

*Cicle Casal Solleric, eix de temàtiques patrimonials*







## AJUNTAMENT DE PALMA

### Batle

Antoni Noguera

### Regidor de l'Àrea de Cultura, Patrimoni, Memòria Històrica i Política Lingüística

Llorenç Carrió

### Coordinadora General de l'Àrea de Cultura, Patrimoni, Memòria Històrica i Política Lingüística

Francisca Niell

### Director General d'Arts Visuals i Programes Públics

Sebastià Mascaró

### Equip del Casal Solleric

#### Cicle Casal Solleric, eix de temàtiques patrimonials

Casal Solleric

2018 – primer trimestre 2019

#### Coordinació

Negociat Espais d'Art

## CATÀLEG

#### Cicle Casal Solleric, eix de temàtiques patrimonials

Casal Solleric

2018 – primer trimestre 2019

#### Coordinació

Negociat Espais d'Art

#### Investigació i articles

Yolanda Trigo

Catalina Cantarellas

Maria José Massot

José Morata

Magdalena Bennàsar i Josep M. Pomar

José Villalonga

#### Fotografies

Maria Isabel Gomis (portada i contraportada),

Julián Torres i arxiu del Casal Solleric

#### Disseny editorial i maquetació

Signaturacomunicació.com

#### Assessoria lingüística

Servei d'Assessorament Lingüístic de l'Ajuntament de Palma

#### Traducció al castellà (text Cantarellas/Bennàsar-Pomar)

Maria Luna Cuberta

#### Impressió

amadip.esment

D.L: PM 609-2019

ISBN: 978-84-95267-84-9

#### Agraïments

A les persones que han fet possible aquest projecte.

© D'aquesta edició: Ajuntament de Palma

© De les fotografies: Els/les autors/es

© Dels textos: Els/les autors/es



*Cicle Casal Solleric, eix de temàtiques patrimonials*





# ÍNDIX ÍNDICE

—

Intro	7
Yolanda Trigo	11
Catalina Cantarellas	27
María José Massot	37
José Morata	63
Magdalena Bennàsar i Josep M. Pomar	83
José Villalonga	107
Fotografies del cicle de patrimoni	131





# INTRODUCCIÓ

## INTRODUCCIÓN

### CICLE CASAL SOLLERIC, EIX DE TEMÀTIQUES PATRIMONIALS

### CICLO CASAL SOLLERIC EIX DE TEMÀTIQUES PATRIMONIALS

—

**D**es d'inicis de 2018 fins a principis de 2019, des del Casal Solleric s'han programat quatre conferències acompanyades d'un microcomissariat sota el títol *Cicle Casal Solleric, eix de temàtiques patrimonials*, on s'ha investigat, acostat i posat en valor aspectes patrimonials del mateix casal. Aquesta publicació té la intenció de recopilar els treballs realitzats en aquest sentit a partir de diversos articles i alhora donar-los visibilitat. Aquest projecte ha estat possible gràcies als professionals participants, a tot l'equip del Solleric i en especial a la dedicació de M<sup>a</sup> Isabel Gomis Torres.

Aquest cicle ha consistit en una mostra de documentació en vitrina, creada a aquest efecte com a espai de microcomissariat, que s'ha acompanyat amb una presentació a manera de conferències realitzades per professionals i investigadors/es de llarga trajectòria especialitzats/des en els diferents camps tractats:

María José Massot Ramis de Ayreflor (doctora en història i arxivera de professió a l'Arxiu del Regne de Mallorca i després a l'Arxiu Municipal de Palma), que amb el títol de *Can Solleric: l'evolució d'unes cases majors. Segle XVI - primera meitat del XX*, ens va transportar a una època de la ciutat detallant el

**D**esde inicios de 2018 hasta principios de 2019, desde el Casal Solleric se han programado cuatro conferencias acompañadas de un microcomisariado bajo el título *Cicle Casal Solleric, eix de temàtiques patrimonials*, donde se ha investigado, acercado y puesto en valor aspectos patrimoniales del propio casal. Esta publicación tiene la intención de recopilar los trabajos realizados en ese sentido a partir de diversos artículos y a la vez darles visibilidad. Este proyecto ha sido posible gracias a los y las profesionales participantes, a todo el equipo del Solleric y en especial a la dedicación de M<sup>a</sup> Isabel Gomis Torres.

Este ciclo ha consistido en una muestra de documentación en vitrina, creada a tal efecto como espacio de microcomisariado, que se ha acompañado de una presentación a modo de conferencias realizadas a cargo de profesionales e investigadores/as con larga trayectoria especializados/as en los diferentes campos tratados:

María José Massot Ramis de Ayreflor (doctora en historia y archivera de profesión en el Arxiu del Regne de Mallorca y después en el Archivo Municipal de Palma), que con el título *Can Solleric: l'evolució d'unes cases major. Segle XVI-primera*



procés de construcció de Can Solleric i la importància de la societat mallorquina d'aquesta època, així com el paper de la dona com a transmissora de béns.

José Morata Socias (doctor emèrit de la UIB i doctor en Història de l'Art), que amb el títol *Els balcons francesos de Palma al segle XVIII: una visió general*, partint dels arrambadors de l'escala del pati i de les diferents balconades amb què compta el Casal, va explicar el possible origen dels materials utilitzats i el disseny d'origen francès, així com els estils dels diferents tipus de balconades que es troben al conjunt històric de la ciutat.

Josep M. Pomar Reynés (metge, col·leccionista i investigador de la memòria, la història i l'art) i Magdalena Bennàsar Binimelis (historiadora de l'art i investigadora), que varen dur a terme la tercera convocatòria amb el títol *El paper pintat a Mallorca, un element decoratiu oblidat* i mostraren com el paper pintat va tenir un paper rellevant en la decoració de les cases senyorials, la diversitat d'estils, el procés de fabricació així com el comerç internacional i local entorn d'aquest producte.

José Villalonga Morell (historiador), que ens va acostar als antics propietaris del Casal i el seu patrimoni a través de la figura del seu avantpassat, el primer marquès de Solleric, i la seva família, amb el títol: *El primer marquès de Solleric. Persona, patrimoni i família*.

Els projectes presentats han estat un punt de partida per a conduir i enllaçar els temes patrimonials i acostar-los al públic en general. D'aquesta manera han sorgit unes temàtiques específiques que ens han permès descobrir el Casal Solleric a partir d'alguns dels seus elements, i alhora enllaçar-los amb la història de la ciutat de Palma, fins i tot establint connexions en un context més universal. El Casal Solleric es converteix, en aquest sentit, en una cèl·lula potencial de continguts que van des de l'anàlisi del concret i/o local al més universal. En els articles que es presenten destaquem la transversalitat de les temàtiques, que ens ofereixen continguts en relació a visions socials i de gènere, urbanisme, entre d'altres, les quals complementen i ens situen en els contextos històrics treballats.

La publicació es completa amb dos articles inicials que reflexionen i ens situen en el marc de les cròniques de la història del casal des de la seva adquisició i planificació per

*meitat del XX*, nos trasportó a una época de la ciudad donde desmenuza el proceso de construcción de Can Solleric y la importancia de la sociedad mallorquina de esa época, así como el papel de la mujer como transmisora de bienes.

José Morata Socias (doctor emérito de la UIB y doctor en Historia del Arte), que con el título *Els balcons francesos de Palma al segle XVIII: una visió general*, partiendo de las barandillas de la escalera del patio, así como de los diferentes balcones con los que cuenta el Casal, explicó el posible origen de los materiales utilizados y el diseño de origen francés, así como los estilos de los distintos tipos de balconadas que se encuentran en el conjunto histórico de la ciudad.

Josep M. Pomar Reynés (médico, coleccionista e investigador de la memoria, la historia y el arte) y Magdalena Bennàsar Binimelis (historiadora del arte e investigadora), que llevaron a cabo el tercer encuentro con el título: *El paper pintat a Mallorca, un element decoratiu oblidat*, mostrando cómo el papel pintado tuvo un papel relevante en la decoración de las casas señoriales, la diversidad de estilos, el proceso de fabricación así como el comercio internacional y local en torno a éste producto.

José Villalonga Morell (historiador), quien nos acercó a los antiguos propietarios del Casal y su patrimonio a través de la figura de su antepasado, el primer marqués de Solleric, y su familia, bajo el título: *El primer marquès de Solleric. Persona, patrimoni i família*.

Los proyectos presentados han sido un punto de partida para conducir y enlazar los temas patrimoniales y acercarlos al público en general. De esta manera han surgido unas temáticas específicas que nos han permitido descubrir el Casal Solleric a partir de algunos de sus elementos, enlazarlos con la historia de la ciudad de Palma, incluso estableciendo conexiones en un contexto más universal. El Casal Solleric se convierte, en este sentido, en una célula potencial de contenidos que van desde el análisis de lo concreto y/o local a lo más universal. En los artículos de la publicación destacamos la transversalidad de las temáticas, que nos ofrecen contenidos en relación a visiones sociales y de género, urbanismo, entre otros, los cuales complementan y nos sitúan en los contextos históricos trabajados.

La publicación se completa con dos artículos iniciales que reflexionan y nos sitúan en el marco de las crónicas de la

part de l'Ajuntament de Palma fins a l'actualitat; un de Catalina Cantarellas Camps (doctora en Historia de l'Art i professora emèrita de la UIB) i un de Yolanda Trigo (historiadora de l'art, antropòloga i professora de la UNED).

Les ponències i les mostres s'han duit a terme a l'espai denominat popularment "sala vermella" pels domassos que cobreixen les seves parets i per ser l'únic reducte de decoració reconstruït del que va ser la casa-palau del segle XVIII, en el qual es conserven els miralls, una làmpada, una xemeneia i unes cadires, i on es mostra en una sala contigua el llit de l'Adrià. Aquest espai, dins un edifici destinat a centre d'exposicions d'art contemporani, ha inspirat el cicle sobre aquestes línies d'investigació.

historia del casal, desde su adquisición y planificación por parte del Ajuntament de Palma hasta la actualidad; uno de Catalina Cantarellas Camps (doctora en Historia del Arte y profesora emèrita de la UIB) y uno de Yolanda Trigo (historiadora del arte, antropóloga y profesora de la UNED).

Las conferencias y las muestras se han llevado a cabo en espacio denominado popularmente *sala vermella* por los damascos que cubren sus paredes y por ser el único reducto de decoración reconstruido de lo que fue la casa-palacio del siglo XVIII, en el cual se conservan los espejos, una lámpara, una chimenea y unas sillas, y donde en una sala continua se muestra el *llit de l'Adrià*. Este espacio, dentro de un edificio destinado a centro de exposiciones de arte contemporáneo, ha inspirado el ciclo sobre estas líneas de investigación.





# EL CASAL SOLLERIC, EL MUSEU IMPOSSIBLE

## EL CASAL SOLLERIC, EL MUSEO IMPOSSIBLE

**Museus municipals: l'expansió de l'art contemporani.**

**Museos municipales: la expansión del arte contemporáneo.**

—  
**Yolanda Trigo Yerga**

L'any 1974 el consistori municipal de l'Ajuntament de Palma, amb Rafael de la Rosa Vázquez com a batle, va decidir aprovar la compra del Palau Sollerich de Palma.

La compra d'aquest edifici no va ser un acte casual; estava emmarcada en una política estesa per tot el país que tenia un objectiu clar: donar una imatge de modernitat, necessària per al model aperturista que des de feia un cert temps anava desenvolupant la dictadura.

A començaments de la dècada dels 40, el franquisme entén que necessita connectar amb els governs internacionals. En aquest primer moment es prenen com a model els primers museus sorgits durant el feixisme de Mussolini. Tots dos models tenien en comú la titularitat municipal i una concepció del modern una mica "rancia", com per exemple el Museu d'Art Modern d'Olot, inaugurat el 1943, o el Museu d'Art Modern de Barcelona, reinaugurat el 1945.<sup>1</sup>

La suposada modernitat conviu amb un academicisme dirigit políticament i amb una estètica d'exaltació de la dictadura: busts de Primo de Rivera o estàtues equestres de Franco.

El veritable moment de canvi arribarà durant la dècada dels 50. Comença la batalla per la defensa de l'art abstracte, que es converteix en un autèntic símbol per a molts artistes i crítics de l'art modern i contemporani.<sup>2</sup>

De cara a l'exterior, la data clau serà el 12 d'octubre de l'any 1951, Dia de la Hispanitat, en què Franco inaugura la I Biennial Hispanoamericana d'Art a Madrid, per iniciativa de l'Institut de Cultura Hispànica, amb Manuel Fraga al capdavant. Amb

En el año 1974 el consistorio municipal del Ayuntamiento de Palma, con Rafael de la Rosa Vázquez como alcalde, decidió aprobar la compra del Palacio Sollerich de Palma.

La compra de este edificio no fue un acto casual, estaba emmarcada en una política extendida por todo el país que tenía un objetivo claro: dar una imagen de modernidad, necesaria para el modelo aperturista que desde un tiempo a esta parte venía desarrollando la dictadura.

A comienzos de la década de los 40, el franquismo entiende que necesita conectar con los gobiernos internacionales. En ese primer momento se toman como modelo los primeros museos surgidos durante el fascismo de Mussolini. Ambos modelos tenían en común la titularidad municipal y una concepción de lo moderno un tanto "rancia", como por ejemplo el Museo de Arte Moderno de Olot, inaugurado en 1943, o el Museo de Arte Moderno de Barcelona, reinaugurado en 1945.<sup>1</sup>

La supuesta modernidad convive con un academicismo dirigido políticamente y con una estética de exaltación de la dictadura: bustos de Primo de Rivera o estatuas ecuestres de Franco.

El verdadero momento de cambio llegará en la década de los 50. Comienza la batalla por la defensa del arte abstracto, que se convierte en un auténtico símbolo, para muchos artistas y críticos del arte moderno y contemporáneo.<sup>2</sup>

De cara al exterior, la fecha clave será el 12 de octubre del año 1951, Día de la Hispanidad, en que Franco inaugura la I Bienal Hispanoamericana de Arte en Madrid, por iniciativa del Instituto de Cultura Hispánica, con Manuel Fraga al frente. Con esta exposición se inicia la primera de muchas

<sup>1</sup> Lorente Lorente, Jesús P. (1998). "Los nuevos museos de arte moderno y contemporáneo bajo el franquismo". *Artigrama*, núm. 13, pág. 295-313.

<sup>2</sup> Ureña, Gabriel. (1982). "Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1950". *Madrid: Istmo*, pág. 40-51, citat a Sarriagarte Gómez, Iñigo. (2008). "El arte español ante el final de la dictadura de Franco: la necesidad de una apertura internacional". *Crisis, dictaduras, democracia: I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, 1 de gener de 2008.

<sup>1</sup> Lorente Lorente, Jesús P. (1998). Los nuevos museos de arte moderno y contemporáneo bajo el franquismo. *Artigrama*, núm. 13, pp. 295-313.

<sup>2</sup> Ureña, Gabriel. (1982). Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1950. *Madrid: Istmo*, pp. 40-51. citado en Sarriagarte Gómez, Iñigo. (2008). El arte español ante el final de la dictadura de Franco: la necesidad de una apertura internacional. *Crisis, dictaduras, democracia: I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, 1 de enero de 2008.

aquesta exposició s'inicia la primera de moltes altres grans exposicions que continuaran de manera ininterrompuda durant gairebé 15 anys. La mostra tenia un objectiu clar: llançar una nova imatge del règim fora i dins de les fronteres.

La propaganda va exercir l'efecte esperat, però aquesta primera exposició també va tenir detractors i des dels països iberoamericans, convidats a la mostra, es va produir una mobilització per a intentar frenar la iniciativa.<sup>3</sup>

L'exposició es va dur a terme i va complir els objectius, però aquesta no era realment la primera mostra: l'any 1947 ja té lloc a Buenos Aires una exposició col·lectiva on es reuneixen obres, en la seva majoria mostres d'art jove, concretament de la Jove Escola Madrilenya, obres d'artistes surrealistes i cubistes, i també un considerable nombre de dones artistes, com per exemple María Blanchard.<sup>4</sup>

Les institucions culturals franquistes volien imprimir un vernís de modernitat a les seves pràctiques; per tant, havien d'acompanyar les mostres amb un discurs creïble i alhora acceptable per part dels mateixos mitjans interns conservadors. La solució arriba a través del que diversos autors, Àngel Llorente i Julián Díaz, entre d'altres, han denominat "la tercera via": allò espanyol. Això suposava una producció artística que introduïa novetats plàstiques de tipus internacional, però que alhora era capaç d'espantar qualsevol suspicàcia per ser plenament espanyol; és a dir, "modern però propi".<sup>5</sup>

Durant la dècada dels 60 Espanya s'obre a la internacionalitat, als sistemes industrials occidentals; es produeix una obertura de les fronteres i una tímida liberalització del règim. Es crea un ambient que Francisco Calvo Serraller ha descrit de la següent manera: "La realitat artística de las jóvenes generaciones españolas enfatiza exageradamente la falta de apego a las señas de identidad heredadas, la voluntad firme de expresar una situación española que ha roto con el pasado, de expresar, en definitiva, como ya lo escribí en otra ocasión, la 'España del más allá de España'".<sup>6</sup>

Amb aquesta finalitat apareix una nova forma d'expressió artística: l'informalisme, de Tàpies i Saura. El nou moviment artístic es recull com el substitut d'un extint surrealisme anticatòlic i republicà. L'informalisme, vinculat amb els EUA, suposa la renovació de l'avantguarda i s'acull com un moviment "típica y netamente español".<sup>7</sup>

3 Marzo, Jorge L. (2006). *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*. Recuperat d' [https://www.soymenos.net/arte\\_franquismo.pdf](https://www.soymenos.net/arte_franquismo.pdf).

4 Pintora que es va moure entre el cubisme i el surrealisme en les primeres dècades del segle XX i que va morir el 1932 a París.

5 Fuentes Vega, Alicia. (2011). "Franquismo y exportación cultural. El papel de 'lo español' en el apadrinamiento de la vanguardia". *Anales de Historia del Arte*. Volum extraordinari, pàg. 183-196.

6 Calvo Serraller, F. (1988). *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza Forma, pàg. 180.

7 Marzo, Jorge L. (2006). *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*. Recuperat d'[https://www.soymenos.net/arte\\_franquismo.pdf](https://www.soymenos.net/arte_franquismo.pdf).

otras grandes exposiciones que continuarán de manera ininterrompida durante casi 15 años. La muestra tenía un objetivo claro: lanzar una nueva imagen del régimen fuera y dentro de las fronteras.

La propaganda ejerció el efecto esperado, pero esta primera exposición también tuvo detractores y desde los países iberoamericanos, invitados a la muestra, se produjo una movilización para intentar frenar la iniciativa.<sup>3</sup>

La exposición se celebró y cumplió con los objetivos, pero ésta no era realmente la primera muestra: ya en el año 1947 se celebra en Buenos Aires una exposición colectiva donde se reúnen obras, en su mayoría muestras de arte joven, concretamente de la Joven Escuela Madrileña, obras de artistas surrealistas, y cubistas y también un considerable número de mujeres artistas como por ejemplo María Blanchard.<sup>4</sup>

Las instituciones culturales franquistas querían imprimir un barniz de modernidad a sus prácticas, por tanto, tenían que acompañar las muestras con un discurso creíble y a la vez aceptable por parte de los propios medios internos conservadores. La solución llega a través de lo que varios autores, Ángel Llorente y Julián Díaz, entre otros, han denominado "la tercera vía": lo español. Esto suponía una producción artística que introducía novedades plásticas de tipo internacional, pero que a la vez era capaz de ahuyentar cualquier suspicacia por ser plenamente español, es decir "moderno pero propio".<sup>5</sup>

Durante la década de los 60 España se abre a la internacionalidad, a los sistemas industriales occidentales; se produce una abertura de las fronteras y una tímida liberalización del régimen. Se conforma un ambiente que Francisco Calvo Serraller ha descrito de la siguiente manera: "La realidad artística de las jóvenes generaciones españolas enfatiza exageradamente la falta de apego a las señas de identidad heredadas, la voluntad firme de expresar una situación española que ha roto con el pasado, de expresar, en definitiva, como ya lo escribí en otra ocasión, la 'España del más allá de España'".<sup>6</sup>

Con esta finalidad aparece una nueva forma de expresión artística: el informalismo, de Tàpies y Saura. El nuevo movimiento artístic se recoge como el substituto de un extinto surrealisme anticatòlic i republicà. L'informalisme, vinculat amb els EUA, suposa la renovació de la vanguardia i se acoge como un movimiento "típica y netamente español".<sup>7</sup>

En la formalización del proceso de asimilación de las vanguardias

3 Marzo, Jorge L. (2006). *Arte Moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*. Recuperado de [https://www.soymenos.net/arte\\_franquismo.pdf](https://www.soymenos.net/arte_franquismo.pdf).

4 Pintora que se movió entre el cubismo y el surrealismo en las primeras décadas del siglo XX y que falleció en 1932 en París.

5 Fuentes Vega, Alicia. (2011). "Franquismo y exportación cultural. El papel de 'lo español' en el apadrinamiento de la vanguardia". *Anales de Historia del Arte*. Volumen Extraordinario, pp. 183-196.

6 Calvo Serraller, F. (1988). *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza Forma, pp.180.

7 Marzo, Jorge L. (2006). *Arte Moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*. Recuperado de [https://www.soymenos.net/arte\\_franquismo.pdf](https://www.soymenos.net/arte_franquismo.pdf).



En la formalització del procés d'assimilació de les avantguardes com a art espanyol, hi jugaran un paper molt important les successives publicacions de revistes especialitzades en art, que es varen centrar especialment a l'art d'avantguarda, però sobretot serà fonamental la creació d'una xarxa de museus municipals d'art contemporani, sobretot des de mitjan dècada dels anys 60; aquest desplegament museístic arribarà fins als nostres dies.

Algunes vegades la municipalitat es va enfrontar al règim mateix, com en el cas del Museu Picasso a Barcelona, inaugurat el març de 1963. Això va suposar un precedent que va obrir les portes del Museu Dalí a Figueres i la Fundació Miró a Barcelona.

En els anys 60 es produeix el pas del museu d'art modern, seguint el model italià, al museu d'art contemporani i per a aquesta nova concepció museística es fugiu dels criteris que consideraven l'avantguarda com una degeneració i es prenen com a referència els Estats Units; fins i tot es col·loca al capdavant del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, inaugurat el 1960, una dona com a presidenta, Maria del Carme de Pallejà. Aquest nomenament pretenia ser un reclam per a les famílies adinerades de la capital catalana. Maria del Carme de Pallejà ja presidia la Cambra de Barcelona d'Art Actual, i en la seva elecció es va tenir com a referència el mateix Museu d'Art Modern de Nova York, que gestionaven tres dones. No només es va prendre com a model en aquest sentit, si no també en la gestió mateixa del museu, ja que, així com el museu americà, algunes obres es podien comprar, els beneficis que s'obtenien de la venda es reinvertien en el museu mateix, i també incloïa peces en dipòsit.

En els anys 70 l'expansió museística continua i se centrarà, sobretot, en poblacions més petites, menys representatives i amb un control menys exigent per part de les autoritats franquistes.

En aquests anys sorgeixen museus com l'Ayllón (Segòvia), que avui dia continua sent un referent i que va convertir el municipi en el refugi favorit de molts artistes. Fins i tot va implicar la projecció turística de la zona.<sup>8</sup>

Tal vegada el més rellevant i amb major projecció dins de l'art contemporani va ser el Museu d'Art Contemporani de Conca, situat en un espai patrimonial de la ciutat, les Cases Penjades. En la seva execució hi va jugar un paper fonamental un batlle-poeta, Gustavo Torner, que va ser capaç d'atreure la col·lecció i l'interès personal de Fernando Zóbel, col·leccionista d'art abstracte, que des de 1962 cercava un lloc per a mostrar-hi la seva col·lecció. Inaugurat l'any 1966, serà fruit de l'obstinació d'una iniciativa privada gestionada per un grup d'artistes amb les idees molt clares i encapçalada per un Fernando Zóbel, artista nascut a Manila, que havia passat gran part de la seva vida als Estats Units en contacte amb una tipologia de museus on la col·laboració entre el sector públic i privat s'assumia com una necessitat.<sup>9</sup>

como arte español, jugarán un papel muy importante las sucesivas publicaciones de revistas especializadas en arte, que se centraron especialmente en el arte de vanguardia, pero sobre todo, será fundamental la creación de una red de museos municipales de arte contemporáneo, sobre todo desde mediados de la década de los años 60; este despliegue museístico llegará hasta nuestros días.

Algunas veces la municipalidad se enfrentó al propio régimen, como en el caso del Museo Picasso en Barcelona, inaugurado en marzo de 1963. Esto supuso un precedente que abrió las puertas del Museo Dalí en Figueres y la Fundación Miró en Barcelona.

En los años 60 se produce el paso del museo de arte moderno, siguiendo el modelo italiano, al museo de arte contemporáneo y para esta nueva concepción museística se huye de los criterios que consideraban la vanguardia como una degeneración y se toma como referencia Estados Unidos; incluso se coloca al frente del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, inaugurado en 1960, a una mujer como presidenta del mismo, María del Carmen de Pallejá. Este nombramiento pretendía ser un reclamo para las familias acaudaladas de la capital catalana. María del Carmen Pallejá ya presidía la Cámara Barcelonesa de Arte Actual, y en su elección se tuvo como referencia el propio Museo de Arte Moderno de Nueva York, que gestionaban tres mujeres. No sólo se tomó como modelo en este sentido, si no también en la propia gestión del museo, ya que, al igual que el museo americano, algunas obras se podían comprar, los beneficios que se obtenían de la venta se reinvertían en el propio museo, también incluía piezas en depósito.

En los años 70 la expansión museística continúa, se centrará, sobre todo en poblaciones más pequeñas, menos representativas y con un control menos exigente por parte de las autoridades franquistas.

En estos años surgen museos como el Ayllón (Segovia), que hoy en día sigue siendo un referente, y que convirtió el municipio en el refugio favorito de muchos artistas. Incluso implicó la proyección turística de la zona.<sup>8</sup>

Tal vez, el más relevante y con mayor proyección dentro del arte contemporáneo, fue el Museo de Arte Contemporáneo de Cuenca, situado en un espacio patrimonial de la ciudad, las Casas Colgadas. En su ejecución jugó un papel fundamental un alcalde-poeta, Gustavo Torner, que fue capaz de atraer la colección y el interés personal de Fernando Zóbel, coleccionista de arte abstracto, que desde 1962 buscaba un lugar para mostrar su colección. Inaugurado en el año 1966, será fruto del empeño de una iniciativa privada gestionada por un grupo de artistas con las ideas muy claras y encabezada por un Fernando Zóbel, artista nacido en Manila, que había pasado gran parte de su vida en los Estados Unidos en contacto con una tipología de museos donde la colaboración entre el sector público y privado estaba asumida como una necesidad.<sup>9</sup>

Esta aproximación de los críticos de arte y los artistas a los edificios históricos no será aislada; más bien el Museo de

<sup>8</sup> Lorente Lorente, Jesús P. (1998). "Los nuevos museos de arte moderno y contemporáneo bajo el franquismo". *Artigrama*, núm. 13, pàg. 295-313.

<sup>9</sup> Galisteo Espartero, Antonio. (2013). "Aprendiendo del museo de arte abstracto español de Cuenca. 50 años de la gestación de un modelo paradigmático". *Boletín de la Sociedad de Amigos de la Cultura Vélez-Málaga*, núm. 12, pàg. 49-56.

<sup>8</sup> Lorente Lorente, Jesús P. (1998). Los nuevos museos de arte moderno y contemporáneo bajo el franquismo. *Artigrama*, núm. 13, pp. 295-313.

<sup>9</sup> Galisteo Espartero, Antonio. (2013). Aprendiendo del museo de arte abstracto español de Cuenca. 50 años de la gestación de un modelo paradigmático. *Boletín de la Sociedad de Amigos de la Cultura Vélez-Málaga*, núm. 12, pp. 49-56.



Aquesta aproximació dels crítics d'art i els artistes als edificis històrics no serà aïllada; més aviat, el Museu d'Art Contemporani de Conca serà el "cap de cartell" d'una tendència cada vegada més freqüent. Des de mitjan anys 60 i durant els anys 70, d'altres museus s'allotjaran en edificis pertanyents al Patrimoni Nacional. Museus com el d'Elx, inaugurat el 1969, o el de Villafamés, a Castelló, inaugurat el 1972, es converteixen en un paradigma que s'estén arreu d'Espanya, sempre a nivell municipal.

El Museu d'Art Contemporani de Conca li va servir al franquisme com a imatge perfecta cap a l'exterior de país lliure, on la rebel·lia dels artistes informalistes era benvinguda, molt al contrari de les imposicions i restriccions dels règims comunistes, tot això en plena guerra freda. L'informalisme connectava de manera directa amb la producció artística americana i aquesta era la imatge que es volia oferir del país en aquells moments de la dictadura, una imatge afí al capitalisme i liberalisme americà.

Si hi havia un lloc a Espanya que podia oferir un mostrador de modernitat i liberalisme aquest espai estava reservat per a les illes, paradisos del turisme internacional, reactivadors de l'economia i prototips de mercat per a la nova Espanya dels anys 70.<sup>10</sup>

## Un museu contemporani per a Palma

L'any 1969 es crea el Museu d'Art Contemporani d'Eivissa, que suposa el colofó de les biennals internacionals que s'hi duen a terme des de l'any 1964 i que conjugaven en perfecta harmonia amb una Eivissa *hippy*, que s'expandia cap al món, i que res tenia a veure amb la situació de la resta d'Espanya.

El Museu d'Eivissa suposarà el model a seguir pel projecte de Museu d'Art Contemporani de Palma.<sup>11</sup>

L'any 1975 el Ple aprova la compra del Palau Sollerich per 60.000.000 de pessetes, que s'hauran d'abonar en quatre pagaments de 15.000.000. Serà ja l'any 1977, el 15 de febrer, quan es firmi l'escriptura d'adquisició del Palau i d'aquesta manera passarà a plena titularitat municipal.

La primera proposta respecte de la creació d'un museu d'art contemporani a Palma es fa el 20 de juny de 1974. Davant el consistori s'hi argumenten els motius pels quals s'ha de crear el Museu d'Art Contemporani de Palma de Mallorca:

<sup>10</sup> Lorente Lorente, Jesús P. (1998). "Los nuevos museos de arte moderno y contemporáneo bajo el franquismo". *Artigrama*, núm. 13, pp. 295-313.

<sup>11</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 36, del 21 d'octubre de 1974 (15). Recuperat d'[https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/).

Arte Contemporáneo de Cuenca será el "cabeza de cartel" de una tendencia cada vez más frecuente, desde mediados de los años 60 y durante los años 70, otros museos se van a alojar en edificios pertenecientes al Patrimonio Nacional. Museos como el de Elche, inaugurado en 1969 o el de Villafames en Castellón, inaugurado en 1972, se convierten en un paradigma que se extiende por toda España, siempre a nivel municipal.

El Museo de Arte Contemporáneo de Cuenca le sirvió al franquismo como imagen perfecta hacia el exterior de país libre, donde la rebeldía de los artistas informalistas era bienvenida, muy al contrario de las imposiciones y restricciones de los regímenes comunistas, todo esto en plena guerra fría. El informalismo conectaba de manera directa con la producción artística americana y ésta era la imagen que se quería ofrecer del país a estas alturas de la dictadura, una imagen afín al capitalismo y liberalismo americano.

Si había un lugar en España que podía ofrecer un escaparate de modernidad y liberalismo ese espacio estaba reservado para las islas, paraísos del turismo internacional, reactivadores de la economía y prototipos de mercado para la nueva España de los años 70.<sup>10</sup>

## Un museo contemporáneo para Palma

En el año 1969, se crea el Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza, que supone el colofón de las Bienales internacionales que se venían celebrando allí desde el año 1964 y que conjugaban en perfecta armonía con una Ibiza *hippy*, que se expandía hacia el mundo, y que nada tenía que ver con la situación del resto de España.

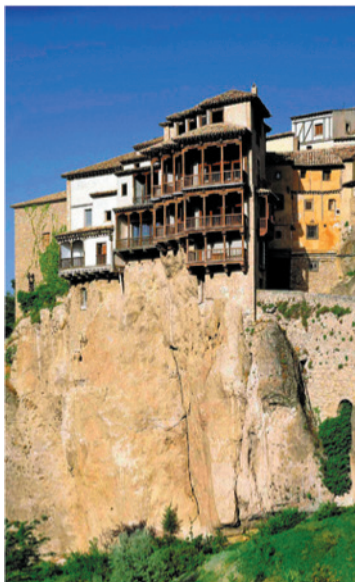
El Museo de Ibiza supondrá el modelo a seguir por el proyecto de Museo de Arte Contemporáneo de Palma.<sup>11</sup>

En el año 1975 el pleno aprueba la compra del Palacio Sollerich por 60.000.000 de pesetas, se deberán abonar en cuatro pagos de 15.000.000. Será ya en el año 1977, el 15 de febrero, cuando se firme la escritura de adquisición del Palacio y de esta manera pasará a plena titularidad municipal.

La primera propuesta respecto a la creación de un Museo de Arte Contemporáneo en Palma se realiza el 20 de junio de 1974. En ella y ante el consistorio se argumentan los motivos por los que se tiene que crear el Museo de Arte Contemporáneo de Palma de Mallorca:

<sup>10</sup> Lorente Lorente, Jesús P. (1998). Los nuevos museos de arte moderno y contemporáneo bajo el franquismo". *Artigrama*, núm. 13, pp. 295-313.

<sup>11</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 36 del 21 de octubre de 1974 (15). Recuperado de [https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/).



Museu d'Art Abstracte Espanyol de Conca.  
Imatge extreta de: <https://www.march.es/arte/>

Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.  
Imagen extraída de: <https://www.march.es/arte/>



Imatge actual del MACE, a Eivissa.

Imatge extreta de: <https://www.eivissa.es/mace/index.php/ca/el-museu/4-nouedifici>

Imagen actual del MACE, en Ibiza.

Imagen extraída de: <https://www.eivissa.es/mace/index.php/ca/el-museu/4-nouedifici>

A continuación, se da cuenta de la pregunta que se transcribe seguidamente:

1º) Crear el Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Palma de Mallorca, como servicio público de gestión directa a cargo de la Corporación, habida cuenta de su propia competencia para el desarrollo de tales fines, establecida en el art. 101 apartado j) de la vigente Ley de Régimen Local, y de acuerdo con lo dispuesto en los arts. 42 y 44 del Reglamento de Servicios, que faculta al Ayuntamiento Pleno para su establecimiento, puesto que no se trata de servicios de carácter económico, mercantil o industrial. - 2º) Constituir una comisión presidida por el Ilmo. Sr. Alcalde o Teniente de Alcalde en quien delegue, e integrada por los miembros de la Comisión de Cultura, Tenientes de Alcalde de Hacienda, Gobierno Interior, Urbanismo y Planificación, Consejero Delegado de Bellas Artes, Presidente del Círculo de Bellas Artes y Presidente de ANSIBA, al efecto de preparar el Reglamento de Régimen Interior al que deberá ajustarse dicho servicio municipal, que una vez redactado se someterá a la aprobación de la Corporación. - 3º) Adscribir el Museo de Arte Contemporáneo los lienzos y esculturas de propiedad municipal, y demás objetos artísticos, que a juicio de la mencionada Comisión deban integrarse en dicho museo, así como habilitar las dependencias que provisionalmente albergarán al mismo hasta su ubicación definitiva, teniendo en cuenta que en sus salas podrán ser recibidas en calidad de depósito o donación las piezas artísticas procedentes de propiedad particular o de otras Corporaciones, que a criterio de la antes mencionada Comisión merezcan tal distinción. - 4º) Que el presente acuerdo pase a la Comisión de Hacienda para que se estudie una habilitación de crédito para el año en curso, así como, la correspondiente dotación presupuestaria para el inmediato ejercicio económico.

El Sr. Durán explica que es de conocimiento público la fuga de obras de arte registrada en nuestra Ciudad, que ha entristecido a todos, y que se ha de procurar que no se repita tal estado de cosas. Sabe que por la Alcaldía se han dispuesto gestiones a realizar con dueños de edificios importantes del siglo XIX, que pudieran ser el emplazamiento ideal de un Museo de Arte Contemporáneo. Durante la visita del Director General de Bellas Artes, se puso sobre el tapete la cuestión del arte contemporáneo en Mallorca, haciéndose hincapié en que había artistas de mucha valía que vivían en Mallorca. Las jornadas de arte han servido para conocer que con la Facultad de Filosofía tenemos competencias en Arte para darnos

“A continuación, se da cuenta de la pregunta que se transcribe seguidamente:

1º) Crear el Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Palma de Mallorca, como servicio público de gestión directa a cargo de la Corporación, habida cuenta de su propia competencia para el desarrollo de tales fines, establecida en el art. 101 apartado j) de la vigente Ley de Régimen Local, y de acuerdo con lo dispuesto en los arts. 42 y 44 del Reglamento de Servicios, que faculta al Ayuntamiento Pleno para su establecimiento, puesto que no se trata de servicios de carácter económico, mercantil o industrial. - 2º) Constituir una comisión presidida por el Ilmo. Sr. Alcalde o Teniente de Alcalde en quien delegue, e integrada por los miembros de la Comisión de Cultura, Tenientes de Alcalde de Hacienda, Gobierno Interior, Urbanismo y Planificación, Consejero Delegado de Bellas Artes, Presidente del Círculo de Bellas Artes y Presidente de ANSIBA, al efecto de preparar el Reglamento de Régimen Interior al que deberá ajustarse dicho servicio municipal, que una vez redactado se someterá a la aprobación de la Corporación. - 3º) Adscribir el Museo de Arte Contemporáneo los lienzos y esculturas de propiedad municipal, y demás objetos artísticos, que a juicio de la mencionada Comisión deban integrarse en dicho museo, así como habilitar las dependencias que provisionalmente albergarán al mismo hasta su ubicación definitiva, teniendo en cuenta que en sus salas podrán ser recibidas en calidad de depósito o donación las piezas artísticas procedentes de propiedad particular o de otras Corporaciones, que a criterio de la antes mencionada Comisión merezcan tal distinción. - 4º) Que el presente acuerdo pase a la Comisión de Hacienda para que se estudie una habilitación de crédito para el año en curso, así como, la correspondiente dotación presupuestaria para el inmediato ejercicio económico.

El Sr. Durán explica que es de conocimiento público la fuga de obras de arte registrada en nuestra Ciudad, que ha entristecido a todos, y que se ha de procurar que no se repita tal estado de cosas. Sabe que por la Alcaldía se han dispuesto gestiones a realizar con dueños de edificios importantes del siglo XIX, que pudieran ser el emplazamiento ideal de un Museo de Arte Contemporáneo. Durante la visita del Director General de Bellas Artes, se puso sobre el tapete la cuestión del arte contemporáneo en Mallorca, haciéndose hincapié en que había artistas de mucha valía que vivían en Mallorca. Las jornadas de arte han servido para conocer que con la Facultad de Filosofía tenemos competencias en Arte para darnos ayuda en el montaje de este museo. Artistas de hoy, como Joan Miró, son garantía de que Palma cuenta en la Historia Contemporánea. Es asunto

ayuda en el montaje de este museo. Artistas de hoy, como Joan Miró, son garantía de que Palma cuenta en la Historia Contemporánea. Es asunto muy importante, que no debemos demorar, ni tampoco precipitarnos, ya que la solución es compleja por cuestiones del edificio y parte económica, pero hemos de ir a una nueva orientación en beneficio del Arte, creando el museo y su Comisión.

El Sr. Cicerol da las gracias al Sr. Durán, por cuanto la idea que expone es un beneficio de la Ciudad de Palma. Las gestiones a que alude, que se realizan respecto a adquisición de edificios, contenían, sometiéndose en un futuro al Pleno soluciones concretas, y agradece el que se haya pensado en la Comisión de Hacienda para que figure en calidad de miembro de la Comisión del Museo.<sup>12</sup>

Un mes abans, el 20 de maig de 1974, al Ple, als precís i preguntes, ja es parla sobre la necessitat d'ofèrir una nova imatge de la ciutat:

El Sr. Durán ruega al Sr. Cabrer que, en su cometido de Relaciones Públicas, dé a conocer que la imagen de Mallorca no es solamente turística, sino que se divulgue lo que dijo Camilo José Cela, que es Ciudad en la que hay personas, entre ellas Miró y Calder, que pueden contribuir a que desaparezca la imagen exclusivamente comercial, que a la hora de promover congresos puede ser un hándicap.<sup>13</sup>

El 20 d'agost de 1974 es felicita la Fundació Juan March per l'exposició d'art Contemporani que ha duit a terme.<sup>14</sup>

El 21 d'octubre del mateix any s'acorda l'aprovació del Reglament del Museu d'Art Contemporani de Palma de Mallorca i es modifica l'article 6è del Reglament perquè el conseller provincial de Belles Arts sigui vocal del Patronat en representació de l'Administració central. El Museu es constitueix com un servei públic de gestió directa a càrrec de la corporació municipal i segueix l'exemple del Museu d'Eivissa, que havia estat visitat amb aquest propòsit per la Comissió de Cultura de la corporació. La proposta passava per la creació de "un museo estátic, dinámico i didáctico". En aquest Reglament queda recollit que els fons del museu només procediran de donacions d'artistes de manera excepcional i quan el seu director i el seu Patronat ho aconsellin.

A l'acta d'aquest Ple es domicilia el museu a la plaça de Cort, 1, i es puntualitza que es tracta d'un domicili social.

Quant al finançament del museu, es planteja com el finançament d'un servei públic i per tant subjecte al pressupost ordinari municipal o als extraordinaris que s'acordin, i "los ingresos que se obtengan se ingresarán en la caja municipal". Seguidament es torna a esmentar el Museu d'Eivissa com un exemple de gestió i puntualitzen "que, pasado el periodo de montaje, el museo puede autofinanciarse, con el enfoque que dan en aquella isla, al mismo".<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 28, del 20 de juny de 1974. (12). Recuperat d'[https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes.1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes.1937_1978/).

<sup>13</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 23, del 20 de maig de 1974. Recuperat d'[https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes.1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes.1937_1978/).

<sup>14</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 33, del 20 d'agost de 1974. (30). Recuperat d'[https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes.1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes.1937_1978/).

<sup>15</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 36, del 21 d'octubre de 1974 (15). Recuperat d'[https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes.1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes.1937_1978/).

muy importante, que no debemos demorar, ni tampoco precipitarnos, ya que la solución es compleja por cuestiones del edificio y parte económica, pero hemos de ir a una nueva orientación en beneficio del Arte, creando el museo y su Comisión.

El Sr. Cicerol da las gracias al Sr. Durán, por cuanto la idea que expone es un beneficio de la Ciudad de Palma. Las gestiones a que alude, que se realizan respecto a adquisición de edificios, contenían, sometiéndose en un futuro al Pleno soluciones concretas, y agradece el que se haya pensado en la Comisión de Hacienda para que figure en calidad de miembro de la Comisión del Museo".<sup>12</sup>

Un mes antes, el 20 de mayo de 1974, en el Pleno, en los ruegos y preguntas, ya se habla sobre la necesidad de ofrecer una nueva imagen de la ciudad:

"...El Sr. Durán ruega al Sr. Cabrer que, en su cometido de Relaciones Públicas, dé a conocer que la imagen de Mallorca no es solamente turística, sino que se divulgue lo que dijo Camilo José Cela, que es Ciudad en la que hay personas, entre ellas Miró y Calder, que pueden contribuir a que desaparezca la imagen exclusivamente comercial, que a la hora de promover congresos puede ser un hándicap".<sup>13</sup>

El 20 de agosto de 1974 se felicita a la Fundación Juan March por la exposición de Arte Contemporáneo que ha llevado a cabo.<sup>14</sup>

El 21 de octubre del mismo año se acuerda la aprobación del Reglamento del Museo de Arte Contemporáneo de Palma de Mallorca y se modifica el artículo 6º del reglamento, para que el Consejero Provincial de Bellas Artes sea vocal del Patronato en representación de la Administración central. El Museo se constituye como un servicio público de gestión directa a cargo de la corporación municipal y sigue el ejemplo del Museo de Ibiza, que había sido visitado con este propósito por la Comisión de Cultura de la corporación. La propuesta pasaba por la creación de "un museo estático, dinámico y didáctico". En dicho Reglamento queda recogido que los fondos del museo sólo procederán de donaciones de artistas de manera excepcional y cuando el Director y Patronato del mismo lo aconsejen.

En el acta de este Pleno se domicilia el museo en Plaza de Cort, 1 y se puntualiza que se trata de un domicilio social.

En cuanto a la financiación del museo, se plantea como la financiación de un servicio público y por tanto sujeto al presupuesto ordinario municipal o a los extraordinarios que se acuerden, y "los ingresos que se obtengan se ingresarán en la caja municipal". Seguidamente se vuelve a citar al Museo de Ibiza como un ejemplo de gestión y puntualizan " que, pasado el periodo de montaje, el museo puede autofinanciarse, con el enfoque que dan en aquella isla, al mismo".<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 28 del 20 de junio de 1974. (12). Recuperado de [https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes.1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes.1937_1978/).

<sup>13</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 23 del 20 de mayo de 1974. Recuperado de [https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes.1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes.1937_1978/).

<sup>14</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 33 del 20 de agosto de 1974. (30). Recuperado de [https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes.1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes.1937_1978/).

<sup>15</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 36 del 21 de octubre de 1974 (15). Recuperado de [https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes.1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes.1937_1978/).

El 20 de maig de 1975 s'acorda l'adquisició del Palau Sollerich com a seu de serveis i manifestacions culturals de la ciutat. La compra es realitza als germans Morell Rovira, propietaris de l'immoble. La compra inclou l'edifici i totes les seves pertinences: "juntamente con los muebles que se incluyen en el adjunto inventario por un importe de 60.000.000 de pesetas". L'edifici havia estat declarat monument historicoartístic per decret de 3 de juny de 1931 i es proposa que figurei com a:

contribución del Ayuntamiento de Palma de Mallorca al Año Internacional para la Defensa del Patrimonio Arquitectónico, establecido por el Consejo de Europa, y a efectos de acondicionar sus dependencias para sede de servicios y manifestaciones culturales de la ciudad (Biblioteca, Hemeroteca, Sección histórica del Archivo Municipal, Salas de Exposiciones, Recepciones, Conferencias y Conciertos, Patronatos Culturales, etc.).

Al Ple es justifica l'adquisició d'aquest monument patrimonial, tal com ja s'havia fet amb Can Desbrull, seu del Museu de Mallorca, i Can Trullols, i es puntualitza que en tot cas aquesta adquisició no suposarà un precedent perquè l'Ajuntament es vegi en l'obligació d'adquirir més monuments patrimonials. S'esmenta el Palau Sollerich com el "más representativo de la arquitectura mallorquina". A més, en aquest Ple i com a justificació de la compra:

se enumeran hechos históricos del Palacio, y la opinión de la Comisaría Nacional de Bibliotecas, estimándolo idóneo para montar una biblioteca de categoría, así como las posibilidades que encierra para dedicarlo a actividades culturales de todo género.

Cita la existencia de obras de arte que contiene el Palacio, que estuvieron a punto de desaparecer, y aclara que la oferta abarca el edificio, todo el mobiliario y cuadros que aparecen relacionados en el inventario adjunto.

Describe la superficie del solar, así como las características fundamentales del Palacio y su perfecto estado de conservación, así como contar como elemento idóneo para recibir donaciones de bibliotecas y obras de arte que los poseedores harán si saben que tenemos el lugar adecuado para su colocación y exposición.

Finalment, es decideix que el pagament serà ajornat i es reconeix la càrrega que la compra suposarà per a l'Administració. En aquest sentit, es justifica dient que "las Bellas Artes no pueden ser consideradas como algo suntuario, sino un bien social".

Davant el dubte sobre el preu d'adquisició del Palau, aquest es justifica de la següent manera:

Un anticuario ofreció 13.000.000 de pesetas por parte de las obras más importantes. La valoración de los servicios técnicos es muy superior a la cantidad pedida por la propiedad del Palacio.

Al llarg del Ple es considera l'adquisició com "una ocasión solemne i única", així com que "los servicios técnicos han informado que se halla en buen estado de conservación y es el palacio mejor conservado". A continuació es puntualitza que de moment no és necessari realitzar obres al Palau.

Es recorda que hi ha inquilins al Palau, que paguen un lloguer substancial de 50.000 pessetes anuals, i es proposa "invitar a que desaparezcan los inquilinos". Pel que fa aquesta qüestió el batle proposa alliberar d'inquilins l'immoble malgrat el rendiment que genera.

El 20 de mayo de 1975 se acuerda la adquisición del Palacio Sollerich para sede de servicios y manifestaciones culturales de la ciudad. La compra se realiza a los hermanos Morell Rovira, propietarios del inmueble. La compra incluía el edificio y todas sus pertenencias: "juntamente con los muebles que se incluyen en el adjunto inventario por un importe de 60.000.000 de pesetas". El edificio había sido declarado monumento históricoartístico por decreto de 3 de junio de 1931 y se propone que figure como:

contribución del Ayuntamiento de Palma de Mallorca al Año Internacional para la Defensa del Patrimonio Arquitectónico, establecido por el Consejo de Europa, y a efectos de acondicionar sus dependencias para sede de servicios y manifestaciones culturales de la ciudad (Biblioteca, Hemeroteca, Sección histórica del Archivo Municipal, Salas de Exposiciones, Recepciones, Conferencias y Conciertos, Patronatos Culturales, etc.)

En el pleno se justifica la adquisición de este monumento patrimonial, tal y como ya se había hecho con el Palacio Desbrull, sede del Museo de Mallorca y del Palacio Truyols, y se puntualiza que en todo caso esta adquisición no supondrá un precedente para que el Ayuntamiento se vea en la obligación de adquirir más monumentos patrimoniales. Se referencia el Palacio Sollerich como el "más representativo de la arquitectura mallorquina". Además, en este Pleno y como justificación de la compra:

"se enumeran hechos históricos del Palacio, y la opinión de la Comisaría Nacional de Bibliotecas, estimándolo idóneo para montar una biblioteca de categoría, así como las posibilidades que encierra para dedicarlo a actividades culturales de todo género.

Cita la existencia de obras de arte que contiene el Palacio, que estuvieron a punto de desaparecer, y aclara que la oferta abarca el edificio, todo el mobiliario y cuadros que aparecen relacionados en el inventario adjunto.

Describe la superficie del solar, así como las características fundamentales del Palacio y su perfecto estado de conservación, así como contar como elemento idóneo para recibir donaciones de bibliotecas y obras de arte que los poseedores harán si saben que tenemos el lugar adecuado para su colocación y exposición".

Por último, se decide que el pago será aplazado y se reconoce la carga que la compra supondrá para la Administración. En este sentido, se justifica diciendo que "las Bellas Artes no pueden ser consideradas como algo suntuario, sino un bien social".

Ante la duda sobre el precio de adquisición del Palacio, este se justifica de la siguiente manera:

Un anticuario ofreció 13.000.000 de pesetas por parte de las obras más importantes. La valoración de los servicios técnicos es muy superior a la cantidad pedida por la propiedad del Palacio.

A lo largo del Pleno se considera la adquisición como "una ocasión solemne y única", así como que "los servicios técnicos han informado que se halla en buen estado de conservación y es el palacio mejor conservado". A continuación se puntualiza



Finalment, com a solució al pagament es proposa l'ajornament en quatre anualitats de 15.000.000 de pessetes sense interessos.<sup>16</sup>

El 18 de setembre de 1975 s'informa el Ple que l'informe per a l'adquisició del Palau Sollerich per part de l'Ajuntament de Palma ha resultat favorable i, per tant, s'aprova l'adquisició als propietaris:

que lo son por cuartas partes indivisas, los hermanos Doña Concepción, Don Fausto, Don Joaquín y Doña Amparo Morell Rovira en la cantidad de 60.000.000 de pesetas, pagaderas en cuatro anualidades por importe de 15.000.000 cada una, sin intereses, teniendo en cuenta que la entrega del inmueble en la parte no arrendada se adelantará a la firma de la escritura, efectuándose a la percepción del primer pago, con todos los objetos muebles que figuran en el inventario suscrito por los vendedores, y la Escritura Pública, con la consiguiente entrega del resto del inmueble, deberá realizarse al efectuarse el segundo pago, corriendo a cargo de la corporación todos los gastos, impuestos, arbitrios o indemnizaciones que proceden y que se produzcan por y como consecuencia de la venta, salvo los que siendo a cargo de la parte vendedora resulten intransferibles e irrenunciables por precepto legal.<sup>17</sup>

El 18 de març de 1976 es realitza la primera donació pública d'obra d'art per al Museu d'Art Contemporani de Palma de Mallorca:

Aceptar la donación de la obra "Arcos de Luz y Sombra" Medalla de Honor del certamen de Pintura convocado dentro de los Premios Ciudad de Palma 1975, ofrecida a este Ayuntamiento por su autor D. Mateo Alcina Oliver (MAXIM) a efectos de que pueda pasar a engrosar las colecciones del Museo de Arte Contemporáneo de Palma de Mallorca o ser exhibida donde se creyere oportuno. Agradecer al Don Mateo Alcina Oliver su ejemplar acto de liberalidad que pone de manifiesto la sensibilidad ciudadana en orden a la promoción de un patrimonio cultural colectivo bajo la rúbrica del futuro Museo de Arte Contemporáneo de la Ciudad.

El Sr. Durán explica el ofrecimiento hecho a favor del futuro Museo de Arte Contemporáneo de la obra "Arcos de Luz y de Sombras", Medalla de Honor del último certamen de pintura de Palma, prueba evidente de la fe que este artista ha depositado en el Museo.<sup>18</sup>

El 20 de maig de 1976 s'acorda crear una secció de cinematografia dins el Museu d'Art Contemporani de la Ciutat:

Crear una sección de cinematografía dentro del Museo Municipal de Arte Contemporáneo, al amparo del art. 4º de su Reglamento y, en consecuencia, dado que aún no se ha cubierto con las personas idóneas los órganos de gobierno y administración de dicho Museo, vincular a título experimental las actuaciones inmediatas de dicha sección a la Comisión Municipal de Cultura, para que ésta, recabando las colaboraciones necesarias, organice para el próximo otoño un curso de cinematografía.

El Sr. Durán manifiesta que la situación económica del Ayuntamiento dificulta la realidad de dotar, en su debida extensión, al Museo de Arte Contemporáneo, y se pensó dar entrada en el mismo al arte cinematográfico, arte que ya está en casi todos los museos del mundo, y si el Ayuntamiento lo acepta, en el próximo otoño se realizarán una serie de muestras, dado que se han recibido ofrecimientos en tal sentido.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 14, del 20 de maig de 1975. (32). Recuperat d'[https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/).

<sup>17</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 23 del 18 de setembre de 1975 (4). Recuperat d'[https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/).

<sup>18</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 8, del 18 de març de 1976 (5). Recuperat d'[https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/).

<sup>19</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 16, del 20 de juny de 1976 (4). Recuperat d'[https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/).

que de momento no es necesario realizar obras en el Palacio.

Se recuerda que hay inquilinos en el Palacio, que pagan un alquiler sustancial 50.000 pesetas anuales, se propone "invitar a que desaparezcan los inquilinos". A este respecto, el Alcalde propone liberar de inquilinos el inmueble a pesar del rendimiento que genera.

Finalmente, como solución al pago, se propone el aplazamiento en cuatro anualidades de 15.000.000 de pesetas sin intereses.<sup>16</sup>

El 18 de setiembre de 1975 se informa al Pleno de que el informe para la adquisición del Palacio Sollerich por parte del Ayuntamiento de Palma ha resultado favorable y por tanto se aprueba la adquisición a los propietarios:

que lo son por cuartas partes indivisas, los hermanos Doña Concepción, Don Fausto, Don Joaquín y Doña Amparo Morell Rovira en la cantidad de 60.000.000 de pesetas, pagaderas en cuatro anualidades por importe de 15.000.000 cada una, sin intereses, teniendo en cuenta que la entrega del inmueble en la parte no arrendada se adelantará a la firma de la escritura, efectuándose a la percepción del primer pago, con todos los objetos muebles que figuran en el inventario suscrito por los vendedores, y la Escritura Pública, con la consiguiente entrega del resto del inmueble, deberá realizarse al efectuarse el segundo pago, corriendo a cargo de la corporación todos los gastos, impuestos, arbitrios o indemnizaciones que proceden y que se produzcan por y como consecuencia de la venta, salvo los que siendo a cargo de la parte vendedora resulten intransferibles e irrenunciables por precepto legal".<sup>17</sup>

El 18 de marzo de 1976 se realiza la primera donación pública de obra de arte para el Museo de Arte Contemporáneo de Palma de Mallorca:

"Aceptar la donación de la obra "Arcos de Luz y Sombra" Medalla de Honor del certamen de Pintura convocado dentro de los Premios Ciudad de Palma 1975, ofrecida a este Ayuntamiento por su autor D. Mateo Alcina Oliver (MAXIM) a efectos de que pueda pasar a engrosar las colecciones del Museo de Arte Contemporáneo de Palma de Mallorca o ser exhibida donde se creyere oportuno. Agradecer al Don Mateo Alcina Oliver su ejemplar acto de liberalidad que pone de manifiesto la sensibilidad ciudadana en orden a la promoción de un patrimonio cultural colectivo bajo la rúbrica del futuro Museo de Arte Contemporáneo de la Ciudad.

El Sr. Durán explica el ofrecimiento hecho a favor del futuro Museo de Arte Contemporáneo de la obra "Arcos de Luz y de Sombras", Medalla de Honor del último certamen de pintura de Palma, prueba evidente de la fe que este artista ha depositado en el Museo".<sup>18</sup>

El 20 de mayo de 1976 se acuerda crear una sección de cinematografía dentro del Museo de Arte Contemporáneo de la Ciudad:

"Crear una sección de cinematografía dentro del Museo Municipal de Arte Contemporáneo, al amparo del art. 4º de su Reglamento y, en consecuencia, dado que aún no se ha cubierto con las personas idóneas los órganos de

<sup>16</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 14 del 20 de mayo de 1975. (32). Recuperado de [https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/)

<sup>17</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 23 del 18 de setiembre de 1975 (4). Recuperado de [https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/)

<sup>18</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 8 del 18 de marzo de 1976 (5). Recuperado de [https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/)

El 21 de març de 1977 s'aprova la creació de la Fundació Municipal de Cultura de Palma de Mallorca amb seu a Can Sollerich, i els seus estatuts:

1º Crear en régimen de Fundación Pública del Servicio, la Fundación Municipal de Cultura de Palma de Mallorca, que tendrá como bienes fundacionales el inmueble del Palacio de Sollerich de propiedad municipal, y que se destina a la promoción y organización de servicios y manifestaciones culturales de la Ciudad. 2º Aprobar los Estatutos de la Fundación, que determinan los órganos de gobierno y su competencia, así como las facultades de tutela de la Corporación, según lo previsto en los artículos 85 a 88 del Reglamento de Servicios de las Corporaciones Locales; debiendo dichos estatutos someterse a información pública y aprobación de la autoridad competente conforme disponen los artículos 109 y 110 de la vigente Ley de Régimen Local”.

El Sr. Durán dice que el día 15 de febrero se firmó la Escritura de adquisición del Palacio de Sollerich, consecuencia del acuerdo de compra que data de 1975.

Aprovecha para dar las gracias al Presidente de Hacienda, por sus desvelos y gestiones realizadas, para conseguir el pago de tal adquisición.

La propuesta de hoy tiende a conservar la primera planta, representación de la vivienda típica mallorquina, y al propio tiempo a preparar el futuro Museo de Arte Contemporáneo, y llegar a ubicar una serie de servicios culturales. El mantenimiento de este edificio podrá representar una carga municipal, pero se tiene en cuenta que hay unos bajos que rinden alquiler.

Se pretende constituir una Fundación Pública al estilo del Pabellón Polideportivo, que agilizará las gestiones de este Palacio, para abrirlo a la Ciudad en todas sus manifestaciones culturales, y ser realidad la participación del sector cultural, toda vez que el Casal Balaguer está vinculado y no se pueden tomar decisiones concluyentes sobre su uso.

También se solicita la aprobación de los Estatutos de la Fundación. Resalta el alcance de determinados artículos de los Estatutos, particularmente el 3º y el 4º.

El Sr. Barceló formula sugerencias en el sentido de que se prejuzga el disponer del patrimonio de la Fundación el edificio, cuando el Ayuntamiento aún no ha decidido sobre el mismo, y que lo más adecuado para la designación de los representantes del Consistorio dentro de la Ejecutiva, debería ser la elección y no la designación.

El Sr. Durán manifiesta que el Palacio Sollerich es bien municipal, y no desaparece del Patrimonio. Se constituye una Junta Plenaria, constituida por el Ayuntamiento Pleno, y en el Ejecutivo hay representación municipal.

No opone reparo a que la representación municipal se designe por elección.

El Sr. Cicerol pregunta si los Estatutos se expondrán a información pública, y el Sr. Durán contesta afirmativamente.

Se acuerda aprobar la propuesta transcrita, con la modificación en el párrafo 3º del art. 26 de los Estatutos, que queda redactado en la siguiente forma: “Cinco vocales, tres de cuyos cargos, por lo menos, recaerán en miembros de la Excm. Corporación Municipal, nombrados electivamente por la misma”.

Se hace constar la existencia del quórum requerido por el art. 303, letra j) de la vigente Ley de Régimen Local.

El Sr. Alcalde felicita a la Comisión de Cultura por su idea, lo cual permitirá seguir adelante estos trabajos con separación de los problemas del Ayuntamiento.<sup>20</sup>

gobierno y administración de dicho Museo, vincular a título experimental las actuaciones inmediatas de dicha sección a la Comisión Municipal de Cultura, para que ésta, recabando las colaboraciones necesarias, organice para el próximo otoño un curso de cinematografía.

El Sr. Durán manifiesta que la situación económica del Ayuntamiento dificulta la realidad de dotar, en su debida extensión, al Museo de Arte Contemporáneo, y se pensó dar entrada en el mismo al arte cinematográfico, arte que ya está en casi todos los museos del mundo, y si el Ayuntamiento lo acepta, en el próximo otoño se realizarán una serie de muestras, dado que se han recibido ofrecimientos en tal sentido”.<sup>19</sup>

El 21 de marzo de 1977 se aprueba la creación de la Fundación Municipal de Cultura de Palma de Mallorca con sede en Ca'n Sollerich, y sus estatutos:

“1º Crear en régimen de Fundación Pública del Servicio, la Fundación Municipal de Cultura de Palma de Mallorca, que tendrá como bienes fundacionales el inmueble del Palacio de Sollerich de propiedad municipal, y que se destina a la promoción y organización de servicios y manifestaciones culturales de la Ciudad. 2º Aprobar los Estatutos de la Fundación, que determinan los órganos de gobierno y su competencia, así como las facultades de tutela de la Corporación, según lo previsto en los artículos 85 a 88 del Reglamento de Servicios de las Corporaciones Locales; debiendo dichos estatutos someterse a información pública y aprobación de la autoridad competente conforme disponen los artículos 109 y 110 de la vigente Ley de Régimen Local”.

El Sr. Durán dice que el día 15 de febrero se firmó la Escritura de adquisición del Palacio de Sollerich, consecuencia del acuerdo de compra que data de 1975.

Aprovecha para dar las gracias al Presidente de Hacienda, por sus desvelos y gestiones realizadas, para conseguir el pago de tal adquisición.

La propuesta de hoy tiende a conservar la primera planta, representación de la vivienda típica mallorquina, y al propio tiempo a preparar el futuro Museo de Arte Contemporáneo, y llegar a ubicar una serie de servicios culturales. El mantenimiento de este edificio podrá representar una carga municipal, pero se tiene en cuenta que hay unos bajos que rinden alquiler.

Se pretende constituir una Fundación Pública al estilo del Pabellón Polideportivo, que agilizará las gestiones de este Palacio, para abrirlo a la Ciudad en todas sus manifestaciones culturales, y ser realidad la participación del sector cultural, toda vez que el Casal Balaguer está vinculado y no se pueden tomar decisiones concluyentes sobre su uso.

También se solicita la aprobación de los Estatutos de la Fundación. Resalta el alcance de determinados artículos de los Estatutos, particularmente el 3º y el 4º.

El Sr. Barceló formula sugerencias en el sentido de que se prejuzga el disponer del patrimonio de la Fundación el edificio, cuando el Ayuntamiento aún no ha decidido sobre el mismo, y que lo más adecuado para la designación de los representantes del Consistorio dentro de la Ejecutiva, debería ser la elección y no la designación.

El Sr. Durán manifiesta que el Palacio Sollerich es bien municipal, y no desaparece del Patrimonio. Se constituye una Junta Plenaria, constituida por el Ayuntamiento Pleno, y en el Ejecutivo hay representación municipal.

No opone reparo a que la representación municipal se designe por elección.

El Sr. Cicerol pregunta si los Estatutos se expondrán a información pública, y el Sr. Durán contesta afirmativamente.

<sup>20</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 7, del 21 de març de 1977 (26). Recuperat d'[https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/).

<sup>19</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 16 de 20 de junio de 1976 (4). Recuperado de [https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/)



El 20 d'abril de 1977 s'acorda acceptar i agrair a la Galeria Pelaires la donació de 9 gravats i aiguaforts de la sèrie *Mallorca* amb destinació al Museu Municipal d'Art Contemporani:

Acceptar la donación de 9 grabados de aguafuertes, originales de Joan Miró, de la serie "Mallorca", ofrecidos por Doña María Dolors Quetglas i Rosanes y Don Josep Pinya i Bonnin como propietario de la Sala Pelaires de esta Ciudad, teniendo en cuenta que dicha donación se hace bajo la condición de que dichas obras pasen a enriquecer el futuro Museo de Arte Contemporáneo de la Ciudad. Agradecer a los donantes, así como al autor de la obra e Hijo Adoptivo de esta Ciudad, Joan Miró, su generosa contribución a la iniciativa que representa el futuro Museo de Arte Contemporáneo de la Ciudad.

El Sr. Durán dice que la actual Comisión de Cultura tuvo el inmenso placer en el primer Pleno que asistió, de poder someter a la aprobación el aceptar la donación de la obra de Calder formulada por mediación de las Galerías Pelaires. Hoy las mismas Galerías Pelaires formulan donación para el Museo Municipal de Arte Contemporáneo, de nueve grabados aguafuerte de Miró, pintor de reconocido prestigio mundial, de cuya personalidad en estos momentos no es adecuado hacer panegírico.

Acto seguido lee en mallorquín el ofrecimiento de la Sala Pelaires.

Estima que una vez aceptado, debe expresarse el agradecimiento, por cuanto representa clara actuación al compromiso municipal cumplido por el Ayuntamiento, adquiriendo inmueble par crear el Museo.<sup>21</sup>

A partir d'aquest moment comença una relació molt més intensa amb el pintor Joan Miró. És un nou període polític i Paulí Buchens Adrover, anterior tinent de batle, ha substituït Rafael de la Rosa Vázquez al capdavant del consistori. A l'acta del 6 de maig de 1977 s'expressa la satisfacció per la concessió de la Medalla d'Or del Treball al pintor Joan Miró, que era en aquest moment Fill Adoptiu de la Ciutat de Palma.<sup>22</sup>

El 5 d'abril de 1978 s'inicia el procediment per a la concessió de la Medalla de la Ciutat a Joan Miró.

Consciente de que lo importante no es la Medalla lo importante es poder divulgar la obra y figura de Joan Miró, y en este aspecto se está trabajando. Cree que pasado el verano se podrá traer a Palma la exposición que se celebra en Madrid de las obras de Joan para exhibirlas en la Lonja.

Si el Ayuntamiento Pleno considera que Joan Miró es merecedor de esta Medalla, se hará un homenaje popular conmemorativo de su entrega.

Es justo que el Ayuntamiento tenga ese detalle hacia este hombre, pues al elegir Palma para vivir, da prestigio a nuestra Ciudad, para la que tiene verdadero amor.

No podemos dejar que tomen la bandera de la iniciativa ni Barcelona, ni Madrid, ni París, ni Nueva York. Por el hecho de ser ciudadano nuestro, debemos conseguir adelantarnos y estar a la misma altura de estas ciudades en la celebración del 85 aniversario de Joan Miró.<sup>23</sup>

El 20 d'abril de 1978 el Ple acorda lliurar la Medalla de la Ciutat a Joan Miró.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 9, d'abril de 1977 (9). Recuperat d'<https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes.1937.1978/>.

<sup>22</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 10, del 6 de maig de 1977 (8). Recuperat d'<https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes.1937.1978/>.

<sup>23</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 10, del 5 d'abril de 1978 (1). Recuperat d'<https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes.1937.1978/>.

<sup>24</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 9, del 20 d'abril de 1978 (39). Recuperat d'<https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes.1937.1978/>.

Se acuerda aprobar la propuesta transcrita, con la modificación en el párrafo 3º del art. 26 de los Estatutos, que queda redactado en la siguiente forma: "Cinco vocales, tres de cuyos cargos, por lo menos, recaerán en miembros de la Excma. Corporación Municipal, nombrados electivamente por la misma".

Se hace constar la existencia del quórum requerido por el art. 303, letra j) de la vigente Ley de Régimen Local.

El Sr. Alcalde felicita a la Comisión de Cultura por su idea, lo cual permitirá seguir adelante estos trabajos con separación de los problemas del Ayuntamiento."<sup>20</sup>

El 20 de abril de 1977 se acuerda aceptar y agradecer a Galería Pelaires la donación de 9 grabados y aguafuertes de la serie *Mallorca* con destino al Museo Municipal de Arte Contemporáneo:

"Aceptar la donación de 9 grabados de aguafuertes, originales de Joan Miró, de la serie "Mallorca", ofrecidos por Doña María Dolors Quetglas i Rosanes y Don Josep Pinya i Bonnin como propietario de la Sala Pelaires de esta Ciudad, teniendo en cuenta que dicha donación se hace bajo la condición de que dichas obras pasen a enriquecer el futuro Museo de Arte Contemporáneo de la Ciudad. Agradecer a los donantes, así como al autor de la obra e Hijo Adoptivo de esta Ciudad, Joan Miró, su generosa contribución a la iniciativa que representa el futuro Museo de Arte Contemporáneo de la Ciudad.

