *Devoción de Mallorca...*, p. 43

⁷¹⁹ M. TRENS, *Maria iconografia...*, p. 180-185.

l'abadessa sor Francina Santmartí amb el pintor Mateu López ,senior. El retaule consta de predel·la amb la Mare de Déu i l'Infant Jesús al centre, sant Jeroni a la dreta i sant Miquel Arcàngel a l'esquerra; en el cos tres carrers, en el centre santa Clara amb el bàcul i l'Eucaristia, sant Bernadí de Sena al carrer de la dreta, i sant Francesc rebent els estigmes a l'esquerra. A l'àtic, la Crucifixió, amb Maria, Magdalena i sant Joan, i als seu costats, Maria i Gabriel, figurant l'Anunciació⁷²⁰.

Pel que fa al retaule de *Noli de Tangere* li hem d'assignar una datació més tardana cap el 1600, l'estructura del retaule amb decoracions de grotescs, estípits i aurícules per unir els cossos del retaule, és un bon indicador d'aquesta data. Les pintures també traspuen aquestes dates, a més a més, la pintura de la predel·la una representació de la Puríssima manifesta ja la introducció a l'illa de la temàtica de la Immaculada Concepció iniciada i desenvolupada a Mallorca pel bisbe valencià i contrareformista Joan Vich i Manrique. Els orígens de la iconografia de la Immaculada Concepció es situen a València, cap a l'any 1500 es redacten les lletanies lauretanes, creant-se la nova iconografia de la Immaculada. La representació plasma aquesta jove verge enviada per Déu envoltada dels símbols i emblemes que provenen de l'Antic Testament. No obstant això, a la primera meitat del segle XVII les polèmiques i discrepàncies sobre la qüestió de l'origen immaculat i pulcre de la Verge Maria, són constants, i divideixen a dominicans i franciscans, controvèrsia que es manté fins esser declarada l'any 1628 la Puríssima patrona de Mallorca.

Amb una lectura global del retaule s'observa una iconografia molt franciscana.

L'abanderament del dogma de la Immaculada amb la seva representació; i la figura de Llull fervent partidari dels temes marians són ambdós temes conflictius i polèmics però defensats per l'orde franciscà.

En resum, aquest retaule no ha estat estudiat, i no he trobat cap tipus de referència documental, ni del retaule, ni de la pintura concreta de Llull. Formalment i estilísticament el podem associar al taller de Gaspar Oms, la inclusió d'un rerefons escenogràfic per augmentar la sensació de profunditat (tot i que sovint la perspectiva és ingènua) i una acusada sensació de moviment de les figures són alguns trets característics de l'artista⁷²¹.

Gràcies al treball completíssim de compilació iconogràfica d'imatges de Llull del P. Miquel Pascual he pogut saber d'ell. Tanmateix sobretot crida l'atenció que els lullistes de l'època al catalogar les imatges antigues, no tenguessin present la pintura del retaule, i més encara tractant-se d'una de les imatges més antigues de Llull i representada amb nimbe de sant⁷²². Per acabar podem dir que caldria un examen en profunditat del retaule, de moment sense una visita in situ és impossible continuar el seu estudi, i només en podem fer una pobre aproximació.

Una altra representació en la qual hi ha un repertori destacat de personatges de l'orde franciscà és un dibuix a tinta del segle XVIII. La representació forma part

⁷²⁰ G. LLOMPART, J.M^a PALOU, J.M PARDO, "Els López dins la pintura... , p.63, 143.

⁷²¹ Sobre la saga dels Oms vegeu, M. CARBONELL, " Els Oms", *GEPEB*, 1996, p.394 - 384

⁷²² Sols he pogut estudiar aquesta pintura de Llull a través de les fotografies realitzades pel P. Miquel Pascual Pont. De fet em fa pensar que els lullistes del set-cents a l'inventariar les imatges de Llull ni saberen d'ell, i evidentment tampoc pogueren inventariar-lo.

d'una carta de professió i es localitza a la cel·la de la mare vicària⁷²³. En un arc decorat amb motius de rocalla, fulles i fruites es situen un seguit de sants de l'orde franciscà. La imatge de la Immaculada corona l'arc i a sota es situa un escut, al seu costat esquerre, es representen les figures de Llull, en una mà porta el llibre obert i amb l'altra mà sosté una bandera, devora ell santa Clara amb bàcul i ostensori. A la dreta de la santa, una altra santa amb un infant als braços, segurament és santa Rosa de Lima i devora Duns Escot amb tonsura i hàbit a les mans porta llibre obert i bandera. Dues personificacions femenines, la fe porta una creu, i l'altra figura, sense atribut, pot ser l'esperança o caritat estan damunt pedestals ubicats a la volta de l'arc. Més a sota, sobre la rocalla apareixen sant Antoni de Pàdua que porta el Nin Jesús i la creu, al centre sant Francesc d'Assís i a l'altre costat sant Bonaventura amb roquet i hàbit a les mans sosté llibre i mitra. En el centre una cartel·la on es representa un orant agenollat.

Una pintura a la qual es representa Llull i un nombre considerable de màrtirs de l'orde franciscà és la que es troba a una de les parets de la capella de sant Francesc d'Assís de l'església parroquial dels Sants Cosme i Damià de Pina. La pintura representa l'adoració del nom de Jesús per part d'un grup nombrós de personatges. A l'esquerra, es disposen els màrtirs del Japó de l'orde franciscà identificats amb creus i llances molts d'ells amb hàbit de color blavós; a la part inferior s'inscriuen els dits màrtirs: San Agustín Nogazaco, Joaquin Sanguerio, Miguel Casaquio, Tomas Chico, Martín, Cosme Tongia, Francisco Medico, Buenaventura Diusco, Pedro Iniquiz, Gabriel Duisco, Pedro Xunquerio, Pablo Ibariquiz, Francisco Carpintero, Juan Quizuga, León Carazuma, Luís Duisco, Pablo Sanziquio, León Santhana, Gaspar Vas, Tomás Vo, Francisco Camore, Lucas Migue, Martín Gómez, San Fernando, San Luís, S. Ivo, S. Elzecario, S. Roque, S. Conrado, S. Casimiro, San Juan de Dios, B. Luquesio, S. Bernardo de Sena, Pedro de Sena, Gerardo de Villamacua, Labré, Bt.º Raimundo Lulio, Màrtir, S. Cornelio Màrtir. A la dreta, es disposen reis i personatges, sants i santes d'altres ordes. La figura de Llull s'ha disposat al centre, i és l'únic que es diferencia perquè porta barba blanca i a les mans llibre obert i ploma, agenollat adora com la resta el nom de Jesús, disposat al centre representat en un resplendor amb les convencionals sigles JHS. La pintura és de la segona meitat del segle XIX i s'ha de inscriure en el context de la fàbrica de l'església de Pina sota el patronatge de Gabriel Marià Ribas de Pina. Entre 1842 i 1844 Ribas de Pina resideix a Roma on és ordenat sacerdot, quan torna a Mallorca a partir del maig de 1844 comença una nova labor d'apostolat per tota l'illa, a banda d'aquesta vessant espiritual també s'ha d'assenyalar el patrocini de nombroses obres de construcció, que afecta a noves esglésies és el cas de Pina o l'ampliació i reformes d'altres, ja existents com les de Biniali, santa Eugènia, santa Eulàlia (Palma). La construcció de l'església de Pina comença en 1853 i és en els anys de 1859 i 1875 que es porta a terme la decoració interior. Tant el programa pictòric com escultòric fou en gran part realitzat per Vicens Mata així com el llenç que hem vist. En general el conjunt iconogràfic de l'església de Pina tracta l'exaltació de la Mare de Déu, un tret rellevant és la incorporació de beats i sants mallorquins: Sant Alonso Rodríguez, el beat Ramon

⁷²³ D.G.MURRAY, A. PASCUAL, J. LLABRÉS, *Conventos y monasterios de Mallorca, Historia, Arte y cultura*, J.J Olañeta, Palma, 1992, p.63.

Llull, i santa Caterina Tomàs. S'ha de dir que la figura de Llull no només hi és present en el quadre de la capella de sant Francesc d'Assís, sinó que també s'ha representat a la volta dels màrtirs aquesta volta dedicada a la Verge com a *Reina de Màrtirs* la qual apareix en el centre està envoltada d'àngels i màrtirs⁷²⁴.

Finalment per acabar amb el conjunt de representacions pintura al fresc de la capelleta a la façana de l'Estudi General Lull·lià realitzada cap a la segona meitat del segle XX per Robert Berthelot representa al centre en una càtedra a manera de teotokos la Mare de Déu entronitzada que sosté el Nin Jesús. Al costat es disposen dos personatges de perfil; a l'esquerra Ramon Llull amb barba llarga blanca i cofat vesteix hàbit, capa, cordó nuat de franciscà a les mans porta llibre obert i ploma. A la dreta Juníper Serra amb ampla tonsura vesteix hàbit de franciscà, i a les mans porta llibre tancat i creu a la mà. Per decorar la façana de l'emblemàtic edifici es trià dos insignes personatges mallorquins vinculats amb l'orde franciscà.

Ramon Llull i l'orde dominicà

L'entrevista de Ramon Llull amb sant Ramon de Penyafort i altres episodis

Sabem que l'orde de Predicadors s'instal·la a Mallorca tot just conquerida l'illa, és més sembla que dia primer de gener de 1230 Mallorca esdevingué cristiana gràcies a la presència dels pares dominicans Fabra i Castellbisbal que havien acompanyat el rei a l'expedició. Fou Fr. Miquel Fabra que celebrà la primera missa en un altar improvisat on més tard, s'edificaria la capella de Nostra Senyora de la Victòria i sant Miquel, mausoleu també dels herois que havien mort al combat.

A la *Vita Coetania* es relaten els vincles i contactes que Llull va mantenir al llarg de la seva vida amb l'orde dominicà. La primera notícia que la *Vita* dona sobre la relació amb els dominicans es troba al capítol II en què es narra la visita de Llull a sant Ramon de Penyafort. Segons es reconta, una vegada que Ramon peregrinà a Rocamadour Santiago de Compostel·la, es va preparar per viatjar a París per iniciar els seus estudis. Però, els seus amics i parents i, sobretot Ramon de Penyafort l'aconsellaren que quedàs en Mallorca: "Però els seus parents i amics, i sobretot frare Ramon de l'Orde dels Predicadors (que en un altre temps havia compilat les decretals del senyor Gregori novè) amb les seves persuasions i consells, el dissuadiren i el feren tornar a la seva ciutat de Mallorca"⁷²⁵.

Aquesta visita a Ramon de Penyafort sembla que fou decisiva perquè Llull tornàs a l'illa de Mallorca, per tal que adquirís els coneixements fonamentals en llatí i àrab. S'ha suggerit que el monestir cistercenc de la Real, prop de Palma fou un dels centres on es formà Llull⁷²⁶.

⁷²⁴ Sobre la construcció i el programa iconogràfic de l'església dels sants Cosme i Damià de l'església parroquial de Pina, vegeu P. VILLALONGA DE CANTOS, "La iglesia de los S.S. Cosme y Damián de Pina en Algaida (Mallorca). Programa constructiva e iconográfico", *Mayurqa* 21, (1985-1987), p.327-370.

⁷²⁵ OS, *Vida...*, p.17

⁷²⁶ Sobre les relacions de Ramon Llull amb sant Ramon de Penyafort i en general amb l'orde dominicà vegeu l'article de J. Tusquets en el qual divideix el treball en tres parts, en primer lloc

Sobre aquest tema només he pogut localitzar una sola representació, la imatge plasma l'entrevista de Ramon Llull i Ramon de Penyafort i forma part d'un dels fragments del llenç amb les escenes de la vida de Llull de Miquel Bestard. Tot seguint el fil de la *Vita*, l'episodi va seguir darrera les peregrinacions als llocs sants. El fragment descriu la conversa entre Llull situat a l'esquerra i Ramon de Penyafort fàcilment identificat amb l'hàbit blanc i negre de dominicà, i que apareix amb un altre religiós vora l'entrada del monestir.

Una altra representació en la qual es mixtura un episodi del cicle de Ramon Llull i un altre episodi de sant Ramon Penyafort és el llenç de grans dimensions de Guillem Mesquida conservat a la capella de la Immaculada de la Seu. El quadre descriu l'episodi de la revelació de Llull. En un paisatge el Doctor il·luminat, vestit amb hàbit de franciscà escriu la seva obra inspirat per la figura de la Immaculada, a terra un llibre obert en les pàgines ja escrites. En un segon pla, la mar on apareix la imatge de sant Ramon de Penyafort, que s'acosta a terres mallorquines navegant sobre la seva capa, que li serveix de nau. La representació fa esment a la llegenda prodigiosa que conta que quan havien de tornar amb el seguici del rei d'Aragó, el qual va acompanyà a Mallorca, el rei li negà l'autorització d'embarcar i sant Ramon de Penyafort va estendre el seu mantell sobre el mar i emprà el seu bàcul com a arbre, hi navegà fins el port de Barcelona. Quan arribà retirà el mantell que estava ben sec, se'l posà sobre les espatlles i recolzant-se en el bàcul tornà al seu convent.⁷²⁷

Una rèplica de la pintura de Guillem Mesquida es troba al convent de les germanes de la Caritat de Sencelles. La composició, de mides més petites, és una còpia de poca qualitat del quadre de la capella de la Immaculada de la Seu.

Sobre aquest llenç de Mesquida podem destacar algunes qüestions interessants. En primer lloc, ja hem assenyalat que decora la capella de la Immaculada de la Seu, i forma part d'un programa iconogràfic de defensa de la Immaculada. El quadre de Mesquida exalta la figura de la Puríssima, i és la que inspira el llibre del Beat. És cert també, que la inclusió de la figura de Ramon de Penyafort, dominicà, esdevé un tant contradictòria vers la figura de la Immaculada; d'altra banda, el llenç se'l ha de relacionar amb altres representacions de Mesquida. Com ja va apuntar el professor Marià Carbonell un dibuix a la sanguina datat l'any 1745, que hem vist anteriorment es palesa una iconografia afí a la temàtica de la defensa concepcionista protagonitzada pel beat Ramon Llull i altres doctors de l'orde franciscà⁷²⁸.

estudia els respectius curriculum dels dos personatges per establir el període en què pogueren establir-se contactes. En segon lloc, tracta la relació tant personal com a ideològica entre "els dos ramons". I finalment, investigarà els vincles de Llull amb l'orde dominicà i amb algunes figures rellevants d'aquest orde Vegeu, J. TUSQUETS, "Relación de Ramón Llull con san Ramón de Penyafort y con la Orden de santo Domingo", *Escritos del Vedat*, 7, 1977, p.177-96. A.BONNER, "Ramon Llull and the dominicans", *Catalan review*; IV 1-2, 1990, Barcelona, p.377-392.

⁷²⁷El cronista dels dominicans mallorquins fr. Dalmau Moll va recollir aquest passatge: "Como el glorioso s. Raymundo de Peñafort honró con su presencia al Real Convento de Predicadores de esta isla y del portentoso milagro que obró el santo pasando el mar sobre su capa desde el puerto de Sollér en Mallorca a Barcelona". Vegeu, ADM, *Breve resumen o recuerdo de las grandezas y excelencias del Real Convento de Santo Domingo de Palma y algunos de sus ilustres hijos. Ordenadas por Fr. Tomas Febrer y escrito por Fr. Dalmacio Moll*, 3 vols. 1754, vol. I, p.251.

⁷²⁸M. CARBONELL, *Guillem Mesquida...*, p. 185-186.

Seguint amb la lectura de la *Vita* en els capítols IV i V conta la seva crisi psicològica esdevinguda a Gènova en el moment d'embarcar-se a terres africanes per dur a terme el seu apostolat. Llull al no veure's en prou coratge per partir va emmalaltir. I va ésser en aquest moment quan anà a l'església dels frares Predicadors:

“ A la fi, quan va arribar el sant dia de la festa de Cinquagesma, es va fer portar o dur a l'església dels Frares Predicadors, i dementres que sentia els frares cantar l'himne *Veni Creator*, digué entre sí, gemegant: “ Ah! ¿No em podria per ventura salvar aquest Esperit Sant?” I així, feble fou duit o portat al dormitori dels frares, on es va tombar sobre un llit que hi havia. Mentre hi jeia, mirant cap amunt, véu en el punt més alt de l'edifici un llumet petit, com un estel pàl·lid, i des del lloc de l'estel sentí una veu que li deia: “ En aquest orde et podries salvar”.

Així que Ramon, enviant a cercar els frares d'aquella casa, va demanar d'ésser vestit tot d'una del seu hàbit; però els frares ajornaren fer-ho, a causa de l'absència del prior.”⁷²⁹

Tanmateix a partir de la crisi psicològica de Gènova (1292-3) es va reforçar la devoció de Llull pels franciscans que no pels dominicans, però en canvi per combatre l'Islam, el Beat es recolzà amb mesures pròpiament dominicanes, sobretot en dos aspectes una amb la fundació de col·legis per instruir missioners en llengües orientals, i l'altra l'organització de controvèrsies erudites entre missioners ben preparats i representants d'altres religions⁷³⁰.

Un llenç no localitzat, però ressenyat als catàleg del caputxí Andreu De Palma⁷³¹ constata la visita de Llull al convent de dominicans de Pisa. La pintura representava l'arribada del Beat al convent de dominicans de Pisa, on era rebut cordialment pels pares predicadors, el quadre del segle XIX era propietat de Don Joan Marroig i fou pintat per N. Juan. El tema recorda la gran predilecció del Beat amb l'orde dominic. Llull va estar allotjat en el convent de predicadors de Pisa i allà entre els anys 1307- 1308 va escriure diverses obres. Anteriorment havia assistit als Capítols Generals del Orde Dominicà celebrats a Montpeller, 1283, Bolonya, 1285 i París, 1286. És més en el llibre *Ars Magna predicationis* acabat a Montpeller a finals de 1304, en el sermó 89 de sant Domingo, alaba molt als seus religiosos⁷³².

Controvèrsies i iconoclàstia: els atacs a les imatges de Llull

Pel que fa a les següents representacions de Llull aquestes estan relacionades amb l'orde dominicà però, a diferència de les que hem vist, no pertanyen a cap episodi

⁷²⁹OS, *Vida...*, p.32

⁷³⁰ J. N. HILLGARTH, *Ramon Llull...*, p.32. Tanmateix cal matitzar sobre aquest punt i recollir l'opinió d'Antoni Bonner el qual esmenta “sabem que Llull conegué Penyafort, però no sabem quant ni quina mena d'impuls missioner el vell dominicà donà al Jove convers. Pel que fa a Ramon Martí, segurament que Llull coneixia les seves doctrines, però tot el que podem dir en certa manera és que sembla que estava bastant en contra dels seus mètodes missioners. OS, *Vida...*, p.94

⁷³¹ A. DE PALMA, “Catálogo de la exposición...”, vol. I p.274.

⁷³² El P. Pascual recull els mots d'agraïment i els elogis fets per Llull a l'orde dominicà diu que en aquest orde: “está sustentada la teología y Sagrada Escritura, pues estan iluminados de la luz del entendimiento y de la regla de la verdad, y pondera muchas cosas de ellos y de su Sto. Patriarca”. A. R. PASQUAL, *Vida de Raymundo Lulio...*, t.II, p.106

concret de la seva vida. Més aviat manifesten una temàtica afí amb les vicissituds de la història del lul·lisme i les relacions amb aquest orde.

Tan sols seixanta anys després de la mort de Llull, Nicolau Eimerich inquisidor del Regne d'Aragó encapçalà el moviment antilul·lià continuat durant segles de manera determinant creant un clima de recel i desconfiança, no només contra la doctrina lul·liana sinó també contra la persona de Llull.

Eimerich durant uns trenta anys inicià una activitat delirant proclamant als quatre vents que Llull era heretge i la seva doctrina herètica. Entre els anys 1389 i 1397 l'inquisidor gironí va escriure un conjunt d'obres antilul·lianes entre d'altres sobresurten pel seu contingut propagandístic *Directorium inquisitorum* i *Dialogus contra lullistas*. En referència al gran influx que exercí l'antilul·lisme d'Eimerich, el professor J. Perarnau esmenta que en el segle XVI, en temps de la Contrareforma s'elaborà els *Index librorum prohibitorum* hi va esser inclòs de seguida qualsevol que Eimerich hagués recollit a les llistes prohibides del *Directorium inquisitorum*, i Llull s'hi trobava per partida doble: Ramon Llull i les seves vint obres assenyalades⁷³³.

Pel que fa a Mallorca arran de la llavor antilul·lista sembrada per Eimerich, integrants de l'orde dominicà no deixaren d'atacar les doctrines lul·lianes. Cap a l'any 1483 el dominicà Guillem Casellas inicià una lluita envers els lul·listes Daguí i Joan Llobet.

En el segle XVII es caracteritza per una puixança del culte de Ramon Llull, i totes les forces es dirigiren per obtenir el reconeixement de l'ortodòxia dels seus escrits i aconseguir l'esperada canonització amb la redacció del primer procés de beatificació de 1612-1613⁷³⁴, però, també sorgeixen en els segles XVII i XVIII tensions i enfrontaments entre dominicans i franciscans sobre dues qüestions claus, la doctrina de la Immaculada Concepció de Maria, i la santedat de Ramon Llull i el seu culte.

En referència al capítol de les controvèrsies lul·lianes ens interessa incidir sobretot en la vessant dels episodis iconoclastes protagonitzats per la facció antilul·lista constituïda majoritàriament pels tomistes o dominicans. L'oposició a la veneració d'imatges o idees religioses al llarg de la història no és nova, s'han donat nombrosos episodis iconoclastes a l'àmbit bizantí, islàmic i protestant. La destrossa d'ícones, bé pintures o escultures de Llull està constatada principalment als segles XVII i XVIII. La primera actuació iconoclasta que tenim notícia fou l'atemptat del bacinet a la Universitat literària. El 6 de juny de 1699 va desaparèixer de l'aula de teologia la imatge de Ramon Llull que es trobava fixa en el bacinet on es recollien les almoines per sufragar les escoles de l'ensenyança lul·liana i el seu culte. Dies més tard es trobaren fragments de l'estatueta a la porta de la Universitat amb el rètol "Inter haereticos locum". La corona de raigs havia estat arrabassada i trobada al convent de sant Francesc devora la cel·la de Jaume Capdebou, catedràtic de filosofia lul·liana.

"En dicha ciudad de Palma dicho dia, mes y año, yo el presente pres. Excelentissimo. Acompañado de los testigos: infraescritos siendo a cosa de las cinco y media de la tarde,

⁷³³ J. PERARNAU, "De Ramon Llull a Nicolau Eimerich...", p. 7- 85. J. DE PUIG OLIVER, "El "Dialogus contra lullistas" de Nicolau Eimerich", *Atca*, núm 19, Barcelona, 2000, p.7-143.

⁷³⁴ L. PÉREZ, "Lulismo e inquisición a principios...", p. 727-751.

pase al Convento de San Francisco de Asis y habiendose encontrado a las 7 del mati foren trobats dins la mateixa Universitat prop de la porta Della, lo cap, mans, y peus tallats, y, apartats del cos, y llevada la corana e rallo que coronava el cap juntament ab un guinavet y en un dels trossos un llatero, qui diu inter haereticos locum, i el mateix dia a les 8 del mati fonch trobat el restant cos de dita imatge dins el Convent de San Francesc de la regular Observancia de la present ciutat junt al aposento o sella del R.P. Lector Fray Jaume Capdebou del mateix Convent catedratic de Filosofia de dita Universitat, tot lo qual fonch desat en ma..."⁷³⁵

Encara que les investigacions dels Jurats i l'arquebisbe Pere d'Alagó no arribessin a esbrinar l'autor dels fets, el vicari general Onofre Morrelles va condemnar Baltasar Calafat a sis mesos de desterrament de Palma, i a més cent lliures de multa per pagar una llàntia d'argent per penjar-la davant la tomba del Beat. Malgrat no es pogueren provar les acusacions, sabem que Calafat a la presó cremà una estampa de Llull. Sembla que Baltasar Calafat, no era d'altre que el doctor Baltasar Calafat i Danús de santa Margarida, fill d'un dels més savis juriconsults de Mallorca del segle XVII, el doctor Rafael Calafat. Segurament després d'haver complit amb la justícia eclesiàstica diocesana, partí a Roma per obtenir el doctorat en teologia. Home de gran intel·ligència i erudició Baltasar Calafat, des de la seva joventut fou un devot tomista i amic dels dominicans, va esser deixeble del també dominicà fra Tomàs Barceló i d'ell heretà el seu exaltat antilul·lisme⁷³⁶.

Altres atacs contra Llull varen esser els pasquins i pamflets que circularen l'any 1700, pareix esser que alguns d'ells eren escrits pel dominicà fra. Martí Serra exacerbant antilul·lista. Un d'aquests escrits era una mena de diccionari d'autors contraris a Ramon Llull en el qual es citaven passatges de les obres de Llull i manifestaven la seva heretgia⁷³⁷.

Més tard, el capítol va nomenar vicari comissari pel que fa a assumptes lul·lians a Don Joan Ferrer, una de les primeres providències d'aquest nou capítol fou la publicació d'un edicte datat a l'aula capitular dia 12 de maig de 1750 en el qual a més de publicar l'excomunicació ordenada pel bisbe Pere d'Alagó contra els profanadors de l'estatueta de Llull el 26 de juny de 1699 i de la sentència del bisbe Zepeda que declarà immemorial el culte lul·lià de dia 1 d'octubre de 1749, manà també que ningú ho llevés sota pena d'excomunicació major.

L'edicte és feu públic i es penjà a les portes de la Seu, arran de l'edicte aparegué un primer pasquí fixat a les portes de ca l'ardiaca en contra de Llull i del canonge

⁷³⁵ ACS, *Novedades en el culto del Beato Ramon Lull, Fondo de LL. Pérez*, Sobre el document complet que fa referència a l'atemptat de la imatge del bacinet, vegeu apèndix documental.

⁷³⁶ El succés de la profanació del bacinet amb la figura de Llull està extensament relatat a un seguit llarg de publicacions entre d'altres, vegeu: J. CUSTURER, *Disertaciones históricas del culto inmemorial del B. Raymundo Lullio...*, Mallorca, 1700, p. 24. E. TÁMARO, "Atentado cometido contra una imagen de R. Lull y acuerdos tomados por G. y G. Consejo", *BSAL*, 1-2, 1885-1888, p. 278-280. J. MIRALLES, "Ofensa y desagravio", *Revista Luliana*, vol. 1, 1901-1902, p. 289- 293, 330-334. J. AVINYÓ, *Història del Lul·lisme*, Barcelona, 1925, p.544-551. J. M^a MADURELL I MARIMON, "Desmanes antilulianos", *EL*, 7, 1963, p. 209-216. L. PÉREZ, "Un nuevo texto acerca de un atentado contra el culto de Ramón Lull (1699)", *BSAL*, 41, 1985, p. 333- 359. D'altra banda sobre la persona de Baltasar Calafat es pot consultar: R. DÍAZ VILLALONGA, "Baltasar Calafat i Danús, un erudit, escriptor i antilulista del segle XVIII", *BSAL*, 51, Palma, 1985, p.

⁷³⁷ Sobre la figura del dominicà Fra Martí Serra, vegeu, L. PÉREZ, "Datos sobre el antilulismo del dominico Fray Martín Serra", *Homenaje a D. Jesús Garcia Pastor*, bibliotecario, Conselleria d'educació i cultura del Govern Balear, Palma, 1986, p.63- 77.

comissari Joan Ferrer. Aquest succés provocà una allau de poemes i pasquins en pro i en contra de Llull. Pasquins en contra dels dominicans i d'alguns ministres de l'Audiència especialment Joan Roca Mora varen esser el contraatac dels lul·listes⁷³⁸.

Tanmateix l'epicentre d'aquestes bregues és donà al tombant de la segona meitat del segle XVIII i més en concret quan fou designat l'any 1772 bisbe de Mallorca Joan Díaz de la Guerra. Entre altres altres disposicions que manà aquest bisbe respecte el culte a Ramon Llull fou la prohibició d'exhibir estampes del Beat, sí portaven l'expressió de doctor il·luminat i màrtir o bé corona de raigs, o nimbe de santedat.

L'any 1775 el bisbe Díaz de la Guerra continuà amb les prohibicions referents al culte del Beat i vetà la recollida d'almoines a favor del culte de Llull. Més encara el bisbe ordenà les retirades de quadres del Beat, primer del col·legi de la Sapiència, i després el que es trobava a la sagristia de la Seu.

Gràcies al document datat el mes de novembre de 1775 amb les declaracions jurades dels pintors Joan Morey, Salvador Sanxo, i de l'escultor Gaspar Homs davant el notari Caietà Socies, sabem amb exactitud les esglésies a les quals es retiraren quadres i imatges de Llull, tot i que la descripció d'aquests no es fa sí que s'informa on estaven localitzats. Les esglésies citades són: l'església de sant Nicolau, de sant Antoni Abat, i l'oratori de sant Felip Neri, en aquest darrer s'esmenta que la pintura va esser costejada per Raymundo Güells⁷³⁹. Tanmateix hem de recordar que els incidents de Calvià i Andratx de 1776 varen esser més conflictius, i més violents, la desaparició i destrossa del quadre del Beat d'Andratx va esser substituït per un de nova factura.

La retirada d'estampes també queda registrada a diversos expedients a l'any 1775 es féu llevar una estampa que estava penjada a la sagristia de la Seu, el motiu de la retirada era perquè l'estampa portava l'elogi de sant. Segons les informacions l'estampa era francesa i estava datada l'any 1645⁷⁴⁰. Un altre document també del mateix any són les declaracions jurades dels religiosos més ancians del convent de sant Francesc, els quals són citats per testificar sobre l'antiguitat d'una estampa i un quadre de Llull, que es troben penjats a la paret de la sagristia d'aquest convent. L'estampa porta l'elogi i el títol de sant, i segons la descripció es veu que es tracta d'una estampa francesa igual de la que es trobava a la Seu⁷⁴¹.

⁷³⁸ L. PÉREZ, "Inquisición, pasquines, lulistas i antilulistas (1750)", *Mayurqa* vol. 2, núm. 22, Homenaje a Alvaro Santamaría, Palma, 1989, p. 873-884.

⁷³⁹ ACS, *Novedades en el culto...*, Vegeu apèndix documental.

⁷⁴⁰ "Dit any 1774, dia 26 novembre, decretà su il·lustríssima don Juan Díaz de la Guerra, bisbe de Mallorca que se borràs el san Raymundo Lulle (sic) de las estampas que venia musú (sic) Pierre, Francès." Vegeu, A. CAMPANER, *Cronicón mayoricense*, Palma de Mallorca, 1967, a II Noticias e indicaciones curiosas extraidas de los Mss y obras citadas en el texto del siglo XVIII, p. 609. La notícia també es recull a l'estudi a càrrec de Carme Simó, vegeu: Mallorca 1740-1800, *Memòries d'un impresor Tomàs Amorós*, a cura de C. SIMÓ, 4 Biblioteca Marian Aguiló, 1983, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, p. 68-69.

⁷⁴¹ ACS, "Expediente del recurso interpuesto por la ciudad sobre haver dado su ilustrísima algunas providencias para quitar de la sacristía de la Santa Iglesia de Catedral, la estampa del V. Raymundo Lulio", 1775, sens paginar, Fons Ll. Pérez. B.P, *Informaciones recibidas sobre una estampa*

Després de tot, no ens podem oblidar d'alguns religiosos dominicans que escrivien favorablement sobre Llull. El cas del P. Joan de Ribas és un d'ells, la seva producció l'hem de situar a partir de l'any 1654. En un primer moment atacà els escrits del savi mallorquí, però en una segona etapa canvià i es retractà i emprengué una campanya de caire apologetic. L'empresa tan detractora com apologetica sobre Ramon Llull i altres temes de Joan de Ribas va realitzar-se a partir de llibres clandestins, doncs no es va comptar per a res amb les llicències oficials, i van consignar-se llocs d'impressió i noms d'impressors fingits o apòcrifs. El cas del P. Joan de Ribas recorda amb gran escreix al P. Pacífic de Provins caputxí parisí, que després d'haver escrit contra el màrtir mallorquí, més tard celebrà amb gran fervor missa a la capella del Beat de l'església del convent de sant Francesc de Palma. I posteriorment, féu gravar una estampa de sant Ramon Llull amb indumentària caputxina i llegenda francesa d'una biografia compendiada⁷⁴². Precisament hem de recordar que aquesta estampa fou la censurada pel bisbe Díaz de la Guerra .

De fervor més encès fou la monja mallorquina i dominicana sor Anna Maria del Santíssim Sagrament de la qual ja ens hem ocupat, la circulació de les seves estampes fou una de les prohibicions dutes a terme pel mateix bisbe Díaz de la Guerra.

D'altra banda, cal esmentar les capelletes dels carrers dedicades a Llull, les quals varen esser blanc d'accions iconoclastes i vandàliques, sovint tacades d'oli i malmeses per part evidentment dels tomistes i antilul·listes. Moltes d'elles es tancaren amb porta o bé es protegiren amb un reixat per impedir dits atemptats.

Una pintura que no he pogut localitzar, però, que fou retratada per Jeroni Juan a la dècada dels anys setanta i abans catalogada per Andreu de Palma⁷⁴³, mostra les pàgines fosques de la història del lul·lisme, i en concret la tendència antilul·lista o marrell protagonitzat per l'orde dominicà. El llenç (figura 126) descriu els atacs als concepcionistes. En un fons de paisatge de marina es representa a la dreta el beat Ramon Llull que escriu sobre la defensa del dogma de la Immaculada, inspirat precisament per ella, la qual es representa a la part superior. A l'esquerra es veu la figura de sant Tomàs d'Aquino, recognoscible per portar l'hàbit dominicà, tonsura al cap i nimbe circular. El doctor angèlic en una mà subjecta un llibre obert, i amb l'altra mà porta una ploma, a més amb la mateixa mà llança un raig. La defensa immaculista està amenaçada pel dimoni en forma de drac, situat a l'angle esquerre que aboca verí als llibres concepcionistes escrits per Llull, els quals estan visiblement custodiats per angelets. Un angelet llegeix atentament el

del B. Ramón Llull existente en el Convento de san Francisco de Asís de Palma, 1775. Vegeu apèndix documental.

⁷⁴² Sobre la persona del P. Joan de Ribas vegeu, A. DE PALMA, "El cas del P. Joan de Ribas dintre de la bibliografía lul·liana", *EL*, XI, 1967, p.153- 167.

⁷⁴³El Pare Andreu de Palma en feia la següent descripció: "Una manifestación gráfica de la tendencia antiluliana o marell. En la parte superior y central, la Inmaculada triunfante. A la izquierda, el beato escribiendo sobre el dogma de la Concepción virginal de Maria; un ángel le sostiene, semi arrodillado, el libro, y otro le está protegiendo. A la derecha santo Tomás de Aquino lanzando un rayo, y el demonio que vierte veneno a la obra de Ramón Llull sobre la defensa de la Inmaculada." Vegeu, A. DE PALMA, "Catalogo de la exposición...", 1920, p.451.

llibre de Llull, mentre un situat al darrere sembla protegir-lo del verí del drac. Un tercer angelet ajuda a sostenir el llibre que escriu Llull.

El quadre datat al segle XVIII reflecteix les disputes teològiques entre immaculistes i pugnadors al dogma de la Immaculada Concepció de Maria esdevingudes al context illenc dels segles XVII- XVIII. Ramon Llull representa el protector i abanderat de la causa concepcionista defensada amb els seus escrits, per l'altre bàndol tenim la figura de sant Tomàs d'Aquino com a opositor a l'afirmació de la Immaculada Concepció de la Verge Maria. Les dificultats antiimmaculistes dels grans teòlegs del segle XIII, entre d'altres Tomàs d'Aquino no es decidien per donar el pas en defensa de la Immaculada, i trobaven dificultats dogmàtiques i pastorals difícils de salvar.

