

# APUNTES SOBRE ARQUITECTURA Y DECORACIÓN POPULAR EN MALLORCA

JAUME SERRA | BARCELÓ

## INTRODUCCIÓN

Dejando aparte la polémica que ha generado el concepto popular y especialmente la denominada *cultura popular*, no cabe la menor duda que, en el caso de Mallorca, este fenómeno se ha convertido en un polo de atracción de la industria turística. Este fenómeno ha generado un proceso de mitificación respecto a determinados fenómenos en detrimento de otros. Como es lógico, el caso de la arquitectura, con toda la presión urbanística que se da ya en todo el territorio insular, merece un estudio en sí mismo desde que los primeros arquitectos profesionales idearon un estilo que se vino a denominar como neoregionalista.

En líneas generales se ha producido un proceso de construcción mental, de invención de la tradición (HOBBSAWM/RANGER; 1998) que ha calado profundamente en la mentalidad popular, y especialmente, en el marketing del proceso de adquisición de viviendas caracterizadas de palacios o construcciones con carácter.

Menos suerte ha tenido, por lo general, la que se podría denominar, en sentido extenso, la decoración popular relacionada con la arquitectura. Sin llegar a las fórmulas que recientemente se han denominado *Escultecturas margivagantes* RAMÍREZ; 2006)<sup>1</sup>, en la isla de Mallorca

se dieron, desde la Edad Media, interesantes formas decorativas que no se pueden enmarcar en los talleres profesionalizados o los artistas consagrados. De entre la multitud de posibilidades, este estudio se centrará en tres casos puntuales y que han corrido diversa suerte: las tejas pintadas, las decoraciones de fachada y los graffiti o pinturas populares. Como es fácilmente comprensible estas tres muestras han corrido suerte muy diversa, suerte que está íntimamente relacionada con las leyes del mercado urbanístico.

Así, una decoración popular de fachada se ha procurado conservar e incluso restaurar o rehacer ya que encarece notablemente el precio del edificio. Lo mismo ocurre con las tejas pintadas que, en algunas villas (caso de Fornalutx) se han transformado en el símbolo de identificación del pueblo. En cambio, los graffiti y otras muestras de decoración mural<sup>2</sup> no son apreciadas y la mayoría de ellas, pese a haber sido estudiadas, han desaparecido bien por el paso del tiempo bien por restauraciones o rehabilitaciones poco cuidadosas<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> En algunas ocasiones, la frontera entre lo que es un graffiti y lo que se pueden calificar de decoración popular es muy sutil y su frontera difícil de establecer. Un ejemplo entre otros, y del que se tratará, es el conjunto iconográfico de Sant Martí d'Alanzell (Vilafranca), (BERNAT/SERRA 1985-7-).

<sup>3</sup> El único ejemplo de conservación, restauración y tratamiento museográfico se ha dado en el museo de Manacor, llamado Torre dels Enagistes. (BERNAT / GONZÁLEZ / SERRA; 1986). Se da el caso de que algunos conjuntos de gran relevancia no se pudieron publicar en su momento ante la amenaza de los propietarios de los edificios de destruirlos completamente si se hacían públicos.

## EL PROBLEMA DE LOS AUTORES

Una de las características que se suelen presentar como paradigma cuando se trata del estudio de cultura popular es el de considerar a sus autores como personas anónimas y sin preparación técnica. Si bien esto es cierto en muchas ocasiones, no se puede considerar como un principio universal.

Es cierto que en muchas ocasiones el nombre de los autores es desconocido, pero no tanto por un menosprecio de su obra como por una falta de investigación, tanto en los archivos como en la memoria popular<sup>4</sup>. De igual manera, considerar que la tosquedad de las relaciones se tiene que atribuir siempre a una falta de preparación teórica y práctica sobre un determinado oficio lo que puede ser una idea apriorística no siempre bien fundamentada.

Si se toma como ejemplo la arquitectura, el resultado es claro por lo menos con anterioridad a la segunda mitad del siglo XIX. Se ha de recordar que los estudios superiores de arquitectura son tardíos en España. En el caso de Mallorca, el primer arquitecto reconocido fue Gaspar Bennazar al que se le consideró como el arquitecto por excelencia (CANTARELLAS; 1981; SEGUÍ; 1991). Con anterioridad, tanto su

<sup>4</sup> Un caso que ha resultado paradigmático fue el convento de dominicos de Manacor. Todas las concepciones sobre sus características «populares» eran debidas a ideas apriorísticas fundamentadas en la falta de investigación. (ROMAN; 2001).

<sup>1</sup> En esta obra aparece reseñada y estudiada la casa-estudio del pintor Joan Miró Quart (Polleça) construida hacia 1930. Su estilo está claramente inspirada en el organicismo de Gaudí, pero contrariamente a otros ejemplos de este estudio, no se puede calificar de «popular» en ninguna de sus acepciones.

diseño, como ejecución las obras estaban a cargo de los maestros de obras llamados también mestres de cases. En general, existía una diferencia clara entre un simple albañil, un picapedrero y un maestro, y esta especialización ya se nota en una época primitiva de pleno funcionamiento de los gremios (BERNAT/SERRA 1989).

Ya en el siglo XVII, el colegio de picapedreros, uno de los más antiguos de Mallorca, distinguía entre maestros de «traza» y maestros no especializados. Incluso se conserva un tratado teórico escrito hacia 1640 en el que se podía aprender los rudimentos del diseño tanto de obras complejas o especializados como de los principios de la estereometría<sup>5</sup>. Además de este tratado manuscrito, se ha tenido la suerte de estudiar un conjunto de graffiti arquitectónicos que, como todo indica, se trataba de una lección teórica de un maestro a sus discípulos utilizando una pared de la Catedral de Mallorca como si fuera una pizarra (BERNAT/SERRA 1989).

Las soluciones arquitectónicas que se describen en el manuscrito y en los graffiti están suficientemente documentadas en construcciones del siglo XVII y posteriores y no sólo en iglesias, palacios o conventos, sino en casas particulares (rurales y urbanas) e incluso en espacios que se podrían denominar de transformación o producción (almazaras, molinos, tahonas,...) La conjunción de todas estas soluciones integrarían el modelo que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, conformarían el llamado modelo neoregional. (SEGUÍ; 1991).

Lógicamente, de acuerdo con estas premisas es difícil considerar los maestros de casas de los siglos

XVI, XVII, XVIII e incluso del XIX, como personas sin especialización ni formación. Los libros de obras de diversos edificios nos permiten documentar estos maestros e incluso se han localizado los planos de las obras. La comparación de los resultados permite rastrear los artifices y las escuelas así como su proceso de evolución<sup>6</sup>.

Un caso parecido se podría plantear en las realizaciones pictóricas de un mundo en el que el resultado final resulta más notorio entre expertos y noveles. En el mundo del dibujo, la pintura y todo lo referido a la decoración existe una gradación que va desde los considerados artistas hasta las realizaciones más populares<sup>7</sup>. Partiendo del taller del artista se llega a la persona que tiene la necesidad de representar algún elemento en su domicilio bien por simples motivos decorativos bien por un proceso de magia simpática, e incluso llegar a los simples automatismos tanto por parte de adultos como de niños.

Dejando atrás los talleres de pintores o escultores reconocidos y cotizados existieron en Mallorca talleres menores que realizaban obras más rápidas y de consumo inmediato. Desde los talleres de estampado, especialmente xilografías y grabados en cobre, (SABATER; 1985), hasta los exvotos (LLOMPART, 1988). En este sentido cabe señalar que tanto la iconografía de la decoración popular como determinados graffiti bebieron mucho de estas representaciones. Sin embargo, las

realizaciones finales en muchas ocasiones no se pueden identificar bien por haberse perdido las fuentes originales, bien porque nuestros esquemas mentales ya no corresponden a la época en que eran significativas<sup>8</sup>.

En este caso, también la mayoría de obras son de autor desconocido, aunque su estudio permite deducir muchos aspectos de su vida y formación. Por lo que refiere a los graffiti, existe una excepción ya que, desde la Edad Media, eran habituales las inscripciones que consistían (como hoy en día) en un nombre, apellido y fecha<sup>9</sup>.

#### **EL PROBLEMA DE LA CASA TRADICIONAL MALLORQUINA**

Pese a la enorme bibliografía que ha generado el tema, la polémica sobre la llamada casa tradicional mallorquina dista de haberse clarificado. En su configuración general, se puede considerar como una de las consecuencias de la colonización catalana del siglo XIII y de una evolución posterior marcada por el espacio geográfico en que se desarrolló y de los materiales constructivos que se tenían más a mano. (BERNAT; 1986). De esta manera, a muchos mallorquines que realizan viajes por tierras del Principado les sorprende el parecido de determinadas casas rurales en comarcas de Tarragona o de Girona con las mallorquinas, sin detenerse en análisis más profundos.

En el conjunto de la historia de la arquitectura mallorquina, por lo

<sup>6</sup> Este proceso se puede documentar perfectamente con la introducción del barroco en Menorca. A partir de modelos copiados del convento de Santa Teresa de Jesús, se pueden establecer una línea evolutiva iniciada en la ermita de Gracia, todavía muy tosca, hasta las últimas realizaciones de Mahón y Ciudadela. Al parecer, fueron realizadas todas por la misma familia o taller (JULIÀ SEGUÍ; 1988).

<sup>7</sup> Un caso claro y bien estudiado en Mallorca es el de los exvotos. Si bien existen casos notables como los de la «Virgen de los Ángeles» de Andratx e incluso el de los bandoleros del Puig de Pollença. La mayoría provienen de talleres que artísticamente se hallaban muy lejos de las técnicas, iconografía y realizaciones profesionales (LLOMPART, 1988).

<sup>8</sup> Es el caso, por ejemplo de algunas representaciones de Sant Martí d'Alanzell (BERNAT / SERRA; 1985/87) con una iconografía relacionada con Santa Bárbara, patrona de la familia que levantó tanto las casas como el pueblo o de la Torre dels Enagistes (BERNAT/GONZALEZ/SERRA; 1986) con realizaciones pseudopictóricas emparentadas con fórmulas iconográficas de pintura barroca suficientemente conocidas.

<sup>9</sup> La excepción correspondería a los graffiti de los presos y asilados. (BERNAT/GONZALEZ/SERRA; 1982; 1985; 1987), (SERRA, 1986). Se ha de descartar algún graffiti realizado por algún bandolero del siglo XVII que se ha podido identificar por fuentes documentales.

<sup>5</sup> La obra de Joseph Gelabert (1975) permaneció en forma manuscrita hasta su publicación. Sin embargo su influencia fue enorme tanto en las realizaciones prácticas como en la teoría constructiva de todas las islas. Pese a todo, todavía sigue combinando los modelos tradicionales góticos, con las formas más avanzadas y la introducción del número áureo den la planificación de nuevas obras.

menos en lo que se refiere a las casas e incluso los palacios, se pueden establecer dos paradigmas diferenciados con anterioridad al siglo XIX: El gótico y el barroco. Esta diferenciación viene determinada no sólo por aspectos formales o decorativos, sino por la propia concepción del espacio y de sus usos. En sentido estricto, no se dio un modelo puramente renacentista ya que, en muchas ocasiones los propietarios y arquitectos se limitaron a utilizar algún elemento decorativo italianizante sobre edificios de estructura gótica<sup>10</sup>.

