

Iconografía de San Sebastián en Palma

por CATALINA CANTARELLAS CAMPS

San Sebastián es uno de los Santos Patronos de Palma, esto ha motivado que su iconografía sea especialmente numerosa y digna de un estudio, que vamos a intentar. Desde el siglo XV tenemos representaciones del santo, pero poseen un interés especial las de los siglos XVII y XVIII a causa de la influencia de los grabados, tanto extranjeros como mallorquines. Juzgamos puede resultar provechoso para el estudio de las transmisiones de formas en zonas periféricas, como lo fue Mallorca culturalmente, este breve trabajo sobre los modelos grabados.

Es conocido el hecho de que San Sebastián fue santo abogado contra la peste. Ya en el año 680, con motivo de la epidemia ocurrida en Roma, fue invocado y declarado protector; desde este momento la Cristiandad, a ejemplo de la Metrópoli, lo aceptó unánimemente. En el siglo VIII su devoción se extendió por Alemania y Francia, de aquí, probablemente, pasó en el siglo IX a Cataluña y Aragón; a Mallorca debió llegar con los ejércitos de Jaime I.

Ya en 1230 sufrió Mallorca las consecuencias de un brote de peste bubónica, el cual desde un foco de Oriente se había esparcido por toda Europa; la isla fue afectada a raíz del creciente desarrollo que el comercio iba adquiriendo. Sin embargo, mucho más radicales fueron los efectos que causó la epidemia de 1348, y desde entonces se van sucediendo los contagios a lo largo de toda la Edad Media, alcanzando incluso la Moderna.¹ Los estragos de la peste en Mallorca fueron enormes, agravados por la inexistencia de un concepto de la Medicina como ciencia, ya que ésta se vinculaba a una idea religiosa; tal visión hacía que se pensase como único remedio para curar, en el poder sobrenatural de los santos, por

¹ Epidemias en 1375, 1384, 1396. La de 1465, desde su entrada por Sóller, alcanza la Ciudad en 1467. Registradas nuevamente en 1475, 1493, 1522, 1652. El tema ha sido estudiado por José M^a. Rodríguez Tejerina en su tesis *Medicina medieval en Mallorca*. Felanitx - Mallorca, 1962.

lo cual se relacionaba el nombre de algunos de ellos con determinadas enfermedades; así, el de San Sebastián, abogado contra la peste, cobra en la isla una significación especial, a causa de estas circunstancias concretas. No obstante, lo realmente notable es el hecho de que su popularidad haya perdurado, en el transcurso del tiempo, con tanta fuerza.

Hay numerosos testimonios que muestran como fue arraigando la devoción, en cuyo sostenimiento participaron los diversos estamentos urbanos: el Cabildo, los Jurados y el pueblo, en una coordinación constante de sus esfuerzos. En la catedral, a mediados del siglo XIV,² existía ya una capilla dedicada al Santo, conocida con el nombre de capilla de "Sant Sebastianet"; estaba situada en el machón que separa la capilla Real de la de San Pedro, y subsistió hasta 1927. Esta primitiva capilla, en un principio, fue patronazgo de los Jurados, pasando luego al de la Casa Sureda. Don Salvador Sureda, en 1469, le regaló un frontal de terciopelo con la figura del Santo, y, en 1487, le costeó un retablo, en el cual figuraban, como exvoto, las armas utilizadas en su desafío con Valseca.

Teniendo capilla propia, la fiesta del Mártir iba cobrando importancia, de tal modo que, en 1451, el Cabildo a instancias de los Jurados, la declaró solemne. Los mismos Jurados, en 1518, obtuvieron la concesión de capilla propia, la segunda junto al portal mayor, de la cual tuvieron el patronato, con obligación de pagar cien libras para acabar de construirla, y de adornarla con retablo y otros objetos necesarios al culto, para que, según consta en las Actas Capitulares, "por la intercesión del Santo, este Reino sea protegido contra el terrible mal de la peste".³

Las epidemias eran frecuentes, y la de 1522 se presentó con tal violencia que parecía iba a despoblar el Reino, tan elevada fue la mortandad que causó. Su cese repentino, se consideró milagroso, atribuyéndose a la presencia en la isla de una reliquia extraída del brazo de San Sebastián, procedente de Rodas; la había traído el Arcediano Suriavisqui, que la donó a la Catedral. En memoria de tal acontecimiento, los Capitulares y Jurados, constituyeron una Cofradía del Mártir para toda la isla, que se asentó en la nueva capilla cuyo patronazgo detentaban los Jurados; su administración corrió a cargo de diez obreros, elegidos cada año entre las diversas clases sociales, con lo cual creció la devoción. La Cofradía aumentó en 1605 la solemnidad de la fiesta, ordenando repique de campanas ocho días antes de la conmemoración del Santo. Continuando sus esfuerzos, en 1634 se presentó al Cabildo la denominación, hecha por el Grande y General Consejo, de patrón de la ciudad a favor de San Sebastián; título confirmado en 1868 por la Santa Sede, a instancias del Excmo. e Ilmo. don Miguel Salvá.

