

## UNA APROXIMACIÓN A LA PINTURA MALLORQUINA DEL SIGLO XIX Y A SU ENTORNO

### 1. — INTRODUCCION

El contenido del presente artículo surgió con un propósito divulgador ya que es el fruto de una conferencia.<sup>1</sup> La elaboración de la misma, y por lo tanto de este trabajo, nos planteó diversas dificultades entre las cuales cabe constatar dos de distinto orden aunque interrelacionadas. Por un lado existía un problema de índole bibliográfico, por otro nos encontramos ante la necesidad de abarcar un tema muy amplio en un espacio relativamente breve. Este último factor nos indujo a intentar esbozar una síntesis del panorama pictórico mallorquín y de su entorno.

Ahora bien la citada síntesis forzosamente debía resultar meramente aproximativa dada la deficiencia bibliográfica. Es evidente que toda visión de carácter general anhela enraizarse en numerosas aportaciones previas ya que cuanto más amplia y sólida es la base de que se parte más posibilidades existen de lograr una conclusión completa y exacta en la medida posible. No era este el caso del tema que nos ocupa, con lo cual concedemos al presente artículo un valor sólo indicativo. Su publicación, por las circunstancias aludidas, no entraba en nuestros cálculos, sin embargo diversas instancias al respecto nos han impulsado a ello. Por otro lado lo abordamos porque somos conscientes de la necesidad de elaboraciones a medio camino, susceptibles de rectificaciones y de nuevos enfoques.

Hemos apuntado la escasez bibliográfica que afecta a la pintura mallorquina del siglo XIX, a ello hay que añadir la carencia de elaboraciones de conjunto y el carácter particular de los estudios realizados. El tema se halla, en resumen, en una fase inicial de trabajo que precisa

---

<sup>1</sup> Conferencia dada en enero de 1980 en la Lonja de Palma de Mallorca con ocasión de la exposición del patrimonio pictórico de la antigua Diputación Provincial de Baleares organizada por el Consell General Interinsular de les Illes Balears (Conselleria de Cultura).

exhaustivas investigaciones, de orden documental primero y de coordinación con el entorno histórico local y artístico general luego.

La tarea de redescubrimiento de la pintura decimonónica de Mallorca la iniciaron Luis Ripoll y José Costa en 1947 dando lugar a tres monografías referidas a Agustín Buades, a Antonio Ribas y a Juan Bauzá. Posteriormente, ya dentro de la década del 70, aparecieron dos nuevos estudios. Uno de ellos versaba sobre Antonio Fuster, el otro incidía de nuevo en la figura de Agustín Buades y concretamente en su *Libro de Razon*, documento básico para el conocimiento de su obra.<sup>2</sup>

Aparte de estos estudios monográficos se han realizado otras aportaciones al tema, entre ellas las proporcionadas por artículos en la prensa o por una serie de catálogos de exposiciones, llevadas a cabo gracias a iniciativas particulares y públicas. No pueden omitirse finalmente las referencias, muy escasas, inmersas en obras de carácter general o las contenidas en diversos diccionarios, los cuales ofrecen, salvo excepciones, una información predominantemente breve y repetitiva. A pesar de estos esfuerzos consignados reiteramos la carencia de estudios sobre la materia, carencia apuntada por todos los autores que de un modo u otro han intervenido en él. Lo más urgente es a nuestro juicio la realización de monografías con la inclusión de un inventario de obras, en gran parte desperdigadas, como paso previo para posteriores investigaciones.

## 2. — HACIA UN INTENTO DE SISTEMATIZACIÓN

En un intento de estudiar la producción pictórica mallorquina del siglo XIX dentro de unas coordenadas generales podríamos optar en principio por varios sistemas. Entre ellos subrayamos el estilístico y el histórico, ambos instrumentos de trabajo útiles y no exclusivos para una estructuración. La aplicación de un esquema estilístico resulta difícil en el actual estado de la cuestión. Los movimientos artísticos decimonónicos se suceden con rapidez ocasionando un frecuente encabalgamiento entre ellos. Tal encabalgamiento es en el ámbito insular especialmente notorio tanto por causas de orden general como por otras de tipo específico. Al retraso o peculiaridad con que movimientos determinados se reflejan en España, en base a factores de orden histórico y artístico entre otros, hay que unir el derivado de la insularidad, circunstancia condicionante en gran parte. No vislumbramos en todos los casos la existencia de pintores adscribibles con propiedad a una tendencia estilística única y determinada, por ello cree-

<sup>2</sup> Estudios debidos a Román PIÑA y a Catalina CANTARELLAS respectivamente. Véase la bibliografía.



Salvador Torres: Descubrimiento del Pacífico por Nuñez de Balboa. 1'65 x 1'20. Colección Francisco Truyols Dezcallar (Foto Museo de Mallorca).



Juan Bauzá: La música. 0'86 x 0'52. Colección José M.<sup>a</sup> Costa (Foto Museo de Mallorca).



Juan Mestres: Rendición del Walí de Mallorca a Jaime I. 1'85 x 3. Santuario de San Salvador de Artá (Foto Jerónimo Juan).



Ricardo Anckermann: Pescadora. 0'98 x 0'66. Colección M.<sup>a</sup> Ignacia Serra de Gayeta (Foto Museo de Mallorca).



mos conveniente rechazar una sistematización de tal tipo como definitiva y general.

Relativo al criterio de estructuración por periodos históricos hay que subrayar la excesiva compartimentación que ello conllevaría. Las generaciones pictóricas suelen aparecer adscritas cronológicamente a varias etapas históricas. Evidentemente hallamos concomitancias entre historia y arte, pintura en este caso, pero el peso de la primera sobre la segunda no es tan determinante como para condicionar una síntesis en base al transcurrir histórico.

Los motivos esbozados, que son susceptibles de aplicación a otros sistemas, nos impulsan a realizar una aproximación a partir de un criterio cronológico amplio. Este es el que contempla la producción pictórica en base a la primera mitad y segunda mitad de siglo respectivamente. Ello permite barajar factores históricos, culturales y artísticos con cierta libertad y de acuerdo con el peso que ostentan en uno u otro momento. Por otra parte el armazón propuesto se justifica al presentar cada una de los dos etapas mencionadas unas características determinadas. Un hecho relevante y significativo diferencia a una de otra, nos referimos a la complejidad que afectara a la pintura de la segunda mitad de la centuria en oposición a la pobreza que presenta la primera.

### 3. — EL PANORAMA PICTORICO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

Entre 1800 y 1850 la pintura mallorquina ofrece un panorama pobre en conjunto. Dentro de él la figura más destacada, y también la mejor conocida, es la de Agustín Buades. Estilísticamente esta etapa se halla dominada por un clasicismo, más o menos académico según los casos, que no aparece en el momento preciso de 1800 sino que se remonta a finales del siglo XVIII. Efectivamente es a partir de 1775 cuando comienza en Mallorca una evolución pictórica consistente en el paso del barroco hacia formulaciones clasicistas, las cuales no culminaran hasta el reinado de Fernando VII. La primera generación de pintores decimonónicos, nacida al filo del 1800, esta así inmersa en unas circunstancias que se retrotraen al siglo anterior, y cuyo conocimiento ayuda a su comprensión.

#### 3.1. — *Las generaciones post-barrocas*

En el último tercio de la centuria dieciochesca la pintura mallorquina inicia una lenta transformación consistente en el alejamiento del barroco. La transformación citada es la respuesta al movimiento

neoclásico que a partir de 1750 se ha manifestado en el arte europeo. Los reflejos del mismo son aquí tenues y parciales, por ello creemos que es mejor referirse a un clasicismo o a un academicismo antes que a un neoclasicismo, inexistente en la isla en sentido propio. Una serie de factores propician en Mallorca la evolución desde el barroco a presupuestos clasicistas; entre ellos uno tiene especial importancia para el tema que nos ocupa, este es la fundación, en 1778, de la Academia de Nobles Artes a iniciativa de la Sociedad Económica Mallorquina de Amigos del País.

Tanto las Academias artísticas como las Sociedades Económicas fueron instituciones usuales en la España de la segunda mitad del siglo XVIII. Ellas constituyeron uno de los exponentes del movimiento ilustrado impulsado por los monarcas borbónicos y apoyado por los sectores sociales privilegiados, la nobleza y la burguesía culta.<sup>3</sup> En el seno de la Academia de Nobles Artes Mallorquina se instauraron progresivamente las enseñanzas de dibujo (1778), de escultura (1796) y de arquitectura (1798). La escuela de dibujo revistió la máxima importancia entre otras causas por ser el dibujo uno de los puntales de la nueva teoría artística; su conocimiento y dominio se juzgaba un paso previo al desarrollo de cualquier actividad artística.<sup>4</sup>

El tipo de enseñanza impartida en la escuela de dibujo, y en la Academia en general, se basaba en una ejercitación técnica. Lo imperante era la copia de unos modelos dados, la improvisación y la observación propia estaban fuera de lugar. Una y otra vez los alumnos tenían que reproducir pies, brazos o testas de esculturas greco-romanas y renacentistas, láminas de Rafael, de Carracci o de Poussin entre otros. De esta manera la expresividad barroca y su colorido eran desplazados por criterios de racionalidad y línea.<sup>5</sup> El papel desempeñado por la Academia de Nobles Artes puede centrarse en tres puntos. Por un

<sup>3</sup> Para ver el papel desempeñado por las Sociedades Económicas pueden consultarse entre otras las obras de Jean SARRAILH: *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, 1974, y la de Richard HERR: *España y la Revolución del siglo XVIII*, Madrid, 1964.

<sup>4</sup> La importancia de la escuela de dibujo se evidencia a través de diversos hechos tales su fundación temprana con respecto a las otras dos, o la existencia en ella a partir de 1789 de dos secciones estructuradas en base a los criterios de alumnos principiantes y de artesanos, manteniéndose a veces el grupo de aficionados. Vid al respecto Catalina CANTARELLAS: *La arquitectura mallorquina entre la Ilustración y la Restauración*, t. I, pp. 90-110, tesis inédita.

<sup>5</sup> Como ejemplo de los tipos de ejercicios a cumplimentar hallamos, en la convocatoria de 1781, los siguientes: dibujar "de lápiz la misma estatua de Hércules" (el Hércules Farnesio), copiar "una academia que representa un robusto Mozo de la Grecia en acción de sonar unos crotalos", dibujar "una Cabeza de Muger", "una mano", "una oreja del famoso Author Ribera conocido por el Españolito", "una boca del mismo Ribera". Vid. AHM. SEAP 112A. Actas 1778-1784, Acta del 7 de enero de 1781, fs. 63 vto.-66 rto.

lado favorece la transición desde el barroco hacia el academicismo clasicista. Por otro implica la institucionalización en la isla de la enseñanza artística, sistema que perviviera por cuanto a la Academia de Nobles Artes le sucedera la Academia Provincial de Bellas Artes instaurada en 1849. La Academia deviene así un paso obligado para los futuros artistas. La formación no oficial, usual hasta entonces, retrocede y pierde su protagonismo. Finalmente la Academia contribuye a la dignificación del artista y de las artes a las cuales, siguiendo el ejemplo de la Academia de San Fernando, califica de *Nobles* —de ahí la denominación original que adopta la institución mallorquina—. Los artistas insulares, y en especial los pintores y escultores, reivindicaron tal calificativo en 1800 expresando la necesidad de su difusión ya que en muchos casos la opinión pública equiparaba la tarea de la nobles artes a la de las artes puramente empíricas y mecánicas.<sup>6</sup>

En el seno de la Academia Mallorquina hallamos las primeras generaciones de pintores post-barrocos, unas más que otras van acercándose al clasicismo. Dos son básicamente las generaciones a considerar. La primera, nacida en torno a 1742, esta representada sobre todo por Juan Montaner y Cladera (1742-1802).<sup>7</sup> La otra, quince años más tardía, se aglutina en torno a Guillermo Torres y Rubert (1755-1829).<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Vid "Protesta contra la confusión de las Artes Nobles y las Mecánicas (1800)" en *BSAL*, t. VIII, pp. 223-224. Exposición dirigida al Ayuntamiento y firmada por Juan Montaner y Cladera, Salvador Sancho, Guillermo Torres, Guillermo Ferrer, Juan Riera, Jayme Riera hijo, Ignacio Montaner, Pau Homs, Rafael Torres, Antonio Colom y Fiol, Andrés Persel.

<sup>7</sup> Juan Montaner y Cladera homónimo de una dinastía de pintores y grabadores, fue nombrado en 1778 pintor de cámara del Santo Oficio y el mismo año elevó una proposición, que fue aceptada, a la Sociedad Económica para formar y regentar una escuela de dibujo. Se dedicó a la pintura y al grabado. En la primera vertiente cultivó con preferencia el tema religioso siendo un ejemplo ilustrativo el lienzo de la Inmaculada del retablo mayor del convento de capuchinos de Palma (doc. en Archivo Capuchino de Sarriá, Barcelona) obra de 1791. Intervino también en el diseño de arquitecturas efímeras proyectando, y grabando, el túmulo de Carlos III y diversas decoraciones para festejar la subida al trono de Carlos IV (Vid. AMP. Lib. Ayuntamiento 1789, fs. 33, 81, 98). En el campo del grabado basta recordar una serie de medallas-trofeo para la Academia de Nobles Artes, en concreto para la escuela de dibujo, y la labor en la obra de *BERNARD: Historia de las Villas y Poblaciones de Mallorca*, ms. (Bibl. Ayuntamiento).

<sup>8</sup> Guillermo Torres, alumno de las escuelas de dibujo y matemáticas de la Academia mallorquina, fue nombrado director segundo de la sala de diseño en 1797 (AHM. SEAP 112 A. Actas 1790-1799, t. III, f. 142). En el mismo año pasa también a dirigir la sala de arquitectura, de reciente creación (Fuente citada, t. I, f. 33). En 1802 queda designado director primero de la escuela de dibujo, vacante por la muerte de Juan Montaner (AM. SEAP 112 B. Actas 1801-1802, s. n. Junta del 3 de julio de 1802). A partir de 1807 será el único director de las tres secciones de la Academia pues pasa a dirigir la sala de escultura tras el fallecimiento de Francisco Tomás (AHM. SEAP 112 C. Actas 1803-1813, s. n. Junta de 14 de noviembre de 1807). La actividad docente de Torres influirá en el ejercicio de la vertiente creativa pues se dedicará a la arquitectura además de a la escultura y pintura, modalidad esta última por la cual sentía predilección.

Engloba también a Guillermo Ferrer (1759-1833), uno de los pocos pintores del momento que realiza fuera sus estudios, en Montpellier, no sin antes haber pasado por la Academia Mallorquina.<sup>9</sup> Se considera tradicionalmente que Agustín Buades fue discípulo suyo y un punto de contacto entre ambos será el cultivo del retrato.<sup>10</sup>

En conjunto el núcleo de pintores relacionados con la Academia de Nobles Artes se caracteriza por ejemplificar una etapa de transición estilística y por el cultivo de una temática predominantemente religiosa.<sup>11</sup> Desde un prisma social ocupan una posición respetable por cuanto concentran una serie de encargos y nombramientos oficiales. En lo que respecta a la vertiente estilística hay que tener en cuenta que existirán una serie de estímulos que facilitarán la evolución antes mencionada, entre ellos los contactos con otras Academias. La Academia madrileña y la valenciana son las instituciones que alcanzan aquí una mayor repercusión, no en vano son las únicas Reales Academias existentes, lo que implica que sólo sus enseñanzas tienen validez general. Diversos son los factores que favorecen tales contactos entablados bien a nivel de Academias, bien a través de los ilustrados o por la presencia en la isla de obras de arte y de artistas.<sup>12</sup> El cultivo intenso del tema

<sup>9</sup> Fue además director segundo de la escuela de dibujo desde noviembre de 1796 hasta mayo de 1797, momento en que renunció al cargo (AHM. SEAP 112 A. Actas 1790-1797, fs. 72 y 140).

<sup>10</sup> Entre los retratos debidos a Guillermo Ferrer cabe recordar los realizados por encargo del Ayuntamiento, tales los de Antonio Despuig, del Marqués de Sollerich o del obispo Verger en 1785 (AMP. Lib. Ayuntamiento 1785, f. 240).

<sup>11</sup> A los autores reseñados como integrantes del círculo de la Academia artística mallorquina podemos unir los nombres de SALVADOR SANCHO, muerto en 1814, y de ANTONIO COLOM, hijo de Pedro Antonio, que sucede a su padre en el cargo de pintor del Ayuntamiento (AMP. Lib. Ayuntamiento 1796, t. I, f. 96). Ambos integran el jurado examinador de la escuela de dibujo, juntamente con su director, de manera prácticamente exclusiva. (Fuente: AHM. Actas de la Sociedad Económica). En otro sentido no hay que olvidar a BARTOLOMÉ SUREDA Y MISEROL (1709-1851), figura que alcanzó especial renombre por su actividad al frente de diversas fábricas reales y que se dedicó también a la pintura destacando en la temática paisajística (Vid. Catalina CANTARELLAS: *La arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración*, t. I, pp. 85-86, t. II, pp. 617-622).

<sup>12</sup> Como ejemplo de las relaciones artísticas mantenidas con Valencia cabe recordar la presencia en 1794 de tres lienzos debidos a Camaron, Planes y Vergara para el recién construido baptisterio de la Catedral de Palma (Vid. Jerónimo JUAN: *El Baptisterio de Nuestra Catedral*". BSAL, t. XXXIII, pp. 617-621). En 1802 Vicente López y Francisco Jordán realizaban patentes de Sanidad para Mallorca. Por otra parte el primero mantenía relaciones con algunos nobles mallorquines, entre ellos con Tomás de Verí al cual retrató en varias ocasiones (Vid. Marqueses de ARIANY y de la CENIA y Antonio AYERBE: *Cuadros notables de Mallorca*, Madrid, 1920, lám. I y pp. 86-87). A través de la Academia mallorquina se entablaron también diversos contactos debidos en gran medida a la acción de Francisco Tomás, director de la sala de escultura. Las relaciones mantenidas con la Academia madrileña de San Fernando fueron más escasas, y aún más las entablados con la Escuela artística de Barcelona creada por la Junta de Comercio de dicha ciudad (Vid Catalina CANTARELLAS, op. cit., t. I, pp. 83-87 y 103-105).

religioso se relaciona con el tipo de cliente preferente, la iglesia. Ciertamente existe en estos momentos una clientela aristócrata pero ésta acostumbra a encargar sus obras, especialmente retratos, a artistas juzgados de cierta relevancia, españoles o extranjeros.<sup>13</sup> Por otro lado las colecciones se nutren de obras del pasado o de contemporáneos consagrados.

Al lado del círculo de los pintores vinculados o relacionados con la Academia, otros artistas desarrollan aquí su actividad al término de la centuria dieciochesca. Entre ellos hay que recordar a Cristóbal Vilella, mallorquín y discípulo de Mengs, que se mantuvo apartado de los núcleos locales;<sup>14</sup> a Fray Manuel Bayeu, llegado a la isla en 1803 y autor de los frescos de la iglesia de la Cartuja de Valldemosa, y a Lorenzani, escenógrafo italiano, documentado en 1792 y en 1797-1800.<sup>15</sup>

### 3.2. *Hacia el clasicismo. Agustín Buades*

La etapa de transición estilística ejemplificada por el círculo de la Academia de Nobles Artes se prolonga hasta 1808, momento en

<sup>13</sup> Baste recordar al respecto los retratos aludidos de Tomás de Verí debidos a Vicente López, el de Bartolomé Sureda atribuido a Goya, o los de Antonio Despuig, obras de los pintores Francisco Agustí y Toffanelli o de los escultores Lazzarini y Kades.

<sup>14</sup> Cristóbal Vilella (1742-1803) mantuvo frecuentes relaciones con la Corte obteniendo una pensión real y los títulos de pintor de S. M. y de académico de mérito de la de San Fernando. Se dedicó al cultivo de diversos géneros artísticos destacando en la pintura sobre todo en la de tema naturalista que emulaba realizando composiciones con elementos tomados de la naturaleza las cuales le dieron la clave del éxito. Realizó muchas de estas obras con destino al Gabinete de Historia Natural de Madrid (Vid. CRISTÓBAL VILELLA: *Notas históricas que explican las calidades de varias producciones de historia natural encontradas en la isla de Mallorca de los tres reinos, mineral, vegetal y animal, que en varios viajes he tenido el honor y la dicha de presentarlas a los reales pies del Príncipe Nuestro Señor, y por haber sido del Real agrado de S. A., se ven colocados en el Real Gabinete de Historia Natural de Madrid*. Palma y marzo 28 de 1766, ms. (Bibl. Central de Cataluña). Destacó también en la iluminación de miniaturas y en la pintura al óleo. Con la fama alcanzada en Madrid contrasta el desinterés que la isla manifestó hacia su arte. Baste recordar que en 1789 el Ayuntamiento, alegando motivos económicos, rechazó su proposición para diseñar el túmulo de Carlos III (AMP. Lib. Ayuntamiento 1789, fs. 52 y 81), o, en el mismo sentido, la opinión que en torno a él manifestaba en 1818 Tomás de Verí, poco halagüeña en oposición a la que tenía Ceán Bermúdez (Vid Marqueses de ARIANY y de la CENIA y Antonio AYERBE, op. cit., pp. 121-122, 124-126).

<sup>15</sup> En 1792 Lorenzani realizó por encargo de la Casa de Montenegro la decoración del interior de la iglesia palmesana de Santa Magdalena con ocasión de la conmemoración de la beatificación de Catalina Tomás (Jaime SALVÁ: *El Cardenal Despuig*, Palma, 1964, p. 150). Quizá Lorenzani permaneciera en la isla hasta 1800 pues su estancia durante 1797-1800 se halla atestiguada en base al contrato existente entre el Ayuntamiento y Lorenzani para decorar la Casa de las Comedias de Palma (Vid. Eusebio PASCUAL: "Las decoraciones de la Casa de las Comedias a principios del siglo XIX", *BSAL*, t. VIII, pp. 416-417).

que se inicia la lenta consolidación del clasicismo en base a la progresiva evolución de los pintores locales por una parte y a la presencia por otra de artistas foráneos, catalanes principalmente, refugiados en la isla a raíz del conflicto bélico de 1808. Pintores como Salvador Mayol o Buenaventura Planella realizan en Mallorca una tarea que no queda aislada y que refuerza el paso estético que los pintores insulares están llevando a cabo. Será la generación nacida al filo del siglo la que dará forma plena a la aludida consolidación clasicista siendo sus máximos exponentes Salvador Torres (1799-1882) y Agustín Buades (1804-1871).

La nueva generación adquiere su formación en un marco histórico poco favorable. Recordemos en efecto que durante el reinado de Fernando VII la labor de las Cortes de Cádiz es rápidamente destruida, la hacienda acumula un déficit progresivo y la estructura económica y social se mantienen vinculadas al Antiguo Régimen. Absolutismo y religión se dan, en definitiva, de nuevo la mano. La isla tiene que soportar una típica situación de postguerra. Ciertamente no se había visto afectada por los acontecimientos bélicos pero la huida en 1814 de los refugiados la dejó afrontada a sí misma y desapareció la relativa efervescencia económica antes existente gracias a los negocios implantados aquí por los emigrados o en relación a ellos. Sólo a partir de 1828 la economía iniciará un ligero relanzamiento.

En tales circunstancias la inactividad artística es un hecho lógico y la decadencia general afecta también a la Academia de Nobles Artes que presenta un curso muy irregular e incluso se ve obligada a cerrar durante unos años a causa de problemas económicos.<sup>16</sup> Salvador Torres, cinco años más viejo que Buades, puede concurrir aún a la Academia. No parece que este fuera el caso de Buades, autodidacta por excelencia, cuyo paso por la Academia no hallamos registrado.<sup>17</sup> Por otra parte Salvador Torres efectuó un contacto con la Academia de San Fernando, base posible del frío academicismo que en ocasiones muestra y del cultivo de una temática histórica, que no triunfará hasta 1850, ya en 1832.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> En estos tiempos la Academia de Nobles Artes estaba regentada por Guillermo Torres y por Juan Torres Trobat. Este había sido nombrado subdirector en 1807 pasando a dirigirla en 1828, cargo en el que se mantuvo cuando la Academia se convirtió en Provincial (AMP, Leg. 1020, exp. 8723. Oficio de Juan Torres al Ayuntamiento en 1 de diciembre de 1853), y que detentó hasta 1860. Juan Torres era pintor aunque se dedicó muy escasamente a esta actividad (Vid Juan LLABRÉS: *Noticias y Relaciones Históricas de Mallorca*, t. V, Palma, 1971, pp. 346-347. *Museo Balear*, t. II, Palma, 1876, pp. 107-109).

<sup>17</sup> BOVER en *Misceláneas*, t. III, p. 57 reseña el paso de Buades por la Academia.

<sup>18</sup> Nos referimos al cuadro *Descubrimiento de los mares del Sur* que en 1832 Salvador Torres y Sancho presentó al concurso de la Real Academia de San Fernando. En lo que se refiere a su estancia en Madrid hay que tener en cuenta que se halla vin-



Agustín Buades y Frau es posiblemente la figura más representativa de la primera mitad del siglo XIX tanto desde un punto de vista formal como por el contenido de su obra. Su peculiar formación, a base del estudio y copia de cuadros existentes en las colecciones privadas mallorquinas, imprimen a su producción un sello especial en el cual conviven un clasicismo purista al lado de un eclecticismo, fruto del influjo de las más diversas reminiscencias pues las copias que de él conocemos se extienden desde los siglos XVI a inicios del XIX, desde Rafael a Goya pasando por los barrocos.

Temáticamente destaca la obra de Buades por la importancia concedida al retrato. De los 490 lienzos consignados en su *Libro de Razon*, 324 son retratos. El resto está dedicado a la pintura religiosa, ya sean copias u originales, de modo muy preferente. Hay que subrayar el creciente interés que la sociedad isabelina manifiesta hacia el retrato. Significativo al respecto es el equilibrio que muestra la producción de Buades hasta 1830-1833 entre retratos y pintura de tema sacro; a partir de este momento la balanza se inclina decisivamente en favor del primer género señalado.<sup>19</sup> Ejemplifica pues Buades la entronización del retrato, cultivado antes con escasez pese a que su desarrollo inmediato se remonta al siglo XVIII. La eclosión del género es concomitante con el desarrollo de una clase media, la más ampliamente representada en la obra del pintor que nos ocupa, que siente crecientes deseos de personalización. Por otra parte hay que tener en cuenta que el retrato no sólo invade el ámbito particular sino también el público. El Ayuntamiento de Palma ha establecido la Galería de Retratos de Hijos Ilustres, abastecida por una serie de pintores decimonónicos, siguiendo con ello una tónica de actuación general y que en su origen puede retrotraerse a la iniciativa emprendida por Luis Felipe en Versalles.

El retrato individual predomina, prácticamente con exclusividad, en la producción de Agustín Buades. Las excepciones al respecto son contadas, tal ocurre con *La familia del pintor* datada en 1855. Utilizó de modo especial el retrato de cuerpo entero, cultivando así mismo el de medio cuerpo y más escasamente el de busto. Algunos de ellos responden a la modalidad del retrato de ostentación, caso por ejemplo del de Tomás Quint Zaforteza de 1853, y hay que subrayar la importancia de retratos de personajes difuntos. La mayor parte de su obra retratística se inscribe sin embargo en la tónica del retrato en la que lo más notorio

---

culada a su condición de hermano de la Compañía de Jesús, que luego abandonó. Al lado del tema histórico cultivó con intensidad el religioso destacando la serie al óleo relativa a San Alonso Rodríguez para el Colegio de Montesión de Palma, y el lienzo del retablo de San Pedro en la Catedral de Palma de 1839 (Vid en relación al último punto ACM, Caj. 54, leg. 7).

<sup>19</sup> Catalina CANTARELLAS: "El "Libro de Razón" del pintor Buades", *Mayurqa*, VII, Palma, 1972, pp. 166-191.

es la caracterización del modelo, persiguiendo un parecido físico y psíquico a la vez. La importancia del personaje viene subrayada por su presentación en primer plano y contra fondos neutros, introduciendo ciertas matizaciones lumínicas que nunca ocultan el predominio de la línea.

Con la labor retratística de Buades, realizada con profusión hasta 1863, enlazaran posteriores generaciones que vendran a cubrir la demanda del retrato, en vigor durante la segunda mitad del siglo XIX pese a la aparición de la fotografía. Junto a la entronización del retrato, característica inherente a la época isabelina, hay que destacar la tímida aparición de la pintura de historia, vinculada según hemos constatado a Salvador Torres. Por lo que concierne a la temática religiosa, ella se mantiene vigente pero progresivamente pasara a ocupar planos secundarios.

#### 4. — EL DESARROLLO PICTORICO EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX.

La segunda mitad del siglo XIX contempla una eclosión pictórica que se opone a la simplicidad del panorama existente durante los primeros cincuenta años de la centuria. A grosso modo podemos distinguir tres generaciones artísticas que llevarán a cabo su obra dentro de los presupuestos estéticos del siglo en cuestión. Una primera generación está constituida por Juan Mestre (1826-1893) y Juan O'Neill (1829-1907), nacidos entre 1825 y 1830. La segunda y tercera generación se encuentran muy próximas entre si y a cierta distancia de la reseñada. Una, la segunda, engloba a aquellos pintores nacidos entre 1843-1845 como son Ricardo Anckermann (1842-1907), Juan Bauzá (1844-1915) y Antonio Ribas (1845-1911). La tercera generación nace diez años más tarde e integra a Cristóbal Pizá (1850-1936), Fausto Morell (1851-1928) y Antonio Fuster (1853-1910). Tal concentración generacional no se repite luego hasta los últimos treinta años del siglo.<sup>20</sup>

##### 4.1. *El entorno histórico-cultural*

La riqueza pictórica que caracteriza a la segunda mitad del siglo XIX no deja de estar en relación con las transformaciones históricas

<sup>20</sup> Hay que tener en cuenta que omitimos la reseña de una serie de figuras, entre ellas las integrantes de las generaciones nacidas a partir de 1860 pese a que la obra de algunas encaja en su totalidad dentro de los presupuestos decimonónicos. Por otra parte los pintores mencionados no son los únicos existentes pero a través de ellos resulta factible abarcar a grosso modo las directrices pictóricas del siglo XIX.



acaecidas en la época, tanto en un plano político como en uno económico, social y cultural. La implantación del liberalismo en 1830 va acompañada de una efervescencia a nivel económico y cultural. El progreso está en líneas generales concretado en torno a 1840 y se desarrolla a lo largo de la centuria. No olvidemos que entre 1830 y 1840 han acaecido ya una serie de hechos significativos como son la desamortización, la supresión de los gremios, el inicio de una explotación minera en Binisalem o la instalación de la Diputación Provincial.

La mejora económica se reflejara especialmente en tres sectores, en el agrícola, comercial e industrial. En relación con este último se promueven las Exposiciones Industriales, organizadas primero por la Sociedad Económica Mallorquina y a partir de 1848 por la Diputación. Ellas integran manifestaciones artísticas al lado de productos artesanales e industriales. Los artistas concurren a ellas y en especial Juan Mestre y Bosch, uno de los afiliados más constantes.<sup>21</sup> La participación en las Exposiciones será en efecto un hecho usual y característico del arte decimonónico, se asiste a ellas en busca de la fama, cuando no de la subsistencia.

Dentro de un plano social se concretan y definen dos clases, la obrera y la burguesa. La primera es poco representativa antes de 1870-1880 y no mostrara reflejo alguno ni en la pintura ni en la escultura. Sólo la arquitectura adquirira frente a ella cierta actitud tal como lo ilustran los maestros Bartolomé Ferrá y Pedro de Alcántara Peña. El sector burgués desempeña en cambio un papel representativo dentro del marco pictórico. Dicho papel reviste un doble sentido, por una parte cabe considerar la burguesía como cliente, por otra reseñarla en cuanto a clase a la cual se afilian la mayoría de pintores.

La burguesía mallorquina no será un excelente cliente pero es digna de tener en cuenta como tal pues su papel es equiparable al que desempeña en el ámbito español, no más amplio que aquí. Su existencia está en parte vinculada a los vigentes temas pictóricos tales como el retrato, el paisaje y la pintura de género. También cabe unirla al formato más reducido que los lienzos ostentan, salvo casos aislados o temáticas concretas tal la de historia. Un mercado a valorar es el que se desarrolló a través del Fomento de la Pintura y de la Escultura, Sociedad fundada en 1876 y cauce importante para el mercado artístico.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Las noticias se hallan en Juan LLABRÉS, *op. cit.*, ts. III, IV y V. Vid como ejemplo t. III, p. 386 relativo a la Exposición de 1849.

<sup>22</sup> El Fomento de Pintura y Escultura era apoyado por los artistas del momento y en especial por Anckermann, su fundador, y por O'Neill, secretario de la entidad. Publicaba resúmenes de sus actividades, listas de exposiciones efectuadas y de cuadros vendidos. Su papel fue digno por espacio de veinte años, no así su curso posterior, sin evolución, como señala Manuela ALCOVER: "L'impacte del Modernisme a les illes", *Lluc*, juny 1976, n.º 660, pp. 12-14, p. 14.

Aparte de considerar a la clase burguesa en función de cliente hay que tener en cuenta que es a la citada clase a la que pertenecen los pintores reseñados. Todos ellos disfrutaban de una posición económica, si no excelente, bastante aceptable. No tienen problemas de tipo material para dedicarse a su obra y normalmente recurrirán a las Exposiciones o a los diversos concursos artísticos más por deseo de competir y de fama que por cuestiones de subsistencia. Unos, los más, alternarán la creación pictórica con una actividad docente llevada a término en el seno de la Academia de Bellas Artes. Otros no tendrán actividad alguna remunerada, caso de Antonio Fuster y Juan Bauzá, y a veces ni siquiera venderán su obra como ocurre con Antonio Fuster.

De lo dicho se deduce que hay una identificación entre burguesía-pintura en la segunda mitad del siglo XIX, y de acuerdo con ello esta expondrá una ideología moderada, suave y amable como corresponde a la visión de una clase privilegiada. Tengamos en cuenta que el marco pictórico no es un testimonio único, en un plan intelectual impera también en la isla un enfoque semejante de moderación.

En lo que concierne al progreso cultural no es posible subrayar la serie de fundaciones científicas y literarias que surgen a partir de 1830. Baste consignar la creación de la Academia Provincial de Bellas Artes, heredera de la Academia de Nobles Artes y establecida en 1849. Las Academias Provinciales de Bellas Artes, entre ellas la de Palma, respondieron al modelo de la Academia de San Fernando de la cual dependían. Tal dependencia era en ocasiones ferrea y hay testimonios de las protestas que ello desencadenó en el marco insular.<sup>23</sup> Las funciones de la Academia eran diversas pero la más importante versaba sobre la docencia, que impartía en lo correspondiente a las Academias de segunda clase, categoría en la cual la de Palma estuvo inmersa salvo momentos dados.<sup>24</sup>

En la Academia de Bellas Artes ejercieron, como hemos apuntado, la mayoría de los pintores, formados también en su seno, concretamente en el de su predecesora la Academia de Artes. La generación nacida en torno a 1825-1830, es decir Mestre y O'Neill, desem-

<sup>23</sup> Véase la Exposición elevada a la Reina por la Academia en 1865 expresando que la actitud de la Academia de San Fernando inauguraba "un funesto sistema de absorbadora centralización... que entorpecerá y acabará, o por hacer odiosa su fiscalizadora tutela, o por ahogar el creciente desarrollo que... se viene notando" (ADB. Exp. tit.: *Intron pública. Academia de Bellas Artes. Provisión de Plazas*, Doc. n.º 2. Copia de la Exposición elevada a S. M. en 27 de febrero de 1865 por la Academia Provincial de Bellas Artes de Baleares, impreso).

<sup>24</sup> En 1869 la Academia, tras diversas gestiones (vid la solicitud de 1864 para ser elevada a primera clase en AMP. Leg. 1059, exp. 9535), se vió ampliada con las enseñanzas de maestros de obras, aparejadores y agrimensores, status en el que se mantuvo por breve tiempo (Vid. ADB. Exp.: *Intron pública. Academia de Bellas Artes*, Oficios de a Academia a la Diputación en 14 de julio de 1869 y 8 de enero de 1870).

peñó en cierto modo un magisterio vitalicio sobre las otras, que más tarde se integraran también, con las excepciones de Bauzá y Fuster, en el cuadro de profesores.<sup>25</sup>

El paso por la Academia de Artes de Palma no fue la única formación que recibieron los pintores. En general la alternaron con el paso por la Academia madrileña o con viajes a diversos puntos, especialmente a Roma, centro aún de atracción. Por estos medios se imbuyeron, unos más que otros, de las corrientes vigentes en la época. No puede olvidarse, en otro campo, el interés que mostraron hacia diversos pintores del pasado, sobre todo hacia Velázquez con quien entraron en contacto en el Museo del Prado. En la exposición-homenaje a este pintor, celebrada en 1899 y organizada por el Fomento de la Pintura y de la Escultura, participaron la mayoría de los artistas locales del momento. La relación con Cataluña fue bastante escasa, en oposición a la notoriedad que alcanzó en otros planos pues baste recordar el movimiento de la *Renaixença*. Los artistas insulares realizan desde luego viajes y estancias en Cataluña, participan incluso en concursos convocados por algunas entidades, pero tales relaciones estuvieron inmersas en un nivel de tono predominantemente particular.<sup>26</sup> Madrid cuenta con una Academia y es el modelo invocado por excelencia.

#### 4.2. *La complejidad temática.*

Una aproximación a la riqueza de la pintura mallorquina de 1850-1900 puede lograrse a través de una breve reseña de su temática. De la consideración de esta se deduce un hecho evidente, la eclosión y variedad en oposición a la relativa uniformidad que caracteriza al período precedente. A la temática religiosa y retratista, propia del mismo, se unirán ahora el desarrollo del paisaje, del costumbrismo y de la pintura de género y de historia. A su lado pervivirán desde luego los temas cultivados con anterioridad. La temática desarrollada en la segunda mitad de la centuria no responde a una creación totalmente nueva, pero sí ejemplifica un tratamiento propio.

##### 4.2.1. *El paisaje*

El tema paisajístico merece ser considerado en primer lugar por la importancia que detenta dentro de la pintura mallorquina del siglo XIX. Presenta además una transcendencia posterior ya que mantendrá su vi-

<sup>25</sup> Vid. Jaime POMAR: *Ensayo sobre el desarrollo de la Instrucción Pública en Mallorca*, Palma, 1912.

<sup>26</sup> Recordemos como ejemplo la participación de artistas como Antonio Fuster o Antonio Ribas en la obra de Mariano FUSTER: *La Acuarela y sus aplicaciones*, Barcelona, 1893.

gencia, bajo presupuestos raramente novedosos, en gran parte de la producción pictórica del presente siglo. En la época que nos ocupa los representantes por excelencia del cultivo paisajístico son Juan O'Neill, Antonio Ribas y Antonio Fuster. Con anterioridad a la centuria decimonónica pocas referencias pueden hacerse al tema. El primer desarrollo del género, fraguado dentro del barroco, tiene escasas repercusiones; sólo dentro del siglo XVIII Gabriel Femenías y más tarde Bartolomé Sureda testimoniaran un interés por el mismo.

No sólo en Mallorca presentaba el paisaje escaso arraigo antes de 1850-1860, el fenómeno era general a todo el país. A ello se refirió Carlos Haes, considerado como uno de los pioneros en el desarrollo del tema junto con Marti Alsina, en su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando en 1859.<sup>27</sup> En efecto los atisbos manifestados dentro del romanticismo habían sido muy escasos. En Mallorca no hallamos figura alguna que en torno a 1840, momento del triunfo romántico señalado por la fundación de *La Palma*, muestre una producción pictórica dentro del tema que nos ocupa. En tal fecha únicamente cabe invocar testimonios en el campo litográfico vinculados a personajes como Laurens, Parcerisa, Muntaner y Alcántara Peña entre otros. En los casos referidos se trata de visiones de paisajes y monumentos de tono romántico y con frecuencia medievalista.

Ante la ausencia de una pintura de paisaje propiamente romántica, las primeras muestras de ella hay que vincularlas a la corriente del paisaje realista. Esta vinculación se produce en muchos casos en un ámbito cronológico, no estilístico pues hay que tener presente que se manifestaran atisbos y filiaciones románticas, e incluso clasicistas, dentro de etapas correspondientes ya al movimiento realista, caso como veremos de Juan O'Neill. Realmente fue con el realismo cuando el paisaje alcanzó su auge, imponiéndose no sin resistencia ya que aún era considerado un género menor; las preferencias oficiales se inclinaban hacia el cuadro histórico. Precisamente uno de los factores que debió contribuir al tratamiento intenso del paisaje por parte de algunos pintores mallorquines fue su libertad frente al mercado oficial y estatal, favorecida gracias a la autarquía económica de aquellos y a la existencia de una clientela abierta al tema.

Juan O'Neill y Russinyol es el primer paisajista a considerar. Su obra hay que valorarla en cuanto significa la aportación inicial al tema que cultivó intensamente. Mantuvo relaciones con Carlos Haes al cual acompañó en sus visitas a la isla.<sup>28</sup> En 1862 había escrito O'Neill su

<sup>27</sup> Vid. LAFUENTE FERRARI: "El paisaje en España" en *Catálogo de la Exposición un Siglo de Arte Español* (1856-1956), Madrid, 1955, pp. 27-36, p. 28.

<sup>28</sup> Haes estuvo en Mallorca en diversas ocasiones, entre ellas en 1837 (1873?) (Rafael PERELLÓ: *El pintor Antonio Gelabert*, Palma, 1977, p. 7) y en 1877 (Juan LLABRÉS, op. cit., t. V, pp. 411-412).

*Tratado del Paisaje* evidenciando su entronque con el academicismo y su preocupación normativa, que no hay que dejar de relacionar con su actividad docente en la Academia de Palma. Por otra parte O'Neill realizó una serie de comentarios y estudios sobre cuestiones artísticas, exponentes de su vertiente teorizadora.<sup>29</sup>

Su obra pictórica se ciñe de un modo prácticamente exclusivo a paisajes insulares, que presentó en diversas Exposiciones de Madrid y de Barcelona. Este entronque con el paisaje local, seguido luego por las otras generaciones, significa una actitud novedosa, actitud que en definitiva se vincula al movimiento realista, del cual estilísticamente O'Neill se mantuvo apartado. La reproducción del ámbito conocido por el pintor favorece el contacto real, permite una captación más directa en base a los lazos existentes entre el pintor y el paisaje. El espectador entabla a su vez vínculo semejante al contemplar una visión que le es familiar. A diferencia de la generación más vieja, la obra de O'Neill presentará escasa evolución manteniéndose aferrada a una concepción y técnica semejante por espacio de medio siglo.

Antonio Ribas Oliver ejemplifica, al igual que Antonio Fuster Forteza, una personalidad diferente a la de Juan O'Neill. Su técnica, más liberada y progresista, evoluciona con el tiempo. Igual ocurre con su obra en sentido total pues ira abandonando el cultivo de paisajes imaginarios para acercarse a una visión real y directa. Considerado el paisajista por excelencia, Ribas tratara tanto temas de puertos y calas como de campiñas, estos últimos de especial interés para O'Neill; en realidad ningún ambiente escapara a su captación. Concomitante con la dedicación al paisaje se halla el uso de la técnica de la acuarela, y también del dibujo, aparte de la del óleo. Las dos primeras modalidades eran consideradas técnicas menores pero solían utilizarse aplicadas al paisaje al favorecer una rápida captación. Estilísticamente Ribas se halla dentro de la corriente realista pese a la presencia de algunos ecos románticos.

Dentro del tema que tratamos podemos incluir finalmente a Antonio Fuster Forteza, aunque no hay que olvidar las incursiones que otros autores, Anckermann por ejemplo, realizarán en el paisaje. De Antonio Fuster cabe reseñar su interés por los paisajes portuarios, tanto de Palma como de Barcelona, que ocupan gran parte de su producción dentro del género. Tal atracción guarda relación con su ambiente familiar pues nos hallamos ante el integrante de una dinastía poseedora de una empresa naviera.

---

<sup>29</sup> Véase como ejemplo sus artículos en el *Museo Balear* relativos a temas tales como "Enseñanza artística" (M. B., 1875, pp. 65 y 269), "Ramon Llull. Iconografía" (M.B., 1875, p. 435), o "La antigua escuela de pintura española" (M.B., 1886, pp. 481, 654, 779; 1877, pp. 81, 171, 441, 601, 781, 853, 934).

Por otro lado, y de modo más indirecto en el caso de Fuster que en el de otros autores, hay que tener en cuenta la revalorización experimentada por el puerto de Palma durante la segunda mitad del siglo XIX, circunstancia que influyó en la atracción que el tema ejerció en el marco pictórico. Las obras emprendidas en el puerto de Palma en torno a 1800-1810 culminaron en el proyecto de reforma de 1872 debido a Emilio Pou. La transformación fue paralela a la recuperación comercial, en vigor hasta el fracaso comercial de fines de siglo. El desarrollo portuario conllevó la revitalización de su entorno; la ribera marítima se convirtió en zona de recreo y distracción surgiendo el paseo de la Riba, los primeros baños públicos en la Portella, y transformándose en consecuencia determinadas áreas urbanas, concretamente las que constituían la entrada a la ciudad desde el puerto, a saber el área Huerto del Rey-Borne. En esta línea hallamos las remodelaciones del paseo del Borne y erección de una nueva puerta del muelle en 1833, o el monumento a Isabel II y la aparición de la plaza de la Princesa, surgida sobre el solar del extinto convento de San Francisco de Paula, a partir de 1860.<sup>30</sup>

#### 4.2.2. *El costumbrismo y la pintura de género*

Al lado del paisaje, la temática costumbrista y de género se halla ampliamente representada en la pintura mallorquina. Ya Salvador Mayol, catalán refugiado en Mallorca durante la guerra de la Independencia, había realizado interesantes incursiones en el ámbito que nos ocupa. También efectuarán incursiones Juan Mestres, Antonio Ribas, Antonio Fuster o Anckermann entre otros. Posiblemente sea Juan Bauzá el autor más ilustrativo al respecto. Sus obras muestran abundantes impresiones de tipos y ambientes populares, con los cuales participó, casi sin excepción, en las exposiciones y concursos públicos.<sup>31</sup>

El costumbrismo se desarrolló durante el romanticismo, contando con antecedentes dieciochescos de la talla de Goya, y pervivió más allá de este movimiento. En la segunda mitad del siglo XIX convivirán en efecto costumbrismo y pintura de género cuyo éxito va especialmente ligado a la figura de Meissonier. No hay que olvidar tampoco el papel

<sup>30</sup> Francisco SEVILLANO y Juan POU: *Historia del Puerto de Palma de Mallorca*, Palma, 1974, pp. 253-278. Y Catalina CANTARELLAS: *La arquitectura mallorquina*, cit., t. II, pp. 820 y ss.

<sup>31</sup> Así en la Exposición General Catalana de 1871 presentó *Tipos de payeses y mendigos*. En la de Viena de 1873 *Payés mallorquín y Mendigo mallorquín*. En la celebrada en París en 1878 *Campefino mallorquín, Pescador mallorquín, Lacayo*. Y en la Universal de Barcelona: *Un viejo mallorquín acompañando al viático*. Vid. Luis RIPOLL y José COSTA: *La pintura mallorquina en el siglo XIX*. Juan Bauzá, Palma, 1948.



desempeñado al respecto por Mariano Fortuny, que durante su estancia en París contactó con el artista francés adquiriendo una irradiación universal a partir de 1870. La influencia de Fortuny llegara a la isla que recogerá de su obra la vertiente anecdótica, colorista y brillante. Ejemplo ilustrativo de ello es el lienzo de Antonio Fuster *Contemplando la espingarda*, autor que al igual que Fortuny efectuó una estancia en Marruecos.

Ambos géneros no gozan, como ocurre con la pintura de paisaje, de especial favor oficial, hecho que en parte favorece una pintura más vivaz y menos convencional. La sociedad burguesa se siente sin embargo atraída por ellos y no es así de extrañar las pequeñas dimensiones que suelen ofrecer las obras entregadas a tales temas, hecho perfectamente visible en los representantes mallorquines. El costumbrismo insular se afilia a la muestra de temas amables, a reproducciones apacibles de la vida popular. La eliminación de temas patéticos, imaginarios o fantásticos es total, y sistemática la huída de referencia alguna a un ideario político-social que no concuerde con una sensibilidad burguesa.

#### 4.2.3. *El tema histórico*

A partir de 1860 la pintura de historia se convierte en un género en boga que halla su marco en las Exposiciones Nacionales inauguradas en 1856 perdurando hasta los inicios del siglo XX. Si el paisaje y el costumbrismo pueden vincularse a una sensibilidad espontánea, el cuadro de historia representa en la mayoría de los casos la eliminación de la libertad creadora. Del mismo modo aquellos géneros responden por excelencia a un ámbito burgués, mientras que el histórico se enraiza en una vertiente oficial y de carácter estatal. No es preciso insistir en lo discutible que hoy resultan las obras decimonónicas de tema histórico. Es evidente que reviste más modernidad la producción costumbrista de Juan Bauzá que el lienzo del mismo autor que concurrió al concurso, convocado en 1880, para ornar el Paraninfo de la Universidad de Barcelona.<sup>32</sup>

Los condicionamientos del cuadro de historia son notorios. A unas dimensiones desmesuradas hay que unir la necesaria sujeción a un tema cuya reconstrucción deviene esencial pues debe lograrse una ambientación aceptable para satisfacer a la crítica. El autor se ve obligado a una tarea documental exhaustiva, que va desde la elección de los modelos a la preparación de la indumentaria y mobiliario, con el

<sup>32</sup> Nos referimos a la obra *La traducción de la Biblia Poliglota hecha en Alcalá por impulso de Cisneros*. Vid. el comentario que de la misma hace O'NEILL: "Una obra de arte", *M.B.*, 1884, pp. 178-184.

fin de aproximarse a una reconstrucción veraz. A pesar de los esfuerzos el resultado suele ser muy dudoso y plagado de anacronismos; la teatralidad está presente en estas obras, hecho por otra parte lógico desde el momento en que el teatro tiene gran influjo en la sociedad de la época.

Los artistas mallorquines sintieron escasa atracción por el tema, le otorgaron, salvo casos concretos, la mínima respuesta que puede darse al género más en boga a la sazón y por ende juzgado superior. Ricardo Anckermann y Fausto Morell son los representantes a invocar. Ambos se sitúan dentro de la corriente medievalista, ocupando un lugar preeminente los asuntos relativos a la conquista de Mallorca por Jaime I y a sus repercusiones. La inclinación al medievalismo era entonces la usual en España, el pasado requería más atención que el presente donde más difícilmente se hallaban temas de interés; en efecto la vertiente progresista representada por Antonio Gisbert, en lo que a la temática respecta, era la excepción. No olvidemos que Ricardo Anckermann es concejal durante la efímera Primera República y no obstante nunca realiza una incursión exponente de su ideología progresista dentro de la pintura de historia.

Hay que tener además presente que en el caso de Mallorca la tendencia medievalista no sólo afectaba al género histórico, antes bien invadía todos los campos, desde el arquitectónico al cultural. Jaime I y Ramón Llull eran los dos ejes de gravitación en la recuperación del propio pasado. No es así extraño que en 1897 el Círculo Mallorquín promueva una decoración basada en obras alusivas a la incorporación de Mallorca a la órbita cristiana,<sup>33</sup> o que en torno a 1918 la Diputación Provincial encargue una tarea semejante a Fausto Morell.<sup>34</sup> Por otra parte la pintura de historia invadirá también el ámbito privado.<sup>35</sup>

Anckermann resulta más valioso que Fausto Morell como cultivador del género. Este, integrante de una generación más joven, dará sus frutos tardíamente, en un momento —1890-1900— en que la pintura de historia ya inicia su decadencia. De condición aristócrata, su obra se enraiza, tanto a nivel temático como estilístico, en el eclecticismo más pleno.

<sup>33</sup> A dicho concurso concurren Ribas, Bauzá y Anckermann, este último con el tema *La Rendición del Wali de Mallorca a Jaime I*.

<sup>34</sup> Se trata de la serie de vidrieras para el edificio de la Diputación Provincial, obra iniciada en el último tercio del siglo XIX dentro del historicismo gótico, que Fausto Morell realiza entre 1918 y 1919. Temáticamente hacen referencia a los episodios de la conquista de Mallorca, desde el desembarco de Santa Ponça a la concesión de franquicias a la Ciudad por Jaime I.

<sup>35</sup> Así Anckermann decora en 1874 el salón de casa Sureda en Valldemossa con frescos relativos a la historia de la villa (Vid. Juan LLABRÉS, op. cit., t. V, p. 251).



#### 4.2.4. Otros temas.

Los géneros de paisaje, costumbrismo e historia son la triada representativa en la temática de la segunda mitad del siglo, no son sin embargo los únicos existentes. A su lado cabe aludir a la pintura religiosa, al retrato, o a la mitológica y alegórica. Las dos primeras modalidades adquieren especial relevancia. La producción religiosa, tanto al óleo como al fresco, se destina, prácticamente sin excepción, a las construcciones sacras erigidas en la época siendo la iglesia el cliente por excelencia. A diferencia de lo que aún ocurría en la primera mitad de la centuria, apenas existe ahora una demanda privada de obras religiosas. Entre los pintores que se dedican al tema, nunca de manera exclusiva, hallamos a Juan Mestres, con los lienzos legados en San Salvador de Artá,<sup>36</sup> a Ricardo Anckermann con el *Descendimiento* de la Catedral de Palma o el retablo para el panteón de Sa Torre en Lluçmayor,<sup>37</sup> o a Fausto Morell que se diferenciará de los anteriores en los intentos de emulación de los estilos del pasado, concretamente góticos, tal como muestra en la tabla la *Adoración de los magos*.<sup>38</sup> El tema en resumen no es objeto de transformación y su interés en la época desde el punto de vista pictórico es mínimo.

El retrato continua el desarrollo iniciado en torno a 1830 y ofrece aportaciones por lo general más destacables que la obra religiosa. Pintor especialmente entregado a su cultivo es Octavio Carlotta, los restantes se dedican al género como complemento destacando Juan Bauzá, Antonio Fuster y Fausto Morell. La predominancia que el retrato mantiene está en relación con la burguesía, que continua haciendo encargos de tal tipo. Finalmente y por lo que respecta a la pintura mitológica y alegórica hay que subrayar su escasez en el campo del lienzo, los ejemplos al respecto, tal el *Mercurio* de Anckermann, son escasos. No ocurre lo mismo en el ámbito de la pintura al fresco donde la intrusión de los temas citados alcanza un notable auge afectando tanto a la arquitectura de carácter público como a la privada.

<sup>36</sup> Lienzo representando la *Salvación de Moisés en el Nilo*. Con destino al mismo santuario Mestres pintó también un cuadro de tema histórico, *La entrega de la isla a Jaime I*.

<sup>37</sup> Bartolomé FERRÁ: "Oratori de la Torre d'en Villalonga a la Marina de Lluçmayor", *L'Aurora*, n.º 424 (7-XI-1924). Para la colaboración de diferentes artistas, Anckermann entre ellos, vid "Sección de Noticias", *BSAL*, t. I, n.º 14, p. 7.

<sup>38</sup> Vid un comentario y reproducción de la misma en Bartolomé FERRÁ: "La Adoración de los Magos", *BSAL*, t. VI, pp. 211-213. También se refiere a esta obra Vicenç FURIÓ: "Don Fausto Morell", *BSAL*, t. XXII, pp. 72-75.

### 4.3. *Tendencias estilísticas.*

Desde un punto de vista estilístico la pintura mallorquina de la segunda mitad del siglo XIX se halla básicamente inmersa dentro de los movimientos del naturalismo, realismo y eclecticismo, con resonancias academicistas. El academicismo está especialmente presente en la base de la primera generación, es decir en Mestres y en O'Neill, vinculada luego a otras tendencias.

El romanticismo en sentido propio no se halla representado por ningún autor. Hay que recordar que la generación nacida en torno a 1804, como Agustín Buades, no se incorpora a él al igual que ocurre con la existente entre 1825-1830; el movimiento ya ha sido desplazado cuando las generaciones posteriores empiezan a dar sus frutos. Para ver una plasmación romántica en torno a 1840 hay que recurrir a la obra litográfica. En pintura sólo hallaremos ecos románticos proyectados dentro de otros estilos. En el campo de la temática el desarrollo costumbrista sería afiliable a ello y en el campo estilístico cabe aludir a la importancia del color. Anckermann es uno de los exponentes de estos influjos con pervivencia dentro del eclecticismo; la teatralidad y el efectismo inunda toda su producción salvo la de tema paisajista.

El naturalismo, con reminiscencias académicas e idealizantes, halla en Juan O'Neill su representación. Por otra parte el realismo y el eclecticismo son sin duda las tendencias más ampliamente expresadas. Juan Bauzá, Antonio Ribas y Antonio Fuster pueden englobarse dentro de la primera, Fausto Morell constituye el reflejo más total de la segunda. La diferencia entre Bauzá por un lado y Ribas y Fuster por otro se basa no sólo en la diferencia temática sino en el hecho de que Juan Bauzá ofrece connotaciones coloristas más vinculadas al interés romántico que Ribas y Fuster. El claroscuro, muy presente en la obra de aquel autor, adquiere menos pujanza en estos últimos, que se aproximan más a un estudio lumínico matizado.

El eclecticismo es sin duda el rasgo más característico de la pintura en el último tercio del siglo. Si lo consideramos en sentido restringido Anckermann y Fausto Morell son sus representantes. Entre uno y otro hay amplias diferencias no obstante ser afiliables al mismo movimiento. Anckermann ejemplificaría la vertiente progresista y creadora del eclecticismo, Fausto Morell la conservadora, basada únicamente en una reproducción del pasado sin intrusiones o aportaciones en el presente. Anckermann, aún dentro de unas características básicas, se halla en continua transformación. Tras sus viajes a París y Londres, entre otros lugares, en 1870 incorpora a su pintura las nuevas lecciones recibidas. Fausto Morell investiga en una misma dirección, su objetivo principal parece ser el de emular los viejos maestros del pasado ayudado por su habilidad al respecto.

## 5. — EPILOGO

En esta breve aproximación a la pintura mallorquina del siglo XIX hemos soslayado la reseña de las generaciones nacidas después de 1860, al igual que la de una serie de figuras coetáneas a las tres generaciones indicadas en la segunda mitad de la centuria, tales las de Octavio Carlotta o Gaspar Terrassa entre otras. Del mismo modo no consta la actividad de artistas foráneos, particularmente notoria en el campo de la escenografía, desarrollada en la isla. En resumen la visión ofrecida es de carácter general y pretende sólo establecer los grandes rasgos del desarrollo pictórico mallorquín, rasgos que hemos intentado evidenciar a través de una consideración temática y estilística.

Las aportaciones en el campo del realismo y del eclecticismo cierran el ciclo pictórico propiamente decimonónico. A ellos se superpondrá la presencia del impresionismo y del modernismo, ya dentro del siglo XX, que no logrará desplazar las pervivencias del pasado. Las nuevas tendencias se difunden gracias a la presencia de artistas como Russinyol, Mir o Degouwe de Nuncqués, adquiriendo escasa repercusión en su momento. En torno a 1914 ya han muerto los pintores nacidos a mitad de la centuria pero con ellos no va a desaparecer su escuela. Artistas como Lorenzo Cerdá, Ribas Prats, Pedro Barceló o Vicente Furió, nacidos entre 1860 y 1890, prolongarán unas formas de expresión ya desfasadas, desprovveyendo de todo sentido la creatividad que sus maestros, en mayor o menor medida, lograron plasmar.

CATALINA CANTARELLAS CAMPS

## BIBLIOGRAFÍA \*

- CANTARELLAS CAMPS, Catalina: "El "Libro de Razón" del pintor Buades", *Mayurqa*, VII, Palma, 1972, pp. 157-191.
- Catàleg de l'Exposició antològica de *Joan O'Neill* (1829-1907), Llibreria Tous, Ciutat de Mallorca, 1973.
- Catàleg de la *Exposició-Homenatge a Ricardo Anckermann* (1842-1907), Bearn Galeria d'art, Ciutat de Mallorca, 1979.
- CIRICI PELLICER, Alexandre: *La pintura catalana*, Palma, 1959, t. II.
- CORTÈS, Gabriel: *Pintors i poetes davant el paisatge de Mallorca*, Palma, 1966.

\* La bibliografía citada no es exhaustiva, se han omitido, entre otras fuentes, los artículos y comentarios de las Revistas de fines del siglo XIX y principios del XX.

- ELÍAS DE MOLINS, Antonio: *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de Escritores y Artistas Catalanes del siglo XIX*, Barcelona, 1889.
- FURIÓ, Antonio: *Diccionario histórico de los ilustres profesores de las bellas artes en Mallorca*, Palma, 1946.
- FURIÓ KOBES, Vicenç: "Don Fausto Morell", *BSAL*, t. XXII, pp. 241-247.
- GARRUT, José Maria: *Dos siglos de pintura catalana (XIX-XX)*, Madrid, 1974.
- OSSORIO, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884.
- PIÑA HOMS, Román: *El pintor Antonio Fuster*, Palma, 1971.
- PONS FÁBREGUES, Benito: *Retratos de Varones Ilustres de Mallorca*, Palma, 1895.
- RIPOLL, Luis y COSTA FERRER, José: *La pintura mallorquina en el siglo XIX. Agustín Buades*, Palma, 1948.
- *La pintura mallorquina en el siglo XIX. Antonio Ribas*, Palma, 1948.
- *La pintura mallorquina en el siglo XIX. Juan Bauzá*, Palma, 1948.
- RIPOLL, Luis: "Cuatro pintores mallorquines del XIX" *Revista* (Círculo de Bellas Artes), n.º 49, Palma, 1949, pp. 12-17.

## SIGLAS

- ACM.: Archivo de la Catedral de Mallorca.
- ADB.: Archivo de la Diputación Balear.
- AHM.: Archivo Histórico de Mallorca.
- SEAP.: Sociedad Económica de Amigos del País.
- AMP.: Archivo Municipal de Palma.
- BSAL.: Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana.
- MB.: Museo Balear.