## El paradigma gótico

Por lo que se refiere al paradigma gótico, que se puede rastrear hasta el siglo XIX, viene predeterminado por la conquista de 1229. Fundamentalmente, los colonizadores cristianos empezaron por ocupar los edificios andalusíes para irlos transformando poco a poco, adecuándolos a sus concepciones y necesidades. La mayoría de estudiosos de la arquitectura mallorquina, especialmente la urbana, consideran que la parcela medieval era muy estrecha de fachada y muy profunda. Este solar-módulo, aún se puede rastrear en diversos lugares de la ciudad de Palma e incluso, aunque en menor grado, en edificios de las villas foráneas anteriores a la ordenación de Jaime III de 1300.

Este tipo de solar no permitía edificaciones con grandes fachadas y sólo podía crecer en vertical dando lugar a un curioso fenómeno: Las alforfas o viviendas superiores con acceso directo desde la calle. Este proceso de crecimiento tendía a fraccionar las fachadas en una serie de

entradas que en pocas ocasiones, se superponían unas a otras<sup>11</sup>. Cuando una persona de posición quería ampliar su domicilio, lo hacía adquiriendo las casas vecinas e integrándolas. Sólo en este caso se acudía a

la construcción de un pequeño patio central que actuaba como centro de vida y de distribuidor<sup>12</sup>.

En las villas foráneas, tal y como se ha citado, se pueden identificar algunos restos de este solar urbano, pero es más habitual hallar grandes solares procedentes de la reorganización del espacio rural de 1300 (ANDREU; 2000). Estas parcelas tienen como característica fundamental hallarse unidas por el fondo sin paredes medianeras, formando un espacio comunal. El conjunto forma un espacio urbano muy peculiar ya que da lugar a manzanas de casas que integran unidades defensivas: en caso de peligro, mujeres, niños y ancianos se podían refugiar en él, mientras los hombres podían defenderlo desde puertas y ventanas (BERNAT/SERRA; 1997).

<sup>11</sup> El P. Gabriel Llompart, a partir de las representaciones pictóricas del retablo de Sant Jordi de Pere Niçard (del s. XV) presentó algunos esquemas de las casas góticas de Palma. Estos esquemas se corresponden con la mayoría de los edificios representados en el plano de la ciudad del canónigo Garau (1644).

<sup>12</sup> Son excepcionales los palacios góticos de gran tamaño. El más sobresaliente sería la casa Burgués, hoy en día desaparecida, y que es conocida por representaciones decimonónicas. En cambio, en diversos conventos de clausura de la ciudad (Capuchinas o Santa Isabel) se conservan íntegramente restos de edificios, casas e incluso calles medievales.

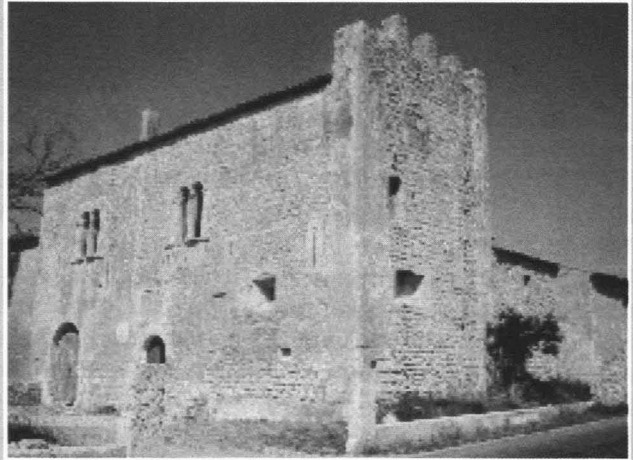


Fig. 1: Torre dels Enagistes en su estado primitivo antes de convertirse en el Museo de Manacor.

La efectividad de esta planta, que se puede documentar tanto en la Ciutat como en la Part Forana, fue tan efectiva que tanto la Aljama judía de Palma como la de Inca, se organizaron a partir de este plan. En el caso de Inca, donde esta disposición es perfectamente detectable en planos de principios del siglo XIX. Por otra parte, se conocen los planes de defensa de la isla en 1349 se fundamentaron en este tipo de planificación.

Mucho menos conocidas son las casas puramente rurales, ya que las transformaciones que sufrieron a partir del siglo XVI no permiten su estudio con profundidad<sup>13</sup>. Por otra parte, y como se ha dicho, la perduración del modelo gótico, puede confundir a los investigadores. Sólo existen casos aislados en los que se permita un cierto análisis profundo. Entre otros ejemplos, se podría citar la Torre dels Enagistes (Manacor) que, por el hecho de haberse transferida la propiedad a los jesuitas, se

<sup>13</sup> Muchos estudios documentales sobre las diversas *cases de possessió* confirman su transformación a partir de esquemas góticos. En cambio, en otras ocasiones se levantaron ex novo siguiendo modelos italianizantes. Se tienen buenos estudios a nivel arquitectónico (GARCÍA/OLIVER; 1986) y para villas en particular, como Porreres (BARCELÓ/FERRÀ/SERVERA; 1997).

<sup>10</sup> Diversos autores han considerado que el gótico se convirtió en el verdadero estilo nacional de la arquitectura mallorquina (SEBASTIÁN / ALONSO 1973). Tanto en la ciudad como en las diversas villas se aprecian construcciones de modelo medieval a las que se rehizo o retocó la fachada incluyendo ventanas esculpidas con columnas o arcos de varios centros.

ha podido recuperar un espacio en el que las últimas transformaciones se dieron en el siglo XV. Otro ejemplo, del que todavía no se han publicado estudios, es la de Son Real (Santa Margalida). En este caso, cabe destacar que los propietarios del siglo XIX, en lugar de transformar completamente el antiguo edificio o derruirlo para modernizarlo<sup>14</sup>, construyeron un nuevo conjunto arquitectónico a poca distancia del antiguo.

Pese a tener que hablar en plan hipótesis, parece ser que las primeras edificaciones cristianas<sup>15</sup> siguieron el modelo de casa-torre que había funcionado en Cataluña<sup>16</sup>. A partir de una torre que servía tanto para la defensa como para el control de la población, se fueron organizando espacios que terminaron por integrarse a partir de un gran espacio central (clastra). Sin embargo, el elemento más característico fue la torre que es reconocible en muchas *possessions* de Mallorca (GARCÍA/OLIVER; 1994).

### El paradigma barroco

Pese a que el Renacimiento influyó más en la arquitectura de la isla de lo que los primeros tratadistas estuvieron dispuestos a reconocer (SEBAS-TIÁN / ALONSO; 1973), son pocos los restos que permiten su estudio en la arquitectura privada. No ocurre lo mismo con los modelos barrocos. La presencia del tratado de Josep Gelabert ya citado, permite asegurar de una parte la pervivencia de los modelos tradicionales, pero también la introducción de los patrones italianizantes. (CANTARELLAS; 1977-78).

A partir del siglo XVI, especialmente en los siglos XVII y XVIII, la arquitectura privada sufrió grandes transformaciones estableciendo las diferencias más notables entre los palacios de la aristocracia y las viviendas populares. Sin embargo se seguía produciendo un diálogo entre todos los sistemas. Así, por ejemplo determinadas formas de bóveda y arcos, que aparecen en primer lugar en arquitectura religiosa, pasan rápidamente a la civil y fueron asimilados en la popular, de tal manera que muchas personas los consideran propios de la casa tradicional mallorquina. Durante el Barroco se impuso un modelo claro de edificios de gran envergadura contruidos en torno a uno o varios patios. Por ello se dan plantas con grandes fachadas o duplicidad de ellas<sup>17</sup>. Para su construcción, se

<sup>17</sup> En Ciutat de Mallorca, a las orillas de los actuales paseos de la Rambla y el Borne se dan una serie de palacios nobles con doble fachada: una que da al paseo y otra que da a las calles paralelas del mismo. Esto se debe a que por estos paseos discurría el cauce de San Riera con anterioridad a su desvío de 1613. Hasta este momento, los accesos principales a dichos palacios se producía por las calles paralelas. Cuando se adcentó el antiguo cauce transformándolo en la principal vía de la ciudad, se levantaron nuevas fachadas en espacios en los que antes sólo había



Fig. 2: Interpretación popular de un arco rebajado.

tuvieron que adquirir edificios adyacentes, incluso separados por una calle o callejón. Esto provocó que diversos palacios de Palma unan sus dependencias a través de arcos elevados sobre la calle, mientras las casas más populares invaden el espacio público con los llamados *envants i malveïns*<sup>18</sup>.

Todo un conjunto de fuera de Mallorca (materiales, esquemas constructivos o decorativos) cambió profundamente el panorama cons-

tapias. Este hecho, a su vez provocó otro curioso fenómeno. Las obras de Sa Riera hicieron desaparecer los puentes interiores que unían la ciudad alta y la baja, con lo cual, algunos de estos patios con espacio doble se vieron obligados a ceder el derecho de paso, especialmente en caso de entierros. A principios del siglo XX todavía era habitual ver como una comitiva funeraria se dirigía a una iglesia atravesando un patio particular.

<sup>18</sup> Un *envant* consistía en prolongar la fachada de un edificio mediante el adelanto de la misma a partir del primer piso. Esto se hacía mediante la colocación de vigas o travesaños de madera. En Palma ya sólo queda un edificio de esta tipología. Un *malvei* era una construcción de poca calidad, normalmente en madera que ocupaba directamente un espacio público. Fueron diversas las órdenes de derribar aquellos que se había construido en las murallas de la ciudad.

<sup>14</sup> El caso más notable de estas transformaciones Sant Martí d'Alanzell. A partir de un esquema medieval, durante el renacimiento y el barroco se construyó todo el espacio interior al recinto defensivo de tal manera que hoy en día sólo es posible reconocer los elementos medievales a partir del análisis de todo el conjunto (BERNAT/SERRA; 1985-7).

<sup>15</sup> La isla de Mallorca, en el período andalusí, sólo tenía una entidad urbana: Madíña Mayúrqa. el resto de la isla se dividía en entidades administrativas (*júz*) y alquerías y rrahalles. La historiografía medieval todavía polemiza sobre la naturaleza de las alquerías y rrahalles, aunque se sabe que fueron ocupados momentáneamente por los colonos cristianos. Rápidamente se realizaron transformaciones de envergadura para adaptar las viviendas urbanas y rurales a los intereses de los cristianos. En el caso de la población rural, incluso se trasladaron los centros de población a espacios ocupados anteriormente por los campos y huertos de regadío más productivos. Sólo se conserva un fósil de la época en Alfàbia (Bunyola) que se trata de una *quba* andalusí transformada y conservada a lo largo de los siglos.

<sup>16</sup> La evolución del castillo o de la masía fortificada medieval en Cataluña tiene un buen ejemplo en el caso del Castillo de Plegamans cuyos pasos esenciales se podrían documentar también en Mallorca.





Fig. 3: Portal forà.

tructivo no sólo en la ciudad y en las villas, sino también en las grandes possessions. En las villas, las casas también se ampliaron bien por la construcción en zonas de reserva, bien por la adquisición de edificios vecinos que se integraban en un conjunto homogéneo. Los espacios interiores, si se tenía posibilidades económicas, se cubrían con bóvedas de arista y las fachadas se decoraban con escudos, elementos decorativos y ventanas de prestigio.