Segons Andreu de Palma, aquest llenç era propietat del prevere Joan Pou de Felanitx, sembla que Felanitx fou un nucli important en la història del lul·lisme. I possiblement la pintura es realitzà per encàrrec d'algun lul·lista felanitxer del segle XVIII, que volgué reflectir les disputes doctrinals de teuladers i marrells. Ja des d'un primer moment trobam felanitxers vinculats als estudis lul·lians, de la segona meitat del segle XV són Bartomeu Caldentey i Guillem Casellas, ambdós eclesiàstics, el primer del clergat secular i lul·lista, i el segon religiós dominicà i acèrrim antilul·lista. Al llarg dels segles XVII i XVIII el poble de Felanitx continuà conreant il·lustres lul·listes. Entre d'altres destacar al capellà i poeta Francesc Caselles, durant la primera meitat del segle XVII fou rector de la parròquia de sant Jaume de Palma, i després de Campos. El doctor Antoni Vives, rector de la parròquia de Felanitx, i fundador d'un benefici en honor a Ramon Llull, l'any 1717 sufragà l'estàtua del Beat de la parròquia de Felanitx, talla que intentà retirar del culte públic el bisbe de Mallorca Joan Díaz de la Guerra. Altres lul·listes insignes com Jaume Antoni Prohens, nascut l'any 1799 que col·leccionà manuscrits lul·lians o Nicolau Prohens Llull, agustí nascut l'any 1756, professor de filosofia lul·liana a la Universitat Literària o Mateu Obrador i Bennasar (1852-1909) gran lul·lista⁷⁴⁴.

En general el repertori iconogràfic de l'orde dominicà està d'acord amb el contingut de la predicació i compren la temàtica: mariana, bíblica, i hagiogràfica. En el convent dominicà de Mallorca, el tema marià abraçava des de la nativitat, fins a la dormició, assumpció i coronació. La devoció a la Mare de Déu del Rosari va esser introduïda a Mallorca pels dominics, a Palma la capella de la Mare de Déu del Roser va esser edificada entre 1480 i 1517 i finalitzada per fra Alonso de Castro. El cimbori i l'ornamentació de quadres, la gran majoria va esser obra de Fra Antoni Moranta. Quinze llànties d'argent i altres decoracions, són obsequis dels devots de Nostra Senyora del Roser. El nínxol d'aquesta capella va esser costejat per fr. Tomàs Barceló, el qual tenia concedit *ad usum* i percebia de la renda de la càtedra de retòrica i dels seus sermons en els quals sovint inculcava la

⁷⁴⁴ En referència a la història del lul·lisme a Felanitx vegeu l'article de Llorenç Pérez que sobretot tracta el panorama de la segona meitat del segle XV amb les figures de Bartomeu Caldentey que conjuntament amb Francesc Prats cap a l'any 1480 obria una escola privada d'humanitats i ciència lul·liana. Paral·lelament el dominicà felanitxer Guillem Caselles, inquisidor del Mallorca a l'any 1483, va emprendre una creuda contra els lul·listes i el seu compatriota Bartomeu Caldentey, vegeu, L. PÉREZ, "Lulismo y lulistas felanigenses", Felanitx, *Semanario de intereses locales*, 10, 17, 24, mayo, 1975.

devoció al Roser i s'acabà al voltant de 1702 o 1703⁷⁴⁵. La iconografia del Roser va esser revelada a sant Domingo per la Verge Maria en un episodi mític de la seva vida, el rosari és un dels principals eixos de la doctrina de l'orde de sant Domingo.

No obstant això, els dominicans també veneraven a Maria des del moment de la seva Concepció Immaculada, festa que expressaven com a la *Sanctificatio Beate Marie Virginis*, ja que no és tant la Concepció, sinó la santificació o plenitud de gràcia el que recordaven amb aquest misteri. De fet, es constata gràcies a l'inventari de 1534 del convent de sant Domingo que a l'any 1399 s'erigí una capella a la Immaculada Concepció i varen esser freqüents els actes del seu culte. Altres sants venerats descrits al mateix inventari són els sants màrtirs: sant Llorenç, sant Sebastià, santa Caterina màrtir. En segon lloc, sants de l'orde dominicà: sant Domingo, sant Tomàs d'Aquino, santa Caterina de Senna, sant Vicenç Ferrer, sant Acaci. En darrer lloc, els sants protectors o advocats durant l'edat mitja: sant Cristòfol, sant Jordi, sant Sebastià, santa Bàrbara.

Fra Albert Borguny i els gravats de temàtica lul·liana

És interessant destacar la figura del gravador, pintor, i escultor Albert Borguny, el qual professà de llec en el convent de sant Domingo de Palma. És un dels artistes mallorquins del segle XVIII, que ha sofert més crítica per part dels il·lustrats Bonaventura Serra i Gaspar Melchor de Jovellanos⁷⁴⁶. S'ha de dir que les crítiques incideixen més en els canvis de gust estètic, i no en una valoració de la producció artística de l'autor. Ara per ara Borguny ha d'esser considerat com un dels artistes més versàtils i originals del barroc local, sempre parant esment en les novetats i dotat d'una cultura artística que supera a molts de contemporanis.

No es coneixen les dades, però segurament es va formar primer com artista que com a religiós. De fet, fra Borguny no va pertànyer al col·legi de pintors i escultors i es va valer de la seva condició eclesiàstica per projectar obres.

La poca documentació coneguda fa difícil resseguir l'evolució de l'artista, però sembla que en un primera etapa es dedicà als gravats i a l'art efímer⁷⁴⁷.

⁷⁴⁵ Pel que fa al tema del convent de santo Domingo a Mallorca es poden consultar els estudis de J. ROSSELLÓ, "La orden dominicana y su predicación en Mallorca (s. XIII-XIV)" *Estudis Baleàrics*, març 1981, Institut d'Estudis Baleàrics, p.93-113. "El "scriptorium" de Sto. Domingo de Palma de Mallorca", *Estudis Baleàrics*, març 1982, any II, núm 4, Institut d'Estudis Baleàrics, p. 101-108. "Iconografía dominicana (s. XV)", *Estudis Baleàrics*, Juny 1983, any III, núm 9, p. 103-118. "El convento de santo Domingo de Mallorca S (XIII-XV)", *BSAL*, 41, 1985, p. 115-130. Pel que fa a la temàtica de la devoció al Roser vegeu, G. LLOMPART, "La devoción popular al Rosario en la isla de Mallorca", *Revista Balear*, año X, núm. 40-41, Palma de Mallorca, 1975, p. 28-39. J. ROSSELLÓ, "Nuestra Señora del Rosario del convento de Mallorca (s. XV)", *BSAL*, vol. 39, 1982, p. 123-144.

⁷⁴⁶ Certament la crítica que fa Jovellanos a Albert Borguny no és gens compassiva : " En una remodelación que a la entrada del último siglo hizo en esta capilla fray Alberto Burguñi, religioso de la misma casa, el cual a las bellas pinturas que allí había sustituyó los feos retablos que se ven hoy, llenos de garabainas y relumbrones, según la moda de aquel tiempo. El tal fray Burguñi es también contado entre los poetas mallorquines; pero si sus versos eran del mismo gusto que sus esculturas, mal año para unos y otros. Vegeu, G. M. JOVELLANOS, *Memoria sobre la fábrica del convento de santo Domingo a Carta histórico- artística de la iglesia catedral de Mallorca*, notas de Antonio Furió , Francisco Pons, Biblioteca Balear, 1945, p. 45-46.

⁷⁴⁷ Sobre l'artista Albert Borguny, vegeu M. CARBONELL, "Fra Albert Borguny Castelló", *GEPEB* 1996, p. 281-283.

La seva obra ens interessa aquí, sobretot per la temàtica tractada, tot i esser dominicà no escatimà en representar temàtiques adverses al seu orde religiós, ens referim al repertori d'imatges sobre la Immaculada i Ramon Llull. Un d'aquests exemples és la traça que realitzà del retaule de la Puríssima conservada a l'església dels Sagraats Cors, abans de sant Gaietà, la seva estructura recorda la d'un reliquiari combina pintura i escultura.

D'altra banda, amb una ullada als gravats de Borguny podem copsar un variat repertori iconogràfic en el qual es manifesten sants de distints ordes. Per exemple, una estampa clarament de temàtica dominicana és la de sant Albert Magne defensant sant Tomàs d'Aquino a la universitat de París (figura 127). A la part inferior, el gravat porta una llegenda de l'episodi, però com a fet interessant aquí hem de destacar la signatura de l'autor: " F. Albert Burguny laic inv. et del. A 1740" és la única que el gravador ha especificat el seu estatus i la data d'execució, podem deduir que en aquest any no havia ingressat a l'orde dominicà, llavors tenim constància, que abans de religiós ja es dedicava a l'art de gravar. Una altra estampa en què figura un tema clàssic dominicà és el de sant Domingo que rep el rosari en mans de la Verge, no obstant això, la signatura de l'artista ha canviat i signa com a: " Fr. Albertus Burguny ord. Pred. Inv. et fecit Majoricae". Tot i que no inscriu la data es palesa la seva pertinença a l'orde dominicà. Aquest model de signatura serà el que predominarà a la majoria dels gravats conservats.

També realitzà composicions netament franciscanes és el cas de l'escut heràldic amb tres personatges franciscans: sant Bonaventura, sant Francesc d'Assís, i sant Francesc de Pàdua (figura 128).

Tanmateix de Borguny existeixen un seguit de gravats on es representen diversos sants d'ordes diferents, i fins i tot rivals és el cas, per exemple d'un gravat en el qual apareixen sobre núvols sant Domingo, sant Tomàs d'Aquino i sant Francesc d'Assís adorant la Immaculada que es realça amb alguns atributs⁷⁴⁸. Sembla que el contingut de l'estampa manifesta una certa ambigüitat en referència a les discrepàncies del tema immaculista per part de l'orde dominicà (figura 129).

Iconografia dominicana versus iconografia franciscana

Els dos ordes mendicants del segle XIII franciscans i dominicans seguiren la mateixa indicació de Jesús d'austeritat i pobresa, es dedicaren a l'ensenyança i predicació, fet que es palesà amb una intervenció contra l'heretgia, i amb una labor intel·lectual que fou dirigida des dels seus propis centres, o bé des de escoles catedralícies i càtedres universitàries. A més els dos ordes afavoriren el desenvolupament intel·lectual d'Europa amb l'apogeu de l'Escolàstica i cimentaren les bases del pensament científic. A grans trets es consideren aristotèlics els dominics, i platònics els agustinians i els franciscans. Tot i les grans rivalitats dels dos ordes des del punt de vista de la seva iconografia està ben definida amb devocions i sants propis, però no obstant, podem veure contactes entre els dos ordes, sense anar més lluny, i com a mostra evident a la façana del convent de sant Francesc de Palma es representen sants de l'orde franciscà acompanyats del patriarca de l'orde dels predicadors. Al voltant de la

⁷⁴⁸ Sobre la producció de gravats de Borguny vegeu J. JUAN TOUS, *Grabadores....*, p.31-33

Immaculada apareixen les estàtues de Ramon Llull i Duns Escot; les estàtues inferiors són les de sant Domingo amb el seu ca fidel i les de sant Francesc d'Assís amb el llibre obert. Sobre l'arcada la figura eqüestre del cavaller sant Jordi que venç al drac, testimoni constant de la il·lustre confraria que en el convent va tenir el seu origen i protecció⁷⁴⁹.

A més a més ha quedat constància al Procés de 1751 que a diverses esglésies de Palma es localitzaven retaules on es representava la imatge de Ramon Llull amb sants de l'orde dominicà. A l'església parroquial de sant Nicolau de Palma, precisament en el retaule dedicat a Nostra senyora del Roser es representaven les imatges de sant Domingo i Ramon Llull. El pintor Miquel Banús és interrogat sobre l'antiguitat d'aquest retaule i en concret per la pintura de Llull:

"La figura que se veu pintada en este quadro de la Mare de Déu del Roser a la part esquerra y de la epistola, es figura del beato Ramon Llull, lo que dich per la rauhó del trage y modo ab que se veu pintat y tot el present quadro, axi la figura de nostra Señora com del Miñó Jesús que te en sos braços y la del patriarcha sant Domingo que se veu pintat baix de nostra señora a la part del evangeli y part dreta, com també la sobredita del beato Ramon Lull, judico que haurá cosa de trescents quaranta fins en trescents cinquanta anys que son pintat y també los rayos, ab que se trobe adornada en son cap la figura del beato Ramon Lull, lo que dich perque el modo de dita pintura demostra dita antiguedad, segons la experiencia que tinch de variedat de pintures antigas en esta isla y respecte de los rayos, perque no se veu en ells indici algun de ser añadits despues del temps de haverse fet lo demes de la pintura."⁷⁵⁰

Per les informacions del Procés sabem que aquest retaule, tot i que decorava una església parroquial tractava una iconografia pròpia de l'orde dominicà. La titular del retaule era Nostra Senyora del Roser, i ocupava el lloc central un llenç fixat sobre taula on es representava la Mare de Déu del Roser portant en braços el Nin Jesús. Les dues pintures segons s'explica situades a sota, eren també teles posades sobre taules. A la dreta, sant Domingo amb corona o diadema ornada, i a l'esquerra, el beat Ramon Llull, agenollat amb corona radiada i vestit amb l'hàbit de la tercera orde de sant Francesc d'Assís. Tota l'estructura està decorada amb escultures.

En general, els pèrits sol·licitats per datar aquestes imatges declaraven unes cronologies molt poc certes i massa reculades per consignar el culte a Llull. De principis de segle XV calculaven aquest retaule juntament amb les pintures, fet que devia esser poc probable, però sí que és interessant poder constatar la unió d'un tema característic de l'orde dominicà amb la figura de Llull.

Un altre exemple en el qual tornam a constatar un programa iconogràfic genuïnament dominicà amb les imatges venerades a Mallorca de Ramon Llull i

⁷⁴⁹ Sobre les relacions dels dos ordes franciscà i dominicà i especialment a l'àmbit iconogràfic poc s'ha dit a l'àmbit mallorquí. Tanmateix podem apuntar un article que assenyala algunes qüestions no referents a Mallorca, sinó a les regions franceses de Niça i Liguria G. LECLERC, "Franciscains et dominicains: iconographie de la passion, iconographie de la gloire chez les "primitifs niçois"" a *Les dominicains et l'image de la Provence à Gênes, XIII-XVIII siècles*, Serre editeur, n.VII, 2006, *Actes du colloque de Nice*, 12 au 14 març 2004, edités par Suy Bedouelle, Antoine Lion et Luc Thévenoy.

⁷⁵⁰ ADM, *Procés...*, 1751, f. 29

Caterina Tomàs és el retaule de la capella de la Mare de Déu del Roser de l'església de santa Margarida de Palma. En el Procés la descripció del retaule, justament no indica la data d'execució, es limita simplement a dir que les talles són més antigues, i que el moble és modern i té una cinquantena d'anys i escaig. Aquest retaule es localitzava a la segona capella de la dreta, entrant pel portal major. En el nínxol central s'ubicava la talla de la Mare de Déu del Roser i als costats les estàtues de sant Domingo i santa Caterina de Senna. Al cos inferior dues pintures dedicades a Ramon Llull i a la no canonitzada sor Caterina Tomàs⁷⁵¹.

Finalment i per cloure el capítol dels vincles iconogràfics de Ramon Llull amb l'orde dominicà, hem de fer esment a una altra iconografia única que es troba a l'oratori del Roser vell de Pollença es tracta de Ramon Nonat, Ramon de Penyafort, i Ramon Llull. És un retaule que es muntà a la primera capella del Roser vell entrant a l'esquerra, i substituï les pintures de sant Ramon Nonat del segle XVII que s'atribueixen a Josep Martorell. La devoció a sant Ramon Nonat per part de les parteres estava ben arrelada a Pollença. El tríptic és de finals de segle XIX i fou obra del pintor català Aleix Clapés Puig que pintava en el Palau Güell de Barcelona quan es restaurava l'església del Roser vell⁷⁵².

Ramon Llull i la Companyia de Jesús

Les representacions de Llull amb religiosos de l'orde jesuïta és molt escassa, tal com hem assenyalat en capítols anteriors, és a partir del segle XVIII que a la parella de "sants mallorquins" beat Ramon Llull i santa Caterina Tomàs se li afegeix sant Alonso Rodríguez. El porter de Monti-sion juntament amb Ramon Llull i santa Caterina Tomàs són considerats patrons de Palma, a més a més aquesta tríade serà representada a pintures del segle XIX per decorar esglésies. D'altra banda, Alonso Rodríguez és per antonomàsia el sant jesuïta que es representa devora Llull.

Tanmateix en els següents fulls tractarem la relació de la figura de Llull i la seva doctrina amb la Companyia de Jesús. El lul·lisme i el jesuïtes mallorquins estan relacionats des de gairebé el principi de la fundació de la Companyia de Jesús a Mallorca. No obstant això, hem de dir que els jesuïtes mai s'adheriren d'una manera incondicional com els franciscans, però tampoc manifestaran una repulsa envers Ramon Llull com els dominicans, més aviat optaren per una postura intermèdia de simpatia, comprensió i crítica⁷⁵³.

Certament després dels franciscans mallorquins, no hi ha cap orde religiós que com a col·lectiu pugui presentar tants i tants prestigiosos defensors de Ramon Llull i la seva doctrina com la Companyia de Jesús. Segurament va ésser des dels

⁷⁵¹ ADM, *Procés...*, 1751, f. 40, 41. Vegeu també apèndix documental

⁷⁵² M. ROTGER CAPLLONCH, *Historia de Pollensa*, vol.2, Imprenta Sagrados Corazones, Palma de Mallorca, 1969, p. 217-218.

⁷⁵³ Sobre l'actitud que a través dels segles han adoptat els jesuïtes en vers la persona de Llull i la seva obra, vegeu el treball mecanografiat de José Sabater Mut que es conserva a la Biblioteca Bartomeu March, J. SABATER, *Los jesuítas y el lulismo. Breve catálogo histórico, siglos XVI-XX*, Palma de Mallorca, 1964.

origens de la Companyia de Jesús, el mateix sant Ignasi de Loiola que conegué alguns llibres de Ramon Llull a les universitats d'Alcalà i París.

Insignes lul·listes mallorquins o millor dit grans coneixedors i admiradors de l'obra de Llull varen pertànyer a la companyia de Jesús: Jeroni Nadal, Andreu Moragues, i Jaume Custurer, els mes rellevants.

Ja d'entrada hem de destacar alguns estudis on s'han palesat les relacions entre el fundador de la Companyia de Jesús sant Ignasi de Loiola i Ramon Llull.

En el segle XVIII el P. Custurer recollia el testimoni més antic del també jesuïta Nicolau Causin, el qual apuntava els primers paral·lelismes entre les dues persones:

“ Fue Raimundo el primero que tuvo el designio, que tan gloriosamente ejecutó después nuestro Padre S. Ignacio; porque quiso hacer Seminarios de hombres doctos y esforzados que se repartieran por el mundo, predicasen el Evangelio y se sacrificasen por la propagación de la fe.”⁷⁵⁴ Jaume Custurer a les mateixes *Disertaciones* al capítol 10 quan parla sobre les virtuts carismàtiques de Llull escriu “Con todo parece, que le quiso consolar mostrandole en profecia la fundación de la Compañia de Jesús con grande júbilo de su alma”⁷⁵⁵.

Posteriorment nombrosos autors han remarcat les analogies biogràfiques i doctrinals entre les dues persones. A l'any 1926 Josep March incidí amb les analogies doctrinals entre l'ascètica ignasiana i la lul·liana. El P. Mauricio Iriarte recalçà la gran capacitat organitzativa d'Ignasi de Loiola enfront a la poca capacitat pràctica de Llull. El P. Miquel Nicolau destacà les semblances biogràfiques. El també jesuïta Josep Sabater esbrinà acuradament els punts de semblança biogràfics i ascètics. Com a trets comuns Sabater apunta que ambdós nasqueren en el sí de famílies nobles i s'educaren en un ambient palatí de la cort de Jaume II i dels Reis Catòlics. La conversió dels dos te també molts d'aspectes semblants, en els dos s'esdevé al voltant dels trenta anys, deixen les seves famílies i abandonen les robes luxoses de cavaller, i es vesteixen amb la túnica més pobre que troben i emprenen peregrinacions a Nostra senyora de Rocamador, Compostela, o a Nostra Senyora d'Arànzazu i Montserrat, per acabar els dos a Terra Santa. Els dos s'entreguen a l'estudi, quan es donen compte que, per escriure i predicar és necessari la ciència es posen a estudiar passats els trenta gramàtica, filosofia, teologia. Després donaran gran importància a l'apostolat intel·lectual i a la preparació científica, els col·legis Romana i Germànic, fundats per sant Ignasi, i el col·legi de Miramar i altres col·legis missionals que va projectar el beat Ramon són les actuacions que evidencien aquesta vessant. Tractaren tots dos d'incentivar una empresa que urgia: la reforma interna de la cristiandat que tant en el segle XIII com en el segle XVI havia degenerat de la seva primer a vocació⁷⁵⁶.

⁷⁵⁴ J. CUSTURER, *Disertaciones...*, p. 554

⁷⁵⁵ J. CUSTURER, *Disertaciones...*, p.555

⁷⁵⁶ D'enrera ve la idea de comparar les figures del penitent de Randa i del penitent de Manresa, sobre aquest tema vegeu els següents articles: J. MARCH, *San Ignacio de Loyola y el beato Ramón Llull. Semejanzas doctrinales*, Manresa, 1926, p.334. M. DE IRIARTE, *Genio y figura...*, p. 375. M. NICOLAU, “Notas sobre el lulismo del P. Jerónimo Nadal”, *Studia Luliana*, XIII, 1941, p.161-165 J. SABATER, “San Ignacio y el beato Ramon, analogías biográficas”, *Studia monographica y recensiones*, Maioricensis Schola lulistica, Extractum fasciculi, XII-XIII, 1955, p.1-26. El mateix autor

D'altra banda, els dos conversos professen un culte a la Immaculada: Ignasi oferirà la seva espasa a Montserrat, després del ritual *vela d'armes*, Ramon proposarà un orde de cavalleria mariana. Finalment ambdós coincideixen i dicten la seva autobiografia.

Si bé les semblances són abundoses, les discrepàncies no ho són menys, de fet aquesta qüestió, també ha estat analitzada per diversos autors⁷⁵⁷. Llull fou un escriptor d'empenta amb les dots i mancances que això comporta, en canvi sant Ignasi escriu sense cap pretensió literària. Llull mai tingué vocació sacerdotal com a molt de terciari, el cas d' Ignasi fou exemple de preveres. Altres fets de Llull que s'allunyen de san Ignasi són l'actitud contestatària que manifestà al llarg de la seva vida, tot i que no va incórrer mai en heretgia formal ni rebel·lió, sí que impugnà i discutí aspectes en què estava en desacord, per contra Ignasi practicà de manera exemplar l'obediència, mentre que Llull treballà amb molts pocs col·laboradors, Ignasi s'envolta d'un grup de companys per treballar en equip. I en darrer lloc, dir que Ramon és un projectista que mor sense acabar de veure realitzats els seus ideals, en canvi el fundador de la Companyia de Jesús és un gran realista, un gran home d'acció, que la seva obra perdura després de tants anys.

Per altra part, una visió més global i que sintetitza els treballs esmentats la trobam a l'estudi de Joan Tusquets, sobretot l'autor incidia en el context lul·lià que Ignasi conegué entre els anys 1522 a 1536, període de formació espiritual i cultural del sant.

L'educació espiritual i religiosa d' Ignasi està relacionada amb el monestir de Montserrat i quatre ciutats: Barcelona, Alcalà, París, i Venècia.

L'ermità Bernat Boil vinculat amb Arnau Descós i amb els nuclis lul·lians de Mallorca i Barcelona incentivà el lul·lisme a Montserrat i s'encarregà que no manqués a la biblioteca del monestir cap de les obres de Llull publicades a Barcelona.

Entre el mes de febrer 1525 fins les darreries de març de 1526, Ignasi estudia Gramàtica a l'Estudi General de Barcelona. Precisament en aquest mes de febrer moria a Barcelona l'insigne lul·lista Joan Bonllavi, lector de lògica a l'Estudi General on estudiava el futur fundador de la Companyia de Jesús. Cinc anys abans, Joan Jofre havia editat a València la primera obra impresa de Llull en llengua vulgar, *Blanquerna* prologada per Bonllavi, el qual el mateix any 1521 s'encarregà de distribuir personalment el volum a Barcelona.

Les obres del savi mallorquí, sens dubte, tenien lectors i eren comentades i discutides pels mestres i companys d' Ignasi. Sols a títol d'exemple, dir que Bonllavi tenia a la seva biblioteca particular, un catàleg en el qual constaven dos-cents quatre títols, i seixanta - dues obres de Llull, i cinc o sis de lul·listes destacats.

El mes d'abril de 1526 continua els estudis a Alcalà de Henares, l'ambient d'aquesta ciutat estava impregnat de lul·lisme. El cardenal Cisneros mort nou

tracta les analogies del pensament lul·lià amb les idees de sant Ignasi exposades al seu llibre titulat: *Dos banderas, tres binarios y tres maneras de humildad*, vegeu J. SABATER, *San Ignacio y el B. Ramón Llull, dos banderas, tres binarios, tres maneras de humildad*, Manresa, vol.28, 1958, p.21-30

⁷⁵⁷J. SABATER, *San Ignacio...*, p.21. J. TUSQUETS, *Vestigis lul·lians ...*, p.18

anys abans havia recollit a la seva biblioteca més d'un centenar d'obres de Llull, va implantar a la Universitat l'ensenyament de la doctrina de Llull i encarregà a Nicolau de Pacs, relacionat amb el grup parisenc de deixebles de Lefèvre d'Étaples. Pacs publicà a l'any 1529 a Alcalà una biografia de Llull inspirada en la de Bouvelles, deixeble de Lefèvre.

Entre els anys 1528 i 1535 marxà a París i obtingué diversos graus i diplomes, en aquell moments no s'havia apagat el fervor lul·lià encetat per Lefèvre d'Étaples, condemnat a La Sorbonna l'any 1521.

Cap el 1535 passa una estada a la ciutat de Venècia, a l'espera de què els seus companys que conformaven el nucli de la futura Companyia de Jesús arribin de París per ampliar els coneixements de ciència sagrada. Venècia era un nucli del lul·lisme, és en aquesta ciutat que s'imprimeix per primera vegada a l'any 1480 un volum de Llull que contenia l'*Ars generalis ultima* i la *Logica brevis et nova*.

Sens dubte, Ignasi s'inicià amb Ramon Llull en aquest context lul·lià, segurament fou a Barcelona, que conegué el volum del *Blanquerna*, adaptat al valencià per Joan Bonllavi i el *Llibre d'oracions i contemplacions de l'enteniment en Déu, dialogant ab les altres potències de l'ànima*. Just el títol era suficient per donar idea a Ignasi del mètode d'aplicació de les cinc potències.

Llull i sant Ignasi manifesten coincidències doctrinals i didàctiques, en concret les llàgrimes o plors són instruments de la pregària, i els esquemes lineals o alfabètics funcionen com a adjutoris de l'ordre i progrés espiritual.

De fet, aquest interès per a confrontar els dos egregis mestres s'ha explicat des de dos punts de vista ben oposats. La primera opció molt conservadora pretén justificar totes les analogies mitjançant tòpics més encisadors que convincents. L'altra opció que es troba a l'altre extrem, manté la teoria un tant demagògica, que sant Ignasi o algun dels col·laboradors introduïren a l'*Autobiografia* un seguit de fets, actituds i projectes manllevats als relatats dels texts lul·lians. Una tercera explicació intermèdia és la que aporta Joan Tusquets, l'estudiós opina que la forta admiració que sentien tant sant Ignasi com el P. Jeroni Nadal conseller i revisor de l'*Autobiografia* vers el Doctor Il·luminat, explica la seva influència. Fins i tot alguns passatges del P. Ribadeneyra, constaten aquesta tendència de remarcar les similituds amb Llull⁷⁵⁸.

El P. Jeroni Nadal com a "*Lullianae doctrinae cultor*"

Certament el P. Jeroni Nadal conseller i estret col·laborador d'Ignasi va esser qui va decidir-lo a dictar l'*Autobiografia*, a més a més prologà i corregir l'edició llatina. Jeroni Nadal Morey (1507-1580) mallorquí universal, és un personatge clau a l'Europa del seu temps. Tot i els elogis de Furió i Bover⁷⁵⁹, no deixa d'esser, però, poc conegut fora de la Companyia de Jesús. Joan Nadal sobre ell ha escrit: "sense ell la Companyia de Jesús no hauria estat el que va esser al segle XVI i sense

⁷⁵⁸ J. TUSQUETS, *Vestigis lul·lians...*, p. 19-21

⁷⁵⁹ A. FURIÓ, *Memorias para servir a la historia eclesiàstica general política de la província de Mallorca*, I, Palma, 1820, p.132-134. J. M. BOVER, R. MEDEL, *Varones ilustres...*, p.645-648. J. M. BOVER, *Biblioteca de escritores baleares...*, (1868), 1976, vol.1, p. 549- 551

aquella Companyia, Europa no hauria estat el que és. La Contrareforma i l'autoritat del papat que, per bé o per mal, va sortir reforçada a Trento i ha configurat i continua en bona part forjant els destins d'amplis sectors de la societat actual, tal vegada no haurien estat com són ara, sí Jeroni Nadal no s'hagués fet seva la feina de tractar amb els emperadors del Sacre Imperi per fer valer els seus punts de vista teològics"⁷⁶⁰.

Des d'un començament els estudis de Jeroni varen ésser dirigits pel seu oncle matern Mossèn Morey que després al morir el seu pare actuà de tutor del jove. El seu oncle redreçà els estudis cap a la carrera eclesiàstica. Cursà estudis a les universitats d'Alcalà de Henares, i després París, és en aquesta ciutat que va conèixer Ignasi, el qual li va proposar formar part de la futura Companyia, fet que Nadal es resistí. Després dels estudis teològics de París el jove mallorquí marxà a Avinyó l'any 1537, un any més tard rebia el presbiterat que el vinculava a l'Església de Mallorca. Ja a l'illa, el Capítol de la Seu de Mallorca va encomanar-li lliçons com a "professor de Sagrada Pàgina".

Un fet important a la seva vida serà la coneixença i amistat espiritual amb Elisabet Cifre (1467-1542), fundadora del col·legi de La Criança de Palma. Aquesta dama l'animarà a ser totalment home de Déu, dins el seu ministeri sacerdotal, a més a més el posarà en contacte amb una gran figura espiritual mallorquina, fra Antoni Castañeda, el qual romandrà un temps sota la seva direcció a Miramar i l'exhortà amb la decisió d'anar a Roma⁷⁶¹. El mes de novembre de 1545 realitzà els exercicis espirituals dirigits pel jesuïta valencià P. Domènec i el mateix sant Ignasi. L'any següent va fer els vots privats, per vincular-se als companys d'Ignasi.

En els primers anys Nadal ajudarà a consolidar la Companyia en expansió, un dels primers serveis serà la fundació del col·legi de Messina a Sicília, aquest primer Col·legi de la Companyia dirigit per Nadal es convertirà en el prototipus dels nombrosos col·legis fundats per la Companyia, inaugurant un estil pedagog iniciat per Nadal i característic després dels jesuïtes. Més tard, es cridat de Roma per començar la tasca d'ajudar a redactar les constitucions de la Companyia.

Després de la mort de sant Ignasi fou elegit vicari general un dels primers companys de sant Ignasi, el P. Diego Laínez. Un cop superada la greu crisi interna de l'orde, la Congregació General manà al P. Nadal la redacció dels *Scholium in Constitutiones Societatis Iesu* que serien la norma directiva de la Companyia. Més tard els generals P. Laínez i Francesc de Borja enviaren el P. Nadal per tota Europa a fomentar i unificar l'esperit i la forma de vida de la Companyia de Jesús. A la darrera etapa del Concili de Trento, Nadal va figurar com a teòleg al costat de Laínez, Salmerón, Sant Pere Canisi, i Polanco.

L'any 1573 la tercera Congregació General de la Companyia elegí un quart general, el belga P. Everard Mercurià, que destinà Nadal a Alemanya. Allà emprengué tasques editorials, va escriure texts apologetics davant l'acció del protestantisme i el desembre de 1576 acabà d'escriure el llibre de les *Imatges de la Història Evangèlica*. El mètode de lectura de la imatge que usà el P. Nadal tingué

⁷⁶⁰ J. NADAL CAÑELLAS, *Jeroni Nadal Morey, la seva vida i la seva contribució a la cultura europea del S. XVI*, Palma, PromoMallorca, 2002, p.10

⁷⁶¹ Sobre l'estada a Miramar i els contactes amb el P. Castañeda vegeu, M. NICOLAU, EL P. "Jerónimo Nadal en Miramar y sus relaciones con el V. Padre Antonio Castañeda", *EL*, XXII, 1978, p. 307-314.

un gran èxit a finals de segle XVI i durant el segle XVII. Els texts varen esser traduïts a diverses llengües europees, i també varen esser editats amb finalitat missionera a Xina i Japó. S'ha dit que aquesta obra de Nadal ha estat una de les aportacions més notables a l'esperit i l'art de la Reforma catòlica del segle XVI⁷⁶².

Tanmateix, la persona de Jeroni Nadal interessa aquí des de la vessant d'admirador i coneixedor del lul·lisme, sí anteriorment, hem tractat les influències i relacions de sant Ignasi de Loiola amb Ramon Llull, ara toca el torn al jesuïta mallorquí; tenim dades certes que el jove capellà i doctor, abans d'entrar a l'orde jesuïta coneixia la doctrina del cèlebre filòsof i místic medieval. L'erudit historiador Josep Maria Quadrado donava notícia de què Nadal era un gran entusiasta dels escrits de Llull i, en els temps d'esbarjo, passats al predi de Binibassí, propietat de la seva família, pròxim a Valldemossa, llegia les obres de Ramon Llull, també afegeix que en la Sala Capitular de la Catedral de Palma va defensar conclusions públiques sobre la doctrina de Llull el 16 d'abril de 1540⁷⁶³. Pel mateix Nadal sabem que es retirà a l'ermita de la Trinitat de Valldemosa per dedicar-se més a l'oració i a l'estudi, de fet allà era un dels principals nuclis intel·lectuals del lul·lisme mallorquí.

El P. Bolitxer, jesuïta del col·legi de Montis-ion de Mallorca deposà en el primer procés diocesà de beatificació de Ramon Llull, el dia 22 de novembre de 1612 i digué que el P. Nadal estudià a fons l'obra lul·liana al predi de Binibassí, també afegia que sentí a dir com el germà de Jeroni, Esteve demanava al futur jesuïta i vicari de sant Ignasi que sentia per Ramon Llull i aquest contestà: " Ojalá los hombres todos conocieran el don de Dios y quisieran entender cuán a propósito es este arte y ciencia para enseñar la verdad con la razón natural, sin embages de testigos ni autoridades"⁷⁶⁴.