El Sr. Durán dice que la actual Comisión de Cultura tuvo el inmenso placer en el primer Pleno que asistió, de poder someter a la aprobación el aceptar la donación de la obra de Calder formulada por mediación de las Galerías Pelaires. Hoy las mismas Galerías Pelaires formulan donación para el Museo Municipal de Arte Contemporáneo, de nueve grabados aguafuerte de Miró, pintor de reconocido prestigio mundial, de cuya personalidad en estos momentos no es adecuado hacer panegírico.

Acto seguido lee en mallorquín el ofrecimiento de la Sala Pelaires.

Estima que una vez aceptado, debe expresarse el agradecimiento, por cuanto representa clara actuación al compromiso municipal cumplido por el Ayuntamiento, adquiriendo inmueble par crear el Museo".<sup>21</sup>

A partir de este momento comienza una relación mucho más intensa con el pintor Joan Miró, es un nuevo periodo político y Paulí Buchens Adrover, anterior teniente alcalde, ha sustituido a Rafael de la Rosa Vázquez al frente del consistorio. En el acta del 6 de mayo de 1977 se expresa la satisfacción por la concesión de la Medalla de Oro del Trabajo al Pintor Joan Miró, que era en este momento Hijo Adoptivo de la ciudad de Palma.<sup>22</sup>

El 5 de abril de 1978 se inicia el procedimiento para la concesión de la Medalla de la Ciudad a Joan Miró.

"...consciente de que lo importante no es la Medalla lo importante es poder divulgar la obra y figura de Joan Miró, y en este aspecto se está trabajando. Cree que pasado el verano se podrá traer a Palma la exposición que se celebra en Madrid de las obras de Joan para exhibirlas en la Lonja.

<sup>20</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 7 del 21 de marzo de 1977 (26). Recuperado de <https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes.1937.1978/>

<sup>21</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 9 de abril de 1977 (9). Recuperado de <https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes.1937.1978/>

<sup>22</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 10 del 6 de mayo de 1977 (8). Recuperado de <https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes.1937.1978/>

El 3 de juliol de 1978 s'acorda organitzar una exposició antològica del pintor Joan Miró a la Llotja, en coordinació amb el Museu d'Art Modern de Madrid:

Acto seguido se propone:

1º Organizar una exposición antológica de la obra de Joan Miró, a instalar en la Lonja, dentro de septiembre-octubre del año en curso a modo de público homenaje de la ciudad de Palma al genial artista [...]

[...] El Sr. Alcalde expresa su satisfacción, por cuanto lo que en principio iba a ser la exposición de una selección de obras, como consecuencia de las gestiones realizadas, constituirá una muestra de todas las obras del Museo de Arte Moderno de Madrid [...].<sup>25</sup>

El 20 de novembre de 1978 s'acorda encarregar a la Fundació Municipal de Cultura la preparació del Museu d'Art Contemporani de la Ciutat amb les obres que s'aporten de la mostra de Miró del patrimoni municipal i altres donacions:

1º. Encargar a la dirección y demás órganos de gestión de la "Fundación Municipal de Cultura", la instalación del Museo de Arte Contemporáneo en las salas disponibles del Palacio Sollerich, partiendo de las obras que permanezcan a disposición de la Ciudad, derivadas de la exposición-homenaje a "Joan Miró", así como de aquellas otras de propiedad municipal y de las donaciones o depósito que se constituyan a favor de este museo. 2º Interesar de la Fundación Municipal de Cultura acuerde que el Palacio Sollerich sea sede provisional de la Fundación Joan Miró en Palma hasta que se habilite la definitiva en Son Abrines.<sup>26</sup>

Durant l'any 1979 la informació és molt escassa i es limita a tasques de manteniment i neteja del Palau Sollerich.

El 9 de maig de 1979 comença la legislatura del batle socialista Ramon Aguiló Munar. Una de les seves primeres actuacions, ja el juny del mateix any, serà la senyalització dels monuments històrics.<sup>27</sup>

A partir de l'any 1980 el Casal Sollerich inicia la seva marxa com a centre expositiu d'art contemporani. Ho farà amb una exposició conjunta d'Arranz-Bravo i Bartolozzi;<sup>28</sup> mai serà un museu d'art contemporani.

Si el Ayuntamiento Pleno considera que Joan Miró es merecedor de esta Medalla, se hará un homenaje popular conmemorativo de su entrega.

Es justo que el Ayuntamiento tenga ese detalle hacia este hombre, pues al elegir Palma para vivir, da prestigio a nuestra Ciudad, para la que tiene verdadero amor.

No podemos dejar que tomen la bandera de la iniciativa ni Barcelona, ni Madrid, ni París, ni Nueva York. Por el hecho de ser ciudadano nuestro, debemos conseguir adelantarnos y estar a la misma altura de estas ciudades en la celebración del 85 aniversario de Joan Miró".<sup>23</sup>

El 20 de abril de 1978 el Pleno acuerda entregar la "Medalla de la Ciudad" a Joan Miró.<sup>24</sup>

El 3 de julio de 1978 se acuerda organizar una exposición antológica del pintor Joan Miró en la Lonja, en coordinación con el Museo de Arte Moderno de Madrid:

"Acto seguido se propone:

1º Organizar una exposición antológica de la obra de Joan Miró, a instalar en la Lonja, dentro de septiembre-octubre del año en curso a modo de público homenaje de la ciudad de Palma al genial artista...

...El Sr. Alcalde expresa su satisfacción, por cuanto lo que en principio iba a ser la exposición de una selección de obras, como consecuencia de las gestiones realizadas, constituirá una muestra de todas las obras del Museo de Arte Moderno de Madrid...".<sup>25</sup>

El 20 de noviembre de 1978 se acuerda encargar a la Fundación Municipal de Cultura la preparación del Museo de Arte Contemporáneo de la Ciudad con las obras que se aportan de la muestra de Miró del patrimonio municipal y otras donaciones:

"1º. Encargar a la dirección y demás órganos de gestión de la "Fundación Municipal de Cultura", la instalación del Museo de Arte Contemporáneo en las salas disponibles del Palacio Sollerich, partiendo de las obras que permanezcan

a disposición de la Ciudad, derivadas de la exposición-homenaje a "Joan Miró", así como de aquellas otras de propiedad municipal y de las donaciones o depósito que se constituyan a favor de este museo. 2º Interesar de la Fundación Municipal de Cultura acuerde que el Palacio Sollerich sea sede provisional de la Fundación Joan Miró en Palma hasta que se habilite la definitiva en Son Abrines".<sup>26</sup>



Catàleg Arranz-Bravo. Bartolozzi. Casal Sollerich 1980. Fotografia Yolanda Trigo, publicada al Catàleg de Publicacions del servei de cultura 1980-2009. Ajuntament de Palma, 2010.

Catálogo Arranz-Bravo. Bartolozzi. Casal Sollerich 1980. Fotografia Yolanda Trigo, publicada en Catálogo de Publicaciones del servicio de cultura 1980-2009. Ajuntament de Palma, 2010.

<sup>25</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 21, del 3 de juliol de 1978 (2). Recuperat d'[https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/).

<sup>26</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 33, del 20 de novembre de 1978 (22). Recuperat d'[https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/).

<sup>27</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 20, del 22 de juny de 1979 (22). Recuperat d'[https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/).

<sup>28</sup> Ajuntament de Palma.(2010). *Catàleg de publicacions del Servei de Cultura. 1980-2009*. Palma: Ajuntament de Palma.

<sup>23</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 10 del 5 de abril de 1978 (1). Recuperado de [https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/)

<sup>24</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 9 del 20 de abril de 1978 (39). Recuperado de [https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/)

<sup>25</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm. 21 del 3 de julio de 1978 (2). Recuperado de [https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/)

<sup>26</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm 33 del 20 de noviembre de 1978 (22). Recuperado de [https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/)

## Un palau ple d'art

El Casal Solleric de Palma avui dia és un centre expositiu de titularitat municipal i és també una casa. Els seus espais, les seves portes, les seves finestres i fins i tot quelcom del mobiliari hi és present i es mescla de manera gelosa amb les obres contemporànies que s'hi exhibeixen.

Quan s'inicia el recorregut per alguna de les seves exposicions és fàcil imaginar la vida al casal, les recepcions, la intimitat d'alguns espais i la immensitat d'altres. Va ser una casa habitada fins poc abans de ser adquirida per l'Ajuntament i la presència d'aquesta habitabilitat es manté a la seva estructura mateixa.<sup>29</sup>

Els museus a cases-palau varen ser habituals des dels anys 60 del segle XX a Espanya. Aquesta predilecció és fruit d'un canvi d'actitud generat per les teories de la restauració crítica que es recullen a la Carta de Venècia (1964), la Declaració d'Amsterdam (1975) o la de Cracòvia (2000), i que suposen una nova sensibilitat cap al patrimoni històric i els centres històrics. Ja des de la Carta de Venècia una de les principals mesures preventives i de conservació dels edificis passa per l'ús. Això es convertirà en una de les raons més habituals en la recuperació i la reconversió d'aquests palaus en museus.

El 1923 Paul Valery a *Le Probleme des Musees* recordava els temps en què les obres d'art es mostraven en el seu context i emetia una dura crítica a la imposició museística. Si ho veim des d'aquest punt de vista, l'exposició d'obra contemporània en un palau pot significar la recuperació del context, ja que es possibilita la creació d'un art per a l'espai palatí concret. Aquest criteri enllaçaria amb la idea que l'espai precedeix l'objecte i aquests s'han d'ajustar a una realitat que reivindica el seu lloc en el pla estètic.<sup>30</sup>

La capacitat d'adaptació dels espais històrics a les noves possibilitats expositives és un signe de la crisi dels dogmes tipològics i del lema funcionalista "La forma segueix la funció".

El museu o centre expositiu ha de complir les funcions requerides com a contenidor d'obres d'art i fomentar l'exhibició i la comprensió de l'objecte exposat, així com facilitar el recorregut comprensiu a l'espectador, però alhora té una funció de tipus simbòlic i ideològic com a monument públic i institucional. En el cas del Casal Solleric, l'edifici en si suposa una fita a la ciutat, un lloc referent, reconeixible, imbricat amb la història contemporània de Palma i dels seus habitants. Això li confereix una participació molt potent a nivell conceptual com a centre expositiu, en la seva versió de contenidor i també com a contingut des d'un punt de vista urbà.

A la segona meitat del segle XX es va anar produint de manera gradual la ruptura amb el model museu-palau. La causa principal serà la seva falta de funcionalitat, concretada en aspectes com: limitacions de circulació per als visitants, falta de flexibilitat espacial, problemes d'il·luminació, de control de l'estabilitat climàtica, manteniment, poca possibilitat d'ampliació per a millorar el servei al visitant.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> La família Morell el va començar a habitar l'any 1764 i hi va viure fins a l'any 1968. L'any 1976 l'Ajuntament de Palma va firmar l'escriptura de propietat.

<sup>30</sup> Layuno Rosas, M<sup>a</sup> Ángeles. (2004). "La arquitectura de museos en España". *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, núm. 4, pàg. 34-43.

<sup>31</sup> La majoria d'aquests museus o espais expositius se situen al centre de les ciutats, llocs massificats constructivament i amb molt poques possibilitats d'ampliació.

Durante el año 1979 la información es muy escasa y se limita a labores de mantenimiento y limpieza del Palacio Sollerich.

El 9 de mayo de 1979 comienza la legislatura del alcalde socialista Ramón Aguiló Munar, una de sus primeras actuaciones, ya en junio del mismo año, será la señalización de los monumentos históricos.<sup>27</sup>

A partir del año 1980 el Casal Solleric inicia su andadura como centro expositivo de Arte Contemporáneo, lo hará con una exposición conjunta de Arranz-Bravo y Bartolozzi<sup>28</sup>; nunca será un Museo de Arte Contemporáneo.

## Un palacio lleno de arte

El Casal Solleric de Palma, hoy en día es un centro expositivo de titularidad municipal y es también una casa. Sus espacios, sus puertas, sus ventanas, y incluso algo del mobiliario está presente, y se mezcla de manera celosa con las obras contemporáneas que en el se exhiben.

Cuando se inicia el recorrido de alguna de sus exposiciones, es fácil imaginar la vida en el casal, las recepciones, la intimidad de algunos espacios, y la inmensidad de otros, fue una casa habitada hasta poco antes de ser adquirida por el ayuntamiento y la presencia de esa habitabilidad se mantiene en su propia estructura.<sup>29</sup>

Los museos en casas-palacio fueron habituales desde los años 60 del siglo XX en España. Esta predilección es fruto de un cambio de actitud generado por las teorías de la restauración crítica que se recogen en la Carta de Venecia (1964), la Declaración de Ámsterdam (1975) o Cracovia (2000) y que suponen una nueva sensibilidad hacia el patrimonio histórico y los centros históricos. Ya desde la Carta de Venecia una de las principales medidas preventivas y de conservación de los edificios pasa por el uso, esto se convertirá en una de las razones más habituales en la recuperación y reconversión de estos palacios en museos.

Paul Valery en 1923 en "Le Probleme des Musees" recordaba los tiempos en que las obras de arte se mostraban en su contexto y emitía una dura crítica a la imposición museística. Si lo vemos desde este punto de vista, la exposición de obra contemporánea en un palacio puede significar la recuperación del contexto, ya que se posibilita la creación de un arte para el espacio palaciego concreto. Este criterio enlazaría con la idea de que el espacio precede al objeto y estos deben amoldarse a una realidad que reivindica su puesto en el plano estético.<sup>30</sup>

La capacidad de adaptación de los espacios históricos a las nuevas posibilidades expositivas es un signo de la crisis de los dogmas tipológicos y del lema funcionalista "La forma sigue a la función".

El museo o centro expositivo debe cumplir con las funciones requeridas como contenedor de obras de arte, fomentando la exhibición y comprensión del objeto expuesto, así como

<sup>27</sup> Ajuntament de Palma. Acta núm 20 del 22 de junio de 1979 (22). Recuperado de <https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes.1937.1978/>

<sup>28</sup> Ajuntament de Palma.(2010). Catàleg de Publicacions del servei de cultura. 1980-2009. Palma: Ajuntament de Palma.

<sup>29</sup> La familia Morell lo comenzó a habitar en el año 1764 y vivió allí hasta el año 1968, en el año 1976 el Ayuntamiento de Palma firma la escritura de propiedad.

<sup>30</sup> Layuno Rosas, M<sup>a</sup> Ángeles. (2004). La arquitectura de museos en España. *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, núm.4, pp. 34-43.

Tal com planteja Mercedes Mudarra,<sup>32</sup> podem sintetitzar en dues les modalitats d'edificis destinats a museu:

- L'edifici històric reutilitzat. Per a aquest model els seus partidaris argumenten que una intervenció adequada pot rescatar de l'oblit i la destrucció edificis de valor històric indubtable. A més, aquests edificis solen presentar una magnífica ubicació a les ciutats i la seva trajectòria monumental els converteix en llocs de fàcil assimilació cultural per a la ciutadania i el turisme.

- L'edifici de nova planta. Per a aquest model els qui hi estan a favor esgrimeixen que molt poques vegades es pot aconseguir la funcionalitat adequada com a museu o centre expositiu des del respecte escrupolós al monument. Les intervencions artístiques impliquen un cost major, els plantejaments museològics són més difícils i amb un cost superior que en edificis de nova planta. La seva localització al centre de les ciutats resulta un inconvenient, ja que limita el seu creixement i moltes vegades en complica l'accessibilitat.

L'adaptabilitat a un context històric amb molt poca permeabilitat, i limitat espacialment, pot dur a l'obligació del replantejament del programa expositiu i té com a conseqüència una visió allunyada de l'original i que dialoga amb l'espectador d'una manera totalment diferent a la proposta inicial.

D'altra banda, si s'aconsegueix establir la sinergia entre continent i contingut el resultat per a l'obra pot ser exponencial i arribar a generar l'efecte contrari: un diàleg molt més intens, que a més es complementa amb una segona lectura espacial.

Amb aquesta darrera comesa com a objectiu serà fonamental el coneixement i l'assimilació de l'espai per part del comissari o de la persona encarregada del plantejament artístic de l'exposició. En el cas del Casal Solleric, aquest coneixement ha d'anar més enllà dels espais interiors, ja que la seva ubicació concreta a l'entramat urbà de Palma fa que l'exterior i la ciutat mateixa també siguin participants del programa creatiu, connectin el contenidor amb el contingut i l'edifici mateix s'integri a la ciutat com a contingut.

facilitar el recorrido comprensivo al espectador, pero a la vez, tiene una función de tipo simbólico e ideológico como monumento público e institucional. En el caso del Casal Solleric, el edificio en si, supone un hito en la ciudad, un lugar referente, reconocible, imbricado con la historia contemporánea de Palma y de sus habitantes, esto le confiere una participación muy potente a nivel conceptual como centro expositivo, en su versión de contenedor y también como contenido desde un punto de vista urbano.

En la segunda mitad del siglo XX se va a ir produciendo de manera paulatina la ruptura con el modelo museo-palacio. La causa principal será por su falta de funcionalidad, concretada en aspectos como: limitaciones de circulación para los visitantes, falta de flexibilidad espacial, problemas de iluminación, de control de la estabilidad climática, mantenimiento, poca posibilidad de ampliación para mejorar el servicio al visitante.<sup>31</sup>

Tal y como plantea Mercedes Mudarra<sup>32</sup>, podemos sintetizar en dos las modalidades de edificios destinados a museo:

- El edificio histórico reutilizado, para este modelo sus partidarios argumentan que una intervención adecuada puede rescatar del olvido y la destrucción a edificios de indudable valor histórico. Además, estos edificios suelen presentar una magnífica ubicación en las ciudades y su propia trayectoria monumental los convierte en lugares de fácil asimilación cultural para la ciudadanía y el turismo.

- El edificio de nueva planta, para este modelo los que están a favor esgrimen que muy pocas veces puede conseguirse la funcionalidad adecuada como museo o centro expositivo desde el respeto escrupuloso al monumento. Las intervenciones artísticas implican un coste mayor, los planteamientos museológicos son más difíciles y con un coste superior que en edificios de nueva planta. Su localización en el centro de las ciudades resulta un inconveniente, ya que limita su crecimiento y muchas veces complica la accesibilidad.

La adaptabilidad a un contexto histórico con muy poca permeabilidad y, limitado espacialmente, puede llevar a la obligación del replanteamiento del programa expositivo, teniendo como consecuencia una visión alejada del original y que dialoga con el espectador de una manera totalmente diferente a la propuesta inicial.

Por otra parte, si se consigue establecer la sinergia entre continente y contenido el resultado para la obra puede ser exponencial, llegando a generar el efecto contrario, un diálogo mucho más intenso, que además se complementa con una segunda lectura espacial.

Con este último cometido como objetivo será fundamental el conocimiento y la asimilación del espacio por parte del comisario o de la persona encargada del planteamiento artístico de la exposición. En el caso del Casal Solleric, ese conocimiento tiene que ir más allá de los espacios interiores, ya que su ubicación concreta en el entramado urbano de Palma, hace que el exterior y la propia ciudad también sean participantes del programa creativo, conectando el contenedor con el contenido e integrándose, el propio edificio, en la ciudad como contenido.

<sup>32</sup> Mudarra, Mercedes. (2004). "Arquitectura y museo. Una historia inacabada". *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, núm. 4, pàg. 34-43.

<sup>31</sup> La mayoría de estos museos o espacios expositivos se sitúan en el centro de las ciudades, lugares masificados constructivamente, con muy pocas posibilidades de ampliación.

<sup>32</sup> Mudarra, Mercedes. (2004). "Arquitectura y museo. Una historia inacabada". *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, núm. 4, pp. 34-43.



## Bibliografia / Bibliografía

### Ajuntament de Palma. Actes:

### Ajuntament de Palma. Actas:

—

- Ajuntament de Palma. Acta núm. 36, del 21 d'octubre de 1974 (15). Recuperat d'[https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/).
- Ajuntament de Palma. Acta núm. 28, del 20 de juny de 1974. (12). Recuperat d'[https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/).
- Ajuntament de Palma. Acta núm. 23, del 20 de maig de 1974. Recuperat d'[https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/).
- Ajuntament de Palma. Acta núm. 33, del 20 d'agost de 1974. (30). Recuperat d'[https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/).
- Ajuntament de Palma. Acta núm. 36, del 21 d'octubre de 1974 (15). Recuperat d'[https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/).
- Ajuntament de Palma. Acta núm. 14, del 20 de maig de 1975. (32). Recuperat d'[https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/).
- Ajuntament de Palma. Acta núm. 23, del 18 de setembre de 1975 (4). Recuperat d'[https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/).
- Ajuntament de Palma. Acta núm. 8, del 18 de març de 1976 (5). Recuperat d'[https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/).
- Ajuntament de Palma. Acta núm. 16, del 20 de juny de 1976 (4). Recuperat d'[https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/).
- Ajuntament de Palma. Acta núm. 7, del 21 de març de 1977 (26). Recuperat d'[https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/).
- Ajuntament de Palma. Acta núm. 9, d'abril de 1977 (9). Recuperat d'[https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/).
- Ajuntament de Palma. Acta núm. 10, del 6 de maig de
- Ajuntament de Palma. Acta núm. 36 del 21 de octubre de 1974 (15). Recuperado de [https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/)
- Ajuntament de Palma. Acta núm. 28 del 20 de junio de 1974. (12). Recuperado de [https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/)
- Ajuntament de Palma. Acta núm. 23 del 20 de mayo de 1974. Recuperado de [https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/)
- Ajuntament de Palma. Acta núm. 33 del 20 de agosto de 1974. (30). Recuperado de [https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/)
- Ajuntament de Palma. Acta núm. 36 del 21 de octubre de 1974 (15). Recuperado de [https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/)
- Ajuntament de Palma. Acta núm. 14 del 20 de mayo de 1975. (32). Recuperado de [https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/)
- Ajuntament de Palma. Acta núm. 23 del 18 de setiembre de 1975 (4). Recuperado de [https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/)
- Ajuntament de Palma. Acta núm. 8 del 18 de marzo de 1976 (5). Recuperado de [https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/)
- Ajuntament de Palma. Acta núm. 16 de 20 de junio de 1976 (4). Recuperado de [https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/)
- Ajuntament de Palma. Acta núm. 7 del 21 de marzo de 1977 (26). Recuperado de [https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/)
- Ajuntament de Palma. Acta núm. 9 de abril de 1977 (9). Recuperado de [https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/)

1977 (8). Recuperat d'[https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/).

- Ajuntament de Palma. Acta núm. 10, del 5 d'abril de 1978 (1). Recuperat d'[https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/).
- Ajuntament de Palma. Acta núm. 9, del 20 d'abril de 1978 (39). Recuperat d'[https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/).
- Ajuntament de Palma. Acta núm. 21, del 3 de juliol de 1978 (2). Recuperat d'[https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/).
- Ajuntament de Palma. Acta núm. 33, del 20 de novembre de 1978 (22). Recuperat d'[https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/).
- Ajuntament de Palma. Acta núm. 20, del 22 de juny de 1979 (22). Recuperat d'[https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/).
- Ajuntament de Palma. (2010). *Catàleg de publicacions del Servei de Cultura. 1980-2009*. Palma: Ajuntament de Palma.
- Calvo Serraller, F. (1988). *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza Forma.
- Fuentes Vega, Alicia. (2011). "Franquismo y exportación cultural. El papel de 'lo español' en el apadrinamiento de la vanguardia". *Anales de Historia del Arte*. Volum extraordinari.
- Galisteo Espartero, Antonio. (2013). "Aprendiendo del museo de arte abstracto español de Cuenca. 50 años de la gestación de un modelo paradigmático". *Boletín de la Sociedad de Amigos de la Cultura Vélez-Málaga*, núm. 12.
- Layuno Rosas, M<sup>a</sup> Ángeles. (2004). "La arquitectura de museos en España". *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, núm. 4.
- Lorente Lorente, Jesús P. (1998). "Los nuevos museos de arte moderno y contemporáneo bajo el franquismo". *Artígrama*, núm. 13.
- Marzo, Jorge L. (2006). *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*. Recuperat d'[https://www.soymenos.net/arte\\_franquismo.pdf](https://www.soymenos.net/arte_franquismo.pdf).
- Mudarra, Mercedes. (2004). "Arquitectura y museo. Una historia inacabada". *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, núm. 4.
- Sarriauarte Gómez, Iñigo (2008). "El arte español ante el final de la dictadura de Franco: la necesidad de una apertura internacional". *Crisis, dictaduras, democracia: I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, 1 de gener de 2008.

actes\_1937\_1978/

- Ajuntament de Palma. Acta núm. 10 del 6 de mayo de 1977 (8). Recuperado de [https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/)
- Ajuntament de Palma. Acta núm. 10 del 5 de abril de 1978 (1). Recuperado de [https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/)
- Ajuntament de Palma. Acta núm. 9 del 20 de abril de 1978 (39). Recuperado de [https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/)
- Ajuntament de Palma. Acta núm. 21 del 3 de julio de 1978 (2). Recuperado de [https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/)
- Ajuntament de Palma. Acta núm. 33 del 20 de noviembre de 1978 (22). Recuperado de [https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/)
- Ajuntament de Palma. Acta núm. 20 del 22 de junio de 1979 (22). Recuperado de [https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes\\_1937\\_1978/](https://pmi.palmademallorca.es/arxiu/actes/actes_1937_1978/)
- Ajuntament de Palma. (2010). *Catàleg de Publicacions del servei de cultura. 1980-2009*. Palma: Ajuntament de Palma.
- Calvo Serraller, F. (1988). *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza Forma.
- Fuentes Vega, Alicia. (2011). *Franquismo y exportación cultural. El papel de "lo español" en el apadrinamiento de la vanguardia*. *Anales de Historia del Arte*. Volumen Extraordinario.
- Galisteo Espartero, Antonio. (2013). *Aprendiendo del museo de arte abstracto español de Cuenca. 50 años de la gestación de un modelo paradigmático*. *Boletín de la Sociedad de Amigos de la Cultura Vélez-Málaga*, núm. 12.
- Layuno Rosas, M<sup>a</sup> Ángeles. (2004). *La arquitectura de museos en España*. *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, núm.4.
- Lorente Lorente, Jesús P. (1998). *Los nuevos museos de arte moderno y contemporáneo bajo el franquismo*. *Artígrama*, núm. 13.
- Marzo, Jorge L. (2006). *Arte Moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*. Recuperado de [https://www.soymenos.net/arte\\_franquismo.pdf](https://www.soymenos.net/arte_franquismo.pdf).
- Mudarra, Mercedes. (2004). *Arquitectura y museo. Una historia inacabada*. *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, núm. 4.
- Sarriauarte Gómez, Iñigo (2008). *El arte español ante el final de la dictadura de Franco: la necesidad de una apertura internacional*. *Crisis, dictaduras, democracia: I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, 1 de enero de 2008.







# CAN SOLLERIC, BÉ PATRIMONIAL

## CAN SOLLERIC, BIEN PATRIMONIAL

Catalina Cantarellas Camps

### *1. Can Sollerich: un centre d'exposicions en un bé d'interès cultural*

**E**l Casal Sollerich, propietat municipal des de 1975, té una destinació: és un centre expositiu; no gensmenys, s'allotja en un immoble històric amb reconeixement legal, la qual cosa determina la necessitat de conèixer-lo, pas previ a l'obligació de conservar-lo i difondre'l. Aquesta formulació, que sembla evident, és lluny d'haver-se cobert mínimament; des dels orígens, els responsables i els gestors del centre s'han escorat cap a activitats d'exhibició amb èmfasi en allò contemporani. La iniciativa de l'actual direcció ha intentat capgirar aquesta inèrcia a partir, per al que aquí interessa, d'organitzar converses sobre aspectes patrimonials de l'immoble; la iniciativa, endemés de la vàlua d'allò gairebé inèdit, ha permès parar esment en l'imprescindible del quefer per a poder calibrar l'espai no com un simple contenidor, sinó com un bé significador. Significador com a immoble, com a element urbà, artístic i cultural, i com a indret d'esdeveniments humans i materials. Cal pensar que el projecte tindrà continuïtat; contràriament, il·lustraria, una vegada més, la deficiència i el desinterès envers la conservació del patrimoni i la gestió de la cultura.

Les converses a què ens referim, en nombre de quatre i mantingudes entre el gener de 2018 i el de 2019, han plantejat distintes qüestions, que són, ara, a l'abast, i no cal relatar-les. En síntesi, s'ha espinzellat la genealogia, l'activitat comercial o l'organització dels servents del promotor de la construcció del Casal, Miquel Vallès Orlandis, marquès de Sollerich; també s'ha analitzat l'arquitectura senyorial des de l'època moderna, amb accent en la distribució dels espais i en alguns dels artífexs actius. No hi ha mancat l'enfocament sobre els components

### *1. Can Sollerich: un centro de exposiciones en un bien de interés cultural*

**E**l Casal Sollerich, propiedad municipal desde 1975, tiene una finalidad: es un centro expositivo. No obstante, se aloja en un inmueble histórico con reconocimiento legal, lo cual determina la necesidad de conocerlo, paso previo a la obligación de conservarlo y difundirlo. Esta formulación, que parece evidente, está lejos de haberse cubierto mínimamente; desde sus orígenes, los responsables y los gestores del centro se han orientado a actividades de exhibición con énfasis en lo contemporáneo. La iniciativa de la dirección actual ha tratado de dar la vuelta a esta inercia a partir, para lo que aquí interesa, de la organización de conversaciones sobre aspectos patrimoniales del inmueble. Además del valor de lo prácticamente inédito, la iniciativa ha permitido prestar atención a lo imprescindible del tema para poder calibrar el espacio no como un simple contenedor, sino como un bien significador; significador como inmueble, como elemento urbano, artístico y cultural, y como lugar de acontecimientos humanos y materiales. Hay que pensar que el proyecto tendrá continuidad; de lo contrario, ilustraría, una vez más, la deficiencia y el desinterés por la conservación del patrimonio y la gestión de la cultura.

Las conversaciones a las que nos referimos, que fueron cuatro y se mantuvieron entre enero de 2018 y enero de 2019, han planteado diferentes cuestiones, que ahora son públicas y no es necesario relatarlas. En resumen, se ha hecho una pincelada de la genealogía, la actividad comercial o la organización de los sirvientes del promotor de la construcción del Casal, Miquel Vallès Orlandis, marquès de Sollerich. También se ha analizado la arquitectura señorial desde la época moderna, con énfasis

ornamentals, bé duradors – ferros dels balcons–, o efímers, com la presència del paper pintat a mitjan segle XIX. El que els ponents han transmès és la conciliació d'allò específic amb el que és genèric. A partir d'un fil conductor, compilat en el títol de cada dissertació, s'han desentrellat qüestions sobre què suposava ser noble; anàlogament, s'ha evidenciat la circulació de modes i models, dels sistemes de treball o la importació de materials abans i després de la mecanització, casos respectius dels ferros dels balcons i del paper pintat. Tot plegat ha perfilat un camí que obre la mirada i el pensament a la heterogènia historicitat del casal i a les interconnexions que se'n deriven.

## 2. Una primerenca declaració

Can Solleric fou, tot just, la primera casa senyorial que gaudí a Mallorca de la màxima protecció patrimonial. Entrà en la llista de 1931<sup>1</sup> on figuraren, entre d'altres béns, la catedral, la llotja i el castell de Bellver, per a mencionar sols els tres monuments amb els quals Bonet de Sant Pere iniciava el *Canto a Mallorca*.<sup>2</sup> El reconeixement, sota la figura de Monument Historicoartístic, categoria subsumida en la de Bé d'Interès Cultural arran de la Llei de patrimoni històric espanyol de 1985, es produí durant la Segona República, quan es duplicà amb escriu el nombre de declaracions atorgades des de 1844.<sup>3</sup> A despit dels canvis de govern entre 1931 i 1936, s'atengué el mandat de l'article 45 de la Constitució de 1931, concernent al reconeixement del patrimoni i la seva conservació, legislant i regulant mesures per a intentar fer-ho efectiu.

El Casal s'havia inserit en l'inventari de monuments, concepte que aleshores abraçava els elements mobles i els immobles, de les Illes Balears. La tasca respongué al Decret de 1900, que estipulà "la catalogación completa... de las riquezas históricas de la nación". S'estructurà per províncies i s'enllestí entre els anys 1900 i 1917. El de les Illes Balears anà a càrrec d'Antonio Vives, que el realitzà entre c. 1905 i 1909.<sup>4</sup> La formació i l'afany de Vives, inclinat a l'arqueologia i numismàtic de professió, determinà la peculiaritat de l'aportació, on escassegen les dades de tipus estilístic. Quant a les cases senyorials, adoptà el punt de vista vigent: pertinença al Renaixement, importància

<sup>1</sup> La relació és a *Monumentos Españoles. Catálogo de los Declarados Histórico-Artísticos. 1844-1953*, t. 1, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1984 (3ª ed.) p. 83-108.

<sup>2</sup> "En la bahía de Palma lo primero que se ve la Catedral, la Lonja y el Castillo de Bellver: Lo primero que se ve al arribar a Mallorca..."

<sup>3</sup> Abans de 1931, l'illa comptava amb cinc monuments en teoria protegits; en teoria, perquè el Decret del convent de Sant Francesc de Palma, objecte de contínues demandes des de 1881, no es publica fins 1931; la porta de Santa Margalida, també a Palma, fou enderrocada, tot i la declaració. Les proteccions, inicials, que es remuntaven a 1844 i a les comissions de monuments historicoartístics per a salvaguardar els béns afectats per la desamortització, s'anaren reduint per la impossibilitat d'atendre'n el manteniment. Una idea de la nova política republicana, l'ofereix el fet que, en el conjunt de l'Estat espanyol, es passà dels 284 béns declarats als 783.

<sup>4</sup> Fou un dels que no es publicà. Es pot consultar a *Catálogo Monumental de España. Baleares*, a biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion\_tnt/ Consta de quatre volums, tres de imatges, subtítulats *Atlas*, i un de text, tots amb el títol *Inventario de los Monumentos artísticos de España. Provincia de Baleares*.

en la distribució de los espacios y en algunos de los artífices activos. No ha faltado el enfoque sobre los componentes ornamentales, ya sea duraderos –hierros de los balcones– o efímeros, como la presencia del papel pintado a mediados del siglo XIX. Lo que los ponentes han transmitido es la conciliación de lo específico con lo genérico. A partir de un hilo conductor, compilado en el título de cada disertación, se han desvelado cuestiones sobre qué suponía ser noble; paralelamente, se ha evidenciado la circulación de modas y modelos, de los sistemas de trabajo o la importación de materiales antes y después de la mecanización, casos respectivos de los hierros de los balcones y del papel pintado. Todo ello ha perfilado un camino que abre la mirada y el pensamiento a la heterogénea historicidad del casal y a las interconexiones que se derivan.

## 2. Una declaració temprana

Can Solleric fue precisamente la primera casa señorial que disfrutó de la máxima protección patrimonial en Mallorca. Entró en la lista de 1931<sup>1</sup>, en la que figuraron, entre otros bienes, la catedral, la lonja y el castillo de Bellver, por mencionar solo los tres monumentos con los que Bonet de Sant Pere iniciaba el *Canto a Mallorca*.<sup>2</sup> El reconocimiento, bajo la figura de Monumento Histórico-artístico, categoría incluida en la de Bien de Interés Cultural a raíz de la Ley de patrimonio histórico español de 1985, se produjo durante la Segunda República, cuando se duplicó ampliamente el número de declaraciones otorgadas desde 1844.<sup>3</sup> A pesar de los cambios de gobierno acaecidos entre 1931 y 1936, se atendió el mandato del artículo 45 de la Constitución de 1931, relativo al reconocimiento del patrimonio y su conservación, legislando y regulando medidas para tratar de hacerlo efectivo.

El Casal se había incluido en el inventario de monumentos, concepto que entonces abrazaba los elementos muebles e inmuebles, de las Islas Baleares. La tarea respondía al Decreto de 1900, que estipulaba "la catalogación completa [...] de las riquezas históricas de la nación". Se estructuró por provincias y finalizó entre los años 1900 y 1917. El de las Islas Baleares corrió

<sup>1</sup> La relación se encuentra en *Monumentos Españoles. Catálogo de los Declarados Histórico-Artísticos. 1844-1953*, t. 1, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1984 (3ª ed.), págs. 83-108.

<sup>2</sup> "En la bahía de Palma lo primero que se ve la Catedral, la Lonja y el Castillo de Bellver: Lo primero que se ve al arribar a Mallorca..."

<sup>3</sup> Antes de 1931, la isla contaba con cinco monumentos en teoría protegidos; en teoría, porque el Decreto del convento de Sant Francesc de Palma, objeto de continuas demandas desde 1881, no se publica hasta 1931; la puerta de Santa Margalida, también en Palma, fue demolida, a pesar de la declaración. Las protecciones iniciales, que se remontaban a 1844 y a las comisiones de monumentos histórico-artísticos para salvaguardar los bienes afectados por la desamortización, se fueron reduciendo ante la imposibilidad de atender su mantenimiento. Una idea de la nueva política republicana la ofrece el hecho de que, en el conjunto del Estado español, se pasó de los 284 bienes declarados a 783.

del pati i de les obertures de les façanes. De Can Solleric, prou il·lustrada amb fotografies, ressaltà la tardana cronologia, la subtilesa dels detalls ornamentals i la *galeria esplèndida* de la façana del Born.<sup>5</sup> L'instrument restà sense difondre i no tingué transcendència en el camp de la preservació, pauta general al seguit de catàlegs/inventaris que se succeïren al llarg del segle XX.<sup>6</sup>

Ignoram per què Can Solleric fou l'única declaració monumental engegada dins l'arquitectura senyorial domèstica de Mallorca en una data tan primerenca, ja que per a la resta d'immobles de la mateixa tipologia caldrà esperar 40 anys. Els documents dels organismes implicats, com la Comissió de Monuments de les Balears i la Reial Acadèmia d'Història, no s'hi refereixen, a diferència del que ocorre amb altres monuments declarats coetàniament, això és el 1931.<sup>7</sup>

Les declaracions de Monument Històric podien preveure ajuts a la rehabilitació. Les cròniques coetànies parlen del bon estat de conservació de Can Solleric, protegit sota la denominació de Can Morell, atès que aquest fou el llinatge dels hereus a partir de 1800; Malgrat el que s'ha dit, sembla que el 1909 l'arquitecte Guillem Reynés havia traçat un projecte de remodelació que ens és desconegut; posteriorment, sempre abans de ser de propietat municipal, s'hi degueren practicar algunes reparacions que es troben pendents de documentar.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> A. VIVES ESCUDERO, *Ibidem*, *Texto*, t. IV, p. 551: l'al·lusió al programa de les *casas-Palacio* és breu: p. 549-554, no debades la perspectiva de Vives difereix de la usual del gruix de catàlegs de la sèrie: J. BERMEO TIRADO, J. I. MAÑAS ROMERO, I., "La visión del arte clásico en el Catálogo Monumental de España", a A. LÓPEZ-YARTO i d'altres, *El Catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2012, p. 205-223. Quant a les fotos, numerades a tinta, i en un total de sis (344 i 344 bis a 348) reproduïen algun finestra de Can Savellà, Olesa i Catlar, sense faltar-hi la desapareguda escala de Can Aiamans ni la façana de Can Belloto o les Carasses. L'únic pati fotografiat fou el de Can Solleric, però no era l'únic previst perquè el text remet al de Can Vivot, que no s'hi va incloure: A. VIVES ESCUDERO, *Ibidem*, *Atlas III*, 344 bis.

<sup>6</sup> C. MUÑOZ, "Catálogos e Inventarios del Patrimonio en España", a A. LÓPEZ-YARTO i d'altres, *ibidem*, 2012, p. 13-36.

<sup>7</sup> El 1926 s'havia elaborat una proposta dels monuments per a declarar. El responsable fou José Ramón Mérida, acadèmic de la història i director del Museu Arqueològic Nacional. Les relacions de Mérida amb Mallorca havien estat professionalment dilatades i humanament estretes: correspondència amb Gabriel Llabrés Quintana, Bartomeu Ferrà i tant d'altres personatges vinculats a la Comissió de Monuments de les Balears i/o a la Societat Arqueològica Lul·liana. A la llista de 1926, Mérida havia inclòs la sèrie de monuments que el 1931 serien declarats, i els que estaven prevists, casos respectius de la catedral i la llotja per un costat i del Consolat de Mar per l'altre. Per a una aproximació: J. A. JIMÉNEZ; A. MELEROS, *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Baleares. Canarias. Ceuta y Melilla. Extranjero. Catálogo e Índices*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2001; de forma resumida i per a la sol·licitud d'algunes proteccions: M. ALMAGRO GORBEA; J. MAIER ALLENDE, *200 años de Arqueología y Patrimonio*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2003, p. 90-99. Tampoc hem localitzat cap menció a la protecció de Can Solleric a les Actes de la Comissió Provincial de Belles Arts de Balears, digitalitzades a J. MORATA, *La Comisión Provincial de Monumentos de las Baleares (1844-1987)*. Fondo documental. Sección Historia del Arte, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2005.

<sup>8</sup> La volada es restaurava el 1959 segons el diari *Baleares* 13/11/1959, data extreta d'E. MAS BARCELÓ, *L'escultura i el disseny de Francesc Barceló (Mallorca, 1926 - Barcelona, 1982). L'obra i el context*, Tesi doctoral, Universitat de les Illes Balears, 2016, t. II, p. 768, a <https://www.tdx.cat/handle/10803/650391>.

a cargo de Antonio Vives, que lo realizó entre 1905 y 1909<sup>4</sup>. La formación y el empeño de Vives, aficionado a la arqueología y numismático de profesión, determinaron la peculiaridad de la aportación, donde escasean los datos de tipo estilístico. En cuanto a las casas señoriales, adoptó el punto de vista vigente: pertenencia al Renacimiento e importancia del patio y de las aperturas de las fachadas. De Can Solleric, suficientemente ilustrada con fotografías, destacó la cronología tardía, la sutileza de los detalles ornamentales y la *galeria esplèndida* de la fachada del Born<sup>5</sup>. El instrumento quedó sin difundir y no tuvo trascendencia en el ámbito de la preservación, pauta general en la serie de catálogos/inventarios que se sucederán a lo largo del siglo XX<sup>6</sup>.

Ignoramos por qué Can Solleric fue la única declaración monumental iniciada en el marco de la arquitectura señorial domèstica de Mallorca en una fecha tan temprana, ya que para el resto de los inmuebles de la misma tipología habrá que esperar 40 años. Los documentos de los organismos implicados, como la Comisión de Monumentos de las Islas Baleares y la Real Academia de Historia, no mencionan este asunto, a diferencia de lo que ocurre con otros monumentos declarados en la misma época, es decir, en 1931<sup>7</sup>.

Las declaraciones de Monumento Histórico podían obtener ayudas a la rehabilitación. Las crónicas de la época hablan del buen estado de conservación de Can Solleric, protegido bajo

<sup>4</sup> Fue uno de los que no se publicó. Se puede consultar en *Catálogo Monumental de España. Baleares*, en [biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion\\_tnt/](http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/). Consta de cuatro volúmenes, tres de imágenes, subtítulos Atlas, y uno de texto, todos con el título *Inventario de los monumentos artísticos de España: provincia de Baleares*.

<sup>5</sup> A. VIVES ESCUDERO, *Ibidem*, *Texto*, t. IV, pág. 551: la alusión al programa de las *casas-Palacio* es breve: págs. 549-554, no en balde la perspectiva de Vives difirió de la usual del grueso de catálogos de la serie: J. BERMEO TIRADO, J. I. MAÑAS ROMERO, I., "La visión del arte clásico en el Catálogo Monumental de España", en A. LÓPEZ-YARTO y otros, *El Catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2012, págs. 205-223. En cuanto a las fotos, numeradas a tinta, y en un total de seis (344 y 344 bis a 348), reproducían alguna ventana de Can Savellà, Olesa y Catlar, sin faltar la desaparecida escalera de Can Aiamans ni la fachada de Can Belloto o las Carasses. El único patio fotografiado fue el de Can Solleric, pero no era el único previsto porque el texto remite al de Can Vivot, que no se incluyó: A. VIVES ESCUDERO, *Ibidem*, *Atlas III*, 344 bis.

<sup>6</sup> C. MUÑOZ, "Catálogos e Inventarios del Patrimonio en España", en A. LÓPEZ-YARTO y otros, *ibidem*, 2012, pág. 13-36.

<sup>7</sup> En 1926 se había elaborado una propuesta de los monumentos para declarar. El responsable fue José Ramón Mérida, académico de la historia y director del Museo Arqueológico Nacional. Las relaciones de Mérida con Mallorca habían sido profesionalmente dilatadas y humanamente estrechas: correspondencia con Gabriel Llabrés Quintana, Bartomeu Ferrà i tantos otros personajes vinculados con la Comisión de Monumentos de las Baleares y/o la Societat Arqueològica Lul·liana. En la lista de 1926, Mérida había incluido la serie de monumentos que en 1931 serían declarados, y los que estaban previstos, casos respectivos de la catedral y la lonja por un lado y del Consulado de Mar por otro. Para una aproximación: J. A. JIMÉNEZ; A. MELEROS, *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Baleares. Canarias. Ceuta y Melilla. Extranjero. Catálogo e Índices*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2001; de forma resumida y para la solicitud de algunas protecciones: M. ALMAGRO GORBEA; J. MAIER ALLENDE, *200 años de Arqueología y Patrimonio*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2003, págs. 90-99. Tampoco hemos localizado ninguna menció a la protecció de Can Solleric en las Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes de Baleares, digitalizadas en J. MORATA, *La Comisión Provincial de Monumentos de las Baleares (1844-1987)*. Fondo documental. Sección Historia del Arte, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2005.

A l'espera d'una investigació que clarifiqui les circumstàncies de la precoç protecció, anotam que la bibliografia havia particularitzat la casa com a prototipus senyorial del set-cents. El 1916 el periodista Ferrer Gibert difongué la seva singularitat: responia al “verdader tipus representatiu de la arquitectura civil de Mallorca en el segle XVIII”;<sup>9</sup> l’afirmació es repetirà.<sup>10</sup> Dos anys abans, el 1914, Guillem Reynés li havia dedicat la primera monografia.<sup>11</sup> Eren temps de reivindicació d’un llenguatge arquitectònic nacional, impulsat des de Madrid, que s’allunyà de les influències foranes, sobretot franceses, i s’inspirà en el llenguatge tradicional i regional; sorgí, així, la tendència del Regionalisme que tant Reynés com el també arquitecte Guillem Forteza estimularen.<sup>12</sup> Si la citació de Can Sollerich no cessà en la bibliografia acadèmica, tant estrangera com estatal, tampoc escapà al comentari de determinats viatgers ni a la promoció turística.

### 3. L'adequació a una nova destinació i el seu manteniment

Encetam aquest apartat per a anotar, i no per a desenvolupar, les intervencions rellevants que es dugueren a terme des que l'Ajuntament de Palma el comprà l'any 1975, quan feia poc que la casa estava deshabitada. Un dels textos d'aquesta publicació relata el rerefons que va precedir i acompanyar tant l'adquisició de l'immoble, i part dels béns mobles,<sup>13</sup> com la seva destinació a museu d'art contemporani. S'enquadra en un embolic de propostes i acords que traspuen, si més no, incoherència. Els termes de museu, contemporaneïtat, cultura, planta noble com a casa-museu, etc., es barrejaren segons l'avinentsa i sota el guiatge de destinar-lo a l'objectiu actual.

La rehabilitació i l'adequació de l'edifici al nou ús s'executà en una sèrie de seqüències de diversa envergadura; abracen el període, enllestint per etapes i fases, que transcorre entre 1980 i 1995. D'entrada, s'actuà en l'àrea de l'ingrés principal; això és a la part de la casa que dona al carrer de Sant Gaietà, i a l'angle d'aquest amb el carrer de Can Cifre. Ja condicionats el pis noble i el porxo, s'operà a la part posterior, la que s'emplaça

<sup>9</sup> P. FERRER I GIBERT, “Casals Mallorquins. El Palau de Sollerich”, a *Vell i Nou*, any II, n. 25, 15 de maig de 1916, p. 6-8, cita p. 6.

<sup>10</sup> A tall d'exemple es pot consultar la notable guia d'F. P. VERRIÉ, *Guia Artística de Mallorca*, Barcelona, Ed. Aries, 1948, p. 115.

<sup>11</sup> G. REYNÉS, “Casa del Marqués de Sollerich (Palma de Mallorca)”, a *Exposició de la casa antiga espanyola organitzada per la secció de arquitectura del Círculo de Bellas Artes*, Madrid, 1914, p. 17-22.

<sup>12</sup> G. REYNÉS, “Un programa per l'estudi de l'arquitectura civil de Mallorca”, a *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, t. 17, 1918, p. 3-8. G. FORTEZA, “Elogi de les cases senyorials de Mallorca”, a *Almanac de les Lletres* IV, 1924, p. 105-117, reproduït a G. FORTEZA, *Estudis sobre arquitectura i urbanisme*, v. 1, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1984, p. 102-112. La defensa del Regionalisme des de l'ideari del Noucentisme inundà l'assaig i la literatura dels anys 20.

<sup>13</sup> Seria força convenient donar a conèixer la relació dels béns mobles que quedaren en propietat de l'Ajuntament de Palma, una part dels quals és al Sollerich i a Can Balaguer.

la denominació de Can Morell, dado que este fue el linaje de sus herederos a partir de 1800. A pesar de lo que se ha dicho, parece que en 1909 el arquitecto Guillem Reynés había trazado un proyecto de remodelación que nos es desconocido. Posteriormente, siempre antes de ser de propiedad municipal, debieron practicarse en el inmueble algunas reparaciones que se hallan pendientes de documentar<sup>8</sup>.

A la espera de una investigación que clarifique las circunstancias de la precoz protección, anotamos que la bibliografía había particularizado la casa como prototipo señorial del siglo XVIII. En 1916 el periodista Ferrer Gibert difundió su singularidad: respondía al “verdadero tipo representativo de la arquitectura civil de Mallorca en el siglo XVIII”<sup>9</sup>; la afirmación se repetirá<sup>10</sup>. Dos años antes, en 1914, Guillem Reynés le había dedicado la primera monografía<sup>11</sup>. Eran tiempos de reivindicación de un lenguaje arquitectónico nacional, impulsado desde Madrid, que se alejaba de las influencias foráneas, sobre todo francesas, y se inspiraba en el lenguaje tradicional y regional; surgió así la tendencia del Regionalismo que tanto Reynés como el también arquitecto Guillem Forteza estimularon<sup>12</sup>. Si la citación de Can Sollerich no cesó en la bibliografía académica, tanto extranjera como estatal, tampoco escapó al comentario de determinados viajeros ni a la promoción turística.

### 3. La adecuación a una nueva finalidad y su mantenimiento

Iniciamos este apartado para anotar, y no para desarrollar, las intervenciones relevantes que se llevaron a cabo desde que el Ayuntamiento de Palma lo compró en 1975, cuando hacía poco que la casa estaba deshabitada. Uno de los textos de esta publicación relata el trasfondo que precedió y acompañó tanto la adquisición del inmueble, y parte de los bienes muebles<sup>13</sup>, como su finalidad como museo de arte contemporáneo.

<sup>8</sup> El voladizo se restauraba en 1959 según el periódico *Baleares* del 13/11/1959, fecha extraída de E. MAS BARCELÓ, *L'escultura i el disseny de Francesc Barceló (Mallorca, 1926 - Barcelona, 1982)*. *L'obra i el context*, Tesis doctoral, Universitat de les Illes Balears, 2016, t. II, pág. 768, en <https://www.tdx.cat/handle/10803/650391>.

<sup>9</sup> P. FERRER I GIBERT, “Casals Mallorquins. El Palau de Sollerich”, en *Vell i Nou*, año II, n.º 25, 15 de mayo de 1916, págs. 6-8, cita pág. 6.

<sup>10</sup> A modo de ejemplo se puede consultar la notable guía de F. P. VERRIÉ, *Guía Artística de Mallorca*, Barcelona, Ed. Aries, 1948, pág. 115.

<sup>11</sup> G. REYNÉS, “Casa del Marqués de Sollerich (Palma de Mallorca)”, en *Exposición de la casa antigua española organizada por la sección de arquitectura del Círculo de Bellas Artes*, Madrid, 1914, págs. 17-22.

<sup>12</sup> G. REYNÉS, “Un programa per l'estudi de l'arquitectura civil de Mallorca”, en *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, t. 17, 1918, págs. 3-8. G. FORTEZA, “Elogi de les cases senyorials de Mallorca”, en *Almanac de les Lletres* IV, 1924, págs. 105-117, reproducido en G. FORTEZA, *Estudis sobre arquitectura i urbanisme*, v. 1, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1984, págs. 102-112. La defensa del Regionalismo desde el ideario del Novecentismo inundó el ensayo y la literatura de los años 20.

<sup>13</sup> Sería bastante conveniente dar a conocer la relación de los bienes muebles que quedaron en propiedad del Ayuntamiento de Palma, una parte de los cuales se encuentra en Sollerich y en Can Balaguer.



al passeig del Born, restaurant-se la malmenada façana, sense descuidar els paraments ni els elements més deteriorats dels patis, en particular les columnes.<sup>14</sup>

La segona gran etapa correspon als anys 1989-1995. El punt de partida foren les obres a la planta baixa de la zona del passeig del Born, on es reobrí l'accés al casal després que el municipi recuperàs els espais fins aleshores ocupats per a usos aliens.<sup>15</sup> L'actuació arrancà el 1989 i es va reprendre, ampliant-la, el 1995 quan, juntament amb la renovació del gruix de les instal·lacions i la redistribució d'alguns usos, es localitzà una sèrie de dipòsits al soterrani.<sup>16</sup> El més espectacular es concretà en la recuperació del pati, que adquirí la transparència actual i es cobrí amb un lucernari.

L'acció de reparar, restaurar, rehabilitar..., termes que aquí no podem definir, no té sentit si no s'atén el manteniment preventiu i periòdic per definició. És un dels dèficits que ha patit Can Solleric. Des de 1995, agafant la data de conclusió de la darrera entremesa, el que s'ha fet és procedir d'urgència, de forma limitada i tardanera. Si el 2014 se sanejà el bigam de l'entresol, no es va actuar en altres punts, entre els quals destaca el reduït àmbit del lligador, l'única estança amb el sòtil decorat amb pintures damunt guix. Les humitats, causades per un aire condicionat situat sobre un sòtil lleuger, s'evidenciaren el 2012, però fins a les acaballes de l'any 2015 no s'hi va intervenir. La deficient restauració pictòrica afegí pèrdues a les que havia ocasionat l'aigua.<sup>17</sup>

Val a dir que darrerament s'han escomès algunes tasques, com la reparació de la fusteria i l'emplomat dels vidres de la llotja; així mateix, és en curs un estudi de la situació de l'estructura, procediments que cal subratllar.

<sup>14</sup> Es realitzà sota la direcció de l'arquitecte municipal Félix Gili. ArxIU General del Consell Insular de Mallorca (AGCIM) Exp. 23/1980. Sign. 13398/8: Restauració del Palau Solleric entre els C/ Sant Gaietà i Cifre Palma. AGCIM. Exp. 94/1983. Sign. 13442/19: Reforma de la planta baixa del Palau Solleric Palma. Tot i el títol, en aquest darrer expedient s'inclou la memòria de 31 de juliol de 1985 relativa a la restauració exterior de l'immoble, de les zones comunes: paraments, fusteria, pintures de la llotja i del lligador, elements del pati, etc.

<sup>15</sup> La recuperació dels espais es va preveure a començament dels anys vuitanta del segle passat. Es tractava de locals ocupats en règim de lloguer per una agència de viatges, una botiga de records i una entitat bancària.

<sup>16</sup> Les dues fases de la intervenció s'encomanaren a l'equip d'arquitectes integrat per Lluís i Jaume García Ruiz Guasp i Ignacio Arzubialde. AGCIM. Exp. 18/1989. Sign. 3566/1: Reforma del Palau Solleric al C/ Sant Gaietà n.º 10 Palma. *Ibidem*. Exp. 11/1995. Sign. 7715/1: Proyecto reformado de rehabilitación del Palau Solleric, al Passeig del Born, C/ Can Cifre i C/ Sant Gaietà 10 de Palma.

<sup>17</sup> ArxIU de la Direcció Insular de Patrimoni Històric del Consell de Mallorca. Exp. 500/2014. Sign. 462. Els expedients d'aquest fons estan a disposició de la consulta pública quan, com en el cas que ens ocupa, es tracta d'un bé d'interès cultural. A més a més dels informes preceptius, de 2015, l'expedient conté el projecte de restauració. Les imatges de l'abans i el després de la restauració són tan significatives com punyents. A la greu afectació de les pintures, s'hi afegí el contracte d'una empresa restauradora que, des de la nostra perspectiva, no resultà adient. Això derivà de la Llei de contractes, recentment derogada, que assignava el barem mha la mateix forma, s'auracienta localitzar, sense n compte, al manco en la mesura necessés elevat al pressupost més econòmic; això no obstant, la norma es podia esmenar amb la correcció d'un informe tècnic sobre la idoneïtat d'un o altre procediment, qüestió que no sabem si s'avaluà suficientment.

Se encuadra en una maraña de propuestas y acuerdos que rezuman, cuando menos, incoherencia. Los términos “museo”, “contemporaneidad”, “cultura”, “planta noble como casa-museo”, etc., se mezclaron según la ocasión y bajo la premisa de destinarlo al objetivo actual.

La rehabilitación y la adecuación del edificio al nuevo uso se ejecutaron en una serie de secuencias de diversa envergadura y abrazan el período, acabado por etapas y fases, que transcurre entre 1980 y 1995. Para empezar, se actuó en el área del ingreso principal (situado en la parte de la casa que da a la calle de Sant Gaietà) y en la esquina de esta con la calle de Can Cifre. Una vez acondicionados el piso noble y el porche, se operó en la parte posterior, la que se halla en el paseo del Born, con la restauración de la maltrecha fachada, sin descuidar los paramentos ni los elementos más deteriorados de los patios, en particular las columnas<sup>14</sup>.

La segunda gran etapa corresponde a los años 1989-1995. El punto de partida fueron las obras en la planta baja de la zona del paseo del Born, donde se reabrió el acceso al casal después de que el municipio recuperase los espacios hasta entonces ocupados para usos ajenos<sup>15</sup>. La actuación se inició en 1989 y se retomó, ampliándola, en 1995 cuando, junto con la renovación del conjunto de las instalaciones y la redistribución de algunos usos, se localizó un conjunto de depósitos en el sótano<sup>16</sup>. Lo más espectacular se concretó en la recuperación del patio, que adquirió la transparencia actual y se cubrió con una claraboya.

La acción de reparar, restaurar, rehabilitar..., términos que aquí no podemos definir, no tiene sentido si no se atiende al mantenimiento, preventivo y periódico por definición. Es uno de los dèficits que ha sufrido Can Solleric. Desde 1995, tomando la fecha de conclusión de la última intervención, lo que se ha hecho es proceder de urgencia, de forma limitada y tardía. Si en 2014 se saneó la viguería del entresuelo, no se actuó en otros puntos, entre los que destaca el reducido ámbito del tocador, la única estancia con el techo decorado con pinturas sobre yeso. Las humedades, causadas por un aire acondicionado situado sobre un techo ligero, se evidenciarían

<sup>14</sup> Se realizó bajo la dirección del arquitecto municipal Félix Gili. Archivo General del Consejo Insular de Mallorca (AGCIM) Exp. 23/1980. Sign. 13398/8: Restauración del Palau Solleric entre las C/ Sant Gaietà y Cifre Palma. AGCIM. Exp. 94/1983. Sign. 13442/19: Reforma de la planta baja del Palau Solleric Palma. A pesar del título, en este último expediente se incluye la memoria de 31 de julio de 1985 relativa a la restauración exterior del inmueble, de las zonas comunes: paramento, carpinterías, pinturas de la lonja y del tocador, elementos del patio, etc.

<sup>15</sup> La recuperación de los espacios se previó a principios de los años ochenta del siglo pasado. Se trataba de locales ocupados en régimen de alquiler por una agencia de viajes, una tienda de recuerdos y una entidad bancaria.

<sup>16</sup> Las dos fases de la intervención se encargaron al equipo de arquitectos integrado por Lluís y Jaume García Ruiz Guasp e Ignacio Arzubialde. AGCIM. Exp. 18/1989. Sign. 3566/1: Reforma del Palau Solleric en la C/ Sant Gaietà n.º 10 Palma. *Ibidem*. Exp. 11/1995. Sign. 7715/1: Proyecto reformado de rehabilitación del Palau Solleric, en el Passeig del Born, C/ Can Cifre y C/ Sant Gaietà 10 de Palma.

L'estat de conservació del conjunt, començant per l'empedrat del pati, és llastimós, i la reparació de la sèrie de desperfectes, conseqüència en primera instància de l'absència del manteniment, ha d'incorporar, juntament amb aquest, una programació que no malbarati, com ha succeït, un àmbit que és Bé d'Interès Cultural.

#### **4. Conèixer i donar a conèixer: el programa, el promotor i els successius posseïdors**

Implícitament o explícitament, el cicle de converses patrimonials ha aportat i tingut en compte fonts inèdites i les dues monografies sobre Can Solleric. Ja s'ha esmentat la deguda a Guillem Reynés qui l'acompanyà d'una sèrie de plànols d'acord amb la finalitat de la publicació.<sup>18</sup> El segon estudi data de 1995, de resultes de l'exposició sobre la història del Casal que es va muntar aprofitant l'avinentsa de la finalització de la darrera reforma.<sup>19</sup> Encara que s'hi han fet noves contribucions i s'han articulats algunes anàlisis, el que ara es difon indica part del que s'ha investigat i del que resta.

La filiació estètica del programa, que s'adscriu al darrer barroc amb lleugeres empremtes del classicisme, demana una aproximació per a precisar la genèrica inspiració francesa comunament invocada i que s'ha estès al disseny de la llotja, element desconegut a l'illa en el seu emplaçament exterior, i en la concepció de l'escalinata, doble i invertida, present amb menys espectacularitat a qualque altre edifici de la ciutat com Can Marquès, al carrer dels Apuntadors.

L'ambivalència estilística, pròpia de l'època de la construcció, darrer terç del set-cents, es tradueix, deixant de banda la pervivència dels trets tradicionals a la façana principal, que és la del carrer de Sant Gaietà, en dos nuclis. Un recau en la façana del passeig del Born: llotja i ulls de bou, i al pati. El segon nucli estètic, que, a despit dels gests al rococó, s'adreça cap a un tímid i incipient classicisme, s'escampa pel conjunt interior, des dels sobris sòtils de guix fins al mobiliari. El promotor, lligat a la cort de Carles III, degué tenir en compte la tasca que s'hi desenrotllava, sobretot pel que fa a les decoracions de les residències reials. Possiblement, hauríem de dirigir esforços a aclarir les fonts que inspiraren el conjunt en paral·lel a la

<sup>18</sup> L'estudi s'emmarcà en el concurs-exposició "La Casa Antigua Española", que s'organitzà i dugué a terme a Madrid per a retornar, com s'ha dit, a una arquitectura pròpia. Les imatges originals, aquarel·lades, es reproduïren a M. SEGUÍ i d'altres, *Guillem Reynés Font. Una trajectòria interrompuda*, Palma, 2008, t. I, p. 72-73. Corresponen a la planta baixa i noble; a les columnes del pati i de la llotja; a les seccions longitudinal i transversal de l'interior, i a les dues façanes, la del carrer de Sant Gaietà i la del passeig del Born.

<sup>19</sup> C. MORELL ORLANDIS; A. ALEMANY DEZCALLAR, *El Casal Solleric [Exposició]*, Ajuntament de Palma, 1995. Entre d'altres dades, donaren a conèixer els plànols de 1932: planta baixa, entresol i planta noble, a la p. [66-67], aixecat per Alejandro Ferrant Vázquez i Francisco Iñiguez Almech en qualitat d'arquitectes-conservadors de Zona, figura sistematitzada el 1926, i responsables de la protecció del patrimoni monumental. Les Zones, amb una configuració inicial variable, derivaren de la divisió territorial arbitrada per l'Estat espanyol.

en 2012, pero hasta finales de 2015 no se intervino. La deficiente restauración pictórica añadió pérdidas a las que había ocasionado el agua<sup>17</sup>.

Cabe mencionar que últimamente se han llevado a cabo algunas tareas, como la reparación de la carpintería y el emplomado de los cristales de la lonja. Asimismo, está en curso un estudio de la situación de la estructura, procedimientos que deben destacarse.

El estado de conservación del conjunto, empezando por el empedrado del patio, es lastimoso, y la reparación de los desperfectos, consecuencia en primera instancia de la ausencia de mantenimiento, debe incorporar, junto a este, una programación que no malbarate, como ha sucedido, un ámbito que es Bien de Interés Cultural.

#### **4. Conocer y dar a conocer: el programa, el promotor y los poseedores sucesivos**

Implícita o explícitamente, el ciclo de conversaciones patrimoniales ha aportado y tenido en cuenta fuentes inèdites i les dues monografies sobre Can Solleric. Ya se ha mencionado la debida a Guillem Reynés, quien la acompañó de una serie de planos acordes a la finalidad de la publicación<sup>18</sup>. El segundo estudio data de 1995, resultado de la exposición sobre la historia del Casal que se organizó aprovechando la ocasión de la finalización de la última reforma<sup>19</sup>. Si bien se han realizado nuevas contribuciones y se han efectuado algunos análisis, lo que ahora se difunde muestra parte de lo que se ha investigado y de lo que queda.

La filiació estètica del programa, que se adscribe al último barroco con ligeras huellas del clasicismo, requiere una

<sup>17</sup> Archivo de la Dirección Insular de Patrimonio Histórico del Consejo de Mallorca. Exp. 500/2014. Sign. 462. Los expedientes de este fondo están a disposición de la consulta pública cuando, como en el caso que nos ocupa, se trata de un Bien de Interés Cultural. Además de los informes preceptivos, de 2015, el expediente contiene el proyecto de restauración. Las imágenes del antes y el después de la restauración son tan significativas como terribles. A la grave afectación de las pinturas, se añadió la contratación de una empresa restauradora que, desde nuestra perspectiva, no resultó adecuada. Esto derivó de la Ley de contratos, recientemente derogada, que asignaba el baremo más elevado al presupuesto más económico; no obstante, la norma se podía enmendar con la corrección de un informe técnico sobre la adecuación de uno u otro procedimiento, cuestión que no sabemos si se evaluó suficientemente.

<sup>18</sup> El estudio se enmarcó en el concurso-exposición "La Casa Antigua Española", que se organizó y realizó en Madrid para volver, como se ha dicho, a una arquitectura propia. Las imágenes originales, acuareladas, se reprodujeron en M. SEGUÍ y otros, *Guillem Reynés Font. Una trayectoria interrumpida*, Palma, 2008, t. I, págs. 72-73. Corresponen a la planta baja y noble; a las columnas del patio y de la lonja; a las secciones longitudinal y transversal del interior, y a las dos fachadas, la de la calle de Sant Gaietà i la del Passeig del Born.

<sup>19</sup> C. MORELL ORLANDIS; A. ALEMANY DEZCALLAR, *El Casal Solleric [Exposició]*, Ayuntamiento de Palma, 1995. Entre otros datos, dieron a conocer los planos de 1932: planta baja, entresuelo y planta noble, en la pág. [66-67], alzados por Alejandro Ferrant Vázquez y Francisco Iñiguez Almech en calidad de arquitectos-conservadores de Zona, figura sistematizada en 1926, y responsables de la protección del patrimonio monumental. Las Zonas, con una configuración inicial variable, derivaron de la división territorial arbitrada por el Estado español.

localització, força costosa, dels artífexs actius. En qualsevol cas, la quantitat d'aquests i la seva heterogènia procedència palesa l'afany per a atorgar dignitat i distinció a la casa, i per a introduir-hi novetats que més tard, en temps de la Guerra del Francès, es generalitzarien.

La invariable atribució de la traça al mestre d'obres illenc Gaspar Palmer no compta amb dades suficients per a tancar el supòsit que s'atenyès a un model prèviament proporcionat. Dubtes semblants plantegen les pintures murals, les de l'estança del lligador i la llotja. El nom d'Antonio Soldati (Neggio, Ticino, 1752-1822) s'ha assenyalat com a artífex, bé d'ambdues ornamentacions o bé d'una, en concret de la segona, la qual qui subscriu no la hi atribuï, fruit d'una interpretació documental prou discutible.<sup>20</sup> Els vincles de l'estucador italià –oriünd de la zona limítrof amb Suïssa i pertanyent a una nissaga dedicada a l'ofici–, amb Mallorca i amb el promotor de Can Solleric entre d'altres comendataris, són constatats; l'examen formal del seu quefer l'apropa al barroc tardà. No obstant, i de bell nou, l'assumpte més que en l'autor de l'execució recauria en la font en què s'inspirà. Un punt d'inflexió ha d'atendre l'ornament del parament de la façana del Born, hipotèticament prevista en el disseny originari i amb independència de la restauració de 1985. Menys preguntes suscita l'abillament de l'interior gràcies a l'estudi dels inventaris.

Si el primer marquès introduí modernitats artístiques a l'illa, com ho va fer en d'altres camps, igualment ho aplicà a la inserció en l'entorn urbà de la casa, la llotja de la qual funcionà com a receptora, primer, i emissora, després, de mirades. El 1764, quan se n'emprengué la construcció, el passeig del Born, tot i la seva condició de marc històric de celebració, era lluny de la seva valoració. Serà al segle XIX quan es començarà a potenciar, avançant lentament i atenent-ne progressivament els indrets limítrofs fins a esdevenir l'eix de la ciutat i nexa d'unió amb el port, condició que mantindrà fins a la dècada dels propassats anys 70 amb la definició dels jardins de l'Hort del Rei.

Reduir el coneixement de Can Solleric al programa constructiu i escindir-lo de qui l'encomanà i dels successius posseïdors i habitants en generaria una perspectiva desencertada per incompleta; la història d'una casa és composta de multitud de relats, que s'entrellacen i s'imbriquen en els contextos. L'aproximació al primer marquès no s'esgota atenent la mansió que es va fer bastir, tampoc en la vessant mercadera, en referir-nos sols als dipòsits trobats al subsòl del Casal. Fou un home de la Il·lustració que impulsà empreses vàries per a aconseguir que la raó trastocàs el vell ordre, com traspua el seu excel·lent retrat. Morí abans de veure l'enfonsament del projecte il·lustrat, una esfondrada de la qual no ens hem

<sup>20</sup> [C. CANTARELLAS CAMPS], "Informe sobre el valor històric-artístic de la pintura mural de l'antic lligador de Can Solleric (Palma)", 24/10/2015, a Arxiu de la Direcció Insular de Patrimoni Històric del Consell de Mallorca. Exp. 500/2014. Sign. 462.

aproximación para precisar la genérica inspiración francesa comúnmente invocada y que se ha extendido al diseño de la lonja, elemento desconocido en la isla en su emplazamiento exterior, y a la concepción de la escalinata, doble e invertida, presente con menos espectacularidad en algún otro edificio de la ciudad, como Can Marquès, en la calle Apuntadors.