² Es imposible precisar la fecha exacta por falta de documentos coetáneos.

³ Actas Capitulares, 1567 a 1573, fol 180.-S.I. a XXV, t.II, n.5. Cita del *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, t. XII, pág. 69. Palma 1908-1909.

A estos hechos hay que añadir las numerosas rogativas y procesiones que se hacían al Santo, ya fuera por epidemias o hechos de armas. Cuando el 16 de abril de 1711, un rayo destruyó la capilla, la reacción fue inmediata: el día 27 del mismo mes, Antelm, maestro mayor de obras de la ciudad, examinaba el estado de la capilla. Simultáneamente, los Jurados, para que no se interrumpiera el culto mientras durasen las obras, ordenaron el traslado a la Catedral de un cuadro de San Sebastián, que se colocó en la capilla de San Vicente. La restauración y ejecución de un nuevo retablo, para reemplazar al destruido, se pagó con los créditos que votó el Grande y General Consejo, y con ayuda de cuestaciones públicas. En 1713, la obra, restaurada parcialmente, fue bendecida.

Una serie de acontecimientos, entre ellos las consecuencias de la Guerra de Sucesión, y la instauración de la Nueva Planta, con la cual quedó constituido en 1718 el primer Ayuntamiento, impidieron su terminación total. El proyecto no fue reconsiderado hasta 1754; al año siguiente se reanudaron los trabajos introduciendo reformas en el plan general de la obra; destaca, en estos momentos, la llegada de una estatua del Santo, que se venera aún hoy, procedente de Roma. En el siglo pasado se restauró el techo de la capilla, a expensas del Ayuntamiento. Finalmente, en 1965 se procedió a la total restauración del retablo, que fue realizada por el escultor don Federico Soberats Liegey.

Por lo que respecta al tema propiamente iconográfico, la historia del arte cuenta con numerosas representaciones de San Sebastián, en las cuales se observa una evolución en la forma de concebirlo según las fases estilísticas. Durante la Edad Media, impera el tipo de presentar al Santo bajo el aspecto de un hombre de edad avanzada, desnudo o vestido a la moda antigua o del tiempo; así lo vemos en numerosos retablos de los siglos XIII y XIV. Aunque esta forma sobrevive incluso en el siglo XVI con Veronés, y en el XVII con Pacheco; a finales del siglo XV, se impuso un tipo juvenil, observándose la misma evolución en la vestimenta. Es el Renacimiento italiano quien rompe con esta tradición, extendiendo el tipo pagano del Apolo desnudo, y, aunque ha disminuido la popularidad del Santo, adopta su representación puesto que le sirve de medio para exaltar la belleza del cuerpo desnudo; esta forma italiana va penetrando hacia el Norte de Europa, primero lentamente, así el San Sebastián de Memling, desnudo solo hasta la cintura, es un claro exponente; pero se va imponiendo y acaba por triunfar, incluso en la escuela española, que tan reacia se había mostrado hacia él, a causa del arraigo del movimiento contrarreformista.

Al lado de este aspecto, es conveniente considerar las diferentes formas de composición existentes en torno a la figura que tratamos. Frecuentemente se halla asociado a otros santos invocados contra la peste, como a San Roque, en un cuadro del Correggio. Más escaso es el tema de los ciclos de su vida, aunque no falten ejemplos, tal es el de Taddeo Gaddi en la iglesia de San Agustín, en Arezzo; pero los artistas han preferido tratar escenas aisladas, como las que hacen referencia a su presencia ante el prefecto Cromatio, o a la exhortación que el Santo dirige a

sus amigos, Marco y Marcelino, cuando son conducidos al suplicio. Pueden citarse también las versiones que se relacionan con el momento en que el cadáver del Mártir es arrojado a la Cloaca Máxima, o retirado de ella; al igual que cuando intercede ante Dios por los apestados.

No obstante, el tema más común y popular en la iconografía es el del aseteamiento, ya sea en el momento del suplicio, o una vez acontecido éste. En el último caso, aparece únicamente la figura del Santo; desde el vitral de Strasburgo en el siglo XIII a retablos del siglo XIV, y numerosas obras de los siglos XVI al XX: las de Mantegna, Sodoma, Durero y Berruguete entre otras, representan al Mártir atado al poste del tormento, y que puede ser sustituido por una columna antigua o un tronco de árbol, según el gusto artístico; con el cuerpo traspasado por flechas, en número variable, y en actitud insensible y ausente, o exponente de su dolor; esporádicamente aparece un ángel que porta la corona y palma del martirio. Con igual frecuencia hallamos representaciones del momento de su suplicio, entonces su figura suele aparecer destacada en relación con los grupos de arqueros que le rodean, concentrados en un punto, o a ambos lados del espacio pictórico, los brazos, que le sujetan al poste, aparecen en actitud varia; destacan algunas obras italianas del siglo XV, las del Greco, Van Dyck, Ribera, Tiepolo, etc.

Una escena que aparece tardíamente, a finales de la Edad Media y no se populariza hasta el siglo XVII en la pintura barroca italiana, española y francesa, es la de San Sebastián socorrido por la viuda Irene, sola o acompañada de sus sirvientas, que le extrae las flechas y cura las heridas. Al igual que la escena de San Sebastián atado al poste era relacionable con la del Cristo de la columna, ésta lo es con el Descendimiento, sólo que, por pudor, y siguiendo las normas tridentinas, se suele evitar presentarlo descansando sobre las faldas de Irene. Una variante rara de este tema, particular en la escuela flamenca, sustituye a Irene por ángeles que vienen a aliviar al Mártir; esto es un medio de solemnizar la escena, tal como se cuenta en Rubens y varios cuadros de Van Dyck.⁴

En todas estas formas de representación, sólo excepcionalmente el Santo tiene en la mano el arco y las flechas es decir, los instrumentos de su primer martirio; ello se explicaría por su carácter de intercesor contra la peste, que se quiso traducir de modo evidente, presentándolo en el momento mismo de su tormento. También la omisión de un San Sebastián decapitado, el suplicio que en realidad le causó la muerte, responde al mismo hecho de su advocación, que se relacionó con el aseteamiento, por una creencia que, desde antiguo, tanto en la mitología pagana, como en el dogma católico, pensaba la peste como mal enviado por las flechas de un dios irritado, flechas que descendían como rayos. A este respecto, es interesante tener en cuenta las observaciones de Jean Paris, en torno a la flecha relacionada con el simbolismo de la mirada, que le da un sentido especial,

⁴ Para mayor amplitud, véase: Reau: *Iconographie de l'art Chrétien* t. III, págs. 1190-1199. Paris 1959.

evocando, no la contemplación estática, sino el movimiento rápido y fugaz. Las flechas que acribillan a San Sebastián no encuentran ningún obstáculo en su trayectoria ascendente, atado de pies y manos, se convierte en el mártir ideal de la pintura, el mártir de la mirada.⁵

Por lo que a Palma concierne, la más antigua representación es obra debida a Alonso de Sedano, como ha demostrado Post en su excelente estudio,⁶ llegando a la identificación del denominado "Maestro de Burgos" con Sedano, existiendo además, un contrato fechado el 30 de octubre de 1488 entre dos pintores, Pedro Terrenchs y Alonso de Sedano, para ejecutar dos paneles con sus predelas, con representaciones de San Sebastián y Santa Práxedes, destinados a la capilla del Ángel de la Guarda, hoy del Sagrado Corazón, de la Catedral de Palma.⁷ Actualmente solo existe una tabla que representa el martirio de San Sebastián; las tablas laterales del retablo, que al parecer se deberían a Terrenchs, han desaparecido. La central, que conservamos, es obra del pintor burgalés; Post la describe como composición sólida, de modelado seco y enjuto; se halla en el centro la figura del Santo, atado a una columna corintia, como consecuencia de la vuelta hacia lo clásico que impuso el Renacimiento; señala también que el edificio aislado, que asoma sobre las rocas, podría ser el Castillo de la Almudaina, detalle de medio ambiente que daría carácter local al lienzo; en el fondo central de la composición, aparece una villa gótica, tipo de ciudades a las que los pintores de Castilla eran tan aficionados, por imitación de los fondos arquitectónicos de los maestros flamencos.⁸

La Cofradía de San Sebastián, erigida en 1523, quiso costear un retablo al Santo con destino a la nueva capilla, encargándolo al escultor Juan de Salas que por entonces trabajaba en la Catedral. La obra del artista aragonés fue destruida en el incendio de 1711, sin embargo, tenemos noticias del proyecto en las cláusulas del contrato del 16 de enero de 1531;⁹ en él se determina que el retablo "fuera a la romana, con la imaginería toda en relieve, bien trabajado y acabado"; estaba concebido en estilo renacentista, teniendo la predela tres escenas de la vida del Santo, pero al centro del retablo presentaba el asacteamiento, enmarcado entre columnas renacentistas, y sobre todo este conjunto había cuatro ángeles; coronaba el retablo el grupo de la Crucifixión. Por esta obra, el escultor recibió la cantidad estipulada de cuatrocientas libras.

⁵ J. Paris: *El espacio y la mirada*. Madrid 1967. (Trad.)

⁶ Post: *A History of Spanish painting*. Vol V; págs. 326-339. Cambridge, 1934.

⁷ *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, t. XI, págs. 30-31. Palma, 1905-1907.

⁸ Omitimos aquí tres representaciones cronológicamente anteriores a la obra de Sedano, por no conservarse en Palma. Dos de ellas son tablas laterales: una forma parte de un retablo procedente de Alcudia; la otra, modernamente, se agrupó de manera arbitraria, y se conserva en "Sa Vall". La tercera es la que aparece en la predela del retablo del Puig de Pollensa, obra de Gabriel Moger.

⁹ *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, t. XVII, págs. 255-256. Palma 1918-1919.

El actual retablo que se conserva en la capilla de San Sebastián, fue proyectado con el fin de reemplazar al destruido de Juan de Salas. Es de estilo barroco, y esta construido con madera dorada sobre basamento de piedra; la obra fue proyectada en 1711 por Francisco de Herrera; comenzado al año siguiente por Mateo Juan, y concluido en 1757 por Juan Muntaner. Fue costeado por la Ciudad, de la cual ostenta el escudo, y está dedicado a San Sebastián, a los santos mallorquines, y a otros patronos menores del Reino de Mallorca. El nicho central contiene la estatua del titular, sujeto a un tronco, únicamente por un brazo, con el resto del cuerpo caído hacia abajo; esta estatua llegó a Palma, procedente de Roma, el año 1757, atribuyéndose al director de la escuela francesa de Roma, cuyo nombre se desconoce. A ambos lados del nicho, sendas hornacinas contiene las imágenes de Santa Bárbara y Santa Práxedes; en el segundo cuerpo del retablo, y sobre la cornisa, se hallan las de San Andrés Avelino, San Pedro Nolasco, San Nicolás de Tolentino y el Beato Ramón Lull; en el remate, entre las figuras de los hermanos mártires Santos Juan y Pablo, un plafón con los Sagrados Corazones en relieve; corona el retablo el escudo de la Ciudad.

La influencia flamenca con respecto a este tema iconográfico, se canalizó a través de un lienzo atribuido a Van Dyck, pero, sobre todo, por la difusión de modelos grabados, como el de Gerhard Seghers.

El cuadro que se ha venido considerando tradicionalmente como obra original de Van Dyck, se conserva en el Ayuntamiento de Palma, al cual fue donado por don Bartolomé Verger, a mediados del siglo XVIII;¹⁰ se desconoce como el donante había entrado en posesión del lienzo, y por lo tanto cual era su procedencia. A diferencia del de Sedano, el tema representa al mártir en el momento de ser atado al tronco de un árbol por los esbirros, momento que sirve a Van Dyck para el mismo fin: recrearse con la pintura del cuerpo desnudo. Es una composición dinámica, en la que contrasta la actitud de los arqueros, afanados en su tarea concreta, con la figura del Santo, majestuosa y ausente.

Como ya hemos indicado, la influencia de Van Dyck se manifestó, principalmente, a través de la estampa que Gerhard Seghers hizo sobre un modelo de este pintor, la cual fue grabada en cobre por Paul Pontius. De ella existen en Palma tres versiones del siglo XVII en las iglesias de Santa Clara, Santa Cruz y la Misión.

¹⁰ Las noticias sobre la procedencia del cuadro se hallan en la correspondencia entre Uztarroz y Antonio Verger con Arnengol, de mitad del siglo XVIII. Ella revela que don Bartolomé Verger, secretario en Madrid de la Corporación Municipal de la Isla, al morir, en 1769, deja dispuesto en su testamento que se entregue a la Ciudad de Palma, "una pintura original de Antonio Bandich que representa el martirio de Sn. Sebastián", según comunica su hijo en una carta dirigida al Ayuntamiento con fecha 3 de febrero de 1769. Carta citada por J. Muntaner en *Bosquejos de la Ciudad de Palma*, págs. 67-68. Palma. 1968. La correspondencia restante permanece inédita, excepto la penúltima carta publicada en el *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*. t. VII, pág. 246.