Tot i que Nadal havia estudiat sistemàticament la doctrina lul·liana i era fervorós admirador del Doctor Il·luminat, no és pot afirmar que fos deixeble de Llull, de fet, quan viatjà a Toledo l'any 1554, el cardenal Siliceo de Toledo al saber que era mallorquí, li demanà sí era lul·lista. Nadal respongué negativament, i en realitat deia la veritat, perquè ell no seguia el sistema de l'art lul·liana. En els escrits del P. Nadal no trobem cap rastre dels procediments lògics lul·lians, la seva formació en l'aspecte filosòfic i teològic era netament escolàstica. En canvi, en l'aspecte ascètic

⁷⁶² En referència a les biografies de Jeroni Nadal vegeu els estudis de J. NADAL CAÑELLAS, *Jeroni Nadal Morey, la seva vida i la seva contribució a la cultura europea del S. XVI*, Palma, 2002. Jerónimo Nadal *vida e influjo*, Mensajero, sal terrae, 2007. També es pot consultar el treball de síntesi de LL. ALCINA ROSSELLÓ, "Jeroni Nadal prevere mallorquí", *Comunicació*, 48-49, 1987, p. 3-21. M. NICOLAU, "El padre Jerónimo Nadal sus obras y doctrinas", *Estudios Baleàrics*, 1981, p.109-132. Per a l'episodi concret del concili de Trento vegeu l'extens estudi de M. BATLLORI, "Jerónimo Nadal y el concilio de Trento", *BSAL*, 29, 1945, p. 377- 424. Sobre les dades de les famílies Nadal i Morey d'Artà, vegeu, A. GILI, "El P. Jeroni Nadal S.I. Descendent d'Artà", *BSAL*, vol. XXXVIII, 1981, p. 317- 325.

⁷⁶³ J. M QUADRADO, *Biografía eclesiástica completa*, t. XIV, Madrid, 1862, citat a J. SABATER, *Los jesuitas y el lulismo...*, p.3.

⁷⁶⁴ ADM, Proceso de beatificación de Ramón Llull 1612, f. 138v. Aquesta informació fou recollida als estudis de: M. NICOLAU, *Notas sobre...*, p.161-162. L. PÉREZ, "Jesuitas lulistas en Mallorca a principios del XVII. El caso del P. Andrés Moragues", *Estudios Baleàrics*, vol. 29-30, Homenatge al Pare Miquel Batllori, 1988, p. 87- 94

i místic hi veiem semblances. A les *Meditacions*⁷⁶⁵ de Nadal i a les meditacions de Lull que figuren en el *Llibre de Contemplació* es reflecteixen a ambdós llibres un contingut profundament intel·lectual i especulatiu. Probablement el P. Nadal degué conèixer les obres místiques del Beat a París, ciutat on estudià teologia. Precisament a París l'any 1505 s'havia imprès el primer volum del *Llibre de contemplació en Déu* y el *Llibre de amic e amat*, els dos amb la traducció llatina.

No consta sí a Trento intervingué el P. Nadal a les reunions públiques dels teòlegs, perquè els diaris i documents del concili es refereixen només a les congregacions i sessions solemnes dels pares conciliars.

Però, indubtablement Nadal treballà per la causa lull·liana, les obres de Lull havien estat posades a l'Index de Llibres prohibits que estava fonamentat amb el *Directorium inquisitorium* de l'inquisidor antilul·lista Nicolau Eimeric, el qual havia fet una llista de texts, segons ell herètics tretos de les obres del Doctor Il·luminat. Ja en el segle XVI el lul·lista mallorquí Arnau Albertí s'adonà que els texts eren quasi tots falsificats o bé reelaboracions del mateix inquisidor a partir de fragments d'escrits lul·lians i deixà manuscrit un nou *Directorium inquisitorium* conservat a la biblioteca de Palerm.

A la darrera sessió del concili de Trento es tractà l'ortodòxia de les obres de Lull, s'encarregà de la defensa el canonge Lluís Joan Vileta, va esser ajudat en el seu al·legat pel general de la Companyia de Jesús, P. Laínez i Jeroni Nadal.

Quan Nadal ja havia sortit de Trento va rebre una carta el 7 de setembre de 1563 de Polanco, secretari del P. Laínez que li notificava: " Pel que fa a l'índex de llibres, res més diré a Vostra Reverència que Ramon Lull ha estat tret d'entre els heretges"⁷⁶⁶.

Tanmateix, una altra prova de la gran admiració que tenia Jeroni Nadal pel Doctor Il·luminat es troba a una pintura conservada a la residència dels jesuïtes de Monti-sion de Palma, onwa representa el retrat del P. Nadal al seu estudi escrivint en un moment d'inspiració (figures 130-131). La pintura del segle XVII juga amb dos colors, els colors obscurs de l'hàbit del capellà i el fons monocrom i el vermell de la cadira i la roba que cobreix la taula- escriptori. A l'angle esquerre un text biogràfic i laudatori del P. Jeroni Nadal es pot llegir el títol que se li atribueix de cultivador de la doctrina lul·liana: "lullianae doctrinae cultor"

El text complet que apareix al marge de l'esquerre diu:

P. HIERONIMUS
NATALIS BALEARIS,
DOCTOR ET SCRIPTOR EGREGI <US>SOC <IETATIS> IESU.
S<ANC>TI IGNATHII SOCI, ET
EIUS ADIUTOR ATQ <UE>
IN TOTA ISPANIA
COMISSARI GENE
RALIS ET EXIMI<US>
LULLIANAE DOC

⁷⁶⁵ *Adnotationes et Meditationes in evangelia quae sacrosancto Missae sacrificio toto anno leguntur...* Antuerpiae, 1594, és la primera obra del P. Nadal que la Companyia de Jesús publicà. L'obra ofereix punts de meditació als escolars hi estava constituïda per imatges, preciosos gravats de la Vida de Jesús que s'editaren a part, i pel text dels evangelis del missal acompanyat de notes exegetiques seguides de meditacions.

⁷⁶⁶ J. NADAL CAÑELLAS, *Jeroni Nadal Morey...*, p.128-130

TRINAE CULTOR.
OBIIT ROMAE DIE
26 MARTII ANNO
DOMINI 1581 AE
TATIS 76, AB IN
GRESSU IN SOCIET <ATE>
IESU 36.

Sembla que posteriorment sobre aquesta pintura s'en realitzà una altra versió de menor qualitat, la composició molt semblant presenta algunes variacions com és el tractament del rostre, molt diferent a l'anterior, però el text biogràfic s'ha copiat de manera exacta.

El P. Andreu Moragues i la creació de la biblioteca de Montisón

El P. Andreu Moragues (1560- 1631) és un altre jesuïta que l'hem de vincular al lul·lisme illenc. A l'any 1578 ingressà a la Companyia de Jesús en el col·legi de Montisón de Palma i dos anys més tard professà en el de Girona. L'any 1587 a València estudia teologia. Cap a l'any 1590 abandonà l'orde per tornar-hi ingressar vuit anys després, ja sacerdot i doctor en Teologia. Destinat a Palma (1602), va esser professor del col·legi de Montisón i posteriorment ocupà el càrrec de prefecte d'estudis en l'Escola d'Humanitats d'aquest col·legi. L'any 1625 fou un dels jutges del certamen poètic celebrat a Palma en honor de la venerable Caterina Tomàs i deixà manuscrita una *Vida, virtudes y milagros de la V. M. Sor Catalina Tomàs*.⁷⁶⁷

Sobre la qüestió de quan fou que el P. Moragues es va començar a interessar per Ramon Llull, Llorenç Pérez apuntava la data del 30 de gener de 1607, quan davant el tribunal de la Inquisició declarà per confessió pròpia que era afeccionat a llegir i estudiar les "matèries morals" de les obres lul·lianes. A més, també afegí que feia alguns anys a València va tenir els primers contactes amb el lul·lisme quan el P. Jeroni Domenech li demanà traduir al castellà l'obra del *Blanquerna*, traducció que féu a partir d'una edició catalana que havia adquirit a Barcelona, i que segons l'autor després s'havia perdut en el viatge de Barcelona a Mallorca quan fou capturat el vaixell⁷⁶⁸.

⁷⁶⁷Per resseguir la biografia d'Andreu Moragues hem de recordar la crònica de la història del Col·legi de Montisón, manuscrit del segle XVII, transcrit successivament pel P. Martí Gualba, Jaume d'Olesa i Miquel Batllori, *BSAL*, vol. XVII, 1918-20, p. 40, 60, 78, 109, 138, 153, 174, 189, 220, 238, 282, 298, 374, 21, 77, 111, 132, 148, 165, 220, 234, 278. vol. XXII, 1928-29, p. 42, 74, 104, 126, 143, 169, 190, 213, 253, 270, 284, 301, 320, 333, 352. vol. XXIX, 1944-1945, p. 43, 80, 149, 247, 340. Erudits com Joaquim Maria Bover recullen les seves dades biogràfiques: J. M. BOVER, *Biblioteca de escriptors ...*, p. 514.

S. TRIAS, *Diccionari d'escriptors...*, p. 293-294.

⁷⁶⁸Sobre el succés en el qual el P. Andreu Moragues es veu obligat a declarar davant la Inquisició, consulteu l'article de Llorenç Pérez el qual ho explica detalladament. L. PÉREZ, "Jesuitas lulistas en Mallorca a principios del XVII. El caso del P. Andrés Moragues", *Estudis Baleàrics, la cultura mallorquina des de l'edat mitjana fins el segle XX*, Homenatge al Pare Miquel Batllori, 29-30, 1988, p. 88-91.

Els anys de 1609 a 1615 es caracteritzen per un període emergent dels afers lul·lians. El notari Pere Ribot elegit com a síndic pels assumptes lul·lians l'any 1604 pel Gran i General Consell de Mallorca, va desplegar una gran activitat en pro de la causa lul·liana.

D'altra banda, entre els anys de 1612 i 1613 s'elabora el primer Procés diocesà de beatificació de Ramon Llull, quan era bisbe de Mallorca el dominicà Simó Bauzà. En aquest procés hi participaren cinc jesuïtes, entre ells, el P. Moragues deposà que quan va passar una estança al monestir de Poblet va veure molts de llibres i manuscrits de Ramon Llull. També a la seva estada a Roma tingué contactes amb el Dr. Arceo que, tot i esser jurista i auditor d'un cardenal ho deixà per dedicar-se a la defensa del Doctor Il·luminat.

A més a més es vanava perquè havia vist a l'any 1611 les relíquies de Ramon Llull " Y lo seu cap ab les ferides de les pedrades que li rompen lo test aquellas com tinch dit he vistes y tocades e mes propies mans"⁷⁶⁹

Un altre tema important del qual hem de fer esment és la tasca de l'erudit P. Moragues per a la creació d'una biblioteca. Des de la fundació del Col·legi es mantingué la voluntat d'instituir un espai destinat a l'estudi i a la conservació de llibres i manuscrits. El dia 31 d'agost de 1612, dos dies abans de professar els quatre vots el P. Andreu Moragues va fer donació a l'esmentada biblioteca de 53 lliures de renda anual, que era tot el seu patrimoni davant el notari Joan Bonet. Durant aquest any se li ha d'afegir el llegat important de la llibreria particular del canonge Gregori Forteza; el qual estava lligat a la Companyia per haver intervingut com a jutge apostòlic a la causa de canonització d'Ignasi de Loiola. La biblioteca de Forteza estava conformada per nombrosos llibres de dret, història, teologia, i devocionals i estava valorada en 1000 lliures, va esser donada juntament amb tot el seu mobiliari de l'entorn: prestatges, ornaments, quadres⁷⁷⁰.

Quan al programa decoratiu que es realitzà per ornamentar la biblioteca, s'ha de precisar que no s'ha trobat cap document que constati la seva factura, però probablement es degué dur a terme entre els anys 1619 i 1622. La professora Mercè Gambús ha estudiat acuradament aquest programa iconogràfic, en aquest sentit poc més podem aportar.

Pel que fa a l'ornamentació pertany a un barroc primerenc amb una clara tradició decorativa del renaixement tardà, el programa iconogràfic traspua implicacions lul·lianes i ens remet als coneixements de Llull del P. Moragues, i també a la tradició ideològica dels jesuïtes de Montsió.

Abans de descriure a grans trets l'antiga biblioteca s'ha d'apuntar que cap a l'any 1950 canvia d'ubicació i es traslladà al nou edifici de la Casa de Cultura. Fet que comportà la pèrdua d'alguns elements o peces decoratives com cartel·les. La cambra de la biblioteca està envoltada per quatre frontis de prestatgeries de fusta

⁷⁶⁹ L. PÉREZ, "La causa luliana en Roma durante el reinado de Felipe II", *Anthologica Annuaria*, 13, 1962, p. 206.

⁷⁷⁰ "Assi mismo la librería se acrecentó con cincuenta y tres libras de renta que le aplicó el P. Andrés Moragues antes que hiciese profesión de quatro votos; y con la librería que dio a este Coll. En un codicillo que hizo después de su ultimo testamento" J. DE OLEZA Y DE ESPAÑA, "Historia del colegio de Montsió de la Compañía de Jesús, de la ciudad de Mallorca", *BSAL*, XIX, 1922-23, p. 316-320.

d'alerç. Cada una d'aquestes cares presenta dos cossos superior i inferior recorreguts per una galeria balustrada, la qual es recolza amb bigues decorades per talles d'animals: cavall, moltó, senglar, mona, elefant, mussol, dragó, àguila...etc aquestes figures s'agrupen catorze a cada banda, set al fons i quatre a l'entrada conformant-se un total de trenta nou bigues.

Dos suports de caràcter antropomorf flanquegen la part superior de l'entrada: un home mig nu i barbat, i una dona abillada amb túnica que sosté una cornucòpia amb flors i fruits. L'accés està decorat a la zona interna superior per un cigne amb ales esteses i en el ventre figura l'emblema jesuític. Sobre el fris que envolta els armaris del cos inferior es troben diferents cartel·les, dotze en total vorejades per ornaments vegetals de gran riquesa decorativa. A la banda externa de la balconada, entre les bigues externes zoomorfes i en eix amb cada una de les cartel·les s'ubiquen una sèrie de motius decoratius de caire floral⁷⁷¹.

Seguint la interpretació i anàlisi de M. Gambús el repertori iconogràfic de la biblioteca es fonamenta en tres eixos temàtics claus. En primer lloc, les reminiscències d'un bestiari medieval i en concret en referències al *Llibre de les bèsties* de Llull. En segon lloc, els orígens lul·lians dels estudis universitaris de Mallorca, lligats a la docència del col·legi de Monti-sion. I en tercer lloc, la notable implicació de la doctrina lul·liana del principal promotor de la biblioteca el P. Andreu Moragues.

Tot i que el bestiari de la biblioteca no correspon totalment al bestiari lul·lià, la lectura iconogràfica s'ha de fer des de paràmetres de relativitat. El fil narratiu s'inicia amb l'home barbat que dona entrada a la sala de la biblioteca, sembla que la imatge té a veure amb la descripció lul·liana dels components de l'orde dels Apòstols del *Llibre de Meravelles*. De la mateixa forma que els integrants de l'orde dels Apòstols deixen Fèlix davant un món animal, perquè descobreixi les seves meravelles, també en el cas de l'estudiant que s'endinsa en la biblioteca, esdevé un Fèlix, el qual ha de reconèixer Déu mitjançant la seva obra.

Els animals, les plantes, són signes d'aquesta natura com a font d'aprenentatge i estan lligats a la vegada pel símbol del perfeccionament personal, aconseguit gràcies als *exempla*, mètode de la predicació, encarnat aquí per la dama triomfal que tanca el repertori iconogràfic. D'altra banda, el cigne representaria la constant perfecció per arribar a Déu. En definitiva, la idea principal que es desprèn és el de la biblioteca de Monti-sion com escenari de la natura, concebuda com a aula del saber, és a dir el coneixement dels llibres per poder abastar l'amor a Déu⁷⁷².

D'altra banda, el manuscrit del P. Moragues *Deffensionis Lullianae Regestum et Chronografia*, va esser de gran utilitat pels lul·listes, i en concret pel P. Jaume Custurer que va aprofitar gran part de les notícies per escriure les seves *Disertaciones históricas del culto inmemorial del B. Raymundo...* sobre la persona de Jaume Custurer fou un erudit i defensor insigne de Llull, l'any 1673 ingressà a la

⁷⁷¹ Sobre la descripció de la sala de la biblioteca quan estava ubicada al seu lloc primigeni, és a dir al col·legi de Monti-sion, vegeu B. MUNTANER, "Biblioteca Provincial de Palma de Mallorca", *Anuari del cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios, y Anticuarios*, Madrid, 1881- 1882, p. 242

⁷⁷² Sobre la interpretació iconogràfica de la biblioteca de Monti-sion, vegeu els estudis de M. GAMBÚS, "Ornamentación e Iconografía en la Biblioteca Jesuítica de Montesino", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. IV, 7, 1991, p. 284- 290. Una escenografia luliana en la antigua librería del colegio de Montesión, *Trabajos del Museo de Mallorca*, 54, Palma, 1997.

Companyia de Jesús. Estudià la carrera eclesiàstica a Calatayud, Gandia i Barcelona. Ensenyà humanitats a Montision i fou catedràtic de teologia a la Universitat de Mallorca. Arran d'un escrit anònim, el qual havia estat divulgat a Mallorca contra el culte i la doctrina del doctor il·luminat, la Universitat Literària de Mallorca li encarregà les esmentades *Disertaciones*, de bon grat emprengué l'encàrrec el P. Custurer i en poc temps compongué l'obra. Bover era de l'opinió que el llibre de Custurer era poc crític, però, molt laboriós, i no parava massa esment en examinar els nombrosos documents recollits. L'obra incloïa el catàleg del Beat segons Nicolau Antonio, i era substancialment el mateix de Proaza i modificat després per Wading. Poc després el tan arranjat catàleg va passar a fer part de l'obra *Acta Raymundi Lulli* d'un altre jesuïta el P. Joan B. Sollier, i va esser incorporada a la gran col·lecció bolandiana *Acta Santocrum*. La part bibliogràfica perdé en mans de Sollier, però, en canvi la vessant biogràfica es va veure enriquida⁷⁷³.

Les prohibicions de les obres de Llull

Si bé podríem destacar més jesuïtes que s'han ocupat dels estudis lul·lians, també s'ha de recordar que durant un període es prohibí a la Companyia de Jesús les obres espirituals de Llull, i en concret la lectura del *Llibre d'Amic e amat*. Fou el P. General Everard Mercurià que a l'any 1575 preocupat per les lectures espirituals dels jesuïtes, censurà alguns autors i d'entre d'altres hi havia el nom de Llull. La raó de la prohibició de diversos llibres, no era perquè manifestessin una mala doctrina o no fossin pietosos, sinó senzillament es deia que no s'avenien amb l'Institut de la Companyia.

Tanmateix la tendència eremítica que traspua el *Llibre d'amic e amat* i les constants referències als plors, llàgrimes, i sentiments, varen esser impressions que causaren als superiors de la Companyia un cert recel. Aquestes restriccions de diverses lectures espirituals dels jesuïtes, te la seva raó d'esser. En aquell temps havien sorgits controvèrsies i malentesos per part d'imprudents sobre els exercicis ignasians, es vivia una etapa d'hipersensibilitat mística o més ben dit antimística que pareixia aconsellar cautela. De fet, en el cas concret mallorquí un jesuïta el P. Ramonell, ja citat en fulls anteriors, doctor, teòleg i catedràtic de la facultat d'aquesta universitat escrigué una obra tot atacant els comentaris del *Llibre d'amic e amat* escrits per la monja dominicana sor Anna Maria. L'obra titulada *Reparos que en la leyenda de la explicación de los cánticos del B. Lulio escrita por la venerable Sor Ana Maria del Santísimo han ocurrido al P. José Ramonell de la compañía de Jesús*. Ben aviat l'obra fou refutada pel caputxí P. Maties de Mallorca que defensà a ultrança els comentaris de sor Anna Maria del Santíssim Sagrament⁷⁷⁴.

Malgrat aquest episodi de prohibicions de les obres espirituals de Llull, sembla que les repercussions no degueren impedir que a la biblioteca del col·legi de Montision conservassin obra lul·liana, així com al llarg dels segles XVII i XVIII nombrosos jesuïtes mallorquins s'interessessin per l'obra de Llull.

⁷⁷³ J. M. MARCH, "El P. Jaume Custurer i els seus catàlegs lul·lians", *Bulletí de la biblioteca de Catalunya*, 5, 1918-19, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, p. 33-37.

⁷⁷⁴ M. NICOLAU, "Prohibición de las obras espirituales de Llull en la Compañía de Jesús, a "La mística de Ramón Lull en el libro del amigo y del amado", *EL*, XXIV, 1980, p. 130-160.

Les representacions de Ramon Llull i els jesuïtes

Dissortadament pel que fa a les iconografies que reflecteixen la figura de Ramon Llull amb integrants de la Companyia de Jesús, és molt escassa sols he pogut localitzar dues imatges del segle XVIII.

La calcografia d'Albert Borguny conservada a la Biblioteca Lluís Alemany, no és de les millors de l'autor, aquí és vinent citar a Bover⁷⁷⁵, el qual assenyalava que molts gravats seus manquen de mèrit, aquesta estampa demostra efectivament que no era de les millors, però, en canvi ens mostra una iconografia en la qual es conjuga un personatge de la companyia de Jesús, Ignasi Fiol i la figura de Ramon Llull (figura 132). Pareix esser que l'estampa s'executà per decorar una tesi de Salvador Suau i Fiol, signada l'any 1744. Tanmateix també s'imprimiren estampes soltes d'aquest gravat. Al centre, apareix Jesús triomfant sobre un núvol envoltat d'angelets. Vesteix túnica i mantell, en una mà porta creu amb estendard i a l'altra globus amb una petita creu llatina. Aquest model iconogràfic evoca el model de *salvator mundi* pel fet que porta a la mà esquerra l'esfera o globus amb una creu llatina a la part superior, però, també manté contaminacions amb els models de Crist ressuscitat i de l'Ascensió de Crist, la postura dempeus triomfant sobre núvols, i la creu amb estendard recorden aquestes fórmules iconogràfiques. A l'esquerra, Ramon Llull amb hàbit, capa, cordó nuat de franciscà i corona de raigs, escriu la seva obra recolzat en una penya. A la dreta, Ignasi Fiol vesteix hàbit de la Companyia de Jesús amb maniple a l'avantbraç i espasa enfonsada al pit, tot fent referència a la mort martirial

Fiol vestí la sotana en el col·legi de Monti-sion el 30 de març de 1652. A instància seva fou erigit l'edifici de la casa de la Misericòrdia, que va esser el primer hospici i casa de la Misericòrdia de Palma, després partí a Roma a demanar al general de la Companyia de Jesús la llicència per poder passar a les Índies a predicar la fe cristiana. Una vegada obtingut el permís a l'any 1679 s'embarcà cap a la nova missió a Nova Granada. El P. Fiol juntament amb els seus companys es dedicà a l'apostolat, i fundà diversos pobles. Allà un grup d'indígenes s'oposà a que ell predicàs i el varen assassinar.

El pare Fiol, doctor en sagrada teologia, és autor de diverses obres, una d'elles un llibre de profecies en català que la Inquisició va prohibir i cremar l'any 1706.

Quan a les imatges conservades del màrtir jesuïta, l'erudit Joaquim Maria Bover escrivia unes dades importants, assenyalava que a la casa on va viure Ignasi Fiol, hi havia una làpida que el recordava. A la casa de la Misericòrdia es conservava un retrat que honorava al seu fundador, i un altre retrat que l'Ajuntament de Palma encarregà en motiu de la proclamació com a fill il·lustre, malauradament el retrat fou destruït a causa de l'incendi de 1864⁷⁷⁶.

Afortunadament el gravat d'Antoni Bordoy que representava el martiri del missioner jesuïta és una de les poques imatges conservades del P. Ignasi Fiol,

⁷⁷⁵ J. M. BOVER, *Biblioteca de escriptors...*, vol. 1, p.125

⁷⁷⁶ Sobre les dades biogràfiques i les obres escrites del Pare Ignasi Fiol consultau, J. M. BOVER, *Biblioteca de escriptors...*, p. 296. Pel que fa a la santedat i virtuts d'aquest religiós vegeu N. PONS LLINÀS, *Jesuïtes arreu del món, segles XVI a XX*, Palma, 1997, p.118-119. C. M. MARTORELL, "Ignasi Fiol Tomàs", a *Fills il·lustres de Palma*, p.199-200.

segons afirmava el mateix Bover⁷⁷⁷ poc després de l'assassinat del jesuïta, l'artista Bordoy realitzà un gravat en coure, que representa el martiri del jesuïta quan rep per part de dos indígenes una ferida mortal al pit. Un angelet des del cel s'atança per investir-lo amb la corona i palma martirial. Confrontant les dues figures del P. Ignasi Fiol, és a dir l'estampa de Bordoy i la de Burguny, es percep una gran similitud del personatge: la postura agenollada, els braços oberts, i l'expressió del rostre i el semblant fisonòmic, fan pensar que Albert Burguny quan realitzà la calcografia coneixia el gravat d'Antoni Bordoy. D'altra banda, la representació d'aquest jesuïta acompanyant Ramon Llull és l'única que conec, l'autor Burguny ha signat l'estampa a l'angle inferior amb les inicials del seu nom i cognom.

L'altra imatge que apareix Llull amb sants de la Companyia de Jesús és una pintura de finals de segle XVIII, localitzada a la capella Domèstica del Col·legi de Nostra Senyora de Montision és una composició piramidal en la qual es representa una jerarquia a l'àmbit celest encapçalada primerament per les imatges de Jesús crucificat flanquejat per la figura de la Immaculada i de sant Joan Evangelista, i al costat sobrevola l'arcàngel sant Miquel. Als peus del Crucificat i de la Immaculada es situen la sagrada generació sant Josep, sant Joaquim i santa Anna. En un pla inferior, es representen diversos sants: sant Nicolau, vestit de bisbe amb els tres infants dins el cub, atribut que l'identifica en referència a la seva llegenda, sant Francesc d'Assís amb l'hàbit del seu orde, barbat i tonsurat, sant Ignasi de Loiola amb actitud d'escriure i amb el llibre obert, sant Llorenç reconegut amb la graella instrument del seu suplici, i en darrer lloc sant Lluís Gonzaga amb el lliri blanc. En un registre inferior, la figura inconfusible de Ramon Llull vestit de franciscà amb corona de raigs que escriu el seu llibre, es veu envoltada a la part inferior per un paisatge de marina.

En darrer lloc podem fer esment a una representació no localitzada, però que fou catalogada per Andreu de Palma⁷⁷⁸ es tractava d'una pintura sobre vidre, la qual representava La Immaculada al centre i al peus agenollats sant Ignasi de Loiola (a la dreta) i el beat Ramon Llull (a l'esquerra).

⁷⁷⁷ J. M BOVER, R. MEDEL, *Varones ilustres...*, p.489-491.

⁷⁷⁸ Sembla que la peça pertanyia a la col·lecció del marquès de la Font Santa a l'ex convent dels Mínims de Santa Maria. A. DE PALMA, "Catálogo de la exposición...", p.447.

VII Grans programes iconogràfics

El sepulcre de Ramon Llull⁷⁷⁹

En un bell vas d'amor
De gloria e de veritat
Humiliat e pietat
Posaren los donzells lo cors de l'amic
Sobre el vas e la per a d'amor
Ecriviren los donzells:
Aquest titol
"Açi jau l'amic mort
per son Amat e per amor"
any MCMLXIV
la tercera orde regular de sant Francesc

En contra del que era més habitual, Ramon Llull no va ser enterrat en el sepulcre familiar, situat a la capella de sant Marc de la parroquia de santa Eulàlia. Potser en previsió d'una futura beatificació i essent probablement terciari franciscà d'acord amb una promesa feta per l'orde dels franciscans, va ser enterrat a l'antiga capella de la Puresa (una advocació associada a la idea de la Inmaculada Concepció), ubicada a la capçalera de la basílica de sant Francesc de Palma.

La capella també és coneguda com la del Beat Ramon "vell" (figura 133) per distingir-la de la capella "nova", construïda a inicis del segle XVII per voluntat del canonge Bartomeu Llull, el qual es ventava de descendir del Doctor Il·luminat.

La capella "vella" està presidida per un retaule datat l'any 1619 dedicat a Nostra Senyora de la Consolació on es representa en el nínxol central la mare de Déu amb el titol Mater consolationis i als costats flanquegen la figura les pintures de sant Marçal i Ramon Llull, a l'àtic una pintura de sant Jeroni, l'escut que el cimeja un moble que va esser subvencionat per Jeroni Armengol⁷⁸⁰, que hi tenia dret familiar de sepultura.

Enterrar-se vestit amb l'hàbit d'algun orde mendicant era una de les peticions més freqüents que es troben en les redaccions dels testaments. De fet, hem de recordar que Llull va demanar en dues ocasions ingressar primer a l'orde de Predicadors, fet que li va esser denegat, i més tard al de franciscans que li prometeren l'hàbit quan s'aproximès més l'hora de la mort.

El jesuïta i l'lista Jaume Custurer en una cèlebre obra encarregada pels Jurats de Mallorca és el primer que recull un considerable nombre de documents relatius al sepulcre.

⁷⁷⁹ L'apartat que tracta el sepulcre de Ramon Llull ha estat publicat de manera íntegra a M. SACARÈS, "«Dispositor sum sanitatis»", el sepulcre de Ramon Llull", *Locus Amoenus*, núm 11, Departament d'art, UAB, 2011-2012, p.56- 73.

⁷⁸⁰ J. DE OLEZA, *Llibre de totes les antiguitats...*, p.47-49

El jesuïta mallorquí abans d'estudiar el monument, relata les vicissituds a què es van veure sotmeses les relíquies de Lull. El cos del Beat, venerat des del moment de la seva mort va esser dipositat a la sagristia de sant Francesc, però quan aquesta es va calar foc⁷⁸¹ fou col·locat en una urna de pedra a prop de la capella dels Berard en un lloc elevat de la trona antiga⁷⁸². Segons recollí el cronista Mut⁷⁸³ a l'urna s'escrigué un epitafi en llatí.

Llarg temps romangueren les despulles en aquell lloc, fins que el dia 29 de juny de 1448, festa de sant Pere i sant Pau, sota la direcció del lul·lista Joan Llobet, s'acabà la nova capella de la Puresa i es traslladà el cos del Beat, en una arca tancada amb tres claus, que es donaren a diferents persones per a més seguretat. Una roba vermellosa, brodada amb les armes de la Ciutat i del regne de Mallorca cobrí l'urna que fou posada a la paret de la capella, a la mateixa alçada que l'urna actual.

El projecte de Mestre Llobet

L'impuls del lul·lisme a Mallorca és simultani a la creació del centre de Randa, que fa de nexa entre l'inici del segle XV, caracteritzat per l'antilul·lisme d'Eimeric, i el final de segle, quan es produeix un reviscolament de les activitats lul·lianes com ara les donacions prolul·lianes de Joan de Tagamanent (1468) i Joan Gual i de Pacs (1475) Beatriu de Pinós (1478) i Agnès de Pacs (1481), a més de la creació de l'Estudi General Lul·lià i de centres on també s'impartia la doctrina de Lull⁷⁸⁴.

En aquest context de reeixida lul·liana apareix un grup de lul·listes "importat" format per Pere Joan Llobet, Mario de Passa i Pere Daguí. Ens interessa la figura de mestre Llobet, nascut a Barcelona, però s'en desconeix la data. Gran erudit, fou teòleg franciscà, i va estudiar a París i a Tolosa. El 1445 era nomenat provincial d'Aragó, el 1447 fou alumne de l'Escola Lul·liana de Barcelona⁷⁸⁵ i cinc anys després rebia el títol de *magister scholarum magistri Raymundi Lulli*. Alfons el Magnànim l'any 1449 li havia concedit el privilegi d'explicar la doctrina lul·liana

⁷⁸¹ " Stimant que seria prest canonitsat encomenarenlo (el cos del Beato Ramon) als Pares Menors dins una caixa de fusta e mes dins la sacristia junt al costad seu fonch posat apart lo cos del fill del Rey de Portugal (en altra caixa) qui venia del S. Sepulcre e morí açí en Mallorques e apres per passaments de temps se ha pres foch en la dita sacristia e fonch tan gran que no fonch returada cosa alguna que tot nos cremas, fins las pedras e las parets se calcinaren e los calces, creus, e altre argent se fone, e altre...sino la caixa illesa del fonch ahont estava lo cos del glorios mestre Ramon. E per aquest miracle fonch feta una tomba lapidea ahont fonch mes lo cos devall la trona de la iglesia axi com estava envelopat ab lo alquasis tot ple de sanch". El document estava signat per Frai Joan Girard, l'any 1490 i fou publicat per M. BONET, "Documento referente a Ramón Lull", *BSAL*, vol. 3, 1889, p.101.

⁷⁸² " Posaren lo dit cos ab dita caixa ab molte veneracio, y respecte com convenia in eminentiori loco junt a la capella dels señors Berards, y de la verdad desto deponen los testigos que estan". Vegeu *Proces del beat Ramon Llull de l'any 1612*, f. 27.

⁷⁸³ Raymundus Lulli, cuius pia dogmata nulli. Sunt odiosa viro, iacet hoc in marmore miro. Hic M et CC et Cum P. Coepit sine sensibus esse. V. MUT, *Historia del Reyno...*, t.II, 1650, p.47

⁷⁸⁴ M. BARCELÓ, G. ENSENYAT, *Els nous horitzons culturals a Mallorca al final de l'edat mitjana*, Documenta Balear, Palma, 2000, p.102-14. G. ENSENYAT, *Història de la literatura catalana a Mallorca a l'edat mitjana*, El Tall, Mallorca, 2001, p. 145-148

⁷⁸⁵ J. M. MADURELL, "Escuela luliana de Barcelona", *AST*, 23, 1950, p. 31-61. "La escuela de Ramón Llull de Barcelona; sus alumnos, lectores y protectores", *EL*, VI, 1962, Palma, p.187-209, VIII, 1964, p. 93- 117, IX, 1965, p. 63- 103.

al regne de Mallorca, i el trobam vinculat sobretot a Randa entre 1449 a 1460, any de la seva mort. L'any 1458, amb el lul·lista venecià Mario da Passa, obtingué de Joan II permís per ampliar el santuari de sant Honorat de Randa i edificar-hi cambres pels estudiants. Exercí una càtedra brillant que fou aprofitada per nombrosos deixebles de França, Itàlia, i de la península. En particular, podem esmentar Virgilio Bornati, personatge important de la cúria romana, que mantenia una relació amical amb Pico della Mirandola. Llobet morí el 9 de maig de 1460 i fou enterrat a la Seu de Mallorca a la capella del Sagrat Cor de Jesús. Sobre el seu sepulcre es conserva un epitafi en hexàmetres llatins que reproduí Pere Miquel Carbonell⁷⁸⁶ al seu elenc biogràfic, *De viris illustribus*.

Més tard, el seu successor a la càtedra, el lul·lista Gabriel Desclapés, en una carta de contingut necrològic, exaltà les seves virtuts i saviesa. A més afirmava que Llobet havia escrit molts de tractats de teologia i filosofia, encara que només ens resta l'*Ars notativa* i potser una *Metaphysica*, dues obres que tenen concordances entre si⁷⁸⁷. A la citada carta escrita a Girona el 24 de maig de 1460, ens informa de la iniciativa de Joan Llobet d'emprendre la capella i el sepulcre dedicat a Llull:

“ Totes ses obres dirigia à fi de aumentar y honrar la Doctrina del Benaventurat Lull, com a fael dexeble seu...Edificá acabadament aquella magnifica capella, en la qual pogués estar transferit lo Reverenciabile cos del ya dit felicissimo mestre Ramon, y tenia pensat y trassat un singular orde, per exornar la sepultura, representat memoria suficiente del contingut en aquell; com se veu en los principios allí collocats⁷⁸⁸.