La ambivalencia estilística, propia de la época de la construcción (último tercio del siglo XVIII), se traduce, dejando a un lado la pervivencia de los rasgos tradicionales en la fachada principal, que es la de la calle de Sant Gaietà, en dos núcleos. Uno recae en la fachada del paseo del Born: lonja y ojos de buey, y en el patio. El segundo núcleo estético, que, a pesar de los guiños al rococó, se dirige a un tímido e incipiente clasicismo, se extiende por el conjunto interior, desde los sobrios techos de yeso hasta el mobiliario. El promotor, vinculado a la corte de Carlos III, debió de tener en cuenta la tarea que se desarrollaba, sobre todo en cuanto a las decoraciones de las residencias reales. Posiblemente tendríamos que realizar esfuerzos para aclarar las fuentes que inspiraron el conjunto en paralelo a la localización, bastante costosa, de los artífices activos. En cualquier caso, la cantidad de estos y su heterogénea procedencia evidencian el empeño por otorgar dignidad y distinción a la casa, e introducir novedades que más tarde, en tiempos de la Guerra del Francès, se generalizarían.

La invariable atribución del trazado al maestro de obras isleño Gaspar Palmer no cuenta con datos suficientes para cerrar el supuesto de que se atuviera a un modelo previamente proporcionado. Plantean dudas similares las pinturas murales, las de la estancia del tocador y la lonja. El nombre de Antonio Soldati (Neggio, Ticino, 1752-1822) se ha señalado como artífice, ya sea de ambas ornamentaciones o solo de una, en concreto de la segunda, la cual la que suscribe no se la atribuyó, fruto de una interpretación documental bastante discutible.<sup>20</sup> Los vínculos del estucador italiano –oriundo de la zona limítrofe con Suiza y perteneciente a una estirpe dedicada al oficio–, con Mallorca y con el promotor de Can Solleric, entre otros comendataris, están constatados; el examen formal de su obra lo acerca al barroco tardío. No obstante, de nuevo, el asunto más que en el autor de la ejecución recaería en la fuente de inspiración. Un punto de inflexión tiene que atender el ornamento del paramento de la fachada del Born, hipotéticamente prevista en el diseño original y con independencia de la restauración de 1985. Menos preguntas suscita la ornamentación del interior gracias al estudio de los inventarios.

Si el primer marquès introdujo modernidades artísticas en la isla, como lo hizo también en otros campos, igualmente lo aplicó a la inserción en el entorno urbano de la casa, cuya lonja funcionó como receptora, primero, y emisora, después, de miradas. En 1764, cuando se inició su construcción, el paseo del Born, a pesar de su condición de marco histórico

<sup>20</sup> [C. CANTARELLAS CAMPS], "Informe sobre el valor històric-artístic de la pintura mural de l'antic lligador de Can Solleric (Palma)", 24/10/2015, en Archivo de la Dirección Insular de Patrimonio Histórico del Consejo de Mallorca. Exp. 500/2014. Sign. 462.

recuperat. Les pàgines que ara llegim mostren algun trets del seu perfil, espinzellats en un documental centrat en una de les seves propietats, la possessió de Solleric (Alaró).<sup>21</sup>

Entre els que en foren propietaris i visqueren a la casa, sempre de la branca Morell que l'heretà, sobresurten dues figures. Ens referim a Faust Morell i Orlandis i a Faust Morell i Bellet, pare i fill. Precisament, un altre documental, que bàsicament abordà el decurs quotidià de Can Solleric-Morell durant la primera meitat del segle XX, incidí en el darrer Morell citat, tot i que no amb exclusivitat.<sup>22</sup>

Ambdós personatges assoliren significació dins el panorama cultural del vuit-cents. Afeccionats a la pintura, el segon –això és Faust Morell i Bellet– en deixà una abundosa producció. Endemés de la ressenya d'aquest caire, susciten anàlisi vària al fil dels càrrecs que detingueren i del paper que representaren. A mode d'exemple, són uns conductors per considerar l'aprenentatge, les relacions, els àmbits d'exposició i de reunió dels artistes, actius o no a l'illa; igualment per a l'entrada de nous mitjans –cas de la fotografia i dels seus usos. També, a través d'ambdós, s'accedeix a l'estructura i el funcionament d'institucions com l'Acadèmia de Belles Arts i la Comissió de Monuments, de les quals formaran part.

D'altres enfocaments, a propòsit i al voltant de les històries del Casal, serien la vida quotidiana, la formació cultural, les activitats d'oci i de representació social; el rol, en definitiva, de l'aristocràcia i dels integrants de les corresponents unitats familiars, de la qual cosa el retrat de la primera marquesa, en comparació amb el marit, n'és un testimoni significatiu. Assumptes per a difondre, ja esbocats en aquesta publicació, provindrien així mateix de l'organització i l'estatus del servei domèstic i de les modificacions experimentades fins a mitjan segle XX. No cal, emperò, fer una relació de les qüestions que Can Solleric com a referent pot aportar al coneixement i a la divulgació del patrimoni del Casal.

## 5. Una conciliació imprescindible

A Can Solleric s'ha desatès i oblidat, amb les excepcions que sempre existeixen, la naturalesa de l'àmbit on les mostres expositives tenien lloc i al qual forçosament s'havien de subjectar. Avui Palma disposa d'una sèrie de centres públics orientats a un seguit d'activitats que no sempre s'encerten a definir i/o tenen continuïtat. L'actual conjuntura difereix substancialment de la que existia quan es decidí convertir el Casal en el que, si fa no fa, és avui. Amb independència

de celebració, estaba lejos de su valoración. Será en el siglo XIX cuando se empezará a potenciar, avanzando lentamente y atendiendo de manera progresiva a los lugares limítrofes hasta convertirse en el eje de la ciudad y punto de unión con el puerto, condición que mantendrá hasta la década de los años 70 del siglo pasado con la definición de los jardines del Hort del Rei.

Reducir el conocimiento de Can Solleric al programa constructivo y escindirlo de quien lo encargó y de los sucesivos poseedores y habitantes generaría una perspectiva desacertada por incompleta; la historia de una casa se compone de multitud de relatos, que se entrelazan y se imbrican en los contextos. La aproximación al primer marqués no se agota atendiendo a la mansión que se hizo construir, tampoco en la vertiente comercial, al referirnos solo a los depósitos encontrados en el subsuelo del Casal. Fue un hombre de la Ilustración que impulsó diferentes proyectos para conseguir que la razón trastocase el viejo orden, como proyecta su excelente retrato. Murió antes de ver el hundimiento del proyecto ilustrado, un fracaso del que no nos hemos recuperado. Las páginas que ahora leemos muestran algunos rasgos de su perfil, detallados en un documental centrado en una de sus propiedades: la posesión de Solleric (Alaró)<sup>21</sup>.

Entre los que fueron propietarios de la casa y la habitaron, siempre de la rama Morell que la heredó, destacan dos figuras. Nos referimos a Faust Morell i Orlandis y a Faust Morell i Bellet, padre e hijo. Precisamente, otro documental, que básicamente abordó el transcurso cotidiano de Can Solleric-Morell durante la primera mitad del siglo XX, incidió en el último Morell citado, si bien no con exclusividad<sup>22</sup>.

Ambos personajes alcanzaron significación en el panorama cultural del siglo XIX. Aficionados a la pintura, el segundo –es decir, Faust Morell i Bellet– nos dejó una abundante producción. Además de la reseña de esta cuestión, suscitan un análisis distinto en cuanto a los cargos que ostentaron y el papel que desempeñaron. A modo de ejemplo, son conductores para considerar el aprendizaje, las relaciones, los ámbitos de exposición y de reunión de los artistas, activos o no en la isla; igualmente para la entrada de nuevos medios, como es el caso de la fotografía y de sus usos. También, a través de ambos, se accede a la estructura y el funcionamiento de instituciones como la Academia de Bellas Artes y la Comisión de Monumentos, de las que formarán parte.

Otros enfoques, a propósito y alrededor de las historias del Casal, serían la vida cotidiana, la formación cultural, las actividades de ocio y de representación social; el rol, en definitiva, de la aristocracia y de los integrantes de las correspondientes unidades familiares, de lo que el retrato de la primera marquesa, en comparación con el marido, es un

<sup>21</sup> "Solleric, el marquès il·lustrat" dins la sèrie "Un lloc amb història": <https://ib3.org/carta?id=9c23e411-955e-4118-914c>. Emès l'any 2016.

<sup>22</sup> "El regne de Momeràlia", de 2011. El documental parteix del record de Conxa Morell, filla del darrer marquès i neta del pintor Faust Morell i Bellet, la figura de la qual es destaca: <https://vimeo.com/60853829>.

<sup>21</sup> "Solleric, el marquès il·lustrat" dentro de la serie "Un lloc amb història": <https://ib3.org/carta?id=9c23e411-955e-4118-914c>. Emitido en 2016.

<sup>22</sup> "El regne de Momeràlia", de 2011. El documental parte del recuerdo de Conxa Morell, hija del último marquès y nieta del pintor Faust Morell i Bellet, cuya figura se destaca: <https://vimeo.com/60853829>.



d'una reflexió sobre la decisió inicial, de més de cinquanta anys d'antiguitat, potser ha arribat el moment d'acotar el seu paper. No és aquest el lloc de plantejar si el Centre s'ha de reconduir ni de quina manera, solament subratllam que és menester respectar, protegir i posar en valor l'immoble. L'apartat d'exhibició no pot ser l'únic horitzó ni ha de conduir que l'edifici aculli usos i mostres que tant l'han maltractat. Ja en té prou amb la degradació que hi ha causat la falta de manteniment.

La presència d'algunes restes del passat més enllà de l'arquitectura, com són la sala vermella o el llit imperial, són paradoxals sense l'observança, si més no, de la preservació. Tot plegat es pot resumir així: convindria repensar el significat de Can Solleric i, específicament, reconduir-lo des de la perspectiva que s'encabeix en un Bé d'Interès Cultural, obert al públic i de propietat municipal, que s'enlaira en una àrea urbana, no sols significativa, sinó cèntrica i molt transitada. A aquesta perspectiva, s'ha de subordinar qualsevol projecte.

testigo significativo. Asuntos para difundir, ya esbozados en esta publicación, procederían asimismo de la organización y el estatus del servicio doméstico y de las modificaciones experimentadas hasta mediados del siglo XX. Sin embargo, no es necesario hacer una relación de las cuestiones que Can Solleric, como referente, puede aportar al conocimiento y a la divulgación del patrimonio del Casal.

## ***5. Una conciliación imprescindible***

En Can Solleric se ha desatendido y olvidado, con las excepciones que siempre existen, la naturaleza del ámbito donde las muestras expositivas tenían lugar y al que forzosamente debían estar sujetas. Hoy Palma dispone de diversos centros públicos orientados a una serie de actividades que no siempre se acierta a definir y/o tienen continuidad. La coyuntura actual difiere sustancialmente de la que existía cuando se decidió convertir el Casal, más o menos, en lo que es hoy en día. Independientemente de una reflexión sobre la decisión inicial, que tiene más de cincuenta años de antigüedad, quizá haya llegado el momento de acotar su papel. No es este el lugar para plantear si el centro tiene que reconducirse ni de qué manera, sino que tan solo destacamos que el inmueble debe respetarse, protegerse y ponerse en valor. El apartado de exposición no puede ser el único horizonte ni debe llevar a que el edificio acoja los usos y muestras que tanto lo han maltratado. Ya ha sufrido bastante con la degradación que le ha causado la falta de mantenimiento.

La presencia de algunos restos del pasado más allá de la arquitectura, como la sala roja o la cama imperial, es paradójica sin la observancia, al menos, de la preservación. Todo ello puede resumirse así: convendría repensar el significado de Can Solleric y, específicamente, reconducirlo desde la perspectiva que se enmarca en un Bien de Interés Cultural, abierto al público y de propiedad municipal, que se alza en un área urbana, no solo significativa, sino céntrica y muy transitada. Es a esta perspectiva a la que debe subordinarse cualquier proyecto.



# Can Solleric: l'evolució d'unes cases majors. Segles XVI-primera meitat del XX

## Can Solleric: la evolución de unas casas mayores. Siglos XVI-primera mitad del XX

—  
María José Massot Ramis de Ayreflor

### 1. Introducció

Abans de començar a analitzar les cases de Can Solleric, m'agradaria destacar dues característiques significatives de la societat mallorquina, i de les quals aquesta família propietària és un bon exemple.

#### 1.1. A la Corona d'Aragó, la societat es dividia en braços, el reial i el noble –que comprenia tres estaments.

Aquest sistema no era tancat en absolut, sinó que s'hi podia ascendir, per mitjà de l'enriquiment i sobre la base de la realització de serveis a la Corona –en general ajudes en cas de guerra, armant companyies, amb exercici del cors i altres de semblants.

L'abast d'un determinat patrimoni i aquestes ajudes eren premiats sempre per concessió reial amb l'entrada al braç noble, a l'estament de ciutadans, de cavallers o de nobles i, en alguns casos, s'aconseguia un títol de Noblesa del Regne.<sup>1</sup>

Las personas que pertanyien al braç noble tenien l'obligació no només de ser nobles, sinó de semblar-ho. Entre alguns requisits, havien de tenir cases a la ciutat, perfectament moblades i parades d'acord amb el seu estament. Aquestes cases aniran canviant en la seva estructura, l'organització interior i el moblament d'acord amb les idees estilístiques i de pensament imperants en cada moment històric, i sempre en relació amb la situació social de la família propietària. Les veurem evolucionar amb el pas del temps, fins que queden perfectament fixades al segle XVIII, de manera que podem parlar d'un estil característic de la casa senyorial mallorquina. A partir d'aquesta data únicament s'hi varen afegir alguns mobles neoclàssics i un espai destinat a menjador de

### 1. Introducción:

Antes de comenzar a analizar las casas de Can Solleric, me gustaría destacar dos características significativas de la sociedad mallorquina y, de las que esta familia propietaria es un buen ejemplo.

#### 1.1. En la Corona de Aragón, la sociedad se dividía en brazos, el real y el noble –que comprendía tres estamentos.

Este sistema no era cerrado en absoluto, sino que se podía ascender, por medio del enriquecimiento y en base a la realización de servicios a la Corona –en general ayudas en caso de guerra, armando compañías, con ejercicio del corso y otras semejantes.

El alcance de un determinado patrimonio y estas ayudas, eran premiados siempre por concesión real con la entrada en el brazo noble, en el estamento de ciudadanos, de caballeros o de nobles y, en algunos casos se alcanzaba un título de Nobleza del Reino<sup>1</sup>

Las personas que pertenecían al brazo noble, tenían la obligación no sólo de serlo, sino de parecerlo. Entre algunos requisitos debían tener unas casas en la Ciudad perfectamente amuebladas y alhajadas de acuerdo con su estamento. Estas casas, irán cambiando en su estructura, organización interior y amueblamiento de acuerdo con las ideas estilísticas y de pensamiento imperantes en cada momento histórico y siempre relacionado con la situación social de la familia propietaria. Las veremos evolucionar con el paso del tiempo, hasta que quedan perfectamente fijadas en el siglo XVIII de manera que podemos hablar de un estilo característico de la casa señorial mallorquina. A partir de esta fecha únicamente se añadieron algunos muebles neoclásicos y un espacio destinado a comedor

<sup>1</sup> Recomanam consultar P. de Montaner, especialment (1988.1, 1988.2, 1989 i 2006).

<sup>1</sup> Recomendamos consultar P. de Montaner, especialmente (1988.1, 1988.2, 1989 i 2006).



protocol, seguint la introducció del costum al voltant de la bona taula.

D'aquesta forma, la família propietària de Can Solleric és un exemple claríssim que la societat mallorquina no era de compartiments estancos, ja que el primer propietari va ser un paraire i els seus descendents varen anar ascendint fins a obtenir dos títols del Regne i la Grandesa d'Espanya; el Marquesat de Solleric i el Vescomtat d'Almadrà.

- 1.2. Una altre tret característic i important a Mallorca és el del paper de la dona, com a hereva i com a transmissora de drets. Segons com s'establí el fideïcomís, aquesta podia heretar davant la falta de successor home o podia transmetre aquests drets als seus fills homes.

A mesura que anem analitzant l'evolució d'aquesta casa, podrem localitzar algunes hereves o transmissors de dret. És per això que aniran canviant els cognoms dels propietaris amb el pas de les generacions.

## 2. Les cases

El solar de Can Solleric és el resultat de diverses annexions.

- 2.1. El primer propietari fou **Antoni Cifre**, paraire, que el 1576 o el 1581<sup>2</sup> va adquirir unes cases, no excessivament grans, llargues i estretes, a la Parròquia de Santa Creu, en alou del bisbe de Barcelona, que confrontaven amb el carrer de Sant Feliu,<sup>3</sup> el carreró que anava des de Sant Feliu al Born, més endavant denominat *de Can Cifre* i, per dues parts, amb les cases del Magnífic César Facio.<sup>4</sup> Les va comprar a Pere Alemany, mercader, i a la seva dona, Aina.

Antoni Cifre fou jurat menestral el 1587. Era casat amb Francina Antonina Jubí, neboda del bisbe de Constantina Joan Jubí, de qui havia rebut alguna herència. Varen tenir quatre fills; Catalina, esposa de Miquel Pizà, mercader i botiguer; Francisca, esposa de Pere Marquès, notari; Margalida, monja del convent de Santa Margalida, i Antoni. Morí el 1590 i va deixar els seus béns en primer lloc al seu fill Antoni.

<sup>2</sup> Els documents consultats ens donen les dues dates. Per a la primera, AMP, Arxiu Morell 9 i A. Canyellas i Gazà, nota 1, pág. 261. Per a la de 1581, ARM, Notaris, P-95, fols. 23v-24.

<sup>3</sup> Actual Sant Gaietà. Sobre aquesta compra i els anteriors propietaris, vegeu M. J. Massot Ramis de Ayreflor (2012), pág. 39 i nota 24.

Podem ampliar les notícies sobre aquestes cases que confrontaven dues parts amb vies públiques i, dues parts, amb cases i hort, llavors de Joan de Juny. Efectivament, les havia establert Francesc Desbrull a Rafel Parera, notari, però en morir, la seva esposa i hereva Lluïcia, les hi tornà vendre, ja que devien uns censos que havia llevat el seu marit el 1460. A Arxiu Torrella 625, fols. 327v-328. De Francesc Desbrull varen passar en herència al seu fill Jeroni i, d'aquest, a la seva filla Isabel, esposa de Pelai Fuster. Les va heretar Elionor Fuster i Desbrull, menor d'edat. El seu tutor i curador, Pere Sureda Sanglada, les va vendre a Pere Alemany, mercader, el 1563 i, a aquest, les va comprar Antoni Cifre.

<sup>4</sup> Sobre aquestes cases parlarem més endavant, ja que al segle XVIII s'incorporaran a la família.

de protocolo siguiendo la introducción de la costumbre alrededor de la buena mesa.

De esta forma, la familia propietaria de Can Solleric, es un ejemplo clarísimo de que la sociedad mallorquina no era de compartimentos estancos, ya que el primer propietario fue un pelaire y sus descendientes fueron ascendiendo hasta obtener dos títulos del Reino y la Grandeza de España. El Marquesado de Solleric y el Vizcondado de Almadrà.

- 1.2. Otra característica importante en Mallorca es el papel de la mujer, tanto como heredera, como transmisora de derechos. Según cómo se establecía el fideicomiso, ésta podía ser llamada a heredar ante la falta de sucesor varón, o podía transmitir estos derechos a sus hijos varones

A medida que vayamos analizando la evolución de esta casa, podremos localizar algunas herederas o transmissores de derecho. Es por esta causa que irán cambiando los apellidos de los propietarios con el paso de las generaciones

## 2. Las casas

El solar de Can Solleric es el resultado de diversas anexiones

- 2.1. El primer propietario fue **Antoni Cifre**, pelaire, que el 1576 o el 1581<sup>2</sup> adquirió unas casas, no excesivamente grandes, que eran largas y estrechas en la parroquia de Santa Cruz, en alodio del obispo de Barcelona, que lindaban con la calle de San Feliu<sup>3</sup>, el callejón que iba desde San Feliu al Born, después denominado den Cifre y, por dos partes con las casas del Magnífico Cesar Facio<sup>4</sup>. Las compró a Pere Alemany mercader y su esposa Aina.

Antoni Cifre fue *jurat menestral* en 1587. Estaba casado con Francina Antonina Jubí, sobrina del obispo de Constantina Joan Jubí, del que habían recibido alguna herencia. Tuvieron cuatro hijos, Catalina, esposa de Miquel Pizà, mercader y tendero, Francisca, esposa de Pere Marquès, notario, Margalida, monja del convento de Santa Margarita y Antoni. Murió en 1590 y dejó sus bienes en primer lugar a su hijo Antoni

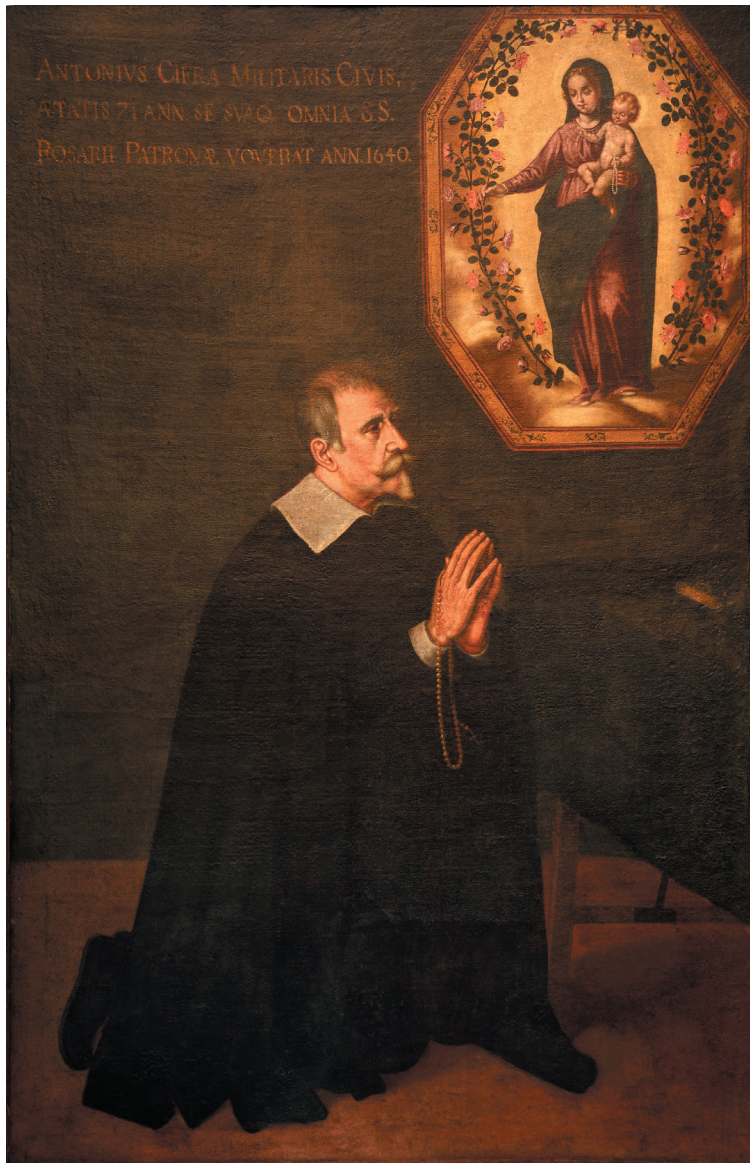
<sup>2</sup> Los documentos consultados nos dan las dos fechas. Para la primera, AMP, Arxiu Morell 9 i A. Canyellas i Gazà, nota 1, pág. 261. Para la de 1581, ARM, Notaris, P-95, fols. 23v-24.

<sup>3</sup> Actual Sant Gaietà. Sobre esta compra y los anteriores propietarios, véase M. J. Massot Ramis de Ayreflor (2012), pág. 39 y nota 24.

Podemos ampliar las noticias sobre estas casas que lindaban dos partes con vías públicas y dos partes con casas y huerto, entonces de Joan de Juny. Efectivament, las había establecido Francesc Desbrull a Rafel Parera, notario, pero a su muerte, su esposa y heredera Lluïcia, se las vuelve a vender ya que debían unos censos que había quitado su marido en 1460. En Arxiu Torrella 625, fols. 327v-328. De Francesc Desbrull pasaron en herencia a su hijo Jeroni y de éste a su hija Isabel, esposa de Pelai Fuster. Las heredó Elionor Fuster i Desbrull, menor de edad. Su tutor y curador, Pere Sureda Sanglada, las vendió a Pere Alemany, mercader, en 1563 y, a éste se las compró Antoni Cifre.

<sup>4</sup> Sobre estas casas hablaremos más adelante, ya que en el siglo XVIII se incorporarán a la familia.





Retrat d'Antoni i Jubí (†1643) resant el rosari de la confraria de la qual va ser patró i a la qual va pertànyer també son pare, com ens indica la llegenda del quadre, "ANTONIUS XIFRA MILITARIS CIVIS. AETATIS 71 ANN. SE SUAQ OMNIA SS. ROSARI PATRONAE VOVEBAT. ANN 1640"  
Prové de Can Solleric. Ajuntament de Palma. Arxiu Municipal. Sala d'investigadors.

Retrato de Antoni i Jubí (†1643) rezando el rosario de cuya cofradía fue patrono, y a la que perteneció también su padre como nos indica la leyenda del cuadro "ANTONIUS CIFRA MILITARIS CIVIS. AETATIS 71 ANN. SE SUAQ OMNIA SS. ROSARI PATRONAE VOVEBAT. ANN 1640"  
Proviene de Can Solleric. Ajuntament de Palma. Arxiu Municipal. Sala de investigadores

D'acord amb els documents analitzats, podem afirmar que no era un artesà assalariat, sinó propietari d'un taller en el qual feien feina diversos mossos, que exportava teixits de burell i necessitava viatjar per aquesta raó, tal com es desprèn d'un dels seus testaments, ja que cita que vol ser enterrat al convent de Sant Domingo, a la capella del Rosari,<sup>5</sup> al sepulcre dels confreres d'aquesta; si morís fora, però, al lloc on s'enterrin els estrangers. En els seus codicils nomena marmessors els seus dos gendres, ja que el seu fill i hereu es troba absent de l'illa.<sup>6</sup>

Seguint l'inventari *post mortem* dels seus béns,<sup>7</sup> la casa constava de:

. Planta baixa, on se situava l'obrador o taller, una sèrie de magatzems o rebosts –el del vi, el de l'oli i el del formatge– i la cambra o l'habitació dels mossos del taller.

. Un entresòl d'una sola estança.

. Planta primera amb la sala, dues cambres –una d'aquestes amb finestra a Sant Feliu–, una recambra i la cuina.

2.2. El seu fill, **Antoni Cifre i Jubí** ja exercia de mercader i, com a tal, va ser jurat del Regne per aquest estament el 1598 i el 1606.<sup>8</sup> L'any 1613 obtingué el privilegi de la ciutadania.<sup>9</sup>

Antoni Cifre adquirí el 1611 d'Elisabet Llodrà, viuda de Joan Vallori i filla de Mateu Llodrà, mercader, una part de les cases que foren de son pare, que consistien en corral, magatzem, habitació sobre aquest i porxo al carrer de Sant Feliu, abans denominat *de la Llotja dels Mercaders*.<sup>10</sup> Aquesta porció de cases es trobava just davant, a l'altra part del carreró. Va ser en aquell moment quan va fer construir un pont que comunicava ambdues propietats.<sup>11</sup>

Amb aquesta compra, la casa va quedar formada per:<sup>12</sup>

. Planta baixa amb diversos rebosts. El taller i la cambra dels mossos ja han desaparegut.

. Planta primera amb la sala, una altra sala o quadra, l'habitació del difunt i dues més, i la cuina.

. Planta segona o porxo, que es va haver de construir en temps del difunt perquè no figura a l'inventari de son pare. S'hi guardaven mobles i estris no utilitzats.

. Entresols amb tres estances diferenciades, on s'havien organitzat els espais per a exercir la mercaderia.

De acuerdo con los documentos analizados, podemos afirmar que no era un artesano asalariado, sino propietario de un taller en el que trabajaban varios mozos, que exportaba tejidos de burell y precisaba viajar por esta razón, tal como se desprende de uno de sus testamentos, ya que cita que quiere ser enterrado en el convento de Sant Domingo en la capilla del Rosario<sup>5</sup>, en el sepulcro de los cofrades de ésta; pero si muriese fuera, en el lugar en donde se entierren los extranjeros. En sus codicilos nombra albaceas a sus dos yernos, ya que su hijo y heredero se encuentra ausente de la isla<sup>6</sup>.

Siguiendo el inventario "post mortem" de sus bienes<sup>7</sup>, la casa constaba de:

. Planta baja en donde se ubicaba el obrador o taller, una serie de almacenes o despensas –la del vino, la del aceite y la del queso– y el cuarto o habitación de los mozos del taller.

. Un entresuelo de una sola estancia

. Planta primera con la sala, dos cuartos –uno de ellos con ventana a Sant Feliu–, una recámara y la cocina.

2.2. Su hijo, **Antoni Cifre i Jubí** ya ejercía de mercader y, como tal, fue jurado del Reino por este estamento en 1598 i el 1606<sup>8</sup>. El año 1613 obtuvo el privilegio de la ciudadanía<sup>9</sup>.

Antoni Cifre adquirió en 1611 de Elisabet Llodrà, viuda de Joan Vallori e hija de Mateu Llodrà, mercader, una parte de las casas que fueron de su padre, que consistían en corral, almacén, habitación sobre éste y porche en la calle de Sant Feliu, antes denominada *de la Lonja de los Mercaderes*<sup>10</sup>. Esta porción de casas se encontraba justo enfrente, en la otra parte del callejón. Fue en aquel momento, cuando hizo construir un puente que comunicaba ambas propiedades<sup>11</sup>,

Con esta compra, la casa quedó formada por: <sup>12</sup>

. Planta baja con diversas despensas. El taller y el cuarto de los mozos ya han desaparecido.

. Planta primera con: la sala, otra sala o *quadra*, la habitación del difunto y dos más, y la cocina.

. Planta segunda o porche, que se debió construir en tiempos del difunto porque no figura en el inventario de su padre. Se guardaban muebles y enseres no utilizados.

<sup>5</sup> Antigament es denominava *rosar*.

<sup>6</sup> ARM, Notaris M-1134, fols. 290-290v. i 283-283v, respectivament.

<sup>7</sup> S'inclourà en un estudi sobre la casa que preparam conjuntament amb José Villalonga Morell sobre l'evolució de la casa i de l'obra realitzada al segle XVIII.

<sup>8</sup> A. Campaner, pàg. 451.

<sup>9</sup> P. de Montaner (1988.1), pàg. 37.

<sup>10</sup> Massot (2012), pàg. 39 i nota 25.

<sup>11</sup> Aquest pont encara es conserva, però quan se'n va fer la remodelació al segle XVIII va ser substituït per un d'obra.

<sup>12</sup> Per a l'inventari, Massot (2012), pàg. 124-126.

<sup>5</sup> Antiguamente se denominaba *rosar*.

<sup>6</sup> ARM, Notaris M-1134, fols. 290-290v. i 283-283v, respectivament.

<sup>7</sup> Se incluirá en un estudio sobre la casa que estamos preparando conjuntamente con José Villalonga Morell sobre la evolución de la casa y de la obra realizada en el siglo XVIII.

<sup>8</sup> A. Campaner, pàg. 451.

<sup>9</sup> P. de Montaner (1988.1), pàg. 37.

<sup>10</sup> Massot (2012), pàg. 39 i nota 25.

<sup>11</sup> Este puente, aún se conserva, pero cuando se hizo la remodelación en el siglo XVIII fue sustituido por uno de obra.

<sup>12</sup> Para el inventario Massot (2012), pàgs. 124-126.

. Casetes de l'altre costat del carreró que es descriuen com a “unas casitas delante de dichas casas a las que se pasa por un puente de madera en las que hay un terradito y un huertecito”.

El moblament havia millorat i ja s'hi poden localitzar objectes de plata i joies d'or i plata; entre aquestes, dues creus del Sant Ofici de la Inquisició. També s'hi descriuen teixits de millor qualitat; entre aquests, guadamassils i tafetà per a la paret, ras o seda.

A més de la sala, que encara s'utilitzava per a menjar-hi i era l'espai a través del qual es podia anar a les casetes de l'altre costat per mitjà d'un tamboret o una banqueta situats al lindar del pas, ja s'hi han afegit una sala de protocol, en la qual, probablement s'havia instal·lat una estrada o espai per a la dona, ja que es descriuen una taula bufet petita i dos coixins de cuir. També contenia una llibreria amb trenta llibres de vides de sants, una arquilla amb objectes de valor, cadires de frare altes i baixes, cadires sense braços pintades i diverses taules tipus bufet.

Podria ser que, com a conseqüència de l'exercici de la mercaderia, es descriguin algunes joies deixades en penyora amb la indicació del propietari i el muntant del deute. També, a l'entresol, es poden comptabilitzar més de cent quadres a l'oli o al tremp<sup>13</sup> amb imatges de sants, una carta de navegar i un mapamundi.

A la seva mort, l'única filla amb descendència fou Margalida Cifre i Creus, que s'havia casat amb Miquel Reus de Solleric, també mercader i ciutadà militar des de 1639.<sup>14</sup> En el moment de la defunció d'Antoni Cifre (†1643) aquesta ja havia mort. Per això, fou el seu gendre, com a pare i legítim administrador del seu fill menor, anomenat també Miquel, l'encarregat d'estendre acta d'inventari. Curiosament, a l'encant<sup>15</sup> que es va realitzar, de 252 objectes que es varen vendre, Miquel Reus en va comprar 150; entre aquests, el retrat del seu sogre i un estoig en forma de tortuga que contenia un tassó, una forqueta, una cullera, un ganivet, una cullereta, un saler i una pebrera, tot de plata sobredaurada, pel qual va pagar l'alt preu de 35 lliures. Aquesta peça es va mantenir a la família durant moltes generacions.

<sup>13</sup> Sobre aquest tipus de pintura, vegeu M. J. Massot (2012), pàg. 61 i notes 154 i 155.

<sup>14</sup> P. de Montaner (1988. 1), pàg. 37.

<sup>15</sup> Els *encants* eren vendes de mobles, roba i estris que es realitzaven després de morir una persona amb la finalitat d'obtenir diners líquids per a fer front a obres pïes, llegats puntuals i despeses funeràries.

. Entresuelos con tres estancias diferenciadas, en donde se habían organizado los espacios para ejercer la mercadería.

. Casitas del otro lado del callejón que se describen como “unas casitas delante de dichas casas a las que se pasa por un puente de madera en las que hay un terradito y un huertecito”.

El amueblamiento había mejorado y ya se pueden localizar objetos de plata y joyas de oro y plata; entre ellas, dos cruces del Santo Oficio de la Inquisición. También se describen tejidos de mejor calidad; entre ellos, guadamecías y tafetán para la pared, raso o seda.

Además de la sala, que aún se utilizaba para comer y era el espacio a través del que se podía ir a las casitas del otro lado por medio de un taburete o banqueta situado en el umbral del paso, ya se han añadido una sala de protocolo, en la que, probablemente se había instalado un estrado o espacio para la mujer, ya que se describen una mesa bufet pequeña y dos cojines de cuero. También contenía una librería con treinta libros de vidas de santos, una arquilla con objetos de valor, sillas fraileras altas y bajas, sillas sin brazos pintadas y varias mesas tipo bufet.

Podría ser que, como consecuencia del ejercicio de la mercadería, se describan algunas joyas dejadas en prenda con la indicación del propietario y el montante de la deuda. También, en el entresuelo, se pueden contabilizar más de cien cuadros al óleo o al temple<sup>13</sup> con imágenes de santos, una carta de navegar y un mapamundi.

A su muerte, la única hija con descendencia fue Margalida Cifre i Creus, que se había casado con Miquel Reus de Solleric, también mercader y ciudadano militar desde 1639<sup>14</sup>. En el momento de la defunción de Antoni Cifre (†1643) ésta ya había fallecido. Por ello, fue su yerno, como padre y legítimo administrador de su hijo menor, llamado también Miquel, el encargado de levantar acta de inventario. Curiosamente, en la almoneda o *encant*<sup>15</sup>, que se realizó, de 252 objetos que se vendieron, Miquel Reus compró 150; entre ellos, el retrato de su suegro y un estuche en forma de tortuga que contenía un vaso, un tenedor, una cuchara, un cuchillo, una cucharita, un salero y un pimentero, todo de plata sobredorada, por el que pagó el alto precio de 35 libras. Esta pieza se mantuvo en la familia durante muchas generaciones

<sup>13</sup> Sobre este tipo de pintura, véase M. J. Massot (2012), pàg. 61 y notas 154 y 155.

<sup>14</sup> P. de Montaner (1988. 1), pàg. 37.

<sup>15</sup> Los *encants* eran ventas de muebles, ropa y enseres, que se realizaban después de morir una persona con el fin de obtener dinero líquido para hacer frente a mandas pïas y legados puntuals y gastos funerarios

Del matrimoni de Miquel Reus de Solleric i Margalida Cifre, únicament varen sobreviure dues filles, Catalina, la major, i Maria, esposa de Joan Antoni Nadal, ciutadà militar d'origen mercader.

Miquel Reus de Solleric, propietari de les possessions de Solleric, Oliclar i la Casa Nova dels termes d'Alaró i Bunyola, i d'Albenya i Barcaló a Algaida, va establir un fideïcomís (1662)<sup>16</sup> amb gravamen de llinatge i armes a favor de la seva filla Catalina i els seus successors homes. A partir d'aquest moment s'uneixen les cases del Born amb la possessió Solleric, fins que es vengueren ja al segle XX.

### 2.3. **Catalina Reus de Solleric i Cifre (†1682)**

Va ser l'hereva dels béns Reus de Solleric i dels Cifre. Es casà amb Marc Vallès d'Almadrà, ciutadà militar, també d'origen mercader des de 1647,<sup>17</sup> que va aportar als seus successors la possessió Almadrà d'Alaró. Al seu testament (1663) creà un fideïcomís seguint les mateixes successions que havia establert son pare i nomenà hereu el seu fill Miquel Reus de Solleric-Vallès d'Almadrà.

L'inventari al qual hem tingut accés<sup>18</sup> no descriu els mobles inserits en cadascuna de les cambres; per això no podem fer afirmacions sobre com estava distribuïda la casa. Sí que hi hem pogut detectar la presència d'arquilles, una d'aquestes amb vidres pintats.

### 2.4. **Miquel Reus de Solleric-Vallès d'Almadrà (†1694)**

No va realitzar compres patrimonials però, pel seu matrimoni amb Mònica de Berga i Canals, es varen acabar d'assentar les bases de l'enriquiment de la casa i es va accedir a la possessió de l'edifici contigu al dels Cifre, molt més gran i important. D'aquesta forma, el seu net, Miquel Vallès, va poder realitzar l'obra de Can Solleric al segle XVIII.

Mònica de Berga era filla de Magdalena Canals Martorell i del donzell Jaume Joan de Berga. Per tant, neta del capità Jaume Canals Penya. També tenia un germanastre, Jaume<sup>19</sup> de Berga Sala i Cotoner, cavaller. Quan va enviuar de Miquel Reus-Vallès, va tornar a contreure matrimoni amb Pere Jordi Pont Andreu, que era el propietari de les cases veïnes a les de Cifre, i en va tenir una filla, Jerònia Pont Berga, esposa de Miquel Joan Descatllar, que va morir sense descendència.

### 2.5. **Marc Antoni Reus de Solleric, Vallès d'Almadrà, Canals i de Berga (1688-1764)**

Marc Antoni va heretar o va rebre donacions:

. De sa mare (†1713?) Mònica de Berga i Canals, part dels béns del capità Jaume Canals Penya.

Del matrimonio de Miquel Reus de Solleric y Margalida Cifre, únicamente sobrevivieron dos hijas, Catalina, la mayor, y Maria, esposa de Joan Antoni Nadal, ciudadano militar de origen mercader.

Miquel Reus de Solleric, propietario de los predios de Solleric, Oliclar y la Casa Nova de los términos de Alaró y Bunyola y de Albenya y Barcaló en Algaida, estableció un fideicomiso (1662)<sup>16</sup> con gravamen de linaje y armas a favor de su hija Catalina y sus sucesores varones. A partir de este momento se unen las casas del Born con el predio Solleric, hasta que se vendieron ya en el siglo XX.

### 2.3. **Catalina Reus de Solleric i Cifre (†1682)**

Fue la heredera de los bienes Reus de Solleric y de los Cifre. Se casó con Marc Vallès d'Almadrà, ciudadano militar, también de origen mercader desde 1647,<sup>17</sup> que aportó a sus sucesores el predio Almadrà de Alaró. En su testamento (1663) creó un fideicomiso siguiendo las mismas sucesiones que había establecido su padre y nombró heredero a su hijo Miquel Reus de Solleric-Vallès d'Almadrà.

El inventario al que hemos tenido acceso<sup>18</sup> no describe los muebles insertados en cada una de las habitaciones; por ello no podemos hacer afirmaciones sobre cómo estaba distribuida la casa. Sí hemos podido detectar la presencia de arquillas, una de ellas con vidrios pintados.

### 2.4. **Miquel Reus de Solleric-Vallès d'Almadrà (†1694)**

No realizó compras patrimoniales, pero por su matrimonio con Mònica de Berga i Canals, se acabaron de sentar las bases del enriquecimiento de la casa y se accedió a la posesión del edificio contiguo al de los Cifre, mucho más grande e importante. De esta forma, su nieto, Miquel Vallès pudo realizar la obra de Can Solleric en el siglo XVIII.

Mònica de Berga era hija de Magdalena Canals Martorell y del doncel Jaume Joan de Berga. Por tanto, nieta del capitán Jaume Canals Penya. También tenía un hermanastro, Jaume<sup>19</sup> de Berga Sala i Cotoner, caballero. Cuando enviudó de Miquel Reus-Vallès, volvió a contraer nupcias con Pere Jordi Pont Andreu, que era el propietario de las casas vecinas a las de Cifre, del que tuvo una hija; Jerònia Pont Berga, esposa de Miquel Joan Descatllar, que murió sin descendencia.

<sup>16</sup> Arxiu Morell, Llibre de testaments, propietat de José Villalonga Morell.

<sup>17</sup> P. de Montaner (1988.1), pág. 38.

<sup>18</sup> Arxiu Morell, Llibre de testaments i inventaris, propietat de José Villalonga Morell.

<sup>19</sup> Citat per diversos autors i Ramis de Ayreflor a ANM com a *Jaume Joan*, encara que en els documents apareix únicament com a *Jaume*. Per aquesta causa mantenim aquest nom. Jaume de Berga era fill de Jaume Joan de Berga i d'Esperança de Sala.

<sup>16</sup> Archivo Morell, Llibre de testaments, propiedad de José Villalonga Morell

<sup>17</sup> P. de Montaner (1988.1), pág. 38.

<sup>18</sup> Archivo Morell, Llibre de testaments i inventaris, propiedad de José Villalonga Morell.

<sup>19</sup> Citado por varios autores y Ramis de Ayreflor en ANM como *Jaume Joan*, aunque en los documentos aparece únicamente como *Jaume*. Por esta causa mantenemos este nombre. Jaume de Berga era hijo de Jaume Joan de Berga y de Esperança de Sala.



. Del seu oncle, Jaume de Berga, Sala i Cotoner, uns altres importants vincles i primogenitures, els de Sala, Sales, Maxella, Galiana, Tornamira i Sadava, a més del senyoriu de la Galera de Felanitx.<sup>20</sup>

. I de la seva germanastra (†1723), Jerònia Pont de Berga, filla del segon matrimoni de sa mare amb Pere Jordi Pont Andreu, les cases veïnes a les seves.<sup>21</sup>

Marc Antoni va ser cavaller de l'orde d'Alcántara, destacat filipista que va aportar molts de doblers a la seva causa, per la qual cosa va rebre el nomenament de regidor perpetu al primer Ajuntament de Palma de 1718.

Important propietari de possessions, també va ser el primer que va unir les dues cases i encara en va comprar altres de petites a l'altre costat del carreró el 1740 a Joanot Mir, mercader.

En una capbreuació de 1744,<sup>22</sup> estaven constituïdes per:

. Cases amb un hortet i mirador i torre que limitaven amb el carrer de Sant Feliu, cases de Francesc Desbrull, plaça del Born i cases del denunciant.

. Altres cases, que abans varen ser de Cifre, devora aquestes que limitaven amb les capbreuades anteriorment, i la torre citada; carrer de Sant Feliu i carreró que va a la plaça del Born.

. Part de les cases que abans varen ser de Mateu Llodrà, mercader, que consisteixen en corral, botiga i cambra sobre la botiga, i que només servien d'establa i terrat, al qual es passa per un passadís de fusta. Indica que la botiga tenia porta al carreró. Confrontava amb: el carreró, cases i corral d'Antoni Dameto, marquès de Bellpuig, i cases de Bàrbara Melis, viuda.

. Altres cases que abans varen ser de Joanot Mir, notari, que són ara establa i corral, també a l'altra part del carreró. Confrontaven amb el carrer del Forn d'en Navato, les seves cases petites i les cases que foren de Joan Baptista Colom.

Encara que va unir les cases i varen haver de tirar parets en terra i obrir buits per a comunicar-les, si analitzam les imatges que tenim i l'inventari dels seus béns que es va realitzar a la seva mort (†1764),<sup>23</sup> hi detectam una sèrie de dades:

- El resultat era un edifici format per dos rectangles gairebé en angle recte, que únicament s'unien en un dels costats.

<sup>20</sup> J. Ramis de Ayreflor Sureda, pàg. 77-79. La donació i el testament es varen signar a favor de Marc Antoni el 1738 a causa de la renúncia d'Antoni Joaquim Canals, prevere.

<sup>21</sup> Aquestes cases, amb hort i torre, donaven al carrer de Sant Feliu, al Born i al carreró que unia Sant Feliu amb el Born. Varen pertànyer a Joan de Juny i Pereta, la seva dona, i el 1483 les varen vendre a Perot Nicolau. El 1580, Violant Nicolau les donà a Francesc Serra, ciutadà militar, i aquest les va intercanviar, el 1587, amb unes que tenia César Facio al carrer de Montesión. A la seva mort, varen heretar Joan i Felip Pont i Facio, fills de la seva filla Isabel. Vegeu Murray/Pascual, pàg. 114. A. Canyelles, pàg. 246, 261-262. M. J. Massot (2012), pàg. 39 i ARM, Notaris, P-37, fol. 70 i P-95, fols. 121-121v.

<sup>22</sup> ARM, Notaris, P-74, fols. 248-249.

<sup>23</sup> M. J. Massot (2012), pàg. 126-128.

## 2.5. Marc Antoni Reus de Solleric, Vallès d'Almadrà, Canals i de Berga (1688-1764)

Marc Antoni heredó o rebí donacions:

. De su madre (†1713?) Mònica de Berga Canals, parte de los bienes del capitán Jaume Canals Peña.

. De su tío, Jaume de Berga, Sala i Cotoner, otros importantes vínculos y mayorazgos, los de Sala, Salas, Maxella, Galiana, Tornamira y Sadava, además del señorío de la Galera de Felanitx<sup>20</sup>.

. Y de su hermanastra (†1723), Jerònia Pont de Berga, hija del segundo matrimonio de su madre con Pere Jordi Pont Andreu, las casas vecinas a las suyas<sup>21</sup>.

Marc Antoni fue Caballero de la Orden de Alcántara, destacado filipista que aportó mucho dinero a su causa por lo que recibió el nombramiento de regidor perpetuo en el primer Ayuntamiento de Palma de 1718.

Importante propietario de predios, también fue el primero que unió las dos casas y aún compró otras pequeñas al otro lado del callejón en 1740 a Joanot Mir, mercader.

En una cabrevación de 1744<sup>22</sup>, estaban constituidas por:

. Casas con un huertecito y mirador y torre que lindaban con la calle de Sant Feliu, casas de Francesc Desbrull, plaza del Born y casas del denunciante.

. Otras casas, que antes fueron de Cifre, junto a éstas que lindaban con las cabrevadas anteriormente y la torre citada: calle de Sant Feliu y callejón que va a la plaza del Born

. Parte de las casas que antes fueron de Mateu Llodrà, mercader, que consisten en corral, botiga y cámara sobre la botiga, y que sólo servían de establo y terrado al que se pasa por un pasadizo de madera. Indica que la botiga tenía puerta al callejón. Sus lindes eran: el callejón, casas y corral de Antoni Dameto, marquès de Bellpuig y casas de Bàrbara Melis, viuda.

. Otras casas que antes fueron de Joanot Mir, notario, que son ahora establo y corral, también en la otra parte del callejón. Lindaban con la calle del Horno den Navato, sus casas pequeñas y las casas que fueron de Joan Baptista Colom.

Si bien unió las casas y debieron de tirar paredes y abrir huecos para comunicarlas, si analizamos las imágenes que tenemos y el inventario de sus bienes que se realizó a su

<sup>20</sup> J. Ramis de Ayreflor Sureda, págs. 77-79. La donación y el testamento se firmaron a favor de Marc Antoni en 1738 a causa de la renuncia de Antoni Joaquim Canals, pbro.

<sup>21</sup> Estas casas, con huerto y torre, daban a la calle de Sant Feliu, al Born i al callejón que unia Sant Feliu con el Born. Pertenecieron a Joan de Juny i Pereta su mujer, que en 1483 las vendieron a Perot Nicolau. En 1580, Violant Nicolau se las donó a Francesc Serra, ciudadano militar, y éste las intercambió, en 1587, con unas que tenía César Facio en la calle de Montesión. A su muerte heredaron Joan y Felip Pont y Facio, hijos de su hija Isabel. Véase Murray/Pascual, pág. 114. A. Canyelles, págs. 246, 261-262. M. J. Massot (2012), pág. 39 y ARM, Notaris, P-37, fol. 70 y P-95, fols. 121-121v.

<sup>22</sup> ARM, Notaris, P-74, fols. 248-249.



“Escena de la vida del ombre moço metido en máscaras, bailes y otros regocijos en el Born de Palma” (anònim, circa 1620). Propietat particular. D’esquerra a dreta: l’actual Can Quint, Can Desbrull, Can Pont, amb la torre que donava al Born. Can Cifre no s’hi aprecia perquè es trobava a continuació de la torre.

“Escena de la vida del ombre moço metido en máscaras, bailes i otros regocijos en el Born de Palma” (anónimo, circa 1620). Propiedad particular. De izquierda a derecha: la actual Can Quint, Can Desbrull, Can Pont con la torre que daba al Born. Can Cifre no se aprecia porque estaba a continuación de la torre.



Entre ambdós rectangles, un hort gran que donava al Born.

- No s'hi detecta el recorregut barroc ampli, encara que sí comptava amb: sala d'entrada, la "quadra de l'estrada", diverses sales i l'alcova de protocol, amb un llit de granadillo amb peces de bronze i dosser de domàs vermell.
- S'hi aprecia decoració barroca amb la presència d'un fris estora, un de superior constituït per quadres –un al costat de l'altre–, a la quadra, i catifa de llana ocupant tota la part del terra d'aquesta sala.
- Hi ha mobles barrocs importants, molts de l'herència del fideïcomís de Berga, que provenen del seu oncle Jaume de Berga (com així s'indica), miralls amb marc daurats, cornucòpies amb marc daurat, dues arquilles o papereres de vidres pintats sobre taula negra amb dues àguiles.
- En la descripció, una part important dels mobles se cita com a molt vells i espanyats. El mateix ocorre amb les teles i els adorns (un fris molt vell i gairebé inútil; el vellut de cadires de frare, foradat; el dosser del seu llit, foradat; algunes cortines, velles i foradades; banquetes amb els peus destrossats, etc.

Hem de tenir en compte que Marc Antoni va oferir molta ajuda a Felip V a la Guerra de Successió, i sembla que no s'havia recuperat de les despeses. Tenia els seus béns segrestats i estaven en concurs de creditors. Per a fer front als deutes, se li va concedir permís per a vendre'n alguns que formaven part dels fideïcomisos. El 1757 n'havia cedit al seu fill Miquel l'administració a fi que, amb el producte, pagàs els crèdits. En aquest mateix document renunciava al seu favor a Sollieric, Son Fuster i Son Cotoneret a canvi d'un pagament anual de 2.400 lliures, que havia de dipositar en la Taula Numulària per a abonar-les als creditors.<sup>24</sup> El 1764, un mes abans de la seva mort, li dona la resta dels seus béns a fi que ell s'entengui amb els seus creditors.

## 2.6. Miquel Bonaventura Vallès, Reus, de Berga, Canals i Orlandis (1723-1790)<sup>25</sup>

Només unes pinzellades d'aquest interessant personatge, perquè serà objecte d'una xerrada inclosa en aquest cicle. Cavaller de l'orde d'Alcántara, fou un home il·lustrat i, com a tal, soci molt actiu de la SEMAP. Seguint idees modernes, va realitzar incomptables i importants millores a les seves possessions.

Va exercir el comerç i exportava als ports i mercats de

muerte (†1764),<sup>23</sup> detectamos una serie de datos:

- El resultado era un edificio formado por dos rectángulos casi en ángulo recto, que únicamente se unían en uno de los lados. Entre ambos rectángulos, un huerto grande que daba al Born.
- No se detecta el recorrido barroco amplio, aunque sí contaba con: sala de entrada, la "quadra del estrado", varias salas y la alcoba de protocolo, con una cama de granadillo con piezas de bronce y dosel de damasco rojo.
- Se aprecia decoración barroca con la presencia de un arrimadillo estera, un friso superior constituido por cuadros, -uno junto al otro-, en la cuadra y alfombra de lana ocupando toda la parte del suelo de esta sala.
- Hay muebles barrocos importantes, muchos de la herencia del fideicomiso de Berga, que provienen de su tío Jaume de Berga (como así se indica), espejos con marco dorados, cornucopias con marco dorado, dos arquillas o papeleras de cristales pintados sobre mesa negra con dos águilas.
- En la descripción, una parte importante de los muebles se citan como muy viejos y estropeados. Lo mismo ocurre con las telas y adornos (un arrimadillo muy viejo y casi inútil; terciopelo de las fraileras, agujereado; el dosel de su cama, agujereado; algunas cortinas, viejas y agujereadas; banquetas con los pies destrozados, etc.

Hemos de tener en cuenta que Marc Antoni aportó mucha ayuda a Felipe V en la Guerra de Sucesión, y parece que no se había recuperado de los gastos. Tenía sus bienes secuestrados y estaban en concurso de acreedores. Para hacer frente a las deudas, se le concedió permiso para vender algunos que formaban parte de los fideicomisos. En 1757 había cedido a su hijo Miquel la administración a fin de que, con el producto, pagara los créditos. En este mismo documento renunciaba a su favor a Sollieric, Son Fuster y Son Cotoneret a cambio de un pago anual de 2.400 libras, que tenía que depositar en la *Taula Numularia* para abonarlas a los acreedores<sup>24</sup>. En 1764, un mes antes de su muerte, le dona el resto de sus bienes a fin de que él se entienda con sus acreedores.

## 2.6. Miquel Bonaventura Vallès, Reus, de Berga, Canals i Orlandis (1723-1790)<sup>25</sup>

Sólo unas pinzelladas de este interesante personaje, porque será objeto de una charla incluida en este ciclo.

<sup>24</sup> És interessant destacar el que es reserva per als seus aliments: 50 lliures mensuals, 50 lliures el 31 de desembre, 50 més per a porcs el gener i 50 més el Dijous Sant, que pagarà en pòlissa en la Taula Numulària. 20 quarteres de blat, 30 quarteres d'ordi, 8 odres d'oli, 24 càrregues de carbó, 10 carretades de llenya, 3 portadores d'olives verdes i una de negres, 20 cavallons de palla de blat candial o de blat i 20 quintars de garroves. A ARM, Notaris LL-479, fols. 16-17v.

<sup>25</sup> J. Ramis de Ayreflor, pàg. 231-234. Ho citam tal com es denominava als documents oficials a causa de l'obligació dels gravàmens de llinatge i armes establerts en els fideïcomisos que va heretar.

<sup>23</sup> M.J. Massot (2012), pàgs. 126-128.

<sup>24</sup> Interesante reseñar lo que se reserva para sus alimentos: 50 libras mensuales, 50 libras el 31 de diciembre, 50 más para cerdos en enero y 50 más el Jueves Santo que pagará en póliza en la *Taula Numularia*. 20 cuarteras de trigo, 30 cuarteras de cebada, 8 odres de aceite, 24 cargas de carbón, 10 carretadas de leña, 3 comportas (*portadores*) de aceitunas verdes y una de negras, 20 dresnales (*cavallons*) de paja de trigo candial o de trigo y 20 quintales de algarrobas. En ARM, Notaris LL-479, fols. 16-17v.

<sup>25</sup> J. Ramis de Ayreflor, pàgs. 231-234. Lo citamos tal como se denominaba en los documentos oficiales a causa de la obligación de los gravámenes de linaje y armas establecidos en los fideicomisos que heredó.

Puerto Rico, l'Havana i Marsella. Fou un dels majors productors d'oli de Mallorca. Utilitzant els seus excedents i les restes, va organitzar fàbriques de sabó, que també exportava.

Propietari de diversos vaixells, hi exercia la mercaderia, però també va obtenir patents de cors, la qual cosa li reportà, a més de mèrits per ajudes al rei d'Espanya, importants beneficis per la venda de les captures realitzades.

En les cròniques del seu temps es destaca la seva relació amb la Cort i el gaudi de la confiança del rei Carles III i del seu ministre Floridablanca, amb qui mantenia correspondència i col·laborava.<sup>26</sup>

Atesos els seus mèrits, Carles III li va concedir el 1769 el privilegi de Gentilhome de Cambra; el 1770, el títol del Regne de Vescomte d'Almadrà i el de Marquès de Solleric, en atenció als seus mèrits i als dels seus majors. Posteriorment, una vegada consumada la recuperació de Menorca, li va concedir la Grandesa d'Espanya el 26 de juny de 1783. Per a celebrar tal efemèride es va organitzar un acte molt vistós. Així, el 10 de setembre d'aquest mateix any es va solemnitzar la concessió. Es varen disparar 14 canonades a la murada. El marquès va entrar amb el seu carruatge per la porta de Jesús, seguit per 6 cotxes més, amb els caps dels regiments de guarnició de l'illa. Una companyia de milícies, al comandament del seu nebot, don Pedro Gual i Pueyo, oferí a ca seva la guàrdia d'honor. El marquès li va regalar un rellotge de repetició d'or i, al tinent i sotstinent, espases de plata.<sup>27</sup>

### 3. L'obra de la casa

Marc Antoni Reus de Solleric-Vallès va morir el 14 de maig de 1764 i l'inventari dels seus béns es va realitzar el mes de juny. S'hi descriu perfectament la casa sense que es detecti cap dada que ens permeti entreveure que ja se'n començava a demolar alguna de les zones. Així, en contra del que han comentat alguns autors, pensam que no degué poder començar fins al segon semestre d'aquest any.

Ja hem vist que les cases antigues eren incòmodes i no seguien l'estructura dels interiors de protocol barroc, que havien remodelat ja altres cases majors amb una sala d'entrada, dues o més sales o quadres, cambra i alcova amb tocador. La seva distribució feia difícil una

<sup>26</sup> J. L. Terrón Ponce, pág. 111, demuestra claramente l'activitat desenvolupada pel marquès de Solleric en suport dels plans de la Corona. En el capítol tercer, "Els preparatius de l'expedició", hi ha un subtítol denominat "La gestió de Solleric". A l'apèndix documental, i a manera d'exemple de les múltiples comunicacions entre la Cort i el marquès, en reproduïx una dirigida a Floridablanca, de l'11 de gener de 1780, en la qual comunicava notícies sobre l'estat de l'illa, fent especial esment de les defenses existents. S'emmarca dins del Tractat d'Aranjuez de 1779, en el qual un dels punts signats era la col·laboració de França i Espanya amb la finalitat de recuperar Menorca per a la Corona espanyola.

<sup>27</sup> A. Campaner, pág. 587.

Caballero de la orden de Alcántara, fue un hombre ilustrado y, como tal, socio muy activo de la SEMAP. Siguiendo ideas modernas, realizó incontables e importantes mejoras en sus predios.

Ejerció el comercio y exportaba a los puertos y mercados de Puerto Rico, La Habana y Marsella. Fue uno de los mayores productores de aceite de Mallorca. Utilizando sus excedentes y restos, organizó fábricas de jabón, que también exportaba.

Propietario de varios barcos, con ellos ejercía la mercadería, pero también obtuvo patentes de corso, lo que le reportó, además de méritos por ayudas al rey de España, importantes beneficios por la venta de las capturas realizadas.

En las crónicas de su tiempo se destaca su relación con la Corte, y el goce de la confianza del rey Carlos III y de su ministro Floridablanca, con quien mantenía correspondencia y colaboraba.<sup>26</sup>

En atención a sus méritos, Carlos III le concedió en 1769 el privilegio de Gentilhombre de Cámara; en 1770, el título del Reino de Vizconde de Almadrà y el de Marqués de Solleric, en atención a sus méritos y a los de sus mayores. Posteriormente, una vez consumada la recuperación de Menorca, le concedió la Grandeza de España el 26 de junio de 1783. Para celebrar tal efeméride se organizó un acto muy vistoso. Así, el 10 de septiembre de este mismo año se solemnizó la concesión. Se dispararon 14 cañonazos en la muralla. El marqués entró en su carruaje por la puerta de Jesús e iba seguido por otros 6 coches, con los jefes de los regimientos de guarnición de la isla. Una compañía de milicias, al mando de su sobrino, don Pedro Gual y Pueyo, ofreció en su casa la guardia de honor. El marqués le regaló un reloj de repetición de oro y, al teniente y subteniente, espadas de plata.<sup>27</sup>

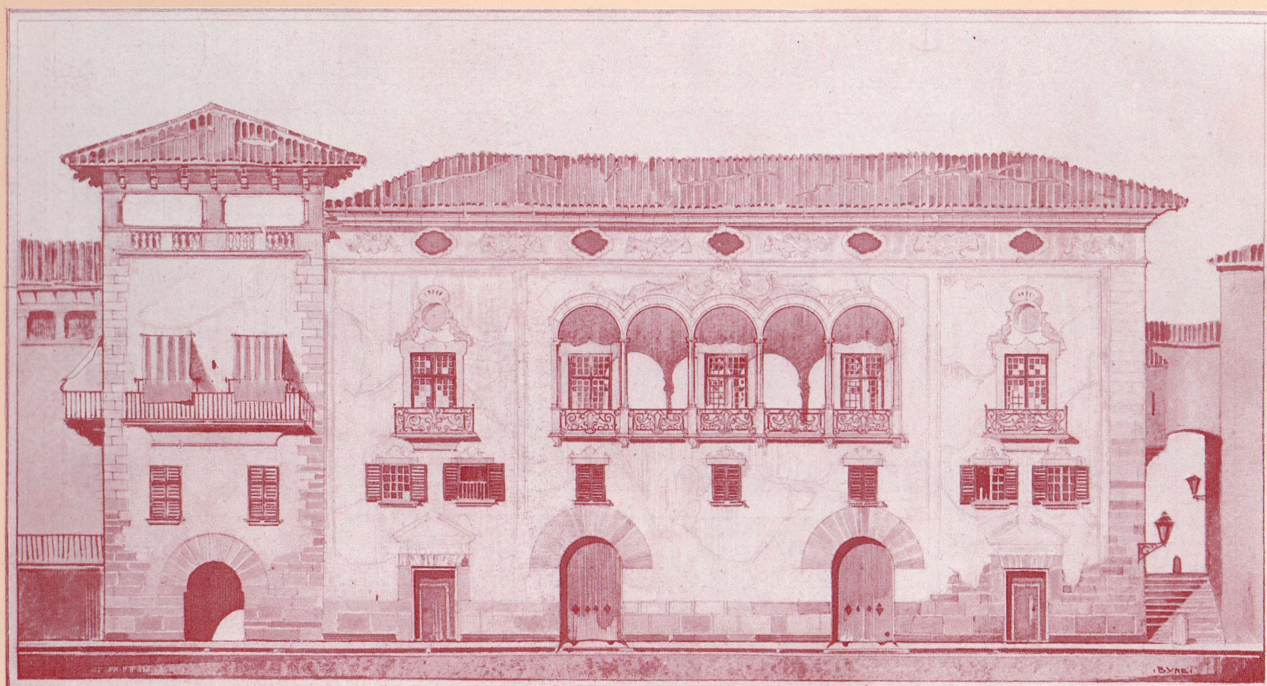
### 3. La obra de la casa

Marc Antoni Reus de Solleric-Vallès murió el 14 de mayo de 1764 y el inventario de sus bienes se realizó el mes de junio. En él se describe perfectamente la casa sin que se detecte ningún dato que nos permita entrever que ya se estaban comenzando a demoler alguna de sus zonas. Así, en contra de lo que han comentado algunos autores, pensamos que no pudo empezar hasta el segundo semestre de este año.

<sup>26</sup> J. L. Terrón Ponce, pág. 111, demuestra claramente la actividad desarrollada por el marqués de Solleric en apoyo de los planes de la Corona. En el capítulo tercero, "Los preparativos de la expedición", hay un subtítulo denominado "La gestión de Solleric". En el apéndice documental, y a modo de ejemplo de las múltiples comunicaciones entre la Corte y el marqués, reproduce una de éste dirigida a Floridablanca, del 11 de enero de 1780, en la que comunicaba noticias sobre el estado de la isla, haciendo especial mención de las defensas existentes. Se enmarca dentro del Tratado de Aranjuez de 1779, en el que uno de los puntos firmados, era la colaboración de Francia y España con el fin de recuperar Menorca para la Corona española.

<sup>27</sup> A. Campaner, pág. 587.





PALACIO MORELL. CONSTRUIDO POR EL MARQUÉS DE SOLLERIC. PALMA, SIGLO XVIII.

Una fachada enteramente mediterránea tratada en policromía; los colores, que antes eran vivos, han tomado con el tiempo una exquisita suavidad.

*PALAU MORELL, CONSTRUÏT PEL MARQUÈS DE SOLLERIC, PALMA, SEGLE XVIII.*

*Una façana absolutament mediterrània tractada en policromia; els colors que abans eren vius, amb el temps han pres una dolcesa esquisida.*

Façana de la part del Born

La torre de l'esquerra pertanyia a la casa veïna dels Desbrull

Reproducció de: A.Byne/M.Stapley *Casas y jardines de Mallorca*

Fachada de la parte del Born

La torre de la izquierda pertenecía a la casa vecina de los Desbrull

Reproducción de: A.Byne/M.Stapley *Casas y jardines de Mallorca*

organització semblant i el solar no permetia ampliació, ja que en aquesta illa existien dues cases majors més, Can Desbrull<sup>28</sup> i Can Quint.

Miquel Bonaventura Vallès i Orlandis necessitava un edifici amb un important pati que donàs accés a la planta noble, que inclogués els espais de parada o de protocol que reflectissin la seva categoria social. Alhora, però, havia de comptar amb els suficients magatzems per a poder seguir practicant el comerç que tan importants beneficis li suposava. Enderrocar les construccions

Ya hemos visto que las casas antiguas eran incómodas y no seguían la estructura de los interiores de protocolo barroco que habían remodelado ya otras casas mayores con una sala de entrada, dos o más salas o cuadras, cámara y alcoba con tocador. Su distribución hacía difícil una organización semejante y el solar no permitía ampliación, ya que en esta manzana existían otras dos casas mayores, Can Desbrull<sup>28</sup> y Can Quint .

Miquel Bonaventura Vallès i Orlandis necesitaba un edificio con un importante patio que diera acceso a la planta noble, que incluyera los espacios de parada o de

<sup>28</sup> Can Desbrull, amb una torre i hort, fou un temps seu del Casino Militar. Posteriorment es va enderrocar i al solar es va construir el cinema Born, amb plànols dissenyats per l'arquitecte Gaspar Bennàzar.

<sup>28</sup> Can Desbrull, con una torre y huerto, fue un tiempo sede del Casino Militar. Posteriormente se derrocó y en el solar se construyó el cine Born, con planos diseñados por el arquitecto Gaspar Bennàzar.

antigues li permetria realitzar un projecte unitari complet de nova planta.

La reforma es va fer a cavall entre el final del barroc i principis del neoclàssic i va provocar un resultat que difereix de la major part de les cases majors de Palma que havien adaptat edificis medievals.

Així, seguint el gust barroc, amb influències que alguns autors han considerat italianes, aquest projecte va permetre una unitat perfecta de l'edifici, que es reflecteix a la façana, amb finestres equidistants, una llotja central a la planta noble que dona al Born i la presència de finestres als porxos, en lloc dels pilars característics amb volades esteses cap al carrer, resultat del cobriment dels terrats medievals.

La casa estava estructurada en 4 plantes:

- Planta baixa amb estables, cotxeres, cambres dels cotxers i magatzems, als quals s'accedia per la part del Born.
- Entresols en els quals se situaven cambres de criats, l'arxiu, algun despatx de treball, l'habitació per al capellà de la casa, etc.
- Planta noble, amb el circuit públic estructurat al voltant d'un pati interior mirant cap al Born i sobre les dependències de la planta baixa, que acollien cambres de cotxers, cavallerisses i magatzems, i els entresols. Aquesta distribució, probablement, es va realitzar a causa que el solar era irregular i molt més estret a la part del carrer de Sant Feliu, per la qual cosa la façana del Born era molt més àmplia i permetia una major prestància al projecte. Així, al contrari d'altres cases majors, que havien estat reformades durant el barroc, eren les estances privades les que se situaven al voltant del pati principal d'entrada.
- Golfes o porxos.
- Cal afegir-hi un soterrani, en el qual es varen construir els dipòsits d'oli. Situats prop de l'entrada cap al Born, per a facilitar la sortida cap al port dels odres per a exportar. Les parets estan folrades de pedra viva per a evitar filtracions.<sup>29</sup>
- L'escala d'accés a la planta noble és de tipus imperial amb llotja i dues portes d'entrada enfrontades.