El solar, en consecuencia se ensancha y tiende a crecer la fachada que se convierte en símbolo del estatus del linaje o Casas<sup>19</sup> que la tiene por residencia o por posada<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> En Mallorca existe una curiosa paradoja antropológica heredada de la aristocracia. En el lenguaje popular se confunde linaje (*llinatge*) con apellido (*cognom*). Este fenómeno se puede explicar, en parte, por la larga pervivencia de los *llinatges* tanto en el pueblo llano como en las clases pudientes a partir de su política matrimonial. Sin embargo a partir del siglo XV los linajes empezaron a segmentar dando lugar a la aparición de un nuevo concepto la *Casa* que integra a la vez elementos de sangre, económicos, solidaridad, físicos y espaciales.

<sup>20</sup> En Mallorca se denomina *posada* a aquella vivienda situada en la ciudad o en un pueblo que una familia o una institución tiene, no como residencia habitual, sino en de acuerdo con las necesidades o viajes que se hacía (ROIG; 1997).

Pese a mantener algunas de las características de la antigua casa gótica, la diversificación de espacios y su especialización marcarán las diferencias respecto del modelo anterior y no sólo sus elementos estructurales o decorativos.

Un claro ejemplo se tiene con las llamadas *possessions* (BERNAT/ SERRA; 2004). Las grandes casas de campo, anteriormente al siglo XVI, habían tenido como centro la torre de defensa (OLIVER; 1986). A partir de las Germanías (1521-1523) poco a poco se fueron transformando en verdaderos centros de producción y transformación agropecuaria y, en parte, esta transformación se produjo cuando la mano

de obra esclava fue substituida por jornaleros cristianos. Estas modificaciones tuvieron un reflejo en la distribución de los diversos espacios, pero también en la concepción de los mismos. El hecho capital se dio cuando en estas construcciones o *cases majors* pasaron a vivir fami-

lias enteras de trabajadores. Se multiplicaron no sólo las zonas de transformación y producción (almazaras, tahonas, molinos vaquerías,...) sino que se tuvieron que construir dependencias para este personal que vivía de manera estable o por largas temporadas en la *possessió*.

Siguiendo modelos italianos, buena parte de estas *cases majors* separaron claramente los espacios agropecuarios y de transformación de la residencia de los señores (BYNE/STAPLEY; 1987). Normalmente el primer piso de estas casas se convirtió en un verdadero palacio rural y sus aledaños se decoraron con jardines<sup>21</sup>.

Nuevamente se produjo un trasvase des de las construcciones religiosas y las palatinas a la llamada arquitectura popular. A partir del siglo XVII es cuando la mayoría de las villas mallorquinas modifican profundamente sus cascós urbanos (PASCUAL; 1997). En algunos casos, mestres de cases bien preparados dirigían las obras de nuevos edificios; sin embargo algunas veces eran albañiles sin formación que intentaban reproducir con poca maestría soluciones arquitectónicas de gran complejidad<sup>22</sup>.



Fig. 3: Portal romà.

<sup>21</sup> Fueron típicos de esta época los llamados jardines del tipo *jardí clos* que también recibió los nombres de *jardí secret* o *jardí tanca*. Normalmente eran pequeños espacios ajardinados alejados de miradas indiscretas bien por la propia vegetación, bien por la construcción de altos muros.

<sup>22</sup> Pese a que el *Portal Forà* o puerta hecha con un gran arco de medio punto y las dovelas a la vista, se empezaron a construir vanos de otros sistemas. Los más habituales fueron los de dintel plano (*portal romà*) hecho con fórmulas clásicas, los arcos planos e incluso diversos arcos rebajados. En este sentido, y como demostración de la poca pericia de algunos albañiles, algunas de estas soluciones más complejas se realizaron de una pieza, de dos o tres, de tal manera que el principio de distribución de fuerzas perdía totalmente su sentido.



Fig. 5: Arco plano.

## LA DECORACIÓN DE LAS FACHADAS

El elemento más visible de cualquier casa tradicional mallorquina es la fachada. En muchas villas, su interior se considera de ámbito estrictamente privado, pero, pese a ello, patios, zaguanes e incluso la primera estancia que da a la calle se han caracterizado como espacios semipúblicos, ya que se acostumbra a dejar abiertos o con unas vidrieras que permiten su visión interior. En particular, en las casas de la zona de Tramuntana, se pone especial cuidado en este tipo de entradas. No se trata de verdaderos salones, ya que la estancia de recibir se halla en la planta noble. Sin embargo, esta zona delantera se conceptuaba como ámbito de prestigio de la familia.

En los palacios, este ámbito estaba sustituido por un patio que albergaba la escalera de honor, el acceso a las caballerizas y los llamados *estudis*<sup>23</sup>, siendo estos últimos estancias inde-

<sup>23</sup> Los *estudis* ya se detectan en palacios góticos por inventarios o por los restos fósiles de algunas construcciones.

pendientes que podían servir de departamentos particulares del heredero o como oficinas e incluso curias. El fenómeno fue imitado a todos los niveles, de tal manera que, en residencias rurales de cierta pretensión, sin la presencia del patio, se estructuraron casas con uno o más *estudis*. Es el caso de la Casa Alomar (Muro), actual sede de la Sección Etnológica del Museu de Mallorca que tiene dos.

La superficie plana de las fachadas tenía como elemento primordial la puerta de acceso principal —el *portal forà*— y, en muchas de ellas, esta puerta adoptaba la forma de arco de medio punto con dovelas

de piedra del país. Esta forma se utiliza hasta el presente, aunque realizada en cemento armado. A partir del siglo XVII, se dieron otras formas más simples como los vanos adintelados —*portal romà*— y, en menor medida, los arcos planos. Sin embargo el arco rebajado, más presente en interiores, adquirió tal relevancia que se ha considerado propio de la arquitectura popular.

Tanto en palacios como en casas rurales es relativamente frecuente situar en la fachada el escudo del linaje o de la casa. Es una imitación de aquellas construcciones peninsulares que recibieron el nombre de casas blasonadas. Sin embargo no siempre era posible realizar este tipo de decoración se acudía a formulaciones pseudoheráldicas.

En las casas más sencillas, se mantenía una estructura parecida, aunque, en muchas ocasiones, se acudía a soluciones técnicas más simples en gran parte derivadas de la pobreza de los materiales. En este

sentido, la fachada siempre responde a un ritmo organizado de vanos y superficies planas y, como máximo tiende a adaptarse al solar o a los desniveles del terreno<sup>24</sup>. Sin embargo, también los materiales constructivos y de revestimiento marcaban el resultado final.

En Mallorca, existe muy poca piedra noble. El material más usado es el marés: una arenisca, de muy diversas calidades y fácilmente erosionables la mayoría de ellas (BERNAT; 1986). Por ello, cuando en un edificio se utilizaba para la construcción de las fachadas y si no era de buena calidad se hacía imprescindible el revestimiento o el revoque. Lo mismo ocurría con las paredes de tapial, siguiendo técnicas ancestrales<sup>25</sup>. En los últimos años, se ha



Fig. 6: Decoración pseudo heráldica.

<sup>24</sup> En este sentido se ha de destacar que alguno palacios aristocráticos de Palma que no pudieron construir las caballerizas en el solar primitivo, adquirieron solares cercanos sólo para esta función. Esta segregación llegó a algunos extremos curiosos como tener capilla familiar en otro edificio que no era la misma casa.

<sup>25</sup> Todavía en el siglo XIX la construcción de tapial era habitual. Se partía de unos cimientos de piedra, e incluso el primer piso, para construir en esta técnica tanto en iglesias, conventos, palacios como en edificios más populares. (VILLANUEVA; 1984).



Fig. 7: Fachada en la que se combina el revestimiento de piedra y el enjabelgado.

Bien de Interés Cultural (BIC)<sup>27</sup>. En lo que se refiere a Binissalem, la existencia de unas canteras<sup>28</sup> de caliza que permitía su extracción en formas más o menos regulares ha dado lugar también a un tipo especial de fachadas características.

El tema especial es todo lo referido a la Serra de Tramuntana. En muchos de sus pueblos, las fachadas son de un especial grosor para resistir las inclemencias climáticas, cons-



Fig. 8: Pintura de Fachada. C/. Plaça 1 (Valdemossa). Panel Derecho.

truidas con un tipo especial de caliza —*pedra viva*— que, en su disposición, muestran un verdadero rompecabezas en el ajuste del aparejo. Junto a ellas, las hay de fachada revocada, en las que se han realizado verdaderas decoraciones complejas a partir de elementos escultóricos, de diversos colores o de incrustaciones.

Las fachadas revocadas y con combinación de colores son generales a toda la isla. Parece ser que fue un proceso de imitación de los palacios, cuando estos introdujeron las

modas italianizantes<sup>29</sup>. Los esquemas decorativos, habitualmente geométricos, con una paleta muy simple, tienden a reforzar la alternancia de vanos y elementos verticales y horizontales. Así, se puede enmarcar una ventana o una puerta con un color, mientras que el resto de la fachada se tiñe de otro o está forrada de piedra vista.

Los colores, como ya se ha dicho, son simples: blanco, rojo, negro, ocre y, más modernamente, azul. El blanco se obtenía con la reserva del propio yeso o revoque de cal y se iba reponiendo a partir de enjabelgados. La lechada de cal solía ser la base en que se disolvían los restantes colores. El rojo se obtenía del almagre, sustancia que se halla en impor-

puestas de moda en la rehabilitación de edificios antiguos de Mallorca la eliminación de estos revoques, dando lugar a unas mamposterías de apariencia rústica que se están vendiendo como texturas tradicionales y que no soportaran la degradación, ya que no se concibieron para ser vistas.

Existen diversas villas con construcciones tradicionales específicas, debido a que disponían de materiales de construcción más nobles. En el caso de Muro, famosa por sus canteras<sup>26</sup>, da lugar a un tipo de fachada noble que permitió que todo su casco antiguo fuera declarado

<sup>26</sup> Existe una curiosa tradición que pretenden explicar la pobreza constructiva de un pueblo (Sa Pobla) frente a la riqueza de su vecino (Muro). Los habitantes de Sa Pobla no escucharon e incluso se rieron de un sermón de San Vicente Ferrer, mientras los del pueblo vecino lo habían recibido con suma devoción. Este santo los maldijo diciendo que si querían piedra para construir deberían acudir a sus vecinos. En este sentido G. De Berard, en 1789 (1983: 108) la describía como: *Esta población de 656 casas que por la inmediatez de las ricas canteras de piedra blanca, arenisca fina, aunque no tan sólida como la de Santañí, de que hablaremos, forman unos hermosos frontispicios, singularmente algunos de suposición, propios de caballeros de Palma.*

<sup>27</sup> Pese a ello, la degradación del casco histórico de la villa ha sido continuada. Desde la destrucción total de una gran casa señorial para construir una residencia de ancianos, hasta la sustitución de ventanas renacentistas por unas modernas, teóricamente del mismo estilo, en las que se representan tipos populares modernos.

<sup>28</sup> La calidad de la piedra de Binissalem ya fue alabada por autores del siglo XVIII y XIX. Por ejemplo G. Berard (1983: 270) escribe: *Tiene como llevo dicho, algunas canteras de piedra pedernal color plomo, sólido y de buen pulmento, y también algunos jaspes rojos que llama aquí avellanados por las varias desigualdades de su color y manchas oscuras negras y blancas de figuras redondas pequeñas, como el tamaño de poco más que avellanas, y admite mucho pulimento. Lo han usado en muchas obras de Palma.* En parecidos términos se expresó Vargas Ponce (1983: 42-45).