Segons es desprèn de l'epístola de Desclapés, Llobet havia ideat un projecte per dur a terme el sepulcre, amb “un singular orde” que embelliria el monument funerari i com es podia apreciar “en los principios allí collocats”. Cal interpretar que el primer cos es degué realitzar sota la direcció de Llobet, i que el “singular orde” el qual fa esment la carta de Desclapés és sens dubte el mateix programa que planejà Llobet centrat en la representació de les Arts liberals, tema força prodigat a la iconografia medieval i que perviu en el primer humanisme italià.

El P. Custurer, tot basant-se en el text de Desclapés i en altres documents que havia pogut consultar, assegurava que la capella ja era acabada l'any 1448, i per tant, estava també fabricat el primer cos del sepulcre. Afirmava que:

“ Se atribuye al Maestro Lobet el aver acabado esta capilla y aver puesto tales principios del sepulcro del B. Raymundo, que indicassen lo que en el se contenia, lo qual quadra de lleno à esta parte del; pues representa la universalidad de su Ciencia en las siete artes sus

⁷⁸⁶ El notari arxiver reial barceloní Pere Miquel Carbonell al seu opuscle *De viris illustribus catalanis* de l'any 1476, recull les biografies de quinze erudits, cultivadors dels studia humanitatis del seu temps. La tria inclou Pere Joan Llobet i Gabriel Desclapers. Per altra part, l'*epístola de hispaniorum viris illustribus* de Jeroni Pau, inventari de barons il·lustres hispànics de l'època romana fins al segle XV, també hi trobam la figura de Llobet. Sobre aquest tema vegeu els estudis de M. VILALLONGA, *Dos opuscles de Pere Miquel Carbonell*, Associación de bibliófilos de Barcelona, 1988, p. 54-57, 74-75. Jeroni Pau obres, 2vols, Curial, 1986. *La literatura llatina a Catalunya en el segle XV*, Curial, Publicacions Abadia de Montserrat, 1993, p.112-113.

⁷⁸⁷ Sobre aquestes obres vegeu l'article de J. GAYÁ, “El ars Notativa de Pere Joan Llobet”, *EL*, 26, 1996, p. 149-164.

⁷⁸⁸ La carta de Gabriel Desclapés *Carta sobre las virtudes, sabiduría y preciosa muerte del maestro Juan Llobet*, Sevilla, 1460 es troba a l'obra d'Andreu Moragues *Regestum o Chronografía de la defensa de Lulio* i publicada en part per J. CUSTURER, *Disertaciones históricas...*, p.10-13.

milagros en el letrero de *Dispositor sum sanitatis*, que tiene el bestion superior de la parte siniestras , y quizá representava tambien su Martirio, en la insignia que falta al bestión superior de la parte derecha, que avemos discurrido seria alguna palma..”⁷⁸⁹.

Jovellanos⁷⁹⁰, a partir d’aquesta font, considerava que Llobet fou l’únic “arquitecte” que havia dissenyat i traçat la sepultura, necessàriament ideada per un lul·lista.

L’arquitecte Bartomeu Ferrà ⁷⁹¹ era del parer que la construcció de la capella, essent una de les del deambulatori datava d’abans de Llobet, de manera que aquest només la degué reformar. La volta, que es distingeix de les veïnes per esser estrellada i més elevada, te cinc claus, a la clau central es decorà amb un àngel que sosté l’escut de la família Llull, una mitja lluna d’or sobre camp vermell.

Tot plegat, sí fèiem cas als textos de Jovellanos i Ferrà tot seguint el P. Custurer a la mort de mestre Llobet s’havia construït el primer cos del sepulcre.

Les dificultats per interpretar correctament les fonts documentals és un fet real que demana una considerable cautela i que sempre planteja dubtes; doncs la major part es refereix al sepulcre de manera molt indirecta, i en gran part el motiu primordial que tracten és la preservació del cos del Beat, justificat pel fanatisme devot que provocava. La seguretat i protecció de les despulles de Ramon Llull era la màxima prioritat i preocupació dels Jurats i aquesta qüestió es palesa amb la realització d’un sepulcre per a mestre Ramon.

Cal resseguir les informacions documentals per poder tenir una idea de la trajectòria de la fàbrica del sepulcre; el mèrit el devem a mossèn Joan Avinyó que recopilà un nombre considerable de testimonis i documents que apareixen principalment a les pàgines del Procés de 1612, les quals ens informen de manera indirecte sobre l’estat de la capella del beat. Uns dels documents que s’aportà al procés dóna notícia del trasllat de les despulles a dita capella:

“Memoria. Disapte ques contave 29 de juny de 1448 lo qual die era festa de S. Pera e S. Pau fonch acabada la capella nova en lo Monestir de Frares Menors de Mallorca e en la dita capella fonch mes lo cos del Rt. Mestre Ramón Lul ab gran honor, e foren y present lo Magnífich Miser Rodrigo Falcó Lloctinent General del Sr. Rey en Mallorca, e los honorables Jurats del present Regne ab gran multitud de gent, qui ab gran devocio miraven lo cos del dit Mestre Ramon Lull, lo qual fonch agude per tots gran admiració, attes que ha 133 anys ques passat desta vida”⁷⁹².

Més notícies sobre el trasllat esdevingut l’any 1448 es poden llegir en el *Testament dels Jurats de Mallorca* de l’any 1481:

⁷⁸⁹ J. CUSTURER, *Disertaciones históricas...*, p.68-69.

⁷⁹⁰ G. M. DE JOVELLANOS, “Memoria sobre la fábrica del convento de san Francisco de Asís” a *La catedral de Palma*, p.74-75.

⁷⁹¹ B. FERRÀ, “Sepulcro de Ramón Lull”, *Museo Balear*, I, Palma, 1875, p.428-433.

⁷⁹² ADM, *Procés del beat Ramon Lull de l’any 1612*, f.350.

“ Los magníficos Jurats qui llevors eran, determinaren lo dit cors qui estave sots la trone de la Esglesia de Sant Francesch fos tret, e mes en altre lloc molt mes honoros que aquell ahont estave, e axi una jornada fet solemne offici ab molta ceramonia , e honor lo dit cors fonch tresladat e mes en una capella prop lo altar maior, en una caxa dins una tomba e en un gran armari a la paret, de totes las quals cosas tenen recort algunes persones, que vuy viuen e la qual tomba cobriren de un drap vermell ab las armes de la Ciutat, e tancaren de tres claus, la una de les quals tenia lo Reverent Mestre Joan Lobet, la altre lo honor en Gaspar Martí Ciudadà, e la altre en Francesc Prats, e asso feran perque lo dits cors estigués guardat”⁷⁹³.

Amb aquestes referències més detallades sabem que a l'any 1448, dia 29 de juny, festa de sant Pere i sant Pau, es mudà de lloc la caixa amb el cos de mestre Ramon, fins el destí definitiu. Ben segur que aquest trasllat es realitzà un cop acabada la capella, sota la supervisió de mestre Llobet. Segons el document, tot fa pensar que la caixa es col·locà en un armari i es situà a la paret de la capella, a l'alçada on ara està l'urna definitiva, és a dir al primer cos del sepulcre, que era el que estava construït en aquells moments.

Tanmateix, una vegada dipositada allà la caixa, no deixaren de succeir-se incidències provocades pels fervents més exaltats àvids de relíquies, que posaren en perill de bell nou el cos del Beat, fet que exigí un nou trasllat a la sagristia.

Ignoram perquè no s'acabà el sepulcre després de 1448. L'interrogant és obert, però, podem apuntar algunes causes que dificultassin la continuació del sepulcre: la nefasta conjuntura política i social amb el règim de “sac i sort” instaurat per Alfons el Magnànim per insacular els jurats aportà estabilitat institucional a la ciutat, però no evita els enfrontaments socials. Aquests esclaten l'any 1450, arran d'una capbreuació ordenada pel rei. Els forans arriben a assetjar la capital dues vegades (1450 i 1451). A l'any 1452 una revolta és sufocada per les armes, tot seguit d'una forta repressió fins 1454⁷⁹⁴. En aquest context difícil, els jurats no devien estar per assumptes peremptoris com finalitzar el sepulcre.

La represa de les obres del sepulcre: el contracte amb Francesc Sagrera

El viarany començat per Llobet per construir el sepulcre quedà estancat durant molts anys. Tenim per cert que l'any 1482 encara les relíquies del Beat restaven a la sagristia del convent de sant Francesc en greu perill d'esser sostretes pels frares:

⁷⁹³ *Testament dels Jurats anys 1479 a 1497*, f. 293. Els documents sobre el sepulcre varen esser publicats per Joan Avinyó a J. AVINYÓ, *El terciari franciscà Beat Ramon Llull: doctor arcàngelic y martre de Crist: sa vida y la historia contemporanea*, Igualada, 1912., p.539-556. A una altra publicació posterior el mateix autor reproduïa i tractava els mateixos documents, vegeu, *Història del lul·lisme*, Barcelona, 1925, p. 236-237.

⁷⁹⁴ J. M. QUADRADO, *Forenses y ciudadanos. Historia de las disensiones civiles de Mallorca en el siglo XV*, Palma de Mallorca, 1895. G. MORRO VENY, *Mallorca a mitjan s. XV. El sindicat i l'alçament forà*, Palma, 1997

“ Nosaltres havem volgut lo cors del Reverent Mestre Ramón Lull, lo qual havem trobat era en una gran caixa de la Sequestria de S. Francesch, ahont estan las Reliquias; e per quant los Frares havian de menester en la dita caixa lo traguem de allí e fou posat en una altre caixa de la Sequestria tencade ab tres claus, las quals mossen Lodrà té, e les quals vos darà tota hora que per vosaltres serà request, e no res menys són segellats los panys del segell del dit mossèn Lodrà. Certament lo dit cors està a gran confusió, y vergonye del present Regne, en la forma que vuy està; perquè suplicam a vostres Magnificiencies vullen llegir lo capítol del testament de nostres immediats antecessors, que es en cartes 294 e vullen fer lo que en aquell és contingut, puis fins assí nosaltres per altres ocupacions no ho havem pogut fer”⁷⁹⁵.

La situació provisional de tenir les despulles del Beat a la sagristia s'allargava, posant en perill tan preuada relíquia. L'any 1487 els Jurats decideixen definitivament acabar el sepulcre de la capella de la Puritat començat per mestre Llobet. Trobam notícies de la represa del monument funerari en el *Llibre extraordinari dels Jurats de Mallorca de 1487 a 1489* on apareixel contracte signat entre els Jurats i Francesc Sagrera:

“De martis XXIII mensis octobris anno predicto MCCCCLXXXVII. Lo die e any demunt dits foren fermats per los Magnífichs jurats del present Regne de part una é lo discret mossen francesch Sagrera prevere de la part altre sobre una tomba que lo dit mossen Sagrera affer de alebaustre per metre lo cors del Reverend mestre Ramon llull en la Sglesia de Sanct Francesch.

E primerament, los Magnífichs Jurats han adonar al demunt mossen Sagrera lo alabaustre per fer la dita tomba, lo han affer portar en casa sua acost dels magnífichs jurats. E per quant se ha dubte que la alabaustre bast per la Tomba e les armes que si han affer, que si será mester una pessa de Santanyí per fer les armes, quels Magnífichs Jurats han apagar aquella. - Item son d'acord que lo demun dit mossen Sagrera ha affer la dita tomba segons una mostre que ha donada als magnífichs Jurats, La qual te en Joan Vicens, e es tingut lo dit mossen Sagrera de ferla semblant á aquella, e quant que la fassa mes bella é en mes obres no la pot fer en menys obres. - Item son de acort que la dita tomba Lo dit mossen Sagrera promet aquella haver acabada per spay de sis mesos primervinents, salvo just impediment, á cost é mesió sua, é asò sots pena de cent sous, E los Magnífichs Jurats li prometen Quoranta sis Liures, es ver que acabada la dita tomba los Magnífichs Jurats son tenguts de fer portar aquella acost é mesió en la Sglesia de Sanct francesch en la Capella hon deu star lo Cors del dit Mestre Ramon. E lo dit mossen Sagrera es tingut en aseura aquella en lo loch on deu star la dita Tomba. Es ver empero que per quant lo Loch on deu star la dia Tomba se ha alsar hun poch segons consell sen ha haut, los dits Magnífichs Jurats son tinguts en pagar lo que costará, e lo dit mossen Sagrera á son cost é mesió ha aseura com dit es la dita Tomba. -Item son de acort com dit es que lo demunt dit mossen Sagrera ha affer la dita Tomba per Quoranta sis Liures, les quals los Magnífichs Jurats li han adonar de present setze liures e acabada la obra la resta, é es tingut lo dit mossen sagrera de donar fermenses per les dites setze liures, e dona per fermenses en Pere Ciffre é Joan Sagrera picapedresd cascú per lo tot (...). Testes Jacobus Marades et Michael badia virgarii dictorum magnificorum dominorum Juratorum in quorum presentia dicti Mgnifici Jurati et dictus franciscus Sagrera firmarunt.- De firma

⁷⁹⁵ Testament dels Jurats de 1479 a 1487, any 1482, f.311, citat a J. AVINYÓ, *Història del...* p. 239-240.

dicti Joannis Sagrera, qui predicta omnia firmavit die XIII decembris, fuere testes discretus Antonius mir notarius et petrus mir pannipator majoricensis⁷⁹⁶.

D'altra banda, en el *Testament dels Jurats de Mallorca* que comprèn els anys 1479 - 1497⁷⁹⁷ apareix una clàusula que explicita : "Per fer la honor, ques pertany al cors de aquell venerable, e de santa vida Mestre Ramon Lull, havem deliberat se fasse una tomba de alabaastro á l'Esgleie de sant Francesch on estiga aquella reverent ossa, la cual tomba ó sepulcre deu levarar mossen Francesch Sagrera Prevera, havemly ofertas per sos treballs, é que la fasse segons la mostre que ha feta quarante sis lliures". Jaume Custurer afegia una nota aclaridora que explicava que aquests diners eren només pel treball ja que en el contracte li oferien portar-li a casa seva l'alabastre i altres materials que li fossin necessaris. El jesuïta continuava la transcripció del testament: "segons poren veure vostres Magnificencies en la capitulacio entre aquell (Sagrera) y nosaltres formada. Ha é ser acabade la obra dins sis mesos primer vinents: aixi placie a las Magnificencias vostres voler per tenir a prop al dit Mosen Sagrera, que en lo temps que ha promés, e abans si fer se porá, sia acabade la obre. Ha rebut per mans de Mossen Campanyo nou lliures, e deu sous: ara està la dita ossa dins una caxa, que havé comprade ab dues claus, las quals són estades liuradas, é encomanades al Jurat Ciudadà més antich, de la qual obra té carrech per nosaltres lo honor en Juan Vicens, qui té la trase aixi demanarlin, que el vos ne donará raó"

L'escultor encarregat de portar a terme el sepulcre de Lull, era Francesc Sagrera, (ca.1432-1509), prevere, arquitecte i escultor, fill de Guillem Sagrera. L'any 1450 el rei Alfons el Magnànim demanava al papa la rectoria de Felanitx per a Francesc, com a favor per l'amistat de Guillem i la seva família, però li fou denegat. Tingué cura de les rectories de sant Antoni de Pàdua, i de l'esglèsia de Manacor. El 1463, essent beneficiat de la Seu de Mallorca, fou ordenat de sotsdiaca. Entre els anys 1488 i 1490, Francesc Sagrera era tenidor de llibres de la Seu, on va actuar com a supervisor d'obres. L'any 1499 cobrava per la traça i motlles del portal de l'Almoina de la Seu, única contribució que s'ha pogut documentar ara per ara a la fàbrica de la Seu⁷⁹⁸. A més de l'obra del sepulcre de Lull se sap que va traçar el portal de l'Almoina de la Seu (1499), i l'antic retaule major de la parròquia de Manacor, pintat per Pere Terrencs, l'any 1499 i ja desaparegut.⁷⁹⁹

⁷⁹⁶ ARM, *Llibre extraordinari de la Universitat de Mallorca, de 1487 a 1489*, EU18, f.78-78v. El contracte íntegre fou publicat per primera vegada per F. J. PARCERISSA, P. PIFERRER, *Recuerdos y bellezas de España*, Mallorca, L'illa de la calma, (1842), J. J. Olañeta, Palma, 2004, , p. 266-267. Fou Jaume Custurer qui primer incorporà fragments del contracte del sepulcre a la seva obra, J. CUSTURER, *Disertaciones...*, p.72-73. Més tard a la segona edició del diccionari d'Antoni Furió es publicà aquests fragments dels contractes. Vegeu, A. FURIÓ, *Diccionario histórico...*, 1946, (1839) Palma, p. 249-250.

⁷⁹⁷ En el *Testament dels Jurats de Mallorca* de l'any 1481 que comprèn els anys de 1479 a 1497 es troben les instruccions que els Jurats deixaven als seus successors a l'ofici. Malauradament no l'he pogut localitzat i em remet als diversos autors que l'han citat. Jaume Custurer va transcriure algunes clàusules referents al sepulcre de Lull. Vegeu J. CUSTURER, *Disertaciones...*p.72-73.

⁷⁹⁸ J. M. PALOU, "Els Sagrera", a *Gran Enciclopèdia de la pintura i l'Escultura a les Balears*, vol. 4, PromoMallorca, 1996, p.203-205

⁷⁹⁹ M. CARBONELL, "Sagreriana Parva", *Locus Amoenus*, 9, 2007-2008, p. 68

Segons els dos documents citats, la deliberació dels jurats i el contracte, el 23 d'octubre de 1487 (figura 134) els Jurats signaren amb l'artista i prevere Francesc Sagrera un contracte en què s'estipulà que els materials com l'alabastre per l'urna, i una peça de pedra de Santanyí per esculpir les armes de Mallorca els hi serien portats a casa seva, a més les despeses de transport i la col·locació correrien a càrrec de la municipalitat. S'hi especifica que Sagrera havia d'atenir-se a la traça que ell mateix havia presentat als Jurats, i que guardava Joan Vicens. També s'explicita la data establerta per enllestir l'obra concretant-se el lliurement en un termini màxim de sis mesos, sots pena de cent sous sinó complia el termini. Per dita labor cobraria 46 lliures i en rebria per avançat 16 i la resta després d'haver finalitzat l'obra. Varen esser fiadors de l'escultor Pere Cifré i Joan Sagrera arquitecte-escultor i germà de Francesc, el mateix que treballà a la Seu als anys 1485 i 1504.

Custurer agregava que l'alabastre no bastà, doncs el pedestal de l'urna és de pedra de Santanyí, la millor pedra blana que es troba a Mallorca, i afegia que no agradà als Jurats sense daurar-se, ja que es reconeix a algunes parts de les armes, que va esser daurada, tot i que s'ha deslluïrat molt, es reconeix el daurat de molt a prop, i només a certs llocs, cosa que indica la seva antiguitat⁸⁰⁰. Certament amb un reconeixement primfilat encara avui en dia a certes parts es pot veure petites restes del daurat assenyalat per Custurer.

No hi ha dubte, d'acord amb la documentació la traça del cos superior és obra de Francesc Sagrera. El cert és que no finalitzà el monument del tot. No podem confirmar quina va esser la raó, només podem apuntar algunes hipòtesis: la més factible és que simplement a Francesc Sagrera només se li encomanà el que va fer és a dir el segon cos el que integra el fris amb els escuts i el nínxol amb l'urna. Aquesta idea està explicada en el contingut del contracte i amb les intencions dels Jurats, els quals el que realment volien era un lloc segur per servir les despulles del Beat, molt bé podem pensar que la conclusió del primer cos era d'ordre secundari, o simplement, s'acabaren els diners. En qualsevol cas en els anys de 1488 i 1490 Sagrera apareix en els llibres de la Seu com a tenidor cobrant algunes quantitats i regals cosa que pot esser interpretat que gràcies al seu coneixement de l'ofici i la seva condició eclesiàstica exercia de supervisor de les obres⁸⁰¹.

Tanmateix, cinc anys més tard en el *Testament dels Jurats* de l'any 1492 trobam una nova referència al sepulcre de Lull:

“Lo honor en Juan Vicens tenia carrech per nostres predecessors de fer una capella (així anomenen el nínxol en què esta l'urna que te cosa de quatre pams de fondo i remata el seu sòtil amb una clau com a les capelles) ab una tomba de dins aquella, ha on estigués lo cos del Reverent é Benaventurat Mestre Ramon Lull, lo qual à be que la ossa sia transladada e lo cos ó ossa estigue en segur, empero la obra no ses tota acabade, segons mostre lo principi de aquella, é la traze que te lo dit Joan Vicens é informar vos ha de

⁸⁰⁰ J. CUSTURER, *Disertaciones...*, p.73-74

⁸⁰¹ G. LLOMPART, J. M PALOU, “L'escultura gòtica”, a *La Seu de Mallorca*, coord Aina Pascual, J. J Olañeta, 1995, p. 63.

totes coses, perquè le obre de tant singular home com es estat Mestre Ramón sia acabade ab totes perfeccions⁸⁰².

Per aquesta clàusula es veu que Joan Vicens era l'encarregat de què les obres del sepulcre anessin en davant, ja hem assenyalat que no es sap per quina raó Francesc Sagrera no continuà amb les obres del sepulcre, però el que sembla clar és que des d'un principi el fabriquer o obrer del sepulcre era Joan Vicens del qual es diu referent al sarcòfag que guarda la "trase" tenint en compte aquesta notícia, una tradició historiogràfica especulà que el responsable de finalitzar el sepulcre fou Joan Vicens. És més Antoni Furió afirmava que segons consta en el *Testament dels Jurats de 1487* Joan Vicens treballava com a escultor i arquitecte en aquella obra, la qual encarregaven que es continués amb fervor. No de bades en el seu *Diccionario* l'inclou com a escultor. Tanmateix, és significatiu que l'única informació i obra que hom li ha pogut atribuir sigui la del sepulcre de Lull,⁸⁰³.

Anteriorment Jovellanos sobre el sepulcre ja havia escrit: " El segundo cuerpo que se encargó al honorable Vicens se reduce a una cosa que yo llamaria ático sí a pieza de tan extraordinario gusto pudiese acomodarse la nomenclatura del arte"⁸⁰⁴. Els autors⁸⁰⁵ de la *Història General del Reino de Mallorca* mantenien la idea que el sepulcre fou obra dels artistes Francesc Sagrera i Joan Vicens.

Més tard autors com Bartomeu Ferrà defensaven que el primer cos era obra o millor dit encàrrec de Joan Llobet i el segon cos de Francesc Sagrera. D'altra banda Santiago Sebastián⁸⁰⁶, basant-se i fent una interpretació no massa encertada dels contractes, insistia en la participació dels dos artífexs, Sagrera i Vicens, en la fàbrica del sepulcre. Aquesta hipòtesi venia sobretot recolzada no només per la diferència d'estil sinó també per la desigual qualitat que palesen els dos cossos del monument funerari. Aquest últim punt ha estat profusament destacat. Ferrà lloava amb escreix les excel·lències del treball escultòric de la part inferior enfront a les del segon cos: " El segundo cuerpo de este monumento, no sólo no está en armonía con la disposición del primero, sino hasta en sus detalles y ejecución muestra gran decadencia de estilo, y un trabajo menos esmerado"⁸⁰⁷. Aquesta mateixa opinió era postil·lada per Antoni Jiménez⁸⁰⁸, el qual posava de manifest la decadència en tot el marc superior i la manca d'enllaç entre les dues parts. En canvi Gabriel Alomar⁸⁰⁹ s'equivocava quan deia que era molt possible que el cos superior fos de data anterior a l'inferior.

No obstant això, hem d'esmentar que Parcerissa i Piferrer, basant-se amb els contractes citats, plantejaven una altra hipòtesi. Segons ells Vicens era només

⁸⁰² J. CUSTURER, *Disertaciones...* p.73-74.

⁸⁰³ A. FURIÓ, *Diccionario Histórico ...* p.297-298.

⁸⁰⁴ G. M. JOVELLANOS, "Memoria sobre...", p. 72-79, 105. 108. Citat a A. FURIÓ, *Diccionario Histórico ...*, p. 298.

⁸⁰⁵ J. DAMETO, V. MUT, G. ALEMANY, *Historia general del Reino de Mallorca*, 2ª, edició corregida per M. Moragues, J. M Bover, 1841, Palma, p. 1058

⁸⁰⁶ S. SEBASTIÁN, "La iconografía...", p. 49.

⁸⁰⁷ B. FERRÀ, "Sepulcro ...", p. 428-433

⁸⁰⁸ A. JIMÉNEZ, "El sepulcre de Ramon Lull", *La Nostra Terra*, Palma, 1934, p. 376-380.

⁸⁰⁹ G. ALOMAR, *Guillem Sagrera y la arquitectura gòtica del siglo XV*, Publicaciones del colegio oficial de arquitectos de Cataluña y Baleares, Blume, 1970, p. 216-218.

l'encarregat per la municipalitat de tenir cura de l'obra, no només del nínxol, sinó també de l'urna, i com a prova fefaent ell tenia la traça que havia dissenyat Sagrera. A més s'interrogaven si ell fos l'arquitecte-escultor perquè no la va finalitzar, i són de l'opinió que Joan Vicens senzillament va desenvolupar només el càrrec d'obrer. Sobre aquesta qüestió es fonamenten en el contracte, que qualifica d'honorable a Vicens, un tractament, que d'acord amb els costums de l'època i les normatives gremials, mai no correspon pel seu ofici als artistes i artesans, els quals un cop examinats mereixen i reben el de mestre. Tampoc mai s'ha pogut documentar cap picapedrer, lapicida o imagineire amb aquest tractament. En canvi queda consignat un tal Joan Vicens coetani com a mercader i jurat. Entre els anys 1480 i 1485 era l'encarregat d'administrar els forments i de presentar-ne els comptes, l'any 1482 és condemnat per l'administració⁸¹⁰, i l'any 1484 apareix com a jurat de Mallorca per l'estament de mercaders⁸¹¹.

Gràcies a la nova localització del contracte de Sagrera (recordem que ja s'havia publicat tot el document l'any 1842 per Parcerisa i Piferrer, però no s'havia tornat a l'original) queda clar que l'únic escultor encarregat de continuar el segon cos del monument funerari fou el prevere Francesc Sagrera, que el realitzà, abans de 1492. Tot el raonament dels erudits Parcerisa i Piferrer semblen més que certs. Posteriorment els estudis de Joana Maria Palou i Gabriel Llopart assenyalaven probablement com a Francesc Sagrera com a l'únic escultor del sepulcre de Ramon Llull⁸¹².

Tot apunta que l'obra del sepulcre, més enllà de 1492 restà inacabada i no prosperà. Jaume Custurer conjecturava que aquesta segona fase de l'obra es va fer a principis de 1492 o un poc abans pel fet que als escuts del pedestal de l'urna sols es veuen les armes de Castella - Lleó i Aragó a més de la família Llull, però manquen les de Granada. L'intent dels Jurats de què es continués l'obra del sepulcre segons la clàusula signada amb Joan Vicens com a curador de les obres no donà fruits i quedà paralitzada.

Tanmateix, és interessant saber que a les instruccions dels Jurats de l'any 1492 consta que llavors s'hi traslladaren les restes del màrtir mallorquí, protegint-ne així les relíquies, però que l'obra no era acabada del tot⁸¹³. De quan les restes del Beat varen esser col·locades a l'urna en dona notícia un tal Gabriel Llull en una memòria que escrigué l'any 1641, extreta d'un vell manuscrit, i que Custurer recollia en la seva obra: "E a VIII del mes de Setembre de MCCCCCLXXXII se tresleda lo cors del Reverent, e digne de gran memoria mestre Ramon Lull ab gran solemnitat, regint lo governador Misser Hieroni Albanell de Barcelona en la Esglesia de S. Francesch".

⁸¹⁰ ARM, *Testament dels Sindichs de la universitat de 1478*, f. 17, 38v, 51v. AH 3126.

⁸¹¹ A. CAMPANER, *Cronicón mayoricense*, 1967, Palma, p.201

⁸¹² G. LLOMPART, J. M PALOU, "L'escultura gòtica", a *La Seu de Mallorca*, coord Aina Pascual, J. J. Olañeta, 1995, p. 63.

⁸¹³ Joan Avinyó era qui aportava aquestes informacions, vegeu, J. AVINYÓ, *Història...* p.243.

Les temptatives fallides de finalitzar el sepulcre

Encara que a partir de 1492 les obres del sepulcre no continuaren, sí que podem constatar els intents sempre frustrats de finalitzar el monument funerari. Ja hem fet esment a la clàusula dels Jurats que instaven Joan Vicens a enllestir-lo, sense aconseguir cap resultat.

Anys més tard, dia 9 de gener de 1499 a les *Actes del Gran i General Consell* apareix una proposició per acabar-lo:

“ No res menys denunciem a vostres magnificències com no ignoram en aquesta ciutat esser lo cos del Reverend e benaventurat mestre Ramon Lull en lo monestir dels frares menors de la dita Ciutat en lo qual loch és estada feta o principiada amb una solemne sepultura la qual feria acabar com no estiga ab aquella perfectió deu per esser tan reverend quant és lo cors d'aquell e no res menys per esser fill de la terra perço diem a vostres savieses que us placie determinar sia fea alguna quantitat aquesta que us aparrà per donar conclusió a la dita sepultura com sia cosa que no abasterà ja cinquanta liures”⁸¹⁴.

Tampoc aquesta resolució donà els seus fruits, i les obres del sepulcre quedaren paralitzades. Hem d'esperar a principis de segle XIX quan tornam a tenir notícies d'una nova represa fallida de finalitzar el sepulcre. El dia 22 de febrer de 1881 sortiren a concurs tres premis per reformar i restaurar la capella del beat Ramon Vell. El primer premi de 600 pessetes fou pel millor projecte d'un nou retaule i decoració de la dita capella. El segon premi, de 250 pessetes pel millor projecte de restauració i acabament del sepulcre de Lull. I el tercer premi també de 250 pessetes, era pel millor esbós presentat d'una de les set estàtues que manquen a les fornícules del sepulcre. S'adjudicà només un premi de 150 pessetes a l'arquitecte Bartomeu Ferrà, autor dels plànols de restauració de la dita capella. El concurs es va tornar convocar dia 28 de març de 1882 i va quedar desert⁸¹⁵.

En definitiva, podem comprovar que la mala fortuna sempre perseguí les obres del sepulcre i que un cúmulo de circumstàncies adverses n'impediren la finalització.

Un programa lull·lià?

Com hem vist al llarg del temps el sepulcre de Lull ha despertat un notable interès entre els historiadors i erudits locals des del jesuïta Jaume Custurer, fins a l'historiador de l'art Santiago Sebastián passant per l'il·lustrat Jovellanos, l'erudit Furió, els historiadors Quadrado i Piferrer o l'arquitecte i lull·lista Bartomeu Ferrà, han fet aportacions des de diverses òptiques. Tal vegada, però la descripció millor i més detallada és la que en féu Jaume Custurer que reproduïm:

“Está el sepulcro en la pared colateral, a la parte de la epístola, en lugar eminente, de antigua, y hermosa arquitectura: porque cosa de tres palmos sobre el suelo de la capilla, encima un pedestal de palmo, y algo más de medio de alto, curiosamente labrado con figuras y follajes, salen de la pared siete bestiones de piedra de palmo y un quarto de alto, que en sus manos tienen las insignias de la practica de las siete artes liberales, y estan destinados para sustestar siete estatuas, que han de ocupar los siete nichos que les corresponden, las quales han de representar la especulativa de las mesmas siete artes;

⁸¹⁴ ARM, *Llibre de determinacions o actes del Gran i General Consell*, 1499, R. 80/17, f. 17

⁸¹⁵ BSAL, t. II, 1888, p. 16

serán estos nichos de algo más de ocho palmos de alto, y del remate de cada uno de ellos salen dos Angeles, que sustentan una corona, destinada para la cabeça de las estatuas que faltan; pues en cada una de estas coronas, está gravado con letras Góticas antiquísimas el nombre de una de las siete artes liberales con este orden comenzando por la parte del altar *Gramatica, Logica, Rhetorica, Arhitmetica, Musica, Geometria, Astrologia*: Toda esta fabrica, y algo de lo que esta sobre ella es de piedra labrada con muy primorosos labores, de antigua arquitectura (...)

(.V.) Sobre este primer cuerpo de la fábrica que tendrá mas de onze palmos de alto se descubre un nicho abierto en la pared en forma de capilla, cuyo techo remata en una llave, en que se distinguen gravadas las armas del Reyno de Mallorca, aunque ya deslustrado el color, por la antigüedad de la pintura, por donde se reconoce, averse hecho assi el nicho, como los que ay dento dél a expensas del Reyno... A los dos lados de el nicho sobresalen dos bestiones de piedra, de medio cuerpo, destinados para dos estatuas, una de ellos sustenta con sus manos un letrado con una inscripción gravada, de letra Gótica antiquissima, que dize *Dispositor sum sanitatis*, esto es, soy dueño de la salud, en que sin duda se significan sus freqüentes milagros; el otro tenia en su mano derecha una insignia que está rota, y se discurre sería alguna palma, que simbolizasse su martirio.

(.VI.) Desde lo interior de este nicho infunde veneración, y respeto el sepulcro de alabastro, ó marmol, primorosamente labrado, y elevado sobre un pedestal , de quatro palmos y tres quartos de alto, en que en tres escudos, estan gravadas las armas del Rey Católico, del Reyno de Mallorca, y de la familia de los lullios, Assí las insignias como lo restante del pedestal estava dorado, y estofado; pero de tiempo tan antiguo, que solo mirandole de muy cerca puede en algunas partes reconocerse algo del oro, que ha quedado. Sobresale en la frente de la urna, de relieve, y con rayos la estatua del Beato Raymundo que le representa difunto; y sobre ella una definición de dos palmos de alto, la imagen de su alma, también con rayos, y entre dos Angeles, que le suben al Cielo. Tendrá la urna tres palmos un quarto de alto, y siete palmos y medio de largo. Sobre su definición ay un llano en que segun algunas memorias, se avia de poner otra imagen que le representase vivo, la qual todavía no se ha fabricado como tampoco las estatuas, que avian de estar sobre los nueve bestiones”⁸¹⁶.

El fet és que en aquest monument es conjuguen dos tipus diferents de temes iconogràfics. Per una banda, un model convencional de tomba, l'urna amb la figura del cos jacent i per l'altra la incorporació d'un programa nou en escultura funerària, el de les Arts liberals. Al sòcol apareix al llarg d'un fris una sèrie d'animals fantàstics característics del bestiar medieval, molts d'ells enfrontats, que suporten vuit pilastres reforçades amb motlles i pinacles que emmarquen set fornícules. A la part inferior, set figures de caps de frares i doctors que funcionen com a peanyes a les quals s'havien de col·locar les set figures de les Arts. Aquestes talles de caps de frares i doctors tenen com a motiu particular que quatre d'elles, les que s'han conservat, porten a les mans unes cartelles amb elements distintius de cada art. La que simbolitza la Música és prou significativa, un llibre obert decorat amb notes musicals. Curiosament en les testimonis del procés de 1751, l'antiquari Lluís Foco declarava: “Y he reparat en una inscripció o cartella que te la figura que serveix de peanya al nitxo, en que deuria la estatua qui havia de representar la música, en que vetx unas notas de cant pla insculpit en la cartella, ab la lletra corresponent a les notes y la lletra ab characters o lletres

⁸¹⁶ J. CUSTURER, *Disertaciones...* p.10-11.

gòtiques diu: *Gaudeamus omnes in domino*⁸¹⁷. Es tracta del títol d'una antífona gregoriana dedicada a la Mare de Déu.