En todas ellas se recurrió al artificio de invertir la estampa, es casi la única novedad que introdujeron los pintores artesanos que realizaron estas representaciones de San Sebastián. Las tres versiones palmesanas colocan, en el ángulo superior izquierdo, un querubín que viene a entregar al Santo la palma del martirio, este detalle no existe en el grabado. Quizá las versiones de Santa Cruz y la Misión sean de la misma mano, no así la de Santa Clara, que es la más original; y presente un cuerpo anatómicamente mejor estudiado, aunque con cierta sequedad y ofrece un modelo barbudo, mientras que los otros son tipos juvenes e imberbes; también el autor del lienzo de Santa Clara introdujo cambios en el fondo paisajístico, con relación al modelo grabado. El interés que tuvo Palma por este grabado no fue único, puesto que en otras zonas, culturalmente periféricas, del mundo hispánico hay numerosas variantes del mismo modelo.¹¹

Es interesante hacer referencia a una serie de xilografías, y a un grabado sobre cobre, obra de mallorquines, que muestran la difusión que alcanzó el patrón de Palma en la iconografía popular.

En el siglo XV, nació el grabado y extendió su influencia con la estampa, ésta, una vez hallados los medios de impresión, se difundió considerablemente, y el nuevo arte se hizo popular ya que su producción numerosa, puesta al servicio de ideas religiosas y políticas, o de costumbres sociales, pasó a ser asequible a mucha gente que hasta entonces nunca había podido conocer las más notables representaciones artísticas. Con ello, el Arte, por medio del grabado, se convirtió en un elemento de divulgación cultural, y no sólo esto sino que la técnica misma del grabado llegó a adquirir validez de un arte en sí. Tal es el extraordinario poder de la imagen.

Mallorca conoce pronto el arte de la imprenta. La primera prensa se supone que funcionó bajo la dirección de Nicolás Calafat, y dos obras salidas de esta prensa son de 1485 y 1487. Anuncia la actividad de Calafat un hecho que será constante y particular en nuestra isla, y es la ausencia casi total de tipógrafos extranjeros, mientras que en la Península ocurre lo contrario. Después de Calafat, conocemos el nombre de otros impresores, como Cansoles y Gener, hasta que en 1579 aparece por primera vez el nombre de Gabriel Guasp, y sabemos que en 1583 tenía ya imprenta propia, desde entonces, y sin interrupción, ha sido regida siempre por la misma familia hasta el siglo XX. El empuje que le da a la imprenta el primer Guasp fue definitivo, en poco tiempo logró gran pujanza y eclipsó a la otra que por aquel tiempo funcionaba, la de las Hijas de Cansoles; se le concedió pronto el privilegio real de estampar, y los Jurados del Reino muestran, en 1595, un particular interés por dicho taller. Los Guasp prosperaron, y al mismo tiempo

¹¹ S. Sebastián: *La influencia de Rubens en la Nueva Granada*. Academia de historia del Valle del Cauca, Cali (Colombia). 1966. F. Stastny: *La presencia de Rubens en la pintura Colonial*. Lima 1965.

publicaron numerosos libros, formando una colección de xilografías, de muy diferente mérito, que abarcan de los siglos XVI al XIX. Hubo algunos Guasp que fueron impresores al mismo tiempo que grabadores, tales son Antonio Guasp, a mediados del siglo XVIII, y su hijo Melchor, que enriqueció mucho la colección de xilografías, sobre todo en la parte de iconografía religiosa.

Al lado de los Guasp, hubo otros grabadores mallorquines destacados, tanto en el grabado sobre madera como sobre cobre; sin embargo, sus nombres nos son desconocidos hasta el siglo XVII, pues en los siglos anteriores no tuvieron por costumbre firmar sus obras, luego empezaron a poner al pie de ellas un anagrama o las iniciales, y más tarde el nombre completo, Así, del siglo XVII tenemos noticias de Antonio Bordoy, Francisco Rosselló y Lorenzo Vallespir, que al parecer continuaron trabajando en el siglo siguiente; del siglo XVIII, los más conocidos son Miguel Capó, Antonio Guasp y Melchor Guasp. Todos ellos trabajaron sobre madera.

Entre los mallorquines que se dedicaron, preferentemente, al grabado sobre cobre, destaca la familia Muntaner. Francisco Muntaner, oriundo de la isla, marchó a Roma, donde contrajo matrimonio; grabador a buril, con hábil técnica pero dibujo escaso, hace, entre otras cosas, cinco retratos para la colección de "Españoles Ilustres". Al morir, sus hijos vuelven a Mallorca; uno de ellos es Lorenzo Muntaner, autor de grabados de gran perfección técnica, como el de San Sebastián.

Los grabados no eran propiedad exclusiva de una sola imprenta; los artistas generalmente los hacían por encargos de Cofradías u Ordenes religiosas diversas que las repartían entre sus cofrades o feligreses, de ahí el carácter eminentemente popular que presentan muchos de ellos, puesto que el público al cual iban dirigidos no era precisamente muy exigente en materia de técnica y modelado.¹²

Los más primitivos grabados que conocemos del tema de San Sebastián datan del siglo XVIII, y son debidos a la actividad de dos grabadores mallorquines; uno de ellos, Melchor Guasp, que trabaja sobre madera, y el otro, Lorenzo Muntaner, que lo hace sobre cobre.