<sup>29</sup> A partir de la década de 1980 se impuso en el Plan de Rehabilitación de fachadas de Palma la utilización de estuco veneciano, utilizado sólo de manera excepcional en la isla. Al no tener en cuenta ni las condiciones climáticas, ni la polución atmosférica ni el material en que se habían realizado las fachadas, buena parte de estas obras se empezaron a degradar menos de 10 años después de las obras. En cambio, en otros casos de fachadas italianizantes con un panorama iconográfico completo, como el Palacio Montenegro, se ha eliminado el revoque y la decoración de fachada dejando la piedra vista.



tantes yacimientos de la isla; los ocres se creaban a partir de óxidos e hidróxidos de hierro; finalmente, el negro procedía de elementos vegetales y sólo se aplicaba para delimitar zonas de color muy definido. La incorporación de azules es muy moderna, ya que se dio a partir de la introducción de determinadas anilinas sintéticas y ciertos productos de limpieza –*blavet*–. Esta paleta fue prácticamente la misma que se utilizó para decorar las tejas y realizar los graffiti.

**Pinturas de fachada**

No se conocen demasiada fachadas mallorquinas con representaciones pictóricas. El hecho más habitual es que algunas de ellas contengan inscripciones o signos en rojo mineral o negro vegetal que pueden referirse desde los signos propios de la familia que los habitaba bien a las actividades que ejercían. A partir del siglo XVIII cuando se impuso la rotulación de calles y casas fue habitual su numeración o identificación en rojo mineral o negro vegetal.

Además de estos elementos, prácticamente desaparecidos en su

totalidad son muy pocas las casas –tanto rurales como urbanas– que contengan una decoración pictórica que se pueda considerar como fruto de una panorama iconográfico predeterminado. Los dos ejemplos que aquí se presentarán provienen de la villa de Valldemossa situada en la Sierra de Tramuntana.

El primer ejemplo se halla situada en la c/ Plaça 1, una casa vecina a otra que conserva tejas pintadas. En la fachada de esta casa se conservan restos de una decoración pictórica, prácticamente desaparecida. Esta fachada también fue decorada mediante incrustaciones de piedra y a la altura de la primera planta una serie de plafones pintados en rojo y blanco. Uno de ellos, el derecho (Fig. 8) conserva solo la cenefa exterior formada por semicírculos blancos realizados sobre una banda ancha de color rojo. El interior del plafón se halla tan degradado que no permite deducir lo que contenía.

En cambio, otro plafón situado entre dos ventanas permite deducir su conjunto a pesar de su mal estado. En principio está formado por un marco idéntico al

anterior y con buen trazo geométrico contiene una gran cruz blanca sobre calvario (Fig. 9).

Este tipo de representación es bien conocida en la iconografía renacentista y barroca mallorquina. Todo indica que fue introducida por los jesuitas y pasó a ser un elemento decorativo habitual tanto en el arte religioso como en el popular (Fig. 10)<sup>30</sup>.

En la misma villa de Valldemossa se halla uno de los pocos ejemplos de fachada con decoración pintada con un panorama iconográfico prácticamente completo. Se halla en la Calle Castanyeda, 32 y de alguna manera recuerda el edificio anterior aunque su estado de conservación es mucho mejor (Fig. 11). Se trata de un edificio con la puerta un tanto desviada de su eje de simetría, aunque una ventana en el primer piso sí ocupa un lugar central con relación a la decoración que interesa. Es precisamente alrededor de esta ventana



Fig. 11: Fachada de la C/ Castanyeda 32 (Valldemossa)



Fig. 9: Pintura de Fachada. C/ Plaça 1 (Valldemossa). Panel izquierdo.

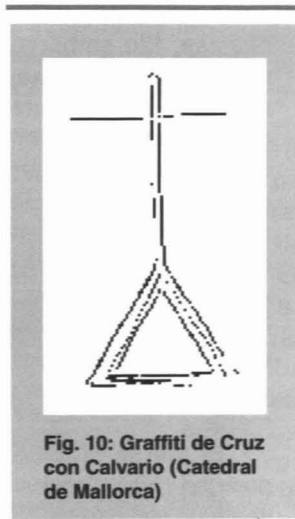


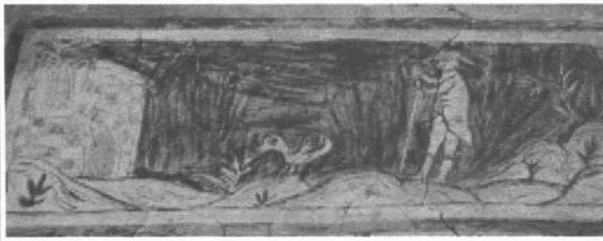
Fig. 10: Graffiti de Cruz con Calvario (Catedral de Mallorca)

<sup>30</sup> Las cruces con calvario o gradas aparecen representadas de manera profusa en los graffiti, especialmente en las prisiones o lugares de asilo. Por otra parte, fue a partir del siglo XVII que se impulsó la construcción de cruces de término en toda Mallorca.



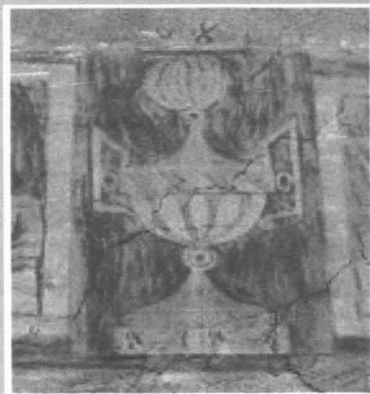


**Fig. 12:** Panel superior derecho de la fachada de la C/ Castanyeda 32 (Valldemossa).



**Fig. 13:** Panel superior izquierdo de la fachada de la C/ Castanyeda 32 (Valldemossa).

—que al abrirse seguramente rompió un panel central— que se distribuyen los restantes paneles pictóricos. Se hallan decolorados y en mal estado a causa de las inclemencias del tiempo, de tal manera que hoy en día sólo se distinguen claramente las grandes pinceladas y lo que debieron ser diversas capas de pin-



**Fig. 14:** Panel superior central de la fachada de la C/ Castanyeda 32 (Valldemossa).

autor demostró una buena técnica y destreza en la composición, paisajes y elementos decorativos.

Tal y como se presenta en la actualidad, se conservan 7 plafones, de los cuales —el superior central— actúa como eje de simetría. Estos plafones se hallan perfectamente enmarcados por líneas rojas de cierta anchura entre otras blancas. Sin embargo, las bandas exteriores verticales estaban integradas por una cenefa vegetal, de campánulas, que, de alguna manera, recuerda grotescos sencillos. Esta cenefa es visible en el lateral izquierdo mientras que en el derecho ha desaparecido casi totalmente.

- El plafón superior derecho (Fig. 12) representa un viajante carga-

tura roja, habiéndose perdido los detalles que revelarían su significado.

Los paneles se realizaron sobre un revoque blanco y con rojo mineral. Las figuras se trazaron mediante la reserva de fondo, de tal manera que resaltan de su entorno y están perfiladas por líneas rojas. Si bien su estilo es popular, su

do con un bulto que camina, ayudado de un bastón, por un terreno montañoso y que se dirige hacia un árbol que se halla a la izquierda. A su derecha quedan restos de otros árboles y plantas, aunque el elemento más visible es un molino de viento.

- El plafón superior izquierdo (Fig. 13) representa tal vez un cazador con su escopeta, aparentemente a la espera. Va vestido con casaca y lo que se puede interpretar como un sombrero de dos picos. Frente a él hay un ave posada en el suelo que come de una planta. A la izquierda, una casa que recuerda algunos grafiti de la Torre dels Enagistes. El vestuario, así como otros elementos de la iconografía, nos llevaría a filiar esta realización hacia finales del siglo XVIII o principios del XIX.

- Entre estos dos plafones apaisados se halla otro casi cuadrado (Fig. 14) que contiene una hidria de modelo metálico del siglo XVIII.

- El plafón inferior izquierdo (Fig. 15) representa una pareja de payeses con el vestido tradicional y que sostienen una jarra de agua entre ambos. Volando sobre la cabeza del hombre hay una paloma blanca, mientras a la izquierda de la mujer



**Fig. 15:** Panel central izquierdo de la fachada de la C/ Castanyeda 32 (Valldemossa)



Fig. 16: Panel central derecho de la fachada de la Cl. Castanyeda 32 (Valldemossa).

se ve un conjunto de árboles. El peinado del hombre indica también una moda de finales del siglo XVIII. Por otra parte, la escena podría representar un acto muy relacionado con la única santa Mallorquina, Santa Catalina Thomàs, nacida precisamente en Valldemossa. En su honor se celebran diversas procesiones en Mallorca. En la de Santa Margarita esta procesión se realiza con parejas de payeses que llevan jarras de agua por las asas que los diablos se encargan de romper ante la santa.

- Debajo de este panel existía otro que ha desaparecido totalmente.
- El plafón central derecho (Fig 16) refleja una escena totalmente rural. Un hombre conduce una acémila por la brida, seguramente un tragner. A su izquierda, un árbol muy detallado y sobre él un sol radiante que recuerda los azulejos valencianos de la época. Además, sobre este sol se distinguen unos trazos que podrían interpretarse como nubes.

- El plafón inferior derecho (Fig. 17) se halla muy degradado y sobre el mismo se ha hecho pasar un cable. Entre la espesura se distinguen dos figuras humanas, al parecer agarradas de la mano. La más visible es la masculina y lleva en su mano derecha una rama. Su vestuario es muy popular y parece que en lugar de cal-

zones va vestido con la gonella. La femenina, muy degradada, va vestida de payesa y su mano izquierda se apoya en la cintura.

Todo indica que el panorama iconográfico de esta fachada sigue un orden de lectura que se iniciaría en este último panel. Una pareja joven que a base de trabajo consigue casarse y obtener un lugar relevante en su villa nativa. Por desgracia, la falta del último plafón impide la lectura completa y confirmación de la hipótesis.

### Las incrustaciones

En algunas zonas de Mallorca, especialmente en los pueblos de montaña, las fachadas también

se situaban sobre el cemento o revoque piedras de diferentes tamaños y formas. Las piedras más deseadas eran los cantos rodados, aunque se podían utilizar las irregulares e incluso el cascajo de la propia obra.

Para ello se realizaban diversas composiciones. La más simple era la disposición aleatoria como sistema para romper la simplicidad de la superficie plana (Fig. 3). Un paso más complicado consistía en enmarcar vanos (puertas o ventanas) con cenefas más o menos irregulares, (fig. 6) llegando a trazados de gran complejidad.

Por desgracia buena parte de estas composiciones más elaborada han desaparecido en parte y las últi-



Fig. 18: Fachada con incrustaciones estelo-florales Cl. Constitució, 3 (Valldemossa).