De fet, aquesta inscripció s'ha conservat fins ara, en canvi les tres primeres figures que representen el Trivium és a dir la Gramàtica, la Lògica, i la Retòrica presenten els atributs deteriorats. La figura que representa l'Aritmètica porta una tauleta on apareixen esculpits els deu primers números. La Geometria està representada per un cercle, en el qual s'inscriuen un quadrat i un triangle. En darrer lloc, l'Astrologia havia de descansar sobre una peanya en forma d'una figura barbada que porta un astrolabi. Malauradament les set talles que havien de simbolitzar les set arts, no es feren i els espais han restat sempre buits. Segurament haguessin estat dissenyades a la manera que idearen M. Capella i els seus comentadors medievals. A la part superior de cada fornícula apareix una corona sostinguda per dos angelets, on estan retolats en lletra gòtica, molt clara, els noms de les diferents arts. A continuació en el fris o cornisa decorat amb fulles s'assenten dos pilars que donen pas a un segon cos, totalment diferent. A ambdós costats dels pilars sobre el fris s'ubiquen dos àngels que actuen com a peanyes de les estàtues al·legòriques que sempre han mancat. La figura de la dreta porta un filacteri amb una inscripció relativa als miracles de salut que el Beat obrava: "*Dispositor sum sanitatis*". L'altra figura de l'esquerra a la mà dreta portava una insígnia que s'ha perdut, i probablement la palma que simbolitzava el seu martiri.

Aquest primer cos ideat per Llobet⁸¹⁸ es caracteritza per una acurada decoració de figures, fullatges, i dosserets. Crida especialment l'atenció l'expressivitat dels rostres dels personatges que ornamenten les peanyes i dels àngels que sostenen les corones; en particular, els ulls molt oberts i ametllats – desperten la temptació de batiar l'escultor anònim com el "mestre dels ulls badats" – però també les formes turgents, plenes, i l'accent en els aspectes volumètrics, trets que aproximen aquesta escultura al taller de Guillem Sagrera i, en general, a la producció d'influència borgonyona.

Les Arts liberals era tema freqüent durant l'edat mitja. El concepte d'art liberal heretat de l'antiguitat clàssica designava els estudis que tenien com a objectiu oferir coneixements generals i intel·lectuals contraposades a habilitats o coneixements de caire professional o manual. Les set arts obrin set vies de coneixement a l'activitat humana, el *Trivium* conformat per la gramàtica, retòrica, i lògica; i el *Quadrivium* que agrupa l'aritmètica, música, geometria i l'astronomia. Aquestes disciplines contenen tots els coneixements que l'home pot adquirir fora de la revelació divina. En època medieval l'església adoptà la seva ensenyança i varen esser disciplines universitàries.

Al tombant de l'edat antiga diversos autors es preocuparen per salvaguardar les ciències i les presentaren de manera molt resumides a les seves obres⁸¹⁹. Però el

⁸¹⁷ ADM, *Procés...*, 1751, f. 67-68.

⁸¹⁸ Antoni Jiménez afirmava que l'obra de Joan Llobet havia estat costejada per un tal Joan Pere Llobera. No he pogut compulsar aquesta dada. És l'únic que en parla, però segurament el confonia amb el promotor. Vegeu A. JIMÉNEZ, "El sepulcre..." p. 376-380.

⁸¹⁹ Un dels primers autors que tenia intenció en compondre una obra sobre les set arts fou sant Agustí, però la seva enciclopèdia que només s'en conserva un fragment, quedà incompleta. Per altra banda, Boeci va escriure alguns capítols del *Quadrivium* a *De musica* i a la seva *Ars geomètrica*

més cèlebre tractat de tots que recollí i sistematitzà el coneixement del *Trivium* i *Quadrivium* fou el gramàtic africà del segle V Martianus Capella⁸²⁰ en la seva obra *Satyricon* o *De Nuptiis Philologiae et Mercuri et de septem artibus liberalibus libri novem* que relata les esposades de Mercuri amb Filologia. El dia de les noces la jove esposada es presenta amb un seguici format per les set ciències, i fa un llarg discurs que és un tractat complet de la ciència a la qual representa. És aquí on per primer cop trobam personificades les ciències. Les figures elaborades per l'escriptor africà foren acceptades a l'edat mitjana, tot i que els artistes s'esforçaren a simplificar aquests tipus al·legòrics tan carregats d'adorns⁸²¹.

Tant escriptors com artistes es mostraren de seguida receptius als models creats per l'escriptor africà. Les representacions més antigues de les arts liberals es troben a les façanes de Chartres, Laon, i Auxerre. Així mateix, aquest tema iconogràfic fou molt divulgat en la decoració de biblioteques, i en arts sumptuàries especialment la tapisseria⁸²². En general, són personificacions femenines. La Gramàtica és una dona venerable de llarg mantell amb un atribut distintiu la fèrula, remarcant-ne així el caràcter d'ensenyança. La Lògica és una dama prima amb mantell negre, els seus cabells tenen rínxols, amb la mà esquerra agafa una serp, amb l'altra mà porta una tauleta de cera i un am. Seguint la interpretació de Remigi d'Auxerre els cabells arrissats designen el sil·logisme, la serp els ardis sofítics i l'am els arguments capciosos. La Retòrica és esvelta, va vestida de colors, porta casc i empenya armes com l'espasa o la llança o simplement fa un gest oratori. La Geometria sol anar abillada amb un magnífic vestit en el qual es veuen brodats els moviments dels astres, a la mà dreta sol portar un compàs (radius) o una vara graduada i a l'esquerra una esfera. L'Aritmètica és representa amb un feix de raigs lluminosos que surten del seu front i es perllonguen a l'infinit; també és característic representar-la amb els dits

que aportaren a l'Edat Mitja algunes insignificants dades de la ciència grega. Casiodor a la seva obra *De artibus ac disciplinis liberalium litterarum*, donà un manual complet de les set arts. A les *Etimologies* d'Isidor de Sevilla apareix la divisió de les ciències en Trivium i Quadrivium per aquest autor són la base de l'educació cristiana. Sobre les representacions iconogràfiques de les Arts liberals vegeu l'estudi clàssic i molt complet de Philippe Verdier el qual tracta les diverses representacions plàstiques, escultures a portalades de catedrals franceses i italianes, còdexs miniats, pintura i tapisseria flamenca tot relacionant-lo amb textos d'autors medievals, PH. VERDIER, "Arts libéraux et philosophie au moyen âge", *Actes du quatrième congrès international de philosophie médiévale*, 1967, p. 305 - 354. A més, L. MÂLE, *El gòtico: la iconografía de la edad Media y sus fuentes*, Encuentro, Madrid, (1958), 1986, p.97-98. F. SAXL, "Enciclopedias medievales ilustradas", a *La vida de las imágenes*, Alianza Forma, Madrid, 1989, 1957, p. 207-229. Vegeu altres estudis sobre les representacions de les Arts Liberals a les portades de les catedrals franceses: A. KATZENELLENBOGEN, "The representation of the Seven liberal Arts, M. CLAGETT, G. POST, R. REYNOLDS (ed), *Twelfth Century Europe and the Foundation of Modern Society*, univ. Wisconsin, 1966, p. 39-55.

⁸²⁰ Martianus Capella and the seven liberal arts, ed. W.H. STAHL, R. JOHNSON i E.L. BURGE, Columbia University, 1977, 2 vols.

⁸²¹ L. MÂLE, *El gòtico...*, p.95- 105

⁸²² N. LEBLOND, "Le chanoine Pierre Odin commanditaire de la peinture murale des Arts Libéraux pour la Bibliothèque capitulaire de la Cathédrale du Puy- en -velay" a F. JOUBERT, (Dir.), *L'artiste et le clerc. La commande artistique des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge*, Presses de l'université Paris- Sorbonne, 2006, p. 371-388. CL. LAUTIER, "Les Arts Libéraux de la "librairie" capitulaire de Chartres", *Gesta*, 37/2, 1998, p. 211-216. P. CHARRON, "Les Arts Libéraux dans la tapisserie à la fin du Moyen Âge: entre iconographie savante et pratiques d'atelier" C. HECK (Ed), *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge*, Turnhout, Bèlgica, 2011.

àgils i en moviment o bé amb la taula de Pitàgores. L'Astronomia alça el cap al cel, porta una esfera. La Música te com a motiu un escut d'or amb cordes sonores.

S'ha de dir que Llull a les seves obres definí i tractà el tema de les set arts liberals i mecàniques⁸²³. En el *Llibre de contemplació* no hi ha cap referència a les Arts liberals, ni al Trivium ni al Quadrivium, només a les arts mecàniques. A la *Doctrina pueril* redactada en un to paternal i pedagògic el pare ensenya i aconsella el fill explicant-li la utilitat pedagògica del Trivium i Quadrivium. Tot i això, hi ha una valoració positiva de les arts mecàniques. Llull afirma la importància de les arts manuals i aconsella al seu fill que aprengui un ofici.

En el *Blaquerna* apareix un esbós de l'educació que Evast i Aloma, pares de Blaquerna, donen al seu fill. El protagonista amb l'ajuda d'un mestre i tutor aprèn música, gramàtica, lògica, retòrica, i filosofia natural. El programa d'estudis culmina amb l'ensenyança universitària que comprèn medicina, i teologia. En el pla d'estudis del llibre de *Blaquerna*, Llull ha relacionat les disciplines de les Arts Liberals amb les més innovadores de l'especialitat universitària.

L'*Arbre de la Ciència* constitueix l'obra més original i característica de Llull del gènere enciclopèdic. Hi fa una classificació de les arts i les ciències. El tret més rellevant d'aquesta sistematització és que les Arts liberals s'inserten en una visió universal de l'activitat humana que parteix de les arts mecàniques i culmina amb la teologia, després de passar pel dret, la medicina i la filosofia.

En definitiva la concepció de les Arts liberals de Llull recull una visió de l'època, però, el més interessant són els seus judicis sobre la utilitat pedagògica de les diferents arts que ofereixen una nova perspectiva. La valoració positiva del Trivium es deixa veure a tota la seva obra. La Gramàtica perquè és l'entrada a totes les altres ciències i arts, la Lògica ajuda a vigoritzar i aguditzar el pensament, sobre la Retòrica emfatitza el seu poder per fer agradable als homes i a Déu. Quant al Quadrivium, la seva opinió no és tan positiva, només la Música és salva i apareix al programa d'estudis de Blaquerna.

Tanmateix, però el tema de les Arts liberals com a part del repertori iconogràfic en un monument funerari no és original del sepulcre de Llull. Sembla que els primers models es troben a Itàlia on a mitjans de segle XIV es renova la iconografia de la tomba: primer s'introdueix la temàtica de les Virtuts i després s'afegeix o bé es substitueix per les Arts liberals. Per exemple en el sepulcre de Maria d'Hongria de Tino di Camaino, el sarcòfag descansa sobre les quatre virtuts. Un pas més es dona a la tomba monumental del rei Robert d'Anjou a

⁸²³E. COLOMER, "Las artes liberales en la concepción científica y pedagógica de Ramón Llull", *Arts libéraux et Philosophie au Moyen Âge*, Actes du Quatrième Congrès International de Philosophie Médiévale, Université de Montréal, Montréal/Paris, Canada, 1969, p. 684 -690. R. DA COSTA, "Las definiciones de las siete artes liberales y mecánicas en la obra de Ramón Llull", *Revista Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, Universidad Complutense de Madrid, vol.23, 2006, p.131-164. P. VILLALBA, "L'home com a Artista en l'Arbor Scientiae", J. CORCÓ, A. FIDORA, J.OLIVES, J. PARDO (coord), *Què és l'home? Reflexions antropològiques a la Corona d'Aragó durant l'Edat Mitjana*, Barcelona, 2004, p. 136-138. A. NIETO GALÁN, "Ramon Llull i la ciència medieval", *Ars brevis*, núm. Extraordinari, 1995. L. BADIA, "A propòsit de Ramon Llull i la gramàtica", a *Miscel·lània Joan Bastardas, Estudis de llengua i literatura catalanes XVII*, Abadia de Montserrat, 1989, p. 157-182.

Santa Clara de Nàpols encarregada als escultors Pacio i Giovanni Bertini i documentada entre 1343 i 1345, on apareix el tema de les alegories de les arts liberals envoltant la figura jacent del rei⁸²⁴.

Però, el sepulcre de Sixte IV és innovador a l'àmbit artístic de finals de segle XV, la capella va esser consagrada a 1479, després de la mort de Sixte a 1484, el seu nebot Juli II va encarregà el sepulcre a Antoni Pollaiolo. Sembla que el monument estaria enllestit l'any 1493, data inscrita en el mateix sepulcre. La concepció exempta del monument s'allunyava del tradicional sepulcre mural en el qual s'havia honorat la memòria dels pontífexs en temps de l'edat mitja i del Renaixement, també se li afegia la originalitat de la decoració figurada del sepulcre en el qual es representaven les alegories de les set virtuts a més d'incorporar-se en aquest programa les arts liberals acompanyades per tres més la perspectiva, la filosofia, i la teologia⁸²⁵.

El cert, és que el sepulcre de Sixte IV és gairebé coetani al segon cos del sepulcre de Ramon Llull; si a l'any 1483 s'encomana el sepulcre a Pollaiolo i s'instal·la l'any 1493 a la capella de la basílica de sant Pere, la segona fase del monument funerari de Llull consta a la documentació que va esser encarregat a Francesc Sagra entre els anys 1487-1489; com es veu les dates d'execució s'acosten molt. El sepulcre de Sixte IV és alguns anys anterior, al sepulcre de Ramon Llull.

Cal doncs plantejar-se aquí la qüestió de perquè Mestre Llobet va introduir el tema de les set Arts Liberals en el monument funerari de Llull i quin sentit simbòlic tenia. De fet, la idea no era original del lul·lista barceloní, com hem vist, sinó del primer humanisme italià en sepulcres de reis i més tard de papes. Tal vegada Llobet va recorre al "vell" tema medieval cristià de les Arts Liberals per honorar Llull com a savi universal, pensem que el Trivium i el Quatrivium eren les vies de coneixement intel·lectual que s'ensenyaven a les universitats. L'embranzida dels estudis lul·lians al segle XV amb la creació de l'escola a Randa manifesta la puixança de Llull com a savi i pensador. Però el sepulcre no només exalta la figura de Llull com a savi i filòsof, també es representaven atributs de sant i màrtir venerat. En aquell temps s'esperava amb ànsies la seva prompta canonització; els motius que falten, com ara la palma del martiri i els raigs que decoraven el seu cap, indiquen aquesta faceta del savi mallorquí, de la mateixa manera el caire miracler s'indica a la banderola que porta la figura de la dreta "Dispositor sum sanitati", és a dir, som el guardià de la salut.

Per exemple, el caràcter de santedat es reflecteix molt bé en la testificació del pintor Gabriel Femenia, a mitjans de segle XVIII:

"Sempre se ha tingut per sepulcre del beato Ramon Lull el que se veu fabricat y elevat arrimat a la paret de la part de la Epistola de la present capella de nostra Señora de Consolació de esta iglesia y en dit sepulcre se venera recondit son cos y reliquias com es publich y notori, la fàbrica de este sepulcre la judico de circa quatrecentos anys en poca diferencia, per la moda de adornar y esculpturas que es corresponent a altres esculpturas y adornos de aquell temps, los rayos que se veuhen entallats sobre el coxí en que està posat el cap de la figura del matex beato Ramon Lull, que està coronat ab dits rayos, los

⁸²⁴ G. CHELAZZI DINI, *Pacio e Giovanni Bertini da Firenze e la bottega napoletana di Tino di Camaino*, Prato, 1996.

⁸²⁵ Sobre el sepulcre de Sixto IV vegeu, L. D. ETTLINGER, "Pollaiuolo's tomb of pope Sixtus IX", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI, 1953, p.239-274.

considero fets al mateix temps que se feu dita urna y que en ella se entellà la figura, perquè axí lo indica el relleu de dits rayos”⁸²⁶.

Com es veu, interessava remarcar l’atribut de la corona radiada per demostrar l’antiguitat del culte immemorial de la imatge.

Després, la inclusió de les Arts liberals en sepulcres de l’àmbit hispànic serà freqüent sobretot per influència del de Sixte IV. L’autora M^a José Redondo⁸²⁷ ha estudiat aquest conjunt de sepulcres. Com ara el del príncep Joan, el del cardenal Cisneros i els dels reis Felip I i Joana de Castella.

En el cas del sepulcre de Llull, la seva estructura manté una tipologia de sepulcre mural, adossat a la paret, característic dels sepulcres gòtics. Cal diferenciar-hi el primer cos, amb la innovadora temàtica de les Arts liberals una de les primeres realitzades en l’àmbit espanyol⁸²⁸, i un segon cos que incorpora un model de sepulcre ancorat en les fórmules de l’escultura gòtica, i obrat amb alabastre per Francesc Sagrera. Aquest segon cos consta de dues parts un basament decorat amb els escuts dels Reis Catòlics⁸²⁹, de la Ciutat i regne de Mallorca (al·ludint a la protecció dels jurats) i de la família Llull, tot coronat per un fris de fulles de card; a sobre una fornícula de planta rectangular coberta amb una volta de creuria molt rebaixada (de nou amb les armes del regne a la clau de la volta), que allotja el sarcòfag. Aquest cos apareix emmarcat per dos pinacles motllurats, mentre que l’arc carpanell i rebaixat remata amb frontis i coronament conopial. S’endevina que aquest segon cos hauria de continuar a la part superior del mur de la capella: dues pilastres planes hi resten inacabades com a testimonis. La representació del jacent sobre un llit mortuori és un dels models preferits de l’art sepulcral cristià; l’escultura de Llull deriva de les figures sepulcral que es comencen a representar als segles XI i XII i manifesta arcaisme i esquematització.

És una imatge força convencional podem destacar alguns convencionalismes com la postura del difunt està concebut i figurat com sí està dempeus, amb les cames rectes, tot i que es disposen coixins sota el seu cap com si aparentés que està

⁸²⁶ ADM, *Procs...*, 1751, f. 75.

⁸²⁷ M. JOSÉ REDONDO CANTERA, “El sepulcro de Sixto IV y su influencia en la escultura del Renacimiento en España”, *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología*, t. 52, 1986, p.271-282. *El sepulcro en el siglo XVI: tipología e iconografía*, Ministerio de cultura, centro nacional de información del patrimonio histórico, 1987. A. GARCIA REY, “El sepulcro del cardenal Cisneros y los documentos de los artífices”, *Arte Español*, X, 1929, p.484. L. MIGLIACCIO, “Precisiones sobre la actividad de Bartolomé Ordoñez en Italia y la recepción del Renacimiento italiano en la península Ibérica”, a *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Universidad de Valladolid, 2004, p. 383-385. Per altra part, sabem que el mallorquí Nicolau de Pax, catedràtic de filosofia lul·liana de la Universitat d’Alcala d’Henares, compongué un epitafi pel seu amic personal el cardenal que mai fou gravat, sobre aquest punt vegeu, J. BOVER, “L’epitafi pel sepulcre del cardenal Francisco de Cisneros, de Nicolau de Pax”, *BSAL*, 61, 2005, p.287-288.

Sobre aquesta qüestió M^a José Redondo ja havia assenyalat que la representació de les arts liberals l’antecedent a Espanya es trobava en el sepulcre de Ramon Llull, encara que no s’arribaren a esculpir ni tampoc s’associaren a la teologia com s’havia fet en el sepulcre de Sixte IV i després a la tomba del cardenal Cisneros. Vegeu, M^a J. REDONDO, *El sepulcro en el siglo XVI...*, p. 205-206.

⁸²⁹ Va ser definit en la Concòrdia de Segòvia de l’any 1475. Atès que no porta la magrana, data necessàriament dels anys 1475-1491. Porta la corona preceptiva, però no hi apareix l’àngula dita “de sant Joan” que sol fer-li de suport

ajaçat, la postura real és dreta, el tractament del motiu dels plecs de les robes corroboren aquesta postura els quals es dirigeixen cap els peus, i fins i tot com és el cas de la figura jacent de Llull, els plecs estan disposats de manera paral·lela i rectilínia.

Una altre convencionalisme són els cabells que no respecten la llei de la gravetat, igualment, esdevé amb la llarga barba ben composta. La figura apareix amb els ulls clucs, immòbil i insensible, amb les mans aplegades en forma d'oració i sostenint el rosari. D'altra banda, el grup del coronament representa la recollida i ascensió de l'ànima de Llull: una petita imatge nua es sostinguda per dos àngels. Aquest tema iconogràfic té els seus orígens en les representacions de la marededéu morta per simbolitzar l'ascens de l'ànima, mitjançant una petita imatge nua que es assistida per dos àngels. Sobretot en els sepulcres del Tres-cents i Quatre-cents caracteritzats per estar ubicats sota un arcosoli i aixopluguen la figura del jacent, en un nivell superior sovintaja aquest motiu de l'ascens de l'ànima auxiliat per dos àngels. És freqüent en diferents sepulcres valencians medievals com ara els de Constança Boïl, Laura Fabra, i altres de les famílies Ferrer i Esclapés⁸³⁰.

Pel que fa a l'àmbit mallorquí, hem d'esmentar el monument funerari del bisbe Antoni de Galiana, obrat per Llorenç Tosquella cap a l'any 1380 i ubicat a la capella de Nostra Dona de la Corona a la Seu de Mallorca. Aquest pot ser la font directa d'inspiració per el sepulcre de Llull. Situat sota un arcosoli lobulat hi descansa la figura jacent del bisbe Galiana, i a la part superior l'ànima del prelat es recollida en un sedal i pujada per dos àngels, flanquejats per grans escuts escacats, que representen les armes del difunt⁸³¹.

Altres sepulcres que podem relacionar-los amb el de Llull són els dels lul·listes Pere Joan Llobet (1460) i Beatriu de Pinós (1485). Ambdós coincideixen que estan situats en els murs de la capella del Sagrat Cor de la Seu. L'urna d'alabastre amb les restes del lul·lista barceloní està decorada a la part frontal per arquets amb les alegories de la Fe i la Caritat, un tema habitual en els monuments funeraris medievals. Els laterals mostren els sants Joans. El coronament figura el misteri de la Trinitat mitjançant l'esquema anomenat "Tron de Misericòrdia", desvelat pels àngels⁸³². Encara que l'urna no mostra característiques afins a l'urna de Llull, sí que hi ha semblances en les làpides laudatòries que apareixen en cada sepulcre. Segons l'opinió de Llorenç Pérez, la de Llobet fou redactada pel mateix Francesc Eiximenis⁸³³. Els jurats de Mallorca varen esser els responsables de fer obrar la seva urna sepulcral i el 1484 hi posaren a sota la inscripció amb l'escut dels Llobet (el llop) i una mitja lluna que inclogueren els jurats per tal de recordar el lligam

⁸³⁰ J. V. GARCIA MARSILLA, "Capilla, sepulcro y luminaria. Arte funeraria y sociedad urbana en la Valencia medieval", *Ars Longa*, núm 6, Cuadernos de Arte, Departamento de historia del arte, Universidad de Valencia, 1995, p.69-80

⁸³¹ G. LLABRÉS, "Pedro Juan Llobet y su sepulcro", *BSAL*, t. 5, 1894, p.357- 362. J. POMAR, "Los orígenes del Estudio General, el doctor Lobet (hacia 1449)", a *Ensayo histórico sobre el desarrollo de la instrucción pública*, Palma, 1904, p.40. G. LLOMPART, "La población medieval del subsòl de la Seu", a *La Seu de Mallorca*, coord Aina Pascual, J.J. Olañeta, Palma, 1995, p. 80-82.

⁸³² G. LLOMPART, "La población ...", p.87-88

⁸³³ L. PÉREZ, "Corona poética luliana", *Heraldo de Cristo*, núm 766, 1974, p.9

del difunt amb la ciència lul·lista⁸³⁴. Gabriel Alomar⁸³⁵ atribuïa en reserves a Francesc Sagrera el sepulcre de mestre Llobet, no només per les analogies de l'estil de la talla, sinó també per la relació que existí entre ambdós personatges. Més semblances compositives i estilístiques es troben amb l'urna de Beatriu de Pinós: la figura ajaçada de la noble catalana, així com els motius usuals del coixí, la posició de les mans en actitud de resar, el tractament dels plecs de la roba i en conjunt la rigidesa de la figura evoquen la figura del beat Ramon, i molt bé la talla d'aquest sarcòfag podria provenir del mateix taller de Francesc Sagrera, atesa la coincidència de les dates d'execució d'ambdues urnes. Per altra part, els detalls i símbols lul·lians es deixen veure a les decoracions de la banda curta del sarcòfag de nou amb la mitja lluna (en aquest cas policromada) i les dues mènsules en forma d'àngels que sostenen les armes de la família de la difunta.

Tot plegat, entre els anys 1484 i 1492 es constata una labor activa dels jurats de Mallorca relacionades amb l'entorn sociocultural i més en concret amb els afers lul·lians manifestant-se a l'àmbit artístic amb les factures de l'escut de Llobet a la seva urna, el sepulcre de Beatriu de Pinós, i la represa del sepulcre de Ramon Llull⁸³⁶.

Heràldica i epitafis

No podem deixar de banda el llenguatge de l'heràldica i les inscripcions, aquestes són representacions característiques dels sepulcres.

Tant l'heràldica com les inscripcions són motius rellevants en els sepulcres. Els escuts d'armes de les famílies solen aparèixer en el pedestal en el qual es recolza el monument i en el frontal del sepulcre, però també es poden ubicar en les claus de les voltes. En el cas concret del sepulcre del beat Ramon l'heràldica es troba situada a dos llocs, com ja hem dit a la clau que tanca el nínxol de la capella on es distingeixen les armes de la ciutat de Palma, recollint la descripció de Custurer sembla que devia estar policromat. Altres tres escuts estan localitzats al pedestal d'esquerra a dreta representen: les armes dels reis Catòlics, en el qual es veu representats tots els regnes de la península Ibèrica de finals de segle XV, el quarterat està constituït per les armes dels Regnes de Castella i Lleó, els de la corona d'Aragó i les Dues Sicílies, l'escut d'enmig és el de la Ciutat i Regne de Mallorca, i el llinatge dels Lulls caracteritzat per la mitja lluna invertida. Segons indica Custurer les insígnies i el pedestal estaven daurats i policromats, de fet amb una observació acurada encara es poden veure alguna resta del daurat.

Aquest conjunt heràldic es repeteix a la portada de l'Estudi General de Palma fundat el 30 d'agost de 1483 amb el nom d'Estudis Generals per Ferran el Catòlic. Sobre la porta principal es troba un escut de finals de segle XV, que inclou les armes dels reis Catòlics, les de la ciutat i regne de Mallorca, i les del llinatge Llull.

⁸³⁴ P. DE MONTANER, "Blasons i persones" a *La Seu de Mallorca*, coord Aina Pascual, J.J.Olañeta, Palma, 1995, p.330-332.

⁸³⁵ G. ALOMAR, *Guillem Sagrera...*, p. 216-218.

⁸³⁶ Sobre la figura dels Jurats de la Ciutat i Regne de Mallorca com a promotors i mecenes de les diverses produccions culturals dels segles XV i XVI. Vegeu, J. R. RUIZ, "Los jurados de la Ciutat i Regne de Mallorca como promotores de cultura (s.XV-XVI)", *Al tombant de l'edat mitjana tradició medieval i cultura humanista*, coord. M. BARCELÓ, Jornades d'estudis locals XVII, IdEB, Palma, 2000, p.517-530.

Encara que estilísticament recorden els del sepulcre del Beat, han de ser posteriors, perquè les armes reials ja incorporen el símbol del regne de Granada. De fet, un testimoni de mitjan segle XVII ja assegurava que data d'època de Carles V⁸³⁷.

Pel que fa a les inscripcions del sepulcre de Llull tenen un contingut de caire biogràfic, històric i ideològic i la funció primordial és la d'identificar a la persona a la qual s'ha dedicat el monument funerari. En referència a l'inscripció que apareix al sepulcre de Llull està en llengua llatina i segueix una composició versificada que denota un notable coneixement de la cultura clàssica, reservats als eclesiàstics i humanistes. Tanmateix, el tipus de lletra és encara gòtic.

La làpida de marbre es troba adossada a la part dreta, i diu:

Hic nitidum tumulus retinens est corpus ad intra,
Raymundi magni fulgentis nomine Lulli,
Moribus insignis sunt nuncia climata mundi,
Et sua scripta ferunt, fuerit quis clarior illo
Maioricis ortique domus testantur, et omnes,
Urbs fuit, et domina Balearum Regia Magna .
Hunc tres aetates, primae tenuere lascivum;
Verum postremae perfectum constituerunt;
Cum Christus lectum cunctis patefecerat illum.
A vanis mundi convertens ad sua sancta.
Atque docens prompte natura, quod exigit omnis.
Et quae secreto natura que mira creavit,

⁸³⁷ L'any 1654 es duen a terme deposicions sobre el reconeixement d'algunes imatges de Llull és significatiu a bastament que aquest relleu amb els tres escuts que decorava la Universitat Lul·liana sigui reconegut i examinat per pèrits qualificats. El propòsit de les declaracions judicials era notificar l'antiguitat de les imatges lul·lianes per així poder consignar l'antiguitat del culte a Ramon Llull, però, tot indica, que s'equivocaren a l'esmentar un dels escuts com les insígnies de l'emperador Carles V, en realitat pertanyen als reis Catòlics.:

"En la Ciudad de Mallorca en cinco dias del mes de abril año del nacimiento de Nuestro Señor Jesuchristo 1654. Constituidos los Ilustres y muy señores Miguel Joan Net Cavallero y sus socios Jurados de la Universidad, ciudad, y Reyno de Mallorca, Pedro Antonio Vellora de la villa de Selva Sindico clavario de la parte forana, y el Doctor Don Domingo Sureda de San Marti, Canonigo de la Sancta Iglesia Rector de la Universidad Luliana de este Reyno de Mallorca, en las escuelas de la dicha Universidad, y en el portal, y en la entrada de ellas sobre el arco hallaron entallados de releve en piedra tres escudos de Armas: en el del en medio, que esta más eminente, se ven las Imperiales del Señor Emperador Carlos Quinto, en las e mano derecha las de la Ciudad, y Reyno de Mallorca, y en la Sinistra las del Illuminado Doctor y Martir Raymundo Lullio, que consisten en una media luna con las puntas assia baxo; las quales armas yo el dicho notario vi y reconoci, y las vieron y reconocieron Gabriel Maure y Joseph Gonsales testigos a este fin llamados, y luego los dichos muy Ilustres Señores Jurados, Sindico clavario, y Rector mandaron a Estevan Vidal y Nadal Anselm Albañiles y maestros de obra que son de los mas peritos de esa ciudad que mirassen y reconociessen los dichos escudos de armas y hicieron relacion de su antigüedad, y los dichos maestros en presencia de mi el dicho notario y de los susodichos testigos miraron y reconocieron los dichos tres escudos de armas, y dixeron, que segunda, y forma en que los hallavan jugavan uniformes, que tenian mas de 150 años de antigüedad, y assi los dixeron...", vegeu, ARM, S- 1014, *Testimonis sobre un escut d'armes de la família Llull i d'una pintura a la capella de la Universitat Lul·liana*, f. 74v- 76v.

Hic bonus electus Christum ferventer amando,
 Barbarus ex illo tactus pergendo popellus,
 Demostransque; Deum, Christumque; virumque; fuisse,
 Atque Redemptorem, lapis primique parentis
 Barbarus obaudit, insultans surgit in illum,
 Et feriunt lapide, fit vitae terminus illi,
 Cernite Raymundum, Patres, hunc recolite vestrum;
 Vestrum concivem, decus et praenobile vestrum.

L'epitafi apareix signat per: *Franciscus Ximinius, canonicus maioricensis*, aquest personatge va esser doctor en drets, prevere, canonge de la Seu de Mallorca i vicari general de Mallorca en temps del bisbe Gil Sánchez Muñoz, l'antic antipapa Climent VII. Segons recollia Bover conreà la poesia llatina. Les tres úniques produccions literàries que es conserven seves apareixen esculpides en marbre. Un primer epitafi de catorze hexàmetres es troba a les parets del capítol de la Seu, dedicat a la memòria del bisbe de Mallorca Gil Sanchez Muñoz. Possiblement el va escriure l'any 1446, any de la mort del prelat. Uns altres versos es llegeixen a la Seu en una làpida col·locada a la paret entre la capella reial i la del Corpus Christi, encara que no portin nom d'autor, pel seu estil es dedueix que són de Francesc Eiximenis, estan dedicats a Arnau Desmur hi varen esser escrits cap a l'any 1472⁸³⁸, una altra atribució més és la que es troba en honor al lullista Pere Joan Llobet⁸³⁹.

En referència als vint versos de Francesc Eiximenis que es troben al sepulcre de Llull, varen esser transcrits per J. Custurer, i més tard en el Procés de 1751 l'antiquari i mercader Lluís Foco declarava haver vist un marbre gravat posat a la columna vora el sepulcre, orlat amb les armes de la ciutat i les gentilícies del Beat on s'inscriuen uns versos gravats en caràcters gòtics en el qual es relaten un breu epítom de la vida, conversió, virtuts i martiri del beat Ramon Llull⁸⁴⁰.

No obstant, aquest epitafi no era l'únic que presidia el sepulcre de Llull. Segons un acte que recull el Procés de 1612⁸⁴¹ hi havia també una taula penjada amb un poema inscrit en forma de diàleg entre Febus, sobrenom d'Apol·lo, déu que s'associa a l'harmonia de la música i Cal·liope, musa de l'eloqüència i de la poesia èpica que deia:

RAYMUNDI LULLI TVMULUS, IN QUO
 Phoebus, et Calliope colloquntur

Phoe. Unde hac ad varÿis vernantia prat a Napais

⁸³⁸ J. M. BOVER, *Biblioteca de escritores Baleares*, Curial, Barcelona, (1868), 1976, vol. II. p.562.

⁸³⁹ M. BARCELÓ, G. ENSENYAT, *Els nous horitzons...* p.96

⁸⁴⁰ ADM, *Procés del beat Ramon Llull de l'any 1751*, f. 67-68.

⁸⁴¹ A l'acta del 5 de novembre de 1614 presa pel notari Antoni Solivelles i que es troba incorporada als darrers fulls del Procés de 1612, es dona notícia d'aquest epitafi: "Ex duobus antiquissimis Ephetaphijs uno videlicet marmoreo in prospectu parietis ipsius Sepulchri affixo, altero vero ligneo, coram eodemmet Sepulcro pendentem transcripsi carmina sequentia..." ADM, *Procés del beat Ramon Llull, 1612*, f. 653. Citat a J. CUSTURER, *Disertaciones...*, p. 15-16. També recollia i transcrivia el poema el bolandista J. B. SOLLIER, *Acta B. Raymundi...*, p. 5-6. A més d'aquests autors el franciscà Bonaventura Armengual a la biografia de Llull publicada a l'any 1645

Sanctula plus solito nunc mihi visa soror?
Dissimilis tu chara quidem arridere videntur
Hoc locat, in lachrymis ora verenda rigas.

Callio. Lullus habet tumulum, sacer est locus, intus in altum
Assurgunt nitidis, lilia cum violis.
Balsama odora rogo spirant cinerique beato
Ponuntur sacris thura cremanda focus.

Phoe. O lapis ante alios totum venerande per orbem
O lapis, o quantum quantulus intus habes?
Huic dederat, cognorat enim Deus ille merentem
Quidquid erat sophia, quod fuit idque genus.
Scilicet indicium tanta virtutis in urna
Tot natae hac viola, totque fuere rosa.

Callio. Diis satus iste fuit, Divino lacte nutritus,
Sedibus ut superum, maximus esset honos.
Non genio indulset, lapsis florentibus annis,
Otia propellens, luxibus hostis erat.
Mystica divina legis reseravit, eidem
Et pietas, mentis simplicitasque fuit.
Nequitiam fugiens obnoxia crimina vicit,
Atque, egit puros, purior ipse dies.