Però hi ha algunes novetats pel que fa a altres cases majors:

Si bé els elements barrocs s'aprecien en les obertures exteriors i a les rocalles d'aquests, o a les llindes retallades que adornen les portes de les estances públiques, en l'obra nova s'han substituït els frisos de teles pintades o d'estora i els de quadres o teles pintades, que circumdaven els

protocolo que reflejaran su categoría social. Pero que, al mismo tiempo contara con los suficientes almacenes para poder seguir practicando el comercio que tan importantes beneficios le reportaba. Tirar las construcciones antiguas le permitiría realizar un proyecto unitario completo de nueva planta.

La reforma se hizo a caballo entre el final del barroco y principios del neoclásico y provocó un resultado que difiere de la mayor parte de las casas mayores de Palma que habían adaptado edificios medievals.

Así, siguiendo el gusto barroco, con influencias que algunos autores han considerado italianas, este proyecto permitió una unidad perfecta del edificio, que se refleja en la fachada con ventanas equidistantes, una loggia central en la planta noble que da al Born y la presencia de ventanas en los porches, en lugar de los pilares característicos con aleros extendidos hacia la calle, resultado del cubrimiento de los terrados medievals.

La casa estaba estructurada en 4 plantas:

- Planta baja con establos, cocheras, cuartos de los cocheros y almacenes, a los que se accedía por la parte del Born.
- Entresuelos en los que se ubicaban cuartos de criados, el archivo, algún despacho de trabajo, la habitación para el capellán de la casa, etc.
- Planta noble con el circuito público estructurado alrededor de un patio interior mirando hacia el Born y sobre las dependencias de la planta baja, que acogían cuartos de cocheros, caballerizas y almacenes, y los entresuelos. Esta distribución, probablemente, se realizó a causa de que el solar era irregular y mucho más estrecho hacia la parte de la calle de Sant Feliu, por lo que la fachada del Born era mucho más amplia y permitía una mayor prestancia al proyecto. Así, al contrario de otras casas mayores, que habían sido reformadas durante el Barroco, eran las estancias privadas las que se situaban alrededor del patio principal de entrada.
- Desvanes o porches
- Hay que añadir un sótano, en el que se construyeron los depósitos de aceite. Situados cerca de la entrada hacia el Born, para facilitar la salida hacia el puerto de los odres para exportar. Las paredes están forradas de piedra viva para evitar filtraciones<sup>29</sup>.
- La escalera de acceso a la planta noble es de tipo imperial con loggia y dos puertas de entrada enfrontadas.

Pero hay algunas novedades con respecto a otras casas mayores:

<sup>29</sup> Altres propietaris de possessions productores d'oli per a l'exportació tenien dipòsits semblants a Palma. En coneixem l'existència d'alguns; un, als soterranis de Can Bennàzar, al costat de l'església de Santa Fe; un altre, davall l'altar major de la catedral –on s'havia de guardar l'oli per a les llànties votives– i un de petit a la denominada actualment Can Marquès, al carrer de Can Anglada.

<sup>29</sup> Otros propietarios de predios productores de aceite para la exportación tenían depósitos semejantes en Palma. Conocemos la existencia de algunos de ellos; uno en los sótanos de Can Bennàzar, junto a la Iglesia de Santa Fe; uno debajo del altar mayor de la catedral –en donde se debía guardar el aceite para las lámparas votivas– y uno pequeño en la denominada actualmente, Can Marquès, en la calle Sanglada.

perímetres inferior i superior de les estances, per marbres en ambdós llocs de cadascuna de les sales. En canvi, sí es cobreixen les parets amb teles de domàs o ras. Tampoc s'hi varen col·locar sostres amb enteixinat, tan habituals a les cases d'origen medieval. Aquí són de guix amb alguns adornos; no obstant això, hi és estranya l'absència de decoració de pintures.

De les obres, i dels artesans i els mestres que hi varen treballar, en citarem només algunes dades:<sup>30</sup>

- Sembla que el mestre d'obres va ser Gaspar Palmer. Ja havia treballat amb anterioritat per a la família i va continuar la seva contractació durant anys posteriors. Sobre aquest tema, alguns autors com a C. Morell i A. Alemany<sup>31</sup> en daten l'inici el 1763. Aquesta mateixa data ens aporta G. Reynés Font<sup>32</sup> per a unes factures localitzades a l'arxiu de la casa. Respecte de Gaspar Palmer, comenta "... puede que la traza de la casa Sollerich no sea de dicho maestro, quizás las plantas vinieran de fuera. Pero la resolución de los problemas constructivos se hizo de forma tan característica de Mallorca y los elementos son tan iguales a los de otros edificios, que sospechamos que el verdadero constructor fue el Maestro Palmer...". S'inclina per suposar que, en el seu traçat, el desenvolupament o la correcció, hi intervingué don Jeroni de Berard [sic].
- El marbre rosat de les columnes del pati i de les dues llotges provenia de les pedreres de Sollerich. També el de les motlures que envolten les finestres i les portes de les sales i dels sòcols inferiors i superiors, i els angles d'aquestes, que emmarcaven els domassos que cobrien les parets.
- El 1767, un mestre Joan va clavant els cels rasos.
- Les pedres de marès varen arribar de Santanyí per la seva gran qualitat, encara que també en dugueren altres de les pedreres de Sencelles. Varen ser tallades i col·locades pel mestre Joan Mulet el 1771.
- Els fusters que es varen ocupar de les fustes varen ser: Bartomeu Sureda i, més tard, el seu fill Mateu Sureda;<sup>33</sup> Joan Rotger i Miquel Mulet, entre 1770 i 1772.
- Els vidres emplomats de les balconades varen ser

<sup>30</sup> Ja hem comentat que –juntament amb José Villalonga– esperam oferir pròximament un estudi, el més complet possible, de l'evolució de les cases des del moment en què una de les parts que la varen formar passa a ser propietat dels Cifre fins que va ser adquirida per l'Ajuntament. Un capítol interessant serà el de les obres realitzades pel marquès i l'estudi dels artesans que hi varen intervenir. Dades procedents d'AMP, Arxiu Morell, Arxiu Morell, propietat de José Villalonga, Morell/Alemany, pàg. 14-17, i M. J. Massot (2012), pàg. 90.

<sup>31</sup> Per a Morell/Alemany, pàg. 12, el mestre d'obres va ser Gaspar Palmer sobre plànols que havia manat dur de l'estranger –no en precisem més– i es data el començament de les obres el 1763. Curiosament, juntament amb Guillem Pascual, foren els encarregats de continuar les obres encara inacabades de l'església de Sant Gaietà –en aquell moment a càrrec dels teatins– a partir de 1770, que era davant les cases del marquès. J. Nicolau, pàg. 13-14.

<sup>32</sup> G. Reynés Font, pàg. 19.

<sup>33</sup> El mateix mestre fuster Mateu Sureda va ser el que va realitzar, cap a 1807, els mobles que es varen encarregar per a la reforma de Can Verí. Era el pare del conegut pintor Bartomeu Sureda i Miserol.

Si bien los elementos barrocos se aprecian en los vanos exteriores y en las rocallas de éstos, o en los dinteles recortados que adornan las puertas de las estancias públicas, en la obra nueva se han sustituido los arrimadillos de telas pintadas o de estera y los frisos de cuadros o telas pintadas, que circundaban los perímetros inferior y superior de las estancias, por mármoles en ambos lugares de cada una de las salas. En cambio, sí se cubren las paredes con telas de damasco o raso. Tampoco se colocaron techos con artesonado, tan habituales en las casas de origen medieval. Aquí son de yeso con algunos adornos; sin embargo es extraña la ausencia de decoración de pinturas en ellos.

De las obras, y de los artesanos y maestros que trabajaron en ella, vamos a citar sólo algunos datos:<sup>30</sup>

- Parece que el maestro de obras fue Gaspar Palmer. Ya había trabajado con anterioridad para la familia y continuó su contratación durante años posteriores. Al respecto, algunos autores como C. Morell y A. Alemany<sup>31</sup> datan el inicio en 1763. Esta misma fecha nos aporta G. Reynés Font<sup>32</sup> por unas facturas localizadas en el Archivo de la casa. Respecto a Gaspar Palmer, comenta "... puede que la traza de la casa Sollerich no sea de dicho maestro, quizás las plantas vinieran de fuera. Pero la resolución de los problemas constructivos se hizo de forma tan característica de Mallorca y los elementos son tan iguales a los de otros edificios, que sospechamos que el verdadero constructor fue el Maestro Palmer. Se inclina por suponer que, en su trazado, el desarrollo o la corrección, interviniera don Jeroni de Berard [sic].
- El mármol rosado de las columnas del patio y de las dos loggias provinieron de las canteras de Sollerich. También el de las molduras que rodean las ventanas y puertas de las salas y de los zócalos inferiores y superiores, y los ángulos de las mismas, que enmarcaban los damascos que cubrían las paredes.
- En 1767, un maestro Joan va clavando los cielos rasos.
- Las piedras de marès (arenisca) llegaron de Santanyí por su gran calidad, aunque también trajeron otras de las canteras de Sencelles. Fueron cortadas y colocadas por el maestro Joan Mulet en 1771.

<sup>30</sup> Ya hemos comentado que –junto con José Villalonga– esperamos ofrecer próximamente un estudio, lo más completo posible, de la evolución de las casas desde el momento en que una de las partes que la conformaron, pasa a ser propiedad de los Cifre hasta el fue adquirida por el Ayuntamiento. Un capítulo interesante será el de las obras realizadas por el marquès y el estudio de los artesanos que intervinieron. Datos procedentes de AMP, Arxiu Morell, Arxiu Morell, propietat de José Villalonga, Morell/Alemany, pàg. 14-17, y M.J. Massot (2012), pàg. 90.

<sup>31</sup> Para Morell/Alemany, pàg. 12, el maestro de obras fue Gaspar Palmer sobre planos que había mandado traer del extranjero –no precisamos más– y datan el comienzo de las obras en 1763. Curiosamente, junto con Guillem Pascual, fueron los encargados de continuar las obras aún inacabadas de la iglesia de San Cayetano –en aquel momento a cargo de los teatinos– a partir de 1770, que estaba frente a las casas del marquès. J. Nicolau, págs. 13-14.

<sup>32</sup> G. Reynés Font, pàg. 19.





#### **Retable de l'església de Sant Gaietà**

Retable donat pel marquès de Solleric, pel qual va pagar més de 300 lliures. Església de Sant Gaietà. En aquells moments pertanyia als pares teatins.

Anteriorment situat a la segona capella de l'esquerra dedicada a la Mare de Déu dels Dolors i, des de 1894, de Sant Josep, per haver sofert destrosses per part d'uns lladres. El marbre és de les pedreres de Solleric i va ser realitzat per Santos Pennachi entre 1781 i 1783. Reflecteix perfectament el programa del projecte de la casa.

La fornícula central superior conté una imatge de sant Miquel, igual que l'altar que va manar construir a la capella de la casa. Al centre de la part superior se situa l'escut Vallès d'Almadrà, envoltat del mantell, símbol de la Grandesa d'Espanya.

Fotografia de Manuel Romeu, publicada pel pare José Nicolau Bauzá, missioner dels S.C.

#### **Retablo de la iglesia de San Cayetano**

Retablo donado por el marquès de Solleric por el que pagó pagó más de 300 libras. Iglesia de San Cayetano. En aquellos momentos pertenecía a los Padres Teatinos.

Anteriormente ubicado en la segunda capilla de la izquierda dedicada a la Virgen de los Dolores y desde 1894 de San José por haber sufrido destrozos por parte de unos ladrones. El mármol es de las canteras de Solleric y fue realizado por Santos Pennachi entre 1781 y 1783. Refleja perfectamente el programa del proyecto de la casa.

La hornacina central superior contiene una imagen de San Miquel, igual que el altar que mandó construir en la capilla de la casa. En el centro de la parte superior se sitúa el escudo Vallès d'Almadrà, rodeado por el manto, símbolo de la Grandeza de España.

Fotografía de Manuel Romeu, publicada por el padre José Nicolau Bauzá, misionero de los SS.CC.

col·locats per Pere Antoni Nicolau el 1771.

- Cristòfol Bordoi va realitzar els estucs dels interiors el 1771-1772.
- Per als marbres, va comptar amb els escultors Santos Pallazzi o Pennacci, que va treballar a la casa el 1767 i, més intensament, el 1772, que va ser quan es va ocupar del marbre dels interiors.<sup>34</sup> Treballant amb Pennacci en els marbres d'una xemeneia –probablement la que es troba situada a l'estança on hi havia la biblioteca del marquès– i en altres treballs, com fer columnes, compondre marbres, i fins i tot tallar un morter, es localitzen pagaments a l'escultor Roc Xambó.<sup>35</sup>
- La decoració pictòrica del sostre de la llotja que dona al Born i del tocador de l'alcova d'aparat, d'estil

- Los carpinteros que se ocuparon de las maderas fueron: Bartomeu Sureda y, más tarde su hijo Mateu Sureda<sup>33</sup>, Joan Rotger y Miquel Mulet, entre 1770 y 1772.
- Los vidrios emplomados de los balcones fueron colocados por Pere Antoni Nicolau en 1771.
- Cristófol Bordoy realizó los estucos de los interiores en 1771-1772
- Para los mármoles contó con los escultores Santos Pallazzi o Pennacci, que trabajó en la casa en 1767, y más intensamente, en 1772, que fue cuando se ocupó del mármol de los interiores<sup>34</sup>. Trabajando con Pennacci en los mármoles de una chimenea –probablemente la que se encuentra situada en la estancia en donde estaba ubicada la biblioteca del marquès– y en otros trabajos, como hacer columnas, componer mármoles, e incluso tallar un

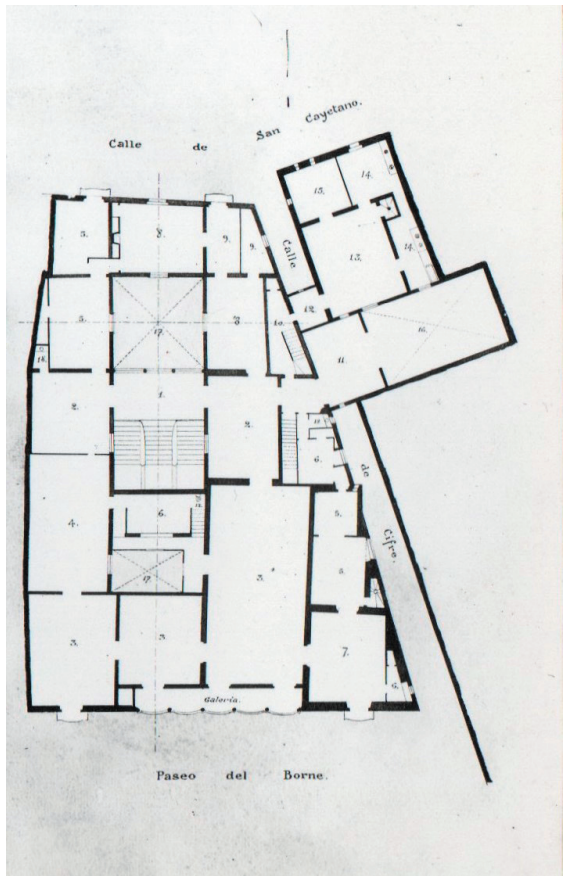
<sup>34</sup> Era militar i escultor. En la seva quadrilla s'inclouien alguns soldats. Massot (2012), pàg. 90.

<sup>35</sup> Aquest Roc Xambó era fill del mestre d'obres de la catedral de Tortosa, del mateix nom, que va succeir en el càrrec son pare, Josep. A. J. Yeguas i Gassó, pàg. 74, i J. Vidal Franquet, pàg. 556-557. J. Matamoros ens aporta més dades sobre l'escultor Roc Xambó, que va treballar a Mallorca. El 1752, son pare havia sol·licitat al Capítol de Tortosa que li donassin feina en l'obra de la Seu o a la pedrera de la Cinta per a auxiliar la seva família, ja que tenia molts de deutes. Dada facilitada pel Dr. Marià Carbonell, al qual agraïm la informació.

<sup>33</sup> El mismo maestro carpintero Mateu Sureda, fue el que realizó, hacia 1807, los muebles que se encargaron para la reforma de Can Verí. Era el padre del conocido pintor Bartomeu Sureda i Miserol.

<sup>34</sup> Era militar y escultor. En su cuadrilla se incluían algunos soldados. Massot (2012), pág.90





**Plànol de la planta noble de Can Sollerich**

Fragment del projecte que va realitzar G. Reynés Font per al concurs "La casa antiga espanyola". Ajuntament de Palma. Arxiu Municipal.

**Plano de la planta noble de Can Sollerich**

Fragmento del proyecto que realizó G. Reynés Font para el concurso "La casa antigua española". Ajuntament de Palma. Arxiu Municipal.

orientalitzant, ha estat atribuïda a Antoni Soldatti.<sup>36</sup> Era oriünd de la ciutat de Mendrisio (Suïssa) i no va arribar a Palma fins el 1777 o 1778. Va establir el seu taller al barri de Nostra Senyora del Carme, illa 35, núm. 8. Als arxius de la Casa, no es localitzen pagaments a aquest artista fins el 1784. Per tant, veim difícil aquesta intervenció en el moment de la construcció. Respecte d'aquest tema, pensam que la qualitat de les pintures del tocador és major i que, molt probablement, hi hagué dues mans diferents.

- Quant al sostre de la llotja i les pintures de la façana, és clar que, en el primer cas, la qualitat difereix de la del tocador i, en el segon, el seu estil sembla posterior a l'època de la construcció de l'edifici. Pensam que podrien datar-se al segle XIX. Juan Llabrés Bernal atribueix ambdues a Andrea Parietti Giuliani (Bosco, Itàlia 1787-Palma 1855).<sup>37</sup> En ocasió de la mort del pintor el 4 de juliol de

mortero se localizan pagos al escultor Roc Xambó<sup>35</sup>.

- La decoración pictórica del techo de la loggia que da al Born y el del tocador de la alcoba de aparato de estilo orientalizante, ha sido atribuida a Antoni Soldatti.<sup>36</sup> Era oriundo de la ciudad de Mendrisio (Suiza) y no llegó a Palma hasta 1777 ó 1778. Estableció su taller en el barrio de Nuestra Señora del Carmen, manzana 35, número 8. En los archivos de la Casa, no se localizan pagos a este artista hasta 1784. Por tanto, vemos difícil esta intervención en el momento de la construcción. Respecto a este tema, pensamos que la calidad de las pinturas del tocador es mejor y que, muy probablemente responden a dos manos diferentes.

<sup>36</sup> Morell/Alemany, pág. 15-16 indiquen que és per tradició familiar i incideixen que va realitzar el disseny d'alguns elements arquitectònics més característics de la casa, com el de la llotja que dona al Born. Furió, pág. 268, esmenta que va treballar per als adorns de la casa del Marquès de Sollerich sense aportar-hi dates, ni especificar-ne més dades.

<sup>37</sup> M. Tur Català, pág. 408, reproduïx la notícia que recull del tom III de J. Llabrés Bernal, *Noticias y relaciones históricas de Mallorca*. Aquest tom comprèn el període 1841-1860. Hem acudit a l'obra i la cita es localitza a la pág. 693.

<sup>35</sup> Este Roc Xambó era hijo del maestro de obras de la catedral de Tortosa, del mismo nombre, que sucedió en el cargo a su padre Josep. En J. Yeguas i Gassó, pág. 74, y J. Vidal Franquet, págs. 556-557. J. Matamoros nos aporta más datos sobre el escultor Roc Xambó, que trabajó en Mallorca. En 1752, su padre había solicitado al cabildo de Tortosa que lo emplearan en la obra de la Seo o en la cantera de la Cinta para auxiliar a su familia, ya que tenía muchas deudas. Dato facilitado por el Dr. Marià Carbonell, al que agradecemos la información.

<sup>36</sup> Morell/Alemany, pág. 15-16 indican que es por tradición familiar e inciden en que realizó el diseño de algunos elementos arquitectónicos más característicos de la casa, como el de la loggia que da al Born. Furió, pág. 268 menciona que trabajó para los adornos de la casa del Marquès de Sollerich sin aportar fechas, ni especificar más datos.

1855 comenta: “... Fue introductor en Mallorca, de donde era su esposa D<sup>a</sup> Magdalena Rigo Seguí, de la pintura al fresco, de la que restan todavía en perfecto estado dos ejemplares notables en la fachada y en la galería de casa Morell en el Borne..”. Llavors ambdues podrien ser ja obra per encàrrec de la família Morell, tal vegada del temps de Faust Morell Orlandis. Per les notícies que en tenim, ens inclinam a pensar que el sostre del tocador seria de l'època –tal vegada de Soldatti o un altre pintor encara no identificat– i, el de la llotja i la façana, d'Andrea Parietti. Probablement es varen realitzar per al moment de la vinguda de la infanta Maria Lluïsa de Borbó i el seu marit, el duc de Montpensier, el 1852, ja que se'ls va cedir la casa per a la seva estada a Palma.

## 4. La distribució, la decoració i el moblament de la planta noble<sup>38</sup>

### 4.1. Part pública o de protocol

- Replà de l'escala (núm.1).
- Per la porta de la dreta s'accedia a la sala d'entrada (núm. 2) per a iniciar el recorregut. Aquesta distribuïa la circulació cap a la part pública o la privada. Hi havia una altra sala d'entrada davant –també identificada amb el número 2–, que conduïa als espais privats del marquès.
- A continuació, les sales o quadres (núm. 3). La primera era la més gran i tenia dues balconades que miraven al Born per mitjà de la llotja. S'hi situava el “tron”.<sup>39</sup> Una altra sala entapissada de domàs groc i, una tercera sala o cambra de l'alcova, entapissada de ras retxat amb flors.
- Amb l'alcova finalitzava el recorregut públic. Contenia, entre d'altres mobles, un llit pintat i dosser a la imperial. Las parets eren de domàs vermell a joc amb les teles del llit.<sup>40</sup> L'alcova incloïa el tocador o *lligador* (núm. 6), al qual hem al·ludit en tractar dels sostres pintats al fresc.
- A l'esquerra de la sala principal (núm. 7), hi havia una altra sala que donava pas a la capella. Aquest tipus d'estances permetia –amb les portes tancades– ser utilitzat per a reunions o visites; en cas d'afluència de gent en els ritus religiosos, augmentar l'espai de la capella; en la celebració de la missa per part del capellà de la casa, el res

<sup>38</sup> Per a l'inventari de la casa, Massot (2012), pàg. 129-131.

<sup>39</sup> A les cases dels senyors als quals se'ls havia concedit un títol del Regne, se situava un “tron” com a homenatge a la Corona. Era format generalment per una cadira de braços, de vegades sobre tarima o una catifa, un dosser o una cortina a la paret i un quadre del rei actual. Per aquesta causa, molt sovint es localitzen als inventaris quadres de reis anteriors en habitacions secundàries. A Can Solleric estava format per un quadre del rei, sota un dosser de domàs vermell amb marcs daurats i una cadira de braços, sobre una catifa petita, encoixinada, folrada de domàs vermell i adorns d'or. M. J. Massot (2012), pàg. 95 i 129.

<sup>40</sup> Ja hem repetit en moltes ocasions que l'alcova no s'usava, ja que era únicament de protocol. Malgrat tot, hi havia excepcions. A Can Solleric, se l'anomenava la cambra de la Infanta per tradició familiar, ja que aquesta casa la varen ocupar dona Maria Teresa de Vallbriga, viuda del germà del rei Carles III, l'infant don Lluís de Borbó, i la seva filla, Maria Teresa de Borbó, esposa de Manuel Godoy. D'aquest tema, en parlarem més endavant.

- Al respecto del techo de la loggia y las pinturas de la fachada, está claro que, en el primer caso, la calidad difiere de la del tocador, y en el segundo, su estilo parece posterior a la época de la construcción del edificio. Pensamos que podrían datarse en el siglo XIX. Juan Llabrés Bernal atribuye ambas a Andrea Parietti Giuliani (Bosco, Italia 1787-Palma 1855)<sup>37</sup>. En ocasión de la muerte del pintor el 4 de julio de 1855 comenta: “... Fue introductor en Mallorca, de donde era su esposa D<sup>a</sup> Magdalena Rigo Seguí, la pintura al fresco, de la que restan todavía en perfecto estado dos ejemplares notables en la fachada y en la galería de casa Morell en el Borne..” Entonces ambas podrían ser ya obra de encargo de la familia Morell, tal vez del tiempo de Fausto Morell Orlandis. Por las noticias que tenemos, nos inclinamos a pensar que el techo del tocador sería de la época –tal vez de Soldatti u otro pintor aún no identificado– y el de la loggia y la fachada de Andrea Parietti. Probablemente se realizaron para el momento de la venida de la Infanta María Luisa de Borbón y su marido, el duque de Montpensier en 1852, ya que se les cedió la casa para su estancia en Palma.

## 4. La distribución, decoración y amueblamiento de la planta noble<sup>38</sup>

### 4.1. Parte pública o de protocolo

- Rellano de la escalera (núm.1)
- Por la puerta de la derecha se accedía a la sala de entrada (núm.2) para comenzar el recorrido. Esta distribuía la circulación hacia la parte pública o la privada. Había otra sala de entrada enfrente –también identificada con el número 2–, que conducía a los espacios privados del Marqués.
- A continuación, las salas o cuerdas (núm.3). La primera era la más grande y tenía dos balcones que miraban al Born por medio de la loggia. En ella estaba ubicado el “trono”.<sup>39</sup> Otra sala tapizada de damasco amarillo y una tercera sala o cámara de la alcoba, tapizada de raso rayado con flores.
- Con la alcoba finalizaba el recorrido público. Contenia, entre otros muebles, una cama pintada y dosel a la imperial. Las paredes eran de damasco rojo a juego con las

<sup>37</sup> M. Tur Català, pàg. 408 reproduce la noticia que recoge del Tomo III de J. Llabrés Bernal, *Noticias y relaciones históricas de Mallorca*. Este tomo comprende el período 1841-1860. Hemos acudido a la obra y la cita se localiza en la página 693.

<sup>38</sup> Para el inventario de la casa, Massot (2012), págs. 129-131.

<sup>39</sup> En las casas de los señores a los que se les había concedido un título del Reino, se situaba un “trono” como homenaje a la Corona. Formado generalmente por una silla de brazos, a veces sobre tarima o una alfombra, un dosel o una cortina en la pared y un cuadro del rey actual. Por esta causa, muy a menudo se localizan en los inventarios cuadros de reyes anteriores en habitaciones secundarias. En Can Solleric estaba formado por un cuadro del rey, bajo un dosel de damasco rojo con marcos dorados y una silla de brazos, sobre una alfombra pequeña, almohadillada, forrada de damasco rojo y adornos de oro. M.J. Massot (2012), págs. 95 y 129.

diari del Rosari i, especialment, era utilitzat quan havia mort un familiar, el qual era situat, de cos present, sobre un “llit de mort”; s’hi s’oraven els responsos i se’l vetlava fins al moment del funeral i el posterior enterrament.<sup>41</sup>

#### 4.2. Part privada

A continuació de la sala d’entrada, s’accedia, per l’esquerra, als espais privats.

- Una sala, denominada sala dels Miralls (núm. 8), perquè en temps del marquès tenia quatre miralls grossos amb marc daurat.<sup>42</sup>
- Una altra sala amb cornucòpies de dos encenedors cadascuna a les parets (núm. 9).<sup>43</sup>
- La biblioteca de don Miquel Vallès, amb una finestra a Sant Feliu i una balconada cap al pati, on hi havia dues llibreries,<sup>44</sup> una amb vidres i portes sobre una taula amb dos calaixos i una altra de més gran de quatre portes amb enreixat de filferro. Per a encalentr-la comptava amb la xemeneia que hem esmentat abans, realitzada per Santos Pennachi i Roc Xambó.
- Les estances del marquès (núm. 3) estaven formades per l’alcova –separada per cortines de tafetà retxat– i una cambra o gabinet. Tenien una balconada cap a Sant Feliu i finestra que mirava al pati. El 1806 es trobaven molt poc vestits, i ja no es descriu el llit que utilitzava. Per la descripció, de la decoració i els mobles que contenia, podem deduir que era molt luxós i d’ambient completament barroc, ja que hi havia pintures de flors amb marc daurat ovalat i d’altres de paisatges, banquetes i teles de domàs carmesí i una còmoda embotida d’ivori. És l’única habitació que compta amb fris de tela pintada per tot el perímetre.
- Les estances de la marquesa (núm. 5 i part del 6) se situaven a continuació de la capella. Tenien una balconada que donava al carrer de Can Cifre. Aquesta cambra comptava amb alcova separada amb dues cortines amb llenç o *tovallons*. El llit, imperial, amb dosser de domàs carmesí, de fusta daurada i platejada.
- A la part de l’altre costat del carrer de Can Cifre se situava la cuina, la sala d’estar dels criats, els rebosts i dos menjadors, un de petit i un altre de gran per a més convidats –amb 21 cadires de fusta pintada amb seient de bova– i xemeneia (núm. 11 al 16).

#### 4.3. Decoració i moblament

Hi ha alguns detalls que criden l’atenció per la seva actualitat en el moment de les obres i que diferencien els interiors d’altres cases que havien adaptat edificis al gust barroc. Així, a les sales de protocol:

<sup>41</sup> M. J. Massot (1999 i 2012), pàg. 123-124 i pàg. 54, respectivament.

<sup>42</sup> Morell/Alemanys, pàg. 24 anoten “...encara que cap mirall no adornà les seves parets. Per ventura el nom feia referència a la decoració que tenia en temps més antics...”.

<sup>43</sup> En el plànol apareix dividida, però en temps del marquès no hi estava. Tenia una balconada que donava a Sant Feliu i una finestra al carrer de Can Cifre.

<sup>44</sup> En l’inventari que es va realitzar a la mort de la seva viuda (1806), es descriuen 68 obres a la llibreria gran i 33 a la petita. A aquestes, cal sumar-hi les més de 100 que va regalar a la Societat Econòmica Mallorquina d’Amics del País.

telas de la cama<sup>40</sup>. La alcoba incluí el tocador o *lligador* (núm. 6), al que antes hemos aludido al tratar de los techos pintados al fresco.

- A la izquierda de la sala principal (núm. 7), había otra sala que daba paso a la capilla. Este tipo de estancias, permitía –con las puertas cerradas– utilizarse para reuniones o visitas; en caso de afluencia de gente en los ritos religiosos, aumentar el espacio de la capilla; era utilizado en la celebración de la misa por el capellán de la casa, el rezo diario del Rosario y, especialmente, cuando había fallecido un familiar. Situado, de cuerpo presente, sobre un *llit de mort*; allí se oraban los responsos y se le velaba hasta el momento del funeral y posterior entierro.<sup>41</sup>

#### 4.2. Parte privada

A continuació de la sala de entrada, se accedia, por la izquierda, a los espacios privados.

- Una sala, denominada sala de los espejos (núm. 8), porque en tiempos del marquès tenia cuatro espejos grandes con marco dorado.<sup>42</sup>
- Otra sala con cornucopias de dos mecheros cada una en las paredes (núm. 9).<sup>43</sup>
- La biblioteca de don Miquel Vallès, con una ventana a Sant Feliu y un balcón hacia el patio, donde había dos librerías,<sup>44</sup> una con cristales y puertas sobre una mesa con dos cajones y otra más grande de cuatro puertas con enrejado de alambre. Para caldearla contaba con la chimenea a la que antes hemos mención, realizada por Santos Pennachi y Roc Xambó.
- Los aposentos del marquès (núm. 3) estaban formados por la alcoba –separada por cortinas de tafetà rayado– y una cámara o gabinete. Tenían un balcón hacia Sant Feliu y ventana que miraba al patio. En 1806 se encontraban muy poco vestidos, y ya no se describe la cama que utilizaba. Por la descripción, de la decoración y los muebles que contenía, podemos deducir que era muy lujoso y de ambiente completamente barroco, ya que había pinturas de flores con marco dorado ovalado y otras de paisajes, banquetes y telas de damasco carmesí y una còmoda embutida de marfil. Es la única habitación que cuenta con arrematillo de tela pintada por todo el perímetro.

<sup>40</sup> Ya hemos repetido en muchas ocasiones que la alcoba no se usaba, ya que era únicamente de protocolo. Sin embargo, había excepciones. En Can Soller, se le llamaba el cuarto de la Infanta por tradición familiar, ya que esta casa la ocuparon doña María Teresa de Vallbriga, viuda del hermano del rey Carlos III, el infante Don Luis de Borbón y su hija María Teresa de Borbón, esposa de Manuel Godoy. De este tema hablaremos más adelante.

<sup>41</sup> M.J. Massot (1999 y 2012), pàgs. 123-124 y pàg. 54 respectivament.

<sup>42</sup> Morell/Alemanys, pàg.24 anotan “...encara que cap mirall no adornà les seves parets. Per ventura el nom feia referència a la decoració que tenia en temps més antics...”.

<sup>43</sup> En el plano aparece dividida, pero en tiempos del Marquès no lo estaba. Tenía un balcón que daba a Sant Feliu y una ventana a la calle den Cifre.

<sup>44</sup> En el inventario que se realizó a la muerte de su viuda (1806), se describen 68 obras en la librería grande y 33 en la que pequeña. A éstas, hay que sumar las más de 100 que regaló a la Sociedad Económica Mallorquina de Amigos del País

- Ja hem al·ludit a l'absència de frisos i a la presència de marbre als angles i als sòcols, més ample a la part inferior i més estret a la superior, que envoltaven el perímetre de cadascuna i que, juntament amb els llistons daurats, exercien de marc per als domassos de les parets.
- Encara que es manté el predomini del vermell en algunes estances, en altres s'usen altres colors i, en totes, els teixits de cortines i folro dels mobles de seient formen un conjunt homogeni; concepte més modern i d'acord amb l'època.
- La tipologia dels mobles –fins i tot del menjador gran– és la que estava de moda en el moment de la realització de l'obra: llits amb dosser imperial, tassons xinesos amb peus de marbre, taules que sembla que són de *pietra* dura amb el tauler de marbre del país<sup>45</sup> i peus daurats, canapès, cadires de seient encoixinat, amb o sense braços, etc. Excepte el mobiliari de les dues sales d'entrada, que mantenen les taules tipus bufet i les butaques de frare tan típiques de les cases mallorquines, la resta dels mobles que apareix en aquesta zona respon a les novetats del moment cronològic. Això ens fa pensar que el marquès va encarregar una important quantitat de mobles a fi de donar unitat i contemporaneïtat a aquests interiors.<sup>46</sup>
- Hi destaca també la presència d'aranyes de cristall de vuit braços en totes i, a la sala principal, se'n localitzen dues de deu.

La major part de mobles i quadres barrocs antics està situada a les estances privades –miralls amb marcs daurats, cornucòpies, quadres de flors, de temàtica religiosa o retrats d'avantpassats, arques, algunes còmodes, etc.

## 5. Can Solleric a partir de la mort de don Miquel Vallès Orlandis

### 5.1. El testament del marquès i els plets subsegüents

Don Miquel Vallès Orlandis s'havia casat, el 1757,<sup>47</sup> amb Magdalena Gual del Barco. D'aquest matrimoni, únicament coneixem l'existència d'un fill, Pere

- Las estancias de la marquesa (núm. 5 y parte del 6) se ubicaban a continuación de la capilla. Tenían un balcón que daba a la calle den Cifre. Este cuarto contaba con alcoba separada con dos cortinas con lienzo o *tovallons*. La cama, imperial, con dosel damasco carmesí, de madera dorada y plateada.
- En la parte del otro lado de la calle den Cifre se situaba la cocina, la sala de estar los criados, despensas y dos comedores, uno pequeño y otro grande para más invitados –con 21 sillas de madera pintada con asiento de enea- y chimenea (núms. 11 al 16)

### 4.3. Decoración y amueblamiento:

Hay algunos detalles que llaman la atención por su actualidad en el momento de las obras y que diferencian los interiores de otras casas que habían adaptado edificios al gusto barroco. Así en las salas de protocolo:

- Ya hemos aludido a la ausencia de arrimadillos y la presencia de mármol en los ángulos y en los zócalos, más ancho en la parte inferior y más estrecho en la superior, que rodeaban el perímetro de cada una de ellas y que, junto con los listones dorados, ejercían de marco para los damascos de las paredes.
- Aún cuando se mantiene el predominio del rojo en algunas estancias, en otras se usan otros colores y, en todas, los tejidos de cortinas y forro de los muebles de asiento forman un conjunto homogéneo; concepto más moderno y de acuerdo con la época.
- La tipología de los muebles –incluso del comedor grande – es la que estaba de moda en el momento de la realización de la obra: camas con dosel imperial, vasos chinos con pies de mármol, mesas que parece que son de *pietra* dura con el tablero de mármol del país<sup>45</sup> y pies dorados, canapés, sillas de asiento almohadillado, con o sin brazos, etc. Excepto el mobiliario de las dos salas de entrada, que mantienen las mesas tipo bufet y los sillones fraileros tan típicos de las casas mallorquinas, el resto de los muebles que aparecen en esta zona responden a las novedades del momento cronológico. Ello nos induce a pensar que, el marquès, encargó una importante cantidad de muebles a fin de dar unidad y contemporaneidad a estos interiores.<sup>46</sup>
- Destaca también la presencia de arañas de cristal de ocho candeleros en todas ellas y, en la sala principal, se localizan dos de diez.

La mayor parte de muebles y cuadros barrocos antiguos están ubicados en las estancias privadas –espejos con marcos dorados, cornucopias, cuadros de flores, de tema temática religiosa o retratos de antepasados, arques, algunas còmodes, etc.

<sup>45</sup> També provinents de les pedreres de Solleric?

<sup>46</sup> Ens ha estranyat l'absència de quadres en aquestes sales, encara que si els ha descrits a les estances privades. No podem afirmar res sobre aquest tema, ja que les investigacions que hem realitzat no ens n'han aportat dades definitives.

<sup>47</sup> J. Ramis de Ayreflor, pàg. 234.

<sup>45</sup> ¿También provenientes de las canteras de Solleric?

<sup>46</sup> Nos ha extrañado la ausencia de cuadros en estas salas, aunque si los hay descritos en las estancias privadas. No podemos afirmar nada al respecto, ya que las investigaciones que hemos realizado no nos han aportado datos definitivos.



d'Alcàntara, que va morir nin.<sup>48</sup> Tenia dues germanes, Mònica, la major, viuda de Jeroni Morell i de Berard des de 1747, i Clara, casada amb Joan Truyols Costa.

Va morir l'1 de maig de 1790. Havia fet un testament davant notari el 15 de maig de 1779. Això no obstant, el guardava a ca seva. Per a obrir-lo, es varen reunir la viuda, quatre testimonis i el mateix notari, i varen procedir a obrir-ne el plec amb unes tisores. Estava segellat amb set segells de lacre amb les armes marcades. Per aquesta raó, no es protocol·litzà fins el 15 del mateix mes.<sup>49</sup> Sembla que hi havia molt males relacions entre els marquesos i els fills de la seva germana Mònica Vallès, fins al punt que entre els marmessors que va nomenar únicament figura la seva germana Clara. En canvi, hi va incloure els seus cunyats Pere Gual del Barco, Gertrudis de Suelves i Casilda de Cabrera.

Entre d'altres disposicions, deixà hereva dels seus béns la seva viuda, perquè volia que executàs tot el que li havia encomanat, tant de paraula com per escrit. Per això, l'alliberava de l'obligació de fer inventari. Indicava que, del romanent que quedàs, se seguís l'ordre que havia establert el seu rebesavi Miquel Reus de Solleric el 1662. Respecte dels béns que eren de Jaume de Berga, per ser un fideïcomís fundat per Jaume Joan de Berga i que considerava electiu, manava que passàs a la seva germana Clara i, en cas que ella hagués mort, facultava la seva viuda, Magdalena Gual, a designar el que preferís d'entre els seus fills. El mateix indicava per als béns lliures amb les substitucions establertes ja citades i hi afegia gravamen de llinatge i armes de Vallès.<sup>50</sup>

A partir d'aquest moment se succeeixen ininterrompudament multitud de plets entre els descendents de Jeroni Morell de Pastoritx i Mònica Vallès, als quals pertanyien legalment els vincles i els fideïcomisos establerts pels seus avantpassats –Reus de Solleric, Berga i Canals. El 1800 es va sentenciar a favor de Pere Joan Morell Vallès per part de la Reial Audiència,

<sup>48</sup> Sabem el seu nom pel testament del seu avi (1764), Marc Antoni, en què li deixa 100 peces de 8 per a comprar un cavall. Sa mare demana ser enterrada en el convent de Sant Domingo, a la capella del Sagrari, on es troben “su carísimo hijo y su marido” encara que no en cita el nom. A J. de Oleza y de España no s'ha pogut localitzar l'enterrament. Encara que és conegut que les relacions del marquès amb son pare no eren bones, crida l'atenció que, obviant la tradició de Mallorca, no li posassin el nom del seu avi patern, ni tan sols el del matern, sinó el del germà major de sa mare.

<sup>49</sup> Arxiu Morell, propietat de José Villalonga Morell. J. de Oleza y de España, pàg. 176, dona aquesta mateixa data per al testament, que era 14 dies després de la seva defunció. En referir-se a les armes indica “que usaba entonces”. Probablement es refereixi al fet que va canviar l'escut quan, el 1783, se li va concedir la Grandesa d'Espanya, i llavors hi va afegir la corona i el mantell de vellut de color vermell (*gules*), folrat d'erminis i recollit a banda i banda amb cordons i borles d'or.

<sup>50</sup> Encara que estigués fora de la normativa de la successió als títols del Regne, manifesta expressament que vol que el títol passí també a la seva germana Clara i els seus descendents, amb aquests termes: “... vull que dita real gràcia segueixca al vincle que tinch disposat y se entenga incorporat a la mia heretat...”. Davant aquest menyspreu cap als Morell, els successors legals, no ens estranya que no ho reclamassin fins a algunes generacions més tard.

## 5. Can Solleric a partir de la muerte de don Miquel Vallès Orlandis

5.1. **El testamento del Marqués y los pleitos subsiguientes**  
Don Miquel Vallès Orlandis, había casado, en 1757<sup>47</sup>, con Magdalena Gual del Barco. De este matrimonio únicamente conocemos la existencia de un hijo, Pere d'Alcàntara que murió niño. <sup>48</sup> Tenía dos hermanas, Mònica, mayor, viuda de Jeroni Morell y de Berard desde 1747, y Clara, casada con Joan Truyols Costa.

Murió el 1 de mayo de 1790. Había hecho un testamento ante notario el 15 de mayo de 1779. Sin embargo, lo guardaba en su casa. Para abrirlo, se reunieron la viuda, cuatro testigos y el mismo notario, y procedieron a abrir el pliego con unas tijeras. Estaba sellado con siete sellos de lacre con las armas marcadas. Por esta razón, no se protocolizó hasta el día 15 del mismo mes.<sup>49</sup> Parece que había muy malas relaciones entre los marqueses y los hijos de su hermana Mònica Vallès, hasta el punto de que entre los albaceas que nombró únicamente figura su hermana Clara. En cambio incluyó a sus cuñados Pere Gual del Barco, Gertrudis de Suelves y Casilda de Cabrera.

Entre otras disposiciones, dejó heredera de sus bienes a su viuda, porque quería que ejecutara todo lo que le había encomendado, tanto de palabra, como por escrito. Por ello, le liberaba de la obligación de hacer inventario. Indicaba que del remanente que quedara, se siguiera el orden que había establecido su tatarabuelo Miquel Reus de Solleric en 1662. Respecto a los bienes que eran de Jaume de Berga, al ser un fideicomiso fundado por Jaume Joan de Berga y que consideraba electivo, mandaba que pasara a su hermana Clara y, en caso de que ella hubiera fallecido, facultaba a su viuda Magdalena Gual a designar al que prefiriera de entre sus hijos. Lo mismo indicaba para los bienes libres con las sustituciones establecidas ya citadas y añadía gravamen de linaje y armas de Vallès<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> J. Ramis de Ayreflor, pág. 234.

<sup>48</sup> Sabemos su nombre por el testamento de su abuelo (1764), Marc Antoni, en que le deja 100 piezas de a 8 para comprar un caballo. Su madre pide ser enterrada en el convento de Santo Domingo, en la capilla del Sagrario, en donde están “su carísimo hijo y su marido” aunque no cita el nombre. En J. de Oleza y de España, no se ha podido localizar el enterramiento. Aunque es conocido que las relaciones del marquès con su padre eran malas, llama la atención que, obviando la tradición de Mallorca, no le pusieran el nombre de su abuelo paterno, ni siquiera el del matern, sino el del hermano mayor de la madre.

<sup>49</sup> Archivo Morell, propiedad de José Villalonga Morell. J. de Oleza y de España, pág. 176 da esta misma fecha para el testamento, que era 14 días después de su fallecimiento. Al referirse a las armas indica “que usaba entonces”. Probablemente se refiera a que cambió el escudo cuando, en 1783, se le concedió la Grandeza de España, y entonces añadió la corona y el manto de terciopelo de color rojo (*gules*), forrado de armiños y recogido a ambos lados con cordones y borlas de oro.

<sup>50</sup> Aunque estuviera fuera de la normativa de la sucesión a los títulos del Reino, hace mención expresa de que quiere que el título pase también a su hermana Clara y sus descendientes, con estos términos “... vull que dita real gràcia segueixca al vincle que tinch disposat y se entenga incorporat a la mia heretat...”. Ante este desprecio hacia los Morell, los sucesores legales, no nos extraña que no lo reclamaran hasta varias generaciones más tarde.

però encara era viva la marquesa viuda. Es va signar una primera transacció i, d'acord amb aquesta, se li lliuraven importants béns –entre aquests, la possessió Solleric,<sup>51</sup> però ella va quedar habitant a les cases de Palma amb tots els mobles i les joies que hi hagués, encara que pertanyessin a fideïcomisos ja sentenciats.

Dona Magdalena Gual del Barco va morir el 14 de març de 1806 i, tres dies després, el 17, es va realitzar l'inventari dels mobles i els estris que hi havia a la casa a instàncies de Salvador Truyols Vallès, com a hereu de sa mare, Clara Vallès, i de Vicenta Gual Vives de Canyamàs,<sup>52</sup> com a hereva de la marquesa, ja que no s'havia fet a la mort de Miquel Vallès Orlandis. Fins a aquest moment la casa havia romàs íntegrament vestida i moblada.

Després de la seva mort, Salvador Truyols, com a hereu del marquès de Solleric, i Pere Joan Morell varen signar un nou acord. A través d'aquest, les cases principals de la ciutat, amb tots els seus mobles, quedaven en mans de Salvador Truyols fins que es liquidassin tots els fideïcomisos Reus, Vallès i Berga. L'escriptura es va signar el 29 de març de 1806 i es va estendre acta judicial dels mobles que hi havia.

Pere Joan Morell i Vallès va morir el 1807 i el seu fill, Jeroni Morell de Bordils, va ser el que va continuar els plets i el que, finalment, va poder prendre possessió de la casa alguns anys més tard.

El 1808 Can Solleric encara es trobava a càrrec de Salvador Truyols. En aquest any varen arribar a Mallorca nombrosos refugiats procedents de la Península fugint de la Guerra de la Independència. Entre aquests, dona Maria Teresa de Vallabriga, viuda de don Luis Antonio de Borbó i Farnese –el germà menor de Carles III–, i la seva filla Maria Teresa, esposa de Manuel Godoy, del qual, a causa dels esdeveniments, va aconseguir separar-se conjugalment. Desembarcaren al Port d'Alcúdia el 31 de desembre. Necessitaven una casa amb prestància suficient a la seva categoria, i Can Solleric era molt apropiada als seus interessos. Probablement se'ls va oferir llogar la del marquès, i varen arribar a Palma dia 6 de gener de 1809 per a instal·lar-s'hi. Varen sortir de la casa per a passar a la de don Bru Cortès, llogada per dona Paula Cortès Aguiló, la seva viuda, al maig de 1813. D'aquesta estada, també s'explica que, una vegada que varen abandonar la casa, un dels criats va comentar a Jeroni Morell que l'havien

A partir de este momento se suceden ininterrumpidamente multitud de pleitos entre los descendientes de Jeroni Morell de Pastoritx y Mònica Vallès, a los que pertenecían legalmente los vínculos y fideicomisos establecidos por sus antepasados –Reus de Solleric, Berga y Canals. En 1800 se sentenció a favor de Pere Joan Morell Vallès por la Real Audiencia, pero aún vivía la marquesa viuda. Se firmó una primera transacción y de acuerdo con ella, se le entregaban importantes bienes –entre ellos el predio Solleric<sup>51</sup>, pero ella quedó habitando en las casas de Palma con todos los muebles y alhajas que hubiera en ellas, aunque pertenecieran a fideicomisos ya sentenciados.

Doña Magdalena Gual del Barco murió el 14 de marzo de 1806 y, tres días después, el 17, se realizó el inventario de los muebles y enseres que había en la casa a instancia de Salvador Truyols Vallès, como heredero de su madre Clara Vallès y de Vicenta Gual Vives de Canyamàs,<sup>52</sup> como heredera de la marquesa, ya que no se había hecho a la muerte de Miquel Vallès Orlandis. Hasta este momento la casa había permanecido íntegramente vestida y amueblada.

Tras su muerte, Salvador Truyols, como heredero del marqués de Solleric, y Pere Joan Morell firmaron un nuevo acuerdo. A través de éste, las casas principales de la ciudad, con todos sus muebles, quedaban en manos de Salvador Truyols hasta que se liquidaran todos los fideicomisos Reus, Vallès y Berga. La escritura se firmó el 29 de marzo de 1806 y se levantó auto judicial de los muebles existente en la misma.

Pere Joan Morell i Vallès falleció en 1807 y su hijo, Jeroni Morell de Bordils, fue el que continuó los pleitos y el que, finalmente, pudo tomar posesión de la casa unos años más tarde.

En 1808 Can Solleric aún se encontraba a cargo de Salvador Truyols. En este año arribaron a Mallorca numerosos refugiados procedentes de la península huyendo de la Guerra de la Independencia. Entre ellos, doña María Teresa de Vallabriga, viuda de Don Luis Antonio de Borbón y Farnese –el hermano menor de Carlos III –, y su hija María Teresa, esposa de Manuel Godoy, del que debido a los acontecimientos, consiguió separarse conjugalmente. Desembarcaron en el puerto de Alcudia el 31 de diciembre. Necesitaban una casa con la prestancia suficiente a su categoría, y Can Solleric, era muy apropiada

<sup>51</sup> En aquest moment es va realitzar un inventari del contingut de Solleric. S'hi trobaven alguns dels mobles que apareixien citats a les cases de Palma en temps de Marc Antoni Reus-Vallès. Es describia el llit de l'alcova d'aparat, que era de granadillo, amb detalls de llautó o unes banquetes lacades en blanc.

<sup>52</sup> Vicenta Gual era neta del seu germà Pere i havia viscut amb ells des de petita. En el moment de la seva mort, era casada amb Juan O'Neille Varela.

<sup>51</sup> En este momento se realizó un inventario del contenido de Solleric. Allí se encontraban algunos de los muebles que aparecían citados en las casas de Palma en tiempos de Marc Antoni Reus-Vallès. Se describía, la cama de la alcoba de aparato, que era de granadillo con detalles de latón o unos banquetillos lacados en blanco.

<sup>52</sup> Vicenta Gual era nieta de su hermano Pere y había vivido con ellos desde pequeña. En el momento de su muerte estaba casada con Juan O'Neille Varela.

deixada plena de xinxes, el qual va respondre que ho cremassin tot.<sup>53</sup>

La realitat és que un dels encàrrecs que havia fet don Miquel Vallès i Orlandis a la seva esposa era que deixava els domassos de les peces de la casa que donaven al Born a les caputxines, per a adorn de l'església. En els diversos testaments que va fer aquesta senyora -1791, 1794, 1797, 1801 i 1806- repeteix el mateix encàrrec, que ha de complir el successor de l'herència.<sup>54</sup>

El 16 de febrer de 1813 es va signar un nou acte de transacció entre Antonio Simón de Fontana, com a apoderat de Salvador Truyols, que es trobava a Eivissa, i Jeroni Morell. Entre altres acords, la casa havia d'entregar-se a aquest darrer, però no va ser efectiu fins al 5 de maig del mateix any, en què varen signar el document de recepció. S'hi especifica molt clarament "que havent-la desocupat el inquilino que lo era en aquell die li feu efectiu el entrego de la casa". Degué ser en aquests moments quan es varen llevar els domassos i es varen lliurar a les caputxines, ja que, a l'inventari dels mobles que hi varen deixar, ja no hi figuren.

## 5.2. Les cases en temps dels Morell

De l'inventari de lliurament, es dedueix que la casa va quedar absolutament mancada de mobiliari i adorns. Per aquesta causa, Jeroni Morell de Bordils va necessitar moblar-la de nou. Encara que comptàs amb algunes peces que pertanyien als fideïcomisos i amb altres que ja tenia a la seva casa, va ser necessari l'encàrrec de mobles, i ho va fer seguint la moda imperant en el moment. Probablement, molts van ser realitzats en el taller d'Adrià Ferrà<sup>55</sup> o d'algun dels seus deixebles.

És important destacar que la casa va tornar a recuperar l'esplendor que va tenir quan era propietat del marquès. Tant és així que, quan varen venir a Mallorca en visita oficial el 1852, la infanta Maria Lluïsa Ferranda de Borbó i el seu marit Antoni Maria d'Orleans, ducs de Montpensier, amb dues filles petites, Faust Morell Orlandis i la seva esposa Aina de Bellet García-Conde els varen deixar la casa durant els quatre dies que varen ser a Palma.

Per a major comoditat dels seus hostes i per a completar l'adorn de la casa, s'hi varen reposar els domassos de les

a sus intereses. Probablemente se les ofreció alquilar la del marqués, y llegaron a Palma el día 6 de enero de 1809 para instalarse en ella. Salieron de la casa, para pasar a la de don Bru Cortès, alquilada por Doña Paula Cortés Aguiló, su viuda, en mayo de 1813. De esta estancia también se cuenta que, una vez que dejaron la casa, uno de los criados comentó a Jeroni Morell que la habían dejado llena de chinches, quien respondió que lo quemaran todo<sup>53</sup>

La realidad es que uno de los encargos que había hecho Don Miquel Vallès i Orlandis a su esposa era que dejaba los damascos de las piezas de la casa que daban al Born a las Capuchinas, para adorno de la Iglesia. En los varios testamentos que hizo esta señora -1791, 1794, 1797, 1801 y 1806- repite el mismo encargo que debe cumplir el sucesor de la herencia<sup>54</sup>.

El 16 de febrero de 1813 se firmó un nuevo acto de transacción entre Antonio Simón de Fontana, como apoderado de Salvador Truyols, que se encontraba en Ibiza, y Jeroni Morell. Entre otros acuerdos, la casa debía entregarse a este último, pero no fue efectivo hasta el 5 de mayo del mismo año, en que firmaron el documento de recepción. En él se especifica muy claramente "que havent-la desocupat el inquilino que lo era en aquell die li feu efectiu el entrego de la casa". Debíó ser en estos momentos cuando se quitaron los damascos y se entregaron a la Capuchinas, ya que, en el inventario de los muebles que dejaron, ya no figuren.

## 5.2. Las casas en tiempos de los Morell

Del inventario de entrega, se deduce que la casa quedó absolutamente falta de mobiliario y adornos. Por esta causa, Jeroni Morell de Bordils, precisó amueblarla de nuevo. Aunque contara con algunas piezas que pertenecían a los fideicomisos y otras que ya tenía en su casa, fue necesario el encargo de muebles y, lo hizo siguiendo la moda imperante en el momento. Probablemente, muchos fueron realizados en el taller de Adrià Ferrà<sup>55</sup> o de alguno de sus discípulos.

Es importante destacar que la casa volvió a recuperar el esplendor que tuvo cuando era propiedad del marquès. Tanto es así que, cuando vinieron a Mallorca en visita oficial en 1852, la infanta María Luisa Fernanda de Borbón, su marido Antonio María de Orleans, duques de Montpensier,

<sup>53</sup> A Montaner/Massot/Seguí, pàg. 138-140, seguint Morell/Alemaný, pàg. 29, s'afirma que la casa era de Jeroni Morell; a Morell/Alemaný indiquen que Jeroni Morell es va instal·lar a Solleríic durant el temps de l'estada a la seva casa d'aquestes dues dames i els seus acompanyants, i expliquen l'anècdota esmentada. El lliurament a Morell i el seu interès a habitar al més aviat possible la casa degué ser el que va obligar Truyols a desallotjar les insignes inquilines.

<sup>54</sup> Li donava opció, si no volia descompondre la decoració, a comprar altres domassos del mateix valor.

<sup>55</sup> Procedent de Barcelona, fou un altre refugiat que va arribar a Mallorca a finals de 1807. Escultor i realitzador de mobiliari, va arribar a tenir un taller amb més de 20 operaris.

<sup>53</sup> En Montaner/Massot/Seguí, págs. 138-140, siguiendo a Morell/Alemaný, pág. 29, se afirma que la casa era de Jeroni Morell; y en Morell/Alemaný indican que Jeroni Morell se instaló en Solleríic durante el tiempo de la estancia en su casa de estas dos damas y sus acompañantes y cuentan la anècdota mencionada. La entrega a Morell y su interès en habitar cuanto antes la casa, debíó ser el que obligó a Truyols a desalojar a las insignes inquilinas.

<sup>54</sup> Le daba opción, si no quería descomponer la decoración, a comprar otros damascos del mismo valor.

<sup>55</sup> Procedente de Barcelona, fue otro refugiado que llegó a Mallorca a finales de 1807. Escultor y realizador de mobiliario, llegó a tener un taller con más de 20 operarios.



**Sala avantcambra de l'alcova**

Postal realitzada per Foto Casa Planas a la dècada dels 60.

**Pie de foto. Sala antecàmara de la alcoba.**

Postal realitzada por Foto Casa Planas en la dècada de los 60

parets i –com hem apuntat anteriorment– podria ser que s’hagués decorat la façana i el sostre de la galeria del Born. Rememorant aquesta estada, hi ha diversos testimoniatges publicats.<sup>56</sup> El 19 varen arribar a la ciutat i es varen traslladar des del moll cap a les cases de Can Solleric, que els havien preparat. P. Sampol i Ripoll descriu la casa d’aquesta forma: “... Alfombrada y ceñida de tiestos la linda escalera colgante, cubierto de ricos tapices colgantes, menos preciosos en Palma por lo abundantes, el gran salón del trono y los restantes de damasco carmesí<sup>57</sup>; mostrando todos en sillas, mesas, arquillas y espejos, el gusto de los dos últimos siglos, y alumbrados por primorosas arañas y candelabros”. Aquest mateix dia varen sortir a saludar des de la galeria del Born i varen presenciar una actuació de balls i la desfilada de la tropa. Posteriorment es va celebrar una missa a la capella de la casa. Com a agraïment, els ducs varen regalar al seu amfitrió un rellotge de butxaca d’or i esmalts amb una cadena, també d’or, de la qual penjava un ceptre i una corona amb una agulla de brillants per a subjectar-ho amb la dedicatòria “de S.A. la Infanta”.

con dos hijas pequeñas, Fausto Morell Orlandis y su esposa Aina de Bellet García-Conde les dejaron la casa durante los cuatro días que estuvieron en Palma.

Para mayor comodidad de sus huéspedes y para completar el adorno de la casa, se repusieron los damascos de las paredes y –como hemos apuntado anteriormente, podría ser que se decorara la fachada y el techo de la galeria del Born.

Rememorando esta estancia hay diversos testimonios publicados<sup>56</sup>. El 19 llegaron a la ciudad y se trasladaron desde el muelle hacia las casas de Can Solleric que les habían preparado. P. Sampol y Ripoll describe la casa de esta forma “...Alfombrada y ceñida de tiestos la linda escalera colgante, cubierto de ricos tapices colgantes, menos preciosos en Palma por lo abundantes, el gran salón del trono y los restantes de damasco carmesí<sup>57</sup>; mostrando todos en sillas, mesas, arquillas y espejos, el gusto de los dos últimos siglos, y alumbrados por primorosas arañas y

<sup>56</sup> J. Llabrés Bernal, pàg. 526-529 del tom III i P. Sampol Ripoll, pàg. 48-64, transcrivint un treball de José María Quadrado i el *Diario de Palma* dels dies 21 a 25 d’abril de 1852.

<sup>57</sup> J. Llabrés Bernal, pàg. 526-529 del tom III i P. Sampol Ripoll, pàg. 48-64, transcrivint un treball de José María Quadrado i el *Diario de Palma* dels dies 21 a 25 d’abril de 1852.

<sup>56</sup> J. Llabrés Bernal, pàg. 526-529 del tomo III y P. Sampol Ripoll, págs.. 48-64, transcribiendo un trabajo de José María Quadrado y el *Diario de Palma* de los días 21 a 25 de abril de 1852.

<sup>57</sup> Recordemos que los tapices que había colocados en tiempos del Marqués, fueron entregados a las capuchinas para adorno de la iglesia. Para esta visita debieron encargar los nuevos a Valencia, ya que este año se pagaron 1.276 libras por ellos. Noticia aportada por José Villalonga, al que agradecemos.





—  
 Una de les sales de protocol. Dècada dels 60.  
 L'arquilla, de vidres pintats sobre taula ebenitzada amb un àguila tallada al faldó pertanyia al fideïcomis Berga i per això va quedar en propietat de la família Morell.  
 Ajuntament de Palma. Arxiu Municipal.  
 Foto realitzada per Enrique Haussmann.

Una de las salas de protocolo. Década de los 60.  
 La arquilla, de cristales pintados sobre mesa ebanizada con un águila tallada en el faldón pertenecía al fideicomiso Berga y por ello quedó en propiedad de la familia Morell.  
 Ajuntament de Palma. Arxiu Municipal.  
 Foto realizada por Enrique Haussmann.

Amb Faust Morell Orlandis, Faust Morell Bellet i Faust Morell Gual, la casa va destacar per ser centre de reunions culturals i artístiques. S'hi realitzaven actes teatrals, s'hi tocava música –hi havia una sala específica destinada a aquesta activitat. També va destacar, Joaquim Morell Gual, com a excel·lent fotògraf, del qual es conserven multitud de fotografies que recullen escenes no només familiars. D'altra banda, hem de citar la faceta de la qualitat de les pintures de Faust Morell Orlandis i Faust Morell Bellet, i el seu germà Antoni, que reunia a la seva casa grans pintors mallorquins i espanyols quan visitaven Palma, a més de personatges internacionals destacats.<sup>58</sup>

D'aquest temps, tenim el testimoni de Nina Larrey<sup>59</sup> que la cita com la millor casa de Palma i, entre d'altres elements, menciona domassos vermells, miralls, llums venecians, pintures de gran valor, tapissos, cadires i butaques disposades acostades a la paret. Per a acabar, comenta que li varen oferir un te perfectament servit i que li va cridar l'atenció que els al·lots parlassin anglès, com també la presència de canaris, que cantaven a les seves gàbies.

candelabros...” . Este mismo día salieron a saludar desde la galería del Born y presenciaron una actuación de bailes y el desfile de la tropa. Posteriormente se celebró una misa en la capilla de la casa. Como agradecimiento, los duques regalaron a su anfitrión un reloj saboneta de oro y esmaltes con una cadena, también de oro, de la que pendía un cetro y corona con un alfiler de brillantes para sujetarlo con la dedicatoria “de S.A. la Infanta”.

Con Fausto Morell Orlandis, Fausto Morell Bellet y Fausto Morell Gual, la casa destacó por ser centro de reuniones culturales y artísticas. En ella, se realizaban actos teatrales, se tocaba música –había una sala específica destinada a esta actividad. También destacó Joaquim Morell Gual como excelente fotógrafo, del que se conservan multitud de fotografías que recogen escenas no sólo familiares. Por otro lado, tenemos que citar la faceta de la calidad de las pinturas de Fausto Morell Orlandis y Fausto Morell Bellet, y su hermano Antoni, que reunía en su casa grandes pintores mallorquines y españoles cuando visitaban Palma, además de personajes internacionales destacados.<sup>58</sup>

De este tiempo, tenemos el testimonio de Nina Larrey<sup>59</sup>

<sup>58</sup> Morell/Alemaný, pàg. 36-42.

<sup>59</sup> Massot (2012), pàg. 111.

<sup>58</sup> Morell/Alemaný, págs. 36-42.

<sup>59</sup> Massot (2012), pág. 111.

El 3 de juny de 1931 Can Morell és declarat monument historicoartístic (*Gaceta de Madrid*, de 4 de juny, núm. 155, pàg. 1182).

A la mort de Faust Morell Gual (1963) la casa va deixar d'estar habitada per la família i se'n varen organitzar els interiors per a mostrar-la com a casa-museu. D'aquests moments, n'han quedat fotografies i una col·lecció de postals com a propaganda.

El 1975 l'Ajuntament va comprar l'edifici als hereus de Faust Morell Gual. Entre 1982 i 1985 s'hi varen fer obres de reparació a la planta noble i la teulada. La restauració de la façana fou a càrrec d'Olivier Winckler. En una altra reforma entre 1993 i 1995, amb projecte dels arquitectes Luis i Jaime García Ruiz i Ignacio Arzubialbe, es va tornar a obrir la comunicació entre el pati i les cotxeres i es varen descobrir els dipòsits d'oli, ara utilitzats també com a altre dels espais expositius.

que la cita como la mejor casa de Palma y, entre otros elementos menciona damascos rojos, espejos, lámparas venecianas, pinturas de gran valor, tapices, sillas y butacas dispuestas arrimadas a la pared. Para terminar, comenta que le ofrecieron un te perfectamente servido y le llamó la atención que los niños hablaran inglés, como también la presencia de canarios que cantaban en sus jaulas.

El 3 de junio de 1931 Can Morell es declarada monumento histórico-artístico (*Gaceta de Madrid*, de 4 de junio, núm. 155, pág. 1182).

A la muerte de Fausto Morell Gual (1963) la casa dejó de estar habitada por la familia y se organizaron sus interiores para mostrarla como casa-museo. De estos momentos han quedado fotografías y una colección de postales como propaganda.

En 1975 el Ayuntamiento compró el edificio a los herederos de Fausto Morell Gual. Entre 1982 y 1985 se hicieron obras de reparación en la planta noble y el tejado. La restauración de la fachada corrió a cargo de Olivier Winckler. En otra reforma entre 1993 y 1995 con proyecto de los arquitectos Luis y Jaime García Ruiz e Ignacio Arzubialbe, se volvió a abrir la comunicación entre el patio y las cocheras y se descubrieron los depósitos de aceite, ahora utilizados también como otro de los espacios expositivos.

# Bibliografia / Bibliografia

CAMPANER Y FUERTES, Álvaro. *Cronicón mayoricense*. Palma, Ajuntament de Palma, 1984.

CANYELLES I GAZÀ, Agustí. “Index de las casas tingudas sots alou del Ilm. y Rm. Sr. Bisbe de Barcelona en las parrochias de Santa Creu y Sant Jaume, notades per carrers y illetes”. A: *BSAL* 11 (1905-1907), pàg. 245-248 i 261-264.

FURIÓ, Antonio, *Diccionario histórico de los Ilustres Profesores de las Bellas Artes en Mallorca*. Palma: Imprenta Francisco Pons, 1846.

LLARREY DURYEA, Nina. *Mallorca the magnificent*. New York: The Century Co., 1927.

LLABRÉS BERNAL, Juan. *Noticias y relaciones históricas de Mallorca. Siglo XIX*. Palma: Sociedad Arqueológica Luliana, 1962.

LÓPEZ NADAL, Gonçal. “El capità Jaume Canals i els negocis per mar! A: *BSAL* 65 (2998), pàg. 141-154.

MARQUÈS DELGADO, Juan/SPAHNI, Rif. *El mueble en Mallorca*. Palma, José de Olañeta, Editor, 2012

MASSOT RAMIS DE AYREFLOR, M<sup>a</sup> José. *El moble a les Illes Balears. Segles XIII-XIX*. Palma: Institut Balear de Disseny/Ambit Serveis editorials, Barcelona, 1995.

MASSOT RAMIS DE AYREFLOR, María José “El esplendor de los interiores señoriales de Mallorca. Les cases majors de Palma del siglo XVII al primer tercio del XIX”. A: Marqués Delgado, Juan/Spahni, Rif. *El mueble en Mallorca*. Palma, José de Olañeta, Editor, 2012.

MATAMOROS, José. *La catedral de Tortosa*. Tortosa, Editorial Católica, 1932.

MONTANER, P. de

- “La estructura del Brazo Noble mallorquín bajo los Austrias”. *Estudis Baleàrics*, 27 (1988)
- “Ésser noble a Mallorca”. *Revista de Catalunya*, 21 (set. 1988)
- “Senyor a Mallorca. Un concepte heterogeni. *Estudis Baleàrics*, 34 (1989)
- “El tiempo capturado” a: MURRAY, Donald, G /

CAMPANER Y FUERTES, Alvaro. *Cronicón mayoricense*. Palma, Ajuntament de Palma, 1984

CANYELLES I GAZÀ, Agustí. “Index de las casas tingudas sots alou del Ilm. y Rm. Sr. Bisbe de Barcelona en las parrochias de Santa Creu y Sant Jaume, notades per carrers y illetes”. En *BSAL* 11 (1905-1907), pàgs. 245-248 y 261-264

FURIÓ, Antonio, *Diccionario histórico de los Ilustres Profesores de las Bellas Artes en Mallorca*. Palma: Imprenta Francisco Pons, 1846

LLARREY DURYEA, Nina. *Mallorca the magnificent*. New York: The Century Co., 1927

LLABRÉS BERNAL, Juan. *Noticias y relaciones históricas de Mallorca. Siglo XIX*. Palma: Sociedad Arqueológica Luliana, 1962

LÓPEZ NADAL, Gonçal. “El capità Jaume Canals i els negocis per mar! En: *BSAL* 65 (2998), pàgs. 141-154

MARQUÈS DELGADO, Juan/SPAHNI, Rif. *El mueble en Mallorca*. Palma, José de Olañeta, Editor, 2012.

