

# LA RECUPERACIÓN DEL RETABLO DE SAN ANTONIO DE PADUA DE LA CATEDRAL DE MALLORCA

Andreu Josep Villalonga Vidal  
Universidad de las Islas Baleares

Antonia Reig Morro  
Taller de Restauración del Obispado de Mallorca

## **Introducción**

En el mes de febrero de 2007 se bendijo solemnemente la capilla del Santísimo de la catedral de Mallorca, después de un largo proceso de reforma iniciado en enero de 2000, cuando la Universidad de las Islas Baleares propuso al pintor Miquel Barceló investirle doctor honoris causa en reconocimiento a su larga y meritoria trayectoria artística. El artista condicionó la aceptación del título a la realización de una intervención artística en el contexto del monumento más importante del patrimonio arquitectónico mallorquín, la catedral, que serviría como discurso de investidura (Gambús, 2007:8). La intervención realizada consta de un revestimiento cerámico de los tres muros de la capilla (aproximadamente unos 300 metros cuadrados) además del mobiliario litúrgico (tallado en piedra del país) y de cinco vitrales, de 12 metros de altura, ejecutados con la técnica de la grisalla.

Nos ha parecido oportuno comenzar la presente comunicación refiriendo estos datos sobre la capilla del Santísimo puesto que el trabajo de Barceló en la catedral de Mallorca conllevó, logros artísticos aparte, un complejo y oneroso proceso de intervención material en el interior de la seo que afectó principalmente al entorno inmediato de la capilla del Santísimo. En este sentido, el espacio más perjudicado fue la contigua capilla de san Antonio de Padua ya que durante todo el período de reforma fue usada como lugar de almacenamiento de los materiales de obra, además de verse gravemente afectada por el polvo levantado por las obras de remodelación. A tales efectos, una vez terminada la reforma, era imprescindible proceder a la limpieza de capilla y a la restauración de su retablo, máquina ésta de singular valía al ser una de las obras más destacadas de su autor, el escultor de origen navarro Francisco Herrera, y una

de las piezas más influyentes dentro de la retablistica insular del primer tercio del siglo XVIII.

Además de la casuística hay otra razón que nos invitaba a empezar con la capilla del Santísimo y es su adecuación al contenido temático de este congreso y de esta mesa. La intervención de Barceló, como casi todas las buenas obras de arte contemporáneo, no ha estado exenta de polémicas, algunas triviales (¿puede un artista agnóstico trabajar para la iglesia?) otras mucho más interesantes como la controversia suscitada por la representación de Cristo resucitado que centra toda la composición, situándose en medio de un bodegón monumental donde se hallan representados, a un lado los frutos de la tierra y al otro los del mar, metáfora litúrgica basada en el relato evangélico de la multiplicación de los panes y los peces, pero al mismo tiempo detallado repertorio de los motivos artísticos que han poblado la producción artística de Miquel Barceló prácticamente desde el inicio de su carrera y que el pintor ha venido desarrollando en formato cerámico desde el año 2000 (Cantarellas, 2003: 42). Posiblemente por esa razón el artista decidió tratar la figura de Cristo como si se tratase de un autorretrato, pero no de un autorretrato cualquiera, sino del artista trabajando en el taller. El mismo Barceló lo expresó así: *La única figura humana que tenia sentido: el artista en el taller. Los estigmas son la convención. Le di mis medidas corporales y esta especie de psoriasis que lo recubre* (citado en Gambús, 2007: 28). De todo ello se desprende que la obra acabada es el resultado, complejo y rico en matices semánticos, tanto del programa oficial propuesto y tutelado por los teólogos de la catedral como de los intereses estéticos, puramente personales y autobiográficos, del artista.

### **Estado de la cuestión**

Entrando ya en el objeto de análisis de la presente comunicación, queremos empezar destacando nuevamente la trascendencia que el retablo de san Antonio de Padua de la catedral de Mallorca tuvo dentro del arte dieciochesco insular, especialmente por lo que hace referencia a su método compositivo y a los valores expresivos que de él se derivan. Así el de san Antonio (fig 1.) es un retablo exclusivamente de escultura y de tipología escenográfica que consta de predela, dos cuerpos superpuestos y un ático. El cuerpo principal está articulado mediante una planta dinámica, con dos pares de columnas exentas de orden compuesto que flanquean la hornacina del titular y que se hallan dispuestas en resalte, en paralelo a la calle central y a manera de cierre de los planos laterales del retablo, que son convergentes. Este orden

monumental da paso a un segundo cuerpo de escala humana, vertebrado por estípites de morfología híbrida, mientras que el ático presenta un formato mixtilíneo y ocupa solo el espacio de la calle central.