Phoe. Nec contentus eo, tantus fuit ardor in altum
Non timuit poenas Martyr adire graveis.
Pro quo eius, sed vos Nyoboeum pandite marmor
Et manes Christus forsan, ossa tenet.

Callio. Labenteis acies, Christi virtute potenti
Extulit hostileis, non metuendo minas.

Phoe. Alma fides pariterque sui crux alma verendo
Pro galea in capitis vertice semper erant.
Ille pios refovens lymphata mente profanos
Veridico in rectos verterat ore viros:
Sic que viam aetherei multis patefecit Olympi,
Quos niger in rapidis orcus haberet aquis.

Callio. Hinc adiit superos, mediis tumulandus in astris
Ut rutilans media fundat ab arce iubar
Huic igitur tyria spectandus veste Sacerdos
Concelebret laudes nocte dieque pias.
Die pia verba rogo, cineres nec temne viator
Sic tibi contingat talia verba cani.

Phoe. At nos chara soror colleis, linquamus et antra
Divo et cantemus carmina multa viro.

FINIS

Auctoribus Ioanne Genovardo, et Augustino Andrea Balearibus adolescentulis nono
Kalend. Octobris anno a natali Christi 1541.

En època del P. Custurer a principis del segle XVIII, aquest epitafi ja no hi era; segurament pel fet d'esser de fusta es deteriorà aviat i mai no va ser substituït.

El diàleg en vers fou signat l'any 1541 per dos joves poetes Agustí Andreu i Joan Genovard⁸⁴². A la biografia de Llull escrita per Bonaventura Armengual⁸⁴³ l'any 1643 es reproduïen no només aquests dos poemes laudatoris sinó tots els epitafis que decoraven el sepulcre.

Els gravats del sepulcre

Segons conten les biografies i relats llegendaris quan el cos de Llull fou conduït per voluntat dels franciscans al seu convent s'esdevingueren nombrosos miracles, molts de cecs cobraren la vista, i altres sanaren d'incurables malalties. Es constata ja des d'un primer moment que el cos del beat mallorquí va ésser venerat i tractat com a persona santa, en un principi dipositaren el cos en una caixa de fusta a la sagristia del convent franciscà de Palma, tot pensant que la seva canonització no es demoraria. Tanta devoció despertaven les despulles, que els franciscans es veren forçats a exposar una mandíbula en un reliquiari. Com hem assenyalat el cos de Llull va ser canviat diverses vegades de lloc fins a dipositar-lo en la sepultura definitiva. La translació solemne va tenir lloc el 29 de juny de 1448. De fet, aquest episodi té forts paral·lelismes amb el culte als sants. Mitjançant el ritus de l'*elevatio corporis*, l'església reconeixia oficialment la santedat de la persona. Aquest ritus consistia en l'exhumació del cos sant de la seva primitiva tomba, sovint modesta, per dipositar-lo en un nou sepulcre més sumptuós. Es pensava que quant més decorat i ric fos el mausoleu més gran seria la devoció a les seves relíquies. A principis del segle XIII, en el concili Laterà (1215), el papa es reservà el dret exclusiu de les causes de canonització. Llavors les translacions dels cossos sants perden el seu significat jurídic, però no desapareixen. Per contra, segueixen celebrant-se amb gran solemnitat, generalment després de la canonització. A partir d'aquell moment l'*elevatio corporis* es manifestà com un ritus mitjançant el qual el bisbe permetia el culte públic del nou sant, encara que limitat a la seva diòcesi, en l'orde orde religiós, o bé a l'església que contenia les seves relíquies, i sense tenir en compte la seva canonització que podia tenir lloc segles després⁸⁴⁴. En aquest sentit, es veu que el culte a Ramon Llull seguí un desenvolupament molt semblant al de molts altres sants. El desig d'honorar el beat mallorquí en un sepulcre adient n'incitava la realització.

Precisament els dos gravats que es coneixen del sepulcre de Ramon Llull tenen com a objectiu ésser imatges expressament concebudes per destacar la gran veneració que el monument funerari assolí. Una de les finalitats de visitar el sepulcre era evidentment la religiosa; el desig de resar al sant per aconseguir alguna gràcia era la millor propaganda per atreure nous devots. En el llibre de Jaume Custurer escrit expressament per donar a conèixer la persona de Llull i poder encaminar la seva canonització, inclou un burí fet pel gravador Francesc

⁸⁴² Joan Genovard i Joan Andreu també escrigueren poesies en honor a l'arribada de l'emperador Carles V a Palma l'any 1541. J. M. BOVER, *Biblioteca...*, vol.1, p. 32, 354.

⁸⁴³ B. ARMENGUAL, *Vitae doctrinae et martyrii Raymundi Lulli doctoris illuminati archiologium*, 1643, p.11-31 a F. MARÇAL, *Ac Generalis ultima venerabilis magistris ac Doctris illuminati Raymundi Lullii Maioricensis, tertii ordinis Sancti Francisci*, Gabriel Guasp, Mallorca, 1645.

⁸⁴⁴ S. DE SILVA Y VERÁSTEGUI, *Los sepulcros de los santos constructores del camino a Santiago Compostela*, Apuntes sobre el camino de Santiago de Gonzalo de Berceo.

Rosselló, aquest gravador va dedicar un nombre considerable de gravats dedicats al beat mallorquí. L'estampa calcogràfica, de grans mides, realitzada deliberadament per il·lustrar l'obra de Custurer, demostra la gran devoció que despertava el sepulcre, i permet tenir una idea molt real de com era a principis del segle XVIII. Pintures, motius escultòrics, llànties que ja han desaparegut queden palesos en el gravat. Cal parar esment en les set figures que ornamenten els pedestals, avui en dia reduïdes a quatre, el Quadrivium, que mantenen la cartel·la o l'atribut que les identifica. En aquesta làmina es pot apreciar que la Gramàtica porta un llibre obert. Un altre motiu absent actualment és la cartel·la que acompanyava la figura que hi ha sobre la cornisa del primer cos, a la dreta: en una mà sosté un filacteri amb la inscripció: *Dispositor sum sanitatis*; mentre que amb l'altra mà porta una cartel·la on hi ha un relleu de les figures geomètriques de Llull.

Per altra banda, convé destacar d'aquesta estampa altres elements relacionats amb els aspectes devocionals. Les dues llànties i els nombrosos ex-vots manifesten un autèntic fervor sepulcral. El tema de les inscripcions es palesa a l'estampa i denota l'enaltiment del mestre mallorquí; sembla segons ho gravà Francesc Rosselló que la làmina estava dedicada als jurats de Mallorca citats amb noms i llinatges al peu, juntament amb la data i la signatura de l'autor.

En el procés de 1612 s'esmenten les nombroses inscripcions i epitafis, en vers, en memòria del beat que decoraven el sepulcre uns esculpits en pedra i fixats i altres en pergamí a manera de retaulets⁸⁴⁵. A l'estampa, curiosament no s'hi representa la inscripció del canonge Francesc Ximenis, però sí que hi ha un petit tauló al costat dret amb una inscripció.

La làmina ha estat tractada per diversos autors només d'una manera molt superficial. Antoni Furió i Bartomeu Ferrà la citaven de passada. Joan O-Neille la incloïa en el seu catàleg de gravats d'iconografia lul·liana amb més profusió de dades. Estudiosos del gravat mallorquí com Jeroni Juan Tous, i Miquela Forteza han contextualitzat millor aquesta estampa calcogràfica i el seu autor⁸⁴⁶.

Una altra calcografia que representa el sepulcre es troba en el llibre de Jean Baptista du Sollier, *Acta B. Raymundi Lulli* publicat l'any 1708. Segons Andreu de Palma⁸⁴⁷ l'autor de l'estampa era Gio. Paolo Finarri. Malauradament no he pogut consignar cap referència sobre aquest autor, que segurament realitzà els tres gravats que il·lustren aquest llibre. Tanmateix, cap dels gravats apareix signat. El llibre va ser imprès a Anvers, però això tampoc assegura l'origen del gravador, que entot cas treballà a partir de dibuixos molt fidels a les obres originals. L'estampa és caracteritzada pel seu bon dibuix i la nitidesa de traça. Sembla que es va inspirar en el gravat de Francesc Rosselló. Si, per una banda, els elements i motius escultòrics coincideixen plenament amb l'estampa que il·lustra l'obra de

⁸⁴⁵ADM, *Procés del beat Ramon Llull de l'any 1612*, f 19-19v.

⁸⁴⁶ Sobre les referències d'aquesta calcografia vegeu aquests autors: A. FURIÓ, *Diccionario...* p. 148. B. FERRÀ, "Sepulcro...", p. 428-429. J. JUAN TOUS, *Grabadores...*, p. 23. M. FORTEZA, *La xilografia...*, p. 101-102. M. FORTEZA, *La colección...*, p.90.

⁸⁴⁷ A. DE PALMA, "Catálogo de la exposición...", 1919, Barcelona, p.47.

Custurer, i també la col·locació d'ex-vots tan pictòrics, com les presentalles penjades a les barres localitzades al costat de l'urna i les dues llànties, en canvi, la volta de creueria amb la clau i els nervis que descansen en les mènsules són una llicència que s'ha pres el gravador, ja que no correspon a la realitat.

Les llànties eren un element prou important pel seu significat devot (els fidels en pagaven l'oli que les alimentaven) i com a motiu decoratiu en totes les capelles dedicades als sants. Sobre aquest tema hem de dir que en el Procés de 1751 es demana als pèrits argenters Antoni Bordoy i Nicolau Bonnín que testifiquin sobre les cinc llànties que ornaven la capella de Llull. A grans trets, amb aquestes declaracions es volia provar indiscutiblement l'antiguitat de les llànties per així poder demostrar el culte immemorial a Llull. Els interessava principalment la llàntia més grossa que es troba devora el sepulcre, que suposadament era la més antiga. Portava una "M", marca antiga que assenyala que fou fabricada a Mallorca; a més també mostrava tres escuts amb una mitja lluna ⁸⁴⁸.

Curiosament, en ambdós gravats només s'han reproduït dues llànties. La que està penjada més alta podia esser molt bé la més antiga i gran, i sobre la qual testifiquen els dos argenters. La més pròxima està documentada cap a l'any 1614, quan es va col·locar una llàntia més baixa que facilités prendre l'oli per a la curació dels malalts devots. L'aplicació d'aquest oli era utilitzat com a remei miracler⁸⁴⁹. El dos gravadors posaren esment a representar el detall de la cullera per agafar l'oli; d'aquesta manera posaren de relleu el seu caràcter sanador.

Un altre detall dels gravats que decoren el llibre de Sollier és que foren utilitzats en les declaracions del Procés de 1751 a fi de consignar que les làmines coincidien amb les obres originals. L'escultor Andreu Carbonell és interrogat i respon sobre aquesta qüestió: " Y la làmina impresa de este sepulcre, que de present se m'enseña, que se troba en este llibre entre las paginas quarta y quinta, dich que concorda ab lo original de ese dit sepulcre que puntualment està delineat en dita lamina"⁸⁵⁰

En resum, hem d'insistir en el contingut devocional d'aquests gravats, si bé en algunes ocasions les representacions de monuments funeraris poden tenir un altre objectiu, com ara el de donar conèixer i ampliar la visió del monument. No és el cas de les calcografies del sepulcre de Llull. En aquest sentit, podem recordar els gravats del sepulcre de Santa Caterina Tomàs realitzats per Melcior Guasp a la segona meitat del segle XVIII, els quals manifesten també una clara finalitat de devoció i culte cap a la santa mallorquina. Per descomptat en les estampes que representen els sepulcres de Ramon Llull i de santa Caterina Tomàs impera la idea de la santedat i l'autèntica devoció que el poble mallorquí sentia per totes dues persones.

⁸⁴⁸ Sobre les testificacions de les llànties del sepulcre de Llull i de la capella nova del beat Ramon, vegeu *Procés...*, 1751, f. 70- 70v.

⁸⁴⁹ J. Custurer, *Disertaciones...*, p.13- 14.

⁸⁵⁰ ADM, *Procés...*,1751, f. 70 -70v.

El retaule de la Santíssima Trinitat

Les vicissituds del retaule en els segles XIX i XX

El retaule de la Santíssima Trinitat va ser encarregat pel gremi de gerrers de Mallorca per a l'església de l'Esperit Sant de l'orde dels trinitaris. Segons recollia Antoni Furió⁸⁵¹ els trinitaris eren dels ordes més antics que s'establiren a l'illa. El pare Sebastià Robes arribà dia 20 de setembre a la ciutat per fundar un convent, es situaren a prop del carrer del Sitjar, fins que a l'any 1299 es traslladaren a l'hospital del Sancti Spiritus dels Rosos on vivien setze infants expòsits. La seva església no tenia cap particularitat, només la capella de la Santíssima Trinitat i la del costat dedicada a sant Marçal que era del mateix estil, encara que sembla que no era tan antiga. Els oratoris del Remei i dels Dolors estaven molt ben ornamentats i les escultures i pintures eren obra de bons mestres.

L'any 1934 Andreu de Palma⁸⁵² a instàncies del bisbe de Mallorca, que volgué posar al dia els arguments tradicionals, per demostrar el culte immemorial que antigament es professava a Ramon Llull, va recollir nombroses notícies sobre els canvis en què es va veure sotmès el retaule al llarg dels segles XIX i XX. Amb motiu d'una renovació de l'altar fou retirat el dos de novembre de 1825, i guardat segons acta notarial de Gabriel Nadal. A l'any 1835 arran de l'exclaustració, comença la dispersió de les diferents taules. Sembla ser segons Andreu de Palma que una part va quedar en el convent i serví per un teatre d'afecionats, altres taules passaren a la casa de l'erudit Onofre Prohens, on allà les va veure Mateu Gelabert en 1886. Després més tard part de les taules varen ser comprades per l'anticuari R. Aldebert. En l'actualitat es troba dispersa entre Catalunya i Palma:

La taula central que representa la Trinitat es troba a la col·lecció Massot d'Argentona, la lateral esquerra amb sant Antoni Abat i el compartiment del bancal que representa la lapidació de Llull estan dipositats al MNAC. La taula lateral dreta on apareix Ramon Llull va ser adquirida per l'escultor Marès cap a 1913. Altres dos compartiments, el que tracta el culte popular a sant Antoni i el Baró de Dolors eren propietat de la col·lecció Massot de Palma, i finalment la predicació de Llull i el trànsit de sant Antoni es conserven al Museu de Mallorca. Malauradament la rematada superior i les polseres s'han perdut, gràcies al gravat reproduït al llibre de Sollier, poden saber el seu estat original o almenys com era a inicis del segle XVIII.

⁸⁵¹ L. REYNÉS, *Crónica de la provincia de Aragón del orden de la Santísima Trinidad y redención de cautivos*, Palma, 1770. A. FURIÓ, *Diccionario histórico...*, p.218-219. Alguns cronistes i estudiosos fan ressò dels primers trinitaris arribats a l'illa i entre ells inclouen a l'elenc de venerables mallorquins, fra Sebastià Robes, anglès fundador dels trinitaris a Mallorca i també fra Tomàs i fra Eduard, trinitaris companys del precedent i que foren màrtirs a l'Alger l'any 1263. Sobre els trinitaris a Mallorca, vegeu: A.R. PASCUAL, *Vida del beato...*, cap.V, p. 459. G. MUNAR, *Les ordes religioses a Mallorca*, p.21-22. M. T. RENOM I FERRER, *Miquel Ferrer i Bauçà protagonista en la societat de Mallorca*, Biblioteca Abat Oliva, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, p.115-118.

⁸⁵² A. DE PALMA, "Hacia las pruebas documentales..." p.265-266.

Descripció i interpretació iconogràfica : un missatge doctrinal

L'estructura de la peça pertany als retaules de tipologia catalana constituït per taula central, taules narratives laterals i les cimeres corresponents, i bancal dividit en compartiments per escenes narratives⁸⁵³. És una obra conjunta de Joan Desí, Gonçal Montalegre i Joan Català documentada cap a l'any 1503. Per a la producció local mallorquina la documentació constata freqüents contractacions conjuntes, és el cas del retaule de la Trinitat

Joan Desí fou el nom amb qui s'identificà l'anònim mestre de sant Francesc, pintor així anomenat per Post⁸⁵⁴ pel retaule de l'Entronització de la Mare de Déu del convent de sant Francesc de Palma. El primer intent de relació del mestre de sant Francesc i Joan Desí fou establert per G. Llopart⁸⁵⁵ l'any 1978, el qual refusà la incidència de Martí Torner a Mallorca en benefici de Pere Terrencs, i proposà el nom de Desí atesa la seva important presència a la documentació de finals de segle XV i principis del segle XVI. Posteriorment M. Barceló i G. Llopart⁸⁵⁶ localitzaren el contracte signat l'any 1503 entre els sobreposats del gremi de gerrers i els pintors Joan Desí, Gonçal Montalegre i Joan Català. Cal dir que els investigadors que descobriren el document posaren de relleu el baix preu estipulat per la factura del retaule, seixanta lliures, i que la signatura conjunta a la qual no va assistir Desí, és interpretada com a prova del caràcter d'obra de taller que tenia la peça.

La descripció més antiga se la devem a Custurer i al procés de beatificació de 1751. Segons afirmava el jesuïta lul·lista: "No indican menor antiguedad otras imagenes que tiene en la capilla de Sancti Spiritus de los Padres Trinitarios es el retablo de esta capilla antiquissimo, como indican la forma, y todo lo que se puede observar: está ai repetida tres veces su imagen adornada con rayos: reconosece primeramente en uno de los llanos, que estan en el principal cuerpo del altar, al lado de la imagen de la Santísima Trinidad, que está en medio, correspondiendole al otro lado la de San Antonio Abad. Adorese también en otros dos llanos mas pequeños inmediatos a la mesa de el altar, en uno de los cuales se representa predicando a los moros, y en el otro está pintado su martirio. Los religiosos de aquel convento afirman aver oido a otros religiosos ancianos ya difuntos, que quando se publicó la Bula de Urbano VIII que prohíbe el culto de los Varones no canonizados, ni beatificados, que no le tenían de tiempo immemorial, fue el señor inquisidor a aquel convento, y reconocida la antiguedad de aquellas imagenes, tan patentes a la vista las dexó, con el culto que tienen"⁸⁵⁷. Cal fer algunes observacions, en primer lloc, podem dir que l'orde dels trinitaris era partidària del culte de Ramon Lull, de fet aquest fragment així ho indica, recordem que els processos ens informen extensament d'una altra pintura que decorava l'entrada de l'esglèsia del Sant Esperit, però de cronologia més antiga i

⁸⁵³ T. SABATER, "Promoción y orientación del gusto en la pintura de Mallorca. Los siglos del gótico", a *Miscelánea homenaje a Joaquín Yarza*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, p.615.

⁸⁵⁴ C.R. POST, *History of Spanish Painting...*vol.3, p. 179-193

⁸⁵⁵ G. LLOPART, *La pintura medieval...*vol.1, p. 96-97. vol.3, p.179-193. vol.4, p.213-214.

⁸⁵⁶ M. BARCELÓ, G. LLOPART, "Identificació del Mestre de Sant Francesc i altres documents per a la història de l'art mallorquí (1495-1524)", *BSAL*, vol.48, 1992, p. 75-91.

⁸⁵⁷ J. CUSTURER, *Disertaciones...* ,p. 17-18

malauradament no conservada dedicada a l'episodi de la il·luminació de Lull amb la Santíssima Trinitat com a protagonista d'aquesta inspiració. D'altra banda l'antiguitat i permissió del seu culte també es fa palesa en aquest text, malgrat la publicació de la butlla papal d'Urbà VIII. En els processos aquest retaule es prou rellevant i es tractat com a peça artística important i de gran vàlua atesa la seva antiguitat. Cal dir que la tònica general alhora de datar la peça és la de declarar una anterior factura del moble per poder constatar una indiscutible devoció al savi mallorquí. Per exemple, la declaració jurada del P. Ministre del convent dels Trinitaris en el procés de 1612 testimoniacava que el retaule datava de més de 160 anys. En el procés de 1752 els artistes que varen esser interrogats encara declaraven una cronologia molt més reculada que l'anterior procés i que la peça en qüestió tenia uns 425 anys, és a dir s'hauria realitzat cap el 1327. Un altre aspecte rellevant en el qual s'incideix és el motiu de la corona de raigs, interessa saber sí aquest atribut es va fer en el mateix moment que tot el conjunt de la pintura o si va ser un afegit a posteriori, de fet això no cal dubtar-ho, finalment a l'interrogatori es demana sí el retaule dels Trinitaris correspon al gravat que representa el mateix i que s'hi reproduïx al llibre de Sollier (figura 135). A continuació transcrivim la declaració de l'escultor Andreu Carbonell el qual recull totes aquestes qüestions apuntades:

“Esta figura del present retaula posada en la part esquerra, corresponent a la de sant Antoni de Viana de la dreta, representa y es figura del beato Ramon Lull, per la rauhó de tenirse per tal y també per estar pintat conforme se sol pintar ajonollat, escrivint y mirant a un Santo Christo y ab lo trage vestit y color del habit de terciari de sant Francesch y per la matexa rauhó dich que son pinturas y figuras del mateix beato Ramon Lull las de los dos quadrets petits inferiors a la matexa part de dita pintura, en los que se representa en lo un la sua predicació y en lo altre lo seu martyri; y segons la mia pericia en lo art de sculptor y també de pintor, es mon judici que tot este retaula y las figuras en ell pintadas haurà ja passats de quatrecentos vint y cinc anys en poca diferencia que se fabricaren com axí lo tinch per cert per la moda de la pintura tan antigua y tambe de la fabrica y construcció del retaula, cuya moda de esculptura que en ell se troba corresponent a dit temps, segons altres retaulas que se veuhen de la matexa antigua moda y la experiencia de las mudanças que de una centuria en altre se ha pogut observar en semblants fabricas de pinturas y esculpturas; y los rayos ab que en lo cap se veuhen adornadas ditas figuras del beato Ramon Lull, judico que ja se pintaren quant se feu dit retaula y que tenen la matexa antiguedat que las figuras, porque no se veu indici de ser pintats de temps mes posterior, lo que si fos se conexeria y veuria y finalment la lamina impresa que de present se me enseña continguda en lo present llibre entre las paginas sexta y septima, dich que en dita estampa se troba puntualment delineat lo present retaula y figuras en ell contingudas y que concorde dita lamina ab lo original del present retaula”⁸⁵⁸.

A la predel·la, en el primer compartiment de l'esquerra representa l'hospital de sant Antoni fundat per Gaston de Valloire, noble del Delfinat, i pel seu fill Girond, per agrair el guariment miraculós arran de la visita de les relíquies d'aquest que patia d'ergotisme. L'escena transcorre a la capella de l'esmentat hospital, al fons a l'altar es situa un retaulet, el qual està dedicat a sant Antoni. Els malalts afectats per l'anomenat foc de sant Antoni visiten amb devoció l'altar del sant taumaturg

⁸⁵⁸ ADM, *Procés ...*, 1751, f.47 r.

per demanar la seva curació: "Asistir y curar a los pobres enfermos, abrasados por el fuego sacro, a los quales con mucha piedad recogían en una casa, que para este efecto compraron, la qual con el tiempo vino a ser el más célebre Hospital que hay en el orbe, consagrado en memoria de san Antonio"⁸⁵⁹. La composició s'ha realitzat amb senzillesa col·locant el mateix nombre de figures a cada banda de l'eix central, segons una perspectiva lineal dibuixada amb gran rigidesa. Les rajoles valencianes de l'altar, el traç ràpid i els escassos recursos decoratius són dels pocs indicis que permeten situar la peça dins la cronologia avançada a la qual pertany. De fet, aquesta escena de culte popular a sant Antoni ens remet a peces de mitjans segle XV dedicades a escenes similars. Els estudis de T. Sabater⁸⁶⁰ ja assenyalaren les similituds i connexions que existien en diverses taules, com la peregrinació del retaule de sant Bernardí de Rafael Tomàs i Joan Figuera, retaule contractat l'any 1455 conservat a la Pinacoteca Nazionale de Càller de Sardenya, en el qual es repeteix la composició, els motius, i l'esperit caricaturesc amb què es tracten l'anatomia i la fisonomia humanes, i també de Joan Rosat la predel·la de santa Margarida, documentada entre 1455 i 1456, en concret l'escena que representa la visita de malalts i peregrins al sepulcre de la santa.

El següent compartiment representa la mort de sant Antoni, destaca la figura del protagonista quasi en sentit diagonal amb les figures dels monjos ubicats en els distints espais de l'arc conopial. L'escena deriva del model iconogràfic de la Dormició on s'han substituït la Mare de Déu per sant Antoni, i els Apòstols vora el llit i amb llibres a les mans per les figures dels monjos. Una altra diferència és l'espai interior, el qual s'ha obert cap a l'exterior i es deixa veure un paisatge molt petit, però, no mancat de detall. No obstant això, s'observa una prioritat de les figures sobre l'espai, i podem dir que els trets de la pintura flamenca predominen a la tauleta.

L'escena central segueix la tradició del segle XV hi és ocupada pel Baró de Dolors, tema relacionat amb la Passió de Crist, tal i com va assenyalar G. Llompart⁸⁶¹, s'ha adoptat la versió de Crist entre àngels poc freqüent en la pintura mallorquina, en la qual predomina la representació dels *Arma Christi*. Aquest model iconogràfic té un origen francès del segle XIV, i amb una pervivència a l'escultura catalana i en alguns casos aïllats es troba a la pintura de l'àmbit català i valencià⁸⁶².

Les dues escenes que resten són de tema lul·lià i fan esment a la prèdica i la lapidació de Lluïa a terres africanes (figures 136-137) i ja han estat desenvolupades

⁸⁵⁹ B. A. DE CEBALLOS, *Flores del yermo, pasmo de Egipto, asombro del mundo, sol de Occidente, portento de la Gracia vida y milagros del grande Antonio Abad*, cap. XXIX "Fundación de la ilustre religión antoniana, Gracias y Privilegios que los Sumos Pontífice han concedido a dicha Orden", Madrid, 1796, p. 286-287. La biografia més antiga de sant Antoni va ser escrita per san Atanasi a partir de l'any 356, data de la mort de sant Antoni i l'any 365. Atanasi va viure amb els monjos del desert de Tebaida per la qual cosa la seva obra està basada en testimonis de primera mà. Altres biografies que es poden consultar sobre el sant tebà són: *Vida y milagros del príncipe de los anacoretas, padre de cenobiarcas, nuestro padre san Antonio Abad el Magno: van añadidas a esta impresión las grandezas de la religión de san Antonio en las partes de Etiopia y Egipto. Traducida del francés al castellano por un devoto del santo*, Barcelona, imprenta Sierra y Martí, 1823. J. BURNIOL, *Sant Antoni Abat*, Barcelona, Ibérica, 1915. J. PASCUAL-MASSANET, *San Antonio Abad el Grande*, Buenos Aires, Difusión, 1948.

⁸⁶⁰ T. SABATER, *La pintura mallorquina...*, p.233, 294, 379

⁸⁶¹ G. LLOMPART, *La pintura...* vol.3, p. 183-184.

⁸⁶² E.M.VETTER, "Iconografía del Varón de Dolores" *Archivo Español de Arte*, 36, 1963, p. 198-231.

en els episodis corresponents, així com també la taula lateral dreta amb el Doctor il·luminat escrivint el seu llibre.

Pel que fa a la taula lateral esquerra mostra les temptacions de sant Antoni, durant la seva estància al desert el sant pateix diverses temptacions: la primera està relacionada amb la riquesa material, poder fama i bons aliments variats, la segona batalla la va lliurar contra la sexualitat, el dimoni se li apareix en forma de dona i la darrera prova també superada el dimoni se li presentà amb un exèrcit que li donaren una brutal pallissa. Aquesta és l'escena representada i correspon al relat que Antonio de Ceballos recollí en la vida del sant tebà, el qual després d'haver passat la dura temptació respongué: "Muy flacos y cobardes debeis ser, pues venis tantos armados contra un hombrecillo. Bien se conoce vuestra debilidad y poco poder, que no os atraveis a pelear uno a uno, sino todos juntos transformados en bestias, fieras..." Llavors es dirigí a Crist que se li havia aparegut: "A dónde estabais buen Jesús de mi vida? A dónde estabais amado de mi corazón ? Por qué no vinisteis antes y os hallarais en mi pelea, para favorecerme y sanar mis llagas?"⁸⁶³. Certament es veu el sant caracteritzat amb la seva habitual iconografia: ancià de barbes llargues blanques amb hàbit del seu orde, llibre i bordó a les mans que rep els assots de les bestioles demoníiques, l'aparició de Crist, reconforta el sant. La taula forma parella amb l'altra disposada a la dreta en què es representa Llull dempeus al seu escriptori redactant la seva obra gràcies a l'ajuda del crucifix. Les dues representacions mantenen fortes analogies que mereixen ser destacades, com per exemple les limitacions del pintor en referència a les proporcions i a la perspectiva, les orientacions divergents de línies de fuga i l'ambigua relació dels motius entre sí i respecte a l'espai que ocupen, a més del tractament arcaic del paviment. A banda dels trets formals assenyalats es perceben fortes semblances fisonòmiques d'ambdós personatges, les faccions del rostre gairebé són les mateixes, i recorden poderosament la faç de Ramon Lull del sepulcre. Com ja s'esmenta als primers capítols la iconografia de Lull dels segles XV i XVI guarda fortes connexions amb la de san Antoni Abat. Per exemple, una altra representació coetània de la qual en tenim notícia és la que es trobava al monestir de Poblet totes dues eren molt semblants, la figura de Lull apareixia: " Vestida con túnica de color castaño claro, escapulario casi negro, capa i capilla entre azul i negro: en la mano derecha tiene un libro abierto y en la siniestra una muleta o bastón, y sobre el pie derecho está pintada una rueda con algunos círculos, casillas y caracteres de letra antigua semejante a aquella que la Real Academia Española intitula en sus ejemplares *letras monacales* y que su cabeza está adornada con rayos de gloria adornados"⁸⁶⁴.

La taula central del retaule és la més gran hi està dedicada a la Santíssima Trinitat que dóna nom al retaule, es tracta d'una variant complexa. El Fill no està en la forma usual de la Creu i sostingut pel Pare Etern, sinó es representa una versió força interessant, als peus de la Trinitat apareix en un medalló un home despullat, molt possiblement es tracti d'Adam que va ser fet de fang, ben segur podria ser una concessió al gremi de gerrers, promotors del retaule, és més els quatre àngels que envolten la figura d'Adam porten recipients de fang. A sobre s'han instal·lat

⁸⁶³ B. A. DE CEBALLOS, *Flores del yermo...*, p. 30-31.

⁸⁶⁴ J. PONS MARQUÉS, "Documents relatius al culte del Beat Ramon Lull," *BSAL*, vol. XIX, 1922-23, p. 311

en un trono les figures del Pare Etern en tiara papal i corona nimbada, en una mà beneeix i amb l'altra mà assenyala un llibre obert que te a les seves falde. El Fill porta nimbe crucífer i en una mà beneeix i amb l'altra sosté el globus terraqui, l'Esperit Sant corona l'escena. Aquest model de Trinitat segueix l'esquema horitzontal, les tres persones són diferents. Déu-Pare és un ancià, el Fill és un adult, i l'Esperit Sant pren forma de coloma. Aquest conjunt ha estat denominat per G. Pamplona⁸⁶⁵ *grupo trinitario abstracto*, en el qual el Pare i Fill apareixen entronitzats amb l'Esperit Sant, simbolitzat en el vol de la coloma. Segons l'autor aquest tipus és deutor de la miniatura, tant pel seu origen - miniatura anglosaxona del segle XII- com per la seva transmissió a la resta d'Europa, sempre mitjançant aquest llenguatge. Cimeja aquesta escena una altra representació dedicada a la mare de Déu de la Misericòrdia⁸⁶⁶, seguint l'esquema de la "Mater Omnium" en què la Verge empara, amb el seu mantell estès, una multitud de fidels entre els quals es veuen el papa i alguns reis. Aquesta representació mariana estava sobretot relacionada amb les dues escenes de l'Anunciació que coronaren els carrers laterals i que es poden constatar al gravat de Sollier. Santiago Sebastián⁸⁶⁷ assenyala les semblances amb un retaule posterior de l'any 1501, dedicat també a la Santíssima Trinitat que es troba a santa Maria de Manresa, on es representa el donant Bernat Masadella agenollat davant la Trinitat i coronada per la Mare de Déu de l'Esperança, flanquejades per l'arcàngel Gabriel i santa Agnès.

D'acord amb els estudis de la professora Tina Sabater⁸⁶⁸ i seguint les premisses que marca la documentació el retaule és fruit d'un treball conjunt. En primer lloc, podem fer esment a les particularitats observades d'antuvi per Post i Sebastián. El primer va establir una atribució relacionada amb el retaule de sant Francesc i a la taula de l'Almoina, i destacà una configuració especial del cap de Jesucrist característica del mestre de sant Francesc, així com una tipologia d'àngels heretada possiblement de Martí Torner. Més remarcable és l'aportació de Santiago Sebastián malgrat que no s'hagués trobat el document que concreta l'autoria del retaule, ja es manifestà partidari d'explicar la peça com a obra conjunta. Una mà de més qualitat tècnica i influenciada pels models flamencs seria l'encarregada de les taules del cos, una segona mà més rígida en el tractament de la composició hauria realitzat la predel·la.

Tina Sabater ha analitzat les taules individualment per diferenciar els distints partíceps i els seus respectius models. La taula central ens mostra un coneixement de la pintura hispanoflamenca valenciana, i ens remet a models emprats per Pere Terrencs i el seu taller com les tipologies dels motius humans, però també hi trobem trets dissonants com una disminució del naturalisme fisonòmic que no implica pèrdua d'expressivitat. El pintor de la taula presenta característiques en el

⁸⁶⁵ G. DE PAMPLONA, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Consejo Superior de investigación científicas, Instituto "Diego Velázquez", Madrid, 1970, p.162.

⁸⁶⁶ G. LLOMPART, "La virgen del manto en Mallorca", *Analecta Sacra tarraconensia*, XXXIV, 1961, p.268-269.

⁸⁶⁷ S. SEBASTIÁN, *La iconografía...*, p.59.

⁸⁶⁸ T. SABATER, *La pintura mallorquina...*, p.375-379.

dibuix impròpies de Terrencs, com la posició en què el Fill sosté el globus terraqui la qual demostra una escassa comprensió del cos humà.

D'altra banda, el referent directe dels tipus emprats per l'artífex principal de l'obra el tenim en certes imatges masculines de Joan Reixac, per exemple per a la figura del Fill: les imatges de Jesucrist del bancal de la Passió, de la taula de la Dormició de Portacoeli i de la cimera amb la mateixa temàtica del retaule de l'Epifania, i el sant Sebastià de la taula del Martiri de sant Sebastià. Pel que fa a la imatge del Pare, el protipus de Reixac és molt vàlid, tot i que el tractament de barbes i cabells evoca fórmules més antigues. Segons el parer de la professora Tina Sabater és factible atribuir la predel·la del retaule a Joan Català, al voltant de 1505, un cop finalitzat la peça s'incorporà al taller de Pere Terrencs, el qual ja havia contactat abans de la formació del grup.

Per comprendre el retaule d'una manera íntegra, hem d'incidir, en primer lloc que la peça va ser costejada pel gremi de gerrers que tenia com a patrona la Santíssima Trinitat, i que es va realitzar per decorar l'església del convent dels Trinitaris. Forçosament per ambdues raons la temàtica principal havia de ser venerar el misteri de la Santíssima Trinitat atesa que el fi principal de l'orde trinitari fou l'adoració d'aquest misteri a més de l'expansió del seu culte, de fet, totes les esglésies d'aquest orde estan dedicades al Déu tri. Ben segur que els monjos s'encarregaren d'idear el programa iconogràfic.