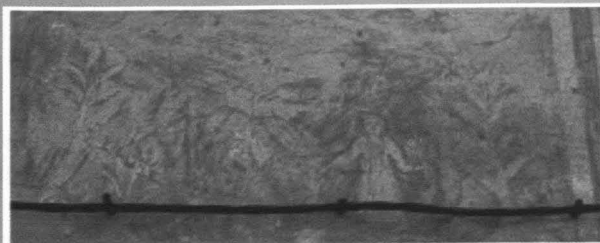


Fig. 17: Panel inferior derecho de la fachada de la Cl/ Castaneyda 32 (Valldemossa).

mas realizadas corresponden a edificios del siglo XIX o principios del XX. Hoy en día prácticamente no quedan albañiles capaces de realizar estas obras o de restaurar las antiguas. Por ello, las intervenciones que se están realizando son de mediana o de muy mala calidad. El ejemplo que aquí se presenta es el de la fachada de una casa del siglo XIX de la calle Constitució de Valldemossa, simple, pero elegante. La puerta está formada por un arco pla-

mas realizadas corresponden a edificios del siglo XIX o principios del XX. Hoy en día prácticamente no quedan albañiles capaces de realizar estas obras o de restaurar las antiguas. Por ello, las intervenciones que se están realizando son de mediana o de muy mala calidad. El ejemplo que aquí se presenta es el de la fachada de una casa del siglo XIX de la calle Constitució de Valldemossa, simple, pero elegante. La puerta está formada por un arco pla-

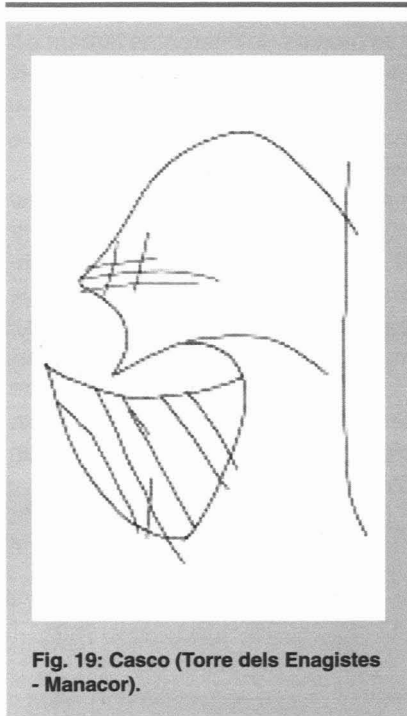


Fig. 19: Casco (Torre dels Enagistes - Manacor).

no y sobre él se halla un balcón. La planta baja está revestida por lajas de piedra vista con los intersticios rellenos con cemento. Sin embargo, el primer piso está decorado con incrustaciones de piedra, que de manera regular, representan *asters*: formas simples que tanto pueden representar estrellas como flores.

## GRAFFITI Y DECORACIÓN POPULAR

A partir de la década de 1970 y en Europa, diversos equipos de investi-

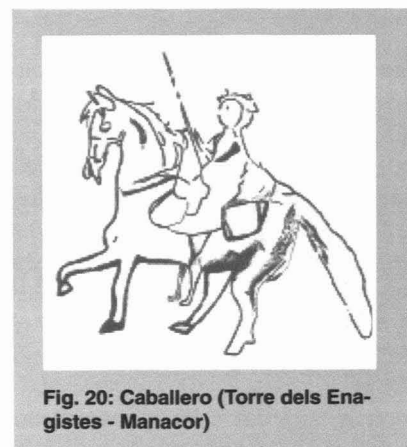


Fig. 20: Caballero (Torre dels Enagistes - Manacor)

gación trabajaron en la recogida, catalogación y estudio de los graffiti anteriores al siglo XVIII. Uno de estos grupos trabajó en este campo en la isla de Mallorca. Sus resultados sirvieron para documentar desde la vida de los bandoleros hasta aspectos técnicos como la ingeniería naval o hidráulica<sup>31</sup>.

Lógicamente, estos graffiti no obedecían a una intencionalidad decorativa, sino a exigencias de comunicación<sup>32</sup>. Por una parte, respondían a una necesidad de expresión fuera de los circuitos oficiales, siempre viciados (BERNAT/ GONZALEZ/ SERRA; (1985), y, por otra, a aspectos funcionales como el cómputo de tiempo u otras cantidades.

Sin embargo, en algunos casos, se explican por un horror vacui, ya que se tiende a ocupar grandes superficies, superponiendo temas y motivos en no pocos casos<sup>33</sup>. De esta manera, se pueden dar grandes plafones que se desparraman por toda una superficie, integrando una escena o conjuntos relacionados entre sí. No cabe la menor duda que, en este caso, se puede suponer una intencionalidad decorativa que trasciende la simple expresión mecanicista o la utilidad.

Los graffiti se realizaron con incisiones más o menos profundas bien

<sup>31</sup> Fueron especialmente relevantes los estudios sobre la prisión de contenciosos del Campanario de Sant Miquel (BERNAT/GONZÁLEZ/SERRA; 1982) y de los asilados en la Catedral de Mallorca (BERNAT/GONZÁLEZ/SERRA; 1986). En el caso del campanario de la Catedral se descubrieron importantes elementos constructivos de un tipo de barco medieval –la coca bayonesa– así como de la práctica de carga y descarga de diversos navios. Así mismo, en la Catedral apareció otro graffiti que representaba de manera esquemática el funcionamiento de un molino hidráulico de rueda horizontal combinado con un aparejo de tracción animal (BERNAT/SERRA; 1995).

<sup>32</sup> Existen diversos graffiti muy significativos. Así en la Catedral aparece uno que sencillamente expone CREC MORIR (CREO MORIR) y otro de queja: AY CARA, CARA DE FALS AMIC (AY CARA, CARA DE AMIGO FALSO). Otros ejemplos se encuentran repartidos por toda la isla.

<sup>33</sup> Es el caso de la prisión de contenciosos del campanario de Sant Miquel en donde los graffiti, además de una estratigrafía vertical implican una de horizontal que dificultó muho su recogida. Para aspectos metodológicos confor: BERNAT/SERRA; 1987.

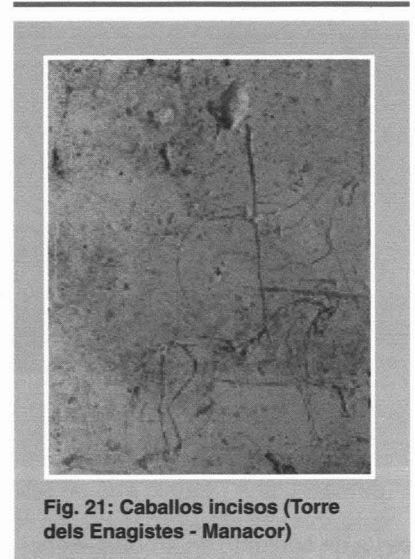


Fig. 21: Caballos incisos (Torre dels Enagistes - Manacor)

directamente sobre la piedra, sobre revoques y, excepcionalmente, sobre madera. Se utilizó también la pigmentación en rojo mineral y negro vegetal, dándose también algunos ejemplos de técnicas mixtas. En cuanto a la iconografía plasmada, se puede considerar paralela tanto de la decoración cerámica coetánea como de otras formas de decoración popular, caso de las tejas pintadas.

En otras ocasiones, tanto la técnica como la composición da lugar a realizaciones que, en sentido estricto, no se pueden calificar de graffiti, sino de obras de decoración popular y que requirieron unos ciertos cono-

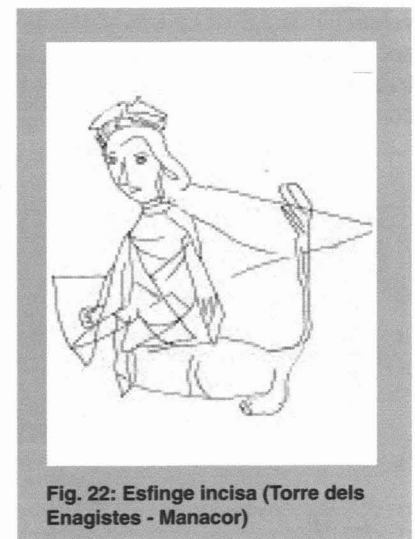


Fig. 22: Esfinge incisa (Torre dels Enagistes - Manacor)



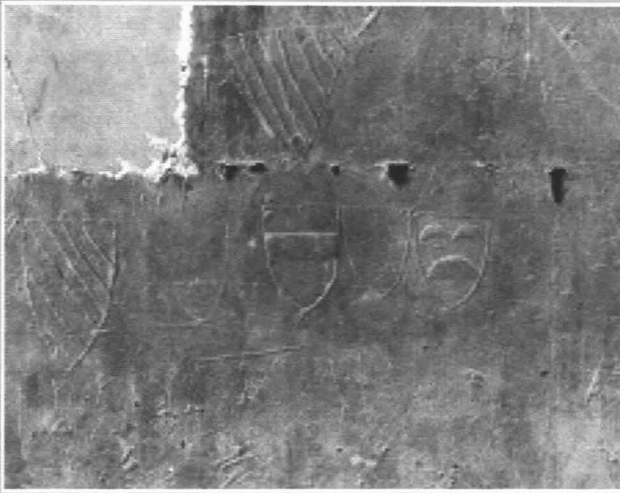


Fig. 23: Escudos incisos (Torre dels Enagistes - Manacor)

cimientos materiales, técnicos, e iconográficos que van más allá de un simple automatismo. Para servir de ejemplo, se hablará de dos conjuntos singulares: el caso de la Torre del Enagistes (Manacor) y la *possessió* de Sant Martí d'Alanzell (Vilafrañca).

### La Torre dels Enagistes (Manacor)

La Torre dels Enagistes (GARCÍA/OLIVER; 1994) resulta peculiar, dado que su paso a los jesuitas (ignacistas = *enagistes*) evitó transformaciones del espacio durante el barroco. El conjunto de graffiti, en general, se puede dividir en tres bloques bien definidos: el caballeresco, el barroco popular y el barroco eclesiástico (BERNAT/ GONZALEZ/SERRA; 1986).

Durante el periodo en que esta torre estuvo en manos de caballeros (los Santjoan, los Nunís, los Berard), los graffiti tuvieron como tema la vida caballeresca: yelmos, heráldica, ... (Fig. 18, 19, 20, 21 y 22) y hasta algún consejo moral inspirado en el humanismo (Fig. 23)<sup>34</sup>. Su realiza-

<sup>34</sup> Sobre un dintel de puerta y directamente sobre la piedra caliza, en negro vegetal, hay escrito en letra humanista la inscripción OY, SI TEMPS ME BASTA, VIUETS (ATIENDE, SI ME BASTA EL TIEMPO, VIVE).

ción no sobrepasa el inicio del siglo XVI. Cuando esta propiedad pasó a manos de los jesuitas, se convirtió en quinta de recreo temporal, pero a cargo de familias payesas. Es durante el siglo XVII que se realizaron dos grandes composiciones gráficas puramente populares e inspiradas seguramente por un acontecimiento relevante para la villa de Manacor: la construcción de convento de dominicos de Sant Vicenç Ferrer (ROMAN; 2001).

- En la primera de ellas (Fig. 24), se distingue todos un conjunto de edificios en construcción, con las campanas todavía ubicadas en una armadura de madera. Este conjunto contiene además un gigante que, por fuerza, relaciona este convento con una serie de costumbres y fiestas populares que se desarrollaron al amparo de este convento. Finalmente, muestra una cruz inquisitorial que relaciona tanto a los domini-

cos como a la propia torre con algunas leyendas relacionadas con determinadas actuaciones del Santo Oficio<sup>35</sup>.