El cuerpo principal es el que presenta una mayor densidad icónica, conteniendo un total de once esculturas exentas (realizadas mediante la técnica del medio bulto), de dimensiones monumentales. A excepción de la imagen titular, las estatuas reposan directamente sobre el entablamento de la predela. Las dos figuras de los extremos son representaciones de virtudes (de las cuales sólo la fortaleza puede ser identificada ya que la imagen situada en el extremo derecho del retablo ha perdido sus atributos distintivos). El resto de estatuas representan a personajes anónimos que parecen escuchar la predicación del santo paduano o bien buscar el consuelo en sus capacidades taumatúrgicas.

Sobre los dos medios frontones auriculares que rematan los laterales del cuerpo principal hallamos las representaciones escultóricas de dos santos eremitas: San Guillermo de Aquitania y san Pablo ermitaño, ejecutados con la misma técnica y las mismas dimensiones que las imágenes del piso inferior. Ocupando el espacio de la calle central aparece un relieve de grandes dimensiones que representa a Santa Rosa de Palermo. El ático aparece coronado por una representación apoteósica del niño Jesús y por dos ángeles tenantes que, sobre el espacio de los planos laterales portan los escudos de armas del promotor del retablo, el canónigo Antonio Figuera.

De la lectura formal del retablo se desprende que el principal mérito estilístico de la máquina reside en la originalidad de su traza y en la actualización de los mecanismos estructurales, compositivos, narrativos y expresivos de la retablística insular (reducida mayoritariamente hasta la aparición del retablo herreriano a la tipología de casillero, predela, cuerpos superpuestos de calles convergentes y ático, haciendo especial hincapié en el revestimiento decorativo mucho más que en la flexibilización de los recursos narrativos de la figuración escultórica). Esto lo consiguió Herrera a través de un proceso de adaptación de formas y soluciones compositivas romanas, particularmente adscritas al círculo de Gian Lorenzo Bernini. Es interesante constatar como los diferentes autores que a lo largo del tiempo han ido acercándose al retablo de san Antonio de Padua han dejado directa o indirectamente constancia de este fenómeno. Ciertamente es que sólo las valoraciones más recientes, hechas desde el ámbito académico de la Historia del Arte, han apuntado la relación del mueble herreriano con sus referentes itálicos o la importancia renovadora que este retablo tuvo en el arte insular. Pero no es menos cierto

que los viajeros y eruditos locales de los siglos XIX y XX percibieron, a veces sin entenderla del todo, la originalidad de un retablo que no cuadraba bien con los esquemas estáticos de la retablística tradicional de la Mallorca del seiscientos.