Recordem que l'orde de la Santíssima Trinitat neix en un context eclesial de marcada devoció al misteri trinitari fundada per Joan de Mata i aprovada pel papa Innocent III el 17 de desembre de 1198. Segons la tradició hagiogràfica durant la celebració de la seva primera missa li aparegué un àngel que li inspirà la fundació d'un orde religiós destinat al rescat de presoners cristians en mans dels musulmans. En 1202 i 1210 Joan va viatjar a Tunísia tot portant-ne cristians rescatats. A partir de llavors, milers de presoners van ser alliberats a canvi de frares trinitaris, principalment, procedien de presons del Marroc, Algèria, i Tunísia. L'orde de Joan de Mata és força peculiar estructura el tipus de vida de manera activa i la seva finalitat és la redempció dels captius. Els seus 40 capítols giren al voltant de tres eixos: la consagració de la Trinitat, l'estil de vida, i les activitats apostòliques⁸⁶⁹.

La Santíssima Trinitat estableix que Déu és una sola substància que existeix simultàniament en tres persones distintes el Pare, Fill, i l'Esperit Sant. És interessant remarcar de la taula que el Pare Etern indica amb la seva mà esquerra la figura nua d'Adam agenollat als seus peus, rarsa iconogràfica que amb tota probabilitat representi el primer home format amb fang i pols per Déu i al·lusió als donants dels retaules, el gremi de gerrers, que existia des del segle XIV i formava la confraria de la Trinitat, en el seu escut figurava una gerra que apareix repetides vegades com a element seriat decoratiu a les polseres del gravat del

⁸⁶⁹ Sobre la biografia de Joan de Mata i la fundació de l'orde dels trinitaris vegeu: G. GONZÁLEZ DAVILA, *Compendio histórico de las vidas de los gloriosos, san Juan de Mata i san Felix de Valois, patriarcas i fundadores de la ilustrísima orden de la Santísima Trinidad redencion de cautivos*, Francisco Martínez, Madrid, 1630. P. PARASSOLS PI, *Breu compendi crítich de la vida del gloriós català sant Joan de Mata*, llibreria de Nostra Sra de Montserrat, 1889. P. ZABALETA, *San Juan de Mata, fundador de la orden de la Santa Trinidad y de los cautivos*, ediciones secretariado trinitario, Salamanca, 1978.

llibre de Sollier⁸⁷⁰. A banda del tema principal de la Santíssima Trinitat en aquest retaule es representen dues figures més: sant Antoni Abat i el beat Ramon Llull, personatges sants molt venerats a l'àmbit illenc i, que mantenen estretes correspondències i paral·lelismes amb l'orde trinitari.

Pel que fa a Llull el tema trinitari és un dels dominants a la seva doctrina.

Les doctrines lul·lianes han de ser enteses amb el rerefons més ampli de la vida del Beat i del seu temps. Llull es veia bàsicament com un missioner que pretenia la unificació de la humanitat en la cristiandat, i sobretot es va preocupar per demostrar l'existència de la Trinitat i l'Encarnació, qüestions conflictives en las quals el cristianisme s'enfrontava amb les dues altres religions "revelades"⁸⁷¹.

Tal com va assenyalar M. Bauzá⁸⁷² sempre que Llull fa esment a la Trinitat ho fa des d'una doble vessant: mitjançant la fe cristiana i el sistema lògic-metafísic lul·lià que li val per explicar el misteri de la Santíssima Trinitat. El mateix autor afegeix que l'*Ars Dei* no és una obra acadèmica o una obra simplement contemplativa, sinó que és un tractat teològic escrit per ajudar als missioners en les seves disputes amb els infidels. Com és lògic els trinitaris veieren amb la figura de Llull un dels paladins dels objectius que perseguïen, és a dir l'extensió del coneixement del diví misteri de la Santíssima Trinitat entre els infidels del nord d'Àfrica. Recordem que el savi mallorquí al llarg de la seva vida es llançà a una labor apologètica i missional vertebrada amb la redacció de llibres, amb la fundació de monestirs destinats a la formació missionera i finalment amb la predicació. És ben significatiu –com ja va advertir el professor Sebastián– que es triessin a la predel·la dues escenes (prèdica i lapidació) vinculades a les campanyes missionals de la costa africana. Com a molts monjos trinitaris Llull patiria el suposat martiri en mans dels sarraïns; no hem d'oblidar que la fundació del convent dels Trinitaris de Palma es remuntava a l'any 1232. En vida de Llull, els trinitaris mallorquins Fr. Claudi de sant Robert i Fr. Joan de la Santíssima Trinitat varen ésser martiritzats a la ciutat d'Alger⁸⁷³. Evidentment les dues escenes escollides de la biografia lul·liana eren les més adients per promoure els ideals de l'orde dels trinitaris, estendre i predicar el misteri de la Santíssima Trinitat, tot exposant la seva vida.

Val a dir que l'episodi de l'Anunciació de Maria en aquest programa iconogràfic no és casual i està íntimament relacionat amb el misteri de la Santíssima Trinitat i amb el fet singular de la divina maternitat. Tal com ho explica J. A. Aldama: "La gràcia de la maternitat divina és una donació que fa el Pare d'ell mateix com a Pare, en la donació del seu propi Fill com a Fill, per l'Esperit Sant que és Esperit

⁸⁷⁰ B. QUETGLAS GAYÀ, *Los gremios de Mallorca: Breve estudio histórico-sociológico de los colegios de honorables menestrales que florecieron en Mallorca desde el siglo XIII hasta el siglo XIX*, Palma, Imprenta Mn. Alcover, 1939, p.67-71.

⁸⁷¹ El doctor Pring-Mill insisteix en la doctrina dels correlatius vertader centre de la concepció trinitària del món en l'obra lul·liana. Vegeu, R.D.F. PRING-MILL, "The Trinitarian world picture of Ramon Lull", Oxford, Romanstisches jarbunch VII, 1955-56, p.229-256. "La visió trinitària del món en Ramon Llull" a *Estudis sobre Ramon Llull*, publicacions de l'abadia de Montserrat, Barcelona, 1991, p. 165-168.

⁸⁷² M. BAUZÁ, *La doctrina teològica en la Ars Dei de Ramón Llull: inaugural –dissertation zur erlangung der theologischen doctowürde einer hohen theologischen fakultät der Albert Ludwigs- Universita zu Freiburg*, 1967, p. 135-140. M. OLTRA, "Cuestiones trinitarias en Duns Scotto y Raimundo Lulio", *Verdad y Vida*, Madrid, 1943, p.287-301.

⁸⁷³ G. MUNAR, *Les ordes religioses...*,p.17

de Santedat: és una donació maternal. Donació del Pare que es dona com a Pare que engendra; donació del Fill, que es dona com a Fill engendrat; donació de l'Esperit, que es dona com a garantia santa d'integritat virginal en la generació eterna i en la generació temporal"⁸⁷⁴.

D'altra banda, la inclusió de la iconografia de sant Antoni Abat al carrer lateral i a les predelles té una clara relació amb els objectius de l'orde de Joan de Mata, és a dir, la pràctica de les obres de misericòrdia, motiu per el qual es representà a la predella l'hospital fundat pel noble Gaston de Valloire, recordem que els trinitaris crearen hospitals a Alger i Tunísia destinats a assistir els captius cristians. Sant Antoni Abat com el beat Ramon Llull cercà el martiri en el nord d'Àfrica, concretament va anar a la ciutat d'Alexandria amb el desig d'aconseguir la corona del martiri. Un altre lligam amb el savi mallorquí fou els nombrosos deixebles, que congregaren sant Antoni sense pertànyer a la jerarquia eclesiàstica va ser el més "apostòlic" dels eremites i reuní nombrosos cristians àvids en la recerca dels seus consells espirituals⁸⁷⁵ a més ambdós gaudiren de l'estima de monarques, són conegudes les relacions de Llull amb Felip IV, mentre que el sant tingué relacions epistolars amb l'emperador Constantí. Certament els dos conjugaren la vida contemplativa i l'activa.

En definitiva, el retaule de la Santíssima Trinitat reunia tot un complex programa doctrinal que exaltava les veritats fonamentals del cristianisme i els valors històrics i espirituals de Mallorca de l'època.

La capella "nova" del beat Ramon Llull: un disseny lullista

El canonge Bartomeu Llull com a promotor de les arts

Bartomeu Llull va néixer a la Ciutat de Mallorca l'any 1565 fou batejat a l'església parroquial de santa Eulàlia, tot i que la seva família no posseïa grans béns - el seu pare era adober - la família Llull es considerava descendent del beat Ramon Llull. El jove Bartomeu va fer els seus estudis humanístics, filosòfics i teològics al convent de sant Francesc de Palma. Obtingué el grau de doctor en Teologia i després va rebre l'ordenació presbiteral. L'any 1595 els Jurats de Mallorca l'enviaren a Roma on romangué durant dotze anys. La seva estada a Roma fou profitosa entre d'altres càrrecs va exercir principalment el ministeri sacerdotal com a confessor i sagristà de l'església de santa Maria de Montserrat, freqüentada pels súbdits del Regne d'Aragó - Catalunya. També va treballar per la causa de canonització de Ramon Llull, encara que no fos canonge portava la representació

⁸⁷⁴ J. A. ALDANA, "María en sus relaciones con la Santísima Trinidad", p.163-174 a *La Santísima Trinidad fuente de salvación en la constitución sobre la iglesia*, Semanas de estudios trinitarios, ediciones secretariado trinitario, Salamanca, 1968. En un llibret mallorquí editat a mitjans de segle XIX sobre regles i novenes per al devot de la Santíssima Trinitat s'hi representa un gravat interessant en el qual apareix una Mare de Déu coronada per la Santíssima Trinitat i dos personatges de l'orde trinitària. Vegeu, *Devoción a la Santísima Trinidad o modo de glorificarla en vida en la muerte por el P.Fr. Miguel Ferrer, trinitario*, tercera edició, Palma, impremta y librería de Esteban Trias, 1840.

⁸⁷⁵ O. D'ALLERIT, "Ramón Llull y la tradición del eremitismo apostólico", *EL*, t. VI, Palma de Mallorca, 1962, p.105-106

del capítol de la seu de Mallorca, i va ser comissionat pel Capítol per actuar en assumptes de la seu mallorquina a Roma.

Home de correspondència, incentivà una xarxa de relacions i intercanvis provinents de Madrid, València i Roma. Amb tota aquesta experiència eclesial tornà a Mallorca.

Entre els anys de 1608 i 1634 fou canonge a la seu de Mallorca durant aquest temps va oferir ajudes econòmiques a nombroses institucions i projectes. S'encarregà d'administrar la Casa de la Pietat, fundada el 1592 pel P. Rafel Serra per acollir dones que volien sortir de la prostitució. Va ajudar el monestir de Carmelites descalces a fi que es consolidàs la seva fundació, protegí el monestir de sant Bartomeu de les monges jerònimes d'Inca, on hi tenia dues nebodes. L'any 1628 es començaren les obres del col·legi de la Sapiència en cases de propietat del canonge Llull, la butlla fundacional va ser signada a Roma pel papa Urbà VIII el 6 d'octubre. El col·legi tenia com a objectiu esser un espai dedicat a Maria, símbol de saviesa i un centre per preparar futurs preveres sota l'empremta apostòlica de Ramon Llull. El canonge va fundar també la casa i hospital de les Minyones destinat a la infantesa i adolescència més abandonada. Altres institucions diocesanes que afavorí plenament varen esser el santuari de la Mare de Déu de Lluc i el col·legi de Cura a Randa⁸⁷⁶.

D'altra banda, hem de destacar la seva activitat com a promotor de les arts i la cultura. Gastà més de 5000 lliures en la construcció i ornamentació de la capella "nova" del beat Ramon Llull. Segons la documentació de l'arxiu de Lluc fou el promotor i protector de la nova església de Lluc. L'any 1620 es reunien sovint a la seva casa de Ciutat el Prior de Lluc don Bartomeu Bordoy, l'artista Jaume Blanquer i el canonge Llull per parlar de la construcció de la nova església de Lluc, segons la traça de Jaume Blanquer. La primera pedra es col·locà el 8 de setembre de 1622. Anys més tard el canonge donà 300 lliures per la factura del retaule major realitzat i projectat també per Jaume Blanquer entre 1625 i 1629⁸⁷⁷. El setembre de 1621 amb autorització dels canonges posà una reixa de ferro costejada per ell mateix a la capella de la "Passió Imaginis" que encara hi és amb l'escut de Llull i un medalló amb la pintura del beat Ramon Llull a la part superior. El 1622 el Capítol li donà el vist i plau per daurar el retaule de sant Pere. Dos anys més tard tingué cura de renovar i ornamentar la tomba capitular situada al presbiteri amb la gran làpida que encara hi és.

De gran zel apostòlic demostrà la seva gran caritat envers els pobres realitzant una labor humana amb les fundacions que va promoure. De fet, com apuntà Jordi Font⁸⁷⁸ s'atansà al pla del bisbe Blaqueria i manifestà un gran amor i caritat als

⁸⁷⁶ Sobre la figura del canonge Bartomeu Llull vegeu els següents estudis: J. M. BOVER, *Biblioteca...*, t.I, p. 414. M. GELABERT, *El Dr. D. Bartolomé Llull y el colegio de Ntra Sra de la Sapiencia*, Palma, 1892. A. FURIÓ, *Panorama óptico-histórico-artístico de las islas Baleares*, Palma, 1840, p. 71. M. ALCOVER, *El pontificio Colegio Luliano de Ntra Sra de la Sapiencia*, 1985. "Origen, naturaleza y valor pedagógico de un colegio luliano" a *Razón y fe*, Madrid, 1985. LL. ALCINA, "Un prevere preocupat per la renovació eclesial: Bartomeu Llull", a *Comunicació*, Cetem Palma, 1985, p.22-33. "Bartomeu Llull" a *GEM*, vol. 8, Promomallorca, Palma, 1991, p. 114. G. SEGUÍ, "Bartomeu Llull", a *Fills il·lustres de Palma*, Promomallorca, 2008, p. 268-269.

⁸⁷⁷ B. BESTARD, J. JIMÉNEZ, M. RAMON, *L'església i els retaules del Santuari de Lluc*, 2004, p.20-31.

⁸⁷⁸ Tal com apareix al capítol LXIX de Blaqueria "lo bisbe dix a los canonges:" Jesucrist ha promès lo regne del cel als pobres, e per açò volia que un canonge fos assignat a l'ofici de pobretat, lo qual

pobres com diu el seu testament volgué ser “enterrat com un canonge pobre, a la tomba comú”⁸⁷⁹.

La fàbrica de la capella i el disseny lul·lià

Segons el *Llibre de Antiguitats de la Iglesia del Real Convent de sant Francesc de Asís* de Ramon Calafat⁸⁸⁰ (terciari franciscà i durant molts anys sagristà de l'esmentat convent) existí en el segle XIV una capella anomenada vulgarment de “sent Lull” i més tard titulada la Mare de Deu de la Mamella, la Terra Santa, san Bernardí vell i en darrer lloc sant Onofre. Aquesta capella la primera entrant a la dreta, era coneguda també com la dels Suñers, Cabaspres i després dels Pueyos. De fet, a una de les parets laterals es conserva el sarcòfag del cèlebre lul·lista mestre Cabaspres mort l'any 1529⁸⁸¹. Segons alguns testaments d'aquests anys que va poder consultar Andreu de Palma⁸⁸² la capella es deia “beati ludovici”, capella de sant Lluís (bisbe de Tolosa) i l'altar era dedicat en aquest sant, però probablement hi devia haver una imatge accessòria de Ramon Lull que es venerava i popularment rebés el nom de “sent Lull”. Per exemple, sabem pel donat Calafat que l'any 1361 es constata aquesta capella ja coneguda com *la capella del Beato Lull* i era elegida sovint com a lloc de sepultura pels nobles ciutadans: “Altre testament del Honrat Barthomeu Suñer, en poder de Pere Sala notari, en les calendes de 23 de Novembre de 1361: Elegesch sepultura en el Monestir de les Llagas de Sent Francesch, en la capella del Beato Lull en el vas o carner de mon pare.”⁸⁸³

A banda, de la capella primitiva de “sant Lull” on es venerava una imatge antiga de Lull, i de la capella del “Beato Ramon vell” on es col·locà l'any 1448 definitivament el seu sepulcre, es realitzà una tercera capella nomenada la del “Beato Ramon nou” per distingir-la del lloc d'enterrament fou dirigida sota el patrocini del canonge i doctor Bartomeu Lull.

Continuant amb les documentades descripcions del donat Calafat era la capella de la família de Bru i Contestí hi estava dedicada a sant Macià apòstol. En la clau hi havia l'escut de Bru, una túnica negra volant amb el camp blanc. A més, assegurava que a l'any 1600 s'enfonsà la capella i es realitzà un retaule nou, “en

canonge preïcàs pobretat e fos cap dels pobres de la ciutat, e que la renda de la sua canongia donàs per amor de Déu. Lo canonge donà sos rics vestiments per amor de Déu, e aaptava pobres vergonyants e a pobres despoderats e a donzelles a maridar e a infants òrfens pobres als quals faïa mostrar alcun mester de què vivissen”. Vegeu J. FONT, “Apèndix històric” a M. ALCOVER, *El pontificio Colegio...*, p.35-44.

⁸⁷⁹ ARM, *Protocolos notariales de Jaume Pujol*, 13- 11- 1634, f. 57-60. citat a LL. ALCINA, “un prevere preocupat...”, p. 33.

⁸⁸⁰ R. CALAFAT, *Libre de antiguitats...*, p. 11-13.

⁸⁸¹ Joan Cabaspres va ser un dels lul·listes més importants durant les primeres dècades del segle XVI, era membre de la nissaga de cavallers dels Cabaspres. La seva primera relació amb el lul·lisme és de 1481, quan fou testimoni de la dotació de la càtedra lul·liana. A la mort de Bartomeu Caldentey el succeí a la càtedra. Les seves obres manuscrites lul·lianes s'han perdut o no s'han localitzat, tret d'una *De ordinatione superioris et inferiores essentiarum*. El seu deixeble Nicolau de Pax en féu grans elogis i també fou lloat pel P. Pascual. Vegeu: M. BARCELÓ, G. ENSENYAT, *Els nous horitzons...*, p.115. J.M. BOVER, *Biblioteca...*, vol. , p.129130. S. TRIAS, *Diccionari d'escriptors...*, p.93

⁸⁸² A. DE PALMA, “Hacia las pruebas...”, p.255.

⁸⁸³ R. CALAFAT, *Libre de antiguitats...*, p.11

mitx el Beato Ramon, a la dreta Sant Llull, Bisbe; a la esquerra Santa Elizabeth Reyna de Ungria a lo alt la Conversió de Sant Pau, totes les figures de bulto, y el quadro deurat: a los costats, dos passos del Beato Ramon; al mitx del Quadro, y a la clau, las Armas de Llull, qui son: una lluna de or en camp vermell. Se acaba este Quadro en lo any 1611”⁸⁸⁴.

Una altra dada important és el testimoni de Jaume Blanquer que apareix en el procés de 1612-13:

“y lo dia de vuy li fa, y exigeix una sola persona (que es lo Señor Canonge Llull) una capella amb sumptuositat, y gran gasto de la qual jo so lo escultor y architector de la fabrica de la dita capella tant del paiment de pedra viva, com dels peus drets y architectura de retaula y esculptura de dita obra, y son mes de quatre palms, de mida de Mallorca lo paiment obrat al Mosaich de diversas colors de pedra y dit retaula obrat de la orde Corintia, y compositar ab tot son relleu costara sempre passat de sinch milia lliures y lo demes contingut en dit capitol se per veuren axi ocularment en dita capella hont esta la sepultura y sepulchre de dit Martyr Ramon Llull y dita Capella are de novo se li erigeix es per effecte de traslladarlo cos y Santas relliquies de dit Martyr Ramon Llull en aquella que esta en millor, y mes eminent lloch, y esta es la veritat per lo jurament que he prestat...”⁸⁸⁵.

A l’any 1625 es devia continuar la fàbrica del moble, tal com s’infereix d’una ajuda concedida pel Gran i General Consell, “ Mes fonch proposat y resolt que donassen deu lliures per el quadro del Beat Ramon Llull y que estigue en el Convent de St. Francesc”. Dos anys després estava gairebé enllestit, perquè la mateixa institució determinava “donar al obrer de la capella del Beato Ramon Llull 10 lliures per les mans del quadro se havia fet per dita capella”⁸⁸⁶.

Amb les dades recollides podem inferir que a l’any 1611 - escrit en una de les voltes de creueria- marca l’inici de construcció de la capella, i no com mantenia el donat Calafat que era la data de finalització del retaule. De fet, l’escultor i arquitecte Jaume Blanquer declarava en el procés a l’any 1613 que ell per ordre del canonge Bartomeu Llull era l’encarregat de portar a terme la capella i el retaule. D’acord amb la descripció que en fa, sembla que les obres estaven en marxa, el mosaic del paviment, i l’orde corinti amb els relleus del retaule són alguns elements a què fa esment, a més a més afirmava que tindria un cost de més de cinc mil lliures clàusula entre d’altres que quedava estipulada, segons l’artista, en el Capítol. D’altra banda, Ramon Calafat havia escrit que tota la capella va costar vuit mil lliures moneda mallorquina⁸⁸⁷. Una altra qüestió interessant que aportava Jaume Blanquer, i que no he pogut constatar en altres fonts, era l’intenció de traslladar el cos del Beat en aquesta nova capella més sumptuosa que es realitzava.

No obstant, les obres es degueren perllongar i com hem vist a la documentació entre els anys 1625 i 1627 encara hi trobam els darrers pagaments per dit retaule.

Jaume Custurer consignava algunes informacions sobre aquesta capella com la declaració de Jaume Blanquer, ja esmentada que figura al procés de 1612-13. No

⁸⁸⁴ R. CALAFAT, *Libre de antiguitats...*, p.55.

⁸⁸⁵ Vegeu la transcripció completa a la documentació.

⁸⁸⁶ M. CARBONELL, *Art de cisell...*,p. 90

⁸⁸⁷ R. CALAFAT, *Libre de antiguatats...*,p. 56

mancava un elogi a la sumptuosa capella que segons deia “En esta mesma Iglesia tiene su capilla propia, y retablo de hermosa arquitectura, de obra Corintica, y compuesta, dorada y estofada con relieves; y en ella su altar, en que se dize missa, estatua con rayos, y lampara, que arde: al pie de la estatua se lee esta inscripci3n *Beatus Raymundus Lullus Martyr*. El pavimento de esa capilla, los balaustres que la cierra con su barandilla, y otros adornos son de piedra fuerte bruñida, y de varios colores, y embutidos adornanla a los lados hermosos pinzeles, de su vida i hechos”⁸⁸⁸.

Per altra part, Custurer citava el caputxí Pacífic de Provins, el qual a la seva obra *Relation du voyage de Perse* feia una referència a Lull arran d’una estada a Palma el 1628 on el va sorprendre el culte que rebia en el convent de sant Francesc i escrigué una descripci3 d’aquesta capella:

“Vous entendrez donc ce que l’en ay appris; c’est que estant allé dire Messe au Convent des Peres cordeliers, on me la fit dire dans une chappelle, qui est à costé du grand autel, qui semble estre toute d’or tant elle est enrichie; et qui fut bien esstonné ce fut moy, quand levant les yeux, je vis dans une niche au dessusde l’Autel une grande effigie de bois tres excellemment elabourée et decorée de couleurs qui representoit un venerable vieillard avec une longue barbe, vestu d’un habit du Tiers ordre S. François le visage levé qui regarde un Crucifix qui luy parle dans un soleil sur un arbre et estoit écrit sous ses pieds en lettres d’or. *Beatus Raymundus Lullius*. Cecy me troubla un peu: mais je difois en moy mes, que la Sainte Inquisition qui regne là, n’auroit pas permis que cét homme eust esté mis en ce rang de Saint, s’il estoit Heretique.”⁸⁸⁹

Una altra descripci3 prou detallada de la capella és la que apareix al procés de 1751, com a dada interessant s’esmenta que davant el retaule havia dues llànties una que tenia tres escuts: Ramon Lull, sant Lluís de França, i santa Elisabet d’Hongria. Els pèrits l’havien datada amb una antiguitat de cent anys. L’altra llàntia també tenia tres escuts: dos cans, un arbre i la data de 1680.

El canonge Bartomeu Lull amarat de sabers lul·lians ideà un magnífic projecte relacionat amb el mestre filòsof mallorquí per a la capella. Tal com esmentà Llorenç Alcina⁸⁹⁰ obsequiarà a l’església conventual amb la capella nova dedicada al Doctor Il·luminat com a prova d’agraïment pel que havia rebut dels frares menors, els seus mestres.

En el retaule es representa una iconografia que barreja els sants franciscans i altres afins a Lull amb al·legories de les arts liberals i virtuts cristianes.

El retaule d’un sol cos està articulat per grans columnes de fust estriat i capitell corinti, que delimiten tres fornícules les quals alberguen figueres de volum sencer. La novetat estructural a l’àtic són unes columnes salomòniques imperfectes amb el terç inferior estriat i la resta del fust embellit amb tiges de parra que emmarquen un relleu. La decoraci3 és característica del tardo-renaixement. El nínxol central encabeix la talla del Beat la qual inicia un model habitual del sis-cents, el del sant visionari o místic. Lull caracteritzat amb llarga barba i corona de

⁸⁸⁸ J. CUSTURER, *Disertaciones históricas...*, p.9

⁸⁸⁹ P. DE PROVINS, *Relation du voyage de Perse*, París, 1631, p. 395 citat a J. M. VERNON, *Le Docteur illuminé...*, p.86.

⁸⁹⁰ LL. ALCINA, “Un prevere preocupat, per la renovaci3...”, p.23

raigs, vesteix hàbit i capa sumptuosa. Alça el cap inspirat per la visió del Crucificat, entre núvols i representat a l'angle superior fora de la venera, al seu costat un tronc on apareix el llibre obert. A l'esquerra es representa sant Lull, bisbe de Magúncia, el seu rostre de gran naturalisme, manifesta una caracterització molt ben aconseguida. El personatge porta els atributs dels bisbes: capa, mitra, bàcul. Segurament s'elegí aquest sant per la relació onomàstica amb Ramon Lull. Durant un peregrinatge a Roma l'any 737 es va trobar amb sant Bonifaci hi va decidir unir-se a la seva tasca de missioner en el nord d'Alemanya. Entrà a l'orde benedictí, i a l'any 781 es convertí en el primer arquebisbe de Mainz. Entre els fets més rellevants Lull promogué l'establiment de l'art carolingi en el monestir de l'abadia d'Hersfeld, a més de culminar amb la reforma iniciada per sant Bonifaci de l'església dels francs i la cristianització dels alemanys a Turingia. Lull morí el 16 d'octubre de 786 a l'abadia d'Hersfeld, i fou canonitzat l'any 852⁸⁹¹.

A l'altra fornícula es representa la talla de santa Elisabet d'Hongria, terciària franciscana i model de caritat cristiana. La santa es reconeix pels seus atributs usuals abillada amb riques robes, porta corona reial, en els plecs de les seves faldes sosté un grapat de roses, al·ludint al miracle que se li atribueix, de quan robà de la cuina del castell aliments pels pobres i al demanar-li que portava ella contestà roses per a fer una corona i efectivament els aliments esdevingueren roses.

Les tres figures principals mantenen un aire monumental, lleugerament estàtic. D'expressió més intensa és la figura del Beat amb una innovadora torsió de l'escultura que manifesta un *contrapposto*. En el peu de l'escultura de Lull apareix una cartel·la que li identifica, en canvi les cartel·les amb els noms dels altres dos sants estan situades a la part superior. Per sobre, a l'alçada de la talla del Beat al fris apareix l'escut de Lull sostingut per dos angelets. En el coronament un relleu representa la conversió de sant Pau, el tema escollit té un lligam amb la conversió de Ramon Lull, una tradició no massa tardana feia coincidir la mateixa data amb la de sant Pau. L'escena triada és la conversió en el camí de Damasc hi es veu quan Pau muntat en el seu cavall es dirigia cap aquesta ciutat per expulsar els deixebles de Jesús, en aquest moment va ser cegat per un raig i cau de la muntura del cavall, sobtat per un resplendor i una veu que li parla.

Cal tenir present el retaule del Corpus Christi, el moble presenta un seguit de semblances i paral·lelismes amb el retaule de la capella nova del beat Ramon. De construcció més tardana s'inicià a partir de 1626 i el patrocini va córrer a càrrec de la família Anglès, la qual diposità la direcció al canonge Bartomeu Lull que va tenir la responsabilitat d'elegir escultor i d'idear el programa iconogràfic. L'elecció de Jaume Blanquer per a dur a terme el retaule no ens es estranya, ni és la primera, el canonge Lull tornà a confiar amb el seu bon amic i escultor Blanquer. Una altra qüestió és el programa iconogràfic que encara que no tingui relacions estretes ambdós programes iconogràfics, si que almenys coincideixen segurament de manera fortuïta. El tema de la conversió de sant Pau es tractat en

⁸⁹¹ AA.VV., *Enciclopedia católica*, t. II, Citta del vaticano, 1949, Firenze, p. 1858-1862. A. VACANT, E. MANGENOT, E. AMAN, *Dictionnaire de théologie catholique*, t.II, París, 1923, librairie Letouzey et ané, p. 1005-1008.

els dos retaules amb algunes diferències. Per exemple, en el relleu del retaule de la capella nova del beat Ramon el raig incandescent que representa el resplendor diví i la veu de Crist retolada a la pintura del retaule del Corpus Christi, ha estat substituït per la imatge més humana de Crist que surt entre els núvols i li parla directament. D'altra banda en el fons s'ha representat una vista de la ciutat de Damasc, motiu diferent al retaule de Blanquer de la seu on es veu només un paisatge de fons.

Una altra correspondència iconogràfica es dona en el coronament dels dos retaules és tracta del tema de les virtuts teologals. En el retaule de la capella nova del beat Ramon flanquejant el relleu de la conversió de sant Pau apareixen les alegories de la fe i l'esperança (figura 138). La fe representada com a una figura femenina porta en una mà l'atribut de la creu, i a l'altra un llibret. L'esperança amb la mirada enlairada, en una mà porta una torxa? i a l'altra mà s'ha perdut. La caritat s'ubica en un lloc preferent al cim del retaule i es considerada la més important de les virtuts. Es representa com a una mare que te cura de tres infants petits, en aquest cas només dos, un d'ells l'abraça. El fet de què habitualment apareguin els tres infants fa esment al conjunt de les tres virtuts teologals.

Cal recordar que les primeres iconografies de les virtuts es representen lluitant contra els seus respectius vicis. Més tard a finals de l'època medieval la *psicomàquia* o combat entre les virtuts i els vicis evoluciona segons el model italià que a partir de Giotto deriva cap un tipus simbòlic desenvolupat sobretot a França on les virtuts es presenten com a alegories femenines vestides sumptuosament, carregades d'atributs i complexos signes iconogràfics. El tractat *Iconologia* de Cesare Ripa⁸⁹² fou la font d'inspiració més important per a representar aquestes alegories. Façanes d'esglésies, retaules i sepulcres, i en general a qualsevol lloc on es desenvolupa un repertori cristià apareixen les virtuts teologals. A partir del segle XIV es renova la iconografia dels sepulcres i és usual la temàtica de les virtuts. Com a primeres mostres ja apuntades tenim el sepulcre de Maria d'Hongria de Tino di Camaino de l'any 1323, el sarcòfag es recolza sobre les quatre virtuts, o bé el monumental sepulcre del rei Robert d'Anjou a santa Clara de Nàpols dels escultors Bertini realitzat cap a 1343 i 1345, on apareix el tema de les alegories de les arts liberals envoltant la imatge jacent del rei. Més complet en quan a iconografia és el sepulcre de Sixt III realitzat pels Pollaiuolo cap el 1484 on representen les alegories de les set virtuts i de les arts liberals. Altres exemples més tardans són els sepulcres dels cardenals Ascanio Sforza (1505) i Girolamo Basso delle Rovere (1507) realitzats per Andrea Sansovino en el cor de santa Maria del Popolo a Roma on es representen les virtuts dempeus en els nínxols laterals i les virtuts sedents a sobre⁸⁹³.

El sepulcre del lulista Pere Joan Llobet és l'exemple paradigmàtic a Mallorca en el qual es reflecteix les alegories de la fe i la caritat amb els seus respectius atributs. El significat d'aquesta iconografia ubicada al sarcòfag és que les dues virtuts li permeten ascendir fins el coneixement superior i ser redimit per la passió de Crist.

⁸⁹² C. RIPA, *Iconologia*, 2vols, trad. del italiano, J. Barja, Y. Barja, Akal, Madrid, 1997.

⁸⁹³ J. T. PAOLETTI, G. M., *El arte en la Italia del Renacimiento*, Akal, Madrid, 2002 (1997), p. 128-130

Segurament la influència d'incorporar grans escultures de les virtuts a la part superior dels retaules hispànics provingui de la tradició italiana dels monuments funeraris.

En referència al retaule de la capella nova del beat Ramon a l'igual que en el retaule del Corpus Christi, la caritat es presenta per sobre les demés virtuts, seguint sant Pau la caritat és la reina de les virtuts i la situa per sobre la fe i l'esperança⁸⁹⁴.

Tanmateix a retaules en general i a l'àmbit mallorquí en particular es representen les virtuts teologals com a atributs de Maria, un exemple encara que posterior als dels retaules esmentats és el portal monumental de la sala capitular de la Seu mallorquina (1698- 1700) on es representen les figures de les virtuts teologals realitzades a l'any 1708 coronant a la Verge que apareix envoltada per un cercle d'àngels voletejant⁸⁹⁵. Certament les alegories de les virtuts de la fe i l'esperança a molts d'àtics de retaules del set-cents esdevingueren entitats angèliques, així veim àngels portadors de la creu, símbol de la fe i altres que porten l'àncora símbol de l'esperança.

De fet, les representacions de Ramon Lull amb les virtuts de la fe i l'esperança, no sols es limiten al retaule de la capella "nova". Un gravat que es troba a una edició lul·liana de 1627 escrita per Joan Riera⁸⁹⁶ apareix il·lustrat un gravat que representa en un escut Lull agenollat en oració i flanquejat per les alegories femenines de la fe que porta una creu, i l'esperança amb l'àncora. Quasi un segle més tard a l'obra Maguntina es reproduïa un gravat molt semblant de major qualitat i amb algunes variacions iconogràfiques com la figura de Lull que en comptes de pregar escriu el seu llibre, les personificacions femenines de la fe i l'esperança segueixen la mateixa representació del primer gravat.

Les virtuts teologals en el retaule del beat Ramon Lull estan acompanyades de les arts liberals en concret les que formen part del *quadrivium*. Com a trets generals aquestes alegories del *quadrivium* es representen flanquejant a les virtuts hi estan assegudes. Al costat dret devora l'esperança es situa una bellíssima personificació femenina que representa l'astronomia, el seu vestit és blau decorat amb estels, sols, llunes i flors de llis, recolza el seu peu en una bolla del món, i té la mirada absorta en el cel. La geometria disposada a l'esquerra de la fe apareix asseguda en una mena de tambor o cilindre, possiblement com a atribut de la geometria, també pot ser molt bé quel·li manquin altres atributs. A l'àtic i flanquejant la caritat s'ubiquen les escultures de l'aritmètica a la dreta la jove asseguda porta en una mà una tauleta amb els deu primers números, i a l'altra mà probablement devia portar una ploma. La música situada a l'esquerra sosté un instrument de corda.

Ja hem assenyalat que les representacions de les virtuts i les arts liberals en un mateix programa iconogràfic apareixen en els sepulcres del tres-cents i quatre-cents italià. La intenció era exaltar la *virtú* dels homes cèlebres i de fixar la seva memòria en el temps. La idea de *virtú* s'estableix mitjançant les virtuts i les arts

⁸⁹⁴ San Pau, I, Corintis, XIII, 14.

⁸⁹⁵ J. LLABRÉS, A. PASCUAL, "La sala capitular i el claustre, un conjunt barroc en el marc gòtic", a *La seu de Mallorca*, coord. A. Pascual, Olañeta, 1995, p. 166-168

⁸⁹⁶ J. RIERA, *Transumptum memorialis in causa pii eremita*, Guasp, 1627, f. 1.

liberals, i és la raó per la qual s'incorpori a un programa iconogràfic com és als sepulcres i sarcòfags. En el cas de molts retaules les representacions de les tres virtuts teològals simbolitzen l'instrument d'adoctrinament dels fidels en defensa de la fe catòlica, d'altra banda, la fe, esperança i caritat completarien el tema eucarístic del programa, perquè en el concili de Trento insistia en què el fidel es beneficiaria de la missa si rebien el cos de Jesús amb una actitud que manifestés intrínsecament aquestes virtuts. També és cert que sovint i de manera òbvia la representació de les tres virtuts teològals a la part superior d'un retaule, únicament reflecteix la idea bàsica d'exhibir destacadament les virtuts i no obeeix a una especial selecció⁸⁹⁷.

En el sepulcre de Llull es representen les set arts liberals, i en el retaule de la capella "nova" s'hi afegeixen les virtuts teològals flanquejades pel *quadrivium* de les arts liberals. A les obres pedagògiques llul·lianes s'incideix extensament amb el tema de les virtuts, concretament al *Llibre de l'orde de cavalleria* en el capítol sisè l'autor exposa un llistat de virtuts i vicis que el cavaller ha de posseir o defugir⁸⁹⁸. A la *Doctrina pueril*, guia educativa pel seu fill Domènec ens trobem amb un programa general d'ensenyament que té en compte l'educació moral, religiosa i civico-cultural. Llull en aquesta obra dedica un capítol a les virtuts i fa sobretot èmfasi en la recomanació d'exercitar-les, les set virtuts són el camí de la salvació: la fe, l'esperança, la caritat (o virtuts teològals) i la justícia, la prudència, la fortalesa i la templança (o virtuts cardinals). Afegeix un altre capítol que sota el títol de "Salvació" ve a ser una recapitulació sobre la necessitat de la virtut per a la salvació eterna. La segona part és formada per un sol apartat i està dedicada a l'educació cultural, social, i professional i tracten les matèries del *Trivium* i *Quadrivium*⁸⁹⁹. Al *Llibre d'Evast e Blaquerna*, novel·la didàctica i moralitzadora a diversos capítols tracten el tema de les virtuts, l'abadessa Natana estableix que les monges mantinguessin les set virtuts i seguissin el model d'oració practicat per Evast, Aloma i el seu fill Blaquerna. Igualment Blaquerna a la seva vida eremítica contemplava les virtuts i dignitats divines⁹⁰⁰. Al *Llibre de meravelles* l'ideal de savi, segons Llull és resumeix entre d'altres per posseir les virtuts, perquè ser virtuós

⁸⁹⁷ J. J. GONZÁLEZ, Tipologia e iconografía del retablo español del Renacimiento, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y arqueología*, Universidad de Valladolid, 30, 1964, p.10-11. R. G. MANN, *El Greco y sus patronos tres grandes proyectos*, 1994, (1986), Akal, Madrid, p. 47-48.

⁸⁹⁸ M. AGUILAR I MONTERO, *El llibre de l'orde de cavalleria en el context sociocultural medieval*, Tirant, 13, 2010, p.5-14.

⁸⁹⁹ A. LLINARES, "Les arts du Trivium dans la Doctrina pueril et l'Arbre de ciencia", *Revista de l'Alguer*, núm 1, 1990, p.65-72. "Les Arts du Quadrivium dans la Doctrina pueril et l'Arbre de ciencia", *Revista de l'Alguer*, núm2, 1991, p.213-228. A. J. COLOM CAÑELLAS, "Lectura del primer llibre de lectura de la pedagogia catalana. Aproximació a la Doctrina pueril, Educació i història", *Revista d'Història de l'Educació*, núm 13, gener-juny, 2009, p.49-70. J. SANTANACH, "Cové que hom fassa aprendre a son fill los XIII articles". "La Doctrina pueril de Ramon Llull i la catequesi medieval", a *Literatura i Cultura a la Corona d'Aragó (segles XIII-XV)*, Actes del III col·loqui <Problemes i Mètodes de Literatura catalana antiga> U. de Girona, 5-8 juliol, ed. Lola Badia, Miriam Cabré, Sadurní Martí, Barcelona, Curial, publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002, p.419-430.

⁹⁰⁰ *Romanç d'Evast e Blaquerna*, edic. crítica d'Albert Soler i Joan Santanach. Nova edició de les obres de Ramon Llull /VIII, de la sèrie NEORL, Patronat Ramon Llull, Publicacions Abadia de Montserrat, Barcelona, 2009, p. 175-181, 419-422.

és ser savi: “ saviesa és memorar , entendre, i estimar les virtuts, i memorar, entendre, i desamar els vicis és ocasió de saviesa”⁹⁰¹. D'altra banda, en el *Llibre de virtuts e de pecats* crida l'atenció perquè Lull a les tres virtuts teologals hi afegeix una quarta la saviesa quedant equiparades amb les quatre virtuts cardinals⁹⁰².

En el procés de 1751 el pintor Miquel Banús és interrogat sobre el retaule de la capella “nova” del beat Ramon. Entre d'altres qüestions s'hi interessen per l'antiguitat del moble i per les semblances amb la calcografia (figura 139) que representa l'esmentat retaule i que es reproduïx al llibre *Acta Beati Raimundi* del bolandista Solier, el pintor declarà:

“Y en quant al quadro de esculptura de la capella dedicada al matex beato Ramon Lull, tan la sua figura que està en el principal nitxo de dit altar ab lo rotulo baix de ella que diu “Beatus Raymundus Lullus Martyr “ com tot lo dames de dit altar, judico que serà fabricada haurà de cent çinquanta a cent setanta anys en poca diferencia, respecte que la sua arquitectura y manufatura demostra ser axí conforme altres fabricas semblants de igual temps, que se troban en las iglesias de esta ciutat; y la corona de rayos de la figura del dit beato Ramon Lull titular de dita capella, se conex ser del matex temps de quant se fabricà y deurà el dit retaula, per ser corresponent el luciment de la deuradura a lo dames y finalment la lamina impressa que se me enseña de este quadro, que se trobe en lo present llibre entre las paginas quatre y cinch, es puntual delineació del dit quadro a exceptio que en la lamina està la figura del dit beato Ramon Lull ab la ploma en la ma esquerra y en lo present quadro original la estatua del dit beato Ramon Lull te la ploma ab la ma dreta sobre el llibre, en lo dames pero concorde la delineació de dita lamina ab lo original de este retaula. Et ita pro veritate respondeo”⁹⁰³.

Tanmateix a banda de la diferència apuntada pel pintor Miquel Banús, cal consignar altres permississions del gravador respecte al retaule com la ubicació de les cartel·les amb els noms dels respectius sants, en el gravat estan emplaçades al peu de les fornícules i al retaule a la part superior. D'altra banda, també observem canvis a les escultures al·legòriques del *quadriovium*, en el gravat prenen formes diferents, per exemple la geometria adopta la figura d' un home, i l'astronomia esdevé un àngel. D'igual manera els atributs de les virtuts de la fe i l'esperança tampoc tenen la mateixa correspondència.

Pel que fa al gravador de les làmines del llibre de Sollier ja assenyalarem les dificultats i la manca de dades sobre l'anònim autor, però podem conjecturar que pot ser tingués coneixement directe del retaule per haver visitat el convent, o bé coneixença indirecte mitjançant un altre dibuix molt fidel del retaule en aquest cas no localitzat.

Un altre gravat que guarda semblances amb el repertori iconogràfic del retaule de la capella “nova” del beat Ramon és el que es reproduï al primer volum del *Bolletí de la Societat Arqueològica*. A la làmina (figura 140) és representa en un medalló decorat per volutes i fulles de llorer i sostingut per dos àngels el retrat del

⁹⁰¹ *Libre de meravelles*, vol. III., cap. LXVII, p. 131. Citat a S. TRIAS, “Consideraciones en torno al problema de la fe y la razón en la obra literaria de Ramón Lull”, *SL*, vol.23, p.46-68.

⁹⁰² *Llibre de virtuts e de pecats*, NEORL, vol.1, a cura de Fernando Domínguez Reboiras, Patronat Ramon Lull, Palma de Mallorca, 1990.

⁹⁰³ ADM, *Procés...*, 1751.

canonge Llull, porta capa i birret doctoral, les faccions del rostre corresponen als distints retrats que es coneixen del canonge, front alt, nas aguilenc, i barba. A la part inferior, una carassa amb fisons de fruita forma un escut en el qual s'hi dibuixa la mitja lluna símbol del cognom Llull. A la part superior del medalló apareix el cap d'un àngel en el qual s'hi assenta el grup format per la Mare de Déu amb una mà porta un llibre obert i amb l'altra sosté el nin Jesús, i al seu costat Llull que agenollat li besa els peus. A terra devora el Beat el llibre obert escrit. La representació s'emmarca per una arquitectura arquitravada i coronada per dues piràmides que prenen forma d'obeliscs. Dues personificacions femenines decoren i flanquegen la composició, a l'esquerra molt possiblement la geometria o l'astronomia amb la bolla del món i el compàs; i a la dreta la filosofia o bé la teologia amb el ceptre i el pergami escrit com atributs. El gravat presenta una iconografia amb un contingut que exalta les qualitats del canonge Llull com a home il·lustrat per la seva ciència i virtut, la inscripció del filacteri ho indica: "Ac per illustri domino D. Bartho lull canonico Poenitent". Les dues alegories de les arts liberals fan referència a les ciències que cultivà, els obeliscs transmeten la idea del raig de llum, símbol de saviesa, a la part superior la Mare de Déu i l'infant Jesús amb Ramon Llull, remarquen el sentit del Col·legi creat com a centre de saviesa i amb la petja del Doctor il·luminat: "Sapientia edificat sibi domun Pro". En definitiva, intel·ligència privilegiada, il·lustrat talent, criteri pràctic, i de cor noble i caritatiu va ser el canonge Bartomeu Llull fundador de la Sapiència

Juan Lladó⁹⁰⁴ apuntava que el gravat era un modest, però, significatiu record que el Col·legi de la Sapiència tributà al seu il·lustre fundador Don Bartomeu Llull, afegia que la làmina degué gravar-se en plena època del "xurrigueresc", no de bades en desencert opinava que l'incorrecte dibuix dominava i que les figures accessòries preocupaven més a l'autor que la principal.

Les característiques formals i estilístiques del gravat permeten datar-lo del primer quart de segle XVIII, és més tenim motius per pensar que la làmina fou realitzada per Llorenç Vallespir. L'atribució la podem fonamentar mitjançant les figures les quals són perfectament recognoscibles: rostres allargats, front pla, i ulls petits i ametllats. A més a més la decoració característica de marcs florals en negatiu n'és una altra prova. Tanmateix hem de recordar que Vallespir dedicà no pocs gravats al tema lul·lià, l'admiració que devia sentir per Ramon Llull –segons consta en el seu testament en poder del notari Pere Antoni Colom, redactat el 19 de setembre de 1728 - li valgué elegir sepultura davant la capella del beat Ramon Llull en el convent de sant Francesc d'Assís⁹⁰⁵.

Finalment i per concloure podem dir que la capella nova del beat Ramon fou un projecte engegat sota el patrocini del canonge Bartomeu Llull, la intenció del canonge era honorar el Beat i retre-li homenatge amb aquesta capella sumptuosa. Cal ressaltar la deposició de l'escultor Jaume Blanquer el qual manifestava que la capella es féu amb el propòsit de ser el nou sepulcre de Llull. El desig de millorar i renovar la capella vella del Beat te sentit amb la declaració de Blanquer, i queda palesa amb el nou disseny de la capella "nova" amb un genuí programa

⁹⁰⁴ J. LLADÓ, "Bartolomé Lull", *BSAL*, t. I, 1885-1886, p.7-8

⁹⁰⁵ M. FORTEZA, *La xilografia, ...*p.133. De la mateixa autora *La col·lecció de xilografies...*p.102

iconogràfic dedicat a Ramon Llull. Les parets laterals foren decorades amb grans pintures dedicades als episodis de la vida de Llull, concretament el Concili de Vienne, i el martiri al nord d'Àfrica, el paviment de mosaic de colors, i un retaule realitzat per un dels millors escultors del moment demostra el ferm compromís i el desig d'honorar el savi mallorquí.

Escenes de la vida de Ramon Llull de Miquel Bestard

La representació que mostra més episodis hagiogràfics de Ramon Llull és l'oli sobre tela de Miquel Bestard de col·lecció particular (figura 141). La pintura de grans dimensions 171x235cm va ser concebuda a la manera d'una auca popular, una escena central i al seu voltant s'articulen dotze compartiments que representen el cicle de la vida del Beat. Aquests tipus de composició no és nou hi i trobam semblances a gravats contemporanis que s'empraven com a portades de llibres. L'estampa de Michel Lasne que reproduïx una pintura de Francesc Ribalta sobre la vida del valencià P. Francesc J. Simó, potser una bona referència amb algunes diferències notables com el format vertical.

L'escena central, el martiri del Beat és la que predomina hi organitza el conjunt pictòric, la lectura de les escenes s'ha de fer d'esquerra a dreta. A la part superior la imatge de la Immaculada marca el principi i el fi de les escenes.

Les dues primeres vinyetes fan esment a la llegenda de la conversió de Ramon Llull, el relat de la dama del pit cancerat és una llegenda tardana que la trobam per primera vegada a les biografies del segle XVI i XVII. És a l'*Epistola in vitam Raemundi eremitae* escrita per Charles Bouvelles⁹⁰⁶ l'any 1511 que apareix la història de la dama que enamorà al cortesà Ramon. El primer compartiment dibuixa el moment en què Llull entra a l'església perseguint la dama dels seus somnis, de fet aquesta escena segueix de manera fidedigna la primera part del text de Bouvelles, que conta quan Ramon muntat a cavall entra al temple perseguint a la dama. El segon compartiment no és la continuació del relat de Bouvelles; l'humanista francès resolïa la història de manera púdica amb una conversa de la dama amb el seu marit, el qual li demana permís al seu marit per mostrar-li el pit cancerós a la seva cambra. Més natural i espontani és la pintura de la segona escena, el pintor il·lustra a la dama Ambrosia descobrint-se el pit per mostrar-li a Llull a l'exterior del temple, en presència d'altra gent. En realitat aquesta escena no és una innovació del pintor a les biografies posteriors i en concret a l'obra *Vida y hechos del admirable doctor y mártir Ramón Lull* escrita pel canonge mallorquí Joan Seguí⁹⁰⁷ i publicada l'any 1606 es troba consignada fidelment el passatge:

“Un domingo estando la dama oyendo Missa mayor en la Cathedral de aquel Reyno; sabido esto se fue tan ciego que entro a cavallo a la dicha Iglesia, y de esta suerte se puso ante la dama. Muchos cavalleros viendo este desatino, fueron a el, y le hizieron apeaar del cavallo, a los quales pidio perdón, diziendo que tal no avia advertido. La dama viendo lo que passava, y con temor de otro mayor escandalo, determinó salir de la Iglesia: y como

⁹⁰⁶ CH. BOUVELLES, “Epistola in vita...”, p. 36-50.

⁹⁰⁷ J. SEGUÍ, *Vida y hechos ...*

al fin era ya llegada la hora de su remedio, y de la misericordia que Dios obró con el, passando la dama cerca de donde se avia assentado se descubrió sus pechos, los quales tenia encancerados de una hedionda llaga, y le dixo: No te engañe Ramon la hermosura de mi rostro, pues està qual ves este mi pecho..."⁹⁰⁸

De fet, una part del conjunt d'escenes m'atreviria a dir que estan basades amb la vida escrita pel canonge Seguí. Com veurem l'ideòleg i encarregat de dissenyar el llenç degué recórrer en aquesta font literària atesa la gran concordança imatge i text. La tercera escena és un episodi de la tradició que es troba ja a la *Vita Coetània* i té el seu primer antecedent al *Breviculum* es tracta de l'anomenada primera conversió, dividida en dues escenes, la primera quan Ramon trobador compon un poema amorós a la seva cambra, i la segona representació el moment en què li sobrevé la visió de Crist crucificat.

La següent escena il·lustra la peregrinació que va realitzar a llocs sants, Rocamadour i sant Jaume de Galícia. La representació sens dubte continua amb el relat de la *Vita Coetània* i manté un referent més de caire temàtic que no figuratiu amb la primera làmina del manuscrit de Karlsruhe, que es més narrativa i explicativa amb les arquitectures dels santuaris i els seus sants. En el compartiment del quadre de Bestard, només es veu Llull amb bordó que puja per un indret rocós, en un segon pla es beslluma una escena que sembla la figura de Llull guiat per un ésser celestial cap els llocs sants.

La següent escena segueix la versió autobiogràfica recontada per Llull i recorda l'entrevista amb Ramon Penyaafort a Barcelona⁹⁰⁹. A les portes del convent es mostra Llull parlant amb Sant Ramon de Penyaafort, recognoscible per l'hàbit de dominicà, un grup de frares són testimonis d'aquest encontre, al fons s'ha dibuixat un paisatge marítim.

Acte seguit la propera escena fa esment a la presa d'hàbit de penitent, també relacionada a la *Vita*. El dia de sant Francesc, un bisbe predicà al convent de sant Francesc, en presència de Ramon la renúncia d'aquest sant als seus béns per poder unir-se millor a Crist. Dos anys més tard, Llull seguint l'exemple del sant d'Assís, va vendre part de les seves possessions, i més tard es posà un "hàbit de drap vil". A la làmina II de Karlsruhe s'han representats les dues seqüències consecutivament, en canvi en el llenç de Bestard, tot indica que en un context urbà es succeeixen els episodis del sermó i prèdica el dia de sant Francesc i l'imposició de l'hàbit de pobre. A continuació l'escut identificat amb Joan Mir i Ramis.

La següent escena figura la il·luminació a Randa, i en concret el passatge de l'entrevista de Llull amb l'àngel abillat de pastor. Tornam a reproduir el relat biogràfic del canonge Seguí, el qual segueix la representació:

"Passeando un dia por el monte, llevava su Arte escrita en un librito, y llorado por su santo proposito, triste de ver quan poco avia aprovechado, le apareció un Angel en habito pastoril, con un cayado en la mano y preguntándole la causa de su llanto y desconsuelo, le tomó el libro de su mano, y se le besó, y luego le consoló, dandole esperanza, que pues Dios no haze casa sin mysterio, y que no sea à buen fin y aprovechamiento de sus criaturas, y esta Arte era tan grande, y para tanto q con ella, y el favor divino podemos destruyr los errores, y defendernos de las erroneas imaginations

⁹⁰⁸ J. SEGÚÍ, *Vida y hechos...*, p. 3

⁹⁰⁹ OS, *Vida...*, p.17

de infieles, que tuviera por cierto con esperanza firmes su provecho; y aunque por ser cosa tan particular y tan nueva huviesse de ser calumniada y perseguida por algunos, toda via seria como fuertes armas contra infieles, y baluarte inexpugnable de nuestra ciudad y Hierusalem militante. Estuvieron hablando grande rato, tengo para mi, que tratarian de la naturaleza Angelica muchas particularidades, pues tan particular y maravillosamente escrivio della cosas muy altas y de grande doctrina.”⁹¹⁰

A continuació el viatge a Montpeller i la presentació dels seus escrits al rei de Mallorca. Aquest episodi narrat a la *Vita Coetania* conta com el rei cridà a Ramon per revisar la seva obra. El pintor ha representat Llull de genolls que mostra els seus escrits al rei.

L'escena de més amunt s'identifica amb la defensa de l'Art a la universitat de París i les peticions en el concili de Vienne. A la dreta es veu l'escena on Llull exposa la seva Art a la universitat davant un auditori. La reunió conciliar de Vienne es representa a la part esquerra, Llull exposa davant el pontífex els tres propòsits per a restaurar la fe cristiana.

Els següents compartiments estan relacionats amb els viatges al nord d'Àfrica: prèdica i intent de conversió dels infidels, detenció i empresonament, i disputa amb el cadí. La biografia de Seguí relata de prim compte aquests esdeveniments fins a la sentència de lapidació del governador:

“Los que eran doctos espantados, asi de su zelo, como del valor y osadia; y los Magistrados por medio que el pueblo no dexasse su perniciosa secta, arremetieron el con muchos palos y bofetones, y metido en un calabozo, le dieron muchos tormentos, teniendole muchos dias sin comer ni beber, cargado de hierro: pero no le faltaba consuelo y manjar espiritual que Dios da a los que en protestacion de su divina verdad son perseguidos. Estando preso en esta carcel estava escriviendo libros que oy dia estan. Después que con el usaron toda la crueldad imaginable, mandaron el Magistrado y governador de aquella ciudad que fuesse sacado de la carcel pública, y le llevassen afrentosamente fuera de la ciudad, y que fuesse apedreado fuera de la ciudad...”⁹¹¹

Tanca aquest cicle hagiogràfic, una *Tota pulchra*, emmarcada per columnetes clàssiques, característica del pintor Bestard. Als seus peus s'ha deixat en blanc el camper d'una tarja, però coronat amb un petit escut de la Universitat.

Tanmateix l'escena central, de mida més gran, tracta el martiri del Beat a Bugia i és la cloenda del cicle narratiu desplegat al seu voltant. Aquest tipus de representació evoca els cicles de la vida de Jesús amb l'escena central de la crucifixió. D'altra banda, també hi trobam paral·lelismes amb un gravat de Cornelis Cort segons l'original de Marcello Venusti que reproduïx una lapidació de sant Esteve, almanco molt semblant a les arquitectures del fons i a les postures del màrtir i de dos dels botxins del primer terme. Aquesta composició es repeteix en la pintura del mur de la capella “nova” del Beat de l'església de sant Francesc de Palma, tot i que també està inspirat amb un gravat de Raffaello Guidi a partir Giuseppe Cesari més conegut per Cavalier d'Arpino. De fet, aquest tipus és

⁹¹⁰ J. SEGUÍ, *Vida y hechos...*, f. 8v, 9.

⁹¹¹ J. SEGUÍ, *Vida y hechos...*, f. 21v

reiteratiu en l'art italià i amb lleugeres transformacions, ens remet a obres dels Zuccari i, abans, de Miquel Àngel i de Sebastiano del Piombo, com a mínim⁹¹².

La realització del llenç s'ha d'emmarcar en un moment d'alça de devoció del Beat i amb una política favorable de les autoritats civils i religioses per reprendre la canonització de Ramon Llull. La figura del canonge Bartomeu Llull és important pel que fa en els afers lullians d'aquest temps. A Roma fou procurador dels Jurats per activar la canonització del Beat, l'any 1623 es va convertir en protector del col·legi de Cura, l'any 1629 va obtenir la butlla d'Urbà VIII per a la fundació de la Sapiència, a més s'encarregà de la renovació de la capella "nova" de sant Francesc. Ben segur el canonge Llull degué idear el tipus iconogràfic de Llull i proporcionà les instruccions pertinents per elaborar aquest quadre al pintor Bestard i altres pintures en les quals es representen episodis de la vida de Llull com són l'enterrament de Ramon Llull, i el nou retaule de l'oratori de l'Estudi General Lullianà.

Cal fer menció especial a la representació de la Immaculada que s'ha de relacionar amb el vot fet l'any 1629 per la Universitat de posar-se sota la seva protecció i defensar-ne el privilegi.

L'escut del primer terme pertany a Joan Mir i Ramis, el qual podem vincular-lo amb el privilegi de noblesa que li concedí Felip IV l'any 1631. És interessant el fet de què aparegui esmentat en l'inventari del primer consignatari, l'any 1633, perquè documenta l'autoria de Bestard: "Item quatre llunyedans grans, pintura de Bestard, sens guarnir, al oli, lo un del illuminat Doctor y Màrtir Ramon Llull, ab tota la sua vida ..." ⁹¹³. La realització del quadre doncs s'ha de situar entre els anys 1631 i 1633 quan mor el pintor. És a dir, pertany a la fase tardana caracteritzada per una pintura narrativa que l'artista resol amb una tècnica d'esbós i apressada on abunden escenes dinàmiques que accentuen els moviments dels protagonistes.

⁹¹² M. CARBONELL, "El pintor Miquel Bestard...", p. 164- 165.

⁹¹³ M. CARBONELL, *Cendres de Troia...*, p. 142

VIII Conclusions

Les primeres imatges de mestre Ramon es troben en l'anomenada primera generació de manuscrits de finals de segle XIV. Es aquí on es forgen i es codifiquen els tipus iconogràfics de Llull, els episodis de la seva vida, i les representacions relacionades amb la seva doctrina i les seves obres en general.

Tanmateix, però, el major nombre d'imatges de Ramon Llull es desplega en gravats i pintures que abasten una llarga cronologia, des del segle XIV al segle XVIII. La producció de gravats està relacionada amb l'auge que el lul·lisme experimenta a la península i alguns centres europeus al segle XVI i es reflecteix sobretot en el moviment editorial. A la península es perfilen tres nuclis destacats. Primer, a Barcelona, on el taller de Pere Posa es va convertir en un dels més representatius entre el final del segle XV i l'inici de XVI. Un segon centre era València, seu d'una important escola lul·liana, de la qual formaven part Joan Jofre, l'asturià Alfons Proaza, editor literari de Gumiel i Joan Bonllabi, d'origen català però que va tenir cura de l'edició del *Blanquerna* en "llengua valenciana bastarda", com ell mateix deia, sota el patrocini del canonge mallorquí i catedràtic lul·lista Gregori Genovard. El nucli valencià de Proaza segurament mantenia contactes amb el centre d'Alcalà. El cardenal Cisneros hi va portar el mallorquí Nicolau de Pacs, el qual edità diverses obres lul·lianes. Més enllà de la península el lul·lisme recala sobretot a França, en particular a París i Lió. L'acusada personalitat de Lefèvre d'Étampes i dels editors Josse Bade i Joan Petit, més aviat diletants, engeguen una tasca editorial més que considerable.

Les il·lustracions d'aquestes edicions tenen una característica compartida, que són xilografies d'estil arcaic. A més, els gravadors dels segles XV i XVI solen efectuar el seu treball en l'anonimat i haurem d'esperar els segles següents perquè els autors signin amb el seu llinatge o un monograma. D'altra banda, la marcada identitat dels impressors humanistes cincenistes palesa un coneixement de l'obra de Llull que, a l'hora de representar les il·lustracions xilogràfiques es tradueix en l'aportació d'una rica i variada iconografia. Precisament, és en aquesta etapa quan abunden les transposicions dels personatges de les obres de Llull amb la del mateix protagonista, tant en les il·lustracions miniades com en els gravats. Hi ha un lligam, una forta connexió entre la producció literària i la biografia. A Mallorca, l'edat d'or de la producció editorial lul·liana abasta els segles XVII i XVIII. Hi destaquen les imprentes de Guasp i Capó. Molts d'aquests gravats s'imprimeixen com a estampa devota i tenen una àmplia difusió entre els estaments populars. El gravat en fusta de tipus popular ha passat per un sedàs simplificador i manté la seva factura arcaica, però en canvi s'ha esvaït el missatge primer de l'obra lul·liana. A molts d'ells ja es consigna la signatura o el monograma que identifica el gravador; entre d'altres cal ressenyar els noms de Francesc Rosselló, Melcior Guasp, Llorenç Muntaner. En canvi el gravat al burí és més utilitzat per gravadors forasters que treballen a diferents centres de producció.

Quant a la pintura i l'escultura, la mostra més antiga documentada és el fragmentat i dispers retaule de la Trinitat, de devers 1503, destinat al monestir del Sant Esperit de Palma. Tanmateix el major nombre de pintures conservades daten

dels segles XVII i XVIII, sobretot realitzades a l'oli sobre llenç, i destinades a l'àmbit religiós, per a decorar capelles o integrar retaules. Les contaminacions i connexions entre gravat i pintura, i viceversa, són evidents. La creació d'un model iconogràfic de Llull que reuneix diferents facetes com la de beat, màrtir, sant, savi, filòsof, mestre, doctor queda registrada primerament a l'obra manuscrita i després es difon al gravat i a la pintura. Quant als episodis biogràfics, es pot assegurar que presenten un caire llegendari i hagiogràfic que es va enriquint amb episodis i passatges sovint manllevats a la tradició figurativa d'altres sants. La llegenda del martiri, que molt prest va cobrar una enorme força, deixà un repertori d'imatges especialment abundant. La lapidació, suposadament esdevinguda a Bugia, s'inspira en la lapidació de sant Esteve; va ser una de les representacions més populars i reiterades, sempre mantenint un mateix esquema iconogràfic. L'episodi de la il·luminació al puig de Randa és l'altre episodi més representat, molt més variat i amb un desenvolupament més heterogeni pel que fa a models aliens, al llarg dels segles XIV al XX. Altres episodis, com ara l'anomenada primera conversió, és a dir, quan el Llull místic, assegut en la seva cambra, té la visió d'un crucifix, tendeix a fusionar-se amb la segona conversió o il·luminació a Randa. La persecució de la dama del pit cancerós és un tema que apareix al segle XVII, però no manté una producció continuada. Va resultar menys atractiu el capítol de l'esclau sarraí, del qual fins ara només se'n coneix un exemple, en una làmina que il·lustra el *Breviculum*. Escenes no conservades, però que han deixat rastre documental, són els episodis relatius a l'estada a Gènova i més en concret la trobada amb les dones nobles, devotes i vídues, que li varen prometre doblers en auxili de Terra Santa.

Altres temàtiques, com ara les prèdiques, posen de manifest un procés simplificador que dificulta distingir el lloc concret de l'escena. Així, les prèdiques i lliçons impartides a les universitats de París i Montpeller, en capítols de franciscans i dominicans, al col·legi de llengües orientals i altres moments similars -alguns d'una geografia més definida, al nord d'Àfrica-, conformen en definitiva un conjunt d'imatges heterogènies, no massa habituals, però tampoc ignorades. Escenes de Llull vinculades a entrevistes amb papes i reis o les ofrenes de llibres a reis han tingut poca incidència. Ara com ara, sols s'han localitzat en dues làmines del *Breviculum*, i en alguna que altra miniatura esparsa. El passatge del concili de Vienne és un tema esporàdic que apareix tardanament, concretament en la decoració de dues capelles del segle XVII, però posteriorment no es va consolidar. El cas de les representacions -dues conegudes, de moment- de la processó de l'enterrament s'han de contextualitzar en l'operació d'intent de canonització a l'inici del segle XVII.

Tanmateix, és innegable que la iconografia del personatge de Ramon Llull segueix un desenvolupament similar a la de qualsevol sant canonitzat. No obstant això, cal fer algunes puntualitzacions que defineixen la singularitat i l'originalitat que envolten la figura sempre controvertida del *Doctor il·luminat*, per molts exalçat i per molts altres criticat i refutat. Malgrat els intents fallits de canonització, sempre va ser aclamat beat popularment a tota l'església mallorquina, i sobretot a les esglésies franciscanes. Tot just després de la mort va començar a ser venerat com a

sant, interpretat això com a persona de grans valors ètics i de grans virtuts heroiques, un referent moral. La construcció d'un sepulcre sumptuós n'és la prova més evident. A més a més, la veneració de les relíquies és una altra demostració factual de santedat. Encara, Llull comparteix l'argument definitiu dels sants des de l'època primitiva, el martiri, per si sol un fonament indiscutible de cara a la virtual canonització. El que vessava la sang per Déu signava de facto l'ascens al cim de la perfecció. En aquest sentit Ramon Llull compleix tots els requisits de santedat. La realització del sepulcre encarregat a Francesc Sagrera, membre de la nissaga d'escultors més famosos de l'illa o la veneració de la mandíbula o maxil·lar com a la relíquia més preuada són signes evidents d'aquesta veneració pràctica.

Una altra qüestió és el que en pensava l'inquisidor Eimeric. En efecte, un fet transcendental per a l'evolució de la difusió del lul·lisme i, en conseqüència, de la iconografia lul·liana, és el moviment antilul·lià inaugurat pel gironí Nicolau Eimeric, inquisidor del regne d'Aragó, i prolongat durant centúries. Si el segle XVII es caracteritza per una puixança del culte, amb una gran difusió de la iconografia lul·liana a l'illa, el segle següent es perfila, en canvi, com un segle difícil pels afers lul·lians en general, i per la iconografia de Ramon en particular. Aquí es reflecteixen els conflictes entre lul·listes (en primer lloc, com s'ha dit, els franciscans, però també un ampli substrat de tots els estaments socials) i antilul·listes (majoritàriament, l'orde dominicà), que es compliquen amb el debat immaculadista. Per una raó o una altra, finalment Llull ocuparà un lloc destacat en el panteó de sants franciscans, però tampoc no serà indiferent per altres ordes religiosos, de manera que el podem trobar figurat al costat de sants jesuïtes i fins i tot dominicans. El segle XIX es defineix per un reviscolament dels valors nacionals, que valorarà el personatge de Llull sobretot com a origen i patriarca de la llengua i les lletres catalanes, de manera que serà exaltat en nombrosos monuments públics i privats. Al mateix segle XIX també trobem artistes importants que representaren imatges de Llull. En el camp de l'escultura podem citar Guillem Galmés i en el de la pintura Salvador Torres, Ricard Anckermann, Joan Mestre.

Un altre aspecte important és el mecenatge de les obres i dels programes iconogràfics lul·lians. En principi, els promotors i inventors són lul·listes o bons coneixedors de l'heroi i de la seva doctrina, o de la seva obra en general. Es tracta principalment d'eclesiàstics de sòlida formació lul·liana, com ara Thomas Le Mesyer, canonge d'Arras i deixeble de Llull, que va dirigir la confecció del *Breviculum* de Karlsruhe, o el més tardans Pere-Joan Llobet, promotor de la construcció del sepulcre, i els canonges Gregori Genovart i Pere Bennasar, impulsors d'edicions lul·lianes que integren gravats lul·lians. La labor del canonge Bartomeu Llull com a mecenes i director de nombrosos programes decoratius és decisiva. La construcció de la capella "nova" del beat és la més rellevant. La freqüent col·laboració del canonge amb l'escultor Jaume Blanquer i el pintor Miquel Bestard va permetre la creació de models iconogràfics de gran transcendència.

En definitiva, podem dir que la iconografia de Llull es comença a congriar ja en vida seva i perdura fins pràcticament els nostres dies. A més, abasta un gran ventall de manifestacions artístiques i s'expressa amb multitud de procediments tècnics, com ara el dibuix a tinta, la miniatura en obra manuscrita, el gravat en obra impresa, la pintura a l'oli, l'escultura i el baix relleu, etc. El degoteig d'imatges és constant des del segle XIV fins avui en dia, sobretot en territori mallorquí, però no exclusivament. L'illa de Mallorca mai no ha oblidat la petja de Llull, el més universal de tots els mallorquins, ja sigui com a savi ja sigui com a sant (canonització oficial a banda). La ingent quantitat d'imatges n'és una prova fefaent. Com il·lustra l'endevinalla de Joan Alcover (i deixem al lector la resolució de l'enigma): a Mallorca hi ha una cosa que no és cosa, que per tot arreu es posa...