MASSOT RAMIS DE AYREFLOR, M<sup>a</sup> José. *El moble a les Illes Balears. Segles XIII-XIX*. Palma: Institut Balears de Disseny/Ambit Serveis editorials, Barcelona, 1995

MASSOT RAMIS DE AYREFLOR, María José “El esplendor de los interiores señorial es de Mallorca. Les cases majors de Palma del siglo XVII al primer tercio del XIX” a: Marqués Delgado, Juan/Spahni, Rif. *El mueble en Mallorca*. Palma, José de Olañeta, Editor, 2012

MATAMOROS, José. *La catedral de Tortosa*. Tortosa, Editorial Católica, 1932

MONTANER, P. de

- “La estructura del Brazo Noble mallorquín bajo los Austrias”. *Estudis Baleàrics*, 27 (1988)
- “Ésser noble a Mallorca”. *Revista de Catalunya*, 21 (set. 1988)
- “Senyor a Mallorca. Un concepte heterogeni. *Estudis Baleàrics*, 34 (1989)
- “El tiempo capturado” a: MURRAY, Donald, G /







# Alguns balcons del s. XVIII a Palma, francesos o a la francesa?

## Algunos balcones del s. XVIII en Palma, ¿franceses o a la francesa?

—  
José Morata Socias

### Introducció

Analitzar els balcons del s. XVIII obliga a enfrontar-se a una torbació que deriva en primer lloc de la imprecisió del terme. En efecte, quan empram la paraula *balcó* entenem com a tal a la plataforma que s'estén cap a l'exterior d'una façana des d'una determinada habitació amb una barana exterior? Inclou les finestres amb obertura fins al sòl encara que no es prolonguin cap a fora però que posseeixen una muralleta? Si la resposta és afirmativa, com crec, només ens resta acceptar que, en l'ús comú, la paraula *balcó* s'empra de forma ambivalent per a referir-se tant a l'estructura que avança a l'exterior com a la barana que la limita.<sup>1</sup> La varietat de formes que aquesta definició pot abastar fa que, per a realitzar una anàlisi, hàgim de precisar que, en parlar de balcons ens referim indistintament a l'ampit metàl·lic o d'obra, que protegeix del buit a qui guaita al carrer, i també a la forma de l'estructura portant i l'espai trepitjable que li permet romandre-hi. El que sempre roman invariable són les relacions que s'estableixen amb l'exterior a través d'un balcó pels habitants d'una casa i viceversa. Sortir al balcó és sortir de la casa, estar fora, alhora que es gaudeix de la seguretat d'aquesta. El carrer, insegur en molts períodes de la història, queda a l'abast visual de qui avança damunt ell, que a més evita la indefensió que existeix a nivell del sòl. Des d'un balcó es pot observar el paisatge o emprar aquest espai a l'aire lliure per a col·locar-hi flors i

<sup>1</sup> Tant la definició del terme *balcón* en el diccionari de la RAE com *balcon* en l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* de Diderot i d'Alembert (vol. II, 1752, p. 32b) assenyalen la doble accepció: el conjunt del sortint amb la seva muralleta i la barana.

### Introducción

Analizar los balcones del s. XVIII obliga a enfrentarse a una turbación que deriva en primer lugar de la imprecisión del término. En efecto, cuando empleamos la palabra *balcón* ¿entendemos como tal a la plataforma que se extiende hacia el exterior de una fachada desde una determinada habitación con una barandilla exterior? ¿Incluye las ventanas con abertura hasta el suelo aunque no se prolonguen hacia afuera pero que poseen un pretil? Si la respuesta es afirmativa, como creo, sólo nos resta aceptar que, en el uso común, la palabra *balcón* se emplea de forma ambivalente para referirse tanto a la estructura que avanza al exterior como a la barandilla que la limita<sup>1</sup>. La variedad de formas que esta definición puede abarcar hace que, para realizar un análisis, debamos precisar que, al hablar de balcones nos referimos indistintamente al antepecho metálico o de obra, que protege del vacío al que se asoma a la calle, y también a la forma de la estructura portante y el espacio holladero que le permite permanecer en él. Lo que siempre permanece invariable son las relaciones que se establecen con el exterior a través de un balcón por los habitantes de una casa y viceversa. Salir al balcón es salir de la casa, estar fuera, al tiempo que se disfruta de la seguridad de la misma. La calle, insegura en muchos periodos de la historia, queda al alcance visual del que avanza sobre ella, que además evita la indefensión que existe a nivel del suelo. Desde un balcón se puede observar el paisaje o emplear este espacio al

<sup>1</sup> Tanto la definición del término *balcón* en el Diccionario de la RAE como *balcon* en la *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* de Diderot y d'Alembert (Vol II 1752 p. 32b) señalan la doble acepción: el conjunto del saliente y con su pretil y la barandilla.

ocells<sup>2</sup> però, alhora, des del carrer es mostren al vianant no només les persones que hi estan sinó una part dels interiors de la casa. L'hermetisme de l'àmbit privat es trenca i la casa respira d'aquesta manera a través dels balcons i es converteix la façana, des del punt de vista psicològic, en una cosa porosa encara que de vegades només ocorri de manera esporàdica. Basti recordar els balcons de les cases notables de Palma en el recorregut del Corpus oberts de forma excepcional mostrant els rics interiors –vedats a les mirades la resta de l'any– mentre els seus habitants proveïts de safates de plata deixen caure els pètals de rosa al pas de la processó.

La segona imprecisió es refereix a la qualificació *francesa* que apareix en el títol d'aquest treball. Perquè, els balcons procedeixen d'aquest país? O són *a la francesa*? Sigui com sigui –que esper poder aclarir-ho al llarg d'aquest escrit– també crida l'atenció que s'hagi emprat tan poc l'adscripció tan rotunda a un determinat país, encara que quedi clar en alguns escassos testimoniatges anteriors. El més interessant, perquè és coetani, és el de l'erudit Bonaventura Serra quan el 1759, a la tornada del seu viatge a Barcelona, manifesta el seu desig d'habilitar a casa seva un gabinet de curiositats: “A los frentes dos ventanas con reja a la francesa de arriba abajo...”<sup>3</sup> En aquesta anotació, encara que no es refereixi a un balcó queda molt clar l'estil del forjat. L'altre testimoniatge ens l'ofereix Gabriel Alomar Esteve en un article primerenc que reflecteix una lleugera aversió cap a aquests balcons afrancesats: “Els ferros senyorials mallorquins dels estils Lluís XV i Lluís XVI, que amb la seva fastuosa elegància marquen amb el segell infal·lible de l'època les sòbries composicions tradicionals mallorquines de can Morell i can Desbrull, tenen un interès individual secundari; són obres magnífiques que trobam igualment a totes les ciutats franceses [...] i per tant, per nosaltres, de pura importació.”<sup>4</sup> Em sembla especialment interessant aquest paràgraf perquè assenyalat amb claredat no només la qualificació estilística dels balcons sinó la procedència directa d'aquests. A més, de les seves opinions es desprèn una aposta per les formes tradicionals mallorquines, molt més senzilles.<sup>5</sup> Més tard, Santiago Sebastián va assenyalar que valdria la pena fer un estudi dels ferros artístics de Palma

aire libre para colocar en él flores y pájaros<sup>2</sup> pero, al mismo tiempo, desde la calle se muestran al viandante no sólo las personas que están en él sino una parte de los interiores de la casa. El hermetismo del ámbito privado se rompe y la casa respira de este modo a través de los balcones convirtiendo a la fachada, desde el punto de vista psicológico, en algo poroso aunque a veces solo ocurra de modo esporádico. Baste recordar los balcones de las casas notables de Palma en el recorrido del Corpus abiertos de forma excepcional mostrando los ricos interiores –vedados a las miradas el resto del año– mientras sus habitantes provistos de bandejas de plata dejan caer los pétalos de rosas al paso de la procesión.

La segunda imprecisión se refiere a la calificación *francesa* que aparece en el título de este trabajo. Porque los balcones ¿proceden de este país? o ¿son *a la francesa*? Sea como fuere –que espero poder aclarar a lo largo de este escrito– también llama la atención que se haya empleado tan poco la adscripción tan rotunda a un determinado país, aunque quede meridianamente clara en algunos escasos testimonios anteriores. El más interesante, por ser coetáneo, es el del erudito Bonaventura Serra cuando en 1759, a la vuelta de su viaje a Barcelona, manifiesta su deseo de habilitar en su casa un gabinete de curiosidades: “A los frentes dos ventanas con reja a la francesa de arriba abajo...”<sup>3</sup>. En esta anotación, aunque no se refiera a un balcón queda muy claro el estilo del forjado. El otro testimonio nos lo ofrece Gabriel Alomar Esteve en un artículo primerizo que refleja una ligera aversión hacia estos balcones afrancesados: “Els ferros senyorials mallorquins del estils Lluís XV y Lluís XVI, que amb la seva fastuosa elegancia marquen amb el segell infalibles de l'època les sòbries composicions tradicionals mallorquines de ca'n Morell y ca'n Desbrull, tenen un interés individual secundari; són obres magnífiques que trobam igualment a totes les ciutats franceses [...] i per tant, per nosaltres, de pura importació”<sup>4</sup>. Me parece especialmente interesante este párrafo porque señala con claridad no sólo la calificación estilística de los balcones sino la procedencia directa de los mismos. Además, de sus opiniones se desprende una apuesta por las formas tradicionales mallorquinas, mucho más sencillas.<sup>5</sup> Más tarde,

<sup>2</sup> Un de les troballes que fa anys anima l'investigador és trobar entre centenars de documents burocràtics la justificació del motiu pel qual Élisabeth de Guénégaud obtenia el permís el 13 de gener de 1695 per a la construcció d'un balcó: *pour y mettre des oiseaux et bouquet*. ARCHIVES NATIONALES. Permis de construire délivrés par les trésoriers de France. Sous-série ZIF, Cote 305, fol. 4.

<sup>3</sup> Bonaventura Serra y Ferragut, *Recreaciones...*, (m.s.) tom 10, fol. 15. Citat per M. José Pascual Bannasar, *La Historia Natural de Bonaventura Serra y Ferragut (1728-1784), un ilustrado mallorquín*, Ajuntament de Palma, Palma 2003, p. 33, n. 72. En aquest sentit les intencions de l'il·lustrat eren molt clares encara que revelen una actitud eclèctica perquè indica que les cortines que havien de cobrir aquestes reixes havien de ser *a la italiana*.

<sup>4</sup> Gabriel Alomar Esteve, “Ferros de balcons mallorquins de les èpoques de Lluís XV, Lluís XVI i de l'Imperi”, en *BSAL*, 1934, vol. 25, p. 200-204. Els dibuixos originals es troben a l'Arxiu del Consell de Mallorca, signatura GA 59/8.

<sup>5</sup> De fet, tot i l'enganyós títol de l'article, Alomar es limita a les formes populars que seria més adequat definir com tradicionals.

<sup>2</sup> Uno de los hallazgos que hace años anima al investigado es encontrar entre centenares de documentos burocráticos la justificación del motivo por el que Élisabeth de Guénégaud obtenía el permiso el 13 de enero de 1695 para la construcción de un balcón: *pour y mettre des oiseaux et bouquet*. ARCHIVES NATIONALES- Permis de construire délivrés par les trésoriers de France. Sous-série ZIF, Cote 305, fol. 4.

<sup>3</sup> Bonaventura Serra y Ferragut, *Recreaciones...*, (m.s.) tomo 10, fol. 15. Citado por M<sup>a</sup> José Pascual Bannasar, *La Historia Natural de Bonaventura Serra y Ferragut (1728-1784), un ilustrado mallorquín*, Ajuntament de Palma, Palma 2003, p. 33, n. 72. En este sentido las intenciones del ilustrado eran muy claras aunque revelan una actitud ecléctica porque indica que las cortinas que debían cubrir estas rejas debían ser *a la italiana*.

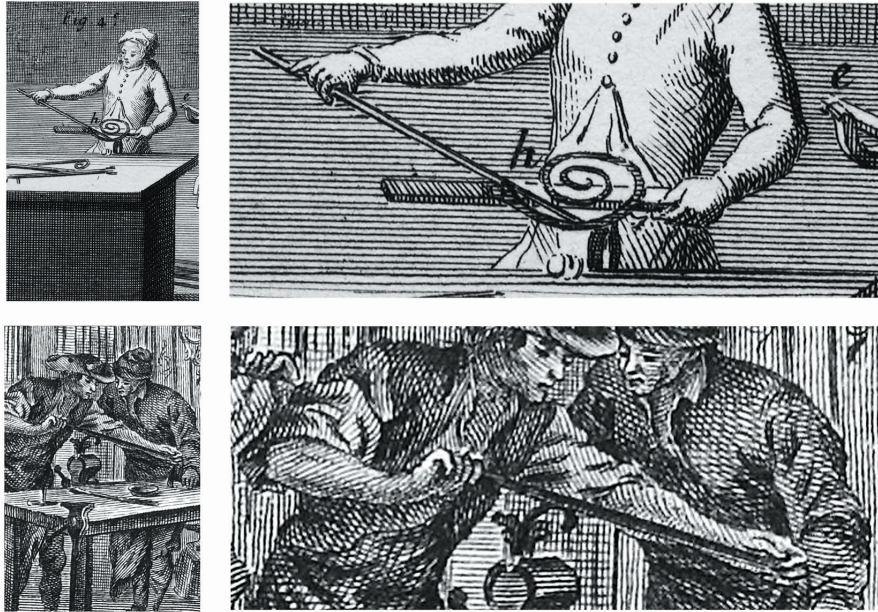
<sup>4</sup> Gabriel Alomar Esteve, “Ferros de balcons mallorquins de les èpoques de Lluís XV, Lluís XVI i de l'Imperi”, en *BSAL*, 1934, vol. 25, pp. 200-204. Los dibujos originales se hallan en el Archiu del Consell de Mallorca, signatura GA 59/8.

<sup>5</sup> De hecho, pese al engañoso título del artículo– Alomar se limita a las formas populares que sería más adecuado definir como tradicionales.

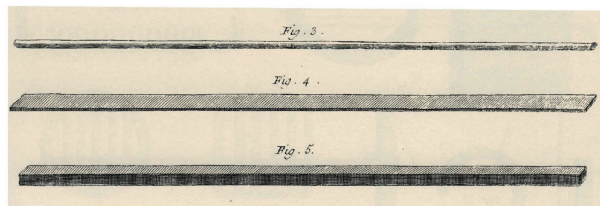
## Lámina 1 / Làmina 1

El hierro maleable y una técnica de trabajo específica

El ferro mal·leable i una tècnica de treball específica



Duhamel de Monceau, *Art du serrurier*, 1767 + Lamour, *Recueil des ouvrages en serrurerie*, (1768)

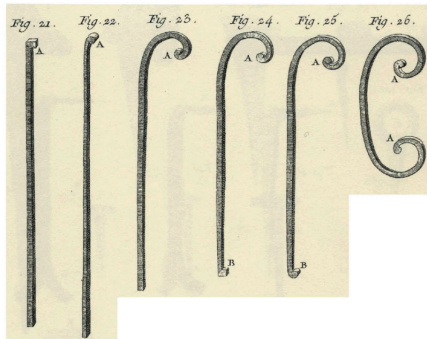


tringle de fer arrondie

barre de fer plat

barre de fer quarré

### ANSE DE PANIER

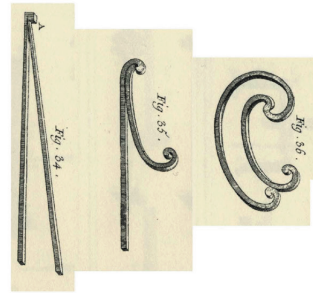


chaude

1 2 3  
pour la façon d'une volute

1 2 3  
pour la façon d'une contre-volute

### DOUBLE VOLUTE



première chaude  
d'une double volute

la même trop avancé

la même finie

*Encyclopédie. Recueil de Planches*, Tomo IX (1771)



però en el seu text en defuig la procedència, encara que s'inclouen molts dibuixos procedents de l'arxiu Ferragut.<sup>6</sup>

La tercera imprecisió deriva de la naturalesa mateixa de l'objecte d'estudi i de la impossibilitat –fins ara– de documentar les seves vicissituds per fonts arxivístiques. Per tant, haurem de partir de l'objecte en si mateix i de les seves característiques formals i tècniques per a poder destriar la seva procedència perquè la seva adscripció estilística és evidentment francesa. Estic obligat a acudir a les fonts bibliogràfiques del país originari de les formes –ja sigui des del punt de vista de la teoria com de la pràctica– per a confrontar les seves característiques amb les dels balcons mallorquins de l'època.

## Una aproximació a la bibliografia francesa del s. XVIII

Les referències als balcons a les publicacions realitzades a França durant el segle XVIII no tenen parangó amb les escasses o nul·les que es troben als restants països europeus. És més, moltes de les que tracten d'aquest assumpte a Anglaterra o Alemanya són, en la seva majoria el resultat de l'expansió dels models francesos. Vegeu, per exemple, el *Livre de serrurerie de composition anglaise* (Fordrin)<sup>7</sup> o el *Livre de serrurerie* (Cuvilliers),<sup>8</sup> publicats respectivament a París i Munic.

Dins les aportacions bibliogràfiques coetànies franceses, tant les textuals com les gràfiques, es poden establir dos grans grups: 1) Propostes que presenten models formals; i, 2) Les que ens proporcionen a més detalls tècnics referents a les característiques del ferro i els processos de fabricació, que apareixen coexistent amb les anteriors a partir de la meitat del segle XVIII.

### Els models primordialment formals

Trobam les primeres referències documentals i gràfiques el 1691 en el *Cours de d'Aviler*,<sup>9</sup> encara que cal constatar que en les següents edicions d'aquest llibre es canviaran les làmines al dictat de la moda.<sup>10</sup> A partir d'aquest moment moltes altres obres –dedicades genèricament a l'arquitectura– o que recullen les propostes d'arquitectes i dissenyadors dedicaran un espai a aquesta temàtica. En ordre cronològic es poden

<sup>6</sup> Santiago Sebastián López i Antonio Alonso Fernández, *Arquitectura mallorquina contemporània*, Palma, 1973, p. 134.

<sup>7</sup> Per a Anglaterra: Louis Fordrin, *Livre de serrurerie de composition anglaise*, Chez l'auteur/Duchange, París, s/d.

<sup>8</sup> Per a Alemanya: François de Cuvilliers; *Livre de serrurerie*, Chez l'auteur, Munic, s/d.

<sup>9</sup> Augustin-Charles d'Aviler, *Cours d'architecture*, Nicolas Langlois, París, 1691, 2 vol.

<sup>10</sup> Canvis en la representació de balcons en les edicions de 1710 i 1738 sense intervenció de l'autor.

Santiago Sebastián señaló que valdría la pena hacer un estudio de los hierros artísticos de Palma pero en su texto soslaya la procedencia de los mismos, aunque se incluyen muchos dibujos procedentes del archivo Ferragut.<sup>6</sup>

La tercera imprecisión deriva de la propia naturaleza del objeto de estudio y de la imposibilidad –hasta el momento– de documentar sus vicisitudes por fuentes archivísticas. Por lo tanto, deberemos partir del objeto en sí mismo y de sus características formales y técnicas para poder discernir su procedencia porque su adscripción estilística es evidentemente francesa. Estoy obligado a acudir a las fuentes bibliográficas del país originario de las formas –ya sea desde el punto de vista de la teoría como de la práctica– para confrontar sus características con las de los balcones mallorquines de la época.

## Una aproximación a la bibliografía francesa del s. XVIII

Las referencias a los balcones en las publicaciones realizadas en Francia durante el siglo XVIII no tienen parangón con las escasas o nulas que se encuentran en los restantes países europeos. Es más, muchas de las que tratan de este asunto en Inglaterra o Alemania son, en su mayoría el resultado de la expansión de los modelos franceses. Véanse, por ejemplo, el *Livre de serrurerie de composition angloise* (Fordrin)<sup>7</sup> o el *Livre de serrurerie* (Cuvilliers),<sup>8</sup> publicados respectivamente en París y Munich.

Dentro de las aportaciones bibliográficas coetáneas francesas, tanto las textuales como las gráficas, se pueden establecer dos grandes grupos: 1) Propuestas que presentan modelos formales; y, 2) Las que nos proporcionan además detalles técnicos referentes a las características del hierro y los procesos de fabricación, que aparecen coexistiendo con las anteriores a partir de la mitad del siglo XVIII.

### Los modelos primordialmente formales.-

Encontramos las primeras referencias documentales y gráficas en 1691 en el *Cours de d'Aviler*,<sup>9</sup> aunque es preciso constatar que en las siguientes ediciones de este libro se cambiarán las láminas al socaire de la moda<sup>10</sup>. A partir de este momento muchas otras obras –dedicadas genéricamente a

<sup>6</sup> Santiago Sebastián López y Antonio Alonso Fernández, *Arquitectura mallorquina contemporánea*, Palma, 1973, pp. 134.

<sup>7</sup> Para Inglaterra: Louis Fordrin, *Livre de serrurerie de composition angloise*, Chez l'auteur/Duchange, París, s/f.

<sup>8</sup> Para Alemania: François de Cuvilliers; *Livre de serrurerie*, Chez l'auteur, Munich, s/f.

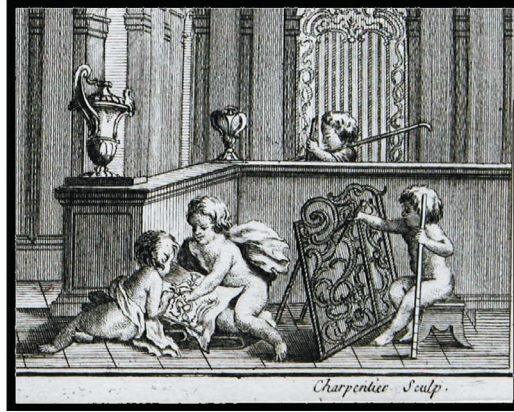
<sup>9</sup> Augustin-Charles d'Aviler, *Cours d'architecture*, Nicolas Langlois, París, 1691, 2 vol.

<sup>10</sup> Cambios en la representación de balcones en las ediciones de 1710 y 1738 sin intervención del autor.

**Lámina 2 / Làmina 2**

Una composició subjecta a las variaciones de una combinatoria.  
Libertad de decisión (a veces compartida) en el engarce de las partes.

Una composició subjecta a les variacions d'una combinatòria.  
Llibertat de decisió (a vegades compartida) en l'encast de les parts.



*Livre nouveau ou regles des cinq ordres d'Architecture, par M B\*\*\* [Blondel], 1757*



*Duhamel de Monceau, Art du serrurier, 1767*



*Lamour, Recueil des ouvrages en serrurerie, (1768)*

esmentar: Le Clerc (1714),<sup>11</sup> Fordrin (1723),<sup>12</sup> J. F. Blondel (1737-1738),<sup>13</sup> Briseux (1743),<sup>14</sup> J. F. Blondel (1757),<sup>15</sup> Lamour (1768),<sup>16</sup> Panseron (1776) o Patte (1777).<sup>17</sup> Deliberadament deix de costat altres aportacions i les nombroses col·leccions de làmines soltes perquè consider que no venen al cas per a aquest treball. En realitat, la majoria d'aquestes propostes formals reflecteixen la preocupació pels dissenys *a la moda* i els vaivens estilístics per damunt les qüestions tècniques perquè, de vegades, s'allunyen fins i tot de la possibilitat de la seva realització concreta als tallers de l'època. D'aquest darrer aspecte s'escapen les elaborades per professionals de la ferreria com els esmentats Fordrin o Lamour perquè els seus dissenys s'acomoden a les exigències de la seva concreció encara que, en tots dos, es tracti d'encàrrecs àulics molt allunyats de la producció comuna.<sup>18</sup>

## Les propostes tècniques

Encara que al segle anterior existeixen aportacions sobre el treball de la ferreria,<sup>19</sup> serà a partir de mitjan segle XVIII entorn de l'*Encyclopédie* i les publicacions de l'Académie des Sciences quan es produeixen les més detallades descripcions del treball i tècniques aplicables a la fabricació dels balcons i baranes d'escala. Dins aquestes em centraré en les proporcionades per Lucotte (1765 i 1771)<sup>20</sup> i Duhamel du Monceau (1767),<sup>21</sup> sense entrar a valorar el complex problema de les relacions entre tots dos texts i làmines ni la seva primacia en l'originalitat dels seus texts.<sup>22</sup> També és interessant emprar un gravat

<sup>11</sup> Sebastien LE CLERC, *Traité d'architecture avec des remarques et des observations...*, Pierre Giffart, París, 1714.

<sup>12</sup> Louis FORDRIN, *Nouveau livre de Serrurerie...*, L'auteur & Duchange, París, 1723.

<sup>13</sup> Jacques-François BLONDEL, *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, Charles-Antoine Jombert, París, 1737-1738, 2 vol.

<sup>14</sup> C. E. BRISEUX, *L'art de bâtir des maisons de campagne*, Preault, père, París, 1743.

<sup>15</sup> [Jacques-François BLONDEL], *Livre nouveau ou règles des cinq ordres d'Architecture*, Charpentier, París, 1757.

<sup>16</sup> Jean LAMOUR, *Recueil des ouvrages en serrurerie...*, Chez l'auteur, Nancy, [1767].

<sup>17</sup> Pierre PATTE, *Cours d'architecture* (començat per J.-F. Blondel), Desaint, París, vol. 5º, 1777.

<sup>18</sup> Fordrin i Lamour eren respectivament *serrurier ordinaire des Bâtiments* del rei de França i *serrurier ordinaire* d'Stanislas, rei de Polònia i duc de Lorena i Bar.

<sup>19</sup> Mathurin JOUSSE, *La fidèle ouverture de l'art de serrurier...*, Georges Griveau, París, 1627, o [André FELIBIEN], *Des principes de l'architecture...*, Jean Baptiste Coignard, París, 1676.

<sup>20</sup> [Jacques Raymond (le fils) LUCOTTE ] *Veu serrurerie*, (art. méchan.) a *Encyclopédie*, vol. XVII (1765), p. 811a-831b. Les 12 pàgines d'índex i les 57 làmines, equivalents a 59 perquè n'hi ha dues de dobles (numerades I-LVII), dissenyades pel mateix Lucotte i gravades per Benard, es varen publicar molt més tard en la mateixa obra: *Encyclopédie...*, op. cit, *Recueil de Planches...*, tom IX (1771).

<sup>21</sup> Henri-Louis DUHAMEL DU MONCEAU, *Art du Serrurier*, París, 1767, pertany a la sèrie *Descriptions des arts et métiers*, publicada per l'Académie Royale des Sciences.

<sup>22</sup> Si observam el desfasament de publicació entre el text i les làmines de l'*Encyclopédie* i el fet que, mentrestant, s'havia publicat l'obra de Duhamel -d'altra banda dipositada abans a l'Acadèmia de Ciències- es fa molt difícil partionar les relacions entre ambdues aportacions. Ni aquest és el moment per a fer-ho.

la arquitectura- o que recogen les propostes de arquitectos y diseñadores dedicaran un espacio a esta temática. En orden cronológico se pueden mencionar: Le Clerc (1714)<sup>11</sup>, Fordrin (1723)<sup>12</sup>, J. F. Blondel (1737-1738)<sup>13</sup>, Briseux (1743)<sup>14</sup>, J. F. Blondel (1757)<sup>15</sup>, Lamour (1768)<sup>16</sup>, Panseron (1776) o Patte (1777)<sup>17</sup>. Deliberadamente dejo de lado otras aportaciones y las numerosas colecciones de láminas sueltas por considerar que no vienen al caso para este trabajo. En realidad, la mayoría de estas propuestas formales reflejan la preocupación por los diseños *a la moda* y los vaivenes estilísticos por encima de las cuestiones técnicas porque, a veces, se alejan incluso de la posibilidad de su realización concreta en los talleres de la época. De este último aspecto se escapan las elaboradas por profesionales de la herrería como los mencionados Fordrin o Lamour porque sus diseños se acomodan a las exigencias de su concreción aunque, en ambos, se trate de encargos áulicos muy alejados de la producción común<sup>18</sup>.

## Las propuestas técnicas.

Aunque en el siglo anterior existen aportaciones sobre el trabajo de la herrería<sup>19</sup>, será a partir de mediado el siglo XVIII en torno a la *Encyclopedie* y las publicaciones de la *Académie des Sciences* cuando se producen las más detalladas descripciones del trabajo y técnicas aplicables a la fabricación de los balcones y barandas de escalera. Dentro de ellas me centraré en las proporcionadas por Lucotte (1765 y 1771)<sup>20</sup> y Duhamel du Monceau (1767)<sup>21</sup> sin entrar a valorar el complejo problema de las relaciones entre ambos textos y láminas ni

<sup>11</sup> Sebastien Le Clerc, *Traité d'architecture avec des remarques et des observations...*, Pierre Giffart, París, 1714,

<sup>12</sup> Louis Fordrin, *Nouveau livre de Serrurerie ...*, L'auteur & Duchange, París, 1723.

<sup>13</sup> Jacques-François Blondel, *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, Charles-Antoine Jombert, París, 1737-1738, 2 vol.

<sup>14</sup> C. E. Briseux, *L'art de bâtir des maisons de campagne*, Preault, pere, París, 1743

<sup>15</sup> [Jacques-François Blondel], *Livre nouveau ou regles des cinq ordres d'Architecture*, Charpentier, París, 1757.

<sup>16</sup> Jean Lamour, *Recueil des ouvrages en serrurerie...*, Chez l'auteur, Nancy, [1767].

<sup>17</sup> Pierre Patte, *Cours d'architecture* (comenzado por J.-F. Blondel), Desaint, París, vol. 5º, 1777.

<sup>18</sup> Fordrin y Lamour eran respectivamente *Serrurier ordinaire des Bâtiments* del rey de Francia y *Serrurier ordinaire* de Stanislas, rey de Polonia y duque de Lorena y Bar.

<sup>19</sup> Mathurin Jousse, *La fidèle ouverture de l'art de serrurier...*, Georges Griveau, París, 1627 o [André Felibien], *Des principes de l'architecture...*, Jean Baptiste Coignard, París, 1676.

<sup>20</sup> [Jacques Raymond (le fils) Lucotte ] *Voz Serrurerie*, (art. méchan.) en *Encyclopédie*, vol. XVII (1765), pp.811a-831b. Las 12 páginas de índice y las 57 láminas equivalentes a 59 al existir dos dobles (numeradas I-LVII), diseñadas por el mismo Lucotte y grabadas por Benard, se publicaron mucho más tarde en la misma obra: *Encyclopédie...*, op. cit, *Recueil de Planches...*, tomo IX (1771).

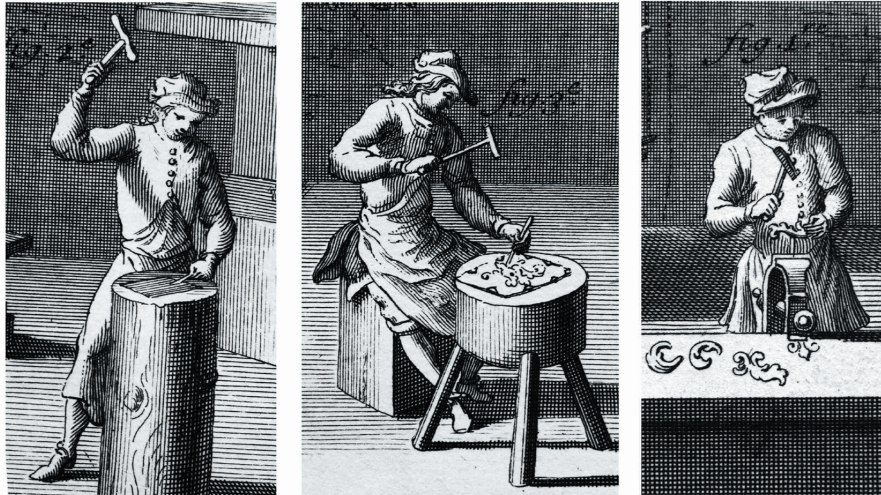
<sup>21</sup> Henri-Louis Duhamel du Monceau, *Art du Serrurier*, París,1767, pertenece a la serie: *Descriptions des arts et métiers* publicados por la Academie Royale des Sciences.



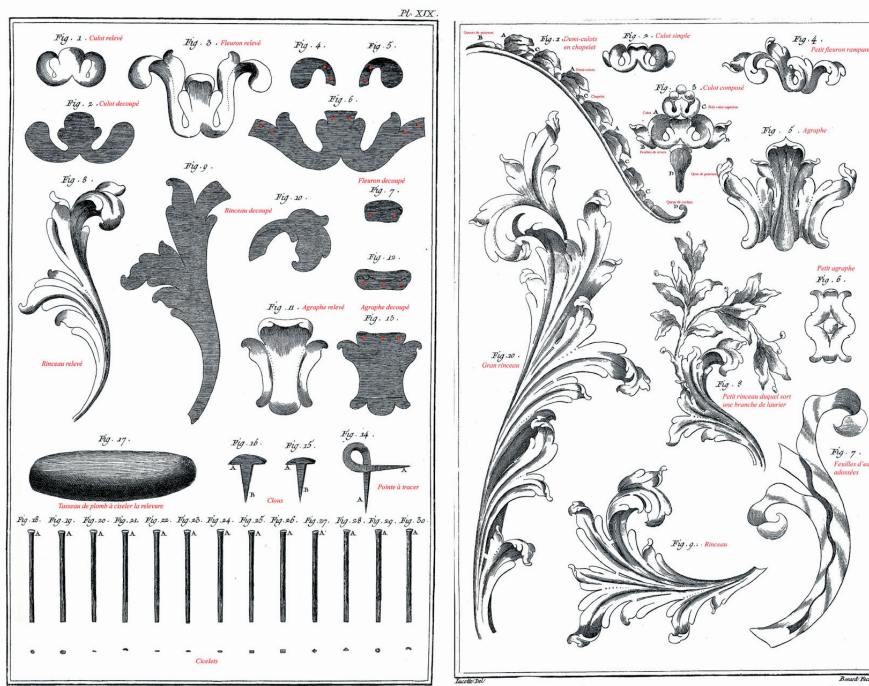
### Lámina 3 / Làmina 3

Les possibilitats en emmascarar l'estructura amb ornaments realitzats amb unes làmines (de llauna, zinc o plom).

Las posibilidades en enmascarar la estructura con ornamentos realizados con unas láminas (de hoja de lata, zinc o plomo).



Duhamel Du Monceau, *Art du Serrurier* Descriptions des arts et métiers... Academie Royale des Sciences.1767.



Encyclopédie. Recueil de Planches , Tomo IX (1771)

procedent de l'obra d'un professional de la ferreria esmentada a l'apartat anterior: Lamour (1768).<sup>23</sup> Amb les tres és possible presentar –en síntesi– alguns trets del treball d'elaboració i característiques definitòries de la fabricació dels balcons. A partir d'un disseny establert, aquestes són:

1) El ferro ha de ser especialment mal·leable perquè s'empren barres i platines de petita secció amb una tècnica de treball basada en la flexió d'aquestes amb el braç per damunt de la utilització del martell. L'objectiu és obtenir corbes netes i formes molt simples. **Lám. 1**

2) Aquestes peces senzilles s'han de combinar dins una composició predeterminada que es concreta en plafons quadrangulars. Per raons purament tècniques, el seu encast inclou la possibilitat de variacions d'ajust en la combinatòria de la relació entre elles. Per aquest motiu les decisions per a encaixar-les pot ser compartida. **Lám. 2**

3) L'estructura de conjunt pot admetre a la part exterior ornaments realitzats amb làmines de llauna, de ferro, zinc o plom que, en els casos més extrems, pot arribar a emmascarar l'estructura. **Lám. 3**

4) Les composicions es concreten en plafons quadrangulars –plans, ondulats o corbs– que es poden adaptar a la forma del suport i el seu caràcter modular permet que puguin ser emprats individualment en la barana d'un balcó de tot just un metre i mig però es poden repetir, combinar o alternar amb altres fins a sumar més de vint metres a l'Hôtel de Ville de Nancy.

En aquest procés es produeixen una multiplicitat de decisions que només adquireixen caràcter cohesionat quan es tracta d'obres clarament determinades de principi a fi com ocorre en encàrrecs de palaus, en els quals és fàcil que existeixi una unitat d'actuació. Però, en la majoria dels casos, hem de deduir que s'introdueixen canvis en la complexitat de les operacions, que van des de la gestació de cadascun dels plafons a la col·locació final d'aquests. De fet cadascun dels elements i mòduls fonamentals estava a les ferreries a la disposició d'un possible interessat que al seu torn podria decidir la combinació dels panells i fins i tot modificar –mitjançant rotacions i girs– les opcions per a la seva col·locació a les façanes. D'aquí s'observa: 1) que els resultats han introduït canvis en el sentit de dalt/baix o dret/invers; i, 2) que s'han adaptat els panells com si fossin elàstics tant en el perfil de la forma de la volada com en l'amplària d'aquesta. **Lám. 4**

Totes aquestes consideracions seran fonamentals per a il·luminar la complicada anàlisi dels balcons “a la francesa” de Palma, però abans convé visitar tots els que no ho són, tant els anteriors com els que hi varen coexistir.

<sup>23</sup> LAMOUR, *op. cit.*

su primacía en la originalidad de sus textos<sup>22</sup>. También es interesante emplear un grabado procedente de la obra de un profesional de la herrería mencionada en el anterior apartado: Lamour (1768)<sup>23</sup>. Con las tres es posible presentar –en síntesis– algunos rasgos del trabajo de elaboración y características definitorias de la fabricación de los balcones. A partir de un diseño establecido, estas son:

1) El hierro debe ser especialmente maleable porque se emplean barras y pletinas de pequeña sección con una técnica de trabajo basada en la flexión de las mismas con el brazo por encima de la utilización del martillo. El objetivo es obtener curvas limpias y formas muy simples. **Lám. 1**

2) Estas piezas sencillas se deben combinar dentro de una composición predeterminada que se concreta en plafones cuadrangulares. Por razones puramente técnicas, su engarce incluye la posibilidad de variaciones de ajuste en la combinatoria de la relación entre ellas. De ahí que las decisiones para encajarlas pueda ser compartida. **Lám. 2**

3) La estructura de conjunto puede admitir en su parte exterior ornamentos realizados con láminas de hoja de lata, de hierro, zinc o plomo que, en los casos más extremos, puede llegar a enmascarar la estructura. **Lám. 3**

4) Las composiciones se concretan en plafones cuadrangulares –planos, ondulados o curvos– que se pueden adaptar a la forma del soporte y su carácter modular permite que puedan ser empleados individualmente en la barandilla de un balcón de apenas un metro y medio pero se pueden repetir, combinar o alternar con otros hasta sumar más de veinte metros en el Hôtel de Ville de Nancy.

En este proceso se producen una multiplicitad de decisiones que sólo adquieren carácter cohesionado cuando se trata de obras claramente determinadas de principio a fin como ocurre en encargos palaciales, en los que es fácil que exista una unidad de actuación. Pero, en la mayoría de los casos, debemos deducir que se introducen cambios en la complejidad de las operaciones, que van desde la gestación de cada uno de los plafones a la colocación final de los mismos. De hecho cada uno de los elementos y módulos fundamentales estaba en las herrerías a disposición de un posible interesado que a su vez podría decidir la combinación de los paneles e incluso modificar –mediante rotaciones y giros– las opciones para su colocación en las fachadas. De ahí se observa: 1) que los resultados han introducido cambios en el sentido de arriba/abajo o derecho/inverso; y 2) que se han adaptado los paneles como si fueran elásticos tanto en el perfil de la forma del voladizo como a la anchura del mismo. **Lám. 4**

<sup>22</sup> Si observamos el desfase de publicación entre el texto y las láminas de la *Encyclopédie* y el hecho de que, entre tanto, se había publicado la obra de Duhamel –por otra parte depositada antes en la Academia de Ciencias– se hace muy difícil deslindar las relaciones entre ambas aportaciones. Ni este es el momento para hacerlo.

<sup>23</sup> Lamour, *op. cit.*

## Lámina 4 / Làmina 4

La simplicidad disimulada o oculta per una complexitat aparent

Anàlisi del procés d'elaboració de dos suports de finestra: 6, rue Terrasse, Clermont-Ferrand

La simplicidad disimulada o oculta por una complejidad aparente.

Análisis del proceso de elaboración de dos apoyos de ventana: 6, rue Terrasse, Clermont-Ferrand

**Elementos simples (anse de panier) para una composición compleja**  
*Elements simples (anse de panier) per a una composició complexa*

8 *deux volutes ce qui forme une anse de panier*

2 =

2 =

3 *double volute*

4 (+2) *feuilles d'un adossées ou fleuron*

13 *boules de plomb (faisceau ou enclenche)*

1 *crochets (encyclopedie) clous*

**Posibilidad de giros horizontales y verticales al servicio de la variedad**  
*Possibilitat de girs horitzontals i verticals al servei de la varietat*

renverser à l'horizontal

rotation 180°

rotation 180°

**Aunque no se haya empleado en este caso posibilidad de elasticidad en alto y ancho**  
*Encara que no s'hagi emprat en aquest cas, possibilitat d'elasticitat en alt i ample*



## Les baranes de balcó tradicionals de Palma

A Mallorca –com en altres llocs– és molt complicat constatar la pervivència i fins i tot l'existència de balcons abans del segle XVII. No obstant això, és evident que devien ser molt comuns les estructures portants que sobresortien de la línia de façana, ja que documentalment ens consta l'existència dels *embans* i aquestes volades pogueren presentar obertures assimilables a finestres balconeres. És també conegut que, a Palma, les normes de policia urbana durant el segle XVIII varen promoure la seva eliminació per raons de seguretat, ja que molts estaven en estat ruïnós, a part que feien els carrers més estrets i foscs. L'única casa que encara presenta aquesta volada –possiblement medieval– està tan transformada que a penes pot il·luminar gens sobre aquest assumpte.

D'altra banda subsisteixen diverses restes de muralletes d'escala i de galeria tardogòtiques o renaixentistes que, per extensió, varen poder formar part d'algunes finestres o balcons durant els inicis de la modernitat però no tenim la seguretat que poguessin existir. En aquest sentit, em sembla pertinent esmentar el balcó corregut de la casa de l'Almoïna, datada el 1529. **Lám. 5, fig. 1.** És evident que l'actual barana de ferro no s'acomoda al perfil de la plataforma ni es pogué concebre tan lleugera per a l'estructura que la sustenta. No sabem com podia ser la muralleta projectada en origen, ni tampoc si alguna vegada va ser realitzada, però em sembla probable que el passamà de ferro sigui un remei provisional o posterior. No devia ser l'únic suport avançat que romangués sense defensa durant anys perquè –més tard– sabem que Can Berga va presentar durant molt de temps les bases del seu enorme baranatge sense els ampits corresponents.

L'ús d'estructures assimilables a les que ara entenem com un balcó només es pot constatar a partir del s. XVII. Al principi es tracta de finestres que s'estenen fins al sòl de les habitacions i que per tant exigeixen una muralleta que eviti les caigudes. El primer exemple, excepcionalment datat, que posseïm a Palma és el d'una finestra balconera de Can Verí. **Lám. 5, fig. 2.** En aquest cas la muralleta consisteix en una balustrada de columnes de pedra de Santanyí amb el corresponent passamà. Com aquest trobam nombrosos exemples aplicats a finestres balconeres. També les balustrades s'empren tradicionalment per a actuar d'ampits en escales, terrasses i galeries encara que podem prolongar la seva utilització fins al s. XVIII. Una variant molt original, i crec que específicament mallorquina, són les siluetes de ferro d'aquestes balustrades l'exemple excepcional de les quals el constitueix el balcó principal de l'Ajuntament de Palma. **Lám. 5, fig. 3.** Encara que n'hi ha algun altre cas, és molt estrany el seu ús a balcons, perquè es varen utilitzar primordialment per als arrambadors de les rampes d'escala. També úniques són les baranes de fusta de Can Formiguera al carrer de la Portella. **Lám. 5, fig. 4**

Les siluetes ens introdueixen en l'ús del ferro com baranatge, que va ser el més comú durant tot el segle XVII.

Todas estas consideraciones serán fundamentales para iluminar el complicado análisis de los balcones “a la francesa” de Palma, pero antes conviene visitar a todos los que no lo son, tanto los anteriores como los que coexistieron con ellos.

## Las barandillas de balcón tradicionales de Palma

En Mallorca– como en otros lugares– es muy complicado constatar la pervivencia e incluso la existencia de balcones antes del siglo XVII. Sin embargo, es evidente que debían ser muy comunes las estructuras portantes que sobresalían de la línea de fachada puesto que documentalment nos constan la existencia de los *embants* y estos voladizos pudieron presentar aberturas asimilables a ventanas balconeras. Es también conocido que, en Palma, las normas de policía urbana durante el siglo XVIII promovieron su eliminación por razones de seguridad, puesto que muchos estaban en estado ruinoso, aparte de que hacían las calles más angostas y oscuras. La única casa que todavía presenta este voladizo –posiblemente medieval– está tan transformada que apenas puede iluminar algo sobre este asunto.

Por otra parte subsisten diversos restos de pretils de escalera y de galería tardo-góticos o renacentistas que, por extensión, pudieron formar parte de algunas ventanas o balcones durante los inicios de la modernidad pero no tenemos la seguridad que pudieran existir. En este sentido, me parece pertinente mencionar el balcón corrido de la casa de la Almoïna, fechada en 1529. **Lám. 5, fig. 1.** Es evidente que la actual barandilla de hierro no se acomoda al perfil de la plataforma ni pudo concebirse tan liviana para la estructura que la sustenta. No sabemos cómo podría ser el pretil proyectado en origen, ni tampoco si alguna vez fue realizado, pero me parece probable que el barandal de hierro sea un remedio provisional o posterior. No sería único soporte avanzado que permaneciera sin defensa durante años porque –más tarde– sabemos que Can Berga presentó durante mucho tiempo las bases de su enorme barandal sin los antepechos correspondientes.

El empleo de estructuras asimilables a las que ahora entendemos como un balcón sólo se puede constatar a partir del s. XVII. En un principio se trata de ventanas que se extienden hasta el suelo de las habitaciones y que por tanto exigen un pretil que evite las caídas. El primer ejemplo, excepcionalmente datado, que poseemos en Palma es el de una ventana balconera de Can Verí. **Lám. 5, fig. 2.** En este caso el pretil consiste en una balaustrada de columnas de piedra de Santanyí con su correspondiente baranda. Como éste encontramos numerosos ejemplos aplicados a ventanas balconeras. También las balaustradas se emplean tradicionalmente para actuar de antepechos en escaleras, terrazas y galerías aunque podemos prolongar su utilización hasta el s. XVIII. Una variante muy

**Lámina 5 / Làmina 5**

Les baranes de balcó tradicionals

Las barandillas de balcón tradicionales

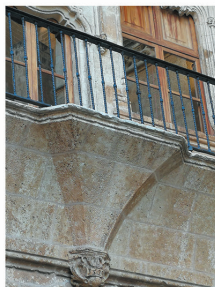


Fig. 1



detalle de la fig. 1



Fig. 2



detalle de la fig. 2

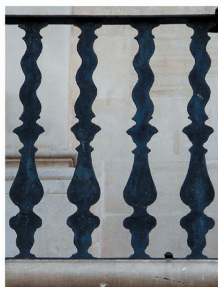


Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

Les característiques tradicionals de les defenses dels balcons es concreten en l'ús de barres retorçades en espiral sobre el seu eix; petits adorns en el centre, a vegades també a les cantonades; ampla platina com a reposabraços amb bolles de plom recobert de llautó als seus extrems. Aquesta estructura va ser la que es va convertir en el que Alomar considerava – amb raó– com a sòbria composició tradicional mallorquina perquè es va usar fins a finals del s. XVIII i més enllà i tot. **Lám. 5, fig. 5.** Paral·lelament, els arrambadors d'escala presentaven enormes barres paral·leles als escalons de les quals tenim feliçment dos exemples datats el 1610 i el 1732. En ambdues manifestacions, l'observació dels resultats permet deduir que es tracta d'un ferro d'extrema duresa i complicada forja procedent de ferreries peninsulars al qual se li imposen les seves formes més rellevants amb extraordinària dificultat. L'esforç per a obtenir-les no aconsegueix eliminar una certa rusticitat que les acosta –malgrat ser emprades a edificis notables– a les manifestacions més populars. Un cas diferent –significatiu de les limitacions que comporta l'ús d'aquest tipus de ferro– són els balcons que es varen introduir en la transformació de la gran façana medieval de Can Despuig (circa 1737). S'hi introdueix un complex disseny d'entrellaços que reflecteix les dificultats per a elaborar les corbes per les característiques del material adequat. **Lám. 5, fig. 6**

Haurem de convenir que la possibilitat d'aconseguir determinats dissenys dels baranatges estava profundament condicionada per la naturalesa de les característiques del ferro emprat. I aquest fet explica les diferències amb el que s'ha assenyalat per als balcons francesos.

## Els balcons francesos de Palma

El principal problema que ens presenta l'estudi dels suposats balcons francesos a Palma deriva del desconeixement –fins ara– de la documentació i de totes les circumstàncies que varen envoltar el seu origen i motivació. L'única cosa que podem constatar és la seva existència i només a partir d'aquesta analitzar-ne les característiques per a deduir una sèrie de pautes que ens permetin arribar a unes conclusions. El marc establert per a les característiques de les produccions franceses i les tradicionals mallorquines ha de ser el punt de partida per a anar avançant en unes propostes que mai podran ser definitives encara que puguin ser precises. L'objectiu serà esbrinar si es tracta d'uns balcons a la francesa realitzats aquí o uns balcons importats de França. I destriar fins a quin punt aquesta disjuntiva és absoluta. Per a començar convé començar a analitzar alguns llocs de Palma que presenten una concentració de balcons.

*La complexa relació entre dos conjunts de la cruïlla entre els carrers de Sant Roc i de l'Estudi General*

Les dues cases cantoneres a la confluència del carrer de Sant Roc amb Estudi General ens ofereixen la possibilitat

original y creo, específicamente mallorquina, son las siluetas de hierro de estas balastradas cuyo ejemplo excepcional lo constituye el balcón principal del Ayuntamiento de Palma. **Lám. 5, fig. 3.** Aunque existe algún otro caso, es muy raro su empleo en balcones, porque se utilizaron primordialmente para las barandillas de las rampas de escalera. También únicas son las barandillas de madera de Can Formiguera en la calle Portella. **Lám. 5, fig. 4**

Las siluetas nos introducen en el empleo del hierro como barandal que fue el más común durante todo el siglo XVII. Las características tradicionales de las defensas de los balcones se concretan en el empleo de barras retorcidas en espiral sobre su eje; pequeños adornos en el centro, a veces, también en las esquinas; amplia pletina como reposabrazos con bolas de plomo recubierta de latón en sus extremos. Esta estructura fue la que se convirtió en lo que Alomar consideraba –con razón– como sobria composición tradicional mallorquina porque se usó hasta finales del s. XVIII y aún más allá. **Lám. 5, fig. 5.** Paralelamente, las barandas de escalera presentaban enormes barras paralelas a los escalones de las que tenemos felizmente dos ejemplos datados en 1610 y en 1732. En ambas manifestaciones, la observación de los resultados, permite deducir que se trata de un hierro de extrema dureza y complicada forja procedente de herrerías peninsulares al que se le imponen sus formas más relevantes con extraordinaria dificultad. El esfuerzo para conseguir las no logra eliminar una cierta rusticidad que las acerca –pese a ser empleadas en edificios notables– a las manifestaciones más populares. Un caso diferente –significativo de las limitaciones que conlleva el uso de este tipo de hierro– son los balcones que se introdujeron la transformación de la gran fachada medieval de can Despuig (circa 1737). En ellos se introduce un complejo diseño de entrelazos que refleja las dificultades para elaborar las curvas por la naturaleza de las características del material adecuado. **Lám. 5, fig. 6**

Deberemos convenir que la posibilidad de conseguir determinados diseños de los barandales estaba profundamente condicionada por la naturaleza de las características del hierro empleado. Y este hecho explica las diferencias con lo que se ha señalado para los balcones franceses.

## Los balcones franceses de Palma.

El principal problema que nos presenta el estudio de los supuestos balcones franceses en Palma deriva del desconocimiento –hasta el momento– de la documentación y de todas las circunstancias que rodearon su origen y motivación. Lo único que podemos constatar es su existencia y sólo a partir de ella analizar sus características para deducir una serie de pautes que nos permitan llegar a unas conclusiones. El marco establecido para las características de las producciones francesas y las tradicionales mallorquinas debe ser el punto de partida para ir avanzado en unes propuestas que nunca podrán



# Lámina 6 / Làmina 6

Relació entre els balcons de la cruïlla Sant Roc/Estudi General.

Relación entre los balcones de la encrucijada Sant Roc /Estudi General.

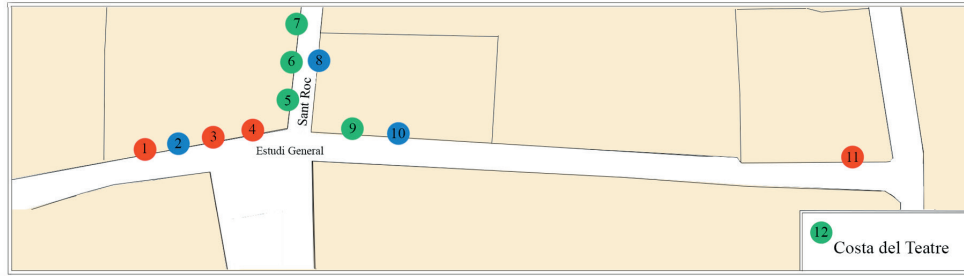


fig. 1



igualdad de módulos  
igualtat de mòduls

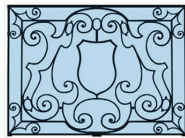
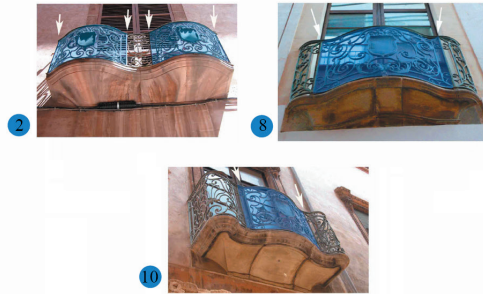


fig. 2



igualdad del módulo central  
igualtat del mòdul central

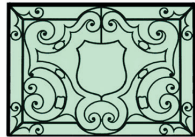


fig. 3



d'observar deu balcons. La primera impressió és que es tracta d'una diversa mostra de baranes a la francesa amb varietat de formes, suports i decoració aplicada. La mirada superficial és enganyosa perquè una anàlisi detallada ens permet deduir que fonamentalment es tracta només de tres mòduls iguals que s'intercalen en les diverses façanes adaptant-se a les diferents formes i dimensions de la volada amb una ocupació discrecional i desigual de la decoració aplicada. Un primer mòdul es plasma complet a tres balcons d'Estudi General, 5. Es tracta de l'exemple més ric quant a decoració exterior que existeix a Palma que oculta estructura de base. **Lám. 6, fig. 1.** El segon balcó d'aquesta mateixa casa amb una planta doblement corba presenta una barana formada fonamentalment per dos mòduls de base que es repeteixen amb diferents perfils a la casa veïna amb entrada per Sant Sebastià, 19. **Lám. 6, fig. 2.** Finalment, un altre mòdul bàsic a 4 balcons de planta diferent trapezoïdal o en angle recte és compartit per les dues cases. **Lám. 6, fig. 3.** A més, el primer tipus apareix idèntic al mateix carrer uns metres més endavant però amb entrada per la casa de Can Anglada, 4. I el mòdul base tercer també se'ns mostra aïllat en un altre lloc de Palma. Què podem deduir de semblant amalgama d'igualtats ocultes? En primer lloc, acudir a les característiques de la ferreria francesa ja assenyalades: el caràcter modular, la seva adaptabilitat a diferents perfils de planta, i la seva capacitat per a emmascarar l'estructura mitjançant l'addició d'elements decoratius adossats. Però també, que la posada al lloc és la darrera de les decisions i introdueix una varietat i adaptabilitat allunyada del procés de disseny originari.

#### *Quatre balcons del carrer de Montenegro*

Com ja s'ha assenyalat, els balcons de Can Despuig, datables el 1737, que aspiren a unes formes originals amb l'ús de la corba travelen, per a aconseguir els seus objectius, amb les dificultats que es desprenen de l'ús de ferro de procedència tradicional. No obstant això, es troben escortats a tots dos costats i en diverses cases per 4 balcons de clara procedència francesa. Però com ocorria en el cas anterior convé observar que la seqüència és desconcertant. Trobam, en primer lloc: dos balcons dins la mateixa casa (Montenegro, 4) totalment diferents. El primer, amb dos panells, pot haver-se col·locat segons la lògica canònica a l'inrevés (una de les característiques de la llibertat en el procés d'adaptació esmentat tantes vegades). **Lám. 7, fig. 1.** Al seu costat trobam un balcó que obre la possibilitat que pogués estar inspirat en un gravat de Babel que podria estar en el germen de la seva gestació. Però, per què el seu disseny està emparentat amb un balconet del Call o amb un altre de Perpinyà? Si tornam a les consideracions generals, ens remet a la distància entre els models impresos i la possibilitat d'interpretació i fabricació, aquesta es va poder realitzar a Mallorca? La resposta és negativa tant per la qualitat del material emprat com perquè –com tindrem ocasió de corroborar més endavant– s'hi troben una sèrie de petites

ser definitivas aunque puedan ser certeras. El objetivo será deslindar si se trata de unos balcones a la francesa realizados aquí o unos balcones importados de Francia. Y discernir hasta qué punto esta disyuntiva es absoluta. Para comenzar conviene comenzar a analizar algunos lugares de Palma que presentan una concentración de balcones.

#### *La compleja relación entre dos conjuntos de la encrucijada entre las calles Sant Roc y del Estudi General.*

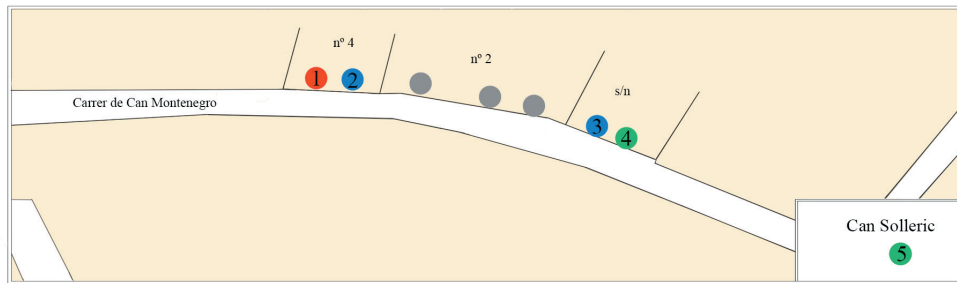
Las dos casas esquineras en la confluencia de la calle Sant Roc con Estudi General nos ofrecen la posibilidad de observar en diez balcones. La primera impresión es que se trata de una diversa muestra de barandillas a la francesa con variedad de formas, soportes y decoración aplicada. La mirada superficial es engañosa porque un análisis detallado nos permite deducir que fundamentalmente se trata sólo de tres módulos iguales que se intercalan en las diversas fachadas adaptándose a las distintas formas y dimensiones del voladizo con un empleo discrecional y desigual de la decoración aplicada. Un primer módulo se plasma completo en tres balcones de Estudi General, 5. Se trata del ejemplo más rico en cuanto a decoración exterior que existe en Palma que oculta estructura de base. **Lám. 6, fig. 1** El segundo balcón de esta misma casa con una planta doblemente curva presenta una barandilla formada fundamentalmente por dos módulos de base que se repiten con distintos perfiles en la vecina casa con entrada en Sant Sebastià, 19. **Lám. 6, fig. 2** Finalmente, otro módulo básico en 4 balcones de planta diferente trapezoidal o en ángulo recto se comparten por las dos casas. **Lám. 6, fig. 3** Además, el primer tipo aparece idéntico en la misma calle unos metros más adelante pero entrada por la casa de Can Anglada, 4. Y el módulo base tercero también se nos muestra aislado en otro lugar de Palma. ¿Qué podemos deducir de semejante amalgama de igualdades ocultas? En primer lugar, acudir a las características de la herrería francesa ya señaladas: el carácter modular, su adaptabilidad a diferentes perfiles de planta, y su capacidad para enmascarar la estructura mediante la adición de elementos decorativos adosados. Pero también, que la puesta en el lugar es la última de las decisiones introduciendo una variedad y adaptabilidad alejada del proceso de diseño originario.

#### *Cuatro balcones de la calle Montenegro.*

Como ya se ha señalado, los balcones de Can Despuig, datables en 1737, que aspiran a unas formas originales con el empleo de la curva tropiezan para conseguir sus objetivos con las dificultades que se desprenden del empleo hierro de procedencia tradicional. Sin embargo, se hallan escoltados a ambos costados y en diversas casas por 4 balcones de clara procedencia francesa. Pero como ocurría en el caso anterior conviene observar que la secuencia es desconcertante. Encontramos en primer lugar: dos balcones dentro de la misma casa (Montenegro, 4) totalmente diferentes. El primero,

**Lámina 7 / Làmina 7**

Quatre balcons francesos escortant els tres de Can Montenegro.  
 Cuatro balcones franceses escoltando a los tres de Can Montenegro.



1 Balcón actual  
 Balcó actual



Colocación lógica según la versión más canónica  
 Col·locació lògica segons la versió més canònica

El azar o el reflejo de un grabado publicado por Babel L'atzar o el reflex d'un gravat publicat per Babel



2 3



Palma.-Carrer de can Fortuny, 1



Perpiñan.- 24, rue Mailly



4



5

Igual aunque no idéntico a los de can Sollerie Igual, encara que no idèntic, als de Can Sollerie



peces que mai es podrien copiar a través d'un gravat. Aquest balcó es repeteix a la casa de l'altre costat de Can Despuig. **Lám. 7, fig. 2.** Encara suposant que pertanyessin a una mateixa propietat, per què es varen separar? Per què aquest últim està escortat per un altre que és similar als que apareixen a Can Solleric? **Lám. 7, fig. 3**

*Can Solleric. Un conjunt coherent de balcons i arrambadors d'escala*

La història de la construcció del Casal Solleric i del seu promotor, Miquel Vallès, primer marquès de Solleric, és objecte d'altres estudis dins el present volum. Però el conjunt de baranes de ferro mereix aquí un esment especial. És cert que la seva arquitectura manté un caràcter tradicional, en certa manera retardatari, però amb reminiscències italianes i franceses perfectament integrades. Dins aquestes darreres presenta el tractament unitari de les baranes, tant als balcons pròpiament dits, com a les galeries i escales. Basta citar que s'empren per a aquests 31 panells bàsics iguals, que no obstant això no són idèntics encara que repeteixin el mateix motiu, perquè estan subjectes a variació en les seves dimensions i en petits detalls que passen desapercibuts. **Lám. 8.** Però el més descoratjador és que tampoc no tenim documentades ni la seva datació ni la seva procedència. Fins ara l'arxiu familiar –avui dia fragmentat– sembla no haver conservat cap anotació sobre les vicissituds relacionades amb aquells. Existeix una referència –ara com ara no documentada– que procedeixen d'Holanda. Hem de suposar que es tracta de la possible constatació de l'origen del navili que va transportar aquest material fins a Mallorca, perquè no és possible que es refereixi al lloc de fabricació. En aquest cas –com en tots els altres– per a acostar-nos a l'explicació de la importació de materials pesats, com el ferro, s'ha d'assenyalar que les vies fluvials són les més adequades perquè les dificultats del transport terrestre dificultaven enormement la seva difusió en altres àmbits. Si suposam la procedència d'aquest material del nord o nord-oest de França, el seu transport es realitzava per l'extraordinària xarxa de canals de França per a anar a parar a les grans vies fluvials (Rin i Roine) que desembocaven a la costa per a ser embarcats per via marítima. És molt probable que la majoria dels enviaments arribassin a Mallorca en el periòdic vaixell de Marsella, però també –com sembla ser aquest cas– en el d'Holanda.

*Altres balcons francesos a Mallorca*

En aquest treball no s'intenta elaborar un inventari complet dels balcons a la francesa sinó intentar dirimir si són producte d'importació. Queda per a una altra ocasió, amb més deteniment, l'anàlisi detallada de més de 25 mòduls bàsics repartits entre gairebé un centenar de balcons, inclosos els que es troben fora de Palma, com a Selva o Binissalem. Tots

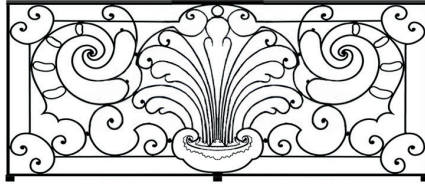
con dos paneles, puede haberse colocado según la lógica canónica al revés (una de las características de la libertad en el proceso de adaptación mencionado tantas veces). **Lám. 7, fig. 1**. A su costado encontramos un balcón que abre la posibilidad de que pudiera estar inspirado en un grabado de Babel que podría estar en el germen de su gestación. Pero ¿por qué su diseño está emparentado con un balconcillo del Call o con otro de Perpiñan? Si volvemos a las consideraciones generales, nos remite a la distancia entre los modelos impresos y la posibilidad de interpretación y fabricación ¿pudo ésta realizarse en Mallorca? La respuesta es negativa tanto por la cualidad del material empleado como porque en él –como tendremos ocasión de corroborar más adelante– se hallan una serie de pequeñas piezas que nunca se podrían copiar a través de un grabado. Este balcón se repite en la casa del otro costado de can Despuig. **Lám. 7, fig. 2** Aún suponiendo que pertenecieran a una misma propiedad, ¿por qué se separaron? ¿Por qué este último está escoltado por otro que es similar a los que aparecen en can Solleric? **Lám. 7, fig. 3**

*Can Solleric. Un conjunto coherente de balcones y barandas de escalera.*

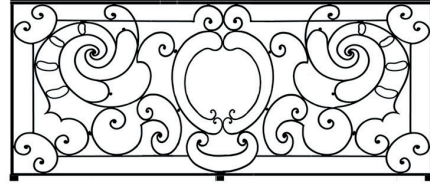
La historia de la construcción del casal Solleric y de su promotor Miquel Vallès, primer marqués de Solleric, es objeto de otros estudios dentro del presente volumen. Pero el conjunto de barandillas de hierro merece aquí una mención especial. Es cierto que su arquitectura mantiene un carácter tradicional, en cierto modo retardatario, pero con reminiscencias italianas y francesas perfectamente integradas. Dentro de estas últimas presenta el tratamiento unitario de las barandillas, tanto en los balcones propiamente dichos, como en las galerías y escaleras. Basta citar que se emplean para ellos 31 paneles básicos iguales, que sin embargo no son idénticos aunque repitan el mismo motivo, pues están sujetos a variación en sus dimensiones y en pequeños detalles que pasan desapercibidos. **Lám. 8.** Pero lo más desalentador es que tampoco tenemos documentadas ni su datación ni su procedencia. Hasta el momento el archivo familiar –hoy en día fragmentado– parece no haber conservado ninguna anotación sobre las vicisitudes relacionadas con ellos. Existe una referencia –por ahora no documentada– de que proceden de Holanda. Debemos suponer que se trata de la posible constatación del origen del navío que transportó este material hasta Mallorca, porque no es posible que se refiera al lugar de fabricación. En este caso –como en todos los demás– para acercarnos a la explicación de la importación de materiales pesados, como el hierro, se debe señalar que las vías fluviales son las más adecuadas porque las dificultades del transporte terrestre dificultaban enormemente su difusión en otros ámbitos. Si suponemos la procedencia de este material del norte o noroeste de Francia, su transporte se realizaba por la extraordinaria red de canales de Francia para ir a parar a las grandes vías fluviales (Rhin y Ródano) que desembocaban

**Lámina 8 / Làmina 8**

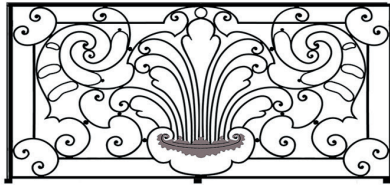
Los balcones de can Solleric: 31 paneles centrales iguales pero no idénticos.  
 Els balcons de Can Solleric: 31 plafons centrals, iguals però no idèntics.



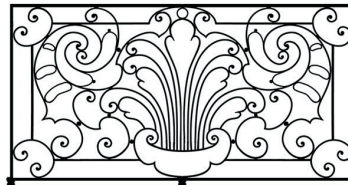
Galeria Borne  
 Galeria del Born /



Galeria Borne central  
 Galeria del Born central



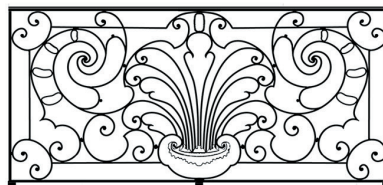
Balcón Borne  
 Galeria del Born



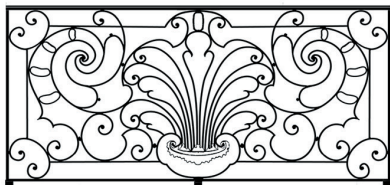
Balcón S. Cayetano  
 Balcó de Sant Gaietà



Balcón patio  
 Balcó del pati



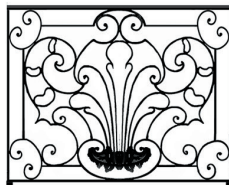
Rellano escalera arriba  
 Replà de l'escala de baix externa



Galeria patio  
 Galeria del pati



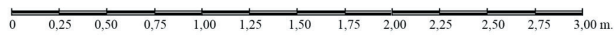
Rellano escalera abajo externa  
 Replà de l'escala de baix interna



Rellano escalera abajo interna  
 Replà de l'escala de baix interna



Barandilla escalera  
 Barana de l'escala



confirmen els dilemes expressats durant aquest escrit però també han servit per a corroborar la interpretació que es presenta en les conclusions.

## **Conclusions. Balcons a la francesa o balcons francesos.**

Des del principi d'aquest escrit era conscient que no es podia dirimir de manera absoluta la dualitat plantejada en un sentit o un altre perquè estam mancats per ara de la documentació pertinent. A més, els balcons no són més que un element d'un determinat edifici que sovint s'hi ha incorporat posteriorment mitjançant una actuació puntual. Malgrat que podem valorar-ne la importància, són un detall nemi dins el conjunt de les construccions que passa desapercbut per a la majoria dels vianants. Perquè es tracta de produccions artesanals que deriven de models àulics però que mai aconsegueixen la complexitat i coherència d'aquests. En molts casos s'observen trets retardataris o mixts que impedeixen l'adscripció a les variacions estilístiques o a les datacions concretes que caracteritzen les produccions d'alta qualitat. Són un producte heterogeni que presenta innombrables esclatxes i cruïses des de la seva concepció –recollint propostes formals– fins a la seva adaptació per a col·locar-lo en un determinat edifici, passant per la suma de petits gests que afavoreix el seu caràcter modular, la seva adaptabilitat i la seva elasticitat. Dúctil com el ferro que els conforma, aquest tipus de balcons s'adapta i permet transgressions i addicions. Per això es produeixen les variacions contemplades en els casos assenyalats, en les quals és evident que varen intervenir ferrers locals que varen passar a incorporar les destreses de la tècnica que deriva dels elements importats. No es pot delimitar el grau d'aquesta intervenció però sembla desprendre's que partia de plafons que es podien utilitzar de diverses maneres i d'elements adossats que s'utilitzaven també a discreció o disponibilitat. D'aquesta manera s'explica que trobem balcons emparentats allunyats dels seus germans. I aquest fet és vàlid no només per als exemples esmentats en els anteriors apartats perquè s'observa també amb la igualtat que presenten els de la façana posterior de Caputxines, 11, Sant Domingo, 13 i els que trobam a Binissalem i Selva. I es podrien citar altres exemples. La dispersió permet pensar que es parteix d'un determinat nombre de mòduls disponibles que podien ser comprats parcialment i deixar el proveïdor amb un romanent que es podia emprar en un altre edifici de forma diferent. Les modificacions ens remetent a la intervenció dels ferrers locals però només s'expliquen perquè es parteix d'alguna cosa que els ve donada i que és adaptada.

Però el principal argument en contra de la realització a ferreries locals deriva de l'existència d'alguns elements que seria impossible reproduir sobre la base dels gravats perquè no hi apareixen detallats mai:

en la costa para ser embarcados por vía marítima. Es muy probable que la mayoría de los envíos llegaran a Mallorca en el periódico *vaixell* de Marsella, pero también –como parece ser este caso– en el de Holanda.

### *Otros balcones franceses en Mallorca.*

En este trabajo no se intenta elaborar un inventario completo de los balcones *a la francesa* sino intentar dirimir si son producto de importación. Queda para otra ocasión, con más detenimiento el análisis detallado de más de 25 módulos básicos repartidos entre casi un centenar de balcones, incluyendo los que se encuentran fuera de Palma, como en Selva, Binissalem. Todos ellos confirman los dilemas expresados durante este escrito pero también han servido para corroborar la interpretación que se presenta en las conclusiones.

## **Conclusiones. Balcones a la francesa o balcones franceses.**

Desde el principio de este escrito era consciente de que no se podía dirimir de modo absoluto la dualidad planteada en un sentido u otro porque carecemos hasta el momento de la documentación pertinente. Además, los balcones no son más que un elemento de un determinado edificio que frecuentemente se ha incorporado a él posteriormente mediante una actuación puntual. Pese a que podemos valorar su importancia, son un detalle nimio dentro del conjunto de las construcciones que pasa desapercibido para la mayoría de los viandantes. Porque se trata de producciones artesanales que derivan de modelos áulicos pero que nunca alcanzan la complejidad y coherencia de los mismos. En muchos casos se observan rasgos retardatarios o mixtos que impiden la adscripción a las variaciones estilísticas o a las dataciones concretas que caracterizan a las producciones de alta calidad. Son un producto heterogéneo que presenta innumerables resquicios y grietas desde su concepción –recogiendo propuestas formales– hasta su adaptación para colocarlo en un determinado edificio, pasando por la suma de pequeños gestos que favorece su carácter modular, su adaptabilidad y su elasticidad. Dúctil como el hierro que los conforma, este tipo de balcones se adapta y permite transgresiones y adiciones. Por esto se producen las variaciones contempladas en los casos señalados en las que es evidente intervinieron herreros locales que pasaron a incorporar las destrezas de la técnica que deriva de los elementos importados. No se puede delimitar el grado de esta intervención pero parece desprenderse que partía de plafones que se podían utilizar de diversas maneras y de elementos adosados que se utilizaban también a discreción o disponibilidad. De este modo se explica que encontremos balcones emparentados alejados de sus hermanos. Y este hecho es válido no solo para los ejemplos mencionados en los anteriores apartados porque se observa también con la igualdad que presentan los de la fachada posterior de Capuchinas, 11, Sant Domingo, 13 y los que encontramos en Binissalem y Selva. Y se podrían citar otros ejemplos. La dispersión permite pensar que se parte de un determinado número de módulos disponibles que pudieran ser comprados parcialmente dejando al proveedor con un remanente que



a) Els ampits dels balcons francesos són més estrets que els que eren comuns a les Illes. Estan formats per dues platines romes superposades, la superior de menor amplària.

b) Trobam una peça, dita en francès *graine*, que no té cap sentit pensar que es pogués imitar sobre la base d'un gravat perquè difícilment pot deduir-se'n.

c) L'encast de les baranes amb la base es fa a través de suports quadrangulars proveïts de cornises (tors i escòcies)

d) Ús de petites esferes per a unir les parts de la composició.

e) Pel que fa als ornaments adossats –repujats, embotits o cincelats– és cert que s'havien emprat secularment a Mallorca per a les peces d'orfebreria però no en conec l'ús per part dels ferrers. Per tant, encara que es pogués conèixer la tècnica per a realitzar-los és molt difícil que responguessin exactament amb els emprats a França, de manera que existeix tal fidelitat amb aquells que podem identificar cadascuna d'aquestes peces amb el seu nom francès.

L'anàlisi d'aquests motius decoratius i la seva coherència queda precisament evident quan es transgredeix com és el cas dels balcons de l'actual Museu de Mallorca. La seva anàlisi detallada permet delimitar les addicions del ferrer local en les seccions del traçat i en alguns detalls decoratius. El resultat final des del punt de vista estilístic és desconcertant respecte al que seria un model canònic francès.

En conclusió, l'aparent disjuntiva plantejada a l'inici d'aquest treball, queda matisada per la realitat dels balcons de Palma. No sembla gaire arriscat afirmar que gran part dels seus elements fos importada, sense que puguem precisar-ne la forma exacta. En alguns casos devia consistir en els mòduls centrals i laterals, en altres, les baranes completes. La part prefabricada devia adaptar-se a les formes i dimensions exigides i una vegada satisfetes és probable que el proveïdor quedàs amb romanents que es podien emprar en altres llocs, perquè era molt difícil ajustar exactament els enviaments de l'exterior a cada cas concret.

Dins aquest procés intervindrien els ferrers locals amb més o menys fortuna. En alguns casos es limitaven a la seva col·locació i les baranes són canònicament franceses. En altres es varen veure obligats a realitzar modificacions –no sempre afortunades– encara que també trobam solucions brillants que s'integren perfectament en l'estil del conjunt de la barana o de la forma de la volada. La naturalesa del material exportat juntament amb les possibilitats intrínseques de la seva sintaxi combinatòria varen facilitar la seva adaptació a les necessitats locals. La seva presència a Mallorca va suposar la irrupció d'un nou gust estilístic forà que, en tractar-se d'un detall puntual, es va integrar perfectament en l'arquitectura tradicional mallorquina, segurament promogut per uns comitents d'un determinat perfil social. Però això és una altra història.

se podía emplear en otro edificio de forma diferente. Las modificaciones nos remiten a la intervención de los herreros locales pero sólo se explican porque se parte de algo que les viene dado y que es adaptado.

Pero el principal argumento en contra de la realización en herrerías locales deriva la existencia de algunos elementos que sería imposible reproducir en base a los grabados porque no aparecen detallados nunca en ellos:

a) Los antepechos de los balcones franceses son más estrechos que los que eran comunes en las Islas. Están formados por dos pletinas romas superpuestas, la superior de menor anchura.

b) Encontramos una pieza, llamada en francés *graine*, que no tiene ningún sentido pensar que se pudiera imitar en base a un grabado porque difícilmente puede deducirse de ellos.

c) El engarce de las barandillas con la base se hace a través de apoyos cuadrangulares provistos de cornisas (toros y escocias)

d) Empleo de pequeñas esferas para unir las partes de la composición.

e) Por lo que respecta a los ornamentos adosados –repujados, embutidos o cincelados– es cierto que se habían empleado secularmente en Mallorca para las piezas de orfebrería pero no conozco su empleo por parte de los herreros. Por lo tanto, aunque se pudiera conocer la técnica para realizarlos es muy difícil que respondieran exactamente con los empleados en Francia de modo que existe tal fidelidad con aquéllos que podemos identificar cada una de estas piezas con su nombre francés.

El análisis de estos motivos decorativos y su coherencia queda precisamente evidente cuando se transgrede como es el caso de los balcones del actual Museo de Mallorca. Su análisis detallado permite delimitar las adiciones del herrero local en las secciones del trazado y en algunos detalles decorativos. El resultado final desde el punto de vista estilístico es desconcertante respecto al lo que sería un modelo canónico francés.

En conclusión, la aparente disyuntiva planteada en el inicio de este trabajo, queda matizada por la realidad de los balcones de Palma. No parece muy arriesgado afirmar que gran parte de sus elementos fuera importada, sin que podamos precisar su forma exacta. En algunos casos debía consistir en los módulos centrales y laterales, en otros, las barandillas completas. La parte prefabricada debía adaptarse a las formas y dimensiones exigidas y una vez satisfechas es probable que el proveedor se quedara con remanentes que se podían emplear en otros lugares, porque era muy difícil ajustar exactamente los envíos del exterior a cada caso concreto.

Dentro de este proceso intervendrían los herreros locales con más o menos fortuna. En algunos casos se limitaban a su colocación y las barandillas son canónicamente francesas. En otros se vieron obligados a realizar modificaciones –no siempre afortunadas– aunque también encontramos soluciones brillantes que se integran perfectamente en el estilo del conjunto del barandal o de la forma del voladizo. La naturaleza del material exportado junto con las posibilidades intrínsecas de su sintaxis combinatoria facilitaron su adaptación a las necesidades locales. Su presencia en Mallorca supuso la irrupción de un nuevo gusto estilístico foráneo que, al tratarse de un detalle puntual, se integró perfectamente en la arquitectura tradicional mallorquina seguramente promovido por unos comitentes de un determinado perfil social. Pero esto es otra historia.



# ***El paper pintat a Mallorca, un element decoratiu oblidat*** ***El papel pintado en Mallorca, un elemento decorativo olvidado***

—

*Magdalena Bennàsar Binimelis i Josep M Pomar Reynés*  
*Magdalena Bennàsar Binimelis y Josep M. Pomar Reynés*



Marquage des rouleaux pour les collections.

—  
Marcatge dels rotlles per les col·leccions. Fullet comercial dels anys 20 de la Fàbrica Paul Dumàs de Montreuil. Arxiu Pomar Flores.

Marraje de los rollos para las colecciones. Folleto comercial de los años 20 de la Fàbrica Paul Dumàs de Montreuil. Archivo Pomar Flores.

## **Introducció**

**E**l present escrit és un tast de la història del paper pintat a Mallorca amb el propòsit de fer visible, difondre i posar en valor aquest patrimoni, ara per ara oblidat en gran part de l'àmbit espanyol i particularment a Mallorca. Contrasta aquest fet amb l'espai que el paper pintat, com a part de les arts decoratives, ocupa a molts països europeus i als Estats Units d'Amèrica, de forma molt marcada d'ençà de la dècada dels seixanta, en què es converteix en objecte de culte en la restauració del qual s'esmercen grans esforços, fins i tot de petits trossets de paper pintat. A banda de la seva presència a museus generals o monogràfics, a molts països hi ha actualment societats tant per a l'estudi com per a la difusió de la seva història i la seva conservació, així com publicacions periòdiques sobre paper pintat, i no és rara la presència de peces a les exposicions d'antiguitats i a les subhastes. Cal

## **Introducción**

**E**l presente escrito es un apunte de la historia del papel pintado en Mallorca que tiene el propósito de hacer visible, difundir y poner en valor este patrimonio, actualmente olvidado en gran parte del ámbito español y particularmente en Mallorca. Contrasta este hecho con el espacio que el papel pintado, como parte de las artes decorativas, ocupa en muchos países europeos y en Estados Unidos de América, de forma muy marcada desde la década de los sesenta, convirtiéndose en objeto de culto al que se dedican grandes esfuerzos en la restauración hasta de pequeños fragmentos. A parte de su presencia en museos generales o monográficos, en muchos países hay actualmente sociedades tanto para el estudio como para la difusión de su historia y conservación, así como publicaciones periódicas sobre papel pintado, no siendo rara la presencia de piezas en las exposiciones de antigüedades y en las subastas. Cabe mencionar, como algunas de las entidades



esmentar, com algunes de les entitats més destacades, la Wallpaper History Society, amb seu a Londres; el Musée du Papier Peint a Reixheim, França, i les importants col·leccions al Cooper Hewitt Museum de Nova York, a la Whitworth Art Gallery de Manchester, a la William Morris Gallery i al Victoria and Albert Museum de Londres. Avui en dia es pot seguir des de les xarxes socials l'evolució de les activitats d'algunes d'aquestes societats i comprovar el seu dinamisme.

En contrast, en el nostre entorn, el paper pintat no és protagonista en les publicacions sobre arts industrials, arts decoratives, ni en estudis d'investigació, ni tan sols en conferències o jornades d'estudis. Tampoc es prioritza la seva conservació en la remodelació i restauració de casals. Pot ser precisament perquè el paper pintat és un element quotidià, que ens és molt proper en el temps, no li donam la importància que li correspon. Pel que fa a Mallorca, la seva documentació és pràcticament nul·la. Només coneixem algunes al·lusions tangencials a publicacions sobre les arts decoratives a l'època modernista i descripcions, de passada, de la seva presència en algun habitatge històric.

La donació, l'any 2003, del llegat de papers pintats de la Casa Pomar Flores al Museu de Mallorca, tot i l'esforç inicial no s'ha arribat a traduir en cap exhibició ni publicació. A Espanya, el Museu del Disseny de Barcelona conté un bon nombre de peces, moltes de les quals provenen d'aquesta mateixa botiga de Palma, però també ha estat molt limitat l'interès pel paper pintat, amb dues excepcions: la tesi de Maria Teresa Canals i el seu llibre *Els papers pintats i les arts decoratives*,<sup>1</sup> i la més recent, sobre la Real Fábrica de Papel Pintado de Madrid, d'Isadora Rose-de Viejo.<sup>2</sup>

La situació de l'estudi i la difusió dels papers pintats fa més lloable i transcendent que la direcció del Casal Solleric decidís incloure al seu cicle el micromecenatge i la conferència sobre el paper pintat a Mallorca que ha ocasionat aquest article.

## El miracle de la conservació del paper pintat, un patrimoni amenaçat

Ben bé podem considerar un prodigi que perdurin i es conservin papers pintats, ja que, per la seva naturalesa, molt més que altres peces artístiques el paper pintat és molt fràgil per si mateix. D'altra banda, com a producte de consum està

<sup>1</sup> CANALS AROMÍ, M. Teresa: *Papers pintats a Espanya (1815-1929)*, vol I, tesi doctoral, Dep. de Composició Arquitectònica. Secció d'Història. ETSAB UPC, Barcelona, 1999. -: *Els papers pintats i les arts decoratives*, M. T. Canals, Barcelona 2003.

<sup>2</sup> ROSE-DE VIEJO, Isadora, *La real fàbrica de papeles pintados de Madrid (1786-1836)*, Càtedra, Madrid, 2015.

más destacadadas, la Wallpaper History Society con sede en Londres, el Musée du Papier Peint en Rixheim, Francia, y las importantes colecciones del Cooper Hewitt Museum de Nueva York, la Whitworth Art Gallery de Manchester, la William Morris Gallery y el Victoria and Albert Museum de Londres. Hoy en día se puede seguir desde las redes sociales la evolución de las actividades de algunas de estas sociedades y comprobar su dinamismo.

En contraste, en nuestro entorno, el papel pintado no es protagonista en las publicaciones sobre artes industriales, artes decorativas, ni en estudios de investigación, ni siquiera en conferencias o jornadas de estudios. Tampoco se prioriza su conservación en la remodelación y restauración de casals. Puede ser precisamente porque el papel pintado es un elemento cotidiano, que nos es muy cercano en el tiempo, que no le damos la importancia que le corresponde. En cuanto a Mallorca, su documentación es prácticamente nula. Solo conocemos algunas alusiones tangenciales a publicaciones sobre las artes decorativas en la época modernista y descripciones, de paso, de su presencia en alguna vivienda histórica.

La donación, en 2003, del legado de papeles pintados de la Casa Pomar Flores al Museo de Mallorca, a pesar del esfuerzo inicial, no se ha llegado a traducir en ninguna exhibición ni publicación. En España, el Museo del Disseny de Barcelona contiene un buen número de piezas: muchas de ellas proceden de esta misma tienda de Palma. Pero también ha sido muy limitado el interés por el papel pintado, con dos excepciones: la tesis de Maria Teresa Canals y su libro *Els papers pintats i les arts decoratives*,<sup>1</sup> y la más reciente, sobre la Real Fábrica de Papel Pintado de Madrid de Isadora Rose-de Viejo.<sup>2</sup>

La situación del estudio y difusión de los papeles pintados hace más loable y trascendente que la dirección del Casal Solleric decidiera incluir en su ciclo el micromecenazgo y la conferencia sobre el papel pintado en Mallorca que ha ocasionado este artículo.

## El milagro de la conservación del papel pintado, un patrimonio amenazado

Podemos considerar un prodigio que perduren y se conserven papeles pintados, ya que, por su naturaleza, mucho más que otras piezas artísticas, el papel pintado es muy fràgil por si mismo. Por otro lado, como producto de consumo, está

<sup>1</sup> CANALS AROMÍ, M. Teresa: *Papers pintats a Espanya (1815-1929)*, Vol I, Tesis doctoral, Dpt. de Composició Arquitectònica. Secció de Historia. E.T.S.A.B. UPC, Barcelona, 1999. -: *Els papers pintats i les arts decoratives*, M. T. Canals, Barcelona, 2003.

<sup>2</sup> ROSE-DE VIEJO, Isadora: *La Real Fábrica de Papeles Pintados de Madrid (1786-1836)*, Càtedra, Madrid, 2015.

sotmès als canvis per l'erosió mateixa i per les modes: és habitual que s'empaperi amb nous models damunt d'altres més antics. A més, per la seva disposició als murs i sostres està exposat dia rere dia a un desgast continu a causa de diferents circumstàncies com la fricció dels mobles, les goteres, la humitat, la calor i la contaminació del fum de les xemeneies, el sol que entra per les finestres, fins i tot els forats que es fan a les parets per a les instal·lacions elèctriques o per a penjar-hi els llums i els quadres, el contacte amb els suports metàl·lics, els quals pel fet de tocar el paper faciliten la seva oxidació... Per tot això, es pot dir que ha estat un patrimoni permanentment amenaçat, sobre el qual no ha existit una consciència del seu valor, i amb grans dificultats per a assegurar la seva conservació.

És una sort, per tant, que s'hagin conservat exemples de paper pintat històric, bé com a document (els mateixos papers en rotlles, fragments, en àlbums o mostraris); més rarament, papers conservats als murs mateixos, i, excepcionalment, que datin de la construcció original i recreïn les atmosferes de l'època. Aquests darrers són els de més qualitat, encara que es mantinguin en diferents estats. El descobriment d'aquests papers al seu lloc originari és, en ocasions, degut a l'atzar. Hi ha hagut papers que han estat trobats darrere un moble o davall un teixit, com en el cas proper del Casal Balaguer de Palma, on un domàs cobria un antic paper.

A Espanya, gran part dels papers pintats conservats *in situ* es troben a edificis històrics catalogats, en particular palaus i habitatges d'aristòcrates.<sup>3</sup> En són bons exemples alguns casos dependents del Patrimoni Nacional: al Palau Reial de Madrid hi ha diverses sales decorades amb papers pintats de la primera meitat del segle XIX, així com als palaus reials de Riofrio i Aranjuez, aquests amb decoracions ja de finals del segle XIX o principis del XX. La col·lecció més antiga i uniforme dins el Patrimoni Nacional està localitzada al Palacete de La Quinta, a El Pardo.<sup>4</sup>

## Un repàs històric del paper pintat

Hi ha coincidència a situar l'origen remot de papers pintats per a decorar les parets a la Xina, cap a 200 anys aC, on es dibuixaven motius decoratius sobre paper d'arròs, un fet del qual, posteriorment, Marco Polo dona notícia. Aquest origen podria ser, segons Maria Teresa Canals, la causa de la

<sup>3</sup> CANALS AROMÍ, M. Teresa: *Papers pintats a Espanya (1815-1929)*, vol I, tesi doctoral, Dep. de Composició Arquitectònica. Secció d'Història. ETSAB UPC, Barcelona, 1999. pàgs. 30-43.

<sup>4</sup> Informació facilitada per la Sra. Pilar Benito, cap del Servei de Conservació de Patrimoni Nacional.

sometido a los cambios, por la propia erosión y por las modas: es habitual que se empapele con nuevos modelos encima de otros más antiguos. Además, por su disposición en los muros y techos, está expuesto día tras día a un desgaste continuo, a causa de diferentes circunstancias como la fricción de los muebles, las goteras, la humedad, el calor y la contaminación del humo de las chimeneas, el sol que entra por las ventanas, incluso, los agujeros que se hacen en las paredes para instalaciones eléctricas, o para colgar luces y cuadros, el contacto con apoyos metálicos, que por el hecho de tocar el papel facilitan su oxidación. Por todo ello, se puede decir que ha sido un patrimonio permanentemente amenazado, para el que no ha existido una consciencia de valor, y con grandes dificultades para garantizar su conservación.

Es una suerte, por tanto, que se hayan conservado ejemplos de papel pintado histórico, bien como documento (los propios papeles en rollos, fragmentos, en álbumes o muestrarios), más raramente, papeles conservados en los propios muros y, excepcionalmente, que daten de la construcción original recreando las atmosferas de la época. Estos últimos son los de más calidad, aunque se mantengan en diferentes estados. El descubrimiento de estos papeles en su lugar originario es, en ocasiones, debido al azar. Algunos papeles se han encontrado detrás de un mueble o debajo de un tejido, como en el caso cercano del Casal Balaguer de Palma, donde un damasco cubría un antiguo papel.

En España, gran parte de los papeles pintados conservados *in situ* se encuentran en edificios históricos catalogados, en particular palacios y viviendas de aristócratas.<sup>3</sup> Son buenos ejemplos algunos casos dependientes del Patrimonio Nacional: en el Palacio Real de Madrid hay varias salas decoradas con papeles pintados de la primera mitad del siglo XIX, así como en los palacios reales de Riofrio y Aranjuez, estos con decoraciones ya de finales del siglo XIX o principios del XX. La colección más antigua y uniforme dentro del Patrimonio Nacional está localizada en el Palacete de La Quinta, en el Pardo.<sup>4</sup>

## Un repaso histórico del papel pintado

Hay coincidencia en situar el origen remoto de papeles pintados para decorar las paredes en China, hacia 200 años AC, donde se dibujaban motivos decorativos sobre papel de arroz, un hecho del que, posteriormente, Marco Polo da noticia. Este origen podría ser, según Maria Teresa Canals, la

<sup>3</sup> CANALS AROMÍ, M. Teresa: *Papers pintats a Espanya (1815-1929)*, Vol I, Tesis doctoral, Dpto. de Composición Arquitectònica. Sección de Historia. E.T.S.A.B. UPC, Barcelona, 1999, pàgs. 30-43.

<sup>4</sup> Información facilitada por la Sra. Pilar Benito, Jefa del Servicio de Conservación de Patrimonio Nacional.

pervivència del terme *paper pintat*, a partir de la repercussió que va tenir la importació de papers pintats francesos arreu del món, com a resultat de traduir popularment com *papier peint*, provinent de “des papiers de Chine peints à la main”,<sup>5</sup> un terme que ha arrelat a tots els idiomes malgrat que a Occident els papers pintats sempre varen ser estampats o impresos.

L'interès que despertà aquest producte als viatjants i l'inici de les exportacions a Anglaterra per part de la Societat de les Índies Orientals afavoreix la seva introducció a Europa, bàsicament a França i Anglaterra, a finals del segle XVI. Tot i que els artesans xinesos treballen majoritàriament per al mercat exterior, no deixa de ser una mercaderia cara i elitista, i aquest cost inclina la balança de la importació a la fabricació pròpia, també amb fórmules particulars. En el cas francès s'adoptà inicialment en forma de l'anomenat *papier dominoté* per a folrar cofres, caixes o armaris, i en el cas anglès estampant amb blocs de fusta peces rectangulars d'uns 30 x 40 cm que es podien anar confegint per a aconseguir un rotlle, per a la qual cosa eren necessàries unes vint-i-quatre peces. El color hi era posat a mà amb la tècnica de l'estergit i retocat amb pinzell. Normalment aquesta feina de retoc la feien les dones i nines. Quant als *dominó*, presentaven motius senzills: geomètrics, petites flors, ratllats, escacs, que progressivament els *dominotiers*, els responsables de la seva fabricació, fan extensiu a imitacions com el marbre. Per la seva banda, el Regne Unit situa l'inici de la pròpia història del paper pintat al 1509, datació de la peça més antiga de fabricació britànica conservada actualment, i també és capdavanter en innovacions: cap al 1620 crea el paper pintat que imita el vellut.

La ràpida popularització del paper pintat respon a diverses causes: d'una banda, les que tenen a veure amb la seva promoció comercial, basada tant en criteris higienistes (ambients més saludables, càlids, aïllants de plagues i del contacte directe amb materials més sensibles i difícils de netejar), com en el reclam de la moda, molt vinculat a categoria, ascens social i modernitat; de l'altra, a factors econòmics, la inversió mateixa en una nova indústria que cal rendibilitzar i, molt especialment, les mesures liberalitzadores com la desaparició de diverses taxes que gravaven la seva producció: el 1830 se suprimeix la taxa sobre paper continu i el 1836 l'impost sobre el paper pintat a Anglaterra.

Però és, sens dubte, gràcies a la mecanització, primer amb la màquina per a produir paper “continu” inventada per Louis Nicolas Robert el 1798, que permet l'elaboració de tires de

<sup>5</sup> CANALS AROMÍ, M. Teresa: *Papers pintats a Espanya (1815-1929)*, vol I, tesi doctoral, Dep. de Composició Arquitectònica. Secció d'Història. ETSAB UPC, Barcelona, 1999, pàg. 2

causa de la pervivència del terme “papel pintado”, a partir de la repercussió que tuvo la importación de papeles pintados franceses alrededor del mundo, como resultado de traducir popularmente “papier peint” procedente de “des papiers de Chine peints à la main”<sup>5</sup>. Este término ha arraigado en todos los idiomas aunque en occidente los papeles pintados siempre fueron estampados o impresos.

El interés que despertó este producto en los viajantes y el inicio de las exportaciones a Inglaterra, por parte de la Sociedad de las Indias Orientales, favorece su introducción en Europa, básicamente en Francia e Inglaterra, a finales del siglo XVI. Si bien los artesanos chinos trabajan mayoritariamente para el mercado exterior, no deja de ser una mercancía cara y elitista y es este coste lo que inclina la balanza de la importación a la fabricación propia también con fórmulas particulares. En el caso francés se adoptó inicialmente en forma del llamado “papier dominoté” para forrar cofres, cajas o armarios y, en el caso inglés, estampando con bloques de madera piezas rectangulares de unos 30 x 40 cm que se podían ir uniendo para conseguir un rollo, para lo cual eran necesarias unas veinticuatro piezas. El color se añadía a mano con la técnica del estarcido y retocado con pincel. Normalmente este trabajo de retoque lo hacían mujeres y niñas. En cuanto a los “dominos”, presentaban motivos sencillos: geométricos, pequeñas flores, rayados, ajedrez, que progresivamente los “dominotiers”, los responsables de su fabricación, hacen extensivo a imitaciones como el mármol. Por su parte, el Reino Unido sitúa el inicio de la propia historia del papel pintado en 1509, datación de la pieza más antigua de fabricación británica conservada actualmente, y también es abanderado en innovaciones, creando hacia 1620 el papel pintado que imitaba el terciopelo.

La rápida popularización del papel pintado responde a diversas causas. Por una parte, las relacionadas con su promoción comercial, basada tanto en criterios higienistas (ambients més saludables, càlids, aïllants de plagues i del contacte directe amb materials més sensibles i difícils de netejar), como en el reclamo de la moda, muy vinculado a categoría, ascenso social y modernidad. Por otro lado, los factores económicos, la propia inversión en una nueva industria que hay que rentabilizar y, muy especialmente las medidas liberalizadoras como la desaparición de diversas tasas que gravaban su producción: en 1830 se suprime la tasa sobre papel en continuo y en 1836 el impuesto sobre el papel pintado en Inglaterra.

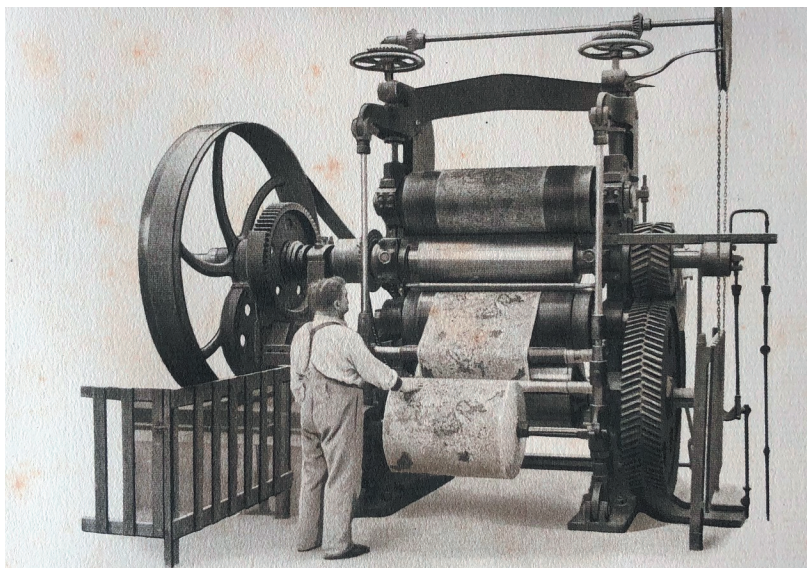
Pero es, sin duda, gracias a la mecanización, primero con la máquina para producir papel “continuo”, inventada por Louis

<sup>5</sup> CANALS AROMÍ, M. Teresa: *Papers pintats a Espanya (1815-1929)*, Vol I, Tesis doctoral, Dpto. de Composición Arquitectónica. Sección de Historia. E.T.S.A.B. UPC, Barcelona, 1999, pág. 2.



paper de 12 a 15 metres de llargària, i ja al segle XIX, el 1839, amb la invenció a Anglaterra d'una màquina d'impressió superficial de quatre colors, amb dissenys tallats a mà sobre cilindres que podien imprimir 400 rotlles al dia, que el paper pintat incrementa exponencialment la seva producció i s'imposa, de forma general, a la decoració dels habitatges. És doncs el pas de l'artesania a la indústria el que facilita la producció massiva i l'evolució estètica. Per a Isadora Rose-de Viejo fins a principis del segle XIX els papers pintats són, de fet, xilografies en color d'estampes artesanals tradicionals.

Nicolas Robert en 1798, que permite la elaboración de tiras de papel de 12 a 15 metros de longitud, y ya en el siglo XIX, en 1839, con la invención en Inglaterra de una máquina de impresión superficial de cuatro colores, con diseños tallados a mano sobre cilindros que podían imprimir 400 rollos al día, que el papel pintado incrementa exponencialmente su producción y se impone, de forma general, en la decoración de las viviendas. Es pues el paso de la artesanía a la industria lo que facilita la producción masiva y la evolución estética. Para Isadora Rose-de Viejo, hasta principios del siglo XIX los papeles pintados son, de hecho, xilografías en color de estampas artesanales



Llustrat final al rotlle de paper pintat. Fullet comercial dels anys 20 de la Fàbrica Paul Dumàs de Montreuil, Arxiu Pomar Flores.

Lustrado final en el rollo de papel pintado. Folleto comercial de los años 20 de la Fàbrica Paul Dumàs de Montreuil, Archivo Pomar Flores.

La industrialització romp aquesta tendència i fa que el paper pintat sigui present, no ja només a les cases benestants sinó també entre les classes mitjanes europees, de manera que podem parlar de la “democratització” del paper pintat en plena època victoriana al Regne Unit i la seva extensió progressiva al Continent.

Aquesta primera producció europea que imitava d'entrada els exemplars que els xinesos pintaven damunt paper d'arròs i que tant impressionava els viatjants europeus, va anar evolucionant per adaptar-se als gustos i tradicions occidentals. Trobam, per tant, les variacions dels motius florals orientals, però també les imitacions dels materials més nobles i les seves textures: domàs, teixits en general, marbre, vellut... per endinsar-se a mesura que s'incorporen a les estampacions fins a vint-i-quatre colors, en les figuracions de tota casta i en els paisatges de les grans propostes panoràmiques, al mateix

tradicionales. La industrialización rompe esta tendencia y hace que el papel pintado esté presente, no solo en las casas acomodadas, sino también entre las clases medias europeas, de modo que podemos hablar de la “democratización” del papel pintado en plena época victoriana en Reino Unido y su extensión progresiva al Continente.

Esta primera producción europea que imitaba de entrada los ejemplares que los chinos pintaban sobre papel de arroz y que tanto impresionaba a los viajeros europeos, fue evolucionando para adaptarse a los gustos y tradiciones occidentales. Encontramos, por tanto, las variaciones de los motivos florales orientales, pero también las imitaciones de los materiales más nobles y sus texturas: damascos, tejidos en general, mármol, terciopelo... para adentrarse a medida que se incorporan en las estampaciones hasta veinticuatro colores, en las figuraciones de toda casta y en los paisajes de las grandes propuestas panorámicas al mismo tiempo que las diferentes



Gravat i preparació dels motlles i matrius. Fullet comercial dels anys 20 de la Fàbrica Paul Dumàs de Montreuil, Arxiu Pomar Flores.

Grabado y preparación de los moldes y matrices. Folleto comercial de los años 20 de la Fàbrica Paul Dumàs de Montreuil, Archivo Pomar Flores.

temps que les diferents tendències del moment. Es passa per tant, poc a poc, de la imitació dels revestiments que arriben a reproduir grans cortinatges evocadors de teixits luxosos, ornats amb passamaneries i borles, domassos, sedes, velluts, organdís, brodats i garses a decantar-se cap a un estil més lliure i peculiar del que serà el llenguatge del paper pintat.

En aquesta època no deixen d'aparèixer novetats que fan més atractiu el producte. Les anilines permeten uns colors més vistosos en les estampacions, s'aconsegueixen el relleu, les pàtines de vernís, els papers que es poden netejar, etc. És el moment en què el paper pintat és present a les exposicions universals que es seguiran celebrant al llarg del segle XX, amb la participació dels principals fabricants europeus de paper pintat que hi exposen les seves novetats i competeixen, els països i els industrials, per presentar els millors dissenys.

Pel que fa a Espanya, a mitjan segle XVIII hi havia ja un gran interès per la decoració amb paper pintat. Això no obstant, la fabricació interior era insuficient, de poca qualitat, i els tallers i manufactures que s'hi dedicaven no acabaven de reeixir econòmicament. Malgrat els esforços d'algunes societats econòmiques d'amics del país, com les de Madrid i Saragossa, les preferències del públic s'orientaven cap als

tendencias del momento. Se pasa, por tanto, poco a poco, de la imitación de los revestimientos que llegan a reproducir grandes cortinajes evocadores de tejidos lujosos, ornados con pasamanerías y borlas, damascos, sedas, terciopelos, organdíes, bordados y gasas, a decantarse por un lenguaje más libre y peculiar del que será el lenguaje del papel pintado.

En esta época no dejan de aparecer novedades que hacen más atractivo el producto. Las anilinas permiten unos colores más vistosos en las estampaciones, se consigue el relieve, las pátinas de barniz, los papeles que se pueden limpiar, etc. Es el momento en que el papel pintado está presente en las Exposiciones Universales, que se seguirán celebrando a lo largo del siglo XX, con la participación de los principales fabricantes europeos de papel pintado que exponen sus novedades y compiten, países e industriales, para presentar los mejores diseños.

En cuanto a España, a mediados del siglo XVIII existía ya un gran interés por la decoración con papel pintado. Sin embargo, la fabricación interior era insuficiente, de poca calidad y los talleres y manufactures que se dedicaban a ello no acababan de resultar económicamente. A pesar de los esfuerzos de algunas Sociedades Económicas de Amigos del País, como las de Madrid y Zaragoza, las preferencias del público se





—  
 Mostreig de colors per a l'estampació. Fullet propagandístic dels anys 20 de la Fàbrica Paul Dumàs de Montreuil, Arxiu Pomar Flores.

Muestreo de colores para la estampación. Folleto propagandístico de los años 20 de la Fàbrica Paul Dumàs de Montreuil, Archivo Pomar Flores.

papers d'importació. Tot i que es van obrir fàbriques a la capital i també a Vitòria, Barcelona, Alacant, Màlaga, Girona i altres poblacions, els seus productes no aconseguen competir amb la qualitat i la vistositat dels papers anglesos, belgues i francesos, i fan que el mercat exterior predomini i posi en dificultats els fabricants nacionals, que han d'implorar el proteccionisme de l'Estat amb gravàmens a la importació i subsidis a la producció.

És en aquest context en què un fabricant francès, Jean Baptiste Giroud, es dirigeix a l'ambaixador espanyol a París, el comte d'Aranda, amb una proposta temptadora: ubicar una fàbrica de papers pintats a Madrid amb capital privat però sota la protecció de la Corona, amb importants beneficis fiscals i altres suports públics. L'entusiasme del secretari d'estat Floridablanca davant aquesta iniciativa i l'esperit empresarial del fill de Giroud, del mateix nom, varen facilitar el naixement de la Real Fàbrica de Papeles Pintados de Madrid, l'any 1786, una aventura que perviuria cinquanta anys. D'aquesta manera, el gust francès i la qualitat europea penetraven a Espanya amb fabricació pròpia i mantenint alhora la importació controlada per la mateixa família de fabricants francesos per a les obres més elitistes, com els papers panoràmics, que s'encarregaven a la factoria Zuber.

Al segle XIX el paper pintat esdevé el gran protagonista de la decoració d'interiors, seguint el curs de les modes, revisitant

orientaban a los papeles de importación. Aunque se fueron abriendo fábricas en la capital y también en Vitoria, Barcelona, Alicante, Málaga, Girona y otras poblaciones, sus productos no consiguen competir con la calidad y la vistositad de los papeles ingleses, belgas y franceses, y hacen que el mercado exterior predomine poniendo en dificultades a los fabricantes nacionales que deben implorar el proteccionismo del Estado con gravámenes a la importación y subsidios a la producción.

Es en este contexto en el que un fabricante francés, Jean Baptiste Giroud, se dirige al embajador español en París, el Conde de Aranda, con una propuesta tentadora: ubicar una fábrica de papeles pintados en Madrid con capital privado pero bajo la protección de la Corona, con importantes beneficios fiscales y otros apoyos públicos. El entusiasmo del Secretario de Estado Floridablanca ante esta iniciativa y el espíritu empresarial del hijo de Giroud, del mismo nombre, facilitaron el nacimiento de la Real Fàbrica de Papeles Pintados de Madrid, el año 1786, una aventura que perviviría cincuenta años. De esta manera el gusto francés y la calidad europea penetraban en España con fabricación propia y manteniendo al mismo tiempo la importación controlada por la misma familia de fabricantes franceses para las obras más elitistas, como los papeles panoràmics, que se encargaban a la factoría Zuber.





Sanefes de paper pintat amb motius florals. Col.lecció Pomar Flores.

Cenefas de papel pintado con motivos florales. Colección Pomar Flores.



estils, fent-se present en els nous moviments artístics, que es van sumant a un eclecticisme sempre actual i adaptant a totes les sensibilitats, a totes les economies i a tots els anhels socials. Aquest vigor es manté pràcticament al llarg de tot el segle XX fins als anys 80, en què s'inicia una decadència, precisament després que en la dècada anterior s'hagués arribat al zenit de la seva presència pràcticament universal.

L'abundant producció, extensa en varietat de dibuixos i colors, i la similitud dels dissenys afavoreix les còpies entre les fàbriques. Per aturar aquesta pràctica, als industrials no els queda més remei que marcar els rotlles i enregistrar els seus productes, per a la qual cosa inventen les marques de fàbrica i els números de registre, que a més d'evitar la competència deslleial d'altres manufactures serveixen als industrials per distingir les diferents qualitats en la producció dels propis papers pintats.

## Els estils del paper pintat i els seus protagonistes

L'eclecticisme i la convivència de diferents estils és el que caracteritza la presència del paper pintat a la decoració d'interiors. Sense perdre mai la presència del dibuix orientalista, el paper imita, en primer lloc, els materials que substitueix: domàs, tela, cuir, fusta, marbre, per endinsar-se en el desenvolupament de motius florals, geomètrics i

En el siglo XIX el papel pintado se convierte en el gran protagonista de la decoración de interiores, siguiendo el curso de las modas, revisitando estilos, haciéndose presente en los nuevos movimientos artísticos, que se van sumando a un eclecticismo siempre actual, y adaptándose a todas las sensibilidades, a todas las economías y a todos los anhelos sociales. Este vigor se mantiene prácticamente a lo largo de todo el siglo XX hasta los años 80 en que se inicia una decadencia, precisamente después de que en la década anterior se hubiera llegado al zénit de su presencia prácticamente universal.

La abundante producción, extensa en variedad de dibujos y colores, y la similitud de los diseños favorece las copias entre las fábricas. Para detener esta práctica, a los industriales no les queda más remedio que marcar los rollos y registrar sus productos inventando las marcas de fábrica y los números de registro, que además de evitar la competencia desleal de otras manufacturas sirven a los industriales para distinguir las diferentes calidades en la producción de los propios papeles pintados.

## Los estilos del papel pintado y sus protagonistas

El eclecticismo y la convivencia de diferentes estilos es lo que caracteriza la presencia del papel pintado en la decoración de interiores. Sin perder nunca la presencia del dibujo orientalista, el papel imita, en primer lugar, los materiales que sustituye:



Rotlles de papes pintats de diferents models. Col·lecció Pomar Flores

Rollos de papeles pintados de diferentes modelos. Colección Pomar Flores



figuratius propis i crear tota casta d'íconografies, fins al desenvolupament de grans panoràmiques paisatgístiques o historicistes.

Més que les tendències artístiques del moment, les preferències del paper pintat segueixen les modes en voga. Els estils es reprenen, es revisitem o renoven, alguns es mantenen durant un període més llarg de temps i d'altres tenen presència efímera. Un estil no es correspon necessàriament amb una època. Al món del paper pintat hi conviuen propostes diferents, de manera que s'adapten a gustos, espais, economies i aspiracions. El mercat ofereix una àmplia gamma de papers pintats des dels més luxosos, de cost elevat com els envellutats, els papers amb aplicacions d'or, els panoràmics, fins als d'elaboració més senzilla, de preu més assequible.

S'ha dit que el segle XIX és un segle de neos: neoclàssic, neorococó, neoarabesc..., però això no vol dir que el paper pintat no participi als moviments i estils de cada moment. L'Art Nouveau deixa una petjada que es mantindrà sempre present a les propostes del futur i que encara avui es reproduïxen. Ja dins el segle XX els dissenys dels papers s'adapten a les decoracions decó i al mobiliari propi de la Bauhaus, i es compenetren molt bé. També les tendències de l'art –el cubisme, el constructivisme, l'abstracte i, finalment el

damasco, tela, cuero, madera, mármol, para adentrarse en el desarrollo de motivos florales, geométricos y figurativos propios, creando toda casta de iconografías, hasta el desarrollo de grandes panorámicas paisajísticas o historicistas.

Más que las tendencias artísticas del momento, las preferencias del papel pintado siguen las modas en boga. Los estilos se retoman, se revisitan o renuevan, algunos se mantienen durante un período más largo de tiempo y otros tienen presencia efímera. Un estilo no se corresponde necesariamente con una época. En el mundo del papel pintado conviven propuestas diferentes de manera que se adaptan a gustos, espacios, economías y aspiraciones. El mercado ofrece una amplia gama de papeles pintados desde los más lujosos, de coste elevado como los aterciopelados, los papeles con aplicaciones de oro, los panorámicos, hasta los de elaboración más sencilla, de precio más asequible.

Se ha dicho que el siglo XIX es un siglo de neos: neoclásico, neorococó, neoarabesco... pero esto no significa que el papel pintado no participe de los movimientos y estilos de cada momento. El Art Nouveau deja una huella que se mantendrá siempre presente en las propuestas del futuro y que todavía hoy se reproducen; ya dentro del siglo XX los diseños de los papeles se adaptan a las decoraciones decó y al mobiliario propio de la Bauhaus, compenetrándose muy bien. También las tendencias del arte, el cubismo, el constructivismo, el

pop i la psicodèlica- troben el seu reflex en les formulacions dels papers pintats en la seva darrera etapa d'esplendor i decadència, sense deixar, en tot moment, la convivència amb les tradicions clàssiques.

Hem de fer menció especial dels papers panoràmics, citats anteriorment, ja que per les seves qualitats artístiques i tècniques són l'excel·lència en el seu gènere, el paper pintat com a obra d'art.

Aquests decorats sumptuosos i de gran dimensions, bé en grisalles o en colors, fan que tota l'estança esdevingui un únic quadre, fins el punt que creen ambients, reals o ficticis, molt teatrals. Malgrat aquest mèrit no són exemplars únics sinó de producció seriada.

A manera d'exemple en citam alguns models:

- *Els salvatges de l'oceà Pacífic*. 1805. Col·lecció de la National Gallery of Australia. Camberra.
- *Els inques*. 1818. Palacio del Pardo. Madrid.
- *Cacera a Compiègne*. 1812. La Torre de los Varona. Àlaba.
- *Vistes d'Itàlia*. c. 1822. Victoria and Albert Museum. Londres.
- *La història de Psique*. Reedició de 1872. Musée des Arts Décoratifs. París.

Gran part dels conjunts de papers panoràmics es conserven actualment, bé els originals, restaurats o en reedicions, tant en col·leccions particulars com en edificis privats o en museus. La casa Zuber de Rixheim, a França, fundada l'any 1770, encara reproduïx amb el mètode tradicional alguns d'aquests papers. La majoria han estat estudiats i catalogats, per la qual cosa coneixem la seva ubicació actual. Ens hem de referir en aquest punt a Odile Nouvel-Kammerer i les seves valuoses aportacions sobre els papers panoràmics, amb estudis exhaustius i publicacions profusament il·lustrades.

Al procés de fabricació del paper pintat hi participen distints tipus d'operaris especialitzats i professionals, una diversitat que permet situar el seu espai a mig camí entre l'art i la indústria. Però a mesura que el paper pintat adquireix un rang social reconegut i es fa necessari perfeccionar la qualitat dels models, el dissenyador pren força i es rellevant perquè es comencen a conèixer les autories dels dissenys. És ell qui dona la importància artística al paper pintat. No és estrany que destacats artistes creatius com Walter Crane i, especialment, William Morris dediquin una part del seu geni al disseny de

abstracto y, finalmente el pop y la psicodelia, encuentran su reflejo en las formulaciones de los papeles pintados en su última etapa de esplendor y decadencia, sin dejar, en todo momento, la convivencia con las tradiciones clásicas.

Debemos hacer mención especial de los papeles panorámicos, citados anteriormente, ya que por sus cualidades artísticas y técnicas son la excelencia en su género, el papel pintado como obra de arte.

Estos decorados suntuosos y de grandes dimensiones, bien en grisallas o en colores, hacen que toda la estancia se convierta un único cuadro, hasta el punto de que crean ambientes, reales o ficticios, muy teatrales. A pesar de este mérito, no son ejemplares únicos sino de producción seriada.

A modo de ejemplo, citamos algunos modelos:

- *Los salvajes del mar Pacífico*. 1805. Colección de la National Gallery of Australia. Camberra.
- *Los Incas*. 1818. Palacio del Pardo. Madrid.
- *Cacería en Compiègne*. 1812. La Torre de los Varona. Álava.
- *Vistas de Italia*. c. 1822. Victoria and Albert Museum. Londres.
- *La historia de Psique*. Reedición de 1872. Musée des Arts Décoratifs. París.

Gran parte de los conjuntos de papeles panorámicos se conservan actualmente, ya sean los originales, restaurados o en reediciones, tanto en colecciones particulares como en edificios privados o en museos. La casa Zuber de Rixheim, en Francia, fundada el año 1770, todavía reproduce con el método tradicional algunos de estos papeles. La mayoría se han estudiado y catalogado, por lo cual conocemos su ubicación actual. Debemos mencionar en este punto a Odile Nouvel-Kammerer y sus valiosas aportaciones sobre los papeles panorámicos, con estudios exhaustivos y publicaciones profusamente ilustradas.

En el proceso de fabricación del papel pintado participan distintos tipos de operarios especializados y profesionales, una diversidad que permite situar su espacio a medio camino entre el arte y la industria. Pero a medida que el papel pintado adquiere un rango social reconocido y se hace necesario perfeccionar la calidad de los modelos, el diseñador gana fuerza y es relevante porque se comienzan a conocer las autorías de los diseños. Es él quien da importancia artística al papel pintado. No es extraño que destacados artistas creativos como Walter Crane y, especialmente, William Morris, dediquen una parte de su genio al diseño de modelos de papel pintado y cenefas, muchos de los cuales se siguen reproduciendo



models de paper pintat i sanefes, molts dels quals se segueixen reproduint i comercialitzant a dia d'avui. En el nostre àmbit, Gaspar Homar va deixar la seva empremta en els papers pintats del modernisme, els seus sinuosos dibuixos de liris, plantes enfiladisses i conjunts florals varen ser imitats pels estampadors de teixit i de paper. També, puntualment, algun arquitecte modernista o noucentista fa dibuixos per a papers pintats. Un dels més cèlebres, Le Corbusier, cap a 1931 contribuï a desenvolupar una part dels mostraris de la marca Salubra.

Cal recordar que una de les característiques del paper pintat és que presenta el motiu estampat seguint un patró de repetició al llarg i ample del paper. Aquesta adaptació del dibuix a la superfície del rotlle s'anomena *rapport*. Aquest fet condiciona el plantejament ornamental d'una estança i propicia també un model propi d'abordatge decoratiu de les habitacions, que es divulga per mitjà de revistes i publicacions dirigides als pintors-decoradors o al públic en general. Al segle XIX i bona part del segle XX difícilment trobarem un espai empaperat decorat amb un sol motiu; al contrari, diferents models de paper es complementen en els murs d'un mateixa sala o cambra, cada un jugant el seu rol dins una unitat estilística.

Hem de pensar a més, que les grans alçàries dels interiors dels habitatges afavoreixen la divisió per parts de la decoració. És habitual trobar un primer motiu als baixos, al sòcol o a l'arrambador, com un gran rodapeu de paper d'una alçària aproximada d'un metre. Aquesta part era conegut a Mallorca, com a "remadillo", castellanisme de "arrimadillo" o "arrimadero"<sup>6</sup>. Més amunt se situa el motiu principal, d'una sola peça o emmarcat, formant grans quadres de paper. Aquesta part, de més alçària i superfície, es rematada a la part més alta per una sanefa de dimensions variables. Finalment, el sòtil s'empapera d'acord amb el conjunt o bé manté una base de pintura amb motlures. Aquest esquema, amb totes les variants, simplificacions i solucions més carregades, és la base d'una decoració que s'adapta tant al gust com a l'economia de manera general; dins cada habitatge adopta la fórmula adient de cada peça de la casa segons el seu ús, fins i tot segons l'edat i el caràcter de qui les habita. Tota una complexitat decorativa planificada, assessorada i implantada pel pintor, un personatge a mig camí entre l'artista, l'artesà i l'obrer, que ara no només aplica colors amb el pinzell sinó que també decideix junt amb el client la millor solució decorativa amb els papers pintats. No és estrany, des d'aquest estatus, que s'hagi tramès que l'únic personal d'ofici que era acceptat a la taula dels senyors quan treballava a una casa fos, precisament, el pintor decorador. I tampoc que alguns d'ells fossin reconeguts dins el

y comercializando hoy en día. En nuestro ámbito, Gaspar Homar dejó su huella en los papeles pintados del Modernismo, sus sinuosos dibujos de lirios, plantas enredaderas y conjuntos florales fueron imitados por los estampadores de tejido y de papel. También, puntualmente, algún arquitecto modernista o novecentista dibuja para papeles pintados. Uno de los más célebres, Le Corbusier, hacia 1931 contribuyó a desarrollar una parte de los muestrarios de la marca Salubra.

Cabe recordar que una de las características del papel pintado es que presenta el motivo estampado siguiendo un patrón de repetición a lo largo y ancho del papel. Esta adaptación del dibujo en la superficie del rollo se llama *rapport*. Este hecho condiciona el planteamiento ornamental de una estancia y propicia también un modelo propio de abordaje decorativo de las habitaciones, que se divulga por medio de revistas y publicaciones dirigidas a los pintores-decoradores o al público en general. En el siglo XIX y buena parte del siglo XX difícilmente encontraremos un espacio empapelado decorado con un solo motivo; al contrario, diferentes modelos de papel se complementan en los muros de una misma sala o estancia, cada uno de ellos desempeñando su rol dentro de una unidad estilística.

Debemos pensar, además, que las grandes alturas de los interiores de las viviendas favorecen la división por partes de la decoración. Es habitual encontrar un primer motivo en los bajos, el friso o arrimador, como un gran rodapié de papel de una altura aproximada de un metro. Es habitual encontrar un primer motivo en la parte baja, en el zócalo con un gran rodapié de papel de una altura aproximada de un metro. Esta parte era conocida en Mallorca como "remadillo", castellanismo de arrimadillo o arrimadero<sup>6</sup>. Más arriba se sitúa el motivo principal, de una sola pieza o enmarcado, formando grandes cuadros de papel; esta parte, de más altura y superficie, se remata en la parte más alta con una cenefa de dimensiones variables. Finalmente, el techo se empapela de acuerdo con el conjunto o bien mantiene una base de pintura con molduras. Este esquema con todas las variantes, simplificaciones y soluciones más cargadas es la base de una decoración que se adapta tanto al gusto como a la economía de manera general; dentro de cada vivienda adopta la fórmula adecuada de cada pieza de la casa según su uso, según la edad y el carácter de quien las habita. Toda una complejidad decorativa planificada, asesorada e implantada por el pintor, un personaje a medio camino entre el artista, el artesano y el obrero, que ahora no solo aplica colores con el pincel, sino que también decide junto con el cliente la mejor solución decorativa con los papeles pintados. No es extraño, desde este estatus, que se

<sup>6</sup> ALOMAR I ESTEVE, G; ALOMAR I CANYELLES, A.I.: *El patrimoni cultural de les Illes Balears*, Govern Balear, Palma, 1994, pàg. 80

<sup>6</sup> ALOMAR I ESTEVE, G; ALOMAR I CANYELLES, A.I.: *El patrimoni cultural de les Illes Balears*, Govern Balear, Palma, 1994, pàg. 80

camp de les belles arts, com és el cas a Mallorca de Bartomeu Canals, reconegut pintor de quadres impressionistes, o Vicenç Llorenç, escenògraf i decorador.

D'acord amb els formats i les mides del paper pintat i la seva ubicació en els interiors, es classifica en diferents tipus: sanefa, arrambador, rotlle, plafó, floró, medalló, etc. La sanefa és una tira que serveix per emmarcar, limitar i diferenciar les diferents superfícies decorades. Es posa arran de les vores de les parets, dels sostres, del sòl, de les finestres, de les portes... L'arrambador és una sanefa de mida més ampla que es col·loca a la part inferior de la paret. El rotlle és el tipus de paper pintat genèric, amb la superfície més gran. La seva amplària sol ser d'uns 50 centímetres i la llargària és, en general, de 10 metres. Els papers més antics presentaven a l'exterior una "voretta" que els protegia i que es retallava abans de la col·locació. El plafó, el floró i el medalló són classes de decoracions amb formes definides, circulars o el·líptiques, que se situen a llocs més concrets com el centre del sostre o els angles superiors de les sales.

## El paper pintat a Mallorca

Els papers pintats conservats a Mallorca són una font de gran valor a l'hora d'enllestir la història del paper pintat a l'illa. Resten exemples de papers pintats en la col·lecció de la Casa Pomar Flores del Museu de Mallorca i en d'altres que estan en mans privades, en col·leccions particulars que guarden, per valor sentimental, restes de rotlles d'antics empaperats de les cases, així com en l'arxiu de la casa comercial, en forma de mostraris i àlbums. Endemés, hi ha un petit conjunt de cases i casals en els quals encara conserven en diferents estats els interiors empaperats, contemporanis a la construcció primitiva o posteriors. En alguns casos es pot veure com un paper antic ha quedat tapat per un o uns quants de més moderns.

Alguns d'aquest conjunts es conserven o estan documentats a Palma i a la Part Forana.

A Palma:

- Al Casal Balaguer la decoració amb papers pintats a les parets era encara molt present abans de la darrera restauració. Es conservaven restes de paper a gran part de les estances de la planta noble, tot i que la majoria presentaven un estat ruïnós. Estaven ubicats al Despach Balaguer i a la Sala Lluís XV.
- Can Oleo i Can Martí Feliu eren casals que lluien aquests

haya transmitido que el único personal de oficio que era aceptado en la mesa de los señores cuando trabajaba en una casa fuera, precisamente, el pintor decorador. Y, tampoco, que algunos de ellos fueran reconocidos dentro del ámbito de las Bellas Artes, como es el caso en Mallorca de Bartomeu Canals, reconocido pintor de cuadros impresionistas, o Vicenç Llorenç, escenógrafo y decorador.

De acuerdo con los formatos y medidas del papel pintado y su ubicación en los interiores, se clasifica en diferentes tipos: cenefa, arrimadero, rollo, plafón, florón, medallón, etc. La cenefa es una tira que sirve para enmarcar, limitar y diferenciar las distintas superficies decoradas. Se coloca junto a los bordes de las paredes, techos, suelo, ventanas, puertas... El arrimadero es una cenefa de tamaño más ancho que se coloca en la parte inferior de la pared. El rollo es el tipo de papel pintado genérico con la superficie más grande, su anchura suele ser de unos 50 cm y el largo es, en general, de 10 metros. Los papeles más antiguos presentaban en el exterior un "borde" que lo protegía y que se cortaba antes de la colocación. El plafón, el florón y el medallón son tipos de decoraciones con formas definidas, circulares o elípticas, que se sitúan en lugares más concretos, como en el centro del techo o en los ángulos superiores de las salas.

## El papel pintado en Mallorca

Los papeles pintados conservados en Mallorca son una fuente de gran valor a la hora de confeccionar la historia del papel pintado en la isla. En Mallorca quedan ejemplos de papeles pintados en la colección de la Casa Pomar Flores del Museo de Mallorca y en otros que están en manos privadas, en colecciones particulares que guardan, por valor sentimental, restos de rollos de antiguos empapelados de las casas, así como en el archivo de la casa comercial, en forma de muestrarios y álbumes. Además existe un pequeño conjunto de casas y casals donde todavía se conservan en diferentes estados los interiores empapelados, contemporáneos a la construcción primitiva o posteriores. En algunos casos se puede ver como un papel antiguo ha quedado tapado por uno o varios más modernos.

Algunos de estos conjuntos se conservan o están documentados en Palma y en la parte foránea.

En Palma:

- En el Casal Balaguer la decoración con papeles pintados en las paredes estaba todavía muy presente antes de la última restauración. Se conservaban restos de papel en gran parte de las estancias de la planta noble, aunque la mayoría presentaban un estado ruinoso. Estaban ubicados en el Despacho Balaguer y en la sala de Luís XV.

revestiments.

- El Gran Hotel. Els papers pintats estan documentats a l'edifici amb fotografies de l'època. L'Arxiu Pomar Flores conté factures i anotacions dels anys 1925-1927, amb comandes per a aquest lloc que incorporen la relació dels rotlles de paper pintat i el cost final dels encàrrecs.

A Manacor:

- A Can Socorrat, actualment Institució Pública Antoni M. Alcover, en resten exemples a la Sala Romanones.

Cal esmentar el Museu d'Història de Manacor, que compta en els seus fons amb fragments de papers pintats provinents del seguiment d'obres per part del Servei de Patrimoni municipal i de donacions particulars. Tots són papers arrabassats de les parets.

A Felanitx:

- A Can Vell, casal al centre històric de Felanitx, hi ha dues sales a la planta baixa i dues habitacions a la primera planta empaperades. Actualment es recupera l'edifici amb la intenció de convertir-lo en un hotel d'interior, i en la seva restauració i reforma es qüestiona la conservació dels papers. A més d'aquest edifici, un petit grup d'altres cases particulars mantenen algunes decoracions amb papers.

Quant a papers panoràmics a Mallorca, hem de fer menció del paisatge suís que decorava el menjador de la casa d'estiu de la família Reynés a Son Rapinya, del qual es conserven algunes fotografies però que, malauradament, es va perdre amb l'enderrocament de l'edifici a finals dels anys setanta.

A Mallorca, com a altres llocs, el paper pintat com a guarniment mural aporta rics detalls sobre la vida social i quotidiana de la ciutat de Palma i d'altres indrets de l'illa.

El seu estudi informa no només dels gustos estètics i les pretensions socials, sinó també del vigor comercial de la ciutat i del gran esforç importador de l'estranger per tal de seguir les modes i les tendències del moment. Mallorca, gens aïllada de l'exterior, rep puntualment les revistes de moda i decoració, i segueix les passes d'una Europa que ha fet del paper pintat el gran element decoratiu de referència.

## El Casal Solleric

Es lògic que en ser el Casal Solleric la casa d'una important família benestant les seves parets fossin folrades amb rica tapisseria i domassos.

No hi ha constància que el paper pintat fos part de les decoracions murals de les sales i cambres del casal. De fet, així

- Can Oleo, Can Martí Feliu, eran casals que lucían estos revestimientos.
- El Gran Hotel. Los papeles pintados están documentados en el edificio con fotografías de la época. En el archivo Pomar Flores existen facturas y anotaciones de los años 1925-1927 con pedidos para este lugar con la relación de los rollos de papel pintado y el coste final de los encargos.

En Manacor:

- En Can Socorrat, actualmente Institución Pública Antoni M. Alcover, quedan ejemplos en la Sala Romanones. Cabe mencionar el Museo de Historia de Manacor que cuenta en sus fondos con fragmentos de papeles pintados procedentes del seguimiento de obras por parte del servicio de patrimonio municipal y de donaciones particulares, todos ellos son papeles arrancados de las paredes.

En Felanitx:

- En Can Vell, casal del centro histórico de Felanitx, hay dos salas empapeladas en la planta baja y dos habitaciones en la primera planta. Actualmente se recupera el edificio con la intención de convertirlo en un hotel de interior, en su restauración y reforma se cuestiona la conservación de los papeles. Además de este edificio, un pequeño grupo de otras casas particulares mantienen algunas decoraciones con papeles.

En cuanto a papeles panorámicos en Mallorca, debemos mencionar el paisaje suizo que decoraba el comedor de la casa de veraneo de la familia Reynés en Son Rapinya del que se conservan algunas fotografías pero que, desgraciadamente, se perdió con el derribo del edificio a finales de los años setenta. En Mallorca, como en otros lugares, el papel pintado como ornamento mural aporta ricos detalles sobre la vida social y cotidiana de la ciudad de Palma y de otros lugares de la isla. En su estudio, informa no solo de los gustos estéticos y las pretensiones sociales sino también del vigor comercial de la ciudad y del gran esfuerzo importador del extranjero a fin de seguir las modas y las tendencias del momento. Mallorca, nada aislada del exterior, recibe puntualmente las revistas de moda y decoración y sigue los pasos de una Europa que ha hecho del papel pintado el gran elemento decorativo de referencia.

## El Casal Solleric

Es lógico que, al ser el Casal Solleric la casa de una importante familia acomodada, sus paredes estuvieran forradas con rica tapicería y damascos.

No hay constancia de que el papel pintado formara parte de las decoraciones murales de las salas y estancias del casal, de hecho, así nos lo han confirmado algunos de los miembros de la familia que vivieron allí. Cuesta de entender, sin embargo, que en un momento u otro, alguno de sus propietarios no



ens ho han confirmat alguns dels membres de la família que hi han viscut. Costa d'entendre, però, que en un moment o altre algun dels seus propietaris no sucumbís a la novetat del paper pintat en un temps en què aquest ornament envaïa les parets i els sostres dels interiors.

A hores d'ara no hem trobat cap document explícit que faci referència a aquest tipus de decoració en el casal, tot i que, en una pintura de Faust Morell, *L'habitació de les nines*, la paret del fons mostra una decoració que ben bé podria ser paper pintat, i aquest fet és el que ens fa mantenir el dubte.

Cal recordar també que els papers pintats abracen un ampli ventall de funcions que van més enllà de les decoracions parietals. Això ens fa pensar que possiblement eren presents al Casal Sollerich ornamentant la fornícula d'algun retaullet de la capella, a l'interior dels armaris o com a folre de calaixos, baüls, arquetes capses, llibretes, guardes dels llibres de la biblioteca, que ja hem vist que fou una de les primeres decoracions en papers estampats que varen existir. La doctora en història Maria José Massot, en el discurs de la seva presentació –“Can Sollerich, l'evolució d'unes cases majors”– es va referir a la biblioteca del senyor del casal dient que ell mateix enquadernava els seus llibres. És probable que utilitzàs papers jaspiats o dominós per embellir-los.

Resulta interessant fer esment que a la documentació de l'arxiu Pomar Flores, en un llibre de comandes figura un encàrrec de l'any 1927 realitzat pel pintor Bartomeu Canals: “Obra Sollerich de Bartolomé Canals”, que mostra una relació de diferents models de papers pintats per dur a terme una remodelació de la decoració que creim que es refereix a la possessió de Sollerich, al terme d'Alaró, vinculada al marquesat de Sollerich. Pel que es pot deduir de les seves pàgines, es tracta d'un encàrrec important perquè expressa clarament cada un dels models dels rotlles de paper pintat amb el pertinent número de registre, i es tracta, a més, d'una comanda d'elevat cost, 2.207,25 pessetes de l'època.

Com ja hem apuntat, avui comptam amb escassa documentació treballada per anar construint la part de la nostra història del paper pintat a Mallorca. Un primer repàs a la premsa històrica ens assabenta que ja a mitjan segle XIX hi ha un comerç molt actiu de paper pintat que es reflecteix en els anuncis publicitaris als diaris. Però curiosament la primera notícia que hem trobat és de l'any 1844 i es refereix a la confiscació i posterior subhasta pública d'un lot en el qual hi ha incloses “dos gruesas de papel pintado”<sup>7</sup> que s'ofereixen al preu de

<sup>7</sup> Una gruesa eren dotze dotzenes.

sucumbiera a la novedad del papel pintado en un tiempo en que este ornamento invadía las paredes y techos de los interiores.

A estas alturas no hemos encontrado ningún documento explícito que haga referencia a este tipo de decoración en el casal, aunque, en una pintura de Faust Morell, *L'habitació de les nines*, la pared del fondo muestra una decoración que podría ser perfectamente papel pintado: este hecho es el que nos hace dudar.

Cabe recordar también que los papeles pintados abrazan un amplio abanico de funciones que van más allá de las decoraciones murales. Esto nos hace pensar que posiblemente estaban presentes en el Casal Sollerich ornamentando la hornacina de algún retablo de la capilla, en el interior de los armarios o como forro de cajones, baúles, arquetas, cajas, libretas, guardas de los libros de la biblioteca, que ya hemos visto que fue una de las primeras decoraciones en papeles estampados que existieron. La doctora en historia Maria José Massot en el discurso de su presentación *Can Sollerich, la evolución de unas casas mayores* se refirió a la biblioteca del señor del casal diciendo que él mismo encuadernaba sus libros. Es probable que utilizara papeles jaspeados o dominós para embellecerlos.

Resulta interesante mencionar que en la documentación del archivo Pomar Flores, en un libro de pedidos, figura un encargo del año 1927 realizado por el pintor Bartomeu Canals: *Obra Sollerich de Bartolomé Canals*, que muestra una relación de diferentes modelos de papeles pintados para realizar una remodelación de la decoración que creemos que se refiere a la posesión de Sollerich en el término Alaró, vinculada al marquesado de Sollerich. Por lo que se puede deducir de sus páginas se trata de un encargo importante, porque expresa claramente cada uno de los modelos de los rollos de papel pintado con el pertinente número de registro y se trata, además, de un encargo de elevado coste, 2.207,25 pesetas de la época.

Como ya hemos apuntado, hoy contamos con escasa documentación trabajada para ir construyendo la parte de nuestra historia del papel pintado en Mallorca. Un primer repaso a la premsa històrica nos informa de que ya a mediados del siglo XIX hay un comercio muy activo de papel pintado que se refleja en los anuncios publicitarios en los periódicos. Pero curiosamente la primera noticia que hemos encontrado es del año 1844 y se refiere a la incautación y posterior subasta pública de un lote en el que se incluyen “dos gruesas de papel pintado”<sup>7</sup> que se ofrecen al precio de dos reales cada una.

<sup>7</sup> Una gruesa eran doce docenas.

dos reials cada una. Indica això l'existència d'importació de paper pintat en quantitats rellevants, com confirmen altres informacions posteriors.