Melchor Guasp ocupa un lugar preferente en la historia de la xilografía mallorquina, tanto por su producción como por la calidad técnica de la misma. Hijo de Antonio Guasp y María Florit, pertenecía a la antigua familia de impresores, y se dedicó al estudio de la teología, ordenándose sacerdote, en cuyo ministerio alcanzó el grado de presbítero; personalidad compleja que alternó las tareas eclesiásticas con la actividad grabadora, aumentando considerablemente la colección familiar. Sus primeras xilografías no llevan más que las iniciales, posteriormente aparecen firmadas con el nombre y apellidos completo, con las fechas de 1752 a 1754; desde 1755, añade a su firma la sigla de presbítero; en total

¹² G. Sabater: "La imprenta en Mallorca" y L. Ripoll: "La colección de xilografías mallorquinas". Separata de la *Historia de Mallorca*, editada por J. Mascaró. Palma, 1971.



**EL PRESIDENTE, Y REGIDORES DIPUTADOS
DE LA JUNTA MUNICIPAL DE SANIDAD DE LA M. Y. A. Y L.**
Ciudad de Palma Capital del Reyno de Mallorca.

A Todos, y qualquier Señores Oficiales, y Mayores à quienes esta fere presen-
talia; salud, y gracia. Certificamos, como el
de nacion que lo es de nombrado
con

quien quiere transferir à Marinero
esta Ciudad, lo qual juntamente con toda la lta por la misericordia de Dios qd libro y fama
de mal de peste, y de otro contagioso; y se guarde no entre en esta Persona, Reyna, ni Gene-
ros que vayan de partes infectas, en conformidad de las R. Provisiones, y Ordenes de S. M.
tocante al resguardo de la Sanidad. En E. y testimonio de lo qual mandamos dar la pre-
sente firmada de nuestro Secretario infrascripto, y sellada con el Sello de la dicha Ciudad
en esta, à de de 18

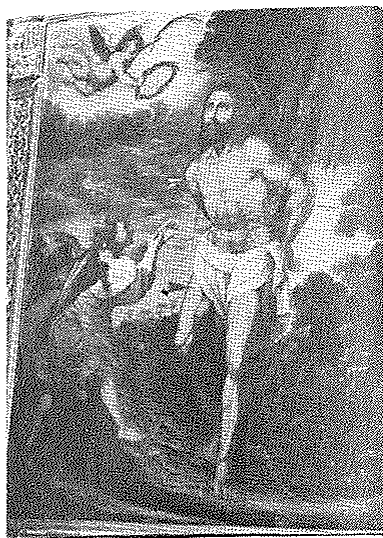
De Orden del M. I. Ayuntamiento de la Ciudad de Palma.



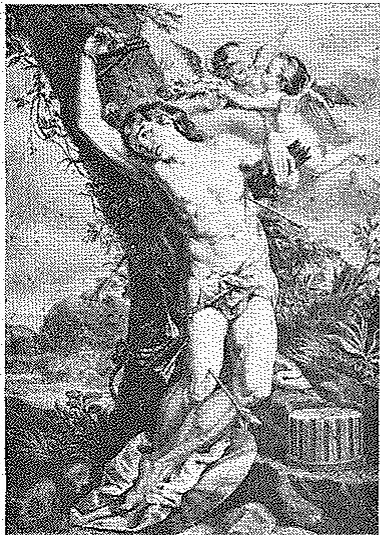
Dibujo de Vicente López. Grabado por Francisco Jordán (1802)



Grabado de Gerhard Seghers



Palma. Iglesia conventual
de Santa Clara



Litografía de Jacotin.
Colección del Dr. Herrero. Palma



Iglesia parroquial de San Jaime.
Palma

aparecen firmados por él unos cincuenta grabados que van fechados entre los años 1752 y 1776.¹³



Melchor Guasp. *Irene asistiendo a San Sebastián*

Se conservan tres versiones suyas en la iconografía de San Sebastián. Una hace referencia al tema de Irene extrayendo los dardos del cuerpo del Santo; los elementos secundarios de la composición se anontonan en el ángulo superior izquierdo: el ángel que lleva la palma del martirio, y junto a él, el escudo de la ciudad; el paisaje en el cual se sitúa la escena tiene un marcado sabor popular, un caballero cabalga en una extensa llanura que al final se pierde entre pequeñas elevaciones con asentamientos de pequeños pueblos. Este tema se había difundido en la época del barroco español, aunque no aparece con mucha frecuencia.

Las dos obras restantes hacen referencia al mismo tema: el asacteamiento. Una lleva en el ángulo inferior las iniciales del autor, y presenta a un mártir que acusa el impacto de las flechas disparadas en el movimiento de sus piernas; dos arqueros, en un plano medio cortado, proyectan sus flechas desde dos puntos de perspectiva, mientras que el querubín desciende con la corona y la palma; las

¹³ L. Ripoll: Ob. cit. y Antonio Furió: *Diccionario histórico de los ilustres profesores de las Bellas Artes en Mallorca*. Palma, 1946.

Melchor Guasp. *Martirio de San Sebastián.*Melchor Guasp. *Martirio de San Sebastián (1755)*

afueras de la ciudad son el escenario, ésta aparece en un segundo plano y sobre ella están descendiendo los rayos que envía Dios para castigar a su pueblo. Con ello la representación contiene un rica y expresiva simbología.

Y llegamos a un obra que pertenece a la madurez del artista, firmada y fechada en 1755; ya hemos señalado que el tema es el mismo de la xilografía anterior, aunque difieren en algunos detalles: el modelado de las figuras es más preciso, el dibujo fino y la actitud general reposada, ha desaparecido la movilidad del Santo, sólo una pierna ligeramente flexionada; se repite el motivo del ángel, mientras que los dos arqueros de la composición anterior se han sustituido por uno, de cuerpo algo desproporcionado, y sin perspectiva con el resto. Es notable el tono local que ofrece, con la representación, al fondo, de una vista concreta de la ciudad de Palma, sobre la cual también descenden los rayos de la ira divina. En todas ellas, la concepción de la figura del Santo es la misma, un joven desnudo que se halla sujeto a un tronco del árbol.

Muy semejante en la idea general es un grabado en cobre, obra de Lorenzo Muntaner, fechado también en 1755; sin embargo, Muntaner ha representado el momento en que el martirio ha finalizado, con lo cual el arquero es sustituido por un ángel que le extrae las flechas; a pesar de ello, pensamos que ambos grabados pueden responder a la inspiración de un mismo modelo que nosotros desconocemos, puesto que es el mismo querubín el que llega con la palma del martirio, la



Lorenzo Muntaner. *Angel auxiliando a San Sebastián* (1755).

misma vista de la ciudad de Palma, e incluso el cuerpo del Santo ostenta idéntico número de flechas en la misma posición; lo que más contrasta con el grabado de Guasp es la figura de San Sebastián, que se ha convertido aquí en un tipo de edad madura, con el cuerpo fuertemente contorsionado. La técnica del grabado es muy fina y delicada, los ángeles son de singular belleza, no así el cuerpo del Mártir que adolece de cierta imperfección en el dibujo.

De las xilografías restantes, con una excepción, desconocemos el nombre del autor. Dos parecen obra del siglo XIX, y proceden de las imprentas Guasp y Villalonga, ofreciendo grandes contrastes. En la de Guasp, el cuerpo desnudo del Santo presenta una doble contorsión; dos arqueros, uno en cada lado, de figura medio cortada, disparan sus arcos. Por el contrario, el otro grabado muestra a San

Melchor Guasp. *Martirio de San Sebastián*Imprenta Villalonga. *S. Sebastián.*

Sebastián, una vez aseteado, en una forma completamente estática y con expresión feliz. Es común a ambas el motivo del ángel que desciende de lo alto. Su técnica es imperfecta, y el modo de la representación refleja gran ingenuidad, siendo curiosas por el sabor popular que poseen.

Un tipo diferente lo hallamos en la estampa, firmada por Debern, que muestra a un santo, de rasgos blandos y mirada lánguida, con el cuerpo cubierto por una túnica que sólo le deja al descubierto la mitad del pecho y una pierna, con sendas flechas. Se ha querido simbolizar al Santo, bajo el doble aspecto de mártir y guerrero, como lo sugiere la espada y casco que aparece a sus pies. Su cronología probable sería a finales del siglo XIX o principio del XX.

La vigencia de la popularidad del Santo hasta el siglo XX lo testifica una xilografía de la imprenta Guasp, que es copia de la estatua del retablo de la Catedral. La técnica es buena, pero el grabador no ha presentado el brazo del mártir que cae hacia abajo en escorzo, tal como está en la imagen original, de ahí la impresión de desproporción que produce.

Damos a conocer una litografía de Jacotin, fechable a finales del siglo XVIII o principios del XIX, que nos ofrece un nuevo ejemplo de la copia de un modelo a través de la difusión de los grabados. En este caso, el grabado francés ha sido reproducido por el autor anónimo del cuadro que se halla en la iglesia de San

Jaime. El artista ni siquiera ha recurrido a la costumbre de invertir el modelo; San Sebastián aparece sujeto a un tronco de árbol en idéntica posición, únicamente varían algunos detalles, como la disposición diferente de las flechas, aunque el número no ha variado, y el bigote del santo; las novedades que el pintor ha introducido son el paño de la izquierda, y la sustitución de los dos angeles que



Debern. *San Sebastián.*

llevan la corona por uno que baja con la palma y la corona, como es frecuente en la iconografía mallorquina; las rocas y arbustos del fondo se reproducen fielmente, con la salvedad de la omisión del fragmento de columna neoclásica, y la situación del escudo que ocupa todo el ángulo inferior de la derecha. El grabado presenta una técnica buena, y la gracia de los querubines, y anatomía del cuerpo, aunque exageradamente musculosa, son cualidades que en el lienzo han desaparecido.¹⁴

¹⁴ La litografía de Jacotin se conserva en la colección del Dr. Herrero, en Palma de Mallorca.

Hemos dejado para el final la consideración de un notable grabado en cobre, realizado por Francisco Jordán en 1802, sobre un dibujo de Vicente López, que fue retocado en Valencia por Julián Mas, según se indica al pie de la impresión.

La importancia de este grabado va unida a la personalidad de Vicente López, cuya actividad abarcó los últimos años del siglo XVIII y los cincuenta primeros del XIX. Durante todo este tiempo, supo aprovechar sus dotes, más de pintor minucioso que de artista genial, y llegó a ocupar un lugar destacado en el marco de la pintura ochocentista; lugar que mantiene hoy con ciertas salvedades, a causa de la reconsideración de sus obras desde un punto de vista crítico. Este artista valenciano, aparte de su especial producción como retratista, donde logró sus mayores aciertos, se dedicó a todos los géneros, ejecutó frescos, dejó muchos dibujos, colaboró en las artes de libro con ilustraciones muy finas, y además, fue el único artista de su época que se dedicó plenamente al cultivo de la pintura religiosa, realizando, particularmente numerosas versiones de la Inmaculada, y de San José con el Niño, al igual que composiciones de grupos sacros. Precisamente, el grabado que tratamos nos hace comprender que Vicente López prefiriera pintar figuras aisladas, pues las dotes para componer no eran lo más excelente en él.

La estampa muestra la escena de varios santos agrupados en torno a la Inmaculada, el grupo se halla sobre el mar, colocado encima de una nube, en el centro de la cual aparece el escudo de la ciudad de Palma. A pesar de la armonía que ofrece el conjunto y de la finura del dibujo, es una pintura excesivamente blanda y ampulosa. Quizá la figura más sobriamente tratada sea la de la Inmaculada; las restantes son: Santa Bárbara y Santa Catalina Thomás a la derecha, y San Sebastián con el Beato Ramón Lull a la izquierda; todas ellas, exceptuando a San Sebastián, aparecen revestidos con amplios ropajes, y ostentando los atributos de su glorificación; el Patrón de Palma, en cambio, ha sido representado desnudo, con algunas flechas en su cuerpo y en actitud no mística, sino de sufrimiento; su cabeza inclinada hacia abajo, con los ojos cerrados, refleja su dolor. Esta representación del Santo es especialmente destacable porque es la única, dentro de la iconografía palmesana, que ofrece una visión tan patética.

El hecho de que, reunidos en la composición, aparezcan los dos Patronos oficiales de la Ciudad, la Inmaculada y San Sebastián, juntamente con otros menores, se explica por el texto que aparece impreso a continuación. Se trata de un certificado que extendía la Junta Municipal de Sanidad del Reino de Mallorca, a todos los barcos que llegaban a la Isla.

Importante, pues, este grabado desde diversos puntos; estilísticamente por estar vinculado a un tema típicamente palmesano, la actividad de un pintor notable, que anuncia, en la decoración de la orla que encuadra todo el grabado, lo que será motivo favorito del estilo Imperio. Y además, en cuanto refleja la unión de una medida de sanidad a una idea religiosa, en época moderna, aunque no desde un punto de vista tan radical y estricto como aquel de la ya lejana Edad Media.

No está agotado por lo que acabamos de exponer el tema iconográfico de San Sebastián en Mallorca; Santo tan venerado por los mallorquines se encuentra en numerosas iglesias de la isla y dejamos para otra ocasión un estudio monográfico que abarque todo el ámbito insular.



Imprenta Guasp. S. Sebastián de la Catedral.

Nota: Este trabajo está encuadrado dentro del programa de estudio iconográfico del patrimonio artístico de Baleares, que desarrolla al Seminario de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona. Mi agradecimiento al Dr. D. Santiago Sebastián por su estímulo y ayuda constante. Las fotos son del Seminario de Historia del Arte. Agradezco al Rdo. Gaspar Munar la consulta de las colecciones iconográficas de la biblioteca de La Real. Mi reconocimiento al escultor Federico Soberats por sus orientaciones.