Ya en la primera década del siglo XIX Jovellanos hizo referencia a Francisco Herrera, a las circunstancias de su llegada a Mallorca procedente de Roma (vía Menorca), y al prestigio que sus obras, incluido el retablo que nos ocupa, habían adquirido a pesar de que, debido a su condición de preso, no tuvo ocasión de contemplar ninguna de las obras de este artista (Jovellanos, 1945: 81). También Antonio Furió hizo referencia al retablo que nos ocupa en el diccionario de artistas locales que publicó en 1839. Aquello que más le llamó la atención fue la originalidad de la propuesta compositiva de Herrera, que Furió criticó, seguramente por considerarla excesivamente barroca según el gusto academicista del momento: *En este trabajo brilla más el gusto que la elección, pues no obstante del merito de las estatuas, no parecen bien colocadas formando hilera en los rebancos laterales al nicho en que está metido el santo* (Furió, 1946: 151). Diez años más tarde el actor, poeta e historiador Ramón Medel coincidió con la valoración de Furió, volviendo a afirmar que *Aunque la colocación de estas estatuas no sea la más a propósito para un retablo, su escultura es de buen efecto y las ropas están muy bien talladas* (Medel, 1989: 47). En el siglo XX en cambio otros estudiosos se mostraron más prudentes a la hora de valorar críticamente el retablo, como José Ramis de Ayreflor el cual, en su biografía del canónigo Antonio Figuera (promotor del retablo) se limita a recoger las afirmaciones de Medel (Ramis de Ayreflor, 1950: 62). Por su parte Pedro Antonio Matheu, no entró en polémicas valoraciones del retablo cuando redactó su guía de la catedral, centrándose en la compleja descripción de la máquina sin pronunciarse sobre sus peculiaridades compositivas (Matheu, 1955: 12). En los últimos tiempos las aportaciones académicas desde el ámbito de la Historia del Arte se han mostrado unánimes en el hecho de señalar la importancia específica del mueble herreriano dentro del contexto estilístico insular del segundo barroco y la ascendencia de la obra de Bernini (o en general romana) sobre la producción de Francisco Herrera. En este sentido debe señalarse la aportación de Santiago Sebastián, quien señaló como posible modelo visual el grabado número 48 del tratado de perspectiva arquitectónica de Andrea Pozzo (Sebastián/Alonso, 1973: 117). Las aportaciones de Sebastián han sido recogidas y matizadas en otros trabajos más recientes en los que se ha reafirmado en lo esencial el papel que el retablo de san Antonio desempeñó en el momento crucial de viraje estilístico dentro del marco

dinámico del barroco de principios del siglo XVIII (Cantarellas, 1981: 135-160 y Carbonell, 1995: 149-165).

Sobre el proceso de construcción del retablo apenas han aparecido datos de archivo que permitan documentar con exactitud la contratación y la erección del mueble. Tratándose de un encargo realizado a título personal por uno de los canónigos, la dispersión documental es acentuada y, por el momento, los archivos no han suministrado excesiva información. Se sabe que el 13 de julio de 1714 el canónigo Antonio Figuera solicitó al cabildo, de forma anónima, el permiso para sufragar un retablo dedicado a san Antonio en la que hasta entonces había sido la capilla de san Guillermo. La propuesta fue aceptada *nemine discrepante* e incluso se dio las gracias al “anónimo” promotor por su buena intención (Archivo Capitular de Mallorca, Liber Resolutionum Capitularium ab anno 1705 usqu 1716, folio 336v). No obstante hasta el mes de mayo de 1716 no se procedió a desmontar el antiguo retablo de san Guillermo (Ramis de Ayreflor 1950: 60). Por su parte, entre abril y mayo de 1720 el escultor Miquel Cantallops recibió del canónigo Figuera la cantidad de 499 libras por dorar el retablo (Ramis de Ayreflor 1950: 133). A partir de las noticias documentales aportadas por Ramis de Ayreflor se ha afirmado que el retablo fue construido entre 1716 y 1720 (Carbonell 1995: 154 y 1996: 320). Aunque cabe la posibilidad de que el retablo fuese fabricado (o como mínimo que el escultor estuviera ya trabajando en él) entre 1714 y 1716, es decir entre la concesión del permiso por parte del cabildo y la retirada del antiguo retablo, puesto que parece lógico suponer que el viejo mueble fue desmontado en el momento en que la nueva máquina estaba en disposición de ocupar su lugar. Por otra parte un retraso de cuatro años en el proceso de dorado no resultaría nada extraño, puesto que es sabido que este tipo de encargo se efectuaba con frecuencia independientemente del proceso constructivo.

### **El proceso de restauración**

La intervención material en el retablo de san Antonio no vino sólo marcada por la necesidad de adecuar la capilla con motivo de la bendición de la reforma llevada a cabo por Barceló, sino que su deficiente estado de conservación la hacía necesaria. En este sentido el diagnóstico previo a la restauración apuntó la existencia de importantes factores de alteración de diferente naturaleza que repercutían negativamente en su integridad material. A los factores intrínsecos, tales como el movimiento propio del material lignario o el envejecimiento de los materiales constitutivos, había que sumar