La otra, seguramente obra de la misma mano, tiene la característica de hallarse a gran altura, con lo cual el autor o los autores requirieron de medios extraordinarios y una planificación previa que contradice cualquier indicio de espontaneidad. El motivo principal sigue siendo la construcción del convento dominico, aunque en un estadio menos avanzado. La figura destacada es masculina, con pantalones bombachos, chaleco acuchillado y sombrero chambergo, ocupado en el vuelo de una cometa. El conjunto, tanto por los elementos constructivos como por el vestuario y otros aspectos iconográficos induce a una datación posible de mediados del siglo XVII. De hecho, se pueden encontrar paralelos de este vestuario en algunas representaciones cerámicas, exvotos y en las pinturas murales del convento de Sant Bernadí (Petra).

De manera paralela a estas realizaciones, se dieron otras de carác-

terísticas...



Fig. 24: Inscripción humanista en negro vegetal (Torre dels Enagistes - Manacor).

<sup>35</sup> De hecho, la tradición popular hacía sede la Inquisición esta Torre y en ella se situaba un «pozo de las almas» y un cristo verde.





**Fig. 25: Gran panel de la Inquisición y Gigante (Torre dels Enagistes - Manacor)**

ter más elaborado, de mayor nivel cultural y que, seguramente, fueron realizadas por jesuitas o por estudiantes. Desde un Ecce Homo inciso, conservado de manera precaria en lo que fue coro de la capilla, hasta elementos litúrgicos o paralitúrgicos. Los dos ejemplares más notorios conservados son de una iconografía tradicional con claros referen-

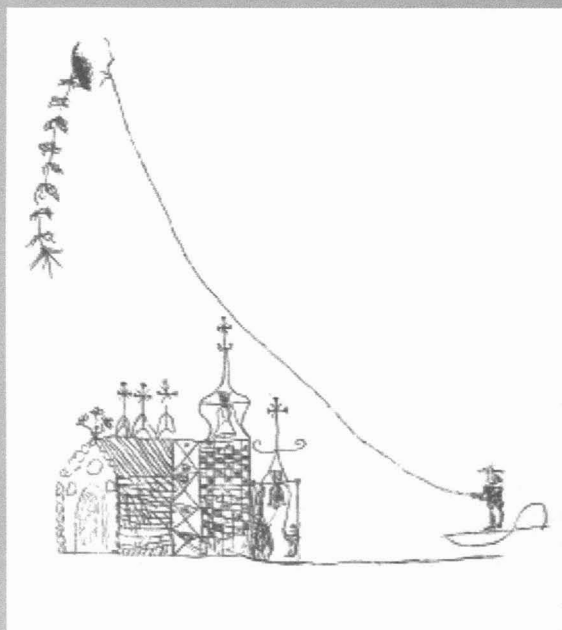
tes en el mundo de la pintura o la escultura.

- Tal vez el elemento más antiguo sea una Santa Catalina, de gran tamaño, y realizada posiblemente a lápiz de plomo o grafito, de trazos muy finos (Fig. 26). Su iconografía es prácticamente la tradicional de esta santa, ya que aparece con la espada y la palma de martirio, aunque falta la

rueda. La composición general recuerda ciertas obras del renacimiento italiano o valenciano, y el modelo de espada permite una cronología de finales del siglo XVI, aunque la realización del panel bien pudiera responder a modelos anteriores al momento de su ejecución.

- El otro ejemplo se corresponde a una Inmaculada Concepción (Fig. 27). Fue realizada en negro, posiblemente vegetal, difuminado y con algunos toques de rojo mineral. Su iconografía es la tradicional: la Virgen aparece vestida con túnica y manto terciado, los pies

sobre una luna en cuarto creciente y acompañada de querubines. Por desgracia, su estado de conservación es precario debido a las goteras que, durante años, degradaron toda su parte superior. Existen no pocos paralelos, especialmente en obras de Alonso de Cano, en particular por la posición de muslos y rodillas.



**Fig. 26: Gran panel de la cometa (Torre dels Enagistes - Manacor)**



**Fig. 27: Localización del gran panel de la cometa (Torre dels Enagistes - Manacor)**

**Sant Martí d'Alanzell**

El otro conjunto corresponde a un programa decorativo popular que se halla en la *possessió* de Sant Martí d'Alanzell (Vilafranca). La importancia de este centro es tal, que los propietarios de esta gran finca rural fueron los creadores, en el siglo XVII, de la única villa señorial de Mallorca. La decoración se localiza en la *Quartera* de la misma, lugar en el que, además de aperos de labranza, se conservan diversas cadenas de los esclavos de la explotación (BERNAT/SERRA; 1985-87).

La presencia de graffiti en todo este espacio es lógica, especialmente aquellos relacionados con la contabilidad. Sin embargo, los que pueden considerarse decoración popular se hallan a la derecha de la misma, a una altura superior a los dos metros y, en algunas ocasiones, ocupando los espacios planos que dejan arcos y bóvedas.

Fueron realizados en un estilo naïf, en negro vegetal. En parte se encuentran enmascarados debido a posteriores enjabelgados de cal, pero aún así es posible su estudio. La iconografía responde a los modelos ya citados: la decoración cerámica, las tejas pintadas e incluso las



Fig. 29: Inmaculada Concepción (Torre dels Enagistes - Manacor).

labores a cuchillo sobre caña o madera. El conjunto se puede datar de finales del siglo XVIII o principios del XIX.

Toda la iconografía está relacionada con la vida de la *possessió* y de Vilafranca, pero permite una doble lectura. Así, mientras en la planta noble vivían los señores, en la inferior los trabajadores. Los elementos decorativos son paralelos en uno y otro ámbito. De esta manera es posible distinguir los patronos de la familia, San Martín y Santa Bárbara (Fig. 29), en los dos espacios.



Fig. 28: Santa Catalina (Torre dels Enagistes - Manacor).

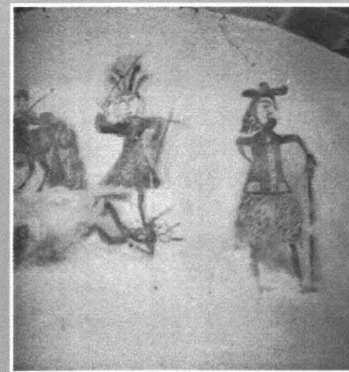


Fig. 30: Vista parcial de la decoración popular de Sant Martí d'Alanzell (Vilafranca).



Fig. 31: Estatua de Santa Bárbara (Sant Martí d'Alanzell - Vilafranca).



Fig. 32: San Martín escultura en la fachada d'Alanzell (Vilafranca).

Básicamente la decoración popular de este espacio está formada por:

- Figura de un soldado. Se trata de un hombre joven, representado de frente, vestido con uniforme militar, posiblemente de infantería. Los pantalones ajustados y la guerrera



Fig. 33: Figura de soldado (Sant Martí d'Alanzell - Vilafranca)

de cuello alto. Se cubre con un sombrero cónico y sin distintivos. En su brazo izquierdo aguanta un fusil con la bayoneta calada (0,43 x 0,26 ms).

- Figura de un payés. Se trata de un hombre barbudo y con cabellera al parecer recogida en una redecilla, representado de perfil. La cabeza está cubierta con un sombrero de ala ancha. Va vestido con pantalones bombachos y calzas ajustadas. La chaqueta representa la botonadura y los bolsillos con bandas blancas. En su mano izquierda tiene un bastón mientras la derecha está apoyada en la cadera (0,82 x 0,32 ms.).

por un ser andrógino, San Miguel, representado de frente que va vestido con una túnica a campanada. La cabeza está rodeada por una aureola de cuatro rayos sobre la cabellera. En su mano derecha sostiene un garrote y en la izquierda, una espada. Parece bailar sobre la figura del diablo, acostado bajo sus pies (0,68 x 0,36 ms.).



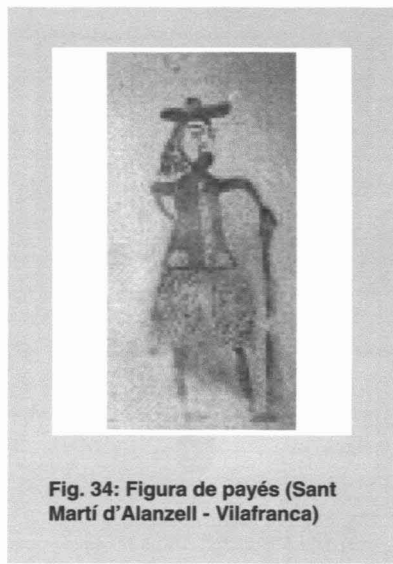
**Fig. 36: San Martín partiendo la capa (Sant Martí d'Alanzell - Vilafranca)**

figura de pie está representado cerca de la cola del caballo y en actitud de recibir algo por parte del caballero (0,53 x 0,56 ms.).

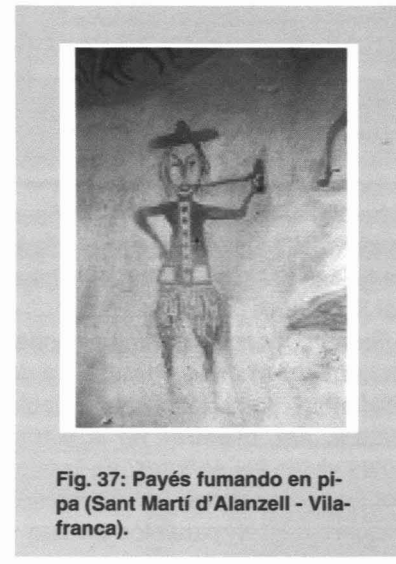
- Conjunto formado por un ave y un ramo de dos flores. El ave tiene un cuello largo y girado. Se podría identificar como un pavo real, un cisne o pavo de indias (0,48 x 0,50 m.)

- Payés fumando en pipa. Se trata de una figura masculina representada de frente con una vestimenta casi idéntica al payés anterior. Sostiene una pipa larga con la mano derecha mientras la izquierda está apoyada en la cadera. (0,71 x 0,36 m.)

- Conjunto formado por tres cabras y un ave (¿acaso un milano?). Se trata de un pequeño rebaño de cabras relacionado con la figura de un pastor tocando una flauta. El ave parece atacar las cabras que se hallan en posición defensiva. (ave : 0,27 x 0,29, cabras: 0,32 x 0,44 ms.)



**Fig. 34: Figura de payés (Sant Martí d'Alanzell - Vilafranca)**



**Fig. 37: Payés fumando en pipa (Sant Martí d'Alanzell - Vilafranca).**

- San Miguel derrotando al diablo. Conjunto de dos figuras formadas

- San Martín reparte la capa con Jesucristo. Es un conjunto representado las figuras de perfil. El caballo sobre el que va el santo está muy estilizado, con la cabeza pequeña y una crinera y cola muy detallada. El caballero mira de frente al espectador. Su cabeza está cubierta con un sombrero emplumado y va calzado con espuelas de estrella. Las bridas están en tensión mientras el santo, con su otra mano sostiene un espada en alto. La



**Fig. 35: San Miguel venciendo al demonio (Sant Martí d'Alanzell - Vilafranca).**



**Fig. 38: Ave atacando a cabras (Sant Martí d'Alanzell - Vilafranca)**





**Fig. 39: Pastor tocando la flauta**  
(Sant Martí d'Alanzell - Vilafranca).

un sable. También calza espuelas. (0,63 x 0,73 ms.)

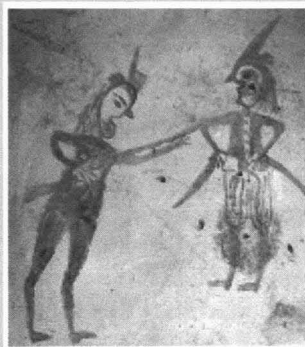
- Conjunto de dos personas enfrentadas en actitud violenta. El situado a la izquierda del espectador está representado de perfil sostiene una escopeta y parece ir vestido de uniforme. El de la derecha va vestido con calzas y chaqueta corta llevando dos sables o cuchillos largos en el cinturón, apoyando las manos en las empuñaduras. (0,54 x 0,52 ms.).

- Pastor tocando la flauta. Se trata de una figura masculina, representado de perfil, que toca una flauta. A su lado se halla un perro en actitud defensiva. La indumentaria es muy parecida a la de los otros payeses (0,54 x 0,52).



**Fig. 40: Soldado de Caballería**  
(Sant Martí d'Alanzell - Vilafranca).

- Soldado de caballería. Figura humana a caballo representado de perfil. El caballo, que realiza una corveta, es muy estilizado como el de la figura de San Martín. El oficial que lo monta, por su uniforme, parece de dragones. Lleva la cabeza cubierta con un sombrero de plumero. Sostiene las bridas con la mano derecha mientras en su izquierda enarbola



**Fig. 41: Hombres peleando**  
(Sant Martí d'Alanzell - Vilafranca).

- Santa Bárbara. Se trata de una figura femenina representada de frente. Va vestida de payesa con *gipó* y falda larga y sobrefalda a dos colores. La cabeza está rodeada de una aureola redondeada. La mano derecha está levantada y sostiene una palma, mientras que en su

izquierda, recogida, sostiene una torrecilla circular que la identifica. (0,84 x 0,33).

En conjunto, lo que se deduce es que se estableció una dialéctica entre los trabajadores de la *possessió* y los señores de la misma por parte de un solo artista popular. Los dos conjuntos vivían una misma cultura y espiritualidad, de tal manera que aquellas iconografías y obras de arte que se hicieron como símbolo de estatus, e incluso la forma de vida, fueron adoptados por *jornalers* i *missatges*.

Con relación a las figuras de los santos, su presencia es lógica. Santa Bárbara era la titular de la capilla de la *possessió* y patrona de la villa. Se halla representada en diversos sitios de las casas y, en la *quartera* se presenta vestida a la mallorquina. El autor realizó una reinterpretación propia y cercana tanto de la estatua que se halla situada sobre la entrada principal como en otras partes de las casas y de la villa. Lo mismo pasa con San Martín, que da nombre a la propiedad. Se le encuentra presidiendo, por ejemplo, el acceso principal del recinto, y también fue reflejado en la *quartera*. Un caso especial es el de San Miguel. Esta representación no es extraña ya que esta festividad marcaba el inicio del año agrícola y de los diversos contratos. Además era el vencedor sobre el mal. De esta manera, en la decoración popular aparece sobre un diablo al que se le repicó la cara<sup>36</sup>.

Pese a ello, el discurso de esta decoración popular presenta algunas características propias. La mayoría de figuras, excepto Santa Bárbara, son masculinas y algunas se hallan alejadas del trabajo agrario. Se documentan 4 representaciones de *pagès* pero fumando o tocando



**Fig. 42: Santa Bárbara**  
(Sant Martí d'Alanzell - Vilafranca).

<sup>36</sup> Este acto era habitual. Se trata de una fórmula de magia simpática para evitar el mal de ojo u otros maleficios. Así, en el retablo de Sant Bernat, conservado en el Museo de Mallorca y proveniente de la capilla del Temple, todos los diablos se hallan repicados. En otros retablos góticos puede no llegarse a este punto, pero todos tienen los ojos rayados.



do una flauta. Finalmente existen representaciones de soldados y otras armas que relacionan los propietarios de esta *possessió* con las campañas militares del periodo.

## LAS TEJAS PINTADAS

Un último ejemplo de decoración popular vinculado a la arquitectura lo suponen las llamadas tejas pintadas que en Mallorca también reciben, entre otros, el nombre de *teules de moro*. Esta filiación no es tan equivocada como se supone. Pese a que algunas tejas con inscripciones árabigas que, en principio se supusieron muy antiguas, no se pueden datar de más allá del s. XIX (BUSQUETS/MASCARÓ; 1961-1962), los diferentes estudiosos no dudan en vincularlos con obras relacionadas con el arte andalusí o como mínimo del mudéjar. Así, Jaime Coll (1987) las relaciona con los *socarrats* valencianos que se produjeron en los alfares de Paterna y Manises.

En el Museo de Mallorca se conserva el fragmento de una de estas tejas, procedente de un contexto arqueológico, y cronológicamente muy cercana a la conquista de 1229. Sin embargo, las tejas mallorquinas conservadas in situ<sup>37</sup> y con una fecha clara no datan de antes del s. XVI. Se conoce una distribución muy extendida de estas obras en diversos lugares de la península y el sur de Francia, aunque su mayor concentración se dio en zonas del Le-vante peninsular<sup>38</sup>, precisamente con una población musulmana o morisca muy intensa hasta el s. XVII.

<sup>37</sup> En la sección etnológica del Museo de Mallorca, en Muro, se muestra un conjunto de estas tejas salvadas del derribo de diversos edificios.

<sup>38</sup> Su difusión es muy extensa en todo el planeta formando parte también de determinadas poblaciones de Sudamérica o Asia. Además, en los últimos tiempos, determinados artistas plásticos han utilizado nuevamente la teja moruna como soporte de sus obras. En un menor grado, tejas pintadas o decoradas se están vendiendo como lámparas y apliques de pared.

Por todo ello, se puede considerar la isla de Mallorca como un lugar privilegiado en este tema tanto por la cantidad como por la calidad de las piezas conservadas en los edificios para los que fueron realizadas. Los inventarios se tienen que modificar constantemente de tal manera que, por ejemplo, las obras de restauración del convento de Llucmajor aumentarán notablemente el número de ejemplares conocidos<sup>39</sup>. Aunque su distribución seguramente fue general a toda la isla, hoy en día la mayor densidad se halla en la zona de montaña. Así

Sóller conserva 56 edificios con este tipo de tejas, Fornalutx 28, ...

Fundamentalmente existen dos tipos de tejas pintadas: la denominada *teula de moro* o *de volada* y la de *aigua*. Pese a que ambos se situaban habitualmente en la fachada y se trataba de los mismos soportes, la realización de la decoración era diferente debido a las diversas funciones de cada una de ellas. Así, las teja de *aigua* tenían el objetivo de construir canalones para desaguar del tejado el agua de lluvia. Por este motivo se hallaban dispuestas con la parte cóncava hacia arriba y la decoración en la parte convexa. Por desgracia se conservan muy pocos ejemplos de este tipo ya que la mayoría fueron destruidas cuando

<sup>39</sup> Se agradece al Dr. Guillermo Roselló-Bordoy, encargado de la supervisión de la restauración y que publicará estos hallazgos de la noticia sobre estas tejas.

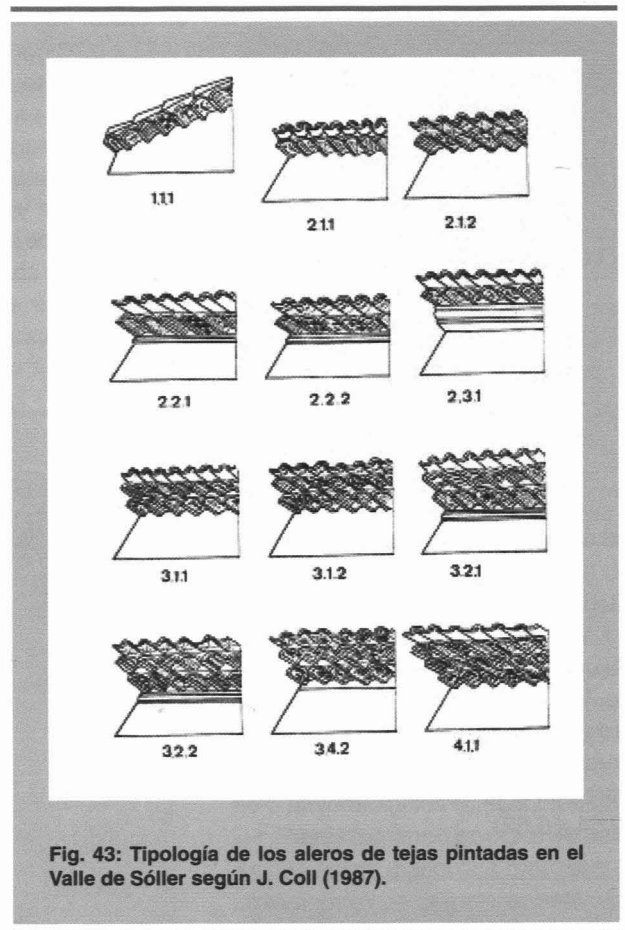


Fig. 43: Tipología de los aleros de tejas pintadas en el Valle de Sóller según J. Coll (1987).

se modernizaron estos sistemas con canalizaciones de cinc.

El segundo tipo también tiene dos funciones: proteger la fachada de la lluvia formando un alero y dando al tejado la posibilidad de desaguar de una manera más efectiva. Correspondería, hasta cierto punto, al equivalente de los grandes aleros de madera esculpida que se hicieron en muchos palacios mallorquines a partir del siglo XVI. Jaime Coll, a tal efecto presenta distintos tipos de alero (Fig. 43) que pueden adquirir esquemas de gran complejidad. En este caso, la decoración se sitúa habitualmente en la parte cóncava de la teja que es la que queda expuesta.

El proceso de pintura era simple y se difundió vertiginosamente a partir del siglo XVI. La teja, bien remojada, se introducía en lechada de cal y después se pasaba a decorar con pinturas simples, de manera muy



Fig. 44: Tejas Pintadas (C/. Plaça - Valldemossa).

abundante con el rojo de almagre y, en menos ocasiones, con negro vegetal sólo para perfilar las figuras.

Habitualmente, la realización de los temas decorativos es muy simple, incluso esquemática, ya que viene condicionada por el tamaño y forma de la teja. Pese a ello, se dan panoramas iconográficos muy elaborados. Así, por ejemplo, se sabe que algunos conventos desarrollaban largas frases grafiando en cada teja una letra, más o menos ornamentada. En otras ocasiones, se plasmaban fechas relacionadas con algún acontecimiento notorio para la persona que las había encargado o para la construcción o reforma del edificio.

Además de inscripciones más o menos legibles, en las tejas pintadas pueden aparecer diversos tipos de decoración:

- decoración geométrica: Formada a partir de trazo simples y muchas veces poco cuidadosos que llegan a formar ajedrezados, retículas, tresbolillos,
- decoración fitomórfica: Suelen predominar representaciones florales o zarcillos realizados con técnicas muy infantiles.
- Motivos heráldicos o pseudoheráldicos: escudos de villas, linajes o representaciones que reproducen supuestos escudos familiares, ...
- decoraciones de cotidianidad: En este caso, pueden aparecer personas, personajes, barcos, herramientas, ...
- decoraciones fantasiosas: Se trataría de temáticas imaginarias como diablos o monstruos.

En líneas generales, es notable destacar como de todos los ejemplos que se han presentado los autores de las tejas pintadas ofrecen unas realizaciones menos cuidadosas y de un acabado más tosco. En parte, este hecho sería explicable porque las tejas se hallan a gran distancia del espectador y fuera del arco visual más inmediato. Los detalles no interesan tanto como la visión de conjunto. En cambio, en los graffiti y motivos de decoración popular, generalmente menospreciados desde un punto de vista estético, tanto la planificación como la preparación y

la realización de las escenas es muy superior. Incluso en el caso de graffiti populares, como los de la Torre dels Enagistes, que se pueden emparejar con algunos motivos de tejas pintadas, el grado de elaboración fue de más calidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMADES, J. (1938): *La Casa*. Arxiu de Tradicions populars - Barcelona.
- ANDREU GALMÉS, JAUME (2000): *L'ordinació de Petra, any 1300. Teoria i realitat*. Ajuntament de Petra/Consell de Mallorca - Mallorca.
- BARCELÓ CRESPO; M. / FERRÀ MARTORELL; R. / SERVERA SITJAR; B. (1997): *Les possessions de Porreres. Estudi històric*. Ajuntament de Porreres. Col·lecció Patrimoni de Porreres, n.º 2 - Porreres.
- BERARD, G. De (1983): *Viaje a las villas de Mallorca. 1789* - Ajuntament de Palma.



Fig. 45: Teja pintada de Can Font (Sóller) según J. Coll (1987).

- BERNAT I ROCA, M. / SERRA I BARCELÓ, J. (1997): "Espacios sagrados y comunidades rurales: algunas hipótesis sobre colonización y sagreras en Mallorca (siglos XIII - XIV)" In *Boletín de Arqueología Medieval*, 11, pàgs. 157-206.
- BERNAT I ROCA, M./GONZÁLEZ GOZALO, E./SERRA I BARCELÓ, J. (1982): «La presó del Campanar de Sant Miquel» in *Estudis Balearics*. n.º 7, pp 96-131.



Fig. 46: Teja Pintada (C/. Plaça - Valldemossa).



Fig. 47: Inscripció datada sobre tejas en Cas Vicari (Sóller) según J. Coll (1987).

BERNAT i ROCA, M./SERRA i BARCELÓ, J. (1985-7): «Graffiti i decoració popular. El cas de Sant Martí d'Alanzell (Vilafranca de Bonany)» In *Mayurqa* n.º 21, pp. 79-90.

BERNAT i ROCA, M./SERRA i BARCELÓ, J. (1995): «Un exemple d'enginyeria hidràulica medieval: el graffiti d'un molí d'aigua a la Seu de Mallorca». In *Estudis Baleàrics* n.º 51, 1995, pp. 189-197. (ISSN 0212/3703).

BERNAT i ROCA, M. (1986) «El oficio de cantero en Mallorca. Primeras notas para su estudio» in *Actas del V Coloquio Internacional de Gliptografía/I - Pontevedra*, pp. 11-31.

BERNAT i ROCA, M. / SERRA i BARCELÓ, J. (2004) «El concepto de «possessió»: unidad de control de espacio, de gentes y de producción. Reflexiones sobre su origen (Mallorca, siglos XVI – XVII)» in ARANDA PÉREZ; F.J. [Coord.] *El mundo rural en la España moderna. Actas de la VII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha - Cuenca*, pp. 259-291.

BERNAT i ROCA, M./GONZALEZ GOZALO, E./SERRA i BARCELÓ, J. (1985): «Graffiti en el Barroc: Testimoni d'una marginació» in *Actes de les III Jornades d'Estudis Històrics Locals: La vida quotidiana dins la perspectiva històrica*. Institut d'Estudis Baleàrics. pp. 213?217.

BERNAT i ROCA, M./GONZALEZ GOZALO, E./SERRA i BARCELÓ,

J. (1986): «Els graffiti i la decoració popular a la Torre dels Enagistes» in *Estudis sobre la Torre dels Enagistes (Manacor)*. Quaderns de Ca la Gran Cristiana. n.º 7. Museu de Mallorca. pp. 23?53.

BERNAT i ROCA, M./GONZALEZ GOZALO, E./SERRA i BARCELÓ, J. (1986): «Els graffiti del Campanar de la Seu de Mallorca» in *Estudis Baleàrics*. n.º 23 (Desembre, 1986). pp. 4-46 + làm.

BERNAT i ROCA, M./SERRA i BARCELÓ, J. (1987): «Metodologia para el estudio de los graffiti medievales i post-medievales: El caso de Mallorca.» in *Actas del II del Congreso de Arqueología Medieval Española/II*. Madrid. pp. 25?34. (ISBN 84-505-6383-X).

BERNAT i ROCA, M./SERRA i BARCELÓ, J. (1989): «L'aprenentatge d'un ofici: Graffiti arquitectònics a la Seu de Mallorca» in *Bolletí de la Societat Arqueològica Lu.liana*. n.º 843 T. XLV, pp. 177-213. + làmines.

BUSQUETS, J./MASCARÓ PÀS-SARIUS, J. (1961-1962): «Teules pintades i amb inscripcions aràbigues». In *Bolletí de la Societat Arqueològica Lu.liana*, XXXII, pp. 323-324.

BYNE, A./STAPLEY, M. (1987): *Casas y Jardines de Mallorca*. J.J. de Olañeta, editor Colección La Isla de la Calma. Serie Mayor n.º 2 - Palma de Mallorca.

CABOT ROSSELLÓ, S. [Coordinador] (1993): *El convent de Sant Bonaventura de Lluçmajor. Història i Art*. Edició dels PP. Francis-

cans de la TOR de St. Francesc - Lluçmajor.

CANTARELLAS CAMPS, C. (1977-78): «Raixa, una ampliació de la idea de villa italiana en Mallorca». In *Mayurqa* 17, pp. 79-84.

CANTARELLAS CAMPS, C. (1981): *Arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauració*. Universidad de las Islas Baleares - Palma.

COLL CONESA, J (1987): «Sobre teules pintades» In *Estudis Baleàrics*, 24, pp. 11-30.

COLL CONESA, J. (1987): «Las tejas pintadas en el Valle de Soler y Fornalutx (Mallorca). Análisis de las inscripciones», en *Etnología y tradiciones populares (Congreso de Zaragoza-Calatayud)*. Tomo II. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987.

FULLANA, M. (1984): *Diccionari de l'art i dels oficis de la construcció*. Editorial Moll. Els Treballs i els Dies, 11 - Palma.

GAMBÚS SÁIZ, M. (1977-78): «Notas sobre decoración en arquitectura manierista: El caso mallorquín». In *Mayurqa* 17, pp. 89-96.

GARCÍA INIESTA, N. / OLIVER SUÑER, G. (1981): *Casas de pagés a la zona de s' Alqueria Blanca*. Colegio Oficial de Arquitectos de Baleares - Palma de Mallorca.

GARCÍA INIESTA, N. / OLIVER SUÑER, G. (1983): *Casas vilatanes*. Colegio Oficial de Arquitectos de Baleares - Palma de Mallorca.

GARCÍA INIESTA, N. / OLIVER SUÑER, G. (1986): *Casas de*

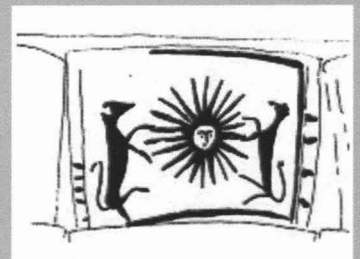


Fig. 48: Teja pintada de motivo heráldico de Can Tamany (Sóller) según J. Coll (1987).





Fig. 49: Alero en la Calle Plaça (Valldemossa).

- Possessió I*. Colegio Oficial de Arquitectos de Baleares - Palma de Mallorca.
- GARCÍA INIESTA, N. / OLIVER SUÑER, G. (1994): *El Casal dels Nunís o Torre dels Enagistes de Manacor*. Institut d'Estudis Baleàrics - Palma.
- GARCÍA INIESTA, N./OLIVER SUÑER, G. (1998): *Construir en marès*. Colegio Oficial de Arquitectos de Baleares - Palma de Mallorca.
- GELABERT, JOSEPH (1975): *De l'Art del Picapedrer*. Diütación Provincial de Baleares - Institut de Estudios Balearicos. CESIC - Palma.
- HOBBSAWM, E. J./RANGER, T. (1998): *L'invent de la tradició*. Eumo Editorial. Barcelona.
- JULIÀ SEGUÍ, G. (1988): *Els inicis del barroc a Menorca: l'església del Socors (Ciutadella)*. Edicions Nura - Ciutadella.
- LLABRÉS RAMIS, J. (1977): *La ceràmica popular en Mallorca* - Palma.
- LLOMPART, G. (1988): *La Mallorca tradicional en los exvotos*. José J. de Olañeta, editor. Col. La Isla de la Calma, 4 - Palma de Mallorca.
- MURRAY, D.G. / LLANRÉS MULET, J. / PASCUAL BENNÁSAR, A. (1990): *"Jardines de Mallorca: tradición y estilo"* J.J. de Olañeta, editor - Palma de Mallorca.
- OLIVER SUNYER, G. (1986): *Cases de Possessions*. Colegio Oficial de Arquitectos de Baleares - Palma de Mallorca.
- PASCUAL BENNÁSAR, A. (1997): *Casa i estament social a la ruralia mallorquina: l'exemple de Binissalem als s. XVIII-XIX*. Ajuntament de Binissalem - Binissalem.
- RAMÍREZ, J.A. [Director] (2006): *Esculturas margivagantes: la arquitectura fantástica en España*. Ediciones Siruela. La biblioteca azul. Serie menor, 20 - Madrid.
- RAYÓ BENNÀSSER, P. (2005): "Redescobrir Campanet: l'arquitectura religiosa". In *Cantabou*, 18, pp. 26-28.
- ROIG I ROIG, B. (1997): *Les posades de Lluc a Mallorca*. Fundació Barceló - Palma de Mallorca.
- ROMAN QUETGLES, J. (2001): "Aportació a l'estudi històric i artístic del convent de Sant Vicenç Ferrer. Segles XVI-XVIII". In *Manacor, Cultura i Territori. I Jornades d'estudis locals de Manacor* - Ajuntament de Manacor, 385-402.
- SABATER SERRA, G. (1985): *La imprenta y las xilografías de los Guasp*. Ediciones Cort - Palma de Mallorca.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S./ALONSO FERNÁNDEZ, A. (1973): *Arquitectura mallorquina moderna y contemporánea* - Palma de Mallorca.
- SEGUÍ AZNAR, M. (1991): *Arquitectura contemporánea en Mallorca (1900-1947)*. Universitat de les Illes Balears. Servei de Publicacions - Palma.
- SERRA I BARCELÓ, J. (1986): «Graffiti de presos y asilados. El caso de Mallorca». In *Actas del V Coloquio Internacional de Gliptografía/II* - Pontevedra, pp. 915-932.
- TRÍAS MERCANT, S. (1994): *Les possessions mallorquines de l'Arxiduc*. Edicions Cort/ Conselleria de Cultura, Educació i Esports - Palma.
- VARGAS PONCE; J. (1983): *Descripciones de las Pithusias y Baleares*. J.J. de Olañeta, editor - Barcelona.
- VILLANUEVA, J. de (1984): *Arte de Albañilería*. Editora Nacional. Colección Artes del tiempo y del espacio, n.º 15 - Madrid.
- ZAFORTEZA Y MUSOLES, D. (1952): *Ca'n Berga. Historial de la casa palacio de esta familia en Palma de Mallorca*. Valencia.