Quant als esmentats anuncis, ens permeten conèixer que hi ha, com a mínim, tres modalitats comercials per arribar al client:

- **Els viatjants i representants**, els quals per vendre el seu producte s'instal·len a l'illa uns dies i han de fer molta propaganda per aprofitar el curt període d'estada a Palma. Tal és el cas, per exemple, d'un venedor que anuncia l'any 1859 la venda de "papel de tapiceria" com a "comisionado" per posar a la venda un gran assortit a preus de fàbrica en un ventall que va des de 2 a 100 reals el rotlle. O un altre que l'any anterior s'anunciava a *El Isleño* com a delegat de la fàbrica Las Maravillas de Madrid i que venia amb un gruixat mostrari disposat a prendre nota de les comandes dels mallorquins.
- **Els comerços diversos**, que en un primer moment devien competir per veure a qui pertocava aquest tipus de nou producte. Trobam que en un primer moment l'ofereixen llibreries com la dels germans Rullan de la plaça de Cort, que l'any 1846 diu posseir un mostrari dels papers pintats "para entapizar paredes" de la millor fàbrica de Barcelona, amb "dibujos variados sobre bien entendidos fondos ya para cielos, paredes, arrimaderos con sus correspondientes cenefas de todos gustos y para toda clase de piezas"; o la de Pedro José García, també a Cort, que disposa l'any 1848 de papers de la casa Santa Isabel de Vitoria, "que según el gusto de los inteligentes puede competir con el lujoso que se fabrica en el extranjero". També la Impremta Gelabert posseeix paper de Vitoria i de la casa Lleonart de Girona. Finalment, la Impremta Balear del carrer de Sant Francesc a un anunci de 1854 descriu les varietats que ofereix i que ens permeten tenir una mostra de la terminologia pròpia d'aquesta activitat i de la principal configuració de l'oferta: "Colgaduras adamascadas. Papel cristal. Chinesco. Oriental. Arabesco. Cachemir. Paisajes. Dorados de todas clases. Florones. Pantallas. Cenefas. Escudos de armas. Mármoles. Frisos. Jaspes." I per rematar hi afegeix: "Exquisita variedad en los colores y en los dibujos", donant a entendre, pot ser, el fet tan freqüent que un mateix motiu s'ofereix en diferents tons i colors. Hi ha també referències a botigues de quincalla com a expendedores de paper pintat.
- **Els magatzems de paper pintat**. La consolidació del comerç de paper pintat suposa passar d'establiments d'altres mercaderies a botigues exclusives d'aquest gènere que arreu del territori es coneixen com "almacén

Indica esto la existencia de importación de papel pintado en cantidades relevantes, como confirman otras informaciones posteriores.

En cuanto a los mencionados anuncios, nos permiten conocer que hay, por lo menos tres modalidades comerciales para llegar al cliente:

- **Los viajantes y representantes**, quienes, para vender su producto, se instalan en la isla por unos días y deben hacer mucha propaganda para aprovechar el corto período de estancia en Palma. Tal es el caso, por ejemplo, de un vendedor que anuncia en 1859 la venta de "papel de tapicería" como "comisionado" para vender un gran surtido a precios de fábrica en un abanico que va de 2 a 100 reales el rollo. U otro que el año anterior se anunciaba en *El Isleño* como delegado de la fàbrica *Las Maravillas* de Madrid y que viajaba con un grueso muestrario dispuesto a tomar nota de los pedidos de los mallorquines.
- **Los comercios diversos**, que en un primer momento debían competir para ver a quien correspondía este nuevo tipo de producto. Encontramos que en un primer momento lo ofrecen librerías como la de los hermanos Rullan de la Plaça de Cort que en 1846 dice poseer un muestrario de los papeles pintados "para entapizar paredes" de la mejor fàbrica de Barcelona con "dibujos variados sobre bien entendidos fondos ya para cielos, paredes, arrimaderos con sus correspondientes cenefas de todos gustos y para toda clase de piezas"; o la Pedro José García, también en Cort, que dispone en 1848 de papeles de la casa Santa Isabel de Vitoria "que según el gusto de los inteligentes puede competir con el lujoso que se fabrica en el extranjero". También la imprenta Gelabert posee papel de Vitoria y de la casa Lleonart de Girona. Finalmente, la Impremta Balear de la calle de Sant Francesc en un anuncio de 1854 describe las variedades que ofrece y que nos permiten tener una muestra de la terminología propia de esta actividad y de la principal configuración de la oferta: "Colgaduras adamascadas. Papel cristal. Chinesco. Oriental. Arabesco. Cachemir. Paisajes. Dorados de todas clases. Florones. Pantallas. Cenefas. Escudos de armas. Mármoles. Frisos. Jaspes". Y, para rematar, añade: "exquisita variedad en los colores y en los dibujos", dando a entender, quizás, el hecho tan frecuente de que un mismo motivo se ofertara en distintos tonos y colores. Hay también referencias a tiendas de quincalla como expendedores de papel pintado.
- **Los almacenes de papel pintado**: la consolidación del comercio de papel pintado supone pasar de establecimientos de otras mercancías a tiendas exclusivas de este género que en todo el territorio se conocen como "almacén de papeles pintados" o "depósito de papeles

de papeles pintados” o “depósito de papeles pintados”, denominacions que també trobam a Palma per la mateixa època. Un és el del ric negociant xueta Marià Fuster Polla, que anuncia el 1851 papers de les fàbriques de Màlaga i Vitòria al seu magatzem del carrer del Call i pocs anys després un magatzem a la plaça de les Copinyes que ofereix “adamascados, carmesí corinto y moaré moderno”. Més endavant, el diari *El Mallorquí*, el mes de maig de 1861, publica uns anuncis amb el text següent: “En la cuesta nueva de Santo Domingo, núm. 68, se ha abierto un almacén de papeles pintados del país y del extranjero, donde se hallará un variado surtido de géneros para vestir habitaciones. El dueño de dicho almacén es un pintor valenciano premiado por la Sociedad económica de amigos del País.” Ja a les acaballes del segle XIX tenim notícia dels magatzems d’Ildefons Vegué al carrer del Palau, 17, i de Josep Hernández, al carrer de Sant Miquel, 21, un comerç que va perdurar fins als anys seixanta del segle XX.

- **Els pintors decoradors:** als quals hem al·ludit i que, a més d’aconsellar els seus clients i dissenyar les decoracions per a les seves estances, importen els papers pintats que col·locaran a les cases de Palma i dels pobles, als teatres, a les botigues, als centres oficials, etc., omplint les parets amb papers estampats, combinant diversos motius iconogràfics i creant sovint un efecte d’*horror vacui*. També en trobam anuncis a la premsa antiga. En particular, l’any 1859 el pintor Vicenç Llorenç anuncia que al seu taller del carrer de Sant Miquel disposa d’un mostrari que inclou papers de Madrid, de París, de Lió i de Londres. A la mateixa època s’anuncia un tal Godfroy en termes similars.

## La botiga Casa Pomar Flores i els papers pintats

Un dels pintors decoradors als quals hem fet referència, Gaietà Pomar Miró,<sup>8</sup> és l’iniciador a Palma, al carrer de Vicenç Mut, cap a 1860, del comerç de papers pintats que continuà, a la seva mort, la seva viuda Caterina Valls i Miró i poc temps després el seu nebot, Josep Pomar Flores,<sup>9</sup> que va donar el nom de Casa Pomar Flores a la seva botiga, la qual va passar primer al carrer de Sant Bartomeu i posteriorment a dues ubicacions successives del carrer de Sant Miquel. El negoci s’amplià posteriorment amb la incorporació de la pintura i els materials per a les belles arts. Aquesta botiga va ser continuada primer pels fills de Pomar Flores, Manuel i Josep Pomar Valls, i posteriorment

<sup>8</sup> Palma 1828-1894.

<sup>9</sup> Palma 1878-1963.

pintados”, denominacions que també encontramos en Palma por la misma época. Uno de ellos es el del rico negociante chueta Marià Fuster (a) Polla que anuncia en 1851 papeles de las fábricas de Málaga y Vitoria en su almacén de la calle del Call y pocos años después un almacén en la plaza de las Copinyes que ofrece “adamascados, carmesí corinto y moaré moderno”. Más adelante, el periódico *El Mallorquí*, el mes de mayo de 1861, publica unos anuncios con el texto siguiente: “En la cuesta nueva de Santo Domingo, núm. 68, se ha abierto un almacén de papeles pintados del país y del extranjero, donde se hallará un variado surtido de géneros para vestir habitaciones. El dueño de dicho almacén es un pintor valenciano premiado por la Sociedad económica de amigos del País”. Ya a finales del siglo XIX tenemos noticia de los almacenes de Ildefons Vegué en la calle Palau 17; y de Josep Hernández en la calle de Sant Miquel 21, un comercio que perduró hasta los años sesenta del siglo XX.

- **Los pintores decoradores:** a los que hemos aludido y que, además de aconsejar a sus clientes y diseñar las decoraciones para sus estancias, importan los papeles pintados que colocarán en las casas de la ciudad y de los pueblos, los teatros, las tiendas, los centros oficiales, etc., llenando las paredes con papeles estampados, combinando diversos motivos iconográficos, creando a menudo un efecto de “horror vacui”. También de ellos encontramos anuncios en la prensa antigua. En particular el año 1859 el pintor Vicenç Llorenç anuncia que en su taller de la calle de Sant Miquel dispone de un muestrario que incluye papeles de Madrid, París, Lyon y Londres. En la misma época se anuncia un tal Godfroy en términos similares.

## La tienda Casa Pomar Flores y los papeles pintados

Uno de los pintores-decoradores a los que hemos hecho referencia, Gaietà Pomar Miró,<sup>8</sup> es el iniciador en Palma, en la calle de Vicenç Mut, hacia 1860, del comercio de papeles pintados que continuó, tras su muerte, su viuda, Caterina Valls i Miró, y poco tiempo después, su sobrino, Josep Pomar Flores,<sup>9</sup> dando el nombre de Casa Pomar Flores a su tienda, que pasa primero a la calle de Sant Bartomeu y posteriormente a dos ubicaciones sucesivas de la calle de Sant Miquel. El negocio se amplió posteriormente con la incorporación de la pintura y los materiales para las bellas artes. Esta tienda fue continuada primero por los hijos de Pomar Flores, Manuel y Josep Pomar

<sup>8</sup> Palma 1828-1894.

<sup>9</sup> Palma 1878-1963.



pels nets Pomar Carrió i Pomar Reynés, fins a l'any 2013. Una part del llegat familiar i comercial conservat, són els prop de cinc mil rotlles de paper dipositats al Museu de Mallorca des de 2003. Una deïxa que constitueix una de les majors col·leccions de paper pintat del món i un tresor patrimonial que, juntament

Valls y, posteriormente, por los nietos Pomar Carrió y Pomar Reynés, hasta el año 2013. Una parte del legado familiar y comercial conservado son los cerca de cinco mil rollos de papel depositados en el Museo de Mallorca desde 2003. Un legado que constituye una de las mayores colecciones de papel pintado del mundo y un tesoro patrimonial que, juntamente



—  
Botiga Pomar Flores, carrer de Sant Miquel, 77, finals dels anys 70.

Tienda Pomar Flores, calle de San Miguel, 77, finals dels anys 70.

amb la seva documentació comercial, han de contribuir a valorar i conèixer millor la nostra història en els aspectes decoratius, empresarials i socials.

Gràcies a l'arxiu de la Casa Pomar Flores coneixem tant els noms de la majoria de pintors decoradors de l'època i molts dels seus clients, com les principals fàbriques de les quals s'assortia la botiga. La gran majoria de pintors de l'època eren mallorquins i molts d'ells constituïen sagues familiars o entorns d'aprenentatge en els seus tallers per a altres pintors que aprenien l'ofici i després s'independitzaven. A Palma destacaven, a finals del s. XIX i principis del XX, Bartomeu Canals, Vicenç Mir, Plàcid Tril, Llorenç Pol, Josep Pomar Fuster, Jaume Bujosa, Bartomeu Abad, Vda. Llorens, Gabriel Català, Bernat i Bartomeu Gay, i Ignasi Muntaner, entre d'altres.

Pel que fa als noms de les fàbriques amb les quals Gaietà Pomar mantenia relacions comercials, presenten un doble interès, tant pel que suposa d'obertura a les tendències decoratives del moment a Europa com pel fet del vigor comercial de la demanda que feia possible que un pintor

con su documentación comercial, han de contribuir a valorar y conocer mejor nuestra historia en los aspectos decorativos, empresariales y sociales.

Gracias al archivo de la Casa Pomar Flores conocemos tanto los nombres de la mayoría de los pintores decoradores de la época y muchos de sus clientes, como las principales fábricas de las que se surtía la tienda. La gran mayoría de pintores de la época eran mallorquines y muchos de ellos constituían sagas familiares o entornos de aprendizaje en sus talleres para otros pintores que aprendían el oficio y después se independizaban. En Palma destacaban, a finales del s. XIX y principios del XX, Bartomeu Canals, Vicenç Mir, Plàcid Tril, Llorenç Pol, Josep Pomar Fuster, Jaume Bujosa, Bartomeu Abad, Vda. Llorens, Gabriel Català, Bernat y Bartomeu Gay, Ignasi Muntaner, entre otros.

En cuanto a los nombres de las fábricas con las que Gaietà Pomar mantenía relaciones comerciales, presenta un doble interés, tanto por lo que supone de apertura a las tendencias decorativas del momento en Europa como por el hecho del vigor comercial de la demanda que hacía posible que un pintor decorador medio pudiera establecer una actividad

decorador mitjà pogués establir una activitat importadora de tal envergadura. Aquest llista de fabricants, fins el 1894 inclou la relació següent:

Magín Viñals. Barcelona.  
 Miquel Tarragó. Barcelona.  
 Vda. de Rovira. Barcelona.  
 Hernandezdez Vilagrassa. Madrid.  
 La Industrial. Madrid.  
 Las Maravillas . Madrid.  
 Pedro López. Madrid.  
 Simón Martinez. Madrid.

Grantil. Chalons sur Marne (França)  
 Couture et Falcó. Marsella.  
 Garrel. Marsella.  
 Le Elangüais. Caen.  
 Société Française de Papiers Peints. Balagny sur Therain  
 Pelletier. Lió.  
 Gutter Frères. París.  
 UPL. Brussel·les.  
 Huntington Fr. Darwen.  
 Wylie & Lockhead. Glasgow.  
 Chiswick. London.  
 Lightbown Aspinal. Manchester.  
 Schecker & Dierstein. Bammental.  
 Walldemar. Hamburg.

Com es pot observar, vuit dels fabricants són espanyols, en aquest moment de Madrid i Barcelona, i catorze europeus, entre ells set francesos, quatre del Regne Unit, dos alemanys i un belga.

Un registre de les comandes fetes per Josep Pomar Flores l'any 1904 ens aporta nova informació sobre aquesta internacionalització i sobre l'important volum de rotlles de

importadora de tal envergadura. Esta lista de fabricantes, hasta 1894 incluye la relación siguiente:

Magín Viñals. Barcelona.  
 Miquel Tarragó. Barcelona.  
 Vda. de Rovira. Barcelona.  
 Hernández Vilagrassa. Madrid.  
 La Industrial. Madrid.  
 Las Maravillas. Madrid.  
 Pedro López. Madrid.  
 Simón Martinez. Madrid.

Grantil. Chalons sur Marne (Francia)  
 Couture et Falcó. Marsella.  
 Garrel. Marsella.  
 Le Elangüais. Caen.  
 Société Française de Papiers Peints. Balagny sur Therain.  
 Pelletier. Lyon.  
 Gutter Frères. París.  
 UPL. Bruselas.  
 Huntington Fr. Darwen.  
 Wylie & Lockhead. Glasgow.  
 Chiswick. Londres.  
 Lightbown Aspinal. Manchester.  
 Schecker & Dierstein. Bammental.  
 Walldemar. Hamburg.

Como se puede observar, ocho de los fabricantes son españoles, en este momento de Madrid y Barcelona, y catorce europeos, entre ellos siete franceses, cuatro del Reino Unido, dos alemanes y un belga.

Un registro de los encargos hechos por Josep Pomar Flores el año 1904 nos aporta nueva información sobre esta internacionalización y sobre el importante volumen de rollos de papel que se llegaban a girar en aquella época y en un año. Que se sitúa en la compra de 9.541 rollos de papel con un coste de 4.761,66 pesetas.

<b>FÁBRICA / FÁBRICA</b>	<b>PAIS / PAÍS</b>	<b>ROTLLES / ROLLOS</b>	<b>COST / COSTE</b>
Bammental	Alemanya / <b>Alemania</b>	1.519	578,2
The Wall Whiteinch	Anglaterra / <b>Inglaterra</b>	280	410,7
Grantil	França / <b>Francia</b>	440	438,5
Hindererer Thomas	Alemanya / <b>Alemania</b>	746	252,4
Societe Française	França / <b>Francia</b>	1.244	529,9
H. Hammerer	Alemanya / <b>Alemania</b>	480	209,1
Turquetil	França / <b>Francia</b>	2.351	878,26
Huntington	Anglaterra / <b>Inglaterra</b>	1.111	970,9
Sdad anónima Iris	Espanya / <b>España</b>	494	136,2
Compagnie Française	França / <b>Francia</b>	876	357,5
		<b>9.541</b>	<b>4.761,66</b>

paper que s'arribaven a girar en aquella època i en un any que es situa en la compra de 9.541 rotlles de paper amb un cost de 4.761,66 pessetes.

Quant als preus unitaris d'adquisició a la fàbrica, aquests oscil·laven entre els 20 cèntims i les 4,60 pessetes per rotlle un rang molt ample que també permet pensar que la venda abraçava a una gran diversitat d'economies.

A aquesta llista s'hauria d'afegir, tot i que no ho tenim documentat al segle XIX, Arthur Sanderson & Sons de Londres, fundada el 1860 i sempre un dels principals proveïdors de la Casa Pomar Flores, i Isidore Leroy, de París, que datava de 1848. Ambdues fàbriques, pel que sabem, són les úniques que encara es mantenen.

La fórmula més habitual d'oferta comercial era la confecció d'un mostrari de la casa, que podia tenir entre una trentena i prop d'un centenar de models. Aquests mostraris, d'una grandària aproximada de 60 x 40 cm, es confeccionaven amb mostres de paper de proveïdors diferents, de manera que hi convivien preus, qualitats i exemplars de diferents gammes i estils. Els mostraris es distribuïen entre els pintors habituals de la casa i s'enviaven a pintors dels pobles i a petits comerços. A banda d'aquest mostrari bàsic que reunia les existències al magatzem, també es disposava d'altres mostraris complementaris amb papers que s'havien d'encarregar a la fàbrica o a un distribuïdor major de la Península.

## **La col·lecció de papers pintats de la Casa Pomar Flores al Museu de Mallorca i l'arxiu de la botiga**

La principal font documental per el futur estudi del paper pintat a Mallorca és la donació dipositada al Museu de Mallorca i l'arxiu familiar de la botiga Casa Pomar Flores. Pel que fa a la col·lecció, inclou rotlles de paper i de sanefes, uns cinc mil, que es corresponen amb prop d'un milenar diferent de models. Al conjunt hi podem trobar gairebé totes les modalitats de dissenys i estils, més en particular aquells que es varen popularitzar a la primera meitat del segle XX. Destaquen per la seva quantitat els papers anglesos, els de la fàbrica Sanderson, encara existents, els Crown, Shand Kydd i d'altres; els belgues de la fàbrica UPL (Usine Peters Lacroix); els francesos de Leroy, Grantil i Inaltera, a més de models alemanys i nord-americans. Entre els papers de fabricació espanyola, hi són presents de forma especial els de la fàbrica barcelonina de Ramon Tarragó, una de les firmes que més relació va tenir amb la Casa Pomar Flores i que a finals dels anys seixanta va ser venuda per la família Tarragó, i va passar a denominar-se La Cortijana.

En cuanto a los precios unitarios de adquisición en la fábrica, estos oscilaban entre los 20 céntimos y las 4,60 pesetas por rollo, un rango muy amplio que también permite pensar que la venta abrazaba una gran diversidad de economías.

A esta lista se tendría de añadir, aunque no lo tenemos documentado en el siglo XIX, Arthur Sanderson & Sons de Londres, fundada en 1860 y siempre uno de los principales proveedores de la Casa Pomar Flores, e Isidore Leroy de París, que databa de 1848. Ambas fábricas, por lo que sabemos, son las únicas que todavía se mantienen.

La fórmula más habitual de oferta comercial era la confección de un muestrario de la casa, que podía tener entre una treintena y cerca de un centenar de modelos. Estos muestrarios, de un tamaño aproximado de 60 x 40 cm, se confeccionaban con muestras de papel de distintos proveedores de manera que convivían en ellos precios, calidades y ejemplares de diferentes gamas y estilos. Los muestrarios se distribuían entre los pintores habituales de la casa y se enviaban a pintores de los pueblos y a pequeños comercios. A parte de este muestrario básico que reunía las existencias en el almacén, también se disponía de otros muestrarios complementarios con papeles que se tenían que encargar en la fábrica o a un distribuidor mayor de la península.

## **La colección de papeles pintados de la Casa Pomar Flores en el Museo de Mallorca y el archivo de la tienda**

La principal fuente documental para el futuro estudio del papel pintado en Mallorca es la donación depositada en el Museo de Mallorca y el archivo familiar de la tienda Casa Pomar Flores. En cuanto a la colección, incluye rollos de papel y de cenefas, unos cinco mil, que se corresponden con cerca de un millar diferente de modelos. En el conjunto podemos encontrar casi todas las modalidades de diseños y estilos, más en particular aquellos que se popularizaron en la primera mitad del siglo XX. Destacan por su cantidad los papeles ingleses, los de la fábrica Sanderson, todavía existente, los Crown, Shand Kydd y otros; los belgas de la fábrica UPL (Usine Peters Lacroix); los franceses de Leroy, Grantil e Inaltera, además de modelos alemanes y norteamericanos. Entre los papeles de fabricación española están presentes de forma especial los de la fábrica barcelonesa de Ramón Tarragó, una de las firmas que más relación tuvieron con la Casa Pomar Flores y que a finales de los años sesenta fue vendida por la familia Tarragó pasando a denominarse La Cortijana.



Cal fer menció que qui va posar en valor aquestes peces, que es conservaven a un magatzem de la botiga, va ser Isidre Vallés Rovira qui els anys setanta va fer una primera tria i va adquirir una bona quantitat de rotlles, que va estudiar i dipositar al Museu d'Arts Decoratives de Barcelona. Continuadora de la seva tasca ha estat Maria Teresa Canals.

Pel que fa a l'arxiu comercial de la botiga, aquest conté documentació discontinua que va des de 1874 a l'any de tancament, el 2013. Conté una col·lecció d'elements molt diversos, en general documents en suport de paper sobre les diferents activitats del comerç: correspondència amb fabricants, distribuïdors, representants i clients; mostraris i àlbums, catàlegs, llibres sobre tècniques, manuals per a pintors; llibres de registre, llibres de comptabilitat, llibres de comandes; lletres de canvi, factures, rebuts, documents bancaris; fotografies, fullets publicitaris i altres.

El contingut de l'arxiu aporta també informació testimonial sobre esdeveniments, personatges, gèneres, característiques tècniques de producció, estils de decoració, ofereix indicacions de la procedència i distribució del gènere, i informa de la dimensió estètica i social del paper pintat a Mallorca. Revela també dades sobre un model de modest negoci familiar en una petita ciutat, de com les relacions comercials es confonen moltes vegades amb les relacions personals i dels vincles que s'estableixen entre els protagonistes de la compra i la venda, que sovint superen generacions. Tot plegat, un conjunt que espera, pacient, mostrar moltes de les peces que ens han d'ajudar a conèixer i reconstruir una part de la nostra història.

Cabe mencionar que quien puso en valor estas piezas, que se conservaban en un almacén de la tienda, fue Isidre Vallés Rovira, que en los años setenta hizo una primera selección y adquirió una buena cantidad de rollos que estudió y depositó en el Museo de les Arts Decoratives de Barcelona. Continuadora de su tarea ha sido Maria Teresa Canals.

En cuanto al archivo comercial de la tienda, este contiene documentación discontinua que va de 1874 hasta el año de cierre, 2013. Contiene una colección de elementos muy diversos, en general documentos en soporte papel sobre las diferentes actividades del comercio: correspondencia con fabricantes, distribuidores, representantes y clientes; muestrarios y álbumes, catálogos, libros sobre técnicas, manuales para pintores; libros de registro, libros de contabilidad, libros de pedidos; letras de cambio, facturas, recibos, documentos bancarios; fotografías, folletos publicitarios y otros.

El contenido del archivo aporta también información testimonial sobre acontecimientos, personajes, géneros, características técnicas de producción, estilos de decoración, ofrece indicaciones de la procedencia y distribución del género, e informa de la dimensión estética y social del papel pintado en Mallorca. Revela también datos sobre un modelo de modesto negocio familiar en una pequeña ciudad, de cómo las relaciones comerciales se confunden muchas veces con las relaciones personales y de los vínculos que se establecen entre los protagonistas de la compra y la venta, que a menudo superan generaciones. Todo ello, un conjunto que espera paciente mostrar muchas de las piezas que tienen que ayudarnos a conocer y reconstruir una parte de nuestra historia.

## Bibliografia / Bibliografia

---

ALOMAR I ESTEVE, G; ALOMAR I CANYELLES, A.I.: *El patrimoni cultural de les Illes Balears*, Govern Balear. Palma, 1994.

BRUGAROLES, D. J: *Guía consultiva del Pintor Decorador*. (S.l). La Bordadora, Barcelona (s.a). Tom 1, quadern 2.

CANALS AROMÍ, M.T. Teresa: *Papers pintats a Espanya (1815-1929)*, vol I, tesi doctoral, Dep. de Composició Arquitectònica. Secció d'Història. ETSAB UPC, Barcelona, 1999.

-: *Entre la inspiració, l'artifici i l'adaptació dels papers pintats. Espais interiors. Casa i art. Segles XVIII al XXI*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2007.

-: *Decoraciones murales: Similitudes entre iconografías en papeles pintados y tejidos estampados*, a: *Datatextil* núm. 24/2011, Ed. CDMT. Terrasa, 2011.

-: *Els papers pintats de l'últim quart del segle XIX, un clar exponent de les luxoses decoracions murals*, Catàleg virtual de la casa Duran i Sanpere.

-: Real Fábrica de Papeles Pintados, 1788-1834. a: S. Torreguitart Búa (coord.), *Jornadas sobre las reales fábricas*, pàg. 395-405. Cuenca, España: Fundación Centro Nacional del Vidrio, 2004. D.L. Disponible a <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=510469>.

-: CASANOVA, R. (2010): *Papers pintats Art Nouveau. El triomf d'una estètica en la decoració d'interiors. Coup de fuet*, 15, 24-31.

CERMAN, J.: *Le papier peint autour de 1900: diffusion et usage de l'esthétique Art nouveau en Europe dans le décor intérieur*, a: "Le Journal des Arts" pàg. 36, novembre 2003.

-: *La maison Berges a Lancey, aujourd'hui Musee de la Houille*

Alomar i Esteve, G; Alomar i Canyelles, A.I.: *El patrimoni cultural de les Illes Balears*, Govern Balear. Palma, 1994.

-: BRUGAROLES, D. J: *Guía consultiva del Pintor Decorador*. (S.l). La Bordadora, Barcelona (s.a). Tomo 1, Cuaderno 2.

-: CANALS AROMÍ, M.T. Teresa: *Papers pintats a Espanya (1815-1929)*, Vol I, Tesis doctoral, Dpto. de Composición Arquitectónica. Sección de Historia. E.T.S.A.B. UPC, Barcelona, 1999.

-: *Entre la inspiració, l'artifici i l'adaptació dels papers pintats. Espais interiors. Casa i art. Segles XVIII al XXI*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2007.

-: *Decoraciones murales: similitudes entre iconografías en papeles pintados y tejidos estampados*, en: *Datatèxtil* n.º 24/2011, Ed. CDMT. Terrasa, 2011.

-: *Els papers pintats de l'últim quart del segle XIX, un clar exponent de les luxoses decoracions murals*, Catàleg virtual de la casa Duran i Sanpere.

-: Real Fábrica de Papeles Pintados, 1788-1834. En: S. Torreguitart Búa (coord.), *Jornadas sobre las Reales Fábricas*, págs. 395-405. Cuenca, España: Fundación Centro Nacional del Vidrio, 2004. D.L. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=510469>.

-: CASANOVA, R. (2010): *Papers pintats Art Nouveau. El triomf d'una estètica en la decoració d'interiors. Coup de fuet*, 15, 24-31, 2010.

-: CERMAN, J.: *Le papier peint autour de 1900 : diffusion et usage de l'esthétique Art nouveau en Europe dans le décor intérieur*, en: "Le Journal des Arts" pàg. 36, novembre 2003.

blanche, Conservation et restauration des papiers peints, 26, 27 et 28 avril 2007, Arts Décoratifs, INP.

DE LA HOUGE, V.: *L'histoire du papier peint et les enjeux de sa conservation et de sa restauration*, Conservation et restauration des papiers peints, 26, 27 et 28 avril 2007, Arts Décoratifs, INP.

JACQUÉ, B. (2004): Aspects du mode de production et de vente du papier peint panoramique. Dans *Les Actes du CRESAT, 2, febrer de 2005* pp 46-54. Université de Haute-Alsace. Editions du CRESAT 2004.

NOUVEL- KAMMERER, O-: *French Scenic Wallpaper 1795-1865*, Flammarion, Paris, 2000.

-: *Papiers peints panoramiques*, Musée des Arts Décoratifs, Flammarion, Paris, 1998.

ROSE-DE VIEJO, I.: *La real fàbrica de papeles pintados de Madrid (1786-1836)*, Cátedra, Madrid, 2015.

RÜEGG, A.: Le Corbusier et le papier peint a *Conservation et restauration des papiers peints en Europe*, 26, 27 et 28 avril 2008, Arts Décoratifs, INP.

RUIZ ALCÓN M.<sup>a</sup> T.: "Papeles pintados" a BONET CORREA, A., *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Cátedra, Madrid, 1987, pàg. 423-425.

The papered wall. The History, Patterns and Techniques of wallpaper. Lesley Hoskins Ed. London 2005.

-: *La maison Bergès a Lancey, aujourd'hui Musée de la Houille blanche*, Conservation et restauration des papiers peints, 26, 27 y 28 de abril de 2007, Arts Décoratifs, INP.

-: DE LA HOUGE, V.: *L'histoire du papier peint et les enjeux de sa conservation et de sa restauration*, Conservation et restauration des papiers peints, 26, 27 y 28 de abril de 2007, Arts Décoratifs, INP.

-: JACQUÉ, B.: Aspects du mode de production et de vente du papier peint panoramique. Dentro de *Les Actes du CRESAT, 2, febrero de 2005*, págs. 46-54. Université de Haute-Alsace. Editions du CRESAT, 2004.

-: NOUVEL-KAMMERER, O-: *French Scenic Wallpaper 1795-1865*, Flammarion, Paris, 2000.

-: *Papiers peints panoramiques*, Musée des Arts Décoratifs, Flammarion, Paris, 1998.

-: ROSE-DE VIEJO, I.: *La Real Fábrica de Papeles Pintados de Madrid (1786-1836)*, Cátedra, Madrid, 2015.

-: RÜEGG, A.: *Le Corbusier et le papier peint*, en *Conservation et restauration des papiers peints en Europe*, 26, 27 y 28 de abril de 2008, Arts Décoratifs, INP.

-: RUIZ ALCÓN, M.<sup>a</sup> T.: "Papeles pintados" en BONET CORREA, A., *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Cátedra, Madrid, 1987, págs. 423-425.

The papered wall. The History, Patterns and Techniques of wallpaper. Lesley Hoskins Ed. London 2005.









# SEMBLANÇA BIOGRÀFICA DEL MARQUÈS DE SOLLERIC (1723-1790)<sup>1</sup>

## SEMBLANZA BIOGRÁFICA DEL MARQUÉS DE SOLLERIC (1723-1790)<sup>1</sup>

—  
*José Villalonga Morell*

**E**n aquestes línies s'aprofundirà en el coneixement de la persona de Miquel Vallès Orlandis, primer marquès de Solleric, un dels mallorquins més destacats de la segona meitat del segle XVIII. Promotor de les reformes que varen donar l'aspecte actual a les cases conegudes com a Casal Solleric – antigament *Can Morell* –, fou un membre destacat de l'RSEMAP, obtingué el títol de Marquès (1770), Gentilhome de Cambra (1781), Gran d'Espanya (1783), i fou declarat Fill Il·lustre de la ciutat de Palma.

El treball s'estructurarà en diverses parts. En un primer apartat, s'hi donaran a conèixer alguns aspectes genealògics de la branca familiar que va proporcionar al marquès totes les rendes de què va gaudir durant la seva vida. A continuació, s'analitzarà el patrimoni que varen acumular aquests avantpassats i, per a concloure, se'n descriurà l'entorn familiar. En el segon punt, s'analitzaran des d'una perspectiva general diferents etapes



—  
**RETRAT DEL MARQUÈS DE SOLLERIC.**  
Retrat anònim del marquès de Solleric després de la concessió de la Grandesa d'Espanya (1783).

—  
**RETRATO DEL MARQUÉS DE SOLLERIC.**  
Retrato anónimo del marquès de Solleric tras la concesión de la Grandeza de España (1783).

**E**n estas líneas se va a profundizar en el conocimiento de la persona del Miquel Vallès Orlandis, primer marquès de Solleric, uno de los mallorquines más destacados de la segunda mitad del siglo XVIII. Promotor de las reformas que dieron el aspecto actual a las casas conocidas como *casal Solleric* – antiguamente *Can Morell* –, fue un miembro destacado de la RSEMAP, obtuvo el título de Marqués (1770), Gentilhomme de Cámara (1781), Grande de España (1783) y declarado Hijo Ilustre de la ciudad de Palma.

El trabajo se estructurará en varias partes. En un primer apartado, se darán a conocer algunos aspectos genealógicos de la rama familiar que proporcionó al marquès todas las rentas que disfrutó durante su vida. A continuación, se analizará el patrimonio que acumularon esos antepasados y para concluir se describirá el entorno familiar que le rodeaba. En el segundo punto, se analizarán desde una perspectiva

<sup>1</sup> Vull agrair a Coloma Morell Trujillo la seva generositat. Gràcies a ella s'han pogut escriure algunes notes d'aquest treball, com també exhibir diversos objectes a l'exposició. Les abreviatures utilitzades són: ARM (Arxiu del Regne de Mallorca), AMP (Arxiu Municipal de Palma), BSAL (Butlletí de la Societat Arqueològica Lul·liana), RSEMAP (Reial Societat Econòmica Mallorquina d'Amics del País).

<sup>1</sup> Quiero agradecer la generosidad de Coloma Morell Trujillo. Gracias a ella se han podido escribir algunas notas de este trabajo, así como exhibir varios objetos en la exposición. Las abreviaturas utilizadas son: ARM (Archivo del Reino de Mallorca), AMP (Archivo Municipal de Palma), BSAL (Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana), RSEMAP (Real Sociedad Económica Mallorquina de Amigos del País).

en les quals s'ha dividit la seva vida, atenent-ne els fets més significatius.

Fins avui, la persona del marquès de Solleric ha cridat l'atenció de nombrosos historiadors, encara que pràcticament tots han tractat temes concrets de la seva vida i no ens han ofert una visió de conjunt del personatge. Únicament comptam amb un esbós biogràfic<sup>2</sup> que proporciona, sense més pretensions que les d'introduir el personatge, una visió general del marquès mitjançant la difusió de nombroses i interessants dades.

Un dels problemes que es plantegen a l'hora d'estudiar aquesta persona és l'absència de fonts primàries (correspondència, memòries...), provocada per la divisió i la dispersió de l'arxiu familiar. Per aquest motiu, fins ara no comptam amb cap text redactat per ell. Això no obstant, consta que va ser autor d'almenys un escrit sobre la regeneració de la monarquia, i que actualment roman inèdit. D'altra banda, alguns autors<sup>3</sup> li han atribuït l'autoria de diversos textos que han arribat fins avui com a anònims. Pel que fa a la seva actuació en el conjunt de la il·lustració mallorquina, tot sembla indicar que va exercir un paper molt actiu tant en les tertúlies que tenien lloc a la casa de Bonaventura Serra<sup>4</sup>, com en les reunions de l'RSEMAP. Així, per exemple, en aquestes tertúlies, el marquès insistia sovint en la necessitat de traduir al castellà algunes obres d'enciclopedistes francesos com, per exemple, el Tractat de comerç, de Savery. No se sap si va ser a instàncies del marquès o no, però, seguint els seus consells, el 1781 l'RSEMAP va traduir al castellà l'obra *La Noblesse Commercante & Militaire avec des reflexions sur le Commerce* de l'Abat Coyer.

L'activitat com a armador corsari que va dur a terme durant la seva vida ha estat documentada en nombroses ocasions, tant per fonts contemporànies del segle XVIII, com pels estudis sobre la qüestió que es dugueren a terme posteriorment. Tots coincideixen a assenyalar que el marquès va armar a costa seva nombroses naus amb les quals es varen atacar els enemics de la Corona; en primer lloc, els corsaris algerians<sup>5</sup> i, posteriorment, els menorquins.<sup>6</sup> Altres autors informen que a l'arxiu de la família Morell es conservaven fins a sis patents de cors a nom del marquès.<sup>7</sup>

Tots els estudis que han analitzat alguns aspectes relatius a la persona de Solleric posen de manifest les excel·lents relacions que va tenir amb personatges de la Cort, especialment amb el comte de Floridablanca, i fins i tot amb el rei. Com a

general diferentes etapas en las que se ha dividido su vida, atendiendo a los hechos más significativos de la misma.

Hasta el día de hoy, la persona del marqués de Solleric ha llamado la atención de numerosos historiadores, aunque prácticamente todos ellos han tratado temas concretos de su vida y no nos han dado una visión de conjunto del personaje. Únicamente contamos con un esbozo biográfico<sup>2</sup> que proporciona, sin más pretensiones que las de introducir al personaje, una visión general del marqués mediante la difusión de numerosos e interesantes datos.

Uno de los problemas que se plantean a la hora de estudiar a esta persona es la ausencia de fuentes primarias (correspondencia, memorias...) provocada por la división y dispersión del archivo familiar. Por este motivo, hasta el momento no contamos con texto alguno redactado por él. Sin embargo, consta que fue autor de, por lo menos, un escrito sobre la regeneración de la monarquía y que actualmente permanece inédito. Por otro lado, algunos autores<sup>3</sup> le han atribuido la autoría de varios textos que han llegado hasta la actualidad como anónimos. Por lo que se refiere a su actuación en el conjunto de la ilustración mallorquina, todo parece indicar que desempeñó un papel muy activo tanto en las tertulias que se celebraban en casa de Bonaventura Serra<sup>4</sup>, como en las reuniones de la RSEMAP. Así, por ejemplo, en esas tertulias, el marqués insistía frecuentemente en la necesidad de traducir al castellano algunas obras de enciclopedistas franceses como, por ejemplo, el Tratado de comercio, de Savery. No se sabe si fue a instancia del marqués o no pero, siguiendo sus consejos, en 1781 la RSEMAP tradujo al castellano la obra *La Noblesse Commercante & Militaire avec des reflexions sur le Commerce*, del Abad Coyer.

La actividad como armador corsario que llevó a cabo durante su vida ha sido documentada en numerosas ocasiones, tanto por fuentes contemporáneas del siglo XVIII, como por los estudios sobre la cuestión llevados a cabo posteriormente. Todos ellos coinciden al señalar que el marqués armó a sus costas numerosas naves con las que se atacaron a los enemigos de la Corona; en primer lugar, los corsarios argelinos<sup>5</sup> y, posteriormente los menorquines.<sup>6</sup> Otros autores informan que en el archivo de la familia Morell se conservaban hasta seis patents de corso a nombre del marquès.<sup>7</sup>

2 RAMIS DE AYREFLOR, J.: *Alistamiento noble del año de 1762*, Madrid, 1999, 2ª ed., pàg. 296-297.

3 MOLL, I.: "Dos documentos sobre la economía mallorquina en el siglo XVIII", *Fontes Rerum Balearium*, 1977, v.1, núm. 1, pàg. 323-331; li atribueix l'autoria d'un text sobre la immobilització de capitals.

4 PONS, A.: "El doctor Fiol i el seu dietari" a *BSAL*, 24, Palma, pàg. 228-229.

5 RAMIS DE AYREFLOR, J.: *Alistamiento noble...*, pàg. 296.

6 *Semanario económico*, 4-9-1779.

7 ALEMANY, A., MORELL, C.: *El casal Solleric*, Palma, 1995, pàg. 31.

2 RAMIS DE AYREFLOR, J.: *Alistamiento noble del año de 1762*, Madrid, 1999, 2ª ed., p.296-297.

3 MOLL, I.: "Dos documentos sobre la economía mallorquina en el siglo XVIII", *Fontes Rerum Balearium*, 1977, v.1, n.º 1, p. 323-331, le atribuye la autoría de un texto sobre la inmobilización de capitales.

4 PONS, A.: "El doctor Fiol y el seu dietari" en *BSAL*, 24, Palma, p.228-229.

5 RAMIS DE AYREFLOR, J.: *Alistamiento noble ...*, p. 296.

6 *Semanario económico*, 4-9-1779.

7 ALEMANY, A., MORELL, C.: *El casal Solleric*, Palma, 1995, p.31.



conseqüència d'aquesta relació, Solleric es va convertir en l'home de la monarquia a l'illa, fet que li va costar l'enemistat d'alts comandaments de la Intendència o de sectors de la noblesa. Un exemple de la confiança que el rei tenia amb Solleric era que el nomenament de regidors de la ciutat de Palma<sup>8</sup> no s'efectuava sense que se n'hi fes consulta prèvia. El grau de confiança era tal que, segons algun estudi, en una de les visites que Solleric va fer a la Cort, el monarca va interrompre la seva jornada de caça per a dinar amb ell.<sup>9</sup> Al mateix temps, Floridablanca<sup>10</sup> posava el marquès com a exemple davant altres nobles mallorquins i els comentava que “a Madrid, Solleric es condecora a si mateix”.

La conquesta de Menorca ha estat objecte d'anàlisi per part de diversos autors,<sup>11</sup> que han coincidit a l'hora de destacar l'important paper exercit pel marquès en tot aquest procés, especialment durant el període de preparació de l'expedició. Per a dur a terme aquesta missió, el marquès tenia comunicació directa amb el comte de Floridablanca, evitant la jerarquia administrativomilitar del moment. Segons sembla, com a conseqüència d'aquesta relació –entre d'altres–, el marquès va entrar en enfrontaments amb altres nobles i comerciants que tenien interessos en l'empresa. Com a conseqüència d'aquests enfrontaments, el marquès va ser víctima d'un atemptat que el va tenir prostrat al llit durant 25 dies, el qual fou executat pel seu antic empleat Miquel Gual, de malnom *Guanxo*.

## 1. ENCIMBELLAMENT SOCIAL; DE L'ANTIGA MÀ MAJOR A LA GRANDESA D'ESPANYA

### 1.1. LA GENEALOGIA PATERNA

El marquès de Solleric era fill de Marc Vallès i Clara Orlandis, ambdós pertanyents a famílies de la noblesa palmesana, encara que amb un origen social diferenciat. L'anàlisi de l'arbre genealògic que apareix a la imatge 2 palesa les diferències socials de les dues famílies, que varen convergir després del matrimoni dels seus avis paterns, Miquel Vallès Reus i Mònica de Berga Canals.<sup>12</sup> A més, en permet comprovar el procés d'ascensió social, que

8 RAMIS DE AYREFLOR, J.: *Alistamiento noble ...*, p. 296.

9 ALEMANY, A.; MORELL, C.: “*El casal...*”, pàg. 32.

10 ALEMANY, A.; MORELL, C.: “*El casal...*”, pàg. 32.

11 L'estudi més detallat sobre la qüestió a TERRÒS PONCE, J.L.: “La toma de Menorca (1781-1782) en los escritos autobiográficos y epistolario del Duque de Crillon”, Maó, 1997. En un dels punts d'aquest estudi, l'autor analitza precisament les gestions que va dur a terme el marquès de Solleric.

12 El matrimoni es va celebrar el 19 de març de 1681 a l'església de Santa Creu. Arxiu Morell. *Copia de las informaciones de nobleza y limpieza de sangre de don Miguel Vallés y Orlandis, para caballero del hábito de la orden de Alcántara; aprobadas en 11 de enero de 1749.*

Todos los estudios que han analizado algunos aspectos relativos a la persona de Solleric ponen de manifiesto las excelentes relaciones que tuvo con personajes de la Corte, especialmente con el conde de Floridablanca e incluso con el rey. Como consecuencia de esta relación, Solleric se convirtió en el hombre de la monarquía en la isla, hecho que le costó la enemistad de altos mandos de la Intendencia o de sectores de la nobleza. Un ejemplo de la confianza que el que el rey tenía con Solleric, era que el nombramiento de regidores de la ciudad de Palma<sup>8</sup> no se efectuaba sin consulta previa a su persona. El grado de confianza era tal que, según algún estudio, en una de las visitas que Solleric hizo a la Corte, el monarca interrumpió su jornada de caza para comer con él<sup>9</sup>. Al mismo tiempo, Floridablanca<sup>10</sup> ponía al marqués como ejemplo ante otros nobles mallorquines, comentándoles que “en Madrid, Solleric se condecora a sí mismo”.

La conquista de Menorca ha sido objeto de análisis por varios autores,<sup>11</sup> que han coincidido a la hora de destacar el importante papel desempeñado por el marqués en todo ese proceso, especialmente durante el período de preparación de la expedición. Para llevar a cabo esa misión, el marqués tenía comunicación directa con el conde de Floridablanca, evitando la jerarquía administrativo-militar del momento. Según parece, como consecuencia de esta relación -entre otras cosas-, el marqués entró en enfrentamientos con otros nobles y comerciantes que tenían intereses en la empresa. Como consecuencia de estos enfrentamientos, el marqués fue víctima de un atentado que le tuvo postrado en cama durante 25 días, el cual fue ejecutado por su antiguo empleado Miquel Gual, apodado *Guanxo*.

## 1. ENCUMBRAMIENTO SOCIAL; DE LA ANTIGUA “MA MAJOR” A LA GRANDEZA DE ESPAÑA

### 1.1. LA GENEALOGIA PATERNA

El marqués de Solleric era hijo de Marc Vallès y Clara Orlandis, ambos pertenecientes a familias de la nobleza palmesana, aunque con un origen social diferenciado. El análisis del árbol genealógico que aparece en la imagen 2, pone de manifiesto las diferencias sociales de las dos familias, que convergieron tras el matrimonio de sus

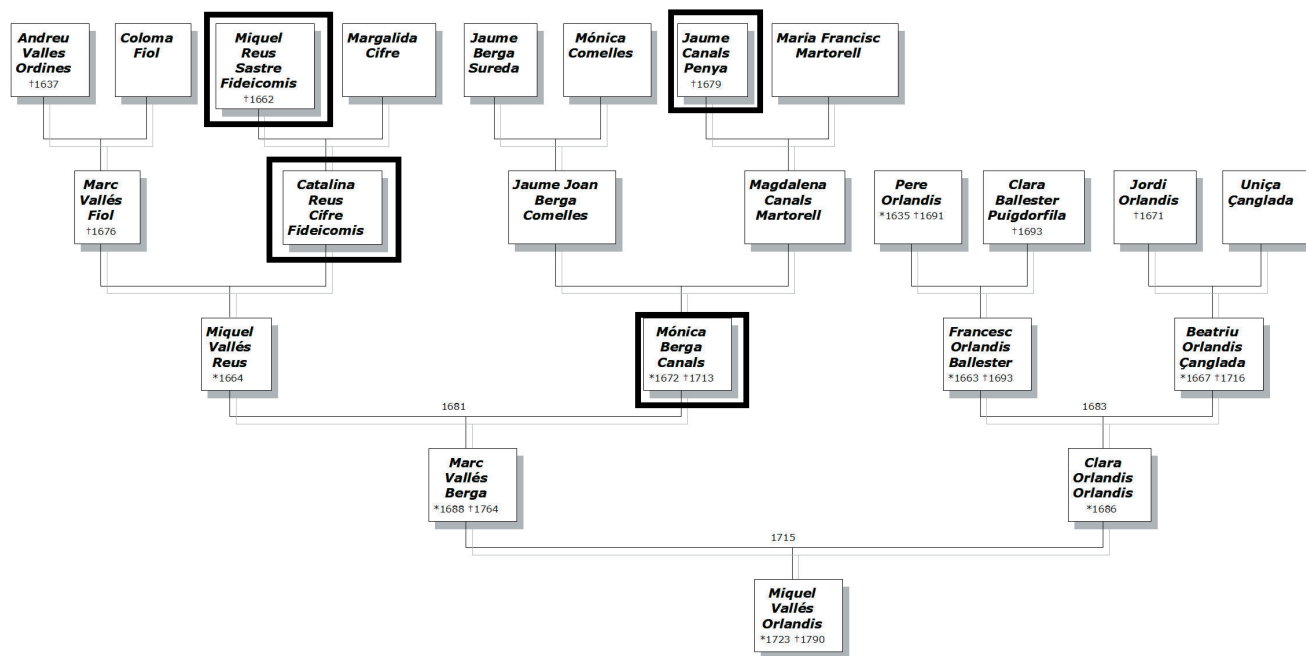
8 RAMIS DE AYREFLOR, J.: *Alistamiento noble ...*, p. 296.

9 ALEMANY, A.; MORELL, C.: “*El casal...*”, p. 32.

10 ALEMANY, A.; MORELL, C.: “*El casal...*”, p. 32.

11 El estudio más detallado sobre la cuestión en, TERRÓN PONCE, J.L.: “La toma de Menorca (1781-1782) en los escritos autobiográficos y epistolario del Duque de Crillon”, Maó, 1997. En uno de los puntos de ese estudio, el autor analiza precisamente las gestiones que llevó a cabo el marqués de Solleric.

Antepasados de:  
**Miquel Vallès Orlandis**



ARBRE GENEALÒGIC

Arbre genealògic abreujat del Marquès de Solleric. Assenyalats amb un quadre, els fideicomissaris.

ÁRBOL GENEALÓGICO

Arbol genealógico abreviado del Marqués de Solleric. Señalados con un cuadro, los fideicomisarios.

va culminar en la persona del primer marquès de Solleric.

El seu avi Miquel procedia de dues antigues famílies de la mà major d'Alaró; els Vallès d'Almadrà i els Reus de Solleric. Els primers s'havien instal·lat a la vall d'aquest nom almenys des de 1395,<sup>13</sup> en què ja hi estan documentats com a propietaris de terres. Al llarg del segle XV es varen formar diferents branques de la família, i el marquès pertanyia a la que va ser propietària de la possessió Casa d'Amunt.<sup>14</sup> D'altra banda, els Reus eren originaris d'Algaida i es varen instal·lar a Alaró després

abuelos paternos, Miquel Vallès Reus y Mónica de Berga Canals.<sup>12</sup> Además, permite comprobar el proceso de ascensión social, que culminó en la persona del primer marquès de Solleric.

Su abuelo Miquel procedía de dos antiguas familias de la mà major de Alaró; los Vallès d'Almadrà y los Reus de Solleric. Los primeros se habían instalado en el valle de ese nombre desde, al menos, el año 1395<sup>13</sup>, en que ya están documentados como propietarios de tierras en ese lugar. A lo largo del siglo XV se formaron diferentes ramas de la familia, perteneciendo el marquès a la que fue propietaria

13 El 17 de novembre de 1395 Arnau Torrella va vendre a Pere Malferit una alqueria en el lloc d'Almadrà que limitava, entre d'altres, amb la de Guillem Vallès. Arxiu Morell, pergami sense signatura.

14 ARM. Not. P-244, f. 212. Les altres dues branques varen ser les que durant el segle XVIII foren conegudes com a de Can Somereta, pràcticament arruïnada a la fi d'aquesta centúria, i la de Can Xelet, la representació de la qual va passar a la família Conrado. Els avantpassats del marquès varen adquirir aquesta possessió el 22 d'agost de 1508.

12 El matrimonio se celebró el 19 de marzo de 1681 en la iglesia de Santa Creu. Archivo Morell. Copia de las informaciones de nobleza y limpieza de sangre de don Miguel Vallès y Orlandis, para caballero del hábito de la orden de Alcántara; aprobadas en 11 de enero de 1749.

13 El 17 de noviembre de 1395 Arnau Torrella vendió a Pere Malferit una alqueria en el lugar de Almadrà que lindaba, entre otras, con la alqueria de Guillem Vallès. Archivo Morell, pergami sin signatura.

POSSESSIÓ / PREDIO	POBLE / PUEBLO	SUP. / SUP.	VINCLE / VÍNCULO	TIPUS / TIPO
Solleric	Alaró	785	Reus 1662	Olivar
Albenya	Algaida	243	Reus 1662	Cereal
Son Fuster	Alaró	100	Berga 1738	Olivar
La Galera	Felanitx		Berga 1738	
Molins Nous	Palma	1	Berga 1738	Horta
Casa d'Amunt	Alaró	239	Lliure (Vallès)	Olivar
Son Frare	Petra	31	Canals 1679	Cereal
Son Maçanet	Montuïri	38	Canals 1679	Cereal
Son Montornès	Sineu	187	Canals 1679	Cereal
Can Canals	Artà	168	Canals 1679	Olivar
Cases	Palma		Reus 1663/lliure	
Cases	Palma		Canals 1679	
<b>TOTAL</b>		<b>1.792</b>		

d'heretar dels Mas<sup>15</sup> l'important latifundi de Solleric. A més, la política matrimonial que varen dur a terme els va permetre heretar –a l'inici del segle XVII–, la possessió d'Albenya, situada al terme de la vila d'Algaida.<sup>16</sup>

L'evolució d'aquestes dues famílies al llarg de la segona meitat del segle XVI i la primera del XVII va ser bastant similar. Aprofitant-se de l'auge de la demanda de l'oli mallorquí als mercats internacionals, varen anar enriquint-se i varen passar a residir a Palma. Assentats a la ciutat, diversos membres de la família varen exercir de mercaders relacionant-se amb comerciants. L'exemple més clar d'aquesta política, el representa el matrimoni concertat entre Miquel Reus Sastre i Margalida Cifre, filla i hereva d'Antoni Cifre. Aquest era descendent d'una família de paraires que es va enriquir al començament del segle XVII mitjançant el comerç de l'oli, la participació en companyies arrendatàries d'alguns drets universals o l'administració de patrimonis nobiliaris com, per exemple, el del comte de Savellà.<sup>17</sup>

La conseqüència de l'enriquiment dels Vallès i dels Reus fou l'entrada dels seus representants a l'escalafó més baix del cos de la noblesa, la ciutadania militar; "Així, el rebesavi del marquès, anomenat Miquel Reus, va obtenir

del predio Casa d'Amunt.<sup>14</sup> Por otro lado, los Reus eran originarios de Algaida y se instalaron en Alaró tras heredar de los Mas<sup>15</sup> el importante latifundio de Solleric. Además, la política matrimonial que llevaron a cabo les permitió heredar -a comienzos del siglo XVII-, el predio Albenya situado en el término de la villa de Algaida.<sup>16</sup>

La evolución de estas dos familias a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII fue bastante similar. Aprovechándose del auge de la demanda del aceite mallorquín en los mercados internacionales, fueron enriqueciéndose y pasaron a residir en Palma. Asentados en la ciudad, varios miembros de la familia ejercieron de mercaderes relacionándose con comerciantes. El ejemplo más claro de esta política lo representa el matrimonio concertado entre Miquel Reus Sastre y Margalida Cifre, hija y heredera de Antoni Cifre. Este era descendiente de una familia de pelaires que se enriqueció a comienzos del siglo XVII mediante el comercio del aceite, la participación en compañías arrendatarias de algunos derechos universales o la administración de patrimonios nobiliarios como, por ejemplo, el del conde de Savellà.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Els Mas n'havien adquirit la propietat el 22 de desembre de 1446, ARM, ECR 45, f. 214. Després de la mort de Mateu Mas el 1506, els béns varen passar al seu net Miquel Reus d'Algaida; ARM, Not. M-371, f. 145v.

<sup>16</sup> SASTRE DE SA TORRETA, A.: *Quaderns d'història d'Algaida. Randa i les seves possessions*, Algaida, 1983, pàg. 78-85. Aquesta possessió es va formar per la unió de les d'Albenya i Barcatx, i va ser propietat dels Sastre des del barrer terç del segle XV. L'autor ofereix una descripció detallada de l'evolució de la propietat durant el segle XVII

<sup>17</sup> Per a l'administració dels béns del comte de Savellà vegeu AMP, fons Morell, caixa 18.

<sup>14</sup> ARM, Not. P-244, f. 212. Las otras dos ramas fueron las que durante el siglo XVIII fueron conocidas como de Can Somereta, prácticamente arruinada a finales de esa centuria y la de Can Xelet cuya representación pasó a la familia Conrado. Los antepasados del marqués adquirieron este predio el 22 de agosto de 1508.

<sup>15</sup> Los Mas habían adquirido la propiedad el 22 de diciembre de 1446, ARM, ECR 45, f. 214. Tras la muerte de Mateu Mas en 1506, los bienes pasaron a su nieto Miquel Reus de Algaida; ARM, Not. M-371, f. 145v.

<sup>16</sup> SASTRE DE SA TORRETA, A.: *Quaderns d'història d'Algaida. Randa i les seves possessions*, Algaida, 1983, p. 78-85. Este latifundio se formó por la unión de los predios Albenya y Barcatx y fue propiedad de los Sastre desde el último tercio del siglo XV. El autor ofrece una descripción detallada de la evolución de la propiedad durante el siglo XVII

<sup>17</sup> Para la administración de los bienes del conde de Savellà véase AMP, fondo Morell, caja 18.



la ciutadania l'any 1639, mentre que el seu besavi Marc Vallès ho va fer l'any 1647.<sup>18</sup>

La fossilització del patrimoni Reus va tenir lloc amb la fundació del fideïcomís per part de Miquel Reus Sastre al testament,<sup>19</sup> que va disposar el 20 de febrer de 1662. La seva filla i hereva Catalina va contreure matrimoni amb Marc Vallès Fiol, propietari de la possessió de la Casa d'Amunt i destacat comerciant dels anys centrals del segle XVII.<sup>20</sup> Ella mateixa, en el testament que va disposar el 7 d'abril de 1663,<sup>21</sup> va fundar un nou fideïcomís en què afegia alguns béns al patrimoni familiar. El fill d'aquest matrimoni –Miquel Vallès Reus– va culminar l'ascens social de la família en contreure matrimoni amb Mònica de Berga Canals, representants per part paterna d'una de les dues branques de la noble família Berga i neta per part materna del cèlebre capità Jaume Canals. Era, a més, germana per part de pare de Jaume de Berga Sala, titular del patrimoni d'aquesta branca de la família. Aquest, en la donació fideïcomissària que va disposar el 4 de març de 1738,<sup>22</sup> va fer hereu el seu nebot Marc Vallès, pare del marquès de Solleric.

Mònica de Berga, com a neta de Jaume Canals, va transmetre a Marc Vallès el dret de successió al fideïcomís que Canals va fundar en el testament que disposà el 23 de gener de 1679. Per aquest motiu, després de la mort sense successió del seu cosí Antoni Joaquim Canals Vallès el 1752, aquest fideïcomís es va declarar indivís a favor dels seus nebots Marc Vallès i Joan Conrado, per sentència de la Reial Audiència de 26 d'agost de 1757.<sup>23</sup>

## 1.2 L'HERÈNCIA REBUDA

La política matrimonial i las pràctiques hereditàries dels seus ascendents varen proporcionar al primer marquès de Solleric un patrimoni considerable. Les nombroses propietats que va heretar s'han sistematitzat al quadre I. Per a cada propietat s'ha indicat el municipi en què es trobava, la superfície que ocupava i el tipus de cultiu predominant (cereal, olivera, horta). També s'hi assenyala si la propietat era lliure o vinculada, i el fideïcomís a què pertanyia. L'anàlisi de les dades que proporciona el quadre I permet arribar a les següents conclusions:

18 MONTANER, P.: "La estructura del brazo noble mallorquín bajo los Austrias", *Estudis Baleàrics*, 27, 1987, pàg. 37-38.

19 ARM, Not. 5456, f. 239.

20 Aquest personatge va ser un dels principals carregadors d'oli de l'illa durant els anys centrals del segle XVII. BIBILONI, G.: *El menjar exterior de Mallorca. Homes, mercats i productes d'intercanvi*, Palma, 1995, pàg. 317.

21 ARM, Not, V- 396, f. 223.

22 ARM, Not, 5738, f.206v.

23 La figura i l'herència del capità Jaume Canals s'han estudiat a LÓPEZ NADAL, G.: "El capità Jaume Canals i els negocis per mar", *BSAL*, 65, 2009, pàg. 141-154.

La consecuencia del enriquecimiento de los Vallés y de los Reus, fue la entrada de sus representantes en el escalafón más bajo del cuerpo de la nobleza, la ciudadanía militar; "Así el tatarabuelo del marqués, llamado Miquel Reus obtuvo la ciudadanía en el año 1639, mientras que su bisabuelo Marc Vallès lo hizo en el año 1647.<sup>18</sup>

La fosilización del patrimonio Reus tuvo lugar con la fundación del fideicomiso por Miquel Reus Sastre en el testamento,<sup>19</sup> que dispuso el 20 de febrero de 1662. Su hija y heredera Catalina contrajo matrimonio con Marc Vallès Fiol, propietario del predio la Casa d'Amunt y destacado comerciante de los años centrales del siglo XVII.<sup>20</sup> Ella misma, en el testamento que dispuso el 7 de abril de 1663,<sup>21</sup> fundó un nuevo fideicomiso añadiendo algunos bienes al patrimonio familiar. El hijo de este matrimonio -Miquel Vallès Reus- culminó el ascenso social de la familia al contraer matrimonio con Mónica de Berga Canals, representantes por parte paterna de una de las dos ramas de la noble familia Berga y nieta por parte materna del cèlebre capitán Jaume Canals. Era, además, hermana por parte de padre de Jaume de Berga Sala, titular del patrimonio de esta rama de la familia. Este, en la donación fideicomisaria que dispuso el 4 de marzo de 1738<sup>22</sup> hizo heredero a su sobrino Marc Vallès, padre del marquès de Solleric.

Mónica de Berga, como nieta de Jaume Canals, transmitió a Marc Vallès, el derecho de sucesión al fideicomiso que Canals fundó en el testamento que dispuso el 23 de enero de 1679. Por ese motivo, tras la muerte sin sucesión de su primo Antoni Joaquim Canals Vallès en 1752, este fideicomiso se declaró indiviso a favor de sus sobrinos Marc Vallès y Joan Conrado, por sentencia de la Real Audiencia de 26 de agosto de 1757.<sup>23</sup>

## 1.2. LA HERENCIA RECIBIDA

La política matrimonial y las prácticas hereditarias de sus ascendientes proporcionaron al primer marquès de Solleric un patrimonio considerable. Las numerosas propiedades que heredó se han sistematizado en el cuadro I. Para cada propiedad se ha indicado el municipio en que se encontraba, la superficie que ocupaba y el tipo de cultivo predominante (cereal, olivo, huerta). También

18 MONTANER, P.: "La estructura del brazo noble mallorquín bajo los Austrias", *Estudis Baleàrics*, 27, 1987, p. 37-38.

19 ARM, Not. 5456, f. 239.

20 Este personaje fue uno de los principales cargadores de aceites de la isla durante los años centrales del siglo XVII. BIBILONI, G.: *El menjar exterior de Mallorca. Homes, mercats i productes d'intercanvi*, Palma, 1995, p. 317.

21 ARM, Not, V- 396, f. 223.

22 ARM, Not, 5738, f.206v.

23 La figura y herencia del capitán Jaume Canals ha sido estudiado en; LÓPEZ NADAL, G.: "El capità Jaume Canals i els negocis per mar", *BSAL*, 65, 2009, p. 141-154.

En primer lloc, es palesa la importància de la vinculació en la configuració del patrimoni. Gairebé totes les propietats que el componien varen ser fideïcomissades per Miquel Reus Sastre (1662), Catalina Reus (1663), Jaume de Berga (1738) i el capità Jaume Canals (1679). Únicament la possessió de la Casa d'Amunt d'Almadrà, procedent de l'herència Vallès, i part de les cases de Palma, llegat dels Pont,<sup>24</sup> eren béns lliures.

#### Quadre I. Composició del patrimoni del marquès de Solleric (1790)<sup>25</sup>

POSSESIÓ	POBLE	SUP.	VINCLE	TIPUS
Solleric	Alaró	785	Reus 1662	Olivar
Albenya	Algaida	243	Reus 1662	Cereal
Son Fuster	Alaró	100	Berga 1738	Olivar
La Galera	Felanitx		Berga 1738	
Molins Nous	Palma	1	Berga 1738	Horta
Casa d'Amunt	Alaró	239	Lliure (Vallès)	Olivar
Son Frare	Petra	31	Canals 1679	Cereal
Son Maçanet	Montuïri	38	Canals 1679	Cereal
Son Montornès	Sineu	187	Canals 1679	Cereal
Can Canals	Artà	168	Canals 1679	Olivar
Cases	Palma		Reus 1663/lliure	
Cases	Palma		Canals 1679	
<b>TOTAL</b>		<b>1.792</b>		

En segon lloc, s'ha de destacar la concentració de terres situades al terme municipal d'Alaró. El marquès de Solleric posseïa en aquesta vila 1.124 hectàrees de terres pràcticament contigües. La importància d'Alaró en el conjunt patrimonial s'accentuava pel fet que els béns pertanyents al fideïcomís Canals eren posseïts en indivís amb la marquesa de Peñacerrada i varen ser administrats d'aquesta forma, fet que restava la importància dels mateixos en el conjunt patrimonial.

En tercer lloc, el predomini d'una clara especialització olivarera en les propietats situades al terme d'Alaró, per la qual cosa podia ser considerat com a patrimoni eminentment oliverer, i estretament lligat al principal sector exportador de l'illa al segle XVIII.

En conclusió, es tractava d'un patrimoni d'extensió mitjana, respecte dels de l'aristocràcia, no gaire allunyat de l'aristocràcia mitjana com els Gual-Despuig i Torrella i altres<sup>26</sup> (Jover, 1999; Morey, 1999), configurat per possessions de gran productivitat i alts rendiments en les

se señala si la propiedad estaba libre o vinculada, y el fideicomiso al que pertenecía. El análisis de los datos que proporciona el cuadro I permite llegar a las siguientes conclusiones:

En primer lugar, se pone de manifiesto la importancia de la vinculación en la configuración del patrimonio. Casi todas las propiedades que lo componían fueron fideicomisadas por Miquel Reus Sastre (1662), Catalina Reus (1663), Jaume de Berga (1738) y el capitán Jaume Canals (1679). Únicamente el predio la Casa d'Amunt d'Almadrà, procedente de la herencia Vallès, y parte de las casas de Palma, legado de los Pont,<sup>24</sup> eran bienes libres.

#### Cuadro I. Composición del patrimonio del marquès de Solleric (1790)<sup>25</sup>

PREDIO	PUEBLO	SUP.	VÍNCULO	TIPO
Solleric	Alaró	785	Reus 1662	Olivar
Albenya	Algaida	243	Reus 1662	Cereal
Son Fuster	Alaró	100	Berga 1738	Olivar
La Galera	Felanitx		Berga 1738	
Molins Nous	Palma	1	Berga 1738	Horta
Casa d'Amunt	Alaró	239	Libre (Vallès)	Olivar
Son Frare	Petra	31	Canals 1679	Cereal
Son Maçanet	Montuïri	38	Canals 1679	Cereal
Son Montornès	Sineu	187	Canals 1679	Cereal
Can Canals	Artà	168	Canals 1679	Olivar
Cases	Palma		Reus 1663/libre	
Cases	Palma		Canals 1679	
<b>TOTAL</b>		<b>1.792</b>		

En segundo lugar, se debe destacar la concentración de tierras situadas en el término municipal de Alaró. El marquès de Solleric poseía en esa villa 1.124 hectáreas de tierras prácticamente contiguas. La importancia de Alaró en el conjunto patrimonial, se acentuaba por el hecho de que los bienes pertenecientes al fideicomiso Canals fueran poseídos en indiviso con la marquesa de Peñacerrada y fueron administrados de esta forma, lo que restaba la importancia de los mismos en el conjunto patrimonial.

En tercer lugar, el predominio de una clara especialización olivarera en las propiedades situadas en el término de Alaró, por lo que podía ser considerado como un patrimonio eminentemente oliverero, y estrechamente ligado al principal sector exportador de la isla en el siglo XVIII.

En conclusión, se trataba de un patrimonio de extensión mediana, respecto de los patrimonios de la aristocracia, no muy alejado de la aristocracia media como los Gual-

<sup>24</sup> Vegeu el treball de Maria José Massot en aquesta mateixa obra.

<sup>25</sup> Font: elaboració pròpia a partir de les dades contingudes en les fitacions de 1818.

<sup>26</sup> Existeixen diversos treballs que permeten comparar aquest patrimoni amb el d'altres cases nobiliàries. SUAU, J.: "Els patrimonis nobiliaris mallorquins al darrer quart del segle XVIII i primeres dècades del segle XIX" a *Estudis d'història agrària*, 7, 1989, 139-159; JOVER, G.: "Crisi agrària i endeutament nobiliari: la casa Gual Despuig (Mallorca 1650-1750) a *Randa*, 42, 1999, 11-46.

<sup>24</sup> Véase el trabajo de Maria José Massot en esta misma obra.

<sup>25</sup> Fuente: Elaboración propia a partir de los datos contenidos en los apeos de 1818.

quals abundaven els recursos naturals que en permetien una explotació intensiva.

### 1.3. LA FAMÍLIA

Miquel Vallès Reus es va casar l'any 1757 amb Magdalena Gual del Barco, filla del tinent general Gregorio Gual Pueyo i de Benita del Barco. Son pare havia estat un militar de carrera reeixida que, com el seu sogre, Marc Vallès, havia pertangut al bàndol filipista a la Guerra de Successió. D'altra banda, sa mare, Benita del Barco, era filla de Pedro, un terratinent mitjà extremeño. Dos quadres pintats en diferents èpoques de la seva vida (un al voltant de 1757, amb motiu del seu matrimoni i, l'altre, el 1794, com a mecenes de la construcció de l'ermita de la Bonanova) ens permet tenir una representació més o menys fidel de la seva persona.

La marquesa va néixer l'any 1717; és a dir, era uns sis anys major que el seu espòs, circumstància poc habitual per al moment. De la mateixa manera que succeeix amb altres persones d'aquesta època, les fonts documentals que s'hi refereixen són escasses. Era persona de total confiança del seu marit, fins al punt que, en totes les ocasions que aquest es va absentar de l'illa, ella va ser l'encarregada de dirigir el patrimoni familiar. Fins i tot abans de morir el seu espòs, aquest li va encarregar que complís algunes memòries testamentàries, cosa que va fer amb diligència. Degué ser una persona de fort caràcter i erudició, i molt ben relacionada en la Cort, no solament pels contactes que li va procurar el seu espòs.

Dels fills que va tenir el matrimoni va sobreviure Pere

Despuig i Torrella y otros<sup>26</sup> (Jover, 1999; Morey, 1999) configurado por predios de gran productividad y altos rendimientos en los que abundaban los recursos naturales que permitían una explotación intensiva de los recursos.

### 1.3. LA FAMILIA



RETRAT DE LA MARQUESA DE SOLLERIC  
Retrat anònim de la marquesa de Solleric com a benefactora de l'oratori de la Bonanova. Any 1794.