factores ambientales, biológicos y antropológicos. De ellos los más graves fueron sin duda aquellos que derivaron del propio deterioro de la estructura arquitectónica de la capilla y de las obras de remodelación efectuadas en su entorno. Así la presencia de dos ventanas no acristaladas en el muro posterior (que, si bien facilitaban la ventilación, no impedían la entrada de agua de lluvia, suciedad ambiental e incluso el paso de aves), el foco de agua directa sobre el retablo debido a las malas condiciones en las que se encontraba antiguamente la cubierta, o el desprendimiento de sales que cubrían los muros de la capilla afectaron gravemente a la conservación del retablo. A todo ello hay que sumar la retirada no justificada de dos esculturas en fechas recientes y los anteriormente citados desperfectos ocasionados por las obras de remodelación de la capilla del Santísimo, que agravaron significativamente el volumen de suciedad acumulada por el retablo a lo largo de los siglos (llegándose a contabilizar hasta 300 kg de desperdicios).

El proceso restaurador se ejecutó en diferentes fases sucesivas: limpieza mecánica, primera limpieza química, desinsectación, consolidación matérica, consolidación estructural, reintegración volumétrica, segunda limpieza química, estucado y reintegración pictórica.

### **Fisiognomía, teatralidad y percepción**

Junto al proceso técnico de intervención material se llevo a cabo un intenso trabajo de campo que, al no poder contar con fuentes documentales directas, estuvo revestido de especial importancia a la hora de determinar los aspectos perceptivos del plan de conservación de la obra restaurada a fin de ponerla en valor. En este sentido el análisis organoléptico efectuado por nuestro grupo de investigación, a parte de constituir un instrumento de diagnóstico, fue un método que permitió paliar la falta de información archivística. Partiendo de este planteamiento, se orientó la exploración visual del retablo hacia diferentes objetivos concretos: comparación del mueble con otras obras documentadas de Francisco Herrera, identificación de la técnica escultórica utilizada y lectura comparada de las diversas partes y figuras del retablo. En el primer supuesto, las similitudes estructurales, morfológicas compositivas y ornamentales que la máquina catedralicia muestra con otras obras del escultor navarro vienen a reforzar una atribución sobre la que hay unanimidad entre los historiadores del arte, pero que la ausencia de documentación archivística aconsejaba comprobar.

En términos de recepción un retablo es, genéricamente hablando, una pantalla arquitectónica que sirve de marco a la figuración escultórica. Con frecuencia, por muy compleja que sea el diseño de la máquina (como en el caso que nos ocupa), la lectura de la misma es frontal y casi podría decirse que monofocal. Desde esta óptica, la retablística barroca despliega hasta sus últimas consecuencias algunos de los rasgos más significativos del estilo: la retórica formal, la exuberancia decorativa, el ilusionismo ambiental y la persuasión ideológica a través del juego y la distorsión de la percepción sensorial. El tratamiento monumental de los elementos de soporte y las estructuras soportadas parecen situar ante los espectadores una gran fábrica arquitectónica cuando en realidad se trata de una estructura de madera anclada al muro de la capilla. Los brillantes dorados y las fastuosas policromías aportan riqueza y lujo a unos materiales frecuentemente pobres (madera de conífera, pino o álamo generalmente). Incluso las esculturas exentas toman la apariencia de monumentales gigantes acabados con detalle, pero si todo en los retablos es apariencia la estatuaria no es una excepción. El mueble de san Antonio es un buen ejemplo, ya que todas las imágenes sin excepción (incluso muchos de sus elementos estructurales) a pesar de su condición de figuración exenta, están trabajados con la técnica del medio bulto. Ciertamente esto no convierte al retablo de san Antonio en un caso aislado, pero sí es un ejemplo significativo de como las circunstancias económicas y la recepción de la obra podían llegar a influir durante el proceso de creación, condicionando el uso de determinadas técnicas artísticas. Ha de tenerse en cuenta que con frecuencia el escultor tenía que asumir el coste de los materiales, por lo que era lógico que intentase por todos los medios abaratar al máximo los gastos que tanto los materiales como el tiempo invertido en la resolución de la obra le ocasionaban por lo que, como puede apreciarse en el retablo que nos ocupa, sólo se ejecutaban con detalle las partes del mueble que serían perceptibles para el espectador. La disposición de cada elemento dentro del conjunto de la máquina y la ubicación espacial del público eran tenidas en cuenta por el artista a la hora de determinar que era aquello de debía dejarse perfectamente acabado, es decir sólo se trabajaba aquello que sería visible.

Todo ello resulta especialmente evidente en el caso particular de dos imágenes que, habiendo sido quitadas del retablo en fechas recientes, fueron recuperadas durante el proceso de restauración. Se trata de dos estatuas de medio bulto, de dimensiones superiores al natural (como el resto de figuras del retablo) que representan a un clérigo y a un peregrino, que originariamente habían sido ubicadas en los laterales de la

hornacina central, justo detrás de las columnas exentas del primer cuerpo, siendo sólo parcialmente perceptibles a través del estrecho intercolumnio. Los operarios de la catedral nos indicaron que dichas esculturas habían sido retiradas durante el proceso de reforma de la vecina capilla del Santísimo y depositadas en uno de los almacenes de la catedral junto con otros objetos artísticos provenientes de la capilla que estaba siendo reformada por Barceló. Al no encontrarse ninguna causa técnica para su retirada se procedió a la reubicación de ambas figuras una vez que estas fueron restauradas. Teniendo en cuenta las dimensiones de estas estatuas, hay que hacer constar que a la hora de proceder a su retirada se modificó también la posición de las figuras situadas a su alrededor, por lo que fue necesario también recolocar el resto de esculturas del plano principal. En este sentido los criterios y mecanismos adoptados para la disposición de las figuras en el retablo fueron tres: Identificación de lagunas en el dorado de la estructura de la máquina (justo en el lugar donde estaban originalmente las esculturas retiradas), uso de fotografías que mostrasen la disposición de las tallas y, finalmente, consideración del estofado de las imágenes como instrumento de verificación perspectiva para concretar tanto como fuera posible la posición original de las esculturas que fueron desplazadas para posibilitar la retirada de las dos citadas figuras (ya que tratándose incluso de figuras de medio bulto éstas sólo presentan estofada la parte más frontal de su superficie, indicando su orientación original respecto del plano del retablo).

La dos imágenes que fueron retiradas son, sin ninguna duda, las de ejecución más tosca, con un torso apenas desbastado, rígido y muy geométrico y unos rasgos faciales que, si bien coinciden plenamente con la configuración morfológica de las demás esculturas del mueble, son tan marcados que rozan lo caricaturesco. No obstante, como expondremos más adelante, debe tenerse en cuenta que el proceso perceptivo de un retablo es algo que depende de un juego de apariencias planificado por el escultor, y cuando estas dos imágenes son contempladas a cierta distancia, en su posición original detrás de las columnas y con la luz apropiada (es decir aquella que intenta reproducir en la medida de lo posible la luz original) su aspecto parece mejorar notablemente.

Como ya se ha expuesto anteriormente se procedió también a la lectura comparada de las diversas figuras del retablo, resultando evidente la diferencia de calidad técnica en el acabado de las diferentes imágenes (no nos referimos en este caso a las imágenes del peregrino y del clérigo, cuyo tratamiento formal puede justificarse por la disposición espacial en la que se ubican, sino a las esculturas que se hallan

plenamente visibles en el plano principal del retablo). La escultura del titular, el relieve de santa Rosa de Palermo, la representación de san Pablo ermitaño y el niño Jesús del ático presentan claramente una mayor perfección formal respecto al resto de figuración, lo que hace pensar que se trate de esculturas talladas íntegramente por Herrera, mientras que en el resto podrían haber participado otros miembros del taller.