RETRATO DE LA MARQUESA DE SOLLERIC  
Retrato anónimo de la marquesa de Solleric como benefactora del oratorio de la Bonanova. Año 1794.

Miquel Vallès Reus se casó en el año 1757 con Magdalena Gual del Barco, hija del teniente general Gregori Gual Pueyo y de Benita del Barco. Su padre había sido un militar de carrera exitosa que, al igual que fue su suegro, Marc Vallès, había pertenecido al bando filipista en la guerra de Sucesión. Por otro lado, su madre, Benita del Barco, era hija de Pedro, un mediano terrateniente extremeño. Dos cuadros pintados en diferentes épocas de su vida (uno alrededor de 1757, con motivo de su matrimonio y otro, en 1794 como mecenas de la construcción de la ermita de la Bonanova) nos permite tener una representación más o menos fiel de su persona.

La marquesa nació en el año 1717; es decir, era unos seis años mayor que su esposo, circunstancia poco habitual para la época. Del mismo modo que sucede con otras personas de esa época, las fuentes documentales que se refieren a su persona son escasas. Era persona de total confianza de

su marido, hasta el punto de que en todas las ocasiones que este se ausentó de la isla, ella fue la encargada de dirigir el patrimonio familiar. Incluso antes de morir su esposo, éste le encargó que cumplierse algunas memorias testamentarias, cosa que hizo con diligencia. Debía ser una persona de fuerte carácter y erudición y muy bien

26 Existen varios trabajos que permiten comparar este patrimonio con el de otras casas nobiliarias. SUAU, J.: "Els patrimonis nobiliaris mallorquins al darrer quart del segle XVIII i primeres dècades del segle XIX" en *Estudis d'història agrària*, 7, 1989, 139-159; JOVER, G.: "Crisi agrària i endeutament nobiliari: la casa Gual Despuig (Mallorca 1650-1750) en *Randa*, 42, 1999, 11-46.

Vallès Gual, el qual va citar el seu avi Marc Vallès,<sup>27</sup> en el testament que va disposar l'any 1764. No s'ha pogut documentar el moment de la seva mort encara que, probablement, fou posterior a l'any 1770, ja que el "paper de mort" que es conserva és posterior a aquesta data.

Després de la mort del seu marit, la marquesa va adquirir una casa a la Bonanova i es va retirar a residir-hi llargues temporades. En aquell lloc va finançar la reconstrucció de l'antic oratori i va convertir ca seva en un dels punts de trobada de la noblesa i l'alta societat palmesana que acudia a l'ermita.

#### 1.4. EL SERVEI DOMÈSTIC

A més de la família en sentit estricte, a la casa del marquès, hi residia un conjunt de persones que també era considerat com a tal: el servei domèstic. Tradicionalment, en les famílies nobles mallorquines aquestes persones sempre han estat considerades com a membres de la família; de fet, el mateix marquès confirmava en el seu testament<sup>28</sup> aquest reconeixement quan encarregava a l'hereu que "gratific a la familia que se trobará en servicio de casa el dia de mon obit y en particular los qui se distingiran en servirme en la enfermedad".<sup>29</sup> A més dels criats, en l'entorn del marquès hi havia una sèrie de persones vinculades amb l'administració i la gestió del patrimoni i de la casa.

En la cúspide de l'organigrama es trobava la figura de l'administrador, empleat de vital importància per al funcionament de qualsevol casa nobiliària. Durant el període al qual es farà referència al següent punt anterior (1764-1771) no existeixen referències a administrador del patrimoni, i tot sembla indicar que era el mateix marquès qui s'encarregava de l'administració dels seus béns, seguint de la mateixa manera que en el període transcorregut entre 1757 i 1764, en què va ser administrador dels béns de son pare.

Això no obstant, a partir de l'any 1773, s'observa un canvi motivat per la contractació d'un administrador. Per a l'acompliment del càrrec, el marquès va triar persones amb amplis coneixements legals o comercials, fet que probablement està relacionat amb el model d'explotació patrimonial i el desenvolupament de l'activitat comercial. De tots els administradors que va tenir, s'ha de destacar

relacionada en la Corte no solo por los contactos que le procuró su esposo.

De los hijos que tuvo el matrimonio sobrevivió Pere Vallès Gual, a quién citó su abuelo Marc Vallès<sup>27</sup>, en el testamento que dispuso el año 1764. No se ha podido documentar el momento de su muerte aunque, probablemente, fue posterior al año 1770, ya que el "paper de mort" que se conserva es posterior a esa fecha.

Tras la muerte de su marido, la marquesa adquirió una casa en la Bonanova y se retiró a residir en ella largas temporadas. En ese lugar financió la reconstrucción del antiguo oratorio o de y convirtió su casa en uno de los puntos de encuentro de la nobleza y alta sociedad palmesana que acudían a la ermita.

#### 1.4. EL SERVICIO DOMÉSTICO

Además de la familia en sentido estricto, en la casa del marqués residían un conjunto de personas que también era considerada como tal: el servicio doméstico. Tradicionalmente, en las familias nobles mallorquinas estas personas siempre han sido consideradas como miembros de la familia; de hecho, el propio marqués confirmaba en su testamento<sup>28</sup> este reconocimiento cuando encargaba al heredero que "gratific a la familia que se trobará en servicio de casa el dia de mon obit y en particular los qui se distingiran en servirme en la enfermedad".<sup>29</sup> Además de los criados, en el entorno del marqués había una serie de personas vinculadas con la administración y gestión del patrimonio y de la casa".

En la cúspide del organigrama se encontraba la figura del administrador, empleado de vital importancia para el funcionamiento de cualquier casa nobiliaria. Durante el periodo al que se hará referencia en el punto siguiente (1764-1771) no existen referencias a administrador del patrimonio y todo parece indicar que era el propio marqués el que se encargaba de la administración de sus bienes, siguiendo del mismo modo que en el periodo transcurrido entre 1757 y 1764, en que fue administrador de los bienes de su padre.

Sin embargo, a partir del año 1773, se observa un cambio motivado por la contratación de un administrador. Para el desempeño del cargo, el marqués eligió a personas con amplios conocimientos legales o comerciales, hecho que

27 En aquest testament fa llegat al seu net Pere d'Alcàntara Vallès, fill de Miquel i Magdalena Gual, de 100 peces de 8 per a comprar un cavall. ARM, Not. 6930, f.13. Aquest net feia el nom de l'avi matern, per la qual cosa probablement hi va haver un fill anterior, Marc o Miquel, que no va sobreviure. No se n'han pogut localitzar les corresponents partides de baptisme o defunció.

28 ARM, Not. 3840, f. 81.

29 ARM, Not. 3840 f.81.

27 En ese testamento hace legado a su nieto Pere d'Alcàntara Vallès hijo de Miquel y Magdalena Gual 100 piezas de 8 para comprar un caballo. ARM, Not. 6930, f.13. Este nieto tenía el nombre del abuelo materno, por lo que probablemente hubo un hijo anterior Marc o Miquel que no sobrevivió. No se han podido localizar las correspondientes partidas de bautismo o defunción.

28 ARM, Not. 3840, f. 81.

29 ARM, Not. 3840 f.81.



Joan Cànaves,<sup>30</sup> doctor en Drets, que va entrar a formar part de la família del marquès poc després de concloure els seus estudis l'any 1773.

Una vegada contractat, la seva primera missió va ser passar per les possessions per a conèixer les propietats i els encarregats de l'explotació. El mateix Cànaves<sup>31</sup> ens va donar dades d'aquest fet: "por el último del año 1773 pasó el testigo a vivir en casa del Marqués de Sollerich a fin de llevarle las cuentas de la administración de su hacienda, con cuyo motivo se transfirió poco después de estar en ella en el predio Sollerich al que pasó y reconoció con Juan Bautista Alcover mayoral del mismo".

D'aquest text, queda clar, a més de l'interès per a conèixer una de les persones amb qui havia de fer feina de forma més estreta, que Cànaves residia a les cases del marquès, possiblement als *estudis* de la casa.

Un document que mostra la importància que Cànaves va adquirir en l'acompliment de les seves funcions fou el testament<sup>32</sup> que el marquès va disposar el 1779. Hi ordenava als seus hereus que "desitjant que Juan Cànaves cuid de las dependèncias de la mia casa y hazienda en el modo y forma que fins al present lo ha executat y esper lo executarà y no de altre manera, vull y orden que mon hereu infraescrit li pag anualment y per tot el temps que tindrà dit cuidado en remuneracio del seu treball 200 lliuras ultra de mantengut en casa com ara".

En l'acompliment de les seves funcions, Cànaves tenia accés a algunes oportunitats de negoci com, per exemple, la participació en algunes empreses corsàries. Així, per exemple, el 26 de juny de 1781 es pagava a si mateix<sup>33</sup> la quantitat que li corresponia pels beneficis que es varen obtenir en la sortida d'una nau corsària en la qual va participar com a soci juntament amb el marquès.

Cànaves va treballar amb el seu germà, el notari Antoni Francesc, que exercí el càrrec de cobrador de censos. Al contrari que el seu germà, el notari no residia a la casa del marquès, però era considerat com un més de la família. Com a notari, va tenir una relació professional amb altres nobles (Puigdorfila, Güells...) que tenien interessos als mateixos pobles que el marquès com, per exemple, Inca o Felanitx. Així, aprofitava el desplaçament a aquestes viles per a redactar-hi contractes o capbreuacions per a

probablement estués relacionat amb el model de explotació patrimonial i al desenvolupament de l'activitat comercial. De tots els administradors que va tenir, cal destacar a Joan Cànaves<sup>30</sup>, doctor en dret que entrà a formar part de la família del marquès poc després de concloure els seus estudis el 1773.

Una vegada contractat, la seva primera missió va ser passar als predis a conèixer les propietats i els encarregats de l'explotació. El mateix Cànaves<sup>31</sup> nos dona dades d'aquest fet: "por el último del año 1773 pasó el testigo a vivir en casa del Marqués de Sollerich a fin de llevarle las cuentas de la administración de su hacienda, con cuyo motivo se transfirió poco después de estar en ella en el predio Sollerich al que pasó y reconoció con Juan Bautista Alcover mayoral del mismo".

D'aquest text, queda clar, a més de l'interès per conèixer una de les persones amb qui anava a treballar de forma més estreta, el fet de que Cànaves residia a les cases del marquès, possiblement a les *estudis* de la casa.

Un document que mostra la importància que Cànaves va adquirir en el desenvolupament de les seves funcions, fou el testament<sup>32</sup> que el marquès disposà el 1779. En ell ordenava als seus hereus que "desitjant que Juan Cànaves cuid de las dependèncias de la mia casa y hazienda en el modo y forma que fins al present lo ha executat y esper lo executarà y no de altre manera, vull y orden que mon hereu infraescrit li pag anualment y per tot el temps que tindrà dit cuidado en remuneracio del seu treball 200 lliuras ultra de mantengut en casa com ara".

En el desenvolupament de les seves funcions, Cànaves tenia accés a algunes oportunitats de negoci com, per exemple, la participació en algunes empreses corsàries. Així, per exemple, el 26 de juny de 1781 se pagava a si mateix<sup>33</sup> la quantitat que li corresponia pels beneficis que se van obtenir en la sortida d'una nau corsària en la qual va participar com a soci juntament amb el marquès.

Cànaves treballava amb el seu germà, el notari Antoni Francesc, que desenvolupava el càrrec de cobrador de censos. Al contrari que el seu germà, el notari no residia a la casa del marquès, però era considerat com un més de la família. Com a notari, va tenir una relació professional amb altres nobles (Puigdorfila, Güells...) que tenien interessos

30 L'aparell administratiu encarregat d'administrar el patrimoni del primer marquès de Sollerich va ser analitzat a: VILLALONGA, J.: "Documentació comptable generada per un patrimoni nobiliari: el cas del primer marquès de Sollerich (1770-1790)", *Comptes de senyor, comptes de pagès, les comptabilitats en la història rural*, 2013, Girona, pàg. 195-222.

31 Arxiu Morell, s. sig. Informe sobre mejoras del predio Sollerich, any 1777.

32 ARM, Not. 3840 f.81.

33 Arxiu Morell. Llibre diari 1779-1790, f. 33v. L'assentament diu: "pagui a mi propi 77 lliuras 12 sous 4 diners que es lo que me ha expectat en lo interés de 112 lliuras posi en el corsari de Baró y en la part del sr. Marqués als 22 de setembre de 1779 segons la nota de entrega".

30 El aparato administrativo encargado de administrar el patrimonio del primer marquès de Sollerich fue analizado en: VILLALONGA, J.: "Documentación contable generada por un patrimonio nobiliario: el caso del primer marquès de Sollerich (1770-1790)", *Comptes de senyor, comptes de pagès, les comptabilitats en la història rural*, 2013, Girona, p. 195-222.

31 Archivo Morell, s.sig. Informe sobre mejoras del predio Sollerich, año 1777.

32 ARM, Not. 3840 f.81.

33 Archivo Morell. Libro diario 1779-1790, f. 33v. El asiento dice textualmente: "pagui a mi propi 77 lliuras 12 sous 4 diners que es lo que me ha expectat en lo interés de 112 lliuras posi en el corsari de Baró y en la part del sr. Marqués als 22 de setembre de 1779 segons la nota de entrega".

cobrar els censos. L'any 1775, quan es trobava a Inca per a protocol·litzar unes cabrevacions d'emfiteutes de la família Güells, es va posar en contacte amb el batle, qui va donar l'ordre al saig de fer el següent pregó:<sup>34</sup> “a instancia de Antonio Francisco Cànaves notario y procurador del marqués de Solleric y de orden del Magnífico Bayle Real, haber hecho pregón público con tambor por los lugares acostumbrados de la presente villa que dentro del término de tres días cualesquiera persona que hayan y deben pensiones de censos alodiales a dicho Marqués comparezcan a pagar todo lo que deben en la casa llamada d'en Malferit en donde habita Cànaves a fin de cobrar dichos censos; pasado dicho termino serán ejecutados y habrán de comparecer en la ciudad de Palma”. Com a cobrador de rendes, li corresponia un 2% sobre el total dels ingressos.

Els criats eren una part importantíssima del dia a dia del funcionament de la casa, i la importància i la influència d'aquests anava sovint molt més enllà d'allò estrictament familiar. No s'entrarà ara a analitzar les funcions exercides pel servei, però sí algunes dades d'interès per a conèixer el funcionament de la casa i la relació directa entre el nombre i la qualificació d'aquest amb la creixent representativitat social del titular del patrimoni.

Al quadre II, s'ha comparat el servei domèstic que hi havia a la casa del marquès de Solleric en els anys 1774 i 1790.<sup>35</sup>

D'una banda, l'augment de la inversió total en criats era considerable, ja que, de 318 lliures anuals el 1774, es va passar a les 864 lliures el 1790. Desgraciadament no s'ha pogut documentar el servei que tenia abans de la concessió del títol (1770) ja que probablement hauria estat bastant més il·lustratiu pel que fa a l'augment del personal i d'inversió, i confirmaria que el creixement social i econòmic que el marquès va obtenir amb el títol nobiliari (1770) de Gentilhome (1780) i Gran d'Espanya (1783) suposava un augment considerable de la despesa en servei domèstic.

D'altra banda, l'ascens socioeconòmic repercutia sobre el nombre d'empleats contractats i la seva qualificació. Així, l'any 1774 la nòmina estava formada per 9 individus (3 dones i 6 homes); és a dir, dos cotxers, quatre criats--sense especificar-ne el tipus--, dues criades i una cuinera; l'any de la seva mort, (1790), tant el nombre com la qualificació del servei havia crescut considerablement, ja que era de 13 persones (10 homes i tres dones) –2 cotxers, 2 patges, 4 lacais, 1 criat i 3 criades, com també un tal Charles Magno.

## **Quadre II. Servei domèstic casa del marquès de Solleric**

Aquest darrer personatge és bastant destacat. En la documentació apareix denominat com a *coc* (cuiner),

en los mismos pueblos que el marqués como, por ejemplo, Inca o Felanitx. Así, aprovechaba el desplazamiento a esas villas para redactar contratos o cabrevaciones para cobrar los censos. Así en el año 1775 cuando se encontraba en Inca para protocolizar unas cabrevaciones de enfiteutas de la familia Güells, se puso en contacto con el Baile quién dio la orden al sache de hacer el siguiente pregón:<sup>34</sup> “a instancia de Antonio Francisco Cànaves notario y procurador del marqués de Solleric y de orden del Magnífico Bayle Real, haber hecho pregón público con tambor por los lugares acostumbrados de la presente villa que dentro del término de tres días cualesquiera persona que hayan y deben pensiones de censos alodiales a dicho Marqués comparezcan a pagar todo lo que deben en la casa llamada d'en Malferit en donde habita Cànaves a fin de cobrar dichos censos; pasado dicho termino serán ejecutados y habrán de comparecer en la ciudad de Palma”. Como cobrador de rentas, le correspondía un 2% sobre el total de los ingresos.

Los criados eran una parte importantísima a día del funcionamiento de la casa y la importancia e influencia de los mismos iba en muchas ocasiones mucho más allá de lo estrictamente familiar. No se va a entrar ahora a analizar las funciones desempeñadas por el servicio, pero si algunos datos de interés para conocer el funcionamiento de la casa y la relación directa entre el número y cualificación de los mismos con la creciente representatividad social del titular del patrimonio.

En el cuadro II, se ha comparado el servicio doméstico que había la casa del marquès de Solleric en los años 1774 y 1790.<sup>35</sup>

Por un lado, el aumento de la inversión total en criados era considerable ya que, de 318 libras anuales en 1774, se pasó a las 864 libras en 1790. Desgraciadamente no se ha podido documentar el servicio que tenía antes de la concesión del título (1770) ya que probablemente habría sido bastante más ilustrativo con respecto al aumento del personal e inversión y confirmaría que el crecimiento social y económico que el marquès obtuvo con el título nobiliario (1770) Gentilhombre (1780) y Grande de España (1783) conllevaba un aumento considerable del gasto en servicio doméstico.

Por otro lado, el ascenso socioeconómico repercutía sobre el número de empleados contratados y su cualificación. Así, en el año 1774 la nòmina estaba formada por 9 individuos (3 mujeres y 6 hombres); a saber; dos cocheros, cuatro criados -sin especificarse el tipo-, dos criadas y una cocinera; mientras que en el año de su muerte (1790),

<sup>34</sup> AMP, fons Morell, caixa 27.

<sup>35</sup> Arxiu Morell. Elaboració pròpia a partir de les dades recollides als llibres diari dels anys corresponents.

<sup>34</sup> AMP, fondo Morell, caja 27.

<sup>35</sup> Archivo Morell. Elaboración propia a partir de los datos recogidos en los libros diarios de los años correspondientes.

encara que, segons es desprèn de la comptabilitat, duia a terme tasques molt diferents que anaven des de la compravenda de productes al detall (recordant una miqueta la figura del criat comprador) i, més enllà d'allò purament familiar, les seves funcions eren bastant més àmplies i tenia plena confiança del marquès. Així, per

ANY 1774		ANY 1790	
Típus	Salari	Típus	Salari
Cotxer 1	72	Charles Magno	108
Cotxer 2	72	Patge 1	96
Criat 1	72	Patge 2	96
Criat 2	24	Lacai 1	84
Criat3	24	Lacai 2	84
Criat 4	18	Lacai 3	84
Cuina	12	Lacai 4	84
Criada 1	12	Cotxer 1	84
Criada 2	12	Cotxer 2	84
		Criat 1	24
		Criada 1	12
		Criada 2	12
		Criada 3	12
<b>TOTAL</b>	<b>318</b>	<b>TOTAL</b>	<b>864</b>

exemple, el 1786 es va desplaçar a Marsella<sup>36</sup> a comprovar *in situ* el funcionament de les fàbriques de sabó d'aquesta ciutat, i amb la finalitat de contractar un fabricant per a la fàbrica de Mallorca. El sou que cobrava (108) era considerable, per damunt fins i tot de la nòmina de l'administrador.

En l'estat actual de la investigació, es desconeix si fou conseqüència o no de formar part del servei del marquès, però la veritat és que s'observen relacions de parentiu entre els seus membres. Així, per exemple, el mateix Charles Magno, el 1795, ja era casat amb Isabel Castanyer,<sup>37</sup> una de les criades de confiança de la família.

Proves de l'afecte que el marquès i la seva esposa varen tenir cap als seus criats, en trobam en nombrosa documentació del moment, especialment als testaments.

<sup>36</sup> AMP, fons Morell, caixa 7, lligall de correspondència comercial.

<sup>37</sup> ARM. Not, 3824, f. 152.

tanto el número como la cualificación del servicio había crecido considerablemente; ya que era de 13 personas (10 hombres y tres mujeres) 2 cocheros, 2 pajes, 4 lacayos, 1 criado y 3 criadas, así como un tal Charles Magno.

**Cuadro II. Servicio doméstico casa del marqués de Soller.**

AÑO 1774		AÑO 1790	
Tipo	Salario	Tipo	Salario
Cochero 1	72	Charles Magno	108
Cochero 2	72	Paje 1	96
Criado 1	72	Paje 2	96
Criado 2	24	Lacayo 1	84
Criado3	24	Lacayo 2	84
Criado 4	18	Lacayo 3	84
Cocinera	12	Lacayo 4	84
Criada 1	12	Cochero 1	84
Criada 2	12	Cochero 2	84
		Criado 1	24
		Criada 1	12
		Criada 2	12
		Criada 3	12
<b>TOTAL</b>	<b>318</b>	<b>TOTAL</b>	<b>864</b>

Este último personaje es bastante destacado. En la documentación aparece denominado como coc (cocinero), aunque, según se desprende de la contabilidad, llevaba a cabo tareas muy diferentes que iban desde la compraventa de productos al por menor (recordando un tanto a la figura del criado comprador) y, más allá de lo puramente familiar, sus funciones eran bastante más amplias y tenía plena confianza del marquès. Así, por ejemplo, en 1786 se desplazó a Marsella<sup>36</sup> a comprobar *in situ* el funcionamiento de las fábricas de jabón de esa ciudad y con la finalidad de contratar un fabricante para la fàbrica de Mallorca. El sueldo que cobrava (108) era considerable, por encima incluso de la nòmina del administrador.

En el estado actual de la investigación, se desconoce si a consecuencia o no de formar parte del servicio del marquès, pero lo cierto es que se observan relaciones

<sup>36</sup> AMP, fondo Morell, caja 7, legajo de correspondència comercial.

Així, malgrat que el marquès, en el seu testament, va deixar un llegat bastant confús als criats, en les memòries testamentàries que posteriorment va fer públiques la seva esposa,<sup>38</sup> ambdós varen fer importants llegats a membres del servei. En primer lloc, estipulava que dels seus béns “se paguen a todos los criados y mayores de los predios 9 libras moneda de Mallorca y los de librea y cocheros y demás, la ropa que tiene que yo he costeado”. A la seva criada, Isabel Castanyer, li llegava la quantitat de 130 lliures anuals amb l’obligació de mantenir les seves germanes Margalida (a la qual llegava 300 lliures i un llit) i Maria (a la qual llegava 100 lliures). A més, estipulava que la roba ordinària de vestir i calçar es repartís entre les criades.

El patronat que el marquès va exercir sobre els seus criats va quedar de manifest en altres ocasions, tal com es pot comprovar en altres actes com la concessió de sepultura pel prior del convent de Sant Domingo a favor dels germans Joan, Isabel, Maria i Margalida Castanyer a la capella del Sagrari.<sup>39</sup> Un altre exemple del patronat exercit per Solleric es troba en la concessió de l’ocupació de marcador reial al seu criat Joan Castanyer, gràcies a la influència que el marquès tenia a la cort.<sup>40</sup> Una vegada obtinguda aquesta plaça, el marquès va fer algunes gestions per aconseguir que Castanyer cobràs un sou del qual se li devien algunes anualitats.

## 2. ALGUNS ASPECTES DE LA VIDA DEL I MARQUÈS DE SOLLERIC

### 2.1. MIQUEL VALLÈS DURANT LA VIDA DE SON PARE (1723-1764)

Els primers anys de vida del marquès, tal com succeeix en molts altres casos, estan escassament documentats. Va ser el segon fill dels tres que varen sobreviure al matrimoni concertat entre Marc Vallès i Clara Orlandis, ja que va tenir una germana major anomenada Mònica, nascuda el 1716, i una altra de menor, Clara, nascuda el 1729.

El futur marquès va ser batejat<sup>41</sup> a la parròquia de Sant Nicolau, per la qual cosa probablement va néixer a la casa que la família tenia davant el portal major d’aquesta

<sup>38</sup> ARM, 3838, f. 176.176v.

<sup>39</sup> Tal com expressa l’acta notarial, la concessió del prior es va fer usant la facultat concedida per la comunitat i “de consentiment y voluntat del Excelentísimo Señor Marqués”. ARM, Not. 3819, f. 103.

<sup>40</sup> El 27 de desembre de 1789 escrivia a un destinatari desconegut que estava a la Cort “espero que VM. el recibo del poder de mi criado Juan Castañer para la solicitud del sueldo que debe percibir por su empleo de fiel marcador que cerca de tres años ha ejercido sin un maravedí ni emolumento”. Arxiu Morell. Correspondència s/sig.

<sup>41</sup> Va néixer el 14 de juliol de 1723.

de parentesco entre sus miembros. Así, por ejemplo, el propio Charles Magno en 1795 ya estaba casado con Isabel Castanyer,<sup>37</sup> una de las criadas de confianza de la familia.

Pruebas del afecto que el marqués y su esposa tuvieron hacia sus criados, las encontramos en numerosa documentación del momento, especialmente en los testamentos. Así, pese a que el marqués en su testamento dejó un legado bastante confuso a los criados, en las memorias testamentarias que posteriormente hizo públicas su esposa,<sup>38</sup> ambos hicieron importantes legados a miembros del servicio. En primer lugar, estipulaba que de sus bienes “se paguen a todos los criados y mayores de los predios 9 libras moneda de Mallorca y los de librea y cocheros y demás, la ropa que tiene que yo he costeado”. A su criada Isabel Castanyer le legaba la cantidad de 130 libras anuales con la obligación de mantener a sus hermanas Margalida (a la que legaba 300 libras y una cama) y Maria (a la que legaba 100 libras). Además, estipulaba que de la ropa ordinaria de vestir y calzar se repartiese entre las criadas

El patronato que el marqués ejerció sobre sus criados quedó de manifiesto en otras ocasiones tal y como se puede comprobar en otros actos como la concesión de sepultura por el prior del convento de Santo Domingo a favor los hermanos Joan, Isabel, Maria y Margalida Castanyer en la capilla del Sagrario.<sup>39</sup> Otro ejemplo del patronato ejercido por Solleric se encuentra en la concesión del empleo de marcador real a su criado Joan Castanyer, gracias a la influencia que el marqués tenía en la corte.<sup>40</sup> Una vez obtenido ese empleo, el marqués hizo algunas gestiones para conseguir que Castanyer cobrase un sueldo del que se le debían algunas anualidades.

## 2. ALGUNOS ASPECTOS DE LA VIDA DEL I MARQUÉS DE SOLLERIC.

### 2.1. MIQUEL VALLÈS DURANTE LA VIDA DE SU PADRE (1723-1764).

Los primeros años de vida del marqués, tal y como sucede en muchos otros casos, están escasamente documentados. Fue el segundo hijo de los tres que sobrevivieron al

<sup>37</sup> ARM. Not. 3824, f. 152.

<sup>38</sup> ARM, 3838, f. 176.176v.

<sup>39</sup> Tal y como expresa el acta notarial la concesión del prior se hizo usando la facultad concedida por la comunidad y “de consentimento y voluntat del Excelentísimo Señor Marqués”. ARM, Not. 3819, f. 103

<sup>40</sup> El 27 de diciembre de 1789 escribía a un destinatario desconocido que estaba en la corte “espero que VM. el recibo del poder de mi criado Juan Castañer para la solicitud del sueldo que debe percibir por su empleo de fiel marcador que cerca de tres años ha ejercido sin un maravedí ni emolumento”. Archivo Morell. Correspondència s/sig.



església i no a les cases del Born; aquestes cases havien pertangut a Andreu Vallès<sup>42</sup> que, en el testament que va disposar l'any 1715, les va llegar al seu nebot Marc Vallès. Vuit anys més tard, després de diversos mesos de negociacions, Vallès les va lliurar als Pontivic mentre que aquests, a canvi, li lliuraren la possessió Casa d'Amunt d'Almadrà.<sup>43</sup> Fou llavors, el 12 de novembre de 1723, quan Vallès va rebre de Miquel Joan Descatlar les cases que li havia llegat Jerònia Pont en el testament que va disposar de 25 de maig de 1723.<sup>44</sup> D'altra banda, les cases en què va néixer el marquès, davant Sant Nicolau, varen ser venudes pels Pontivic el 1724 al doctor en Drets Andreu Parets.<sup>45</sup>

No disposam de referències documentals sobre la formació que va rebre el Marquès. Segurament, a la seva joventut la seva educació degué ser semblant a la dels joves de la seva classe social i, en particular, d'una família il·lustrada. Un testimoniatge d'aquesta educació fou la formació de la seva biblioteca, en la qual abundaven les primeres edicions d'obres escrites en francès, per la qual cosa possiblement dominava aquesta llengua. D'altra banda, son pare també degué educar-lo en el bon gust, quelcom excessiu potser pel que s'estilava en aquesta illa. No s'ha d'oblidar que son pare ja havia duit a terme algunes reformes en edificis familiars en les quals mostrava aquest bon gust per la pintura i l'escultura. El cas paradigmàtic, el representa la capella de la possessió Solleric amb els trams de volta i petxines pintades al fresc seguint un programa iconogràfic unitari de certa rellevància. D'altra banda, al cor de la capella, va encarregar la construcció d'un orgue a Mateu Bosc, representant de la prestigiosa família de fabricants.<sup>46</sup> Finalment, com mostren, tant les seves intervencions a les sessions de la Societat Econòmica d'Amics del País com els llibres que va regalar a aquesta institució, que apareixen a l'inventari de les cases de Palma de l'any 1806, el marquès degué ser un àvid lector especialment d'obres relacionades amb l'agronomia i l'economia política. A la seva biblioteca, no hi faltaven obres com *Educación popular* i els seus apèndixs, de Campomanes.

matrimonio concertado entre Marcos Vallés y Clara Orlandis, ya que tuvo una hermana mayor llamada Mónica, nacida en 1716, y otra menor, Clara, nacida en 1729.

El futuro marqués fue bautizado<sup>41</sup> en la parroquia de Sant Nicolau, por lo que probablemente nació en la casa que la familia tenía frente al portal mayor de esa iglesia y no en las casas del Borne, Estas casas habían pertenecido a Andreu Vallès<sup>42</sup> que en el testamento que dispuso en el año 1715 las legó a su sobrino Marc Vallès. Ocho años después, tras varios meses de negociaciones, Vallès las entregó a los Pontivic mientras que estos, a cambio, le hicieron entrega del predio Casa d'Amunt d'Almadrà.<sup>43</sup> Fue entonces, el 12 de noviembre de 1723, cuando Vallès recibió de Miquel Joan Descatlar las casas que le había legado Jerònia Pont en el testamento que dispuso de 25 de mayo de 1723.<sup>44</sup> Por otro lado, las casas las que nació el marqués frente a Sant Nicolau fueron vendidas por los Pontivic en 1724 al doctor en derechos Andreu Parets.<sup>45</sup>

No disponemos de referencias documentales sobre la que formación recibió el Marqués. Previsiblemente en su juventud su educación fuese parecida a la de los jóvenes de su clase social y, en particular, de una familia ilustrada. Un testimonio de esa educación fueron la formación de su biblioteca, en la que abundaban las primeras ediciones de obras escritas en francés, por lo que posiblemente dominaba esta lengua. Por otro lado, su padre también debió educarlo en el buen gusto, algo excesivo quizás para lo que se estilaba en esta isla. No se debe olvidar que su padre ya había llevado a cabo algunas reformas en edificios familiares en las que mostraba ese buen gusto por la pintura y la escultura. El caso paradigmático, lo representa la capilla del predio Solleric con los tramos de bóveda y pechinas pintadas al fresco siguiendo un programa iconográfico unitario de cierta relevancia. Por otro lado, en el coro de la capilla, encargó la construcción de un órgano a Mateu Bosc, representante de la prestigiosa familia de fabricantes.<sup>46</sup> Por último, como muestran tanto las intervenciones que tuvo en las sesiones de la Sociedad Económica de Amigos del País, como por los libros que regaló a esa institución,

42 El 1685 ja eren de la seva propietat i varen ser valorades en 1.500 lliures; PASCUAL, A.: "Para el estudio de las casas de aristócratas y mercaderes en la Ciudad de Mallorca durante el siglo XVII", *Estudis Baleàrics*, 34, 1989, pàg. 115-147, pàg. 125.

43 ARM, Not. Ll-365, f. 79.

44 ARM, Not. Ll-365, f. 99.

45 AMP, fons Morell, caixa 15.

46 "Jo debax firmat estich content y satisfet de M. Matheu Bosch de un nou orga mea fet plantat en el oratori de Sollarich, ben vist y visurat per el sr. Juan Fullana organista y músich en la Capella Reyala de Sant Anna per el preu de vuytanta pesas de vuyt". Arxiu Morell. Lligall de concurs de creditors de Marc Vallès, s/sig. L'escriptura és de 14 d'octubre de 1748.

41 Nació el 14 de julio de 1723,

42 En 1685 ya eran de su propiedad y fueron valoradas en 1500 libras; PASCUAL, A.: "Para el estudio de las casas de aristócratas y mercaderes en la Ciudad de Mallorca durante el siglo XVII", *Estudis Baleàrics*, 34, 1989, p. 115-147, p.125.

43 ARM, Not. Ll-365, f. 79.

44 ARM, Not. Ll-365, f. 99.

45 AMP, fondo Morell, caja 15.

46 "Jo debax firmat estich content y satisfet de M. Matheu Bosch de un nou orga mea fet plantat en el oratori de Sollarich, ben vist y visurat per el sr. Juan Fullana organista y músich en la Capella Reyala de Sant Anna per el preu de vuytanta pesas de vuyt". Archivo Morell. Lligajo de concurso de acreedores de Marc Vallès, s/sig. La escritura es de 14 de octubre de 1748.

Segons sembla, era una persona molt aficionada a la caça i a passar molt de temps a les propietats familiars, especialment a la possessió de Solleric, on consta que residia diversos mesos a l'any. Des de molt jove s'implicà en les labors d'administració del patrimoni familiar, com assenyalaven els comerciants que l'any 1744 s'encarregaven d'administrar els béns de son pare; "en el temps que durà la dita Administracio vose señoria dit don

o que aparecen redactadas en el inventario de las casas de Palma redactado en el año 1806, el marqués debió ser un ávido lector especialmente de obras relacionadas con la agronomía y la economía política. En su biblioteca, no faltaban obras como *Educación popular* y sus apéndices de Campomanes.

Según parece, era una persona muy aficionada a la caza y a pasar mucho tiempo en las propiedades familiares,



VOLTA DE LA CAPELLA DE SOLLERIC

Volta de la capella de la possessió Solleric; primera meitat del segle XIII.

BÓVEDA DE LA CAPILLA DE SOLLERIC

Bóveda de la capilla del predio Solleric, primera mitad siglo XIII.

Miquel era el qui principalmente cuidava de la hazienda del dit Señor son Pare, de manera que anava y venia de los Predios, cuidant del seu cultivo y manutencio, ajustant los comptes ab los Majorals, Missatges y Faners y fent billetes cada semana al mayoral, a los jornalers y escaraders" (Manera 1988: 92).

El 1749, quan comptava amb 25 anys, son pare li va concedir l'emancipació atorgant-li una renda de 50 lliures anuals. Segons sembla, la relació entre pare i fill mai va ser bona. Els dos eren persones de caràcter fort i difícil, la qual cosa va donar lloc a nombrosos enfrontaments que solien

especialmente en el predio de Solleric donde consta que residía varios meses al año. Desde muy joven se inmiscuyó en las labores de administración del patrimonio familiar, como señalaban los comerciantes que en el año 1744 se encargaban de administrar los bienes de su padre; "en el temps que durà la dita Administracio vose señoria dit don Miquel era el qui principalmente cuidava de la hazienda del dit Señor son Pare, de manera que anava y venia de los Predios, cuidant del seu cultivo y manutencio, ajustant los comptes ab los Majorals, Missatges y Faners y fent billetes cada semana al mayoral, a los jornalers y

acabar en plets per temes diversos com, per exemple, el que varen sostenir per la mala administració de la casa, per l'ús de la calessa o pel pagament dels aliments del pare al fill.

Malgrat aquesta difícil relació, el 1757 Marc Vallès va cedir definitivament l'administració dels seus béns a favor del seu fill. La causa que explica aquesta decisió es troba en la pressió dels creditors, tal com reconeixia son pare a l'acte de cessió;<sup>47</sup> “sabent y attanent estar tractant yo dit Don March de ajustarme ab los creditors contra mos bens, de los quals espero conseguir considerables remissions y convenientes moratorias, a que molts de ells recusan condescendir a no ser ab la circumstancia de que yo me abdique per lo venidor de la Administració de mos bens y la cedesque y entrega a favor del dit Don Miquel mon fill, y que este del producte de mos bens los satisfasse sos credits y encara volen alguns que el dit Don Miquel se obligue de proprio a la satisfaccio de ells”.

Aquest mateix any, concretament el 4 de maig, el futur marquès va contreure matrimoni amb Magdalena Gual del Barco, filla del tinent general Gregorio Gual Pueyo. El marquès es va casar als 34 anys, una edat molt avançada pel que s'estilava a l'època. Pel que sembla, el matrimoni no fou molt ben acollit per son pare, la qual cosa agreujà la ja difícil relació pare-fill, fins al punt que el futur marquès va abandonar la casa familiar del Born i es va desplaçar a residir a ca la seva sogra, tal com assenyalava l'advocat del marquès en el plet contra son pare pel pagament d'aliments:<sup>48</sup> “dice la otra que mi parte se ha portado y porta tan ingrato con su padre, y que se salió con su mujer secretamente y de noche llevándose cuanto le pareció sin darle la menor razón [...] salió con su mujer de la casa de la otra y llevó secretamente y de noche aquello más preciso para una humilde decencia”.

Malgrat els nombrosos intents de son pare per a propiciar la tornada del fill a la llar familiar, mai ho va aconseguir, tal com es pot comprovar en la donació que va dictar el 1764<sup>49</sup> poc abans de la seva mort. En aquest acte, Marc Vallès va reconèixer que el seu fill havia dedicat totes les seves forces “a la administració de los bienes paternos aplicant tot son conato y desvelo en la rectitut y cuidado de la matexa y ha practicat todas las corresponents diligencias cumplint en un tot en la obligación de tal administrador com a mi es notori, lo qual es digne de atenció”. A més, feia un darrer intent per a facilitar la tornada a casa del seu fill: “en el cas empero de habitar V, dit Miquel ab la sua familia juntament ab mi, deurà contribuirme unicament ab 30 lliuras mensuales, mantenerme de menjar y beure, calsar y vestir segons mon estament, alacarme los quartos

escaraders” (Manera 1988: 92).

En 1749, cuando contaba con la edad de 25 años, su padre le concedió la emancipación otorgándole una renta de 50 libras anuales. Según parece, la relación entre padre e hijo nunca fue buena. Los dos eran personas de carácter fuerte y difícil, lo que dio lugar a numerosos enfrentamientos que solían acabar en pleitos por temas diversos como, por ejemplo, el que sostuvieron por la mala administración de la casa, por el uso de la calesa o por el pago de los alimentos del padre al hijo.

Pese a esa difícil relación, en 1757 Marc Vallès cedió definitivamente la administración de sus bienes a favor de su hijo. La causa que explica esta decisión se encuentra en la presión de los acreedores, tal y como reconocía su padre en el acto de cesión;<sup>47</sup> “sabent y attanent estar tractant yo dit Don March de ajustarme ab los creditors contra mos bens, de los quals espero conseguir considerables remissions y convenientes moratorias, a que molts de ells recusan condescendir a no ser ab la circumstancia de que yo me abdique per lo venidor de la Administració de mos bens y la cedesque y entrega a favor del dit Don Miquel mon fill, y que este del producte de mos bens los satisfasse sos credits y encara volen alguns que el dit Don Miquel se obligue de proprio a la satisfaccio de ells”.

Ese mismo año, concretamente el 4 de mayo, el futuro marqués contrajo matrimonio con Magdalena Gual del Barco, hija del teniente general Gregorio Gual Pueyo. El marqués se casó a los 34 años, una edad muy avanzada para lo que se estilaba en la época. Por lo que parece, el matrimonio no fue muy bien acogido por su padre, agravando la ya difícil relación padre-hijo, hasta el punto de que el futuro marqués abandonó la casa familiar del Borne y se desplazó a residir a casa de su suegra tal y como señalaba el abogado del marqués en el pleito contra su padre por el pago de alimentos<sup>48</sup>: “dice la otra que mi parte se ha portado y porta tan ingrato con su padre, y que se salió con su mujer secretamente y de noche llevándose cuanto le pareció sin darle la menor razón [...] salió con su mujer de la casa de la otra y llevó secretamente y de noche aquello más preciso para una humilde decencia”.

Pese a los numerosos intentos de su padre por propiciar el retorno del hijo al hogar familiar, nunca lo consiguió tal y como se puede comprobar en la donación que dictó en 1764<sup>49</sup> poco antes de su muerte. En ese acto, Marc Vallès reconoció que su hijo había dedicado todas sus fuerzas “a la administració de los bienes paternos aplicant tot son conato y desvelo en la rectitut y cuidado de la matexa y

47 ARM. Not. Ll-479, f. 16.

48 AMP, fons Morell, caixa 19.

49 ARM. Not. 3795, f. 31.

47 ARM. Not. Ll-479, f. 16.

48 AMP, fondo Morell, caja 19.

49 ARM. Not. 3795, f. 31.

que destinaré per la mia habitació, pagar un criat y una criada del meu servici y agrado y mantenerme un cotxo a la meva disposició”.

Al llarg de la seva vida el marquès va haver de viatjar en nombroses ocasions. No podem descartar que alguns d'aquests viatges fossin part del “Grand Tour”, aquest viatge iniciàtic que començava a estilar-se entre els fills de les classes acabalades de la societat europea de llavors. Això no obstant, de tots aquests viatges, únicament se n’han pogut documentar tres, i no estaven relacionats amb el “Grand Tour”. El primer va ser l’any 1769, del qual es desconeixen pràcticament totes les circumstàncies. El segon va ser l’any 1772<sup>50</sup> en què va passar a la Cort i s’allotjà a la casa que Miguel Joaquín Lorieri tenia a Calle Ancha de San Bernardo de la capital. Lorieri era un alt càrrec del Consell d’Hisenda que havia estat jutge a la Reial Audiència de Mallorca entre 1762 i 1764, període en el qual probablement va conèixer Solleric. Era nebot polític de Manuel de Roda, llavors ministre de Gràcia i Justícia.

El tercer viatge va ser una visita a la Cort que va tenir lloc l’any 1782. D’aquesta, no en tenim més notícia que la que ens proporcionen els llibres de comptabilitat, i s’ha d’emmarcar en el context de la conquesta de Menorca. Possiblement, hi va tenir trobades amb Floridablanca i el rei.

En qualsevol cas, de l’escassa correspondència no comercial que s’ha conservat, podem caracteritzar el marquès de Solleric com una persona molt pròxima a la Cort. Encara que la bibliografia ha assenyalat que en alguna ocasió se li va oferir un alt càrrec al Consell d’Hisenda a Madrid, que va rebutjar, fins al moment no s’ha pogut documentar, però no és del tot descartable. En alguna ocasió també s’ha assenyalat que va tenir contacte directe amb el rei Carles IV, fet que queda confirmat per alguna carta que s’ha conservat en la qual el marquès descriu al receptor de les seves missives algunes reaccions del rei davant una carta escrita pel Jurat de la Universitat de Menorca, que Carles III “oyó con atención y ternura”.<sup>51</sup>

## 1.2. PRIMERS ANYS COM A TITULAR DEL PATRIMONI FAMILIAR (1764-1771)

Aquest primer període abasta els anys compresos entre la mort de son pare (1764) i poc després de la concessió del títol de Marquès de Solleric. És el període, l’estudi del qual planteja majors dificultats per l’escassetat de fonts documentals.

<sup>50</sup> El 30 de juliol de 1772 la seva esposa li enviava diferents productes a Madrid a la casa on vivia, que era la de Miguel Lorieri, situada a Calle Ancha de San Bernardo. AMP, fons Morell, caixa 30.

<sup>51</sup> Arxiu Morell. Carta del marquès de Solleric a un destinatari desconegut que estava a la Cort (Joan Cànaves?). Data, 15 de març de 1790.

ha practicat todas las correspondencias cumplint en un tot en la obligación de tal administrador com a mi es notori, lo qual es digne de atención”. Además, hacía un último intento para facilitar el retorno a casa de su hijo: “en el cas empero de habitar V, dit Miquel ab la sua familia juntament ab mi, deurà contribuirme unicamente ab 30 lliuras mensuales, mantenerme de menjar y beure, calzar y vestir segons mon estament, alacarme los quartos que destinaré per la mia habitació, pagar un criat y una criada del meu servici y agrado y mantenerme un cotxo a la meva disposició”.

A lo largo de su vida el marqués debió viajar en numerosas ocasiones. No podemos descartar que algunos de esos viajes fuesen parte del “Grand Tour”, ese viaje iniciático que empezaba a estilarse entre los hijos de las clases pudientes de la sociedad europea de entonces. Sin embargo, de todos esos viajes únicamente se han podido documentar tres y no estaban relacionados con ese “Grand Tour”. El primero fue en el año 1769, del cual se desconocen prácticamente todas las circunstancias. El segundo fue en el año 1772<sup>50</sup> en que pasó a la Corte hospedándose en la casa de Miguel Joaquín Lorieri, tenía en la calle Ancha de San Bernardo de la capital. Lorieri era un alto cargo del Consejo de Hacienda que había sido juez en la Real Audiencia de Mallorca entre 1762 y 1764, período en el que probablemente conoció a Solleric. Era sobrino político de Manuel de Roda, entonces ministro de Gracia y Justicia.

El tercer viaje fue una visita a la Corte tuvo lugar en el año 1782. De esa visita no tenemos más noticia que la que nos proporcionan los libros de contabilidad, y se debe enmarcar en el contexto de la conquista de Menorca. Posiblemente en la misma tuvo encuentros con Floridablanca y el rey.

En cualquier caso, de la escasa correspondencia no comercial que se ha conservado, podemos caracterizar al marqués de Solleric como una persona muy cercana a la Corte. Aunque la bibliografía ha señalado que en alguna ocasión se le ofreció un alto cargo en el Consejo de Hacienda en Madrid, que rechazó, hasta el momento no se ha podido documentar, pero eso no es del todo descartable. En alguna ocasión también se ha señalado que tuvo contacto directo con el Rey Carlos IV, hecho que queda confirmado por alguna carta que se ha conservado en la que el marqués describía al receptor de sus misivas algunas reacciones del Rey ante una carta escrita por el

<sup>50</sup> El 30 de julio de 1772 su esposa le enviaba diferentes productos a Madrid a la casa donde el vivía que era la de Miguel Lorieri situada en la Calle Ancha de San Bernardo. AMP, fondo Morell, caja 30.



Un dels seus fets fonamentals és la construcció de la casa familiar del Born, a la qual va dedicar molt de temps i doblers. El marquès va haver d'iniciar la construcció de la casa l'any 1764 després de la mort de son pare.

En l'estat actual de les investigacions, es pot afirmar que el marquès es comportava com un comerciant, formant diferents companyies comercials dedicades principalment a l'exportació d'oli a diferents països d'Europa. Igualment hi ha constància de la seva participació en la construcció d'algunes embarcacions comercials i d'algunes reformes en diferents possessions de l'herència.

Pel que fa a l'administració del patrimoni familiar, tot sembla indicar que dirigia personalment aquesta administració, sense servir-se de la figura d'un administrador. En l'acompliment de les seves funcions, delegava la cobrança d'algunes rendes en altres persones, que executaven aquesta tasca a canvi del cobrament de la corresponent comissió. Pel que fa a l'explotació de les propietats familiars, aquesta consistia en la cessió per arrendament de diferents parts de les seves possessions, excepte de l'olivera que explotava directament.

### 1.3. ETAPA DE PLENITUD (1771-1783)

Període fitat cronològicament per les concessions de Marquès de Solleric i la Grandesa d'Espanya. Aquest va ser el període en què el marquès va aconseguir major rellevància social i en el qual va dur a terme algunes de les empreses més importants de la seva vida, que permeten caracteritzar-lo com un dels personatges més destacats del moment.

Un dels projectes als quals va destinar major atenció durant aquests anys fou l'intent de crear noves poblacions en el districte de la cavalleria de la Galera i a les viles de Bunyola i Alaró. De fet, gran part del pla de millores rústiques, creació d'industrial rural... anava destinat a justificar la creació de noves poblacions per a afavorir el creixement demogràfic en zones relativament aïllades. Tal com demostra la correspondència, per a intentar aconseguir la llicència per a la formació de noves poblacions, el marquès va seguir els consells d'Ignacio Pérez de Sarrió, propietari del lloc de Formentera, i del marquès de Peñacerrada, que havien obtingut el Privilegi Alfonsí per la Reial Provisió de 16 de maig de 1772.<sup>52</sup> Malgrat tot, la iniciativa no va prosperar ja que va xocar frontalment amb l'oposició de les autoritats municipals.

Jurado de la Universidad de Menorca que Carlos III "oyó con atención y ternura".<sup>51</sup>

### 1.2. PRIMEROS AÑOS COMO TITULAR DEL PATRIMONIO FAMILIAR (1764-1771).

Este primer período abarca los años comprendidos entre la muerte de su padre (1764) y poco después de la concesión del título de Marqués de Solleric. Es el período cuyo estudio plantea mayores dificultades por la escasez de fuentes documentales.

Uno de los hechos fundamentales de este período es la construcción de la casa familiar del Borne a la que dedicó mucho tiempo y dinero. El marqués debió iniciar la construcción de la casa en el año 1764 tras la muerte de su padre.

En el estado actual de las investigaciones, se puede afirmar que el marqués se comportaba como un comerciante, formando diferentes compañías comerciales dedicadas principalmente a la exportación de aceite a diferentes países de Europa. Igualmente hay constancia de su participación en la construcción de algunas embarcaciones comerciales y a algunas reformas en diferentes predios de la herencia.

Por lo que hace referencia a la administración del patrimonio familiar, todo parece indicar que él dirigía personalmente esa administración sin servirse de la figura de un administrador. En el desempeño de sus funciones, delegaba la cobranza de algunas rentas a otras personas, que ejecutaban esa tarea a cambio del cobro de la correspondiente comisión. Por lo que respecta a la explotación de las propiedades familiares, esta consistía en la cesión por arrendamiento de diferentes partes de sus predios excepto del olivo que explotaba directamente.

### 1.3. ETAPA DE PLENITUD (1771-1783)

Período acotado cronológicamente por las concesiones de Marqués de Solleric y la Grandeza de España. Este fue el período en que el marqués alcanzó mayor relevancia social y en el que llevó a cabo algunas de las empresas más importantes de su vida que permiten caracterizarlo como uno de los personajes más destacados del momento.

Uno de los proyectos a los que destinó mayor atención durante esos años, fue el intento de crear nuevas poblaciones en el distrito de la caballería de la Galera y en las villas de Bunyola y Alaró. De hecho, gran parte del plan de mejoras rústicas, creación de industrial rural, etc... iba destinado a justificar la creación de nuevas

<sup>52</sup> Arxiu Morell, correspondència s/sig.

<sup>51</sup> Archivo Morell. Carta del marqués de Solleric a un destinatario desconocido que estaba en la Corte (¿Joan Cánaves?). Fecha 15 de marzo de 1790.



FOTO DE LA POSSESIÓ SOLLERIC

Representació de les cases de la possessió Sollerich. Any 1779.

FOTO DEL PREDIO SOLLERIC

Representación de las casas del predio Sollerich. Año 1779.

A Sollerich i altres possessions del seu patrimoni, el marquès va dur a terme nombroses millores destinades a augmentar-ne la producció i la productivitat.<sup>53</sup> D'una banda, va invertir importants sumes de doblers en la treta de boscs i la transformació en terres aptes per al cultiu del cereal i de l'olivera per mitjà de l'empelt de nombrosos ullastres que existien a la propietat. A més, va culminar la gran reforma de les cases de la possessió que ja havia iniciat son pare, dotant-les de l'aspecte senyorial i monumental que conserven actualment. Les reformes també varen afectar la part rústica; s'edificà una nova almàssera de grans dimensions, immensos aljubs i estanys per a dipositar-hi les aigües que arribaven de les fonts que anà creant. D'altra banda, va adaptar les estructures existents a les necessitats per a fabricar sabó fluix i va introduir algunes millores tècniques com la plantació de vinyes en terrenys d'olivar, o en l'abonament de les terres.<sup>54</sup>

Aquest és el període de la fundació i els primers anys d'activitat de l'RSEMAP, en els quals, com s'ha assenyalat anteriorment, el marquès va exercir un paper important. Ell va ser l'autor del discurs d'inauguració de la Societat, que va tractar sobre la utilitat que tenia per a la monarquia la creació d'aquesta institució. A més, en fou un membre

poblaciones para favorecer el crecimiento demográfico en zonas relativamente aisladas. Tal y como demuestra la correspondencia, para intentar conseguir la licencia para la formación de nuevas poblaciones el marqués siguió los consejos de Ignacio Pérez de Sarrió, dueño del lugar de Formentera y del marqués de Peñacerrada que habían obtenido el Privilegio Alfonsino por Real Provisión de 16 de mayo de 1772.<sup>52</sup> Sin embargo, la iniciativa no prosperó ya que chocó frontalmente con la oposición de las autoridades municipales.

En Sollerich y demás predios de su patrimonio, el marqués llevó a cabo numerosas mejoras destinadas a aumentar su producción y productividad.<sup>53</sup> Por un lado, invirtió importantes sumas de dinero en la roturación de bosques y transformación en tierras aptas para el cultivo del cereal y del olivo por medio del injerto de numerosos acebuches que existían en la propiedad. Además, culminó la gran reforma de las casas del predio que ya había iniciado su padre, dotando a las mismas del aspecto señorial y monumental que conservan en la actualidad. Las reformas también afectaron a la parte rústica, edificando una nueva almazara de grandes dimensiones, inmensos aljibes y estanques para depositar las aguas que llegaban de las fuentes que fue alumbrando. Por otro lado, adaptó las estructuras existentes a las necesidades para fabricar jabón blando. Por otro lado, introdujo algunas mejoras

53 VILLALONGA, J.: "Les reformes del patrimoni del marquès de Sollerich a les possessions d'Alaró", a JOVER, G., MOREY, A. coord.: *Les possessions mallorquines, passat i present*, Palma 2012. Al llarg d'aquest article es van exposant totes i cadascuna de les millores que el marquès va efectuar a les possessions de la seva propietat.

54 Desconeixem en què consistia exactament aquesta pràctica, però la següent clàusula, que s'ha documentat en un contracte d'arrendament de la possessió Almadrà de l'any 1778, és molt il·lustrativa: "Item es pacte que vos dit Alcover deureu fer de tota la essecayada formiguers compartits per lo olivar de la rama de dita essecayada y escampar dits formiguers axi com se estila en el predio Sollerich". ARM. Not. V-266, f. 461.

52 Archivo Morell, correspondencia s/sig.

53 VILLALONGA, J.: "Les reformes del patrimoni del marquès de Sollerich a les possessions d'Alaró", en JOVER, G., MOREY, A. coord.: *Les possessions mallorquines, passat i present*, Palma 2012. A lo largo de ese artículo se van exponiendo todas y cada una de las mejoras que el marqués efectuó en los predios de su propiedad.

molt actiu; va regalar nombroses obres,<sup>55</sup> va mostrar alguns experiments agrícoles que havia experimentat a les seves terres i va ser actiu representant de la comissió de comerç.

Fou també el període de la conquesta de Menorca, dels preparatius i del seguiment dels esdeveniments, en els quals el marquès va estar molt involucrat col·laborant-hi activament, sigui coordinant una xarxa d'espionatge, armant algunes embarcacions corsàries, redactant informes o, fins i tot, finançant en alguns moments l'expedició. L'actuació de Solleric en aquesta conquesta li va valer la concessió de la Grandesa d'Espanya. Un cronista de l'època ens proporciona informació de com va ser l'entrada de Solleric a la ciutat després d'obtenir aquest privilegi; "Dit any 1783 feren la entrada en el senyor marquès de Solleric, grande de Espanya; tiraren catorse canonades en la muralla; ell entra ab el seu cotxo per la Porta de Jesus y sis cotxes que lo acompanyaven plens de oficials majors forasters y los majors de la plassa y ningún de los mallorquins; y puja una compañía de milicians a la sua casa, cuyo capità era el seu nebot Pedro Gual".<sup>56</sup>

Finalment cal destacar la important labor que va exercir com a corsari, armant algunes embarcacions a les seves expenses i incitant altres comerciants i marins mallorquins a fer el mateix. El *Semanario Económico*<sup>57</sup> ens proporciona la notícia de l'armament d'un xabec; "después de que Carlos III expidiese las patentes en corso contra los enemigos de la corona, el marquès presento un memorial al capitán general, rogando permitiese llevar a cabo las gestiones, ofreciendo sus caudales y su vida y haciendas [...] desde entonces se trabaja para preparar el jabeque, que tendrá 22 cañones y 100 hombres de tripulación, 1 jábega con dos cañones y el número correspondiente de remeros".

#### 1.4. DARRERS ANYS DE VIDA (1783-1790)

Després de la conquesta de Menorca, de la qual no va sortir tan ben parat com hauria volgut, fatigat i un poc malalt, va arribar amb menys ànims al final de la seva vida. A més, en el seu estat anímic va influir notablement la mort, el 1785, de Josep Cardona, soci en nombroses empreses comercials i corsàries des de bastants anys enrere que, a més, en els darrers dos anys havia estat

técnicas como la plantación de viñas en terrenos de olivar o mejoras en el abono de las tierras.<sup>54</sup>

Por otro lado, este es el período de la fundación y primeros años de actividad de la RSEMAP en los que, como se ha señalado anteriormente, el marquès desempeñó un papel importante. Él fue el autor del discurso de inauguración de la Sociedad que trató sobre la utilidad que para la monarquía tenía la creación de esa institución. Además, fue un miembro muy activo de la misma; regaló numerosas obras<sup>55</sup>, mostró algunos experimentos agrícolas que había experimentado en sus tierras y fue activo representante de la comisión de comercio.

Este también fue el período de la conquista de Menorca, de los preparativos y del seguimiento de los acontecimientos, en los que el marquès estuvo muy involucrado colaborando activamente, ya sea coordinando una red de espionaje, armando algunas embarcaciones corsarias, redactando informes o, incluso, financiando en algunos momentos a la expedición. La actuación de Solleric en esa conquista le valió la concesión de la Grandeza de España. Un cronista de la época, no proporciona información de cómo fue la entrada de Solleric en la ciudad tras obtener ese privilegio; "Dit any 1783 feren la entrada en el senyor marquès de Solleric, grande de Espanya; tiraren catorse canonades en la muralla; ell entra ab el seu cotxo per la Porta de Jesus y sis cotxes que lo acompanyaven plens de oficials majors forasters y los majors de la plassa y ningún de los mallorquins; y puja una compañía de milicians a la sua casa, cuyo capità era el seu nebot Pedro Gual".<sup>56</sup>

Finalmente cabe destacar la importante labor que desempeñó como corsario, armando algunas embarcaciones a sus expensas e incitando a otros comerciantes y marinos mallorquines a hacer lo mismo. El *Semanario Económico*<sup>57</sup> nos proporciona la noticia del armamento de un jabeque; "después de que Carlos III expidiese las patentes en corso contra los enemigos de la corona, el marquès presento un memorial al capitán general, rogando permitiese llevar a cabo las gestiones, ofreciendo sus caudales y su vida y haciendas [...] desde entonces se trabaja para preparar el jabeque, que tendrá 22 cañones y 100 hombres de tripulación, 1 jábega con dos cañones y el número correspondiente de remeros".

<sup>55</sup> Per a conèixer les intervencions del marquès, vegeu ARM, SEMAP 3/1, p. 12, 18, 22, 39v, 57v i 92v.

<sup>56</sup> AMORÓS, T.: *Mallorca 1740-1800. Memòries d'un impressor*, per CARME SIMÓ, Barcelona, 1983, pàg. 95-96.

<sup>57</sup> *Semanario económico*, 4-9-1779.

<sup>54</sup> Desconocemos en qué consistía exactamente esta práctica, pero la siguiente cláusula que se ha documentado en un contrato de arrendamiento del predio Almadrà del año 1778 es muy ilustrativa: "Item es pacto que vos dit Alcover deureu fer de tota la essecayada formiguers compartits per lo olivar de la rama de dita essecayada y escampar dits formiguers axi com se estila en el predio Sollerich". ARM. Not. V-266, f. 461.

<sup>55</sup> Para conocer las intervenciones del marquès, véase ARM, SEMAP 3/1, p. 12, 18, 22, 39v, 57v y 92v.

<sup>56</sup> AMORÓS, T.: *Mallorca 1740-1800. Memòries d'un impressor*, por CARME SIMÓ, Barcelona, 1983, p. 95-96.

<sup>57</sup> *Semanario económico*, 4-9-1779.

administrador dels fruits del patrimoni i, com a tal, encarregat de dur a terme la darrera gran empresa de la vida del marquès, la construcció de la fàbrica de sabó de pedra a Solleric. Aquesta fàbrica va suposar la culminació del projecte reformista del marquès. D'una banda, segons sembla, no hi havia a l'illa cap fàbrica de sabó d'aquest tipus i la seva construcció ja suposava en aquest moment certa novetat, especialment si es té en compte que no es va edificar a la ciutat i sí a una possessió com Solleric. Tal com es pot comprovar en la correspondència comercial, la producció i la comercialització del sabó va ser l'aspecte més important d'aquest període.

D'altra banda, s'hi ha pogut documentar el paper de mecenes que va exercir el marquès, en què destaca especialment la construcció de la capella de Nostra Senyora dels Dolors de l'església de Sant Gaietà. Tal com informen els llibres de comptabilitat de la casa, a la capella va treballar Santi Pennachi,<sup>58</sup> a qui se li va encarregar el quadre d'aquesta, el qual es va extreure de la pedrera que es trobava a la possessió Solleric. En aquesta mateixa capella està documentat el treball com a pintor de Francesc Tomàs.<sup>59</sup>

#### 1.5. TESTAMENT, MORT I HERÈNCIA

El marquès de Solleric va disposar testament l'any 1779<sup>60</sup> en el qual, segons es va escriure en algun plet posterior "dio un testimonio irrefragable de la tremenda aversión que tenía a la persona de su sobrino Don Pedro Juan Morell".<sup>61</sup> En aquest testament va fer hereva universal la seva esposa, alliberant-la de l'obligació de fer inventari, i amb la condició de nomenar successors dels seus béns els fills i hereus de la seva germana menor, Clara, al mateix temps que els feia successors al fideïcomís –que ell considerava electiu– disposat per Jaume de Berga l'any 1738. Anys després, en el testament que va disposar la seva viuda, Magdalena Gual del Barco, aquesta va esmentar diferents memòries reservades que el seu marit li va dictar abans de morir. De totes aquestes, s'ha de destacar la donació que va fer al convent de les caputxines de domassos que es trobaven a les sales principals del Born, com també d'una Puríssima que se situava la sala principal de la casa. Anys després, els administradors de l'herència de la marquesa

58 L'assentament comptable del diari de data 23 de juny de 1781 diu "doni a Don Jaume de Sant Cayetano per donar a Santiapi com aniria fent feina en el cuadro de jaspe de la capella dels Dolors per 275 lliures".

59 Id.

60 ARM. Not. 3840, f. 81.

61 Arxiu Morell, s/sig.

#### 1.4. ÚLTIMOS AÑOS DE VIDA (1783-1790).

Tras la conquista de Menorca, de la que no salió todo lo bien parado que hubiese deseado, fatigado y algo enfermo, llegó con menos ánimos al final de su vida. Además, en su estado anímico influyó notablemente la muerte en 1785 de Josep Cardona, socio en numerosas empresas comerciales y corsarias desde bastantes años atrás que, además, en los últimos dos años había sido administrador de los frutos del patrimonio y, como tal, encargado de llevar a cabo la última gran empresa de la vida del marqués, la construcción de la fábrica de jabón de piedra en Solleric. Esta fábrica supuso la culminación del proyecto reformista del marqués. Por un lado, según parece no había en la isla ninguna fábrica de jabón de ese tipo y su construcción ya suponía en ese momento cierta novedad, especialmente si se tiene en cuenta que no se edificó en la ciudad y sí en un predio como Solleric. Tal y como se puede comprobar en la correspondencia comercial, la producción y comercialización del jabón fue el aspecto más importante de este período.

Por otro lado, se ha podido documentar el papel de mecenas que desempeñó el marqués, destacando especialmente la construcción de la capilla de Nuestra Señora de los Dolores de la iglesia de San Cayetano. Tal y como informan los libros de contabilidad de la casa, en la capilla trabajaron Santi Pennachi<sup>58</sup>, a quién se le encargó el cuadro de jaspe de la capilla, jaspe que extrajo de la cantera que se encontraba en el predio Solleric. En esa misma capilla está documentado el trabajo como pintor de Francesc Tomàs.<sup>59</sup>

#### 1.5. TESTAMENTO, MUERTE Y HERENCIA.

El marqués de Solleric dispuso testamento en el año 1779<sup>60</sup> en el que, según se escribió en algún pleito posterior "dio un testimonio irrefragable de la tremenda aversión que tenía a la persona de su sobrino Don Pedro Juan Morell."<sup>61</sup> En ese testamento hizo heredera universal a su esposa liberándole de la obligación de hacer inventario y con la condición de nombrar sucesor de sus bienes a los hijos y herederos de su hermana menor, Clara, al mismo tiempo que los hacía sucesores al fideicomiso al fideicomiso -que él consideraba electivo- dispuesto por Jaume de Berga en el año 1738. Años después, en el testamento que dispuso su viuda Magdalena Gual del Barco, esta mencionó diferentes memorias reservadas que su marido

58 El asiento contable del diario de fecha 23 de junio de 1781 dice textualmente "doni a Don Jaume de Sant Cayetano per donar a Santiapi com aniria fent feina en el cuadro de jaspe de la capella dels Dolors per 275 lliures

59 Id.

60 ARM. Not. 3840, f. 81.

61 Archivo Morell, s/sig.



viuda varen fer efectiu el lliurament de la Puríssima als representants del convent de les caputxines, on també varen acabar els domassos de les sales del Borne.

El marquès de Solleric va morir l'1 de maig de 1790 i va ser enterrat l'endemà al convent de Sant Domingo.<sup>62</sup> Després de la seva mort, es va iniciar el corresponent plet per la successió de la seva herència i els fideïcomisos, però aquesta ja és una altra història.

le dictó antes de morir. De todas ellas, se deben destacar a donación que hizo al convento de capuchinas de los damascos que se encontraban en las salas principales del Borne, así como una Purísima que se encontraba la sala principal de la casa. Años después, los administradores de la herencia de la marquesa viuda hicieron efectiva la entrega de Purísima a los representantes del convento de las Capuchinas donde también acabaron los damascos de las salas del Borne.

El marqués de Solleric murió el 1 de mayo de 1790 y fue enterrado al siguiente en el convento de Santo Domingo.<sup>62</sup> Tras su muerte, se inició el correspondiente pleito por la sucesión de su herencia y fideicomisos, pero esa ya es otra historia.

---

62 AMORÓS, T.: *Memòries d'un...*, pàg. 103: "día 2 de maig, día de la processó del Roser, el dematí enterraren el Excel·lentíssim senyor marquès y gran de Espanya, don Miquel Vellès, en el convent de Sant Domingo. Lo aportaven a la sepultura los cavallers del hàbit y el segon enquisidor perquè era del hàbit, el governador de las armas y tota la oficialitat. En el túmulo sols havia dotse atxes y diferents ciris; li cantaren ofici y enterro de frare y lo endemà de mati, ofici de difunts".

---

62 AMORÓS, T.: *Memòries d'un...*, p. 103: "día 2 de maig, día de la processó del Roser, el dematí enterraren el Excel·lentíssim senyor marquès y gran de Espanya, don Miquel Vellès, en el convent de Sant Domingo. Lo aportaven a la sepultura los cavallers del hàbit y el segon enquisidor perquè era del hàbit, el governador de las armas y tota la oficialitat. En el túmulo sols havia dotse atxes y diferents ciris; li cantaren ofici y enterro de frare y lo endemà de mati, ofici de difunts".





**FOTOGRAFIES DEL CICLE DE PATRIMONI**  
**FOTOGRAFÍAS DEL CICLO DE PATRIMONIO**

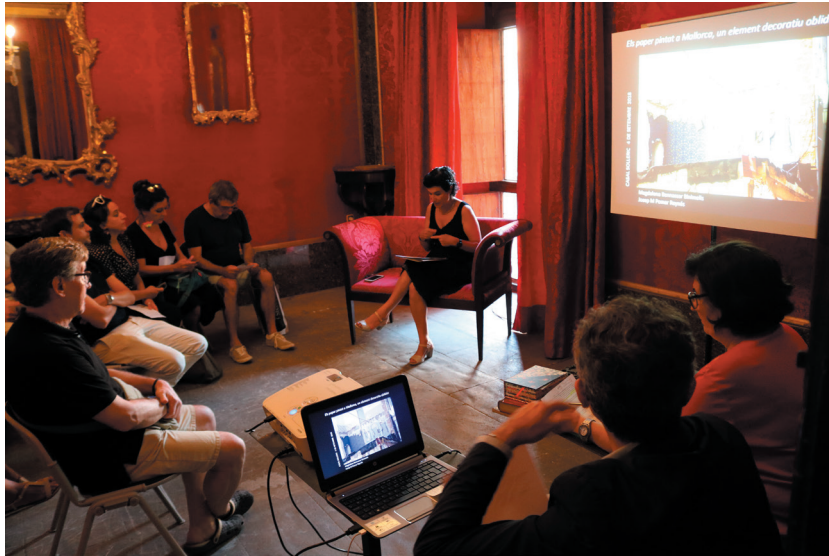
—





























Ajuntament  de Palma

  
CasalSolleric