A pesar de la distinta calidad plástica de las esculturas, hay que hacer constar que todas responden a un mismo modelo morfológico en lo respecta a las partes más nobles de las imágenes: rostros y manos. Se repite en todas y cada una de las figuras una misma gesticulación y soluciones muy similares en el modelado de las manos y de configuración facial en el arco de las cejas, la disposición de la nariz y la forma de los labios. Pese a estas similitudes, una observación atenta permite distinguir entre dos tipos fisonómicos, uno característicamente masculino y otro femenino. Ambos son muy similares, pero se aprecia una mayor estilización en la ejecución de las figuras femeninas, en las que el gesto es más sereno el tratamiento más idealizado y por lo tanto los rasgos son menos marcados. Los personajes masculinos, por otra parte, parecen ganar en expresividad lo que pierden en belleza. Lo curioso del caso es que la imagen del titular es la única que no se ajusta a este patrón de género en el tratamiento formal del rostro, puesto que sigue los parámetros del modelo femenino (figs. 2 y 3), sin duda en aras de expresar visualmente, a través de la idealización y de la apariencia afeminada del rostro, una belleza espiritual y trascendente que parece conmover a las demás imágenes del conjunto escultórico y que representan a los feligreses que escuchan la predicación del santo. Sus reacciones aparecen representadas mediante gestos de gran reverencia, las manos sobre el pecho, a la altura del corazón o bien extendiéndose hacia el santo y las mujeres, además, cubriéndose la cabeza con el manto (fig 4).

No obstante, la efectividad de estos recursos expresivos depende en última instancia de la luz, que no sólo permite la percepción del lenguaje corporal y fisonómico de las figuras sino que se convierte en un elemento parlante más, en un componente esencial de la retórica escenográfica del retablo. En este sentido el plan de conservación que se elaboró después de la restauración y que el cabildo puso en marcha inmediatamente, contemplaba la necesidad de dar visibilidad al retablo, tanto desde el punto de vista metafórico de una visibilidad cualitativa (dar a conocer el valor artístico y la importancia histórica del mueble) como desde el punto de vista más básico de la visibilidad óptica. Para ello se tuvieron en cuenta condicionantes externos como la situación lumínica de la catedral y la transformación de su espacio interior desde la

construcción del retablo hasta la actualidad, tanto como los condicionantes internos derivados de la complejidad estructural del retablo y del tratamiento formal dado a la iconografía de la luz.

Sobre los problemas derivados del entorno catedralicio debe tenerse en cuenta que en el siglo XVIII la iluminación del interior de la Seo era sin duda muy deficiente, puesto que la mayoría de los vitrales estaban aún por abrir y la luz artificial conseguida mediante lampadarios, lámparas y velas debía ser francamente deficitaria (Llabrés 2005: 11). Ciertamente cuando se construyó el retablo la catedral era más oscura, pero se trataba de una oscuridad homogénea. La apertura de vitrales y la incorporación de la luz eléctrica ha provocado un claro desequilibrio lumínico entre las naves y las capillas laterales que, debido a las dimensiones de estas últimas, el alumbrado eléctrico no ha conseguido contrarrestar. Por otra parte, en el caso específico de san Antonio de Padua, debe tenerse en cuenta que la reforma de la vecina capilla del Santísimo ha incorporado una remodelación radical de la iluminación natural y artificial (con la obertura de cinco vitrales y el diseño de un alumbrado eléctrico que dispone de diferentes intensidades según la función específica que se a la capilla), algo que necesariamente repercute en el colateral espacio dedicado a san Antonio.

Respecto a los condicionantes internos debe recordarse que la principal innovación estilística de la máquina que nos ocupa (siempre dentro del contexto local) se halla en su diseño, en la novedad con que ha resuelto el escultor el aparato estructural del retablo, en función de una disposición netamente teatral de los elementos plásticos. Esto se traduce en el abandono de la tradicional disposición de casillero en función de una planta dinámica, dispuesta en resalte, avanzándose hacia el espectador, con dos cortinas columnarias en los laterales y una profunda hornacina con un óculo abierto y, por lo tanto, con un foco de luz natural propia que originariamente debía de presentar connotaciones trascendentes al incidir directamente sobre el santo titular complementando el efecto expresivo tanto del tratamiento idealizado del santo como de las actitudes y los gestos del resto de la figuración escultórica.

Dadas estas circunstancias, contar simplemente con una iluminación frontal (como la que había instalada en la capilla antes de la restauración) resultaba del todo insuficiente, ya que el incremento de la luz ambiental en el interior de la catedral contrarresta el efectismo escenográfico del transparente de la hornacina central, además de minimizar la sensación de tridimensionalidad de las pantallas columnarias laterales. A tales efectos se hizo constar en el plan de conservación que en los planos laterales del

retablo se localizaron, durante el proceso de intervención material, restos de cera y que las dos imágenes recuperadas parecen hechas expresamente para sostener cirios, cosa que indica de forma inequívoca que históricamente esta parte del retablo contaba con iluminación artificial propia, aspecto éste que se ha recuperado a través de sistemas lumínicos modernos que no ponen en peligro la integridad material del mueble, algo que se ha hecho también con el transparente de la hornacina del titular a fin de recuperar los efectos escenográficos que de ello se derivan, siguiendo el ejemplo de antecedentes tan significativos como el camarín del Éxtasis de santa Teresa en la iglesia de Santa María della Vittoria o en el presbiterio de Sant'Andrea al Quirinale ambas, como es sabido, en Roma y obra de Bernini, escultor que, como se ha señalado anteriormente, es el principal referente utilizado por Francisco Herrera a la hora de trazar el retablo.

El último elemento a considerar es el uso de la luz como componente iconográfico y no sólo como recurso escenográfico. Tanto en la hornacina principal, en el relieve de santa Rosa de Palermo, como en la figura del niño Jesús del ático, Herrera señaló la transcendencia iconográfica de la luz a través de la representación plástica de la misma. Se trata de una luz irradiada, una luz que representa la revelación divina. Nos encontramos pues ante una solución formal que el escultor navarro adaptó también de las obras de Bernini, al mismo tiempo que constituye una referencia visual de los puntos del retablo donde es más necesaria la iluminación. Especialmente significativo el ático, puesto que justo detrás de la representación apoteósica del niño Jesús había otro foco de luz natural. Herrera creó en este punto un hermoso juego visual, al unir mediante los efectos de la luz natural y la representada las imágenes, separadas físicamente en el retablo, del niño Jesús y de san Antonio y que componen la tradicional representación iconográfica del eros místico con que solía presentarse al santo durante el barroco (Stoichita 1995: 116-123), y que en este caso particular viene a matizar la interacción escenográfica de las figuras que constituyen el grupo principal del retablo, justificando aún más si cabe, los gestos y las expresiones de arrobamiento devocional que muestran las imágenes que representan a la feligresía del santo paduano.



Figura 1. Vista general del retablo de san Antonio de Padua. Francisco Herrera. Catedral de Mallorca. Fotografía realizada por los autores.



Figura 2. Pormenor de la alegoría de una virtud (¿templanza?). Fotografía realizada por los autores.



Figura 3. pormenor de la imagen de san Antonio. Fotografía realizada por los autores.



Figura 4. Conjunto escultórico del cuerpo principal del retablo. Fotografía realizada por los autores.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- CANTARELLAS, C. (1981), “Transformación y pervivencia en el barroco mallorquín”, *Estudis Baleàrics*, 1, 135-160.
- CANTARELLAS, C. (2003), *El universo artístico de Miquel Barceló*, Palma
- CARBONELL, M. “Els retaules barrocs” en VVAA (1995), *la Seu de Mallorca*, Palma.
- FURIÓ, A. (1946), *Diccionario histórico de los ilustres profesores de las bellas artes en Mallorca*, Palma.
- GAMBÚS, M. “La intervenció del pintor Miquel Barceló en la reforma de la capella del Santíssim” en GAMBÚS, M. TOUS, LI. SUAÚ, T. (2007), *La catedral de l’Eucaristia. Miquel Barceló i la capella del Santíssim*, Palma, pp 4-29.
- JOVELLANOS, M.G. (1945), *La catedral de Palma. Conventos de santo Domingo y San Francisco*, Palma.
- LLABRÉS, P.J.(2005), *Gaudí a la catedral de Mallorca*, Palma.
- MATHEU, P.A. (1955), *Capillas y retablos, guías de la seo de Mallorca*, Palma.
- MEDEL, R. (1989), *Manual del viajero en Palma de Mallorca*, Palma.
- RAMIS DE AYREFLOR, J.(1950), *El canónigo don Antonio Figuera (1669-1747). Un insigne bienecor de la catedral de Mallorca*, Palma.
- SEBASTIÁN, S./ALONSO, A. (1973), *La arquitectura mallorquina moderna y contemporánea*, Palma.
- STOICHITA, V. (1995), *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid.