

## Joan Rubió i Bellver en Mallorca. Arquitectura y teoría

Soledad Liaño Gibert

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tesisenred.net](http://www.tesisenred.net)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

## **JOAN RUBIÓ I BELLVER EN MALLORCA ARQUITECTURA Y TEORÍA**

Autora: Soledad Liaño Gibert

Tutores: Dr. Joan Domenge  
Dra. Mireia Freixa

Curso de Doctorado: Història, teoria y crítica de les arts (2001-2003)

Departament d'Història de l'Art  
Universitat de Barcelona

Enero de 2010



## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero agradecer muy especialmente a mis dos directores de tesis, Joan Domenge y Mireia Freixa. Su labor ha sido fundamental para desarrollar la presente investigación; sin su continuo apoyo y ánimo me hubiera sido imposible alcanzar este punto de mi carrera profesional. Si bien ha sido una tesis dirigida a distancia, este factor ha sido prácticamente inapreciable, pues su cercanía ha sido continua desde el primer momento que decidí embarcarme en este proyecto.

Agradezco también la colaboración del Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya y a Andreu, por su paciencia y ayuda a lo largo de estos seis años de investigación y frecuentes visitas al archivo.

Gracias a Manuel de Solà-Morales, por haber respondido continuamente a todas las dudas que me asaltaban tan frecuentemente. Debo agradecer también, la amabilidad y buena predisposición que ha mostrado en todo momento Guillermo Reynés, propietario de todo el material documental de su abuelo -Guillermo Reynés Forteza- así como Elvira González y Miguel Seguí Aznar [*in memoriam*], quienes acaban de publicar un libro sobre este tema en el que se relaciona y analiza todo este importante legado.

A Don Pere Pou, párroco de la iglesia de Son Servera, por su continuo entusiasmo en este proyecto, facilitándome infinitas veces el acceso a los diferentes libros de obra y planos del proyecto. Su estrecha colaboración y su amable predisposición me han posibilitado hacer del capítulo de Son Servera una exhaustiva y rigurosa investigación.

A Josep Morell -erudito de suma importancia para la historia de Sóller- por toda la ayuda que me ha prestado a través de su envidiable y cuidadísimo archivo personal.

A Marta González Orbegozo, por su enseñanza y sabiduría.

A Mateo, por la maquetación, pero fundamentalmente, por su optimismo y sempiterna generosidad.

A Violeta, por ser eterna compañera de tan diferentes e insólitas batallas de la vida.

Muy especialmente a mis padres, por haber creído siempre en mí.

**JOAN RUBIÓ I BELLVER EN MALLORCA  
ARQUITECTURA Y TEORÍA**

Soledad Liaño Gibert



# INDICE

## PRIMERA PARTE. ARQUITECTURA E IDEOLOGÍA

1. Introducción.....	15
2. Rubió i Bellver en Mallorca. Cronología.....	23
3. Entre política y religión. Alcover y Campins por la causa catalanista.....	34
3.1. Rubió i Bellver, un nacionalista católico.....	36
3.2. Alcover y Campins, principales promotores de la causa catalanista.....	38

## SEGUNDA PARTE. ARQUITECTURAS DE RUBIÓ I BELLVER EN MALLORCA

1. La reforma de la catedral de Mallorca.....	53
1.1. La restauración de la <i>Seu</i> ¿Un proyecto de dos?.....	59
1.1.1. Los antecedentes de la intervención de Gaudí.....	59
1.1.2. Rubió i Gaudí llegan a Mallorca.....	63
1.2. Gaudí y Rubió en las obras. Desarrollo y evolución del trabajo.....	66
1.3. El legado de Rubió en la <i>Seu</i> : iluminación eléctrica y confesionarios.....	75
1.3.1. La capilla de San Bernardo.....	78
1.4. La experiencia de Rubió i Bellver en la <i>Seu</i> .....	83
1.5. Epílogo.....	86
2. La <i>Església Nova</i> de Son Servera.....	88
2.1. El apéndice modernista.....	91
2.2. Son Servera proyecta una nueva iglesia.....	94
2.3. Primer contacto con la <i>Església Nova</i> .....	97
2.4. El proyecto. Joan Rubió i Bellver, artífice de la obra.....	101
2.5. Antoni Maria Alcover. Su protagonismo en la <i>Església Nova</i> .....	122
2.6. La historia de la construcción.....	126
2.6.1. Dos iniciativas frustradas.....	126
2.6.2. La <i>Església Nova</i> se hace realidad.....	128



2.7. Datos para el estudio de la <i>Església Nova</i> .....	136
2.7.1. Mano a mano en la obra.....	139
2.7.2. Materiales.....	145
2.7.3. Recursos económicos.....	148
2.8. Entre tradición y vanguardia.....	150
2.9. Inventario de los planos de la <i>Església Nova</i> .....	160
2.10. Últimas palabras sobre la <i>Església Nova</i> .....	168
3. La Santa Familia de Manacor.....	171
4. La parroquia de Sant Bartomeu de Sóller.....	187
4.1. Un contexto peculiar: Sóller, 1900.....	190
4.2. Los detonantes de la reforma.....	195
4.3. La primera etapa de las obras.....	198
4.3.1. La fachada.....	200
4.3.2. Cerca y verja de hierro.....	205
4.3.3. Las vidrieras.....	208
4.3.4. La capilla del Sagrado Corazón de Jesús.....	211
4.4. La segunda etapa de las obras; treinta años después.....	219
4.5. La parroquia de Sant Bartomeu, una construcción en piedra.....	222
5. El banco de Sóller.....	226
5.1. Construyendo un banco para Sóller.....	231
5.2. Una iniciativa diferente.....	234
6. Otros proyectos en Sóller.....	240
7. La Casa de Miquel Binimelis.....	243
7.1. Un inédito de Rubió.....	246
7.2. Los intermediarios: Alcover y Rialp.....	253
7.3. La historia de la construcción.....	255
7.4. Algunas observaciones sobre la Casa Binimelis.....	259
8. El Santuario de Lluc.....	262
9. El monumento a Jaime III de Lluçmajor.....	267
10. Una revisión del catálogo de Rubió i Bellver en Mallorca.....	277

## TERCERA PARTE. EL LEGADO ESCRITO DE RUBIÓ I BELLVER

1. “Lo coronament de la llotja”. Emblema del gótico mallorquín.....	292
2. “El torrent de Pareys I, II, III”. Adentrándose en la isla. ....	295
3. “Troballa d’una basílica cristiana primitiva a les immediacions del Port de Manacor”. Una reconstrucción del pasado arquitectónico cristiano.....	297
4. “Construccions en pedra en sec”. Elogio de una técnica tradicional.....	300
5. Escritos sobre la catedral de Mallorca.....	305
5.1. La <i>Seu</i> de Mallorca y el templo cristiano. Proporción, integridad y claridad.....	309
5.2. “La <i>Seu</i> de Mallorca”. Una primera aproximación a la catedral de Mallorca.....	316
5.3. “Conferencia acerca de los conceptos orgánicos, mecánicos y constructivos de la Catedral de Mallorca dada con motivo de la excursión oficial de la Asociación de Arquitectos de Cataluña”. Un estudio fundamental del edificio.....	318
5.4. “Algunes observacions de la <i>Seu</i> de Mallorca. Contestació a una conferència de l’arquitecte don Guillem Forteza” .....	323

## CUARTA PARTE. EL GÓTICO “MERIDIONAL” COMO ARQUITECTURA “NACIONAL”

1. La vuelta al gótico como parte de un espíritu generacional común.....	328
1.1. Las causas de naturaleza estructural.....	330
1.2. Las causas de naturaleza religiosa y metafísica.....	334
2. Pionero en la recuperación del gótico meridional.....	341
2.1. Ecos en Son Servera y Manacor.....	347
3. En busca de una arquitectura nacional.....	353
4. El <i>gaudinismo</i> en Mallorca.....	358
5. Últimas palabras.....	364

## QUINTA PARTE. APÉNDICE DOCUMENTAL

Anexo I. Carta Pastoral sobre la restauración de la Santa Iglesia Catedral de Mallorca (Por el obispo Campins).....	370
--	-----

Anexo II. Carta del Ilmo. Sr. Cardenal Secretario de Su Santidad sobre la restauración de la Catedral de Mallorca.....	383
Anexo III. Carta enviada por Rubió i Bellver a D. Bartomeu Pascual el 24 de mayo de 1914.....	384
Anexo IV. Carta enviada por Martí Llobera a Rubió i Bellver el 19 de mayo de 1915.....	387
Anexo V. Carta enviada por Martí Llobera a Rubió i Bellver el 24 de mayo de 1915.....	388
Anexo VI. Memoria realizada por el arquitecto diocesano, Guillermo Reynés, para solicitar auxilio económico al Gobierno con el objetivo de continuar las obras de la <i>Església Nova</i> de Son Servera. Septiembre de 1914.....	390
Anexo VII. Carta enviada por Don Guillem Parera a Rubió i Bellver el 24 de abril de 1912.....	393
Anexo VIII. Relación de entradas y salidas económicas en el proceso de construcción de la <i>Església Nova</i> .....	394
Anexo IX. Proyecto de muro de cerca y verja de hierro para ornamentar y urbanizar la calle del Príncipe y para sustituir el recinto amurallado que circula la iglesia parroquia de Sóller.....	395
Anexo X. Sesión del Ayuntamiento de Lluçmajor del 9 de enero de 1922.....	395
<b>ESCRITOS DE JOAN RUBIÓ I BELLVER.....</b>	<b>399</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....</b>	<b>405</b>

## LISTADO DE ACRÓNIMOS

**AAS:** Archivo del Ayuntamiento Sóller

**ACM:** Arxiu Capitular de Mallorca

**ADM:** Arxiu Diocesà de Mallorca

**AHCOAC:** Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

**ALL:** Arxiu de Lluçmajor

**AMP:** Arxiu Municipal de Palma

**APJM:** Archivo particular de Josep Morell

**APSS:** Archivo parroquial de Son Servera

**ARM:** Arxiu del Regne de Mallorca

**AR:** Arxiu Reynés

**BOEOM:** Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Mallorca



**PRIMERA PARTE**  
**ARQUITECTURA E IDEOLOGÍA**



## 1. INTRODUCCIÓN

Rubió i Bellver (Reus, 1870 – Barcelona, 1852) comenzó a trabajar con Gaudí recién licenciado en 1893 convirtiéndose, de este modo, en uno de sus más próximos colaboradores. La relación no sólo profesional, sino también de amistad que les unía, marcó toda su trayectoria como arquitecto y teórico. Si bien es evidente esta impronta en su obra, no ocultando en ningún momento la admiración que brinda a su maestro, esto se ha convertido en una de las causas fundamentales de su desconocimiento como arquitecto. Su figura siempre ha permanecido a la sombra de la de Gaudí, relegándole con frecuencia a ocupar un puesto de mero discípulo. Martinell apenas le menciona en su libro *Gaudí. Su vida, su teoría, su obra*<sup>1</sup> y en contadas ocasiones, a propósito de alguna monografía de Gaudí<sup>2</sup>, se le ha dedicado algún capítulo que contribuyera en cierta manera al estudio más exhaustivo de éste. Ignasi de Solà-Morales es el primero en dedicar un escrito exclusivamente a Rubió i Bellver, en 1974<sup>3</sup>. Este artículo fue, en realidad, una aproximación a la monografía que el mismo autor dedicó a nuestro arquitecto posteriormente. *Rubió i Bellver i la fortuna del gaudinismo*<sup>4</sup> se convirtió en un escrito fundamental para rescatarle del olvido y reivindicar una lectura correcta de su obra. Por una parte, se trata de un catálogo de toda la obra de Rubió en la geografía española. Por otra, se convierte también en una reivindicación de su

---

<sup>1</sup> MARTINELL, 1967.

<sup>2</sup> VV.AA., 2002; VV.AA., 2002 (a); VVAA., 2002 (b); VV.AA., 2003 (c); SOLÉ, 2002...

<sup>3</sup> SOLÀ-MORALES, 1974.

<sup>4</sup> SOLÀ-MORALES, 1975.



figura como pilar clave en la evolución y difusión del *gaudinismo*. También debemos considerar ese primer contacto que hace con el legado teórico del arquitecto, tal vez uno de sus ámbitos más inéditos, pero al mismo tiempo de los más meritorios; reivindicar su labor teórica es uno de los propósitos fundamentales de esta investigación. Aunque este primer estudio sobre Rubió i Bellver debe estar sujeto a ciertas revisiones, ya que la catalogación presenta algunos equívocos y ciertas atribuciones erróneas o cronologías un tanto alteradas, no restaría importancia a la aportación global del autor, que ha sido de vital importancia para dar a conocer al arquitecto en sus diferentes facetas, así como para crear una visión objetiva de su verdadera influencia.

Han tenido que pasar más de treinta años para retomar el tema y adentrarnos de nuevo en su estudio. El pasado año se presentó en el colegio mayor Ramón Llull la exposición *Rubió i Bellver: arquitecte modernista*, comisariada por Montse Lavado con la colaboración de Manuel Solà-Morales, que revisaba gran parte de la trayectoria de Rubió i Bellver. En esta ocasión se publicó un catálogo [VV.AA., 2007] con una edición facsímil de la monografía publicada en 1912 [RUBIÓ, 1912 h]. Supone esta publicación una importante contribución a su conocimiento, pues analiza desde nuevas perspectivas su vida y obra. Tuve la oportunidad de participar en esta publicación con un capítulo dedicado a su legado mallorquín, avanzando de una forma muy sintética algunas consideraciones desaolladas en la presente investigación.

En cualquier caso, la mencionada monografía de Solà-Morales ha sido el punto de partida fundamental para cimentar este estudio, sumándole el importante volumen de documentación que se conserva en el *Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya* y que hoy constituye el Fondo de Rubió i Bellver. Precisamente por el estado inexplorado en el que se encontraba el tema, el trabajo de archivo en Barcelona y Mallorca ha sido fundamental. En el Fondo de Rubió se conserva material original de la gran mayoría de sus proyectos, a destacar especialmente los planos y la correspondencia intercambiada con los diferentes implicados. Acerca de sus proyectos en Mallorca, en el fondo barcelonés, sólo se echa en falta información referente a la *Església Nova* de Son Servera y a la Santa Família de Manacor. De igual forma se conserva también información y estudios preparatorios para todo lo que después constituye su legado escrito, publicado e inédito. Solà-Morales basó su estudio en dicho material, que posteriormente la familia donó al archivo del C.O.A.C., añadiendo aportaciones de su propia investigación. Esta base fundamental la he

complementado con documentación original de cada uno de sus proyectos mallorquines que he ido localizando en archivos particulares y públicos. Tal vez la documentación que me ha brindado una mayor información dentro del fondo barcelonés ha sido la correspondencia recibida por Rubió, clave para rehacer la historia de muchos de sus proyectos. Sin embargo, la visión que nos da con frecuencia es sesgada, ya que se carece, como es lógico, de sus respuestas raramente conservadas por los receptores. Respecto a los fondos conservados en Mallorca, el caso de la parroquia de Sóller es la gran excepción. Josep Morell ha creado un riguroso archivo personal realizando un rastreo de posibles misivas recibidas en la parroquia o por los descendientes de los maestros de obras implicados en su proceso de construcción. Cabe también destacar las cartas que se conservan en el *Arxiu de Lluçmajor*, y que de una forma bastante coherente nos ayudan a reconstruir la historia del monumento a Jaume III.

De igual forma, ha supuesto una gran aportación el fondo Alcover que se conserva en el *Arxiu del Regne de Mallorca*. A través de correspondencia intercambiada con Prat de la Riba, Puig i Cadafalch i especialmente con Rubió, podemos rescatar la trayectoria de algunos de los proyectos en la isla, así como otras circunstancias de vital importancia para contextualizarlos.

La consulta del *Arxiu Reynés* también ha sido importante ya que, bien como arquitecto diocesano, bien como discípulo y colaborador de Rubió, aparece vinculado a muchas de sus obras. El acceso a toda esta documentación ha sido posible gracias a la buena predisposición de Guillermo Reynés nieto y a Elvira González, puesto que se trata de un material que no es de consulta pública y con el que, además, se encontraban trabajando para poder sacar a la luz la primera monografía sobre el arquitecto mallorquín hoy ya publicada<sup>5</sup>.

Huelga citar también el *Arxiu Capitular de Mallorca*, el *Arxiu Diocesà* de Mallorca y el Archivo de la Parroquia de Son Servera. Este último constituye también una fuente excepcional, pues se conserva casi al completo todo el material referente a la historia de la construcción de la *Església Nova*, incluidos los dos conjuntos de planos que fueron entregados antes de iniciar la construcción.

---

<sup>5</sup> SEGUÍ AZNAR / GONZÁLEZ / REYNÉS, 2008.

Los Boletines Oficiales del Obispado de Mallorca en ocasiones también han sido una buena fuente, pues en ellos se tiende a registrar las empresas más destacadas que lleva a cabo la iglesia y, como es lógico, en ocasiones he encontrado algunos datos concretos que me han aportado información de interés para esta investigación. De la reforma de la catedral, como es lógico, es de lo que se conserva una mayor cantidad de material archivístico.

Por otro lado, las crónicas del momento son bastante exangües y en los diarios escasa información se brinda que pueda contribuir a una investigación rigurosa y exhaustiva. Añádese que, en la mayoría de casos, no se conserva demasiada documentación que registre el proceso de obra, y en el caso de haberla, con frecuencia está en mal estado o sesgada, complicando esto la investigación. Por tanto, y no obstante a la importante y exhaustiva consulta de todo tipo de archivos, en muchas ocasiones ha sido insuficiente para reconstruir unívocamente la historia de sus proyectos en Mallorca. El hecho de que algunos de estos fueran periféricos o se hayan derruido -es el caso de la Santa Familia de Manacor- han dificultado enormemente el trabajo. En tales circunstancias he tenido que reconstruir parcialmente su historia y formular hipótesis a partir de otros proyectos suyos que, de una forma u otra, pudieran tener tangentes. En otras ocasiones, el análisis crítico de un contexto determinado también me ha llevado a conclusiones plausibles que posteriormente se han visto confirmadas de una manera u otra. No ha facilitado tampoco la labor el hecho de que con frecuencia se le hayan atribuido obras a las que ni tan siquiera aparece vinculado. El paso de Gaudí y Rubió por la *Roqueta* fue motivo de orgullo -y en consecuencia de mitos- para los oriundos. Así como ha pasado con Gaudí, también a Rubió le han convertido en autor de varias obras o reformas siendo, en última instancia, una forma de avalar o dignificar la arquitectura de la isla. En la presente investigación también he tratado de argumentar las no autorías de este arquitecto catalán.

Esta investigación tiene como objeto el estudio pormenorizado del legado teórico y práctico de este arquitecto en el contexto mallorquín. Rubió i Bellver acompañó a su maestro, Antoni Gaudí, a Palma de Mallorca para colaborar con él en las obras de reforma de la catedral. A partir de ahí se forjó una relación muy especial con la isla que derivó en una retroalimentación de vital importancia para ambas partes. Esta colaboración será el detonante para desarrollar toda otra serie de proyectos diseminados por de la isla; el catálogo de todas esas obras que dejó en Mallorca constituye uno de los retos importantes del presente estudio siendo, al mismo tiempo, el punto de partida para estudiar esta relación

bilateral. Aprovecho también la ocasión para revisar este catálogo y la lista de dudosas atribuciones que a lo largo de los años han dilatado el catálogo del arquitecto catalán.

Veo necesario analizar la presencia de estos dos arquitectos catalanes - fundamentalmente la de Rubió mucho más extensa y activa- como una estrategia de un grupo reducido de intelectuales, fundamentalmente religiosos, para vincularse a Cataluña y hacerse partícipes del sentimiento nacionalista tan ferviente en aquellos años. La inexistencia de unos fundamentos necesarios -económicos, políticos o sociales- para el desarrollo de un modernismo coherente, motivó la presencia de los arquitectos catalanes en la isla, de esta manera establecían un nexo de unión con la península, reivindicando unas mismas raíces que les legitimaran como parte de la nación catalana, con una cultura y unas raíces propias. Figuras como el obispo Campins o el vicario general Alcover son fundamentales en los encargos que Rubió recibe en la isla, respondiendo esto, en última instancia, a un movimiento deliberado con los propósitos arriba mencionados. Estos religiosos, a su vez, estaban muy presentes en el panorama cultural y político de línea conservadora de Cataluña a través de instituciones como la *Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat* o el *Cercle de San Lluc*, o de relaciones personales con figuras tan destacadas como Prat de la Riba o Torras i Bages. La presencia de Rubió en lugares *a priori* inconexos y, si cabe, algo insólitos en la isla, respondería a esta estudiada estrategia de los religiosos.

De igual forma, y de manera intrínseca a ese propósito, Rubió -mediante todos los proyectos que dejó repartidos por la isla- estaba contribuyendo a la difusión de la nueva arquitectura creada por su maestro y cuyo máximo paradigma iba a ser la Sagrada Familia. No sólo contó para estos cometidos con la ayuda de alguno de sus frecuentes colaboradores y amigos catalanes, sino que actuó de acuerdo a unas pautas que tendrían como referente último a su maestro Gaudí. Si bien es cierto que otros catalanes pasaron por la isla, véase Lluís Domènech i Montaner o Miquel Madorell i Rius, es nuestro arquitecto quien se involucró más en la idiosincrasia y el contexto del momento. Sin duda, la influencia de Rubió i Bellver fue determinante en el panorama cultural de la isla en el primer cuarto del siglo XX.

El legado teórico de Rubió es lo que traduce más claramente su personalidad e ideología, siendo esencial para la óptima comprensión de sus arquitecturas. Tal vez sea esta faceta la más desconocida, sorprendiendo sobre todo el hecho de que, directa o indirectamente, con frecuencia aparezca vinculada a Mallorca. Prácticamente un tercio de su

producción escrita tiene como objeto algún tema o arquitectura de la isla. Varios de estos textos fueron publicados, además, en diarios mallorquines. La continua presencia de la catedral, así como de otros aspectos de la isla en todos sus escritos posteriores, nos confirmaría la influencia que Mallorca ejerció en su trayectoria, no sólo arquitectónica, sino también personal. Su aportación a la historiografía del siglo XX es digna de destacar y de rescatar del olvido pues, como desarrollaré a lo largo de esta investigación, se le puede considerar como uno de los grandes teóricos del modernismo. Dado que Gaudí dejó escaso legado escrito, fue su joven discípulo quien se afanó en asegurar con la pluma su gran aportación a la historia universal de la arquitectura. Si bien esta contribución es fundamental para la difusión del *gaudinismo*, me interesan muy especialmente las aportaciones de su propia cosecha, y muy especialmente, las que se refieren a la definición de gótico meridional. Fue uno de los pioneros en tomar conciencia de unas diferencias formales del gótico nórdico con respecto al del *midi*. Entendiendo estas reflexiones como parte de su afán nacionalista basado en buscar unas raíces comunes a los países catalanes, se adelantó a otros historiadores que la crítica habitual toma como precursores en esta materia. Estas conclusiones las extrae, en su mayoría, a propósito de las exhaustivas y rigurosas investigaciones que lleva a cabo en la catedral de Mallorca, convirtiéndose de igual modo en estudios sin precedentes, esenciales para el conocimiento de este templo; en ellos también me detendré. Su paso por Mallorca, y en especial todas sus reflexiones y estudios que de esta derivaron, son fundamentales para comprender la trayectoria profesional de Rubió como arquitecto.

A pesar de esta profunda huella, sus estancias por la isla están poco documentadas. Seguí Aznar es el único que, en su libro *l'arquitectura contemporània a Mallorca*<sup>6</sup>, revisa a modo de catálogo la obra que este arquitecto catalán dejó allí<sup>7</sup>. Es, sin duda, la primera y gran aportación que se hace con respecto a la presencia de Rubió en la isla. En relación a una obra concreta, la parroquia de Sant Bartomeu de Sóller, sí existe un estudio riguroso que analiza exhaustivamente la historia de la reforma de este templo llevada a cabo por Rubió<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> SEGUÍ AZNAR, 1990.

<sup>7</sup> A lo largo del presente estudio cito en numerosas ocasiones a Miquel Seguí Aznar, no sólo por haber sido uno de los principales investigadores de la realidad mallorquina de principios del siglo XX, sino por haberme ayudado y facilitado material para esta tesis. Muy lamentablemente falleció una vez concluido este estudio. Esta nota es una incorporación posterior *in memoriam*.

<sup>8</sup> MORELL, 1993.

Algunas de las otras obras se han podido mencionar de una forma muy superficial como parte de estudios más globales. En lo que se refiere a su legado teórico relacionado con la isla cabe destacar la aproximación a sus escritos sobre la *Seu* que lleva a cabo Joan Domenge, como parte de una investigación más exhaustiva sobre la catedral de Mallorca y el gótico meridional<sup>9</sup>.

Desde mi primer encuentro con la figura de Rubió i Bellver, se despertó mi curiosidad hacia él. Si bien normalmente se ha presentado como discípulo de Gaudí, a la par que Berenguer o Jujol, nuestro arquitecto siempre ha permanecido más desconocido. A medida que más me adentraba en su estudio, aumentaba mi interés de forma proporcional, y en consecuencia, mi sorpresa hacia su injusto anonimato. Comencé a rastrear su legado escrito, descubriendo todo un universo de ideas interesantísimas. En ocasiones, Rubió no hace más que confirmarse como digno hijo de un contexto determinado fundamentado en un nacionalismo católico, dando forma a ideas generacionales que sentaban las raíces en la ideología de su maestro o de Torras i Bages. Sin embargo, muchas otras veces, sus estudios suponen una aportación importantísima; éstos, en su mayoría, aparecen curiosamente vinculados a la isla de Mallorca.

Sin negar en ningún momento que mi interés se haya podido ver incrementado por mi origen mallorquín, decidí seguir esa pista que intuía podía estar fundamentada en algo más global; y así fue. Su relación con la isla condicionó toda su trayectoria profesional posterior. Este vínculo fijo discontinuo se convirtió en un sustrato del que no se pudo zafar en toda su carrera posterior, aflorando de diferentes maneras, y especialmente en su legado escrito. También me interesa realizar la lectura inversa, es decir, la aportación que Rubió i Bellver supone a la isla. Sus proyectos dispersos por distintos puntos de la geografía de Mallorca a primera vista pueden no ser de gran trascendencia en su carrera arquitectónica, sin embargo son interesantes las segundas lecturas que podemos extraer de todo este conjunto. Todos ellos responderían a la estrategia *quasi* política que mencioné líneas arriba, y que tendría como fin último legitimar a la isla como parte del territorio catalán.

Aparte, dejando intencionalidades ideológicas al margen, es también interesante analizar su aportación al “pseudomodernismo” que experimentó la isla para aquel entonces.

---

<sup>9</sup> DOMENGE, 2003 (a).

Siendo en aquel momento el arquitecto catalán que más obra dejó, hay que añadir el equipo de artistas y artesanos que se trajo de Cataluña, asiduos colaboradores de sus proyectos, así como de los de Gaudí; Rubió, entonces, se convertiría en el principal importador del modernismo catalán. Igualmente asumió el papel de embajador de la nueva arquitectura creada por su maestro, contribuyendo de forma teórica y práctica a su difusión; algunos de sus proyectos mallorquines también siguieron estas pautas, favoreciendo una vez más la difusión del *gaudinismo* allende las fronteras catalanas.

El evidente desconocimiento de su verdadera aportación a la historia de la arquitectura y del arte, así como a la evolución del panorama cultural de la isla a principios del siglo pasado, justificaría de todos modos su estudio y análisis. Mi propósito es, pues, contribuir al estudio de su riquísimo legado teórico y arquitectónico desde la perspectiva mallorquina, pues no sólo resulta un punto de inflexión para la isla, sino que el estudio de sus arquitecturas prescindiendo de esta relación con la isla de Mallorca, sería absolutamente parcial e incompleta. A partir de esa premisa fundamental, han ido surgiendo otra serie de interesantes análisis que nos permiten comprender todas estas realidades cruzadas que brevemente he presentando en esta introducción.

## 2. RUBIÓ I BELLVER EN MALLORCA. CRONOLOGÍA.

De acuerdo con la información documental, nos consta que la relación de Joan Rubió i Bellver con Mallorca se extendería entre 1903 y 1945. Su primer contacto se produjo a través y gracias a Antoni Gaudí el 31 de octubre de 1903<sup>10</sup>; el último que nos consta fue a propósito de su intervención en la parroquia de Sóller en 1945<sup>11</sup>.

A tenor de estos datos, Rubió iniciaría la relación con la isla a fines de 1903, a propósito de la restauración de la *Seu* que iba a dirigir su maestro y en la que él sería su máximo colaborador<sup>12</sup>. Esta apreciación es, si embargo, matizable ya que, si bien esta es la información que nos ha llegado, es muy posible que ya tuviera antes algún tipo de contacto

---

<sup>10</sup> ROTGER, 1907, p. 46-47. En cualquier caso, como puntualizo en el correspondiente apartado, en el Boletín Oficial del Obispado de Mallorca se especifica su llegada una semana antes.

<sup>11</sup> Como luego veremos, el último dato que tenemos de Rubió en Mallorca nos llega a partir de la monografía de Josep Antoni Morell sobre la parroquia de Sóller en el que se especifica que acude a Sóller para dar una conferencia (MORELL, 1993). El 1 de mayo de 1947, en una carta suya dirigida a Josep Morell, maestro de obras que por aquel momento se encontraba dirigiendo el mencionado proyecto, se disculpa por no aceptar su invitación a Sóller a causa de su avanzada edad. Aunque 1945 sería, de acuerdo con esta información, la última fecha en la que Rubió visitaría la isla, por esta misiva de 1947, apreciamos que para aquel año aún existía una relación con la isla.

<sup>12</sup> Tengamos presente que Gaudí había visitado la isla con este propósito ya un año antes. De acuerdo el *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Mallorca*, esta sería la primera referencia de la presencia de este arquitecto en la isla: "...el Sr. Gaudí, en 1902 estuvo dos veces en esta Capital, llamado y hospedado por S.S. Rdma: del 26 de marzo à 3 de abril, y de 13 de agosto hasta 24 de septiembre, dedicado esta última vez a determinar principalmente la disposición del coro y altar en el ábside central, mediante el ensayo en un modelo ó facsímile de madera (escala de uno por veinte), el cual sin ser definitivo en no pocos de los pormenores, examinado con interés por muchas personas, avivó el común deseo de contemplar sin estorbos la nativa y genuina hermosura que ostenta en sus líneas nuestra catedral". BOEOM, 15 de mayo de 1903.



con la isla, físicamente o a través de otras personas. El obispo Campins y el vicario general Alcover, como veremos, fueron determinantes en este contexto de principios del siglo XX. Por una parte, el primer contacto que estableció Campins con Gaudí se produjo en 1899 en las obras de la Sagrada Familia<sup>13</sup>. Es posible que, aunque no mencionándolo, en este encuentro estuviera también presente su joven discípulo, Joan Rubió i Bellver, puesto que para aquel entonces ya se encontraba colaborando con su maestro en las obras del nuevo templo barcelonés. Por otra, tal y como reviso en el correspondiente apartado, la relación de los religiosos mallorquines con Cataluña ya había establecido unos intensos lazos desde tres o cuatro años antes. La presencia del obispo y del vicario general en los crisoles más sobresalientes del panorama cultural y religioso de la península era ya destacable desde los primeros años de su mandato. Nuestro arquitecto, igualmente, ya había manifestado en esas fechas tempranas sus orientaciones ideológicas, vinculándose y participando en esas mismas inquietudes que con frecuencia daban cobijo instituciones como la *Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat* o el *Cercle de Sant Lluc*. No es por tanto extraño que estableciera un contacto con Mallorca, al menos indirecto, a través de esos nexos.

Existe también la posibilidad de que hubiera entrado en contacto directo años antes con el archipiélago Balear. Aunque si bien es cierto que era Mallorca la isla con la que estableció un mayor vínculo, no debemos dejar de mencionar su relación con Menorca. Su hermano Marià, ingeniero militar de profesión, fue destinado allí en 1883 donde se casó con María Tudurí Monjo, formando la consiguiente estirpe Rubió i Tudurí. La relación de éste con su hermano pequeño, Joan, fue de estrecha colaboración. Marià regresó a Barcelona en los primeros años del siglo XX para colaborar con el doctor Salvador Andreu, y responder al encargo de la urbanización de la Avenida Tibidabo, del cual sería el director técnico y gerente<sup>14</sup>; en este importante proyecto, contó con la colaboración de su hermano pequeño, Joan, para levantar alguna de las torres que formarían parte de esta iniciativa. La casa para Cayetano Fornells (ca. 1903) o el *Frare Blanc* (1903-1913) fueron, por ejemplo, algunos de sus primeros y más destacados encargos particulares.

En esta isla se le viene atribuyendo a Joan Rubió una obra próxima a Mahón conocida como Casa Gonyalons [fig. 1] datada en la fachada en 1891; aunque su autoría es bastante

---

<sup>13</sup> SAGRISTÀ, 1962, p. 7.

<sup>14</sup> VV.AA, 2003 (c), p. 3.

dudosa fundamentalmente porque si nos ajustamos a esta fecha, aún le faltaban dos años para presentar el proyecto de final de carrera y contaba con diecinueve años, sí es cierto que se utilizan unas formas muy manidas por Joan Rubió i Bellver, pero debemos tener presente que esto no era algo propio, sino que era un lenguaje formal canonizado al que se recurría con frecuencia en la arquitectura de aquellos años<sup>15</sup>.



fig. 1. Casa Gonyalons, 1891. Mahón (Menorca)

---

<sup>15</sup> Es también probable que el aspecto que actualmente muestra el inmueble corresponda a una intervención posterior a la fecha indicada en la fachada pero, de cualquiera de la formas, sería bastante insólito pensar en una presencia de Joan Rubió i Bellver en esta obra. Si bien en alguna ocasión se le ha podido atribuir la construcción de este inmueble (GOMILA, 1998), Seguí Aznar (2000) pone también en duda su atribución. En mi opinión, es prácticamente improbable su autoría o colaboración. En cualquier caso, no se conserva proyecto de obras ni planos que nos faciliten algún tipo de información.

Sí es ciertamente suya la restauración de la catedral de Ciutadella que llevó a cabo entre 1939 y 1941. Su temprano interés por esta isla se acredita en el estudio que elaboró sobre las construcciones en piedra en seco en el cual incluye varios ejemplos menorquines que reconoce haber estudiado *in situ*<sup>16</sup>.

Sea como fuere, e independientemente de la relación que también estableció con Menorca, sería muy probable que durante la estancia de Marià en Menorca, Joan le hiciera alguna visita, entrando así en contacto con las Baleares en unas fechas relativamente tempranas. De igual forma, también debemos tener presente que, dado el supuesto de alguna de estas visitas, el tránsito por Mallorca hubiera sido prácticamente seguro. Las principales travesías entre Menorca y la península eran, en aquellos años, a través de la mayor de las islas, por lo que también es digno de consideración un conocimiento superficial de Mallorca a propósito de alguna hipotética escala entre esta isla y Menorca.

Guiándonos por los datos que tenemos seguros sería, por tanto, a partir de 1903, y a propósito de la restauración de la *Seu*, cuando Rubió comienza a visitar la isla con cierta frecuencia. Será entre esta fecha y 1912 cuando sus visitas a la isla se hacen más frecuentes y prolongadas. En primer lugar, aquel fue el momento en que se involucró más de lleno y de una forma personal en las obras de la *Seu*, siendo su presencia absolutamente necesaria para llevar a cabo las directrices de Gaudí, cuyo vínculo se iba disipando a medida que avanzaban los años. Como se apunta en el apartado correspondiente, Gaudí delegó en él la materialización de sus instrucciones y, por otra parte, la curia mallorquina depositaba una total confianza en Rubió. En ocasiones, incluso, requerían antes la presencia de este último que la de Gaudí, fuera por las circunstancias que fuera.

Es también en estos años cuando tuvo en activo y llevó a cabo todos sus proyectos en la isla: la *Església Nova* de Son Servera, la Santa Familia de Manacor, la Parroquia de Sant Bartomeu<sup>17</sup> y el Banco de Sóller, la Casa Binimelis, el Monumento de Lluçmajor y su colaboración en Lluç. Por esta misma razón es lógico pensar que sus visitas eran necesariamente más asiduas para poder dirigir y supervisar todos sus otros proyectos en la isla. De la misma forma, también huelga apuntar que en los primeros años de esa franja

---

<sup>16</sup> RUBIÓ, 1914.

<sup>17</sup> Si bien hay que tener presente la segunda etapa de las obras que se retomó a partir de 1945.

fueron más prolongadas; las razones son fundamentalmente dos: por una parte, a medida que pasaban los años, los encargos en Barcelona eran cada vez más abundantes y sus ausencias, por tanto, más complicadas de justificar. Su nombre como arquitecto se iba abriendo hueco entre un elenco y, en consecuencia, era más requerido entre la burguesía catalana. También debemos considerar su puesto como arquitecto de la Diputación, que cada vez le precisaba más tiempo para poder cumplir con todas sus obligaciones. Por otra parte, debemos tener siempre presente que el epicentro de Rubió en Mallorca lo constituye la obra de la *Seu* y, si bien el resto de proyectos en la isla fueron fundamentales para ésta y para él, todos brotaron a partir y como consecuencia de la reforma de la catedral. Fue esta su clara prioridad y por tanto, la mayor justificación de que pasara tanto tiempo en la isla. Fuera por una fidelidad a la colaboración con su maestro, o por la admiración hacia este edificio que se materializó en todos los estudios que le dedicó, esta obra constituyó su vínculo fundamental y al que le dedicó mayor tiempo. El resto de proyectos los fue llevando a cabo o supervisando, generalmente, aprovechando las visitas que a Mallorca hacía a propósito de las obras de la *Seu*. Como a continuación detallaré, entre 1912 y 1944 no he podido documentar ninguna visita profesional a la isla. A pesar de estos datos, es del todo probable que hubiera pisado la isla entre esos dos años referenciales, puesto que todavía estaban en activo algunos de sus proyectos, así como las obras de la *Seu*, y muy concretamente las obras de reconstrucción de la capilla de San Bernardo en las que él se vio tan involucrado. En cualquier caso, esta carencia de información entre 1912 y 1944 sí nos da pie a sacar alguna que otra conclusión, como que su colaboración física e intelectual con la isla mengua a partir de la primera fecha. Recordemos que los principales estudios de la catedral ya los había concluido por entonces. Aparte, la inminente muerte de Campins, así como el desvínculo de Alcover con la causa catalanista, son factores fundamentales para el distanciamiento de nuestro arquitecto con la isla, puesto que ellos dos, fueron los principales nexos de unión.

A continuación enumeraré las estancias de Rubió en Mallorca que hasta el momento constan documentalmente. En ocasiones, como se apreciará, es difícil precisar la duración de las mismas pero, en cualquier caso, hay que ser conscientes de que sus visitas se debían prolongar considerablemente, puesto que en aquellos años el viaje en barco era relativamente largo y costoso, y en consecuencia, debía compensar el desplazamiento.

De nuevo remito al año 1903 como inicio de su relación con Mallorca. 31 de octubre de 1903 de acuerdo con la crónica de Rotger: "...y luego de llegar a Barcelona, dedícase a empezar los trabajos de las vidrieras, de las cuales quedaron colocadas varias muestras el 31 de octubre, en que vino el señor Gaudí acompañado del joven y notable arquitecto catalán don Juan Rubió"<sup>18</sup>. Alcover reitera en esta fecha como primera llegada de Rubió a la isla (a estos mismos efectos): *i ja en du mostres – refiriéndose a las vidrieras- quant ve de bell nou un dia 31 d'octubre, menant per ajudant l'altre arquitecte de Barcelona D. Juan Rubió...*<sup>19</sup> Sin embargo, los datos que extraemos del *Boletín Oficial del Obispado de Mallorca* son distintos: "25 de octubre. Llegan a Palma de Mallorca los arquitectos D. Antoni Gaudí y D. Juan Rubió con motivo de los proyectos de las obras de la catedral"<sup>20</sup>. Es difícil precisar cuál de las dos fuentes es la correcta.

Mateu Rotger también nos informa de que el 19 de junio de 1904 "Llega a Palma D. Juan Rubió, arquitecto, por encargo del Sr. Gaudí para disponer los preliminares de las obras que van a empezarse"<sup>21</sup>. Ignoramos la duración de esta visita, pero sí consta que vuelve al mes siguiente, el 12 de julio: "Llega a Palma D. Juan Rubió. Se empieza a desocupar la Capilla Mayor..."<sup>22</sup>. Mateu Rotger nos vuelve a informar que en octubre del mismo año vuelve Rubió, en esta ocasión acompañado por Gaudí, para ir rematando la primera fase de las obras de reforma que se iban a inaugurar prácticamente en un mes; "día 1 de octubre: Llega el señor Gaudí con el señor Rubió"<sup>23</sup>. En esta crónica también se registra que el 5 de noviembre de 1904 Rubió se encontraba trabajando en las obras: "el señor Rubió, acompañado de varios operarios va a Son Seguí para traer columnitas y ángeles del antiguo presbiterio"<sup>24</sup>. Dado que estaban ya en la recta final para esta primera inauguración de las obras, y dado que en ningún otro momento se vuelve a anunciar su llegada, es del todo plausible que fuera una prolongación de la visita antes referenciada, es decir, que se

---

<sup>18</sup> ROTGER, 1907, p. 46 y 47.

<sup>19</sup> ALCOVER, 1915, p. 67. Es posible que Alcover se hubiera basado en la referencia dada por Rotger, y no en anotaciones propias.

<sup>20</sup> BOEOM, 15 de mayo de 1903.

<sup>21</sup> ROTGER, 1907, p. 61.

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 66.

<sup>23</sup> *Ibid*, p. 71.

<sup>24</sup> *Ibid*, p. 72.

hubieran quedado en la isla más de un mes para poder cumplir los plazos e inaugurar el día de la Purísima del año 1904.

En esta ocasión, a partir de otros de sus dos proyectos en la isla, sabemos que en el verano de 1905 estuvo también la isla. En el *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Mallorca*, a propósito de las obras de la parroquia de Sóller, se especifica: “En junio del mismo año -1905-, bajo la dirección inmediata del arquitecto Juan Rubió i Bellver empezó la construcción con piedra extraída de unas canteras de aquellos montes”<sup>25</sup>. Se le registra el 27 de agosto de 1905 en Son Servera: *Es dissabte de sa festa*<sup>26</sup> *a mitx dia vengueren D. Antoni M<sup>a</sup> Alcover y D. Joan Rubió*<sup>27</sup>. Es muy posible que esta estancia se tratase de la misma de junio, puesto que fue el momento de arranque de las obras de la parroquia de Sóller y requería con cierta probabilidad su presencia.

Pasan tres años hasta que volvemos a tener noticias de nuestro arquitecto en Mallorca. Insisto, el no haber encontrado ninguna fuente documental que confirme alguna otra visita entre medio, no supone que no haya pasado por la isla en todo ese tiempo. Es más, resultaría raro pensar que no lo hubiera hecho dada la cantidad de trabajo que en ese momento tenía en marcha en la isla. De nuevo a propósito del templo de Son Servera, sabemos que en abril -sin especificar día- visitó la localidad para supervisar el ritmo de las obras: *sa segona festa de pasco vingué s'arquitecte Sr. Rubió acompanyat de's vicari general*<sup>28</sup>. Parece que en esta visita también aprovechó para pasarse por Sóller, para supervisar las obras de la parroquia que en ese momento todavía estaban en activo: “Los renombrados arquitectos catalanes señores Gaudí y Rubió estuvieron en esta ciudad días pasados”<sup>29</sup>.

No sabemos la duración de esta última visita, pero sí podemos confirmar otro paso por la isla antes del final de aquel año; en estas circunstancias sabemos que se prolongó

---

<sup>25</sup> BOEOM, 28 de febrero de 1907.

<sup>26</sup> Refiriéndose a la fiesta que se realizó el día de la bendición del solar donde se iba a construir la *Església Nova*”.

<sup>27</sup> APSS, *Relació diària de les obres de la Església Nova de Son Servera* (s/p).

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> MORELL, 1993, p. 22, citando el periódico *Sóller* del día 25 de abril de 1908.

aproximadamente unos dos meses. La fuente sería el libro que Alcover escribe sobre Campins en el que, entre otras cosas, relata cada una de las empresas arquitectónicas del obispo en la isla<sup>30</sup>. A raíz de la intervención de Rubió y Gaudí en Lluc, difícil de precisar, sabemos de esta nueva visita: *Dia 13 d'octubre -de 1908- se'n hi va ab els arquitectes Gaudí, Rubió i Reynés per estudiar els projectes d'ornamentació de l'esglesia i del Camí del Rosari (...)* En Gaudí i en Rubió ultimaren el projecte d'ornamentació de l'esglesia, començant-hi a feinetjar escultors i pintors. Dia 30 de novembre, aplegats aquells tres arquitectes amb l'ingenyer D. Guillem Carbonell, discuteixen llargament lo del Camí del Rosari i s'avenen tots quatre de parer...

La siguiente información que tenemos de Rubió en la isla nos viene del *Boletín Oficial del Obispado de Mallorca*. Los días 14 y 15 de abril de 1910 sabemos que estuvo en Palma de Mallorca para dar su conferencia, en dos jornadas, sobre la basílica paleocristiana de Manacor, de la cual deja memoria en uno de sus escritos<sup>31</sup>. En el *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Mallorca* del 27 de julio de 1910 dice: “Día 14 de abril: El arquitecto catalán D. Juan Rubió i Bellver da en el Palacio Episcopal la primera de sus dos conferencias sobre la Basílica Cristiana de Manacor. Esta conferencia tiene carácter preliminar y en ella trata de los edificios cristianos de los primeros siglos, ilustrando la explicación con gran número de proyecciones fotográficas”. En la publicación del 1 de octubre del mismo año se especifica: “Día 15 de abril: El arquitecto D. Juan Rubió i Bellver da en el Palacio Episcopal la segunda conferencia sobre los edificios cristianos de los primeros siglos y desarrolla ampliamente el tema: la Basílica cristiana del Puerto de Manacor, despertando vivo interés por sus oyentes”. Al no tener ninguna otra referencia de Rubió en la isla a lo largo de ese año, no sabemos cuánto se prolongó esta visita, si fue exclusivamente a estos efectos, o también aprovechó para visitar alguno de los otros proyectos que tenía en marcha en la isla en aquel momento.

Por una carta que Martí Llobera -mayordomo del Palacio episcopal- envía a Rubió el 12 de febrero de 1911, entendemos que en ese mes hizo otra visita a la isla junto a su esposa: *M'haguera agradat molt la seva no venguda a n'el vapor la nit del divendres, però comprench q'havia d'esser molt molest per vosté i la seva senyora anar a n'aquelles hores de la nit a un port tant distant de caseva, si aquella no venguda no tengués altre motiu que el no*

---

<sup>30</sup> ALCOVER, 1915, p. 107.

<sup>31</sup> RUBIÓ, 1909-1910.

*caure bé. Per aixó no quedaré tranquil fins que sàpiga no hi ha res de nou i que la no venguda no té importància ninguna. Tant el senyor com els demás estaren molt contents de les bones noves que jo vatx dur de l'estat de l'assumpte que ha motivat la venguda de vosté y sobre tot que aquesta se fasi i que sigui dimecres que ve.* <sup>32</sup>

El 8 de diciembre de 1912 se inauguraba una nueva fase de las obras de la *Seu*, aquella que iba a presidir el nuevo baldaquino, el que hoy día sigue colgando del templo mallorquín. Como se apunta en el apartado correspondiente, este episodio causó no pocos conflictos con Gaudí, recurriendo la curia a Rubió para que asegurara su buen anclaje, y así poder estar de celebraciones el día de esta nueva inauguración. En otra misiva que Martí Llobera envía a nuestro arquitecto el 28 de noviembre de 1912 le dice: *aixó -refiriéndose al colgamiento del nuevo baldaquino- sol pot fer-ho vosté, perquè Don Antoni no vol pujar dalt les voltes. Resulta que venint vosté el dimars, només queden tres dies disponibles i pens que serà poc, tota vegada que dissabte dematí l'altar ja ha de quedar lliure. A veure, idó, si encara pot fer un esforç i venir el divendres o, al manco, el dissabte, i nos donaria molta tranquil·litat...* <sup>33</sup>

Sagristà, en su crónica sobre las obras de la *Seu*, también se detiene en este episodio confirmando el paso de Rubió por la isla en el mes de diciembre de 1912: "D. Juan Rubió calculó el peso de la corona-maqueta y vio que excedía mucho en lo que había calculado como peso tolerable del lampadario definitivo...Gaudí, con su terquedad acostumbrada, siguió adelante y se colocó y se preparó todo para levantar la corona al anochecer del día 7. Rubió no quiso estar presente en la operación porque temía un desastre..."<sup>34</sup>

Desde ese momento hasta 1944 no he encontrado ningún dato más que me facilite noticias acerca de alguna otra posible visita de Rubió a Mallorca. Debemos esperar a la década de los cuarenta, cuando se retoma las obras de la parroquia de Sóller en el atrio para poder obtener información de otros dos pasos de Rubió por la isla. En una carta que Jeroni Pons le escribe a principios de 1945 a Rubió le dice: *Me digeren que vosté l'estiu pasat*

---

<sup>32</sup> AHCOAC, C-1689/1-8.

<sup>33</sup> AHCOAC, C-1689/1-8.

<sup>34</sup> SAGRISTÀ, 1962, p. 58.



*vingué al Port de Sóller*<sup>35</sup>. *Quan m'ho digeren vosté ja s'havia anat*. De la última visita que hace a Mallorca nos da información Josep Morell en su libro<sup>36</sup>. Por él sabemos que en agosto de aquel mismo año fue a dar una conferencia a Sóller bajo el título de “Doctrina de Santo Tomás sobre los elementos plásticos del arte cristiano” y aprovechó para supervisar las obras del atrio que en ese momento se estaban llevando a cabo.

Estas serían las estancias de Rubió en Mallorca que hasta la fecha he encontrado documentadas. Insisto, esto no quiere decir que no haya habido tantas más antes de 1903, o entre 1912 y 1944, pero hasta el momento no puedo acreditarlas de ninguna de las maneras. Sabemos que no sólo sentía un profundo cariño por la isla, sino que ahí conservaba también amigos y recuerdos que justificaban visitas eventuales, éste sería el caso que se mencionan a propósito de las obras del atrio de la parroquia de Sóller, cuando va a pasar un tiempo en el verano de 1944. Diversas circunstancias, personales y profesionales hacían plausibles más visitas de las documentadas hasta la fecha.

Con independencia al número de sus visitas o a la durabilidad de las mismas, lo que sí es digno de subrayar es el impacto que Mallorca causó en su teoría y obra. En realidad la influencia fue ciertamente recíproca pudiendo, en consecuencia, hablar de un *gaudinismo* en la isla en el que me detendré posteriormente. En su legado teórico apreciamos el profundo conocimiento que tiene de la isla desde distintas perspectivas, lo que nos hablaría de la curiosidad que ésta despierta en él, así como sus ansias de investigarla. Un porcentaje elevado de sus textos versan sobre la isla y, algunos de ellos son tal vez los más interesantes dentro del conjunto de escritos que el arquitecto nos dejó. El descubrimiento que supone la *Seu* en su carrera se convierte en un punto de inflexión que resurge en cuanto papel deja escrito, convirtiéndose en una especie de iluminación que le permitió una nueva visión de la realidad que le rodeaba.

En lo que se refiere a la repercusión que Mallorca pudo haber tenido en sus proyectos, sería difícil hablar de casos concretos, pero sí se podrían sacar conclusiones generales<sup>37</sup>. Si bien nuestro arquitecto ya había entrado en contacto con el gótico meridional en Cataluña,

---

<sup>35</sup> AHCOAC, C-1690/9-14.

<sup>36</sup> Libro de Acuerdos de la Obra de la Iglesia Parroquial, MORELL, 1993, p. 24.

<sup>37</sup> La relación que menciono entre la Sagrada Familia de Barcelona y la catedral mallorquina en el apartado de la *Seu*, supondría un claro ejemplo de la repercusión que el templo isleño ejerció sobre Rubió, y que posteriormente éste supo transmitir a su maestro Gaudí.

sus estudios en la catedral de Mallorca suponen una investigación exhaustiva de la arquitectura meridional entre los siglos XIV y XVI. En definitiva, este templo supone el detonante de una amplia investigación que de forma sutil influenciará su obra posterior, evidenciando los matices arquitectónicos propios de su tierra. El descubrir Mallorca fue, sin duda, un hecho fundamental en la trayectoria profesional de nuestro arquitecto.

### **3. ENTRE POLÍTICA Y RELIGIÓN.**

#### **Alcover y Campins por la causa catalanista.**

Todos los proyectos de Rubió i Bellver en Mallorca van inextricablemente unidos a dos de los religiosos más influyentes en los Países Catalanes en el primer cuarto de siglo XX: el obispo Pere Joan Campins y el vicario general Antoni Maria Alcover<sup>38</sup>. Para entender la presencia del arquitecto catalán en la isla es necesario y vital detenernos en un contexto religioso, social y político determinado. Los encargos que recibió Rubió en Mallorca responden a una estrategia político-religiosa muy concreta y estudiada, es decir, no fue simplemente un capricho o una iniciativa motivada por modas puntuales, sino que se trató de una artimaña para hacerse partícipes del movimiento nacionalista que se estaba madurando en Cataluña y en el que estos religiosos pretendían embarcarse.

La Cataluña de fines de siglo XIX y principios del siglo XX -fundamentalmente Barcelona- cambió sustancialmente de perfil urbanístico y arquitectónico como consecuencia de un cúmulo de factores económicos, políticos y sociales. Es decir, en gran medida la arquitectura fue utilizada como poder para reivindicar unas raíces propias y distintas al resto de España; una situación económica emergente y una consecuente nueva clase social burguesa facilitó tal empresa. El caso de Mallorca difería mucho de ese óptimo contexto; no

---

<sup>38</sup> La única excepción que se debe considerar es el banco de Sóller ya que es una iniciativa privada en la que, aparentemente, los religiosos quedaron al margen. Es posible que los responsables del nuevo banco, animados por el proyecto de la iglesia vecina, decidieran que fuera el mismo arquitecto quien levantara el que sería uno de los principales cimientos económicos del pueblo.

se daban ninguna de esas circunstancias que motivaran un nuevo perfil urbano, por lo que los ejemplos modernistas venían dados por unos patrones estéticos que actuaban por imitación. Sin embargo, algunas de estas iniciativas que tuvieron lugar en esa época respondieron a una voluntad más fundamentada y no tan superficial; me refiero especialmente a aquellas que de una forma u otra se pueden vincular al obispo y al vicario general. Ambos, como a continuación veremos, formaron parte activa del movimiento nacionalista católico que bañaba la Cataluña del momento, haciéndose partícipe de instituciones que apelaban -en sus diferentes versiones- a esos objetivos. Ese sentimiento catalanista quisieron llevarlo al difícil contexto de una Mallorca a principios de siglo que, como hemos dicho, apenas compartía aspectos propicios con la metrópolis. Con la reforma de la *Seu*, se aseguraban la presencia de dos de los arquitectos que mejor encarnaban esas ideas. El resto de encargos que Rubió recibió en la isla, por tanto, responderían a la misma voluntad. La relación con los arquitectos, como veremos, fue constante e intensa a través de algunas de las instituciones que aunaban política y religión. En definitiva, interesa la idea de que mientras en Barcelona el cambio urbano estuvo condicionado por varios factores y figuras fundamentales (política, economía, religión, sociedad), en Mallorca fue motivado, en gran medida, por la curia católica. No debemos olvidar tampoco que el fuerte vínculo de los religiosos -especialmente de Alcover- con Rubió se justificaría por dos aspectos fundamentales de su personalidad que reforzaría este objetivo: su orientación política y religiosa; su profundo espíritu nacionalista y su exacerbado catolicismo.

A modo de introducción de este capítulo diríamos, entonces, que Campins y Alcover serían aquellos que acaudillarían una *pseudo renaixença* mallorquina que ya en sus más esenciales orígenes llevaría de forma intrínseca la necesidad de hacerse partícipe de la causa catalana. Las iniciativas arquitectónicas y culturales que lleven a cabo en ese periodo de tiempo nacerían de la voluntad de afianzar unas raíces catalanas propias y disidentes del resto del estado español. La presencia de los arquitectos catalanes en la isla le daría continuidad como apéndice de Cataluña, reivindicando así una esencia común de una misma nación. No podemos comprender plenamente los proyectos de Rubió en la isla si no leemos entre líneas la verdadera intencionalidad que se escondía detrás del entusiasmo de estos religiosos.

### 3.1. Rubió i Bellver, un nacionalista católico

A Rubió, como a la mayoría de sus contemporáneos integrados en el mundo de la cultura y de las artes, debemos catalogarle como profundamente católico y nacionalista. Si bien ambos perfiles se vieron influidos por su maestro, Antoni Gaudí, se trataba más bien de algo generacional y omnipresente en su círculo<sup>39</sup>. En cualquier caso, no debemos descuidar, por una parte, el hecho de que Gaudí fuera también miembro del *Cercle Artístic de Sant Lluc*<sup>40</sup> o de *La Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat*, ambas agrupaciones con una base fundamental católica. Por otra, el tan intenso nacionalismo de Gaudí<sup>41</sup> es inevitable que le hubiese influido a nuestro arquitecto desde el primer momento que ingresó en su estudio en 1893.

En primer lugar, haciendo alusión a su fuerte espíritu religioso, debemos incidir en todas sus teorías acerca del templo cristiano, tema fundamental en su teoría y praxis. También es necesario tener presente -tal y como ya he apuntado líneas arriba- su presencia y grado de involucración en los principales círculos católicos del momento, véase *La Lliga Espiritual de la Mare de Déu Montserrat* o el *Cercle Artístic de Sant Lluc*<sup>42</sup>, ambos integrados por intelectuales y artistas que apelaban a un nacionalismo muy conservador con raíces de estricta moral y profundo catolicismo<sup>43</sup>. A estas dos instituciones estuvo muy vinculado el obispo de Vic, Torras i Bages, de quien Rubió tomó tantas referencias a la hora de elaborar sus estudios y análisis del templo cristiano. Torras, no debemos olvidar, fue *consiliari* del

---

<sup>39</sup> Aunque sí es cierto que muchos de los arquitectos y artistas de la época participaban activamente de una política catalanista y de un catolicismo ultra conservador, muchos de ellos, sólo se comprometieron con la causa política dejando de lado cualquier tipo de orientación religiosa, véase el caso de Domènech i Montaner o de Puig i Cadafalch, quien asumió el cargo de President de la Mancomunitat en 1917, tras la muerte de Prat de la Riba.

<sup>40</sup> Desde 1896 Rubió i Bellver fue miembro de esta agrupación artística-católica; Gaudí se incorporó tres años después, por lo que es posible que este último se viera influido por su discípulo, provocándose por tanto una influencia inversa en este caso. M. Freixa: "Joan Rubió i Bellver i el seu temps", en: VV.AA., 2007.

<sup>41</sup> De nuevo reitero en el caso del templo expiatorio de la Sagrada Familia que, a pesar de ser Rubió el autor del escrito en el cual proclaman a dicho templo como el origen de una nueva arquitectura que había superado las deficiencias del gótico y que encarnaba la bandera de la nueva nación (1905 a), es obvio que el autor y promotor de ello fue el propio Gaudí. Éste, es inevitable que hubiese potenciado ese espíritu catalanista, probablemente ya latente, que nunca abandonó a nuestro arquitecto.

<sup>42</sup> De esta asociación, de la que Llimona fue el principal impulsor, fue presidente en dos ocasiones. En los bienios 1904-1906 y en 1912-1914.

<sup>43</sup> FREIXA, 2007.

*Cercle Artístic de Sant Lluc*, hasta que fue nombrado obispo de Vic, y también fundador de *La Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat*<sup>44</sup>. En esta última institución, el eje rector que aunaba religión y nación quedaría bien patente en el proyecto de Gaudí para el Primer Misterio de la Gloria del Rosario Monumental de Montserrat. No exento de polémica, en él Gaudí asociaba la resurrección de Cristo a la resurrección de Cataluña<sup>45</sup>.

Alcover, y en menor medida Campins, fueron parte activa de estas dos organizaciones católicas. Cabe también mencionar el caso de Josep Llimona que, estando absolutamente involucrado en estos círculos, también contribuyó a la causa mallorquina estableciendo este puente de unión católico-nacionalista. Este artista catalán fue responsable -entre otros cometidos- de realizar la escultura del Sagrado Corazón para la Parroquia de Sóller, que Rubió se encargó de restaurar y modificar.

Por otra parte, huelga decir que Rubió también encarnaba los ideales políticos de toda una generación. Defensor acérrimo de una nación catalana con lengua, cultura e idiosincrasia propia no dudó, desde bien joven, en militar activamente en el sector de la derecha de la *Lliga Regionalista*, llegando incluso a ser candidato para los concejales del Ayuntamiento de Barcelona. Este partido, acaudillado por Prat de la Riba -amigo personal tanto de Rubió como de Alcover- engendraba los ideales e inquietudes de esos nuevos espíritus libres que apelaban a una nueva Cataluña. Vencedor de las elecciones en 1905, Rubió siempre siguió vinculado a esta causa política y pasó a formar parte del equipo técnico de la Diputación Provincial hasta su jubilación.

En cualquier caso, teniendo en cuenta su activismo y preocupación política es curioso que, a pesar de la ingente cantidad de artículos y escritos que legó, no exista ninguno que analice propiamente los aspectos políticos a los que estoy haciendo referencia<sup>46</sup>. Insisto

---

<sup>44</sup> Este religioso, guía espiritual de toda una generación, escribió la obra *La tradició catalana* (1892) poniendo de manifiesto, de esta forma, su firme reivindicación nacionalista; religión y nacionalismo aparecen como un todo indisoluble que por ese proceso osmótico voluntario y deliberado, también bañó a la isla de Mallorca. Alcover y Campins también conciliaban claramente estas dos premisas.

<sup>45</sup> Si bien Gaudí relacionó estos dos conceptos como base fundamental de *La Lliga*, superpuso el escudo catalán a la figura de Cristo, motivo de enfado entre los religiosos, y lo que finalmente causó el abandono de este proyecto. M. Freixa, en: VV.AA., 2007.

<sup>46</sup> En cualquier caso, no debemos dejar de mencionar dos artículos fundamentales que sí que indirectamente se mostrarían elocuentes con esa situación política determinada, así como con la postura del propio arquitecto. Me

nuevamente en la figura de nuestro arquitecto como perfecto representante de la nueva nación catalana, así como el exponente más adecuado en el que Alcover vería una estrategia de actuación y afianzamiento de la citada causa en Mallorca.

### **3.2. Alcover y Campins, Principales promotores de la causa catalanista en Mallorca**

Si bien es cierto y evidente que desde fines del siglo XIX hubo en Mallorca una voluntad de recuperar una lengua y una cultura propia, no podemos hablar ni de *Renaixença*<sup>47</sup> ni de *Modernismo* en el sentido estricto de la palabra. Aunque sí se compartieron aspectos esenciales con las iniciativas homólogas catalanas, para mantener la integridad de dichos términos, sería necesario fundamentarlos, como ya he comentado, en una situación socio-política y económica determinada, de la cual Mallorca, por aquel entonces, todavía permanecía muy alejada. No obstante y a pesar de no contar con una burguesía o con una industria donde apearse y fundamentar el nuevo espíritu, el entusiasmo por parte de personalidades como Alcover, Campins o Costa i Llobera, entre muchos otros, fue tan vehemente que de alguna forma cuajó, legando islas culturales que justifican y ensalzan esa voluntad capaz de luchar con circunstancias tan contrarias.

En cualquier caso, y como ya he defendido en varias ocasiones, debemos entender esa “pseudo” *Renaixença* o *Modernismo* no sólo como una iniciativa cultural y artística sino como estrategia *quasi* política para reivindicar unas raíces nacionales comunes al País Catalán y diferentes, en esencia y forma, del resto del Estado Español. Ese movimiento catalanista en la isla se vio muy propiciado (y casi podríamos decir catapultado) por Pere Joan Campins i Antoni Maria Alcover<sup>48</sup>. Ambos, como a continuación veremos, concentraron

---

estoy refiriendo a *En Joan Maragall té rahó* (RUBIÓ, 1905 a) o a *Visiones del Táber Mons Barcinonensis* (Rubió, 1927).

<sup>47</sup> Sí que, en cualquier caso, el movimiento literario tuvo mucho más peso y estuvo más fundamentado que el artístico o arquitectónico.

<sup>48</sup> Aunque sólo me detendré en estas dos figuras debemos tener presente que en torno a ellos, existió un importante grupo de intelectuales y religiosos que favorecieron y apoyaron enormemente la causa. Costa i Llobera, Joan Alcover o Mateu Rotger fueron figuras que -aunque aquí no las tratemos puesto que no están directamente relacionadas con este tema- huelga decir que sin ellas la iniciativa mallorquina hubiera sido bastante exangüe.

todos sus esfuerzos para vincularse a la causa catalana y hacer de la diócesis mallorquina una hija digna de esa nueva nación.

Campins fue nombrado obispo de la diócesis mallorquina en 1898, y desde el primer momento en que asumió el nuevo cargo se mostró muy tenaz a la hora de seguir los pasos de referentes como el de Torras i Bages. Es decir, Campins quiso modernizar la iglesia en Mallorca como una manera de superar el carlismo y el absolutismo del siglo XIX, al igual que Margades o el ya mencionado Torras en Cataluña. Consciente de su nueva situación privilegiada, no dudó en aprovecharla para embarcarse en esa recuperación nacional, por lo que, conociendo ya sobradamente la personalidad y el potencial de Antoni Maria Alcover, uno de los primeros movimientos fue designarle vicario general con el fin de encontrar en él el perfecto aliado para llevar a buen puerto sus ideas. Una de sus principales preocupaciones fue elaborar una revisión de la liturgia católica, así como reformar los estudios del seminario, creando dos nuevas cátedras (lengua y literatura mallorquina e historia mallorquina)<sup>49</sup>. En relación a esto es interesante mencionar una carta que Rubió envía a Alcover diciéndole: *Que siga l'enhorabona. Ara fa falta que's prengui la molestia d'informarme quants anys feya que no s'havia predicat en mallorquí á la Seu per posar-ho dalt la Veu*<sup>50</sup>. Esta misiva nos demostraría, al mismo tiempo, el vínculo existente entre Rubió y la curia mallorquina ya no sólo artístico o arquitectónico. Durante todo el mandato de Campins (que se prolongó hasta su muerte acaecida en 1915) supo orientar esfuerzos y administrar arcas de tal forma que nos hizo herederos de un legado cultural, artístico y arquitectónico lo suficientemente explícito como para hacernos una idea de su profundo empeño en dotar a la isla de un nuevo perfil.

Si nos ceñimos al ámbito arquitectónico, huelga decir que aparte de la gran cantidad de templos que se levantaron durante el periodo en cuestión, dos son ejemplos dignos a tener en cuenta, precisamente por la relación directa que se establecería con la metrópoli catalana: El monasterio de Lluc y la restauración de la *Seu*. El monasterio de Lluc, en el que aparte del arquitecto mallorquín Guillem Reynés, aparecen directamente vinculadas las figuras catalanas de Gaudí y de Rubió, se podría entender como una legítima heredera de la iniciativa del Monasterio de Montserrat (al que también estuvieron vinculados los arquitectos

---

<sup>49</sup> Alcover fue encomendado para desarrollar la asignatura de lengua y literatura mallorquina.

<sup>50</sup> 10 de enero de 1905. ARM, Fons Alcover, 26/81.



catalanes). La intervención en la *Seu*, con la presencia de ambos arquitectos catalanes, también representaría un nexo de unión directo con la causa catalana. De igual forma, como ya luego me detendré a comentar, la voluntad que el obispo manifiesta en la carta pastoral de recuperar el plan primigenio del templo (gótico) eliminando todos los añadidos posteriores, pondría de manifiesto esa voluntad de entroncarse con un pasado en el cual su nación vivía una época de apogeo, independencia y libertad<sup>51</sup>.

Aunque sin duda Campins fue una de las figuras claves en esta iniciativa, y sin su apoyo las ideas de Antoni Maria Alcover hubieran quedado condenadas a ser meras quimeras, es efectivamente éste el gran protagonista del nuevo contexto, capaz de haber unido, como a continuación veremos, la causa religiosa, política y cultural; combinación perfecta para acaudillar el movimiento<sup>52</sup>.

La figura de Alcover, convertido en vicario general en 1898, es fundamentalmente conocida por su labor lingüística y literaria, siendo el principal promotor del *Congrés de la Llengua Catalana* de 1906 y gran recopilador y reivindicador de la literatura tradicional mallorquina (*rondaies*); hay que tener presente que esto es algo indisoluble de esa voluntad global de recuperar una raíces oriundas. Se conserva mucha de su correspondencia intercambiada con Prat de la Riba y Puig i Cadafalch sobre este tema lingüístico<sup>53</sup>. Esto no sólo nos hablaría del protagonismo que tuvo esta asignatura en su vida, sino también de la estrecha relación que tenía con figuras políticas de la talla de los arriba mencionados, confirmando al mismo tiempo el vínculo que siempre tuvo con la política catalanista. En cuanto a las numerosas misivas que intercambió con Rubió, en su mayoría, no trataban de los proyectos que se traían entre manos sino, insisto, sobre materia lingüística<sup>54</sup>. Así, por ejemplo, le comenta en una ocasión : “He parlat amb el P.Puig de la Congregació respecte al

---

<sup>51</sup> Anexo I (1) “Carta Pastoral sobre la restauración de la Santa Iglesia Catedral de Mallorca”, en: BOEOM, 16 de agosto de 1904.

<sup>52</sup> Fue Alcover el principal responsable de gran parte de los proyectos de Rubió en la isla, a excepción del banco de Sóller y de la reforma que llevó a cabo en la parroquia de Sant Bartomeu de Sóller. Maimó, que fue quien puso la iniciativa en marcha, tenía una estrecha y buena relación con Campins, que con certeza fue el que le entusiasmó con la idea de que fuera el arquitecto catalán quien llevara a cabo esta importante obra del pueblo.

<sup>53</sup> ARM, *Fons Alcover*.

<sup>54</sup> Recordemos también que Rubió fue parte activa del *Congrés de la Llengua Catalana* de 1906.

Diccionari per mirar si podia fer alguna cosa...”<sup>55</sup> o en otra carta que le envía el 5 de octubre de 1922: “He estat fora, i entro i surto de Barcelona que semblo una oveneta (a Vilallonga de una papallona –mariposa – diuen un voley; heu vist quin voley més guapo!)”<sup>56</sup>, en muchas otras misivas le va dando indicaciones de las variedades dialectales existentes en las diferentes zonas de Cataluña.

La aportación de Alcover a la historia de la lengua catalana es fundamental, ya no sólo como recopilador de la literatura popular, sino por el estudio sistemático y profundo que llevó a cabo del idioma, contribuyendo notablemente a la gramática y ortografía del catalán y sus distintos dialectos. Sus “viajes filológicos”<sup>57</sup> le invitaron a recorrer todo el territorio catalán de norte a sur, elaborando análisis y estudios comparativos de los distintos dialectos y matices lingüísticos. Todas estas expediciones que realizó por los Países Catalanes le ayudaron también a descubrir sus verdaderos orígenes y su verdadera historia. Cabe destacar todos los apuntes que tomó de templos románicos<sup>58</sup>, movido por sus inquietudes arquitectónicas y los cuales posteriormente le sirvieron de inspiración para trazar sus propios proyectos.

El religioso autodidacta se enfrentaba a un terreno virgen sin ningún tipo de análisis ni normatización previa, por lo que su empeño en sistematizar y estudiar la lengua lo dejó bien patente a partir de 1900 iniciando *l’Obra del Diccionari*.

Cabe destacar muy especialmente su rol de organizador del *Primer Congrès internacional de la Llengua Catalana* en 1906, un evento sin precedente y en el que se dieron cita destacadas personalidades de todo el territorio catalán<sup>59</sup>; en él también participaron

---

<sup>55</sup> Carta enviada por Rubió a Alcover el día 27 de noviembre de 1900. ARM, *Fons Alcover*. 26/75.

<sup>56</sup> ARM, *Fons Alcover*. 26/88.

<sup>57</sup> ALCOVER, 1988.

<sup>58</sup> La recuperación del arte románico es algo muy propio del modernismo y de todo este movimiento nacionalista, puesto que en aquel contexto era donde se ubicaban las verdaderas raíces de su nación y su lengua.

<sup>59</sup> Es curioso cuando, ya en la última etapa de su vida en la que manifiesta una postura anticatalanista y se sitúa en el frente de Primo de Ribera, se barajó la posibilidad de celebrar un nuevo congreso de la lengua en Mallorca por parte del remanente catalanista que aún quedaba en la isla. Miquel Ferrà, pidiéndole consejo a Costa i Llobera, éste le contestaba: “Creo que, por oportuno que sea el Congreso, *non est hic locus*. Mn. Alcover se sentiría muy molesto, y todos sabemos que no tiene límites. Vd. piensa que él no tiene partidarios en Mallorca; pero le puedo asegurar que, incluso suponiendo que no tenga demasiados partidarios directos, en ese momento saldrían de todos los partidos centralistas, de las esferas oficiales, de las clases neutras y hasta de debajo de las piedras...” En: LAHUERTA, 1993, p. 249. Comprobamos a través de esta misiva, el ambiente hostil

Gaudí y Rubió i Bellver, confirmando una vez más que la relación con el religioso mallorquín les venía por distintas vías<sup>60</sup>. Un evento sin precedente y de suma trascendencia donde la figura de Alcover era protagonista, hablándonos esto de su presencia destacada y del respeto que se le brindaba ya en aquellas fechas dentro de los círculos más nacionalistas de Cataluña.

En 1905 fue también mantenedor de los *Jocs Florals* en Barcelona y hasta 1918 (momento en que rompió totalmente con la *Lliga Regionalista*), siempre estuvo muy vinculado al *Institut d'Estudis Catalans*, siendo director de la sección filológica desde 1911. Es curiosa una carta que Puig i Cadafalch le envía al vicario general invitándole a replantearse su dimisión al cargo que ocupaba en esta institución, patentizando una vez más el importante puesto que ocupaba dentro de la labor catalanista: *m'han indicat que vosté tenia el propòsit de suspendre la seva col.laboració en els treballs de la Secció filològica. Jo li prego que abans de pendre una resolució de tanta importància, no sols per a la seva secció sino per a tot l'Institut, tingui la bondad d'informar-me del motius que hagin pogut originar-la*<sup>61</sup>.

A través de esta vocación lingüística comprobamos cómo Alcover estaba presente en todos los círculos más activos de la causa nacionalista, confirmando su voluntad de establecer un puente directo entre Mallorca y Cataluña que afianzara esas raíces comunes.

Sin embargo, en aquello que más profundizaré es en su faceta política y artística, pues no sólo encontramos aquí las principales tangentes con Joan Rubió i Bellver, sino que también supone una gran aportación a la historia de la política y arquitectura mallorquina apenas sin revisar ni analizar.

Antoni Maria Alcover nació en la población de Manacor<sup>62</sup>, en el seno de una familia campesina, pero pronto se mudó a la capital, Palma de Mallorca, para poder asistir a sus

---

que se vivía hacia el que fue durante un tiempo vicario general de Mallorca y principal defensor del movimiento mallorquín catalanista.

<sup>60</sup> El arquitecto mallorquín Guillem Reynés, arquitecto diocesano y discípulo de Rubió, también estuvo presente en este encuentro lingüístico de 1906.

<sup>61</sup> Día 13 de octubre de 1917. ARM, *Fons Alcover*.

<sup>62</sup> Precisamente en su lugar de origen hallamos la explicación de que varios templos que se levantaron en ese periodo -diseñados por el propio vicario, bien promovidos por él- estuvieran ubicados en esa zona.

clases de seminario. Allí fue donde coincidió con algunos de quienes después serían sus compañeros de viaje en su reforma cultural<sup>63</sup>. Como arriba hemos comentado, apenas Campins fue nombrado obispo, se encargó de tener cerca a Alcover designándolo vicario general, por lo que desde aquel mismo instante crearon un eficaz equipo en defensa de un objetivo común. Aunque el vicario general ya había mostrado desde años antes su tendencia personal hacia posiciones nacionalistas neoliberales<sup>64</sup>, fue a partir de tal nombramiento cuando se involucró totalmente e hizo de este nuevo reto el verdadero motivo de su existencia.

Su voluntad de recuperar las raíces nacionales de su isla le vinculó directamente a la causa catalana que ya para aquel entonces estaba mucho más sólida y desarrollada. Su personal cruzada la orientó a todos los ámbitos susceptibles de justificar esos orígenes nacionales comunes a Cataluña. Alcover, ante todo y a pesar de haber tenido siempre presentes las peculiaridades regionales de Mallorca, se mostró catalanista y se embarcó en una misma batalla, puesto que él no defendía una causa local, sino las raíces de toda una nación, que emparentaba a esta isla con todo el país catalán. Por esta misma razón, aparece vinculado a todo tipo de instituciones y círculos catalanes que mostraron esta tendencia. Como he comentado, desde 1902, aparece vinculado a la *Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat*; en cualquier caso debemos tener presente que el obispado de Mallorca tuvo, en general, un fuerte vínculo con esta asociación. Por otra parte, es también de destacar su presencia en el *Cercle Artístic de Sant Lluç* en donde, en más de una ocasión, acudió a dar conferencias; así en una carta que Rubió le envía, le comenta: *Pens que a hores d'ara ja té en casa una comunicació de Circol Artístich de S. Lluch oferint-li la sala per si vol aprofitarla*<sup>65</sup>. Fue probablemente entre estas dos instituciones donde profundizó más su relación personal con Gaudí y Rubió, avalándole esto como uno de los principales

---

<sup>63</sup> Joan Alcover, Mateu Rotger o Pere Orlandis fueron siempre personajes que aparecieron entrecruzándose en su vida y sumidos en muchas de las iniciativas que Alcover emprendió. Con la familia Orlandis, siempre mostró una relación muy próxima, coincidiendo también en su lugar de nacimiento. Esta saga, no sólo se involucró directamente en la construcción de la iglesia de Son Carrió (que el propio Alcover diseñó apenas nombrado vicario general en 1898) sino que también fueron un importante apoyo económico en la construcción de la *Església Nova* de Son Servera, de la cual Alcover fue principal promotor, y Rubió quien diseñó los planos.

<sup>64</sup> Debemos apuntar que Alcover, a lo largo de su vida, pasó por varias etapas personales casi antagónicas. Durante sus primeros años de formación mostró una tendencia conservadora, manifestándose como carlista. Pasó luego a luchar por la causa que venimos explicando para pasar, en los últimos años de su vida, al bando opuesto auspiciado por Primo de Rivera. Ver: MASSOT I MUNTANER, 1977; MARCH/LLULL, 2003; MIRALLES, 1988; MASSOT I MUNTANER, 1998; BORJA MOLL, 1996.

<sup>65</sup> ARM, *Fons Alcover*. 26/75.

mediadores para la reforma de la Seu<sup>66</sup>. Sabemos que ya en 1899 conocía personalmente a los dos arquitectos, sin poder adivinar a través de qué vía establecieron esos primeros contactos; a propósito de la construcción de la iglesia de Son Carrió menciona: *M'en duch els plans de l'esglesia y els-e mostraré a n'en Rubió i en Gaudí. I Així anirem més segurs*<sup>67</sup>.

No debemos descuidar, sin embargo, otro importante punto en común que existió entre Alcover y Rubió que, sin duda, estrecharía su relación; me estoy refiriendo al vínculo que ambos tenían con la *Lliga Regionalista*. La implicación de Alcover en la causa catalanista y en la reivindicación de esas raíces nacionales, hacían lógica y consecuente su relación con Prat de la Riba, así como su vinculación a la *Lliga Regionalista*<sup>68</sup>. Este hecho se convierte nuevamente en un punto de encuentro entre Rubió y él, favoreciendo su amistad que en tantos aspectos se manifestaría posteriormente. Son varias las cartas que intercambia con Prat de la Riba en relación a temas políticos y que, casualmente tampoco duda en compartir con Rubió i Bellver, reiterando nuevamente en ese crisol de debate entre estas tres figuras que tanto me interesa poner en común<sup>69</sup>. El 21 de marzo de 1904, por ejemplo, Alcover dio una conferencia en la *Lliga Regionalista* de Barcelona que, a pesar de ser sobre *l'Obra del Diccionari*, no dudó en rendir un homenaje de admiración a aquel partido político. En el *Fons Alcover* del *Arxiu del Regne de Mallorca* se conservan más de treinta cartas que Prat de la Riba le envió desde 1904, en las que no sólo trataba temas políticos, sino también lingüísticos y artísticos. Catolicismo y política aparecían unidos en la época con frecuencia, y he aquí un caso de sobra evidente.

Insisto en la idea, ya antes expuesta, por la cual el vicario general estaría uniendo religión y política, poniendo en evidencia cómo en Mallorca, la iglesia sería uno de los principales motores en promover un nacionalismo y una renovación cultural regional. Un claro manifiesto de sus ideas sería la conferencia que brinda en 1908 en el *Centre Català de*

---

<sup>66</sup> *...El bisbe me comanà, amb una de les meues freqüents anades a Barcelona, que proposàs a en Gaudí la principal de les modificacions que se desitjaven, que era que no donàs an el presbiteri tot el primer trast de la nau major, sino que just ocupàs la Capella Reial...*ALCOVER, 1915, p. 67.

<sup>67</sup> MIQUEL I JAUME, 1998, p.147.

<sup>68</sup> En una carta que Alcover envía a Enric Prat de la Riba le dice: *Jo, a Mallorca faig propaganda a favor de la causa regionalista i de "La Veu", i la faig sobre tot entre capellans i gent piadosa, que són la base principal per consolidar la cosa regionalista.* En: MASSOT I MUNTANER, 1977, p. 37.

<sup>69</sup> OLIVAR, 1964.

*Mallorca*. En ella defendía que Mallorca formaba parte de la nacionalidad catalana, diferente de la castellana, gallega o vasca: *En primer lloc tenim un idioma únic, el català, que es parla des de Salses a Formigueres fins a Crevilet i Santa Pola, des de les Maleïdes i Calaceit fins a les Balears i Alguer; tenim una literatura propia, diferent de la castellana; tenim un dret, un estat jurídic propi, exclusiu de casa nostra, malgrat totes les enormitats, invasions i barbaritats centralitzadores i unitaristes; tenim un art propi (que ho diguin les obres dels nostres pintors i escultors, i sobretot dels nostres arquitectes; que ho diguin les postres Seus, abadïes, monestirs, esglésies, llotges, casals, que ho diguin els noms de Sagrera, Gaudí...<sup>70</sup>*. Observamos aquí cómo un religioso hace una clara apología del nacionalismo catalán y, es más, incluye el nombre de Gaudí como uno de los exponentes en su arquitectura, confirmando la idea que defiende; Gaudí o Rubió i Bellver se convertirían en una estrategia para llevar el catalanismo a la isla, siendo claros exponentes de la arquitectura contemporánea de su nación. Este movimiento cultural puntual, pero intenso, que tuvo lugar en la isla a fines del siglo XIX y principios del siglo XX estuvo motivado y detonado por el círculo religioso y, especialmente por las dos figuras claves sobre las que vengo insistiendo: Campins y Alcover.

Existe otra faceta en la figura de Antoni Alcover que es tal vez la menos conocida y analizada, sin embargo, igual de elocuente a la hora de trazar vínculos con la idea central de este análisis: su vocación de arquitecto<sup>71</sup>. Con una formación absolutamente autodidacta, este religioso dejó varios templos levantados en la isla de Mallorca. Inspirándose en las construcciones religiosas que visitaba en sus viajes, tomaba apuntes que después le servían para diseñar sus propios proyectos<sup>72</sup>; normalmente un delineante le pasaba sus dibujos a un formato más oficial. En algunas otras ocasiones era el arquitecto provincial o diocesano quien avalaba los planos.

Por una parte, el vicario general fue autor de varios templos, la gran mayoría de ellos concentrados en las cercanías de Manacor, su población natal. Tal sería el caso de la iglesia

---

<sup>70</sup> MASSOT I MUNTANER, 1997, p. 38.

<sup>71</sup> PEREA, 2003; BARCELÓ, 2003; MARCH/LLULL, 2003; MIQUEL I JAUME, 1998; VALLBONA, 1996.

<sup>72</sup> Todos sus templos están levantados siguiendo unas pautas románicas, pues como ya hemos apuntado anteriormente, manteniendo una coherencia con todo su *modus operandi*, era una forma de ahondar y recuperar unas raíces oriundas. El románico es la estética de una época en la que se ubican los orígenes del pueblo catalán. Recuperando ese estilo establecía un vínculo directo con aquel pasado nacional.

de Son Carrió<sup>73</sup> [figs. 2 y 3], la primera que llevó a cabo tan pronto le fue otorgado el cargo en 1898, o el pequeño oratorio de Son Negre [fig.4]. No obstante también llevó a cabo otros proyectos fuera de esa zona, como son la iglesia de Calonge o La Pedra Sagrada de Calvià. Sabemos que en varios de estos proyectos e intervenciones en los que Alcover se vio involucrado, pidió asesoría a Gaudí y Rubió i Bellver, tal es el caso del rosetón de la iglesia de Son Carrió<sup>74</sup>. Otro ejemplo sería, la reparación del campanar de la iglesia de Santa Eulalia de Palma que tuvo lugar en 1902<sup>75</sup>. Esto avalaría, una vez más, la buena relación y el espíritu colaborador que existía entre el religioso y los arquitectos catalanes.



Fig. 2 . Iglesia de Sant Miquel de Son Carrió, 1898-1903. Son Carrió (Mallorca)

[AHCOAC, C-1691/15-26]

<sup>73</sup> MIQUEL I JAUME, 1998. .

<sup>74</sup> D. Bartomeu: *ell ara resulta que me'n torn a Barcelona avuy per feynes que m'han comenades. M'en duch els plans de l'església y els-e mostraré a n'en Rubió y En Gaudí, y així anirem més segurs.* La admiración y respeto profesional hacia el arquitecto Rubió i Bellver lo desvela en la misma carta cuando comenta: (...) *El Bisbe i el Rotger veren els plans i tant els-gradren, que's creyen qu'éren dibuixats d'en Rubió. Axò vaya en tot reserva. ¿Compren?* En : MIQUEL I JAUME, 1998, p. 147. Esta carta de Alcover en la que habla de su proyecto de la iglesia de Son Carrió estaría datada en 1899 por lo que comprobaríamos cómo la relación con los arquitectos catalanes fue anterior al inicio de la obras de la reforma de la *Seu*, tal vez a raíz de todos esos puntos comunes de coincidencia.

<sup>75</sup> Este dato nos lo aportan Joan March y Miquela Llull a partir del Dietari de Alcover. MARCH / LLULL, 2003, p. 126.



Fig. 3. Iglesia de Sant Miquel de Son Carrió, 1898-1903. Son Carrió (Mallorca)



Fig. 4. Oratorio de Son Negre, 1901-1903 (Mallorca)



Su entusiasmo por la arquitectura y por dotar a la isla de nuevos templos también le llevó a impulsar y promover toda otra serie de iglesias de las que no fue autor, pero sí se mostró directamente vinculado e involucrado en la causa. Este es el caso, por ejemplo, de la *Església Nova* de Son Servera, obra de Joan Rubió i Bellver en la que fue el principal mediador para que este arquitecto recibiera el encargo de referencia. La iglesia de la Santa Familia de Manacor sería un caso similar. Coincidiría con Borja Moll en opinar que el religioso tuvo más presencia en este proyecto de la que hasta el momento se ha considerado.

Debemos entender todas sus iniciativas arquitectónicas como un punto más dentro de su eje rector global. Es decir, su voluntad de dotar a la isla de iglesias u otras construcciones religiosas, no respondería tanto a una necesidad real, sino más bien a un plan de crear un nuevo perfil que la hiciese digna congénere de Cataluña. El hecho de que muchas de ellas estuvieran levantadas en estilo románico, como ya he señalado, reforzaría la idea de buscar una estirpe a través de la arquitectura.

Con todo lo que llevo exponiendo hasta el momento, la relación con nuestro arquitecto sería más que lógica y justificada. Existirían varios puntos de unión que les invitaban a trazar una relación que incluso llegó a superar lo profesional. Aunque manifiesta en todo momento su gran admiración por Gaudí, y también son claros los puntos de encuentro que existían entre ellos; fue con Rubió con quien el lazo fue realmente estrecho, dejando muchos ejemplos de la amistad que existía entre ambos. Enfocándolo de otra forma, se constataría mi hipótesis de que la mayoría de encargos de Rubió en Mallorca vendrían dados de la mano del vicario. Omitiendo el caso de la Catedral<sup>76</sup>, puesto que es bien claro, es necesario mencionar la *Església Nova* de Son Servera (1904-1931) ya antes citada, la Santa Familia de Manacor<sup>77</sup> (1906-1908), la Casa Binimelis de la Plaza España de Palma de Mallorca (1913 -

---

<sup>76</sup> Cabría citar también Lluç pero, no obstante que Alcover sí menciona la presencia de Rubió en esta iniciativa (Alcover, 1988), su intervención no sería tal como para darle semejante protagonismo. En cualquier caso, Alcover (junto a Campins) también hubiera sido aquí un mediador vital.

<sup>77</sup> El monasterio de la Santa Familia de Manacor hoy día está derruido, por lo que no se encuentra documentación alguna, y lo único que se conserva de él son unas fotos y unas copias de los planos (no firmados). Aunque tanto Ignasi Solà-Morales (1975, p. 46) y Jos Tomlow (2002) se la atribuyen indiscutiblemente a Rubió, Francesc de Borja Moll (1996, p. 135) ve una gran presencia de Antoni Maria Alcover en este proyecto. En mi opinión, me arriesgaría a opinar igual que Borja Moll; aunque reproduzca muy de cerca el plano de Son Servera, existen ciertos detalles neorrománicos (inexistentes en aquella) que nos hace pensar en el mayor protagonismo del vicario. Por otra parte, no existe ninguna documentación de esta obra en el Arxiu

1914)<sup>78</sup> o el monumento a Jaime III de Lluçmajor (1922-1927). Esa estrecha relación también la podemos confirmar a través de las misivas en relación a la reforma de la *Seu*, en las que le pedía consejos, le realizaba encargos o incluso hacía ciertos guiños que nos permiten constatar esto. Es innegable, por tanto, que esa causa común a favor de un nacionalismo, les uniría allende el hecho *per se*, incitando a Alcover a ser uno de los grandes mentores del arquitecto catalán en la isla.

Como ya he adelantado al principio del capítulo, en un momento determinado de su vida, Alcover dio un cambio de rumbo radical, volviéndose contrario al catalanismo que durante tanto tiempo había defendido y por el que tanto había luchado. El triunfo de la *Lliga* en 1905 les dotó de un poder que Alcover sintió como castrador y dominante para con respecto a Mallorca. Quien en su día fue presidente de la *Secció Filològica*, así como una respetada eminencia en la materia, en 1918 le suspendieron sus honores y funciones, pronunciando el propio Puig i Cadafalch un discurso en el que le tildaba de hombre de bajo nivel moral y de no más alto nivel científico<sup>79</sup>. El religioso, por su parte, no dudó en manifestar abiertamente su postura contraria a Puig i Cadafalch como presidente de la *Mancomunitat*, y contra la *Lliga Regionalista* en general. Cuando subió al poder Primo de Rivera, Alcover aceptó la cátedra a la que Fabra había tenido que renunciar. Su nueva postura contraria a lo que hasta el momento había promulgado le hizo dejar en el camino aquellos compañeros con los que había estado unido por la misma causa. En cualquier caso, prueba de la estrecha relación que mantenía con Rubió, son todas las cartas que se conservan en fechas posteriores a esta supuesta ruptura con la causa catalana<sup>80</sup>. En ellas siguen intercambiando opiniones varias acerca de tantos de los temas que les unían.

---

Històric del C.O.A.C., algo extraño teniendo en cuenta la minuciosidad con la que conservaba documentación de todos sus proyectos.

<sup>78</sup> Este edificio, junto con el banco de Sóller, fueron los dos únicos proyectos no religiosos que Rubió tendría en la isla. Por toda la correspondencia que se conserva sobre la construcción de la Casa de Miquel Binimelis (AHCOAC C-1692/27-37 y AMP LO-11-54) comprobamos que Alcover también tuvo cierto peso en la asignación de este proyecto.

<sup>79</sup> VV.AA., 2003 (b), p. 239.

<sup>80</sup> ARM, *Fons Alcover*.



**SEGUNDA PARTE**  
**ARQUITECTURAS DE RUBIÓ I BELLVER EN MALLORCA**



## 1. LA REFORMA DE LA CATEDRAL DE MALLORCA

El 19 de agosto de 1901 Antoni Gaudí recibió el encargo, de manos del obispo Pere Joan Campins, de la que fue su única obra en la isla: la reforma de la catedral de Mallorca<sup>81</sup>. No obstante, el compromiso oficial no tuvo lugar hasta el 7 de marzo de 1902<sup>82</sup>. Para llevar a cabo tal empresa se apoyó en Joan Rubió i Bellver, su joven discípulo con quien ya llevaba trabajando desde 1897. Si bien las primeras visitas de Gaudí para realizar los estudios preliminares las hizo solo, a partir de octubre de 1903 aparece ya presente Rubió en las mencionadas obras<sup>83</sup>.

---

<sup>81</sup> “El 19 de agosto de 1901, S.S. Rdmó, al regresar de la visita *Ad Lamina Apostolarum*, expuso en Barcelona al Sr. Gaudí el proyecto de restablecer y realizar completamente el plan primitivo de esta catedral rehabilitándolo y dejando patente la original y antiquísima capilla de la Trinidad, y colocando en torno de la Cátedra de mármol (erigida como centro del antiguo coro, en la hornacina que se abre en el fondo del ábside) la artística sillería de talla situada actualmente en medio del templo cuyo ámbito de esta manera quedara todo para los fieles, sin destruir ninguna de las diversas obras de arte, ofrenda de los siglos anteriores, y disponiendo el Santuario o Capilla Mayor tal como lo exige la Sagrada Liturgia que, a causa de la distribución actual, resulta casi del todo desconocida e impracticable”. BOEOM, 15 de mayo de 1903. No obstante Emili Sagristà afirma que esta iniciativa ya venía de años atrás cuando el recién nombrado obispo, acompañado de él y de Martín Llobera, visitó al arquitecto catalán en la Sagrada Familia en el año 1899. SAGRISTÀ, 1962, p. 7. Martinell confirmaría esto (1967) diciendo que en 1899 Campins se reunió con Gaudí en la Sagrada Familia durante unas tres horas.

<sup>82</sup> “En la noche del 7 de marzo de 1902, S.S. Rdma. reunió en su Palacio a todos los señores capitulares para proponerles dicho proyecto, prometiéndoles costear los estudios preparatorios, para los cuales indicó al Sr. Gaudí. Los señores Capitulares aceptaron unánimemente el generoso ofrecimiento del prelado y en su mayoría se inclinaron a la realización del pensamiento expuesto”. BOEOM, 15 de mayo de 1903.

<sup>83</sup> Como ya he apuntado en el primer capítulo hay diferentes versiones de esta primera visita. Rotger y Alcover coincidirían en citar el 31 de octubre de 1903 y el Boletín Oficial del Obispado de Mallorca, el 25 de octubre. En cualquier caso la diferencia entre las dos referencias que se aportan no es sustancial puesto que las separa menos de una semana.

Desde ese momento la presencia de su discípulo en las obras de la catedral fue mucho más frecuente que la suya, delegando prácticamente en él la dirección de las mismas. La confianza que Gaudí tenía en Rubió i Bellver, sobre todo como estructuralista, le permitió desvincularse en gran medida de este proyecto, especialmente después de la que podríamos calificar como primera fase, es decir, aquella que duró apenas seis meses y que concluyó en la inauguración que se realizó el día de la Purísima del 1904. A partir de ese momento, el ritmo de las obras menguó, puesto que el objetivo primordial -aquel más estructural- ya se había logrado, y el resto de intervenciones a realizar poseían un carácter mucho más superficial y decorativo. Debemos apuntar, también, que las arcas destinadas a tales efectos habían quedado bastante terciadas a raíz de semejante intervención.

Por esto no es de extrañar que el vínculo de Joan Rubió i Bellver con la catedral de Mallorca, haya sido mucho mayor del que siempre se ha venido considerando. Las largas temporadas que pasaba en la isla a propósito de esta obra -como de varias otras que llevó a cabo en “la Roqueta”- así como el exhaustivo conocimiento que tenía del edificio, fruto de los rigurosos estudios estructurales que realizó, justificarían su protagonismo en las mencionadas obras de reforma. Por tanto, en este apartado también pretendo reivindicar el verdadero puesto que ocupó nuestro arquitecto en las obras de la *Seu*, así como elaborar una rigurosa relación de las responsabilidades que asumió, o incluso de las intervenciones que fueron de su autoría.

No obstante lo arriba mencionado -que ocupará una importante parte de este estudio, debido a la importancia que tiene el recuperar la objetividad en la historia de la reforma de la *Seu* que se llevó a cabo entre 1904 y 1923- también trataré otra serie de temas que vienen implícitos y son de absoluta trascendencia para el arquitecto Rubió i Bellver, para la historia de la catedral de Mallorca, y para la historiografía del arte y la arquitectura en general.

En primer lugar, Gaudí encomendó a Rubió varios estudios estructurales del edificio mallorquín como base documental preliminar de su reforma. Rubió, entusiasmado con la excepcionalidad de la *Seu*, se sumergió en una investigación del inmueble exhaustiva y minuciosa, obteniendo la conclusión de que era un ejemplar único y digno de ser referente en toda la historia de la arquitectura. Fruto de estos rigurosos análisis fueron dos de sus obras escritas fundamentales: “Conferencia acerca de los conceptos orgánicos, mecánicos y constructivos de la Catedral de Mallorca dada con motivo de la excursión oficial de la

Asociación de Arquitectos de Cataluña” y “Algunes observacions de la *Seu* de Mallorca. Contestació a una conferencia del arquitecte don Guillem Forteza”<sup>84</sup>. Estos dos estudios, como después veremos, son de una importancia a destacar puesto que hasta la fecha son prácticamente los análisis más precisos que se hayan escrito sobre la catedral, convirtiéndose por tanto, en obras esenciales para el conocimiento de este templo.

El impacto que este edificio le causó, no sólo lo dejó reflejar en todo su legado escrito constantemente, sino que también reprodujo formas y composiciones similares en proyectos suyos, como fue el caso de la *Església Nova* de Son Servera. Más lejos iría aún si nos arriesgamos a decir que logró transmitirle ese entusiasmo a su maestro, revirtiendo esto en una influencia muy evidente en la Sagrada Familia de Barcelona, como posteriormente analizaré.

Aunque ve en la *Seu* de Mallorca el mayor exponente de la simplicidad, del racionalismo, de la magnitud o de la unidad que constantemente debe perseguir todo templo cristiano, también ve en ésta la solución y la superación de los problemas constructivos que planteaban los templos góticos para con respecto a la arquitectura anterior. Se trata de un ejemplar único imposible de considerar fruto del azar, sino obra de excepcional autoría, así como una iniciativa real fuera de serie. Se convertiría, por tanto, en una constatación de su teoría del estilo que analizaré en el correspondiente apartado. Si el estilo, afirma Rubió, resulta de una combinación variable entre el componente divino, material y humano, otorgándole total responsabilidad a este último (lo único contingente), la *Seu* sería el claro ejemplo de tal teoría. Todo estilo acaba por ser una canonización y sistematización de fórmulas, por lo que es necesario personalidades excepcionales e inspiradas que sepan asumir y captar perfectamente el mensaje divino. Aquellos hombres que saben usar los cánones y la imaginación en su justa medida, son los autores de las obras que se convierten en los grandes hitos de la historia de la arquitectura. El arquitecto de la catedral de Mallorca es, sin duda, uno de ellos.

En estos estudios, además, podemos encontrar una segunda lectura que ya trasciende el tema del edificio como tal: en ambos (aunque de una forma más explícita en el segundo) habla de un gótico propio y común a las zonas más meridionales; lo identifica con

---

<sup>84</sup> RUBIÓ, 1912 (h) y 1923.



unas formas y estructuras determinadas que se repiten en todo el área en cuestión; estamos, entonces, ante una toma de conciencia de la existencia de una arquitectura gótica que difiere de los postulados de la que hasta el momento se había erigido como la única válida: la nórdica. Con esa idea tan novedosa, hasta el momento desconocida, se estaría adelantando a teóricos como Mâle o Lavedan<sup>85</sup>. Rubió le da una explicación sociológica a tales disidencias estilísticas. Como después analizaré, las conclusiones de Rubió brotan de una situación política determinada que baña a toda su generación. En cualquier caso, esta nueva concepción de la arquitectura gótica es digna de tener en cuenta y de detenernos a analizarla, ya que en consecuencia ubicaríamos a nuestro arquitecto como pionero en la reivindicación de un gótico meridional.

La relación aquí con Alcover y Campins fue obviamente determinante. Si bien es cierto que al vicario general Antoni Maria Alcover o al obispo Campins ya los conocía antes de comenzar a trabajar en las obras de la catedral a través de asociaciones como *La Lliga de la Mare de Déu de Montserrat*, el *Cercle Artístic de Sant Lluc* o incluso a través de *La Lliga Regionalista*, es durante sus estancias en la isla cuando se confirmarían y estrecharían aún más esos lazos. La buena relación que tuvo con la curia mallorquina, permitió suavizar las relaciones cada vez más hostiles entre Gaudí y los religiosos; Rubió, siempre diplomático y conciliador, facilitó las conversaciones permitiendo avanzar las obras mucho más de lo que hubiese sido posible sin su ayuda.

Este buen avenir que fue forjando con la curia mallorquina, especialmente con Alcover, a raíz del tan frecuente contacto que tenía a propósito de esta obra, actuó de mediador para recibir otros encargos, véase: la *Església Nova* de Son Servera, la fachada de la parroquia de Sóller o el edificio Binimelis de la plaza España de Palma. Aunque como he apuntado, conocía a los religiosos antes de embarcarse en este proyecto, la *Seu* ayudó a consolidar esta relación y actuó como plataforma para luego seguir expandiéndose por la isla.

---

<sup>85</sup> Aún estando fechados estos estudios en 1912 y 1923, debemos de tener presente que Rubió, para aquel entonces, ya había tomado conciencia de las diferencias existentes entre el gótico nórdico y el meridional. En obras como la *Església Nova* de Son Servera o la Santa Familia de Manacor está optando por patrones claramente meridionales que dejan traslucir ese conocimiento que ya tenía hacia 1905. Se analizará este tema exhaustivamente en el apartado correspondiente.

Insisto, si bien la reforma de la *Seu* ha sido un capítulo considerablemente estudiado desde la óptica de Gaudí, se ha tratado apenas de soslayo la intervención de Rubió. Es cierto también que, por la espectacularidad de la obra de Jujol en la *Seu*, la presencia de Rubió ha quedado relegada al de mero colaborador de Gaudí, o a recibir algunas críticas bastante destructivas en relación a la capilla de San Bernardo.

Por último quiero hacer un breve repaso por las fuentes escritas en las que me he apoyado para desentrañar el verdadero vínculo de Rubió con estas obras. En primer lugar debo hacer mención a todas los estudios que se escribieron en la época por autores que habían experimentado personalmente tales reformas (artículos<sup>86</sup> y crónicas varias<sup>87</sup>). Como sabemos, la intervención de Gaudí en la *Seu* fue hartamente polémica -al igual que la que se había llevado unos cincuenta años antes por Peyronnet<sup>88</sup>- por lo que fue un detonante fundamental para que intelectuales y gente de la cultura se afanaran en dejar memoria de lo que se estaba llevando a cabo en aquella catedral; todos esos escritos motivados por los eternos debates que brotaron en torno a la causa, son de gran aportación siempre y cuando los sometamos todos a una rigurosa revisión imparcial.

Sin embargo, las fuentes de consulta primordiales han sido dos: la correspondencia que se conserva en el fondo de Rubió en el Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya<sup>89</sup> y los Boletines Oficiales Eclesiásticos del Obispado de Mallorca. La primera, sería el recurso fundamental; las misivas son, principalmente, entre el arquitecto catalán y Martín Llobera (mayordomo del palacio episcopal) o Antoni Maria Alcover. Lo curioso es que únicamente se conservan desde 1911 hasta 1915<sup>90</sup>, es posible que no existiera carta alguna

---

<sup>86</sup> Por ejemplo, OBRADOR, 1903.

<sup>87</sup> Es el caso, entre otras, de las obras de Mateu Rotger (1907), de Kerrigan (1960) o bien los múltiples estudios que escribió Emili Sagristà (1948, 1949, 1952 y 1962). Los dos últimos son fundamentalmente críticos con el proyecto de Gaudí, por su naturaleza voraz y poco rigurosa que no supo respetar el pasado del edificio.

<sup>88</sup> En 1853, a causa del mal estado de conservación de la catedral, especialmente su fachada meridional, se plantea una intervención global en el templo. Ésta fue llevada a cabo por el arquitecto madrileño Juan Bautista Peyronnet, y aunque también planteó un plan de rehabilitación del interior del edificio, únicamente se levantó la mencionada fachada por cuestiones principalmente económicas que hicieron retrasar las obras casi cincuenta años. Cabe mencionar que en esta también polémica intervención ya se planteó el traslado del coro, precisamente aquello por lo que fue muy criticado posteriormente Gaudí. CANTARELLAS, 1975.

<sup>89</sup> AHCOAC, C-1689/1-8.

<sup>90</sup> A excepción de una carta que Bartomeu Pascual envía a Rubió el 19 de junio de 1926. Como consecuencia de la muerte de Gaudí, parece que transmite su idea de hacer un breve inventario – catálogo del legado de este arquitecto catalán en la *Seu*.

anterior, puesto que es precisamente a partir de esa fecha cuando Gaudí se desvincula más de las obras a raíz de las crecientes tensiones con la curia mallorquina, habiendo delegado casi todas las responsabilidades a Rubió; éste se quedaría al mando absoluto del proyecto y de ahí se explicaría la ingente correspondencia que hoy día se conserva en tal archivo. Como es de imaginar, el contenido de tal material es de suma importancia para desentrañar la verdadera historia del proceso de aquella polémica intervención, pero es sobre todo importante el comprobar la tan estrecha relación que le unía con Alcover, principal defensor - junto a Campins- de tal iniciativa que en más de una ocasión le llevó a recibir encargos personales dentro de la *Seu*.

La otra fuente esencial, si bien mucho más exangüe, de tanta relevancia precisamente por la objetividad inherente a su naturaleza, es el Boletín Oficial Episcopal del Obispado de Mallorca. A lo largo de los años, se va levantando en él acta de la reforma, aportándonos una importante información cronológica e imparcial.

Como es obvio, también existe algún material en el Archivo de la Catedral que, salvo escasos datos puntuales, la información se solapa -aunque de forma mucho más escueta- con la del Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Mallorca.<sup>91</sup> Sí es necesario mencionar la “junta de reformas” que se creó para asegurar la buena gestión y marcha de este proyecto; ésta, que se reunía con periodicidad irregular en el palacio episcopal, tomaba decisiones y aprobaba propuestas en relación a las obras.<sup>92</sup> Desgraciadamente, aunque en varias ocasiones nos remite a unas actas, no tengo constancia de la existencia de tales documentos. En el Archivo Diocesano tampoco se conserva nada.

---

<sup>91</sup> ACM. Actas Capitulares 1903-1917.

<sup>92</sup> Esta “junta de reformas” marca una importante diferencia con la reforma de Peyronnet realizada cincuenta años antes, pues en aquellas obras no existía tal organización eclesiástica que se preocupara tan activamente de las obras y que, indirectamente, mostrara ese entusiasmo tan deliberado por la nueva imagen de la catedral. De alguna forma, esto pone en evidencia el sustrato que yacía tras la intervención de Gaudí, y a la que posteriormente volveremos: no se trataba tanto de una reforma arquitectónica de carácter práctico (tal y como fue la de Peyronnet) sino más bien de una plasmación física de la nueva etapa cultural y política de la que se quería hacer partícipe Mallorca. Esta junta, como dato informativo, la presidía el obispo Campins, la dirigía Mateu Rotger, y la componían otros miembros de la curia eclesiástica y representantes del Concordato de Beneficiarios de la Catedral.

Algunas fuentes indirectas como el *Fons Alcover* en el Arxiu del Regne de Mallorca o el Archivo Reynés, también me han aportado algunos datos interesantes para reconstruir la historia de las obras de reforma de la catedral.

## **1.1. La restauración de la Seu**

### **¿Un proyecto de dos?**

#### **1.1.1. Los antecedentes a la intervención de Gaudí<sup>93</sup>**

El terremoto que tuvo lugar en mayo del año 1851 agravó el ya alarmante estado de mala conservación de parte de la catedral de Palma de Mallorca, por lo que tras algunas obras de consolidación que se habían llevado a cabo puntualmente a lo largo de los dos últimos siglos, se plantea una reforma mucho más exhaustiva para salvar al edificio de su estado que le condenaba a una inminente ruina. Tras algunas vacilaciones internas, finalmente se le encarga al arquitecto madrileño Juan Bautista Peyronnet. Éste, en el proyecto de restauración que presenta en 1854, plantea una intervención exterior (reconstrucción de la fachada meridional y del campanario) así como interior (principalmente el traslado del coro del centro de la nave a la capilla Real). Por falta de recursos económicos<sup>94</sup> las obras se prolongaron casi cincuenta años y se ciñeron exclusivamente a la intervención en la fachada [fig. 5].<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> CANTARELLAS, 1975, CANTARELLAS, 1989 y P. Navascués Palacio: “La façana nova de la Seu (1852-1888)”, en: VV.AA., 1995.

<sup>94</sup> Los ingresos para financiar el proyecto tenían tanto carácter privado como público, a diferencia de la posterior reforma de Campins que fueron casi exclusivamente donaciones públicas (sólo la recuperación de la capilla de San Bernardo recibió un apoyo económico de mil pesetas por parte del Ministerio de Gracia y Justicia el 31 de enero de 1913. ADM Caja “Reparación de templos”; “Catedral”).

<sup>95</sup> A.D.M. Caja XIII “Iglesia Catedral de Palma de Mallorca/ Copia del Informe y presupuesto sobre la restauración de la iglesia, presentado al Exmo. Sr. Ministro de Gracia y Justicia/ Por D. Juan Bautista Peyronnet Arquitecto Académico de número de la Escuela de San Fernando/ Año de 1854”. 13 fol. Mss a recto y verso sin numerar. Datado en Madrid a 2 de septiembre. Citado en CANTARELLAS, 1975.

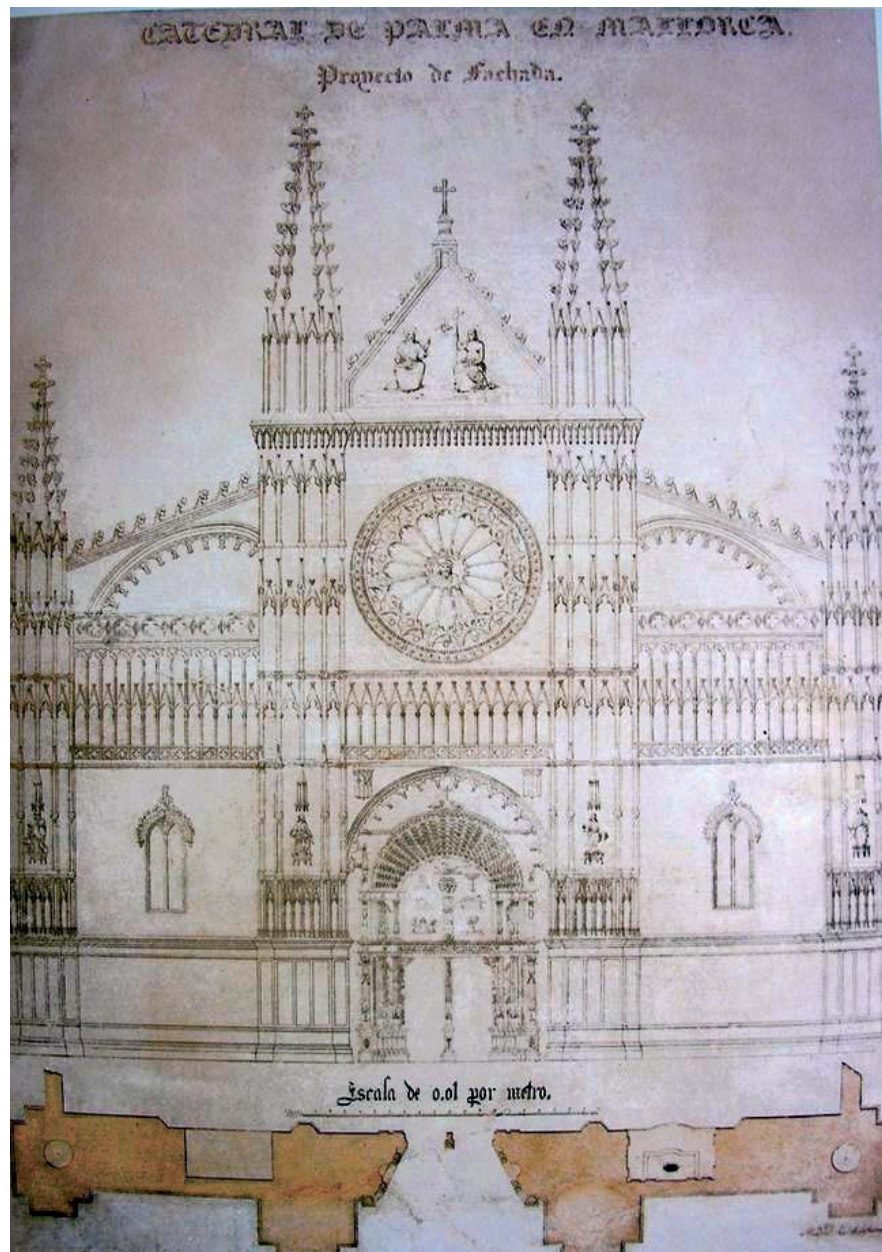


Fig. 5. Juan Bautista Peyronnet. Proyecto para la fachada de la *Seu*, 1854

Este antecedente es doblemente importante de cara al posterior contexto de principio de siglo, que es lo que aquí me atañe. Por una parte debemos decir que la actuación del arquitecto madrileño fue altamente polémica y las críticas se multiplicaron a medida que se avanzaba hacia la transición de siglo.<sup>96</sup> Esto es fácil de explicar si tenemos en cuenta el

<sup>96</sup> Huelga comentar, entre otras muchas críticas, aquella que lleva a cabo Mateu Rotger Capllonch (canónigo mano derecha de Campins: "(...) Lástima que tantas energías y tantos sacrificios y tantas influencias se gastaran en una obra que, si no carece de la solidez que se intentaba, acusa del mal gusto de la época en que fue proyectada". ROTGER, 1907, p. 43.

proceso paulatino de reincorporación del gótico, es decir, para las fechas en que Peyronnet presentó el proyecto recién se había planteado, en España, esa recuperación del estilo gótico, antaño tan dilapidado y criticado. No existía, por tanto, un conocimiento ni teórico ni práctico del mismo, por lo que este arquitecto, educado en una tradición estrictamente clásica, se afanó en experimentar este desconocido estilo para mantener una coherencia con el resto del edificio. A ello se suma una particularidad a tener en cuenta, que constituye un cimiento esencial en todo este estudio: el gótico en el que se alzaba la *Seu* no respondía a sus postulados más ortodoxos (es decir, el nórdico más florido), sino a un estilo con unas características contextuales muy determinadas que, como ya hemos avanzado, Rubió fue pionero en reivindicar: el gótico meridional. Debemos tener presente que, por una parte, Peyronnet ni tan siquiera había sido conciente de esos notables matices y que, por otra parte, en la Mallorca de principios de siglo XX (es decir, cincuenta años después), ya se había avanzado en la materia, y la solución de Peyronnet no sólo resultaba forzada, sino incongruente con el resto las directrices originales marcadas por el templo.<sup>97</sup> A ello se añade el exacerbado catalanismo (o “mediterraneanismo”) en el que se embarcaron Campins, Rotger o Alcover, por lo que el intrusismo de la capital en su tierra, ya de por sí, le desacreditaba.<sup>98</sup>

El otro punto en el que me quiero detener por la explícita relación que mantiene con la reforma de Campins, es la intervención interior que plantea Peyronnet en el proyecto presentado en 1854. Unos de los aspectos clave de tal intervención interna fue el traslado del coro que ya tanto debate llevaba arrastrando a lo largo de los tiempos. Este arquitecto plantea el movimiento de este elemento intruso en medio de la nave mayor al presbiterio, de tal forma que se liberaría la comunicación entre el oficio y los fieles. Como ya he comentado, por impedimentos económicos, nunca se llevó a cabo esta propuesta, no obstante, fue uno de los planteamientos más relevantes de la reforma de Campins de 1904. La única diferencia existente entre ellas fue que en esta última también se recuperaba la sede episcopal y la capilla de la Trinidad, mientras que en la reforma decimonónica permanecía intacto el retablo gótico y, por ende, el espacio posterior oculto. En conclusión, uno de los puntos más polémicos de la restauración de Gaudí (que en realidad vino dado por la voluntad del obispo Campins) fue precisamente este movimiento del coro pero, curiosamente, era una herencia

---

<sup>97</sup> A propósito precisamente de esta idea, Rotger (1907, p. 44) comenta: “En efecto; no hay que recordar el desconocimiento del arte gótico que se revela en los proyectos del Sr. Peyronnet; desgraciadamente nos lo hace presente en todo momento la pesada mole de la fachada (...)”.

<sup>98</sup> LAHUERTA, 1993.

no sólo de la intervención que se había iniciado cincuenta años atrás, sino que había sido la resolución de tantas décadas de disertaciones entre expertos y profanos en la materia<sup>99</sup>.

En cualquier caso, de ese polémico movimiento del coro, nunca se podría acusar a Gaudí como responsable último, pues en la cita mencionada ya en la introducción, el obispo Campins en 1901 trasmite al arquitecto catalán sus intenciones firmes y claras de hacer el traslado.<sup>100</sup>

Sin embargo, a pesar de estas tangentes que se pueden trazar entre ambas intervenciones, hay varios aspectos que les dan naturalezas totalmente antagónicas. Reiterando en lo que ya he perfilado en la introducción, la reforma del arquitecto madrileño tiene, esencialmente, un propósito práctico, de ahí que el Gobierno (a través del Ministerio de Gracia y Justicia) se involucrara tan activamente financiando el proyecto con los presupuestos generales. Al contrario, la iniciativa de Campins, tenía objetivos arraigados en una empresa personal que más tenía que ver con contribuir a su plan general de reivindicar una Diócesis moderna, culta y de raíces propias que, en última instancia, se afiliaban a las catalanas. Por ello, en este caso, la financiación fue también diferente; el Estado sólo hizo un aporte económico para reformar la capilla de San Bernardo que había sido destrozada casi en su integridad por un incendio, se trataba pues en este caso de una obra de necesidad. El resto de presupuesto que viabilizó la intervención de Gaudí salió de las arcas de la Diócesis y de donaciones particulares.<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> Es interesante también tener presente la intervención similar que se había llevado pocos años antes en Santa María del Mar de Barcelona (claro exponente del gótico meridional antes mencionado). En este templo, en el siglo XIX, también se habían realizado obras para trasladar el coro del medio de la nave al ábside, con el mismo propósito de despejar la comunicación entre las naves y el altar.

<sup>100</sup> BOEOM, 15 de mayo de 1903.

<sup>101</sup> ACM. Actas 1897-1905. 2/09/1904 "...En la citada Pastoral el Exmo Sr. Obispo manifiesta por conducto del Sr. Deán que, además de los donativos con que se contribuye a las obras, abre la suscripción con la limosna de cincuenta pesetas mensuales. Para ayudar a dichas obras propuso el mismo Sr. Dean que los Sres. Capitulares fijaran una norma a fin de evitar diferencias notables en la suscripción; con asentimiento de todos se acordó que los Sres del clero de esta Catedral que voluntariamente quieran suscribirse lo hagan en esta forma y por seis meses". Es también interesante la carta que el secretario del Papa envía, antes de iniciar la reforma, al obispo Campins. En ella queda implícita esa necesidad de aclamar a los feligreses para que contribuyeran con sus donaciones o suscripciones a la obra de restauración de la catedral". Anexo II.

### 1.1.2. Rubió y Gaudí llegan a Mallorca

La primera vez que Gaudí aparece en la isla relacionado concretamente con el proyecto de la restauración de la catedral de Mallorca, es en 1902. En ese mismo año también fue una segunda vez; ambas visitas se realizan para estudiar *in situ* su intervención, así como para presentar el proyecto a la curia.<sup>102</sup> No obstante, a través de una fuente indirecta, confirmamos su presencia en la isla (no sabemos si por primera vez) en abril de 1901: “Amb D. Antoni Gaudí i Faust Morell nos n’anam a Son Carrió i a dormir a Sa Punta”. Día 1 de abril de 1901.<sup>103</sup>

En cualquier caso, hasta la fecha “oficial” en la que comienza a vincularse con el proyecto de la *Seu*, sólo se plantea la antes calificada como primera fase de las obras, que fue inaugurada el día de la Inmaculada de 1904. Si tenemos en cuenta que se iniciaron en junio del mismo año, interpretamos que la parte fundamental de la restauración se llevó a cabo en apenas seis meses. Como obras esenciales entendemos aquello en lo que el obispo Campins tenía más interés en que se llevara a cabo (traslado de coro y recuperación del ábside original), es decir, la intervención que hacía física su voluntad expresada en la carta pastoral<sup>104</sup> y en definitiva, recuperar el plan original de la *Seu* que le posicionaría como legítimo heredero del primer obispo de Mallorca, Ramón de Torelles. El resto de años invertidos en estas obras, como luego apuntaré, se dedicaron a aspectos más orientados a la decoración y a la piel de la intervención previa.

---

<sup>102</sup>“En consecuencia el Sr. Gaudí, en 1902 estuvo dos veces en esta Capital, llamado y hospedado por S.S. Rdma: del 26 de marzo à 3 de abril, y de 13 de agosto hasta 24 de septiembre, dedicado esta última vez a determinar principalmente la disposición del coro y altar en el ábside central, mediante el ensayo en un modelo ó facsímile de madera (escala de uno por veinte), el cual sin ser definitivo en no pocos de los pormenores, examinado con interés por muchas personas, avivó el común deseo de contemplar sin estorbos la nativa y genuina hermosura que ostenta en sus líneas nuestra catedral”. BOEOM, 15 de mayo de 1903. Es curioso un dato que nos aporta el *Dietari* de Mn. Alcover en el que comenta: “dia 9 de març de 1902. És a Barcelona i s’entrevista amb en Gaudí i aquest li diu que no podrà venir a Mallorca, per mirar d’arreglar les obres del cor, fins a la Setmana Santa” (MIQUEL I JAUME, 1998, p. 160).

<sup>103</sup> MIQUEL I JAUME, 1998, p. 147.

<sup>104</sup> Esta carta pastoral es esencial, por una parte, para interpretar la intencionalidad de la iniciativa de Campins puesto que, en ella, hace continuo énfasis en la necesidad de recuperar el plan original de la *Seu* y, de alguna forma, despojarlo de las intervenciones posteriores. Por otra parte, también nos sirve como una vía para matizar las tan duras críticas que se lanzaron sobre la obra de Gaudí. En la citada carta pastoral vemos cómo el religioso defendía abiertamente y se apropiaba esa línea de actuación tan agresiva y por la que luego fue culpado Gaudí. Anexo I (2).



Desde el primer momento, parece que Antoni Gaudí pensó en Rubió para ayudarlo en este proyecto; ya antes de que comenzaran las obras, en octubre de 1903, pisó la isla por primera vez junto a su maestro para realizar las pruebas de las vidrieras,<sup>105</sup> lugar por donde comenzaron las obras el siguiente junio de 1904.<sup>106</sup> En ese mismo viaje también quedó colocada la vidriera del ventanal de la capilla de San Pablo del Palacio Episcopal donde siempre se alojaban cuando iban a Palma. Esta vidriera, realizada por la Casa Amigó de Barcelona, al igual que las que después serían colocadas en la capilla Real, presagiaba lo que iban a ser las del templo.

Por la relación que existía entre la familia materna de Joan Rubió con Gaudí -como éste, también de Reus- el joven arquitecto entró en el taller de Gaudí, nada más licenciarse en 1893. Su destreza como calculista y estructuralista enseguida le hace desempeñar las funciones más ingenieriles que todo proyecto llevaba inherente. Así confirma Solà-Morales su participación esencial en el viaducto de Bellesguard, el trazado de la red viaria elevada de la Colonia Güell o la red de desagües del Parc Güell.<sup>107</sup> Su presencia en la Sagrada Familia también tuvo mucho que ver en solucionar toda su problemática estructural y estática. Por tanto, la misión fundamental de Rubió en la catedral de Mallorca sería precisamente esta, encomendarse a esos estudios estructurales que siempre le delegaba su maestro.<sup>108</sup> A ello sumamos que para aquellos años, simultáneamente, nuestro arquitecto ya había iniciado una carrera profesional en solitario asumiendo proyectos propios como la Casa Golferichs, la Casa dels Matons o la Casa Alemany, por lo que contaba con una madurez suficiente como

---

<sup>105</sup> Se conservan también dos misivas que Rubió le envía a Alcover, en las que se aportan algunos datos del estado de producción de las mismas. El 23 de abril de 1904 (ARM, *Fons Alcover*. 26/77) Rubió le informa al vicario que los vidrios del rosetón ya están listos, no obstante tanto él como Gaudí prefirieron no colocarlos hasta que alguna de las otras vidrieras laterales no estuviesen ubicadas primero. El 27 de mayo del mismo año, en otra carta (ARM, *Fons Alcover*. 26/79) le informa del estado avanzado en el que se encuentran muchas figuras para las vidrieras de la capilla Real.

<sup>106</sup> Aunque en varias ocasiones se ha visto en el hecho de comenzar la reforma por las vidrieras la importancia que tenía para Campins la idea de la luz, así como de brindar al templo la claridad con la que fue concebida, truncada por tantos años que permanecieron sin abrir los ventanales, en realidad se debió a una cuestión práctica: "Se hace hincapié en el orden que deben respetar las obras de reforma: A) Empezar cuanto antes porque tienen que aprovechar meses de verano. B) Ventanas antes que traslación del coro para evitar que el polvo afectara a la sillería. Con estas resoluciones se decide llamar a Gaudí y comunicárselo". ACM. Actas Capitulares, 1897-1905; 6 de junio de 1904.

<sup>107</sup> SOLÀ-MORALES, 1975, p. 29.

<sup>108</sup> Prueba de ello fueron los dos exhaustivos y rigurosos estudios que sobre la catedral escribió; RUBIÓ, 1912(h) y 1923. A esto volveremos luego, así como a las conferencias y visitas que sobre el tema realizó.

para respaldar a Gaudí en este gran proyecto asumiendo, en gran medida, la dirección de las obras así como los antes mencionados análisis estructurales.

Ya he especulado anteriormente sobre la posibilidad de que Rubió pasara por la isla antes de esta fecha; si bien factible, resultaría difícil de demostrar. Sin embargo sí es innegable la relación que ya tenía desde tiempo atrás con la curia mallorquina, a través de la cual habría entrado en contacto de una manera o de otra con Mallorca. Es interesante también mencionar la correspondencia de Alcover incluida en una monografía sobre la iglesia de Son Carrió de Mallorca, obra del vicario Alcover, a través de la cual conocemos que ya en 1899 nuestro arquitecto sabía de la existencia de tal iglesia, y que en varias ocasiones se le habían pedido consejos.<sup>109</sup>

Desde el primer momento Rubió se entusiasma con la realidad mallorquina, integrándose perfectamente en ella, y mucho más que su maestro. Los viajes de éste son cada vez más frecuentes, no tan sólo para supervisar las obras de la *Seu*, sino por toda otra serie de encargos que le encomendaron en la isla paralelamente, véase la Santa Familia de Manacor, la *Església Nova* de Son Servera o el banco y la fachada de la parroquia de Sóller, entre otros. La estrecha relación que estableció con la isla desde el primer momento no sólo se atestigua a través de estos proyectos, sino también mediante un importante legado escrito que nos habla de su interés por ella, y del paulatino conocimiento que va adquiriendo, especialmente arquitectónico. Prueba de ello son los tempranos artículos que deja sobre la Lonja de Palma,<sup>110</sup> sobre los restos de una basílica paleocristiana en Manacor,<sup>111</sup> sobre el Torrent de Pareys,<sup>112</sup> sobre la piedra en seco<sup>113</sup> y, los más importantes, sobre la catedral.<sup>114</sup> En definitiva, y algo a destacar a lo que posteriormente dedicaré todo un capítulo, por su importante legado -arquitectónico y escrito- se convirtió en el verdadero embajador del

---

<sup>109</sup> MIQUEL Y JAUME, 1998.

<sup>110</sup> RUBIÓ, 1904 y 1905.

<sup>111</sup> RUBIÓ, 1909-1910.

<sup>112</sup> RUBIÓ, 1907, 1907(a) y 1907 (b).

<sup>113</sup> RUBIÓ, 1914.

<sup>114</sup> RUBIÓ, 1906, 1906(a), 1912(h) y 1923.

*gaudinismo* en la isla, habiéndose iniciado tal empresa con el encargo del proyecto de restauración de la *Seu*.

## **1.2. Gaudí y Rubió en las obras.**

### **Desarrollo y evolución del trabajo.**

Como antes hemos avanzado, hubo una primera fase de las obras en la que se llevó a cabo la parte más esencial de la iniciativa: el traslado del coro y el movimiento de los retablos [fig.6] despejando, de esta forma, el trono episcopal y la capilla de la Trinidad.<sup>115</sup> Esta primera obra, que se inauguró el 8 de diciembre de 1904, fue intensa y rápida. Tal y como observamos en la relación de visitas de Gaudí y Rubió a las obras en esta primera etapa, su presencia fue muy asidua, por lo que su involucración fue absoluta durante estos seis primeros meses. A partir de esta fecha, el ritmo de las obras baja muy notablemente y, siendo las causas de muy distinta naturaleza. En primer lugar, debemos decir que esta segunda fase estaba mucho más enfocada a aspectos superficiales y decorativos, y en consecuencia el interés (incluso el de Campins que ya había cumplido su objetivo fundamental en la primera fase) menguó bastante. Por otra parte, la financiación de las obras se hacía con donativos y suscripciones de los fieles, por lo que tras ese desembolso inicial, es probable que las arcas hubiesen quedado algo agotadas y no se pudiera trabajar a destajo como se hizo en el primer año de obras.

Tal vez pudo influir la polémica que suscitaron las diferentes intervenciones del arquitecto catalán, aquello que les obligó a ser más prudentes y lentos a la hora de tomar decisiones en el desarrollo de las obras. No obstante, debemos matizar esta idea: sí es cierto que la intervención de Gaudí fue agresiva y poco respetuosa con el legado artístico que había dejado el paso del tiempo en el templo; podemos incluso calificarla de soberbia, puesto que no dudó en arramblar con todo aquello que creía que era un estorbo para descubrir el plan primitivo de la *Seu*. Tampoco se cuestionó el reutilizar y reinterpretar formas y estructuras a favor de nuevos usos, y ni siquiera se detuvo a analizar la pérdida artística que

---

<sup>115</sup> El retablo gótico que actuaba de celosía entre la capilla Real y la Trinidad se reinterpretó siendo trasladado sobre el dintel del interior de la puerta del Mirador. El retablo barroco de Dardanone fue traslado a la iglesia del Arrabal de Santa Catalina (San Magín); ACM, Actas 1897-1905, 15/6/1904.

supondría su paso por la catedral. Ahora bien, el arquitecto catalán, a su manera y su estilo, no hizo más que seguir directrices del obispo Campins quien, como se lee en su carta pastoral, dejó claro cuál iba a ser el propósito de la intervención. Las duras críticas que se lanzan contra la mano de Gaudí, han de ser entonces amortiguadas por la voluntad inicial y deliberada del obispo.

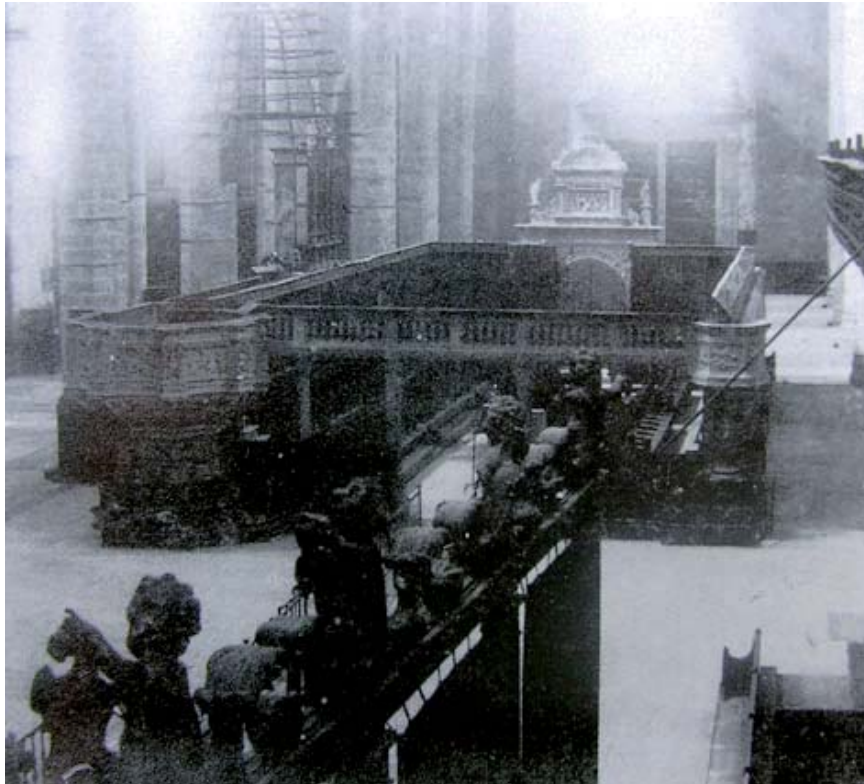


Fig. 6. Aspecto de la *Seu* antes de la restauración de Gaudí, ca. 1903

De igual forma, realizó otra serie de intervenciones a partir de 1908 que azuzaron, aún más, el ya tenso momento por el que estaban pasando las obras. En esa fecha, el joven Jujol entra en acción para realizar la decoración de mayólica del trono episcopal y las pinturas abstractas de la sillería del coro;<sup>116</sup> ambas fueron motivo de tremenda polémica y duras críticas. Si bien es cierto que esta intervención la podemos calificar incluso de anacrónica por

---

<sup>116</sup> Como dato anecdótico parece que Jujol se volcó en este cometido, encariñándose más de lo que debiera con la isla, pues en una carta que Rubió le envía a su amigo Alcover el 12 de noviembre de 1909 le comenta: *El Jujol que vinga de seguida porque és una cosa fort lo estar tant de temps a Mallorca just per mirar postas de sol*. Aunque tal vez, esta apelación se debiera más a la escasa empatía que se especula que existía entre los dos artistas, más que a una postura excesivamente abusiva por parte de Jujol. (ARM, *Fons Alcover*, 26/82).

su modernidad inherente y por su excepcional naturaleza visionaria, tampoco considero que haya sido el motivo fundamental que agudizara el descontento de la junta de obras y demás personas influyentes en la toma de decisiones al respecto. De hecho, en las actas del *Arxiu Capitular* de Mallorca se aprobó que la decoración de mayólica no sólo se limitara a sendos lados del trono episcopal, sino también a las pechinas, por lo que deducimos que esta propuesta decorativa de algun manera gustó.<sup>117</sup>

El descontento de la curia aumenta paulatinamente por otras circunstancias ajenas a la naturaleza en sí del proyecto. A través de varios episodios registrados en cartas entre distintos religiosos de la *Seu* y el obispado, observamos que la hostilidad se crea más bien por el *modus operandi* de Gaudí. Es decir, como a continuación veremos mediante ejemplos concretos de esas misivas, el arquitecto catalán de cada vez se retrasaba más en presentar planos, ideas y diseños que permitieran seguir avanzando con las obras.<sup>118</sup> Por otra parte, su carácter disperso, propio del genio que era, le hacía afanarse durante varios meses en una idea que después decidía no continuar, implicando ello un desgaste económico y emocional para todos aquellos involucrados en estas obras. Otras veces, se empeñaba en dar soluciones no demasiado viables que normalmente acababan en importantes desembolsos económicos sin realidad física resultante.

Por ejemplo, en varias cartas que Martí Llobera manda a Rubió a lo largo de 1911 comprobamos el progresivo enfado por no recibir noticias de Gaudí en relación a una propuesta de nueva sacristía que hizo en su momento; finalmente Gaudí optó por desechar la idea. A través de estos documentos también preludivamos lo que a medida que avancen los años se convirtió en una constante: la figura de Rubió como interlocutor y confidente.

(...) *Nosoltros desitjariem sortime, al manco, d'algunes coses mejorment ara que s'afegit lo de la nova sacristía (...) y vosté que sap que hem hagut de sostenir batalles per*

---

<sup>117</sup> ACM, Actas Capitulares 1906-1910, 20/11/1908.

<sup>118</sup> Debemos tener presente que para aquellos años Gaudí era uno de los grandes arquitectos del país, pero el ingente trabajo en el que se hallaba sumido -y aquello que le restaba tiempo para otros proyectos- no se debía tanto al importante número de iniciativas que dirigía, sino a su interés y dedicación casi exclusiva por la Sagrada Familia de Barcelona.

*continuar les obres, veuríem com quedam? Afegesca a n'aixó les empentes que donen els qui han fet els donatius per decorar la Trinidad y deduirá com noltros estem dins un folch.*<sup>119</sup>

*Benvolgut amich: me diuen que jo hauria d'estar empegueit del poc cas que vostés fan en les meves aspiracions y la veritat, casi tenen rahó de dir-ho perque jo qu'esperava rebre fa tant de temps carta de vosté explicativa acompanyant les retxes fetes per D. Antoni y res...res...res!!! Ni tant sols una tarjeta de vosté dientme he arribat viu a Barcelona!!! Es que vosté està malalt o D. Antoni o algú de les respectives famílies? Aquex silenci ens fa estar amb ansia.*

*Per poch que vosté pugua li agrairíem que veja si D. Antoni mos arregla les quatre retxes...*<sup>120</sup>

*(...) Com supós que la malaltia de vosté serà curta, al manco així lo desitx, torn escriureli encara que tement esser cansat perque tot d'una que pugua veja si D. Antoni mos envia les retxes demanades...*<sup>121</sup>

*(...) Amich benvolgut: Molt m'ha extranyat y disgustat el que me diu amb la seva carta sobre si D. Antoni no n'està convençut de la necessitat o urgencia de fer la sacristía.*

*Quant vatax anar a Barcelona pel Febrer, hi vatax anar amb lo consentiment, consell y recomenació dels companys del Cabild y del Senyor Bisbe y així vatax parlar a D. Antoni. Vostè vengué y va veure si era real o no lo que jo havia dit. Així també ho creya D. Antoni quant ell l'envià a vosté, m'escrigué en nom seu y me deya que D. Antoni li havia dit que hi faria tota la via que podria.*

*Si ara D. Antoni ha canviat de parer o no vol ferhi res, o se vol riure de noltros, paciència...*<sup>122</sup>

---

<sup>119</sup> Carta enviada por Martí Llobera a Rubió, 25 de enero de 1911. AHCOAC, C-1689/1-8.

<sup>120</sup> Carta enviada por Martí Llobera a Rubió. 18 de marzo de 1911. AHCOAC, C- 1689/1-8.

<sup>121</sup> Carta enviada por Martí Llobera a Rubió. 20 de marzo de 1911. AHCOAC, C- 1689/1-8.

<sup>122</sup> Carta enviada por Martí Llobera a Rubió. 24 de abril de 1911. AHCOAC, C- 1689/1-8.

Todo ello fue desgastando poco a poco la paciencia de la curia mallorquina, reduciendo sus defensores a sus dos incuestionables fieles: el obispo Campins y Mateu Rotger. Cuando estos murieron, en 1915 y 1916 respectivamente, el apoyo prácticamente desapareció y según Sagristà, un episodio determinado que a continuación incluyo, fue lo que provocó su ira y su consiguiente retirada del proyecto.

Refiriéndose a los torreoncillos de la Puerta del Mirador: “Gaudí en persona dirigía las tareas. El obrero cortador de las complicadas piezas que habían de encajar unas en otras no las labraba correctamente, cosa que descubrió Miguel Sans, por maestro y porque en su juventud había trabajado como especialista cortador de cantería. Deseoso de ahorrar al Cabildo considerable gasto inútil en material y jornales perdidos, cumplió con su deber de llamar la atención de D. Antonio Gaudí, respetuosamente. El chubasco que descargó sobre él y que él aguantó en silencio, fue tremendo. Pero el maestro Sans no se resignó y comunicó lo que pasaba a Don Antonio M. Alcover, vicario general y bastante entendido en trabajos de arquitectura de aquella índole. El Señor Alcover comprobó lo que decía Sans, vio que tenía razón y...no se sabe lo que hizo, pero lo cierto es que a los pocos días Don Antonio Gaudí marchó a Barcelona y ya no volvió jamás a Mallorca” .<sup>123</sup>

A través de otra carta que en este caso envía Rubió a D. Bartomeu Pascual, observamos cómo Rubió actúa de mediador entre Gaudí y la iglesia, justificando su actitud y tratando de suavizar las tensiones ya existentes en ese momento.<sup>124</sup> Esta misiva es del 24 de mayo de 1914 pero, al no saber exactamente de qué año es la anécdota relatada por Sagristà, es difícil asegurar una cronología de los hechos. En cualquier caso este documento nos sirve para confirmar las tensiones existentes, y nuevamente el papel conciliador de Rubió.

Ya fallecido Campins, el 19 y 24 de mayo de 1915, Martí Llobera envía sendas cartas a Rubió liquidando gastos de Gaudí. Son además interesantes porque deducimos la escasa intervención de este último en el proyecto de Lluc y, por el contrario, su mayor presencia en la capilla de San Bernardo, a diferencia de cómo hasta el momento se viene pensando.<sup>125</sup> De

---

<sup>123</sup> SAGRISTÀ, 1962, p. 60.

<sup>124</sup> Anexo III.

<sup>125</sup> Anexos IV y V.

igual forma, a partir de estas palabras de Llobera observamos cómo achacan a la falta de recursos la imposibilidad de concluir las obras. Como ya he comentado anteriormente, aunque este fuera un aliciente más para dejar la restauración de Gaudí inacabada, es evidente que en gran medida fue un pretexto para deshacerse del arquitecto catalán por el descontento masivo que había generado. Remitiendo de nuevo a la carta que Rubió envía a Bartomeu Pascual el 24 de mayo de 1914, deja entrever que tanto él como Gaudí son conscientes de que la causa fundamental de la decisión de prescindir de la ayuda del maestro catalán no era tanto la económica como el malestar de la gran mayoría de los religiosos hacia su intervención y actitud; Rubió lo deja bien patente cuando dice en este mismo documento: *Jo crec que les atencions que li han tingudes dexant-lo fer, no dexantli conixer el verdader estat de ánimo, ni la veritable situació dels esperits ha siguda una cosa perjudicial.*

Fue especialmente entre 1911 y 1915 cuando Rubió asumió la dirección de las obras y se convirtió en el principal interlocutor entre la iglesia mallorquina y Gaudí. No obstante, como comprobamos a través de varias cartas, vemos que Gaudí sigue eventualmente vinculado al templo mallorquín. Por ejemplo, a través de algunas cartas que Martí Llobera envía a Rubió se comprueba cómo solicitan la mano de Gaudí a la hora de diseñar una lápida al recién difunto obispo Campins [figs. 7 y 8].<sup>126</sup>

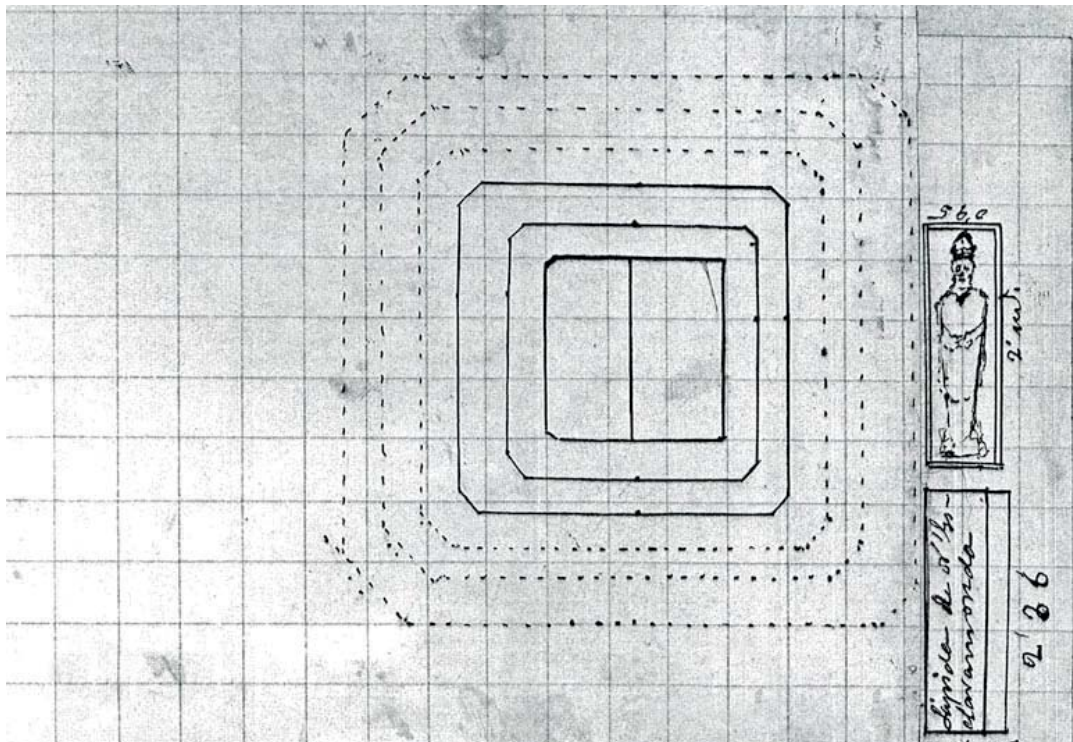
En cualquier caso, esta correspondencia entre distintos religiosos de la curia mallorquina y Rubió concluye el 30 de diciembre de 1915 (a excepción de la ya mencionada carta que Pascual le envía en 1926, pero cabe plantearlo como un factor inconexo que nada tiene que ver con las obras *per se*). De ello deducimos que la presencia de Rubió también se disipa hacia principios de 1916 y, en consecuencia, podríamos tomar esta fecha como referencia aproximada de conclusión de las obras de Gaudí en la catedral. Sin embargo, es importante tener presente que Rubió siguió vinculado al templo como consecuencia de la recuperación que se estaba llevando a cabo de la capilla de San Bernardo. Como veremos en el correspondiente apartado, algunas cartas posteriores entre Reynés y Rubió acreditan que, al menos, en 1917 Rubió mantenía cierta relación con la *Seu* mallorquina.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> AHCOAC, C- 1689/1-8.

<sup>127</sup> AR, GRF.051.3.





Figs. 7 y 8. Indicaciones de Martí Llobera para que Gaudí diseñara una lápida para Campins, 1915. [AHCOAC, C- 1689/1-8].

A modo de conclusión cabe llamar la atención sobre la vital importancia de Rubió como mediador. Por una parte, la fidelidad y el gran aprecio que sentía por su maestro le llevaban a justificar todo tipo de actitudes y obras. Por otra, su espíritu conciliador, su amistad y complicidad con algunos miembros de la curia, así como la gran confianza que estos depositaban en el arquitecto catalán como profesional, le facilitaron asumir tal rol. En definitiva, la figura de Rubió permitió, probablemente, prolongar algo más unas obras que de no haber sido por su mediación hubieran acabado seguramente antes.

Por otra parte, algunos episodios extraídos de distintas fuentes nos hablan de la gran confianza que los religiosos depositaban en Rubió, en muchos casos, incluso más que en Gaudí. Sagristà, refiriéndose a la maqueta del baldaquino que se iba a colgar el 8 de diciembre de 1912 comentaba: “Don Juan Rubió calculó el peso de la corona-maqueta y vio que excedía en mucho de lo que se había calculado como peso tolerable del lampadario definitivo y así se lo dijo varias veces a don Antonio (...). Rubió no quiso estar presente en la operación porque temía un desastre. Después de tres intentos cogió el sombrero y se marchó hacia el cercano Palacio Episcopal, donde él y Don Juan Rubió se hospedaban y se acostó (...). El señor Llobera subió a Palacio y llamó al aposento de don Juan Rubió, que ya estaba acostado. Al poco rato don Juan se hallaba en el ábside de la catedral. Con un cable más grueso se consiguió levantar la mole y sujetaron el torno y el cable y marcharon a dormir, después de haber, Rubió, medido el grueso del cable con cuidado. A la mañana siguiente don Juan Rubió fue a medir el grueso del cable; este había adelgazado, aunque no de una manera tan alarmante como para suspender el Pontifical, pero sí lo suficiente para que Rubió, sobre quien pesaba ahora toda la responsabilidad, no quisiera asistir a él y se paseara nerviosísimo...”<sup>128</sup>

Refiriéndose a este mismo episodio, dos cartas, una de Martí Llobera (28 de noviembre de 1912) y otra de Bartomeu Pascual (29 de noviembre de 1912) piden la presencia de Rubió en el levantamiento del baldaquino en cuestión. De una forma muy explícita solicitan su ayuda al no fiarse de las soluciones ofrecidas por Gaudí. Así de claro es Pascual cuando le dice a Rubió: (...) *Don Antoni té uns projectes de forats que tal volta*

---

<sup>128</sup> SAGRISTÀ, 1962, p. 56-60.

*convengui canviá per altres engings mecanichs (volia foradar la paret del baix del gran ventanal transversalment devés 16 pams!!!)*<sup>129</sup>

Con estos ejemplos, y varios otros, queda bien patente la confianza profesional de la que gozaba Rubió entre los religiosos mallorquines.

La complicidad existente entre ellos se ve de una forma global a través de todas estas misivas que vamos citando, sin embargo, ejemplos concretos como el antes citado de la carta que le envía Pascual el 24 de mayo de 1914 habla por sí solo “(...) Aquesta carta no l’ha de mostrar a D. Antoni, aixís hi haurà més llibertat amb l’expressió...”. En otra carta, en este caso enviada por Antoni Maria Alcover el 2 de diciembre de 1912, solicitándole el diseño de unos confesionarios en los que después nos detendremos, le escribe: *Vosté m’ho envia i no’n parli a ningú, i ja me dirá quins son els seus honoraris.*<sup>130</sup> Observamos, por tanto, una confianza y respeto profesional tácito hacia nuestro arquitecto catalán [fig. 9].

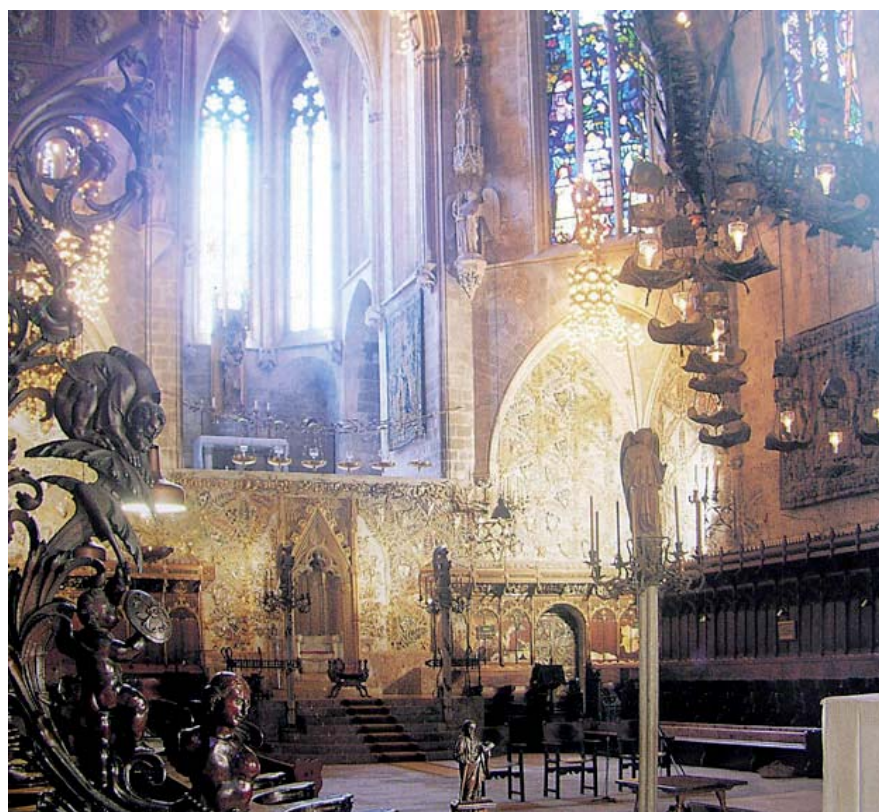


Fig. 9. Aspecto de la Seu tras la intervención de Gaudí.

<sup>129</sup> AHCOAC, C- 1689/1-8.

<sup>130</sup> *Ibid.*

### 1.3. El legado de Rubió en la *Seu*: Iluminación eléctrica y confesionarios

Aunque parte de la labor de Rubió en estas obras de restauración fue la dirección, supervisión, e incluso mediación diplomática, como hemos visto en el capítulo anterior, también dejó un par de intervenciones de su propia autoría que cabe reseñar.

Su intervención fundamental, aunque matizable como después demostraré, fue la restauración de la capilla de San Bernardo tras el incendio que la destruyó en 1912. Debido a la complejidad de su análisis así como al protagonismo que Rubió tuvo en estas obras, veo necesario dedicarle todo un apartado a su explicación. Aparte de esto, cabe destacar otras dos intervenciones que conocemos a partir de unas cartas que el vicario general Antoni Maria Alcover manda a Rubió.

En una carta del 22 de abril de 1914 y otra del 4 de mayo del mismo año,<sup>131</sup> Alcover -siguiendo indicaciones del obispo Campins- le pide un proyecto de iluminación eléctrica para las diademas de los pilares octogonales que separan las naves [fig. 10]. No debemos caer en el error de pensar que tales anillos de iluminación fueron obra de Rubió, pues Mateu Rotger ya deja bien claro que es una obra más de las que Gaudí dejó en la *Seu*.<sup>132</sup> Emili Sagristà, por su parte y como una crítica más de su análisis sobre la restauración del arquitecto catalán en la *Seu*, corrobora su autoría: “Son de hierro forjado para dieciséis cirios. El diseño, en el estilo propio de su autor, es notable y también elegante. Con otra aplicación no desentonarían en el ámbito de la catedral. Colocados como los puso, a cinco metros del suelo, es quizá el mayor crimen cometido contra la arquitectura interior de la catedral...”<sup>133</sup>

Deducimos a partir de las citadas misivas, que la obra de Rubió se limita a la instalación eléctrica de estas diademas. En la carta del 22 de abril, Alcover le habla de la necesidad de sustituir la iluminación de cera por una eléctrica más práctica y limpia, habiendo encontrado un fiel de buena voluntad dispuesto a asumir los costes. Por lo que

---

<sup>131</sup> AHCOAC, C- 1689/1-8.

<sup>132</sup> “30 de noviembre de 1904. Empiezan a colocarse los anillos de hierro en los pilares de la iglesia para iluminación”. ROTGER, 1907, p. 73.

<sup>133</sup> SAGRISTÀ, 1962, p. 11.

leemos en la del 4 de mayo parece haber obtenido ya una propuesta por parte de Rubió: (...) *he mostrades aquelles quatre retxes de vostè an el Bisbe per aquella il.luminació elèctrica i li ha agradat l'idea...* Con ello confirmaríamos lo ya expuesto anteriormente, en 1914 la confianza se había desviado totalmente a Rubió, encargándole a él este proyecto que, aunque menor y eminentemente técnico, es bastante explícito de la situación antes aludida.



Fig. 10. Diademas de iluminación de la Seu

Otro encargo, este sí de mayor envergadura y totalmente suyo, serían los diseños de los confesionarios que, de nuevo, Alcover le encomienda a nuestro arquitecto [figs. 11 y 12]. Tres son las cartas en las que el vicario general le habla sobre el tema: 2 y 15 de diciembre de 1913 y 7 de febrero de 1914.<sup>134</sup> En la primera, le presenta la propuesta para diseñar dos modelos de confesionarios *-a fi de que no siguen tots iguals-*, precisándole que tengan la particularidad de poder ser vistos desde cualquier perspectiva puesto que no pueden ir adosados a ninguna pared, sino a un pilar. El 15 de diciembre, le adjunta un pequeño croquis orientativo en el que precisa las medidas que deberían tener los confesionarios. En la última misiva que a este tema se refiere, aporta más datos concretos: *Li remet aquest dibuix; aquest*

---

<sup>134</sup> AHCOAC, C-1689/1-8.

*és el primer confessionari que acordarem fer. Convendria que mos hi fes alguns detalls: per exemple, les bases de les cornisas, els boixells de les rebranques o caires, els trepats dels trèbols, una de les frondes i un tros de cresteria. Aixó bastaria un troçet de cada cosa per que l'escultor no li haja de pegar de gens.*



Figs. 11 y 12. Confesionarios. © catedral de Mallorca

Aunque a un nivel técnico seguro que las aportaciones de Rubió fueron infinitas, es imposible precisarlas puesto que no se conserva ninguna documentación escrita que lo acredite. Sin embargo, cabe llamar la atención, sobre todas las cosas, de que la gran contribución de este arquitecto catalán no fueron precisamente las soluciones técnicas que pudiera aportar, o bien este tipo de intervenciones concretas que llevara a cabo, sino los estudios estructurales, en los que luego me detendré, y que supusieron un punto de inflexión en el conocimiento esencial del edificio y que, en definitiva, fue la gran aportación que no sólo hizo a la historia de la arquitectura, sino también a su maestro, allanándole el terreno tanto en esta obra precisa como en la Sagrada Familia.

### 1.3.1. La capilla de San Bernardo

Es una de las intervenciones más polémicas puesto que, si bien es cierto que el resultado no es demasiado afortunado si lo comparamos con el resto del proyecto, la mano de Joan Rubió i Bellver es menos protagonista de lo que habitualmente se viene pensando y, de lo contrario, Gaudí, Reynés e incluso Alcover fueron figuras también partícipes en la recuperación (o reelaboración) de esta capilla.<sup>135</sup>

El día 30 de agosto de 1912, a las dos y media de la tarde, se anunciaba el incendio que arrasaría con la capilla de San Bernardo de la *Seu*. “Con suma diligencia han acudido (...) los arquitectos Sres. D. Guillermo Reynés, D. José Alomar, D. Gaspar Bennassar y D. Jaime Aleñá,<sup>136</sup> y muchas otras personalidades que por su cargo o por su prestigio podían coadyuvar a la extinción del fuego”<sup>137</sup>. El retablo barroco que desapareció en ese trágico suceso había sido diseñado por el maestro Homs en 1711, no obstante, éste vino en sustitución de uno previo en estilo gótico datado a fines del siglo XIV. Sólo se salvaron de la tragedia la reja y la lámpara.

Según nos indican las actas del Arxiu Capitular de Mallorca, el 3 de septiembre de 1912 se ponen en marcha las obras de restauración de esta capilla<sup>138</sup>; no se menciona al arquitecto, pero sí que la iniciativa iba a ser financiada con donaciones de los fieles. Al día siguiente, sin embargo, se le pide apoyo económico al Ministerio de Gracia y Justicia, el que

---

<sup>135</sup> Quiero destacar la presencia de Guillem Reynés en las obras de restauración de la catedral, así como la importante información que me han proporcionado algunos documentos conservados en su archivo. Reynés fue arquitecto diocesano de 1905 hasta su muerte, acaecida en 1918, por lo que tras el distanciamiento paulatino de Gaudí, y la dificultad de Rubió en compaginar la dirección de este proyecto con tantos otros que tenía en activo en Barcelona y otras partes de España, fue quien realmente se encargó de viabilizar las escasas intervenciones heredadas de los arquitectos catalanes que todavía quedaban inconclusas. La colaboración en las obras de la *Seu* es constante. Igualmente se sabe, por declaraciones propias, que su relación con Rubió transgredía lo profesional uniéndoles también un vínculo de amistad. También se sabe que, motivados por la iniciativa de Campins, Reynés viajó junto a Gaudí y Rubió al monasterio de Lluc para plantear la intervención en el rosario monumental. La influencia de Gaudí y de Rubió en su obra es evidente en muchos de sus proyectos.

<sup>136</sup> En el panorama contemporáneo mallorquín eran probablemente estos los arquitectos más destacados y reconocidos del momento.

<sup>137</sup> BOEOM, 4 de diciembre de 1912. También nos da nota de este acontecimiento el propio vicario general Alcover (ALCOVER, 1917, p. 21), cuando haciendo un repaso de las capillas, retablos y sepulcros de la catedral comenta acerca de esta a la que hacemos referencia: “El 30 de agosto de 1912 fue presa de las llamas casualmente el pomposo retablo greco-romano de esta capilla, con todas sus estatuas y el Santo Cristo del *Miracle* que aquí se veneraba, como también el bajo-relieve de la célebre Conversión de Guillermo Duque de Aquitania por S. Bernardo”.

<sup>138</sup> ACM. Actas Capitulares 1911 – 1917.

finalmente accede a darle una subvención de 1.000 pesetas para poder paliar los tan terribles daños ocasionados por el incendio. A ello se le suma el importante auspicio privado que ofrece el fiel Lorenzo Despuig.

Sabemos por dos fuentes<sup>139</sup> que el anteproyecto, o primeras trazas, le fueron encargadas a Gaudí, no obstante, por lo que puedo deducir, su aportación quedaría limitada a algunos apuntes generales: “Fue del arquitecto restaurador de la Seo, don Antoni Gaudí, la idea de abrir tres ventanales, cuyas vidrieras no quedasen ocultas por el retablo y de instalar estatuas en el arranque de cada arco”.<sup>140</sup> El dibujo de estas vidrieras a las que hace referencia vino dado por el pintor de Barcelona Darío Villar, de su factura se encargó la también catalana Casa Rigalt, Granell y Cia. Dirigiendo estas obras estuvo Rubió i Bellver.

Nos resulta también difícil de precisar la intervención de Rubió en esta obra. Como ya he adelantado, la documentación conservada en el Archivo de Reynés es de suma importancia para reconstruir, aunque sea de forma aproximada, la historia de la recuperación de esta capilla. Por una parte, huelga decir que en este archivo encontramos varios estudios y dibujos de Reynés de la capilla y del retablo que avalarían su gran protagonismo en esta obra de restauración haciéndole el director del proyecto en cuestión.<sup>141</sup> Por otra parte, encontramos algunas cartas -en las que a continuación nos detendremos- que nos informan de las aportaciones concretas de Rubió y de Alcover, especialmente en lo que compete al retablo, tal vez aquello más polémico de la intervención.

---

<sup>139</sup> En el Arxiu Capitular de Mallorca (Actas Capitulares. 1911 – 1917), el día 16 de abril de 1913, D. Martí Llobera presenta el proyecto de la capilla de San Bernardo, y especifica “realizado por Gaudí”. En las dos misivas enviadas por Martí Llobera a Rubió el 19 y el 24 de mayo de 1915 (Anexos IV y V) observamos como, liquidando gastos del proyecto de Gaudí, se aporta algo de información acerca de ese anteproyecto de Gaudí para la capilla de San Bernardo. En la del 19 de mayo de 1915 le dice: *Además hi ha l'anteprojecte que feu -refiriéndose a Gaudí- per la Capella de Sant Bernat, el projecte de la Trinitat...* El 24 de mayo de ese mismo año, reiterando en esa liquidación de gastos, sin embargo, le restaba importancia a la aportación del arquitecto catalán para esa capilla: *Per un croquis que feu de la Capella de Sant Bernat, que era una fotografia ampliada y algunes indicacions posades damunt, troba vosté donarli a D. Antoni una cosa parescuda a lo que dic de Lluc?* – 3, 4 o 500 pesetes-.

<sup>140</sup> MULET, 1955, p. 33. Estas esculturas a las que se hace referencia corresponden a los tres Doctores de la Iglesia Latina (San Agustín, San Gregorio Magno y San Ambrosio) y los tres de la Iglesia Oriental (San Chirlillo, San Basilio y San Juan Crisóstomo). Fueron ejecutadas por Miguel Arcas, Sebastián Alcover, Guillermo Galmés, Juan Grauches, Marcos Llinás y Tomás Vila.

<sup>141</sup> AR (GRF.051.3). Sabemos, por ejemplo, que el altar, los zócalos y los basamentos fueron diseñados por el arquitecto mallorquín.



En una carta fechada el 14 de junio de 1915, que Martí Llobera le envía a Rubió, le comenta acerca de las vidrieras: *Per D. Antoni Thomás rebrá uns dibuixos dels calats dels ventanals de la Capella de Sant Bernat, que és el mateix que hi havia y qu'ara estan reconstruint. M'encarguen li diga si vosté es vol cuidar de fe fer els dibuixos dels vidres. Els obrers dessitatjarien fosen sencills. El Vicari Capitular –Antoni Maria Alcover- diu que n'han d'esser bons. De tots modos convé mos enviin mostres y preus. En Pascual, En Quetgles y jo mos inclinam a n'el parer del Vicari Capitular, empero que no sia un excés.*<sup>142</sup>

Mateu Rotger presenta el proyecto de las vidrieras, con pasajes de la vida de San Bernardo, el 3 de noviembre de 1915.<sup>143</sup> Sabemos por una carta que Alcover le envía a Rubió que estas serían en tricomía, al igual que las proyectadas por Gaudí en la Capilla de la Trinidad.<sup>144</sup> Deducimos también que finalmente, tal como le solicita Martí Llobera en la carta antes citada, Rubió accedería a hacerse cargo de la dirección de esta obra concreta. Gracias también a otro documento encontrado en ese mismo archivo, sabemos que del diseño y de la producción se encargó la casa barcelonesa Vilàs.<sup>145</sup>

Sin embargo, el capítulo más polémico y complejo es el retablo de alabastro que hoy día está levantado en esa capilla [fig. 13]. Su estilo, un neogótico florido, nada tiene que ver con la esencia global de la restauración proyectada por Gaudí; precisamente esta opción obsoleta es aquello que le valió más críticas a Rubió. Sin embargo, como ahora expondré, el resultado final -aún contando con la aprobación de nuestro arquitecto- no fue sólo su responsabilidad. Esa opción de recuperar el gótico no es infundada, sino que parte del plan director del proyecto global de restauración de toda la catedral. Recordemos que el obispo Campins, tal y como lo deja claro en su carta pastoral, pretendía redescubrir el plan original en el que fue concebida originalmente la *Seu*. Como he comentado líneas arriba, el primer retablo con el contó la capilla de San Bernardo era de fines del siglo XIV (si bien posteriormente fue sustituido por uno barroco), por lo que la recuperación de ese estilo hunde sus raíces en esta explicación.

---

<sup>142</sup> AHCOAC, C-1689/1-8.

<sup>143</sup> ACM, Actas Capitulares 1911 – 1917.

<sup>144</sup> AR (GRF.051.3).

<sup>145</sup> AR (GRF.051.3).



Fig. 13. Retablo de alabastro de la capilla de San Bernardo de la Seu.

En una carta sin fechar (aproximadamente de principios de 1917) que Rubió envía a Reynés le deja claro que el croquis que le manda (el cual no se conserva) no es tanto opción suya sino que responde a unas pautas marcadas por Martí Llobera.<sup>146</sup> Algo a destacar, es que manifiesta su voluntad de trasladar el retablo gótico que originalmente estaba situado en el ábside y que Gaudí había ubicado encima del portal del Mirador, en vez de realizar un nuevo retablo para esta capilla. Esto explicaría, entonces, las similitudes existentes entre ambos, aun teniendo presentes las salvedades intrínsecas a los materiales usados en los dos retablos.

En otra carta, del 26 de julio de 1917, Rubió da a Reynés algunas indicaciones más precisas sobre el material que pretendía utilizar.<sup>147</sup> Igualmente, comprobamos que a él sólo

<sup>146</sup> AR (GRF.051.3) *Apreciat Reynés: En Martí Llobera, que és un omo porfidíós, m'ha fet fer lo que no tenia ganes. Ell li ensenyarà un parell de croquis. Si vosté els troba bé, avant! Si els troba malament, els tiri. És tot quan a dir en tota aquexa cosa.*

*Si s'accepta el croquis trobo que el motlluratge i escultures podrien ser germanes de les del Portol del Mirador. Tot aixó si no es troba millor i més acertat colocar-hi el antic retaule que era a la Capella de la Trinidad i ara es posat damunt el Portol del Mirador, fent-hi noves les esculptures de dins ses seves capelletes.*

<sup>147</sup> AR (GRF.051.3). *Amic Reynés: aquí va la contesta a les seves preguntes: El preu exacte i definitiu el farem al tenir el projecte també definitiu. No importa que es tingui tot primorosament dibuixat. Basta es repartiment de mides i un detall de cada element.*

*El preu definitiu el donarem policromat y també sense policromar per si volen decorarlo a Palma.*

se le están pidiendo consejos muy concretos para una buena viabilidad del proyecto, mientras que los dibujos venían dados por “manos mallorquinas”. Otra documentación, encontrada también en el Archivo Reynés, en la que se habla de un croquis realizado por Alcover, nos permite intuir que el vicario general pudiera haber sido autor o mentor de ese diseño. En esta misma fuente se especifica que el escultor Vidal fue el artífice de las esculturas que iban a ser ubicadas en los doseletes del retablo. En cualquier caso, sabemos que el 17 de diciembre de ese mismo año se aprobaba el diseño por la curia diocesana, tal y como queda patente en las actas capitulares.<sup>148</sup>

En el artículo sobre la *Seu* que Rubió publica en 1923,<sup>149</sup> como respuesta a varias críticas que el arquitecto Guillermo Forteza había lanzado contra la intervención de Gaudí en la catedral y contra algunas reflexiones que Rubió había realizado en su estudio sobre la catedral mallorquina publicado en el *Anuario del Colegio de Arquitectos de Barcelona* en 1912,<sup>150</sup> éste responde también a toda una serie de comentarios negativos que el arquitecto mallorquín había hecho sobre el retablo de San Bernardo. En primer lugar defiende, en todas sus perspectivas, el resultado del retablo alegando que el haber sido obra de un artista cristiano absolutamente empático con la causa de Dios avalaba ya de por sí su obra.<sup>151</sup>

De igual forma, y como parte de esa defensa, habla de los verdaderos autores del presente retablo: *Per l'arquitecte aludit, ben amic meu -refiriéndose a Tomás Vila-, no va tenir la satisfacció de poder veure acabada la seua obra. Le hi varen acabar dos esculptors de*

---

*Me sembla que no hi ha inconvenient en donar un poc de color a la pasta per si se feys alguna escata no es vejés el blanc tant escandalós.*

*Jo encara no me dono per vençut i per derrotat amb el dessitj de fer-ho d'alabastre. El tenir el projecte (o les mides) farem una tentativa a les pedreres de Sorral (a Tarragona).*

*Si es decora l'altar, en el supòsit que es farsi de pasta, m'agrada molt la idea de que imitàs l'alabastre amb alguns tocs d'or.*

<sup>148</sup> ACM, Actas Capitulares 1911 – 1917.

<sup>149</sup> RUBIÓ, 1923.

<sup>150</sup> RUBIÓ, 1912(h).

<sup>151</sup> *No comprèn vosté que quant un artista, un vertader artista, treballa ple de santa i noble bona voluntad i es té per un fill sumís humilment de la Santa Mare Esglesia i es un enamorat del bell«decorum» de la Casa de Déu i per lo tant és un artista cristià, les seves obres, necessàriament han d'estar acordes i dignament empalmades amb totes les demás de l'art cristià i amb les més fondes arrels de les participacions del Infinit en el temple i per lo tant elles no poden ser altre cosa que una manifestació més del ancestral art cristià, amb totes les altres?* RUBIÓ, 1923, p. 29. Aunque esta idea la retomaré en el capítulo correspondiente, puedo adelantar que es un factor clave en la concepción que tiene Rubió del arquitecto y de la arquitectura cristiana. El verdadero arquitecto es aquel que está en perfecta comunicación con el Ser Supremo y que sabe transmitir ese mensaje divino a una realidad física. Precisamente como consecuencia de ello, cualquier obra que viniera dada por manos de un profesional visionario semejante, no admitiría crítica alguna.

*gran esperit i de noble destresa, un de ells figurista i l'altre adornista, ajudat aqueix últim per un esbart de delicats executants. Un i altre varem permetrerme la llibertat de donar algún consell, en alguna dificultat d'execució que es va presentar, pero un i altre són testimonis de que no vaitj posar les meves mans pecadores sobre l'obra del retaule. I perquè no es obra meua, encara que Aixa s'hagi afirmat perquè és obra d'un bon amic meu, és perquè la vull defensar.*<sup>152</sup>

Otra de las críticas de Forteza está orientada hacia la opción del estilo gótico del nuevo retablo. De lo contrario él propone retomar el estilo del anterior, barroco, para obtener una continuidad y coherencia. Rubió, apoyándose en el hilo conductor por el que se rige todo el proceso de reforma -el descubrimiento de su plan primigenio- defiende el gótico puesto que de acuerdo a aquellos cánones fue concebido el primer retablo ubicado en la capilla de San Bernardo. Aludiendo a la crítica del arquitecto mallorquín: *...Que lo que procedia, después de la crema del retaule barroc era "reproducir la disposición anterior". En efecte, Sr. ciutadà, l'autor del retaule de Sant Bernat supòs que, al fer el projecte, ho feu desitjant imitar (valgui la paraula) la "disposició anterior"; sino que aixís com V. pren per "disposició anterior" el retaule barroc, ell amb molt més bon acord que V., pren per anterior el "genuinament anterior", i complaventse en les lejanies de les que parlava aquell Sant Bisbe, el fa gòtic. Supòs que V. Déurà concedir que l'estil gòtic es anterior al barroc.*<sup>153</sup>

No obstante, y como conclusión a lo que esto respecta, debemos tener presente que aún no siendo el artífice principal de los diseños, en ningún momento veta o critica la opción tan decimonónica y anacrónica por la que finalmente se decantan; enlazaríamos esto con lo ya expuesto en capítulos anteriores acerca de la incongruencia que a veces invadía a Rubió, anulando cualquier tipo de defensa de una contemporaneidad en las manifestaciones artísticas de cada época.

#### **1.4. La experiencia de Rubió i Bellver en la Seu**

Por el momento, no pretendo entrar en el impacto que sobre Rubió ejerció el edificio de la Seu, es un tema demasiado complejo que desarrollaré con exhaustividad en el

---

<sup>152</sup> RUBÍO, 1923, p. 30.

<sup>153</sup> *Ibid.*

apartado del legado escrito de Rubió. En este epígrafe pretendo comentar la repercusión que este proyecto de restauración *per se* tuvo en la carrera profesional de nuestro arquitecto.

Ya he planteado el hecho de que fue el obispo Campins el responsable máximo de la línea de actuación en las obras. En la carta pastoral resume esa idea, bastante decimonónica y, concretamente “violetiana”, de arramblar con todo añadido posterior al plan primigenio. Matizado esto y con obvia conciencia de Campins, Gaudí planteó una restauración-intervención tremendamente novedosa que, salvo sutiles guiños, era totalmente hija de su tiempo; es decir, el arquitecto catalán plantea un puente ¿conciliador? entre el pasado y el futuro de la *Seu*, reivindicando una máxima cuyo principal exponente sería la Sagrada Familia, un edificio que tal como reivindicó Rubió, era digno hijo de su tiempo.<sup>154</sup>

Esa idea siempre estuvo presente en Rubió aludiendo, de una forma u otra, a ella en varios de sus escritos, especialmente en todo un conjunto inédito, tal vez el más filosófico y complejo de todos.<sup>155</sup> No obstante las continuas críticas que lanza contra aquellos arquitectos con criterios más bien arqueologistas<sup>156</sup>, es decir que recuperan el pasado sin ningún tipo de perspectiva crítica, en más de una ocasión cayó en el objeto de su sorna, llevando a cabo obras como el puente neogótico de la Generalitat o, todavía más grave, su proyecto del “*Taber Mons Barcinonensis*”.<sup>157</sup>

Omitiendo esto último, fruto de su a veces frecuentada incongruencia, debemos decir que la línea de restauración que Gaudí plantea en la catedral, él la hereda y absorbe en su esencia aplicándola posteriormente a muchos de sus proyectos. Tal sería el caso del baldaquino del Monasterio de Ripoll, hoy desaparecido [fig. 14]. Aunque no podemos entender esta obra como una restauración como tal, la idea subyacente sí es comparable con la intervención de Gaudí en la catedral de Palma. A Rubió le encargaron un baldaquino para ubicar en el altar del mencionado templo románico, uno de los principales exponentes de este estilo en Cataluña. Este encargo, curiosamente, lo recibe en 1912, año en el que también Gaudí estaba preparando uno nuevo para la *Seu* en sustitución de aquel simple que

---

<sup>154</sup> RUBIÓ, 1905 (a).

<sup>155</sup> RUBIÓ, 1923 (b) y (c).

<sup>156</sup> Con respecto a su postura hacia la utilización indiscriminada y no revisada de las formas del pasado cabe citar sus siguientes artículos: 1916; 1916 (a) y 1916 (b).

<sup>157</sup> RUBIÓ, 1927.

se presentó en la primera inauguración de las obras en diciembre de 1904. Aunque poco tienen que ver ambos baldaquinos, la idea subyacente sí respondería a una misma esencia. Rubió plantea un baldaquino de concepción absolutamente nueva y distante del estilo románico en el que fue concebido el resto del templo. El impacto visual resultante es similar al que se experimenta en el edificio mallorquín. La obra de Rubió en Ripoll es un ejemplo físico de esa idea a la que apela en sus escritos, así como en la gran mayoría de sus proyectos: la revisión de las formas pasadas a través de un presente creando realidades nuevas dignas hijas de su contemporaneidad.



Fig. 14. Baldaquino del monasterio de Ripoll, 1912

Ese proyecto novedoso e indudablemente extraño e impactante para la época y contexto, le valió innumerables críticas. Cabe destacar los ataques lanzados por un señor cuya identidad oculta bajo el pseudónimo de “Just Cassador”,<sup>158</sup> y al que le contesta en

---

<sup>158</sup> CASSADOR, 1912.

varios de sus artículos argumentando su opción, al mismo tiempo que criticando su obsoleta concepción “arqueologista”.<sup>159</sup>

En definitiva, la principal enseñanza que le quedaría de su maestro en esta intervención concreta en la *Seu* de Mallorca sería la vía de conciliación de un pasado y un presente arquitectónico que se manifiesta en la intervención que Gaudí propone en el templo mallorquín. Es decir, heredaría un magisterio más bien conceptual y no tanto formal. De hecho, la principal disidencia entre los dos arquitectos siempre fue la concepción más estética y superficial de los proyectos, algo que de lo contrario, integra muy bien su discípulo más joven, Jujol. La restauración de la *Seu*, como la mayoría de estas intervenciones, son procesos superficiales que implican, fundamentalmente, modificaciones e intervenciones eminentemente estéticas. En consecuencia, Rubió se estaría quedando con la esencia última de tal iniciativa y no tanto con una u otra actuación concreta.

## 1.5. Epílogo

En ocasiones, se ha visto en el anticatalanismo al que se pasó Alcover a partir aproximadamente de 1916-1917, el principal motivo del distanciamiento de Gaudí de las obras.<sup>160</sup> Se podría presentar como algo plausible precisamente por el discurso inverso que acabamos de elaborar. Es decir, si se quería la presencia de los arquitectos catalanes como una forma de hacerse partícipes del nacionalismo de Cataluña, es lógico que con su nueva postura anticatalanista (y teniendo en cuenta su posición de poder) pudiera actuar como baza para apartarlo de la causa mallorquina. Sin embargo, esto no tendría demasiado sentido si tenemos en cuenta toda una serie de factores.

En primer lugar, remito a las cartas citadas en el apartado correspondiente en las que queda bien claro que el motivo principal es el económico y los caprichos de Gaudí que acabaron creando un descontento dentro de la curia. Por otra parte, como también hemos podido comprobar mediante algunas de esas mismas cartas, Rubió seguía trabajando en las

---

<sup>159</sup> RUBIÓ, 1912 (c), (d) y (e).

<sup>160</sup> LAHUERTA, 1993.

obras e incluso se le encargaron proyectos de boca del propio Alcover; la vinculación política de Rubió a la *Lliga Regionalista* le implicaría al catalanismo casi más que el propio Gaudí. En 1915, momento en el que Gaudí abandona definitivamente las obras, Alcover publica un libro sobre el obispo Campins recién fallecido.<sup>161</sup> En el capítulo que habla sobre la reforma promovida por Campins, sigue mostrando su misma postura de admiración con respecto al arquitecto catalán,<sup>162</sup> por lo que descartaríamos que haya sido el anticatalanismo la causa fundamental por la que se abandonaron las obras de la *Seu*.

---

<sup>161</sup> ALCOVER, 1915.

<sup>162</sup> *Result a emprendre aquella obra formidable de restaurar la Seu mallorquina restituint el santuari o presbiteri a son estat primitiu, conforme a lo que demana la Sagrada Liturgia, celebra el Bisbe, tornant de Roma, una entrevista a Barcelona dia 19 d'agost (1901) amb "un home superior, que no sols coneix fonamentalment l'art de construir i tota la seva història, sinó que l'exerceix sens interrupció desde temps enrera amb un domini indiscutible". Ja compreneu qui era aquest home: l'arquitecte genialíssim D. Antoni Gaudí i Cornet.* ALCOVER, 1915, p. 65.



## 2. LA ESGLÉSIA NOVA DE SON SERVERA

Durante más de setenta años, en Son Servera, un pueblo del noreste de Mallorca, han permanecido intactas “las ruinas” de lo que a principio del siglo XX se propuso que fuera la *Església Nova* de dicha localidad. La obra inconclusa apenas ha despertado curiosidad a lo largo de los años por lo que, hasta el momento, muy poco se sabía de ella. Si bien es cierto que desde finales de la década de los sesenta la imagen romántica que suscitaban los restos arquitectónicos incitaron a una revalorización y a su consiguiente uso práctico, subyacía, sin embargo, el desconocimiento de su historia constructiva.<sup>163</sup>

Son muy escasas las referencias históricas que tenemos de la *Església Nova* que puedan servir para desentrañar su historia. Así, el primero en mencionarla fue Ignasi Solà-Morales, nieto del artífice de esta obra, Joan Rubió i Bellver. De ella comenta: “Sí es cierta, en cambio, su intervención como proyectista en dos templos: en la iglesia parroquial de Son Servera, así como en la iglesia del monasterio de la Santa Família, en Manacor. En ambas

---

<sup>163</sup> Desde el momento en que se abandonó la obra, las ruinas yacieron tal cual hasta que se llevó a cabo una primera intervención de adaptación con el objetivo de darle un uso práctico: la agrupación folklórica “Sa Revetla”, fundada el 18 de julio de 1964 en Son Servera, bajo la dirección de D. Juan Font Lliteras, D. Bartolomé Calatayud y D<sup>a</sup> Margarita Nebot Vives, fue la primera en tomar conciencia de las posibilidades de este espacio convirtiéndolo en escenario de sus actuaciones. A principios de la década de los noventa se proyectó una obra de restauración y consolidación de manos de José Manuel Dapena, cuya acción se centró, fundamentalmente, en la *capella fonda*. Tal intervención manifiesta ese creciente interés que muestra el pueblo hacia los enigmáticos restos. Cabe decir que a raíz de ello, el espacio se ha utilizado con frecuencia para diferentes eventos y actos culturales, aparte de las ya antes mencionadas actuaciones de “Sa Revetla”. Dicho uso ha ayudado a mantener el edificio vivo. Debo mencionar que durante el proceso de finalización de esta investigación, se ha realizado una nueva intervención en el templo; a diferencia de la realizada en los noventa, ésta ha resultado mucho menos purista, alterando considerablemente el encanto de ruina romántica que hasta el momento tenía esta obra de Rubió.

se trata de proyectos poco ambiciosos formalmente: la estilización de la fábrica gótico-catalana a base de nave única con arcos diafragmáticos y techumbre de madera tallada y policromada”.<sup>164</sup> Ignasi Solà-Morales la fecha en 1910 aproximadamente; sin embargo, las fuentes documentales que conservamos, indican que la obra es anterior.

Igualmente, Jos Tomlow se ha visto interesado por el estudio de este edificio desde el punto de vista arquitectónico.<sup>165</sup> Guiándose por los estudios históricos de Ignasi Solà-Morales, también es algo impreciso en la cronología y otras especulaciones que realiza como, por ejemplo, los motivos por los que se deja inconclusa la obra. Mientras este autor achaca la principal causa a malentendidos entre el maestro de obras local y nuestro arquitecto, veremos cómo en realidad, es la falta de recursos económicos lo que hace que la obra quede inacabada.<sup>166</sup> Cabe mencionar, igualmente, el breve estudio de la *Església Nova* de Son Servera que se incluye a propósito de una investigación global de todo el pueblo. Aún no siendo demasiado extensa la reflexión a la que me refiero es, hasta el momento, la más fidedigna que se ha llevado a cabo.<sup>167</sup> La certeza de los datos que se mencionan radica en que los investigadores han recurrido directamente a las fuentes originales guardadas en la actual parroquia de Son Servera. Es precisamente en estas donde he encontrado la mayor parte de la información a partir de la cual fundamentaré mis reflexiones. Por último, también hay que citar un sucinto monográfico sobre el templo que se publicó recientemente y que, por la misma razón de recurrir a fuentes directas, hace alarde de rigor.<sup>168</sup>

En la parroquia de Son Servera se conservan “El Diari de les obres de la *Església Nova*” (1921-1932), “La relació d’entrades i sortides de les obres de la *Església Nova* de Son Servera” (1906-1933) i “La relació diària de les obres de la *Església Nova*” (1906-1910).<sup>169</sup>

---

<sup>164</sup> SOLÀ- LORALES, 1975, p.46.

<sup>165</sup> TOMLOW, 1995 y TOMLOW, 2002.

<sup>166</sup> Aunque no sea esta la causa por la que se abandonan las obras, sí está en lo cierto en lo que concierne a los malentendidos existentes entre la mano de obra y las directrices del arquitecto, motivo por el cual quedan ciertos enigmas sin resolver, y en los que posteriormente nos detendremos.

<sup>167</sup> VV.AA., 2003.

<sup>168</sup> SEVERA, 2005

<sup>169</sup> Tal vez sea este el documento máspreciado ya que, a pesar de sólo abarcar pocos años del proceso constructivo (aunque probablemente los más decisivos), detalla minuciosamente y con un carácter sumamente anecdótico, la implicación del pueblo en la obra. No obstante, debemos tener presente que la redacción de tal documento se comenzó en 1906, aun remitiendo la narración al origen de la iniciativa, en 1903. Este salto

Mientras que los dos primeros aparecen firmados por los distintos párrocos y vicarios que tuvo el pueblo a lo largo de los años de construcción, “la relació diaria de les obres de la *Església Nova*”, especulo que contó con un autor digno de mención, el mestre Jaume Fornaris. Al margen de formar parte del consejo asesor de la construcción de la iglesia, es probable que se encargara personalmente de ir narrando el proceso edilicio del templo.<sup>170</sup>

En la parroquia de Son Servera se conservan también la gran mayoría de los planos del proyecto original y del definitivo. De lo contrario, a diferencia de otras obras de Joan de Rubió i Bellver, en el fondo de Rubió del Arxiu Històric del Col·legi de Arquitectes de Catalunya no encontramos más que un par de fotos de la época y una carta.<sup>171</sup> Por ello, la documentación a la que antes nos hemos referido, se ha convertido en la fuente fundamental sin la cual no hubiera sido posible una reconstrucción de los hechos, tal y como aquí la plasmó.

Debo también incluir otras dos fuentes que, aunque indirectas, me han sido de gran ayuda a la hora de reconstruir la historia constructiva del edificio. Me estoy refiriendo al libro acerca de la iglesia de Sant Miquel de Son Carrió, de gran fiabilidad y ayuda por el hecho nuevamente de recurrir a fuentes directas.<sup>172</sup> La mencionada iglesia, al ser contemporánea a la *Església Nova* y poderse englobar dentro de un contexto de iniciativas similares, nos permite establecer vínculos que ayudan a dilucidar ciertos aspectos de la historia del templo de Son Servera. La otra, es el archivo del arquitecto Guillermo Reynés; éste, conservado en su integridad y en excelentes condiciones, contiene algunos documentos que no sólo vinculan al arquitecto mallorquín con este templo, sino que también nos aporta más información y nos confirma datos presentes en las fuentes arriba mencionadas. Este archivo se materializó recientemente en una monografía sobre el mencionado arquitecto.<sup>173</sup>

---

cronológico es, tal vez, la causa de ciertas hipótesis sin resolver, y que en este estudio planteo. Este documento está sin paginar.

<sup>170</sup> Hay que puntualizar que dicho manuscrito no aparece firmado en ningún momento y, por tanto, a tal deducción he llegado cotejando las diferentes grafías de los más posibles candidatos. Con la inestimable ayuda de D. Pere Pou, párroco actual de Son Servera, procedimos a la comparación, en la escuela del pueblo, donde se encuentra material de archivo del *mestre*. Aunque todo apunta a que sea plausible esta opción, quiero dejar bien presente que, en cualquier caso, es una hipótesis más.

<sup>171</sup> AHCOAC, C-1692/27-37.

<sup>172</sup> MIQUEL I JAUME, 1998.

<sup>173</sup> SEGÚ AZNAR / GONZÁLEZ / REYNÉS, 2008.

Es importante destacar la memoria que Guillermo Reynés, en calidad de arquitecto diocesano, redacta en 1914 para solicitar ayuda pública al Gobierno. Este escrito nos confirmaría todo el resto de información extraída del resto de fuentes<sup>174</sup>.

El desconocimiento que hasta la actualidad ha sufrido el proyecto de la *Església Nova* de Son Servera ha sido el detonante fundamental que me ha llevado al estudio pormenorizado de su construcción. De igual forma, la solución arquitectónica que Rubió planteaba para dicho templo nos lleva a elaborar toda una serie de deducciones y teorías imprescindibles para el mejor conocimiento de su figura, así como de toda su obra.

Para terminar añadiría, también, el aliciente de permanecer la iglesia inconclusa. Por una parte, el gran encanto del edificio radica en su condición “ruinosa”, dándole una imagen romántica, entrañable y genuina. Desde el punto de vista más científico, habría que destacar la importancia que este hecho tendría en la investigación. El mostrarse la obra seccionada nos permite apreciar su verdadera estructura, siendo esta una oportunidad poco habitual para estudiar pormenorizadamente los detalles más ínfimos, como por ejemplo, los distintos tipos de materiales utilizados o los recursos estructurales internos de los que se echó mano para levantar la construcción.

## **2.1. El apéndice modernista**

Debemos entender la construcción de la iglesia parroquial de Son Servera en todo un contexto más amplio. Si bien se muestra como una manifestación de la arquitectura modernista, no debemos concebirla como un ejemplo habitual fruto de una realidad más amplia, sino más bien como un ejemplo único del contexto peculiar que se estaba viviendo en Mallorca. Huelga decir que las escasas manifestaciones modernistas estaban principalmente localizadas en tres focos: Palma, Sóller y Lluc. Palma, como es lógico por su condición de capital, concentraba la mayoría de esfuerzos culturales y económicos, por lo que no es de extrañar que la gran mayoría de estos ejemplos arquitectónicos se dieran

---

<sup>174</sup> Anexo VI.

precisamente ahí. El caso de Sóller es diferente, pues siempre fue una “isla dentro de otra isla” por su condición geográfica: el estar rodeado de montañas condicionó una evolución atípica y diferente al resto de las localidades mallorquinas. Consecuencia de ello fue la existencia de unos recursos diferentes que propiciaron la aparición de una burguesía dispuesta a equipararse a su vecina Europa. En lo que a Lluc se refiere, el empeño modernista vino impulsado por el XXV aniversario de la Coronación Pontificia de la Virgen, concentrando Campins gran parte de su esfuerzo en llevar a cabo un proyecto modernista comparable al de Montserrat.<sup>175</sup>

Aunque son estos los grandes epicentros del modernismo isleño, también llegaría de forma tangencial a otras zonas periféricas, siendo éste el caso de Son Servera o Manacor. La justificación a estas iniciativas alejadas de los puntos modernistas por excelencia, la encontraríamos en las figuras de Campins y Alcover. Como veremos en el correspondiente apartado, el vicario general Alcover mostró gran entusiasmo en sacar adelante proyectos en toda la zona del noreste mallorquín, siendo muchas de ellas, obras que él mismo diseñó. El haber centrado gran parte de sus esfuerzos precisamente en esa área, se podría fundamentar por sus orígenes natales, ya que este religioso -como hemos apuntado- era natural de Manacor. Constataríamos, de este modo, el papel clave que tuvo en esa “Renaixença” mallorquina, convirtiéndose en uno de los principales impulsores de la renovación cultural y artística de la isla. El caso de Son Servera se convierte en un reducto modernista por accidente, no por ello menos importante, sino todo lo contrario, precisamente por la relevancia de los principales protagonistas de la obra: Alcover y Rubió. Cabe insistir, de cualquiera de las formas, en la condición etérea común a toda la isla alejándose de ese espíritu profundo y fundamentado que llevaba ya años gestándose en Cataluña.

El modernismo mallorquín está detonado más por moda que por convencimiento y fundamento. Un modernismo etéreo que se manifestaba no tanto en la incorporación de formas y recursos, como en la respuesta a todo un plan director estructural. Fuera como fuere perviven ejemplos, entre ellos la *Església Nova*, que se convierten en testigos parlantes de la influencia y presencia que tal movimiento ejerció en la isla.

---

<sup>175</sup> En lo que a Rubió se refiere, éste dejó obra en estos tres focos mencionados. En Lluc, aunque es difícil de precisar su intervención, también estuvo presente.

A primera vista puede resultar extraño que el arquitecto catalán hubiese proyectado un templo como la *Església Nova* en un punto de la isla tan apartado de la capital, lugar donde en ese momento se hallaba trabajando junto a Gaudí, sin embargo, si analizamos la situación más detenidamente, nos damos cuenta de que, por toda una serie de motivos que a continuación expondré, el enclave no le era, tal vez, ajeno.

Desde antes de desembarcar en Mallorca por primera vez, en octubre de 1903, Rubió ya había establecido un primer contacto con la zona levantina de la isla a través de la construcción de la iglesia de *Sant Miquel* de Son Carrió. Si bien es cierto que él no participó activamente en su materialización, sí sabemos que aconsejó en varias ocasiones al vicario general Alcover para llevar a cabo el diseño de este templo<sup>176</sup>. Como hemos visto, a este religioso natural de Manacor le unía una estrecha relación con nuestro arquitecto, por lo que muy probablemente hubiese ejercido de nexo con esta determinada área geográfica.

De la misma época que la *Església Nova*,<sup>177</sup> es la iglesia de la Santa Familia de Manacor, con muchas notas constructivas comunes; un argumento más para dejar de manifiesto la relación que Rubió i Bellver tenía con esa zona. El vínculo siguió vivo a lo largo de los años, eso lo demuestra el estudio que posteriormente elaboró acerca del descubrimiento de una basílica paleocristiana en *Sa Carrotja*, Porto Cristo.<sup>178</sup>

La coyuntura particular de Son Servera que creaba la necesidad de un nuevo templo digno del municipio, el conocimiento que Rubió ya podía tener de la zona, así como la fundamental relación que existía con Alcover, hicieron que el arquitecto catalán fuera el encargado de proyectar la *Església Nova*.

---

<sup>176</sup> Por correspondencia de Alcover incluida en la monografía de Son Carrió (MIQUEL I JAUME, 1998), sabemos que ya en 1899 nuestro arquitecto sabía de la existencia de tal iglesia, y que en varias ocasiones se le habían pedido consejos, por lo que el contacto no sólo con la isla, sino con esa zona concreta, seguro era anterior a 1903.

<sup>177</sup> Aunque no he podido precisar con exactitud la fecha, intuyo que dista muy breve espacio de tiempo entre ambos proyectos.

<sup>178</sup> RUBIÓ, 1909 – 1910.

## 2.2. Son Servera proyecta una nueva iglesia

El proyecto de la *Església Nova* surgía de la absoluta necesidad de dotar a dicha población de un templo digno. Remontándonos a su historia, Son Servera fue siempre un pueblo pequeño con escaso número de habitantes cuya economía, históricamente, había estado basada en la agricultura y la ganadería.<sup>179</sup> Una apropiada descripción de la geografía de esta población nos la aportaría el *Mestre Fornaris*: "(...) Geografía física; todo el término está rodeado por un arco montañoso formado en la parte N. de la bahía por la cordillera de Sant Jordi que llega al mar. Por la parte S. de la bahía termina unos 2 km. antes de llegar al mar y forma los montes de Puig de S'Estepar, de Fetget, de Sa Font y Na Peñal con algunas estribaciones de menor importancia. Sus cimas más elevadas están a unos 300 m. sobre el nivel de mar".<sup>180</sup>

No fue considerado municipio independiente hasta bien entrado el siglo XIX; hasta el momento estaba bajo la potestad del pueblo vecino de Artà y dependía de la administración de éste. El proceso que le permitió alcanzar esta independencia fue largo y complicado. Las negociaciones territoriales con Artà, así como la merma de habitantes desencadenada por la peste bubónica que asoló la zona, fueron los principales puntos conflictivos que impidieron a Son Servera ser considerado municipio como tal hasta 1837.

Por todos estos motivos, a finales del siglo XIX, Son Servera poseía una iglesia muy antigua cuyos orígenes databan de 1699 y que aprovechaba la antigua capilla de la "Possessió" de Son Frai Garí (una de las dos "possessions" - o predios- sobre las que en un momento posterior quedó constituido el pueblo al que hacemos mención). En aquel tiempo (fines de siglo XIX) ésta se encontraba en muy malas condiciones, y contaba, además, con un espacio insuficiente para albergar a la población de la villa. Un buen testimonio de esta situación lo constituiría el siguiente extracto:

---

<sup>179</sup> No obstante, cabe mencionar que en las últimas décadas la economía se ha basado casi exclusivamente en un turismo voraz. Tal cambio se debe a su privilegiada ubicación geográfica, que ha servido de atractivo a todos aquellos viajeros ávidos de sol y playa.

<sup>180</sup> Extracto de un escrito para la preparación de una de las clases del *Mestre Fornaris*. PONT BALLESTER, 1983, p. 21.

...L'iglesia de Son Servera es de lo mes pobre y dolent de Mallorca, no sols baix del punt de vista artistich, sino material. De part de fora pareix un magatzem y de part de dins un aujup. Per lo humida, fosca y negre está feta una llástima; qualsevol reforma s'intenti fer-li es tirar els doblers y perdre temps. Si es ver que l'iglesia neix, creix y viu en lo poble, tendré que haver de confesar, ó qu'era molt gran la pobresa dels habitants ó molt petita la seua pietat. Creim que aquexes dues dos coses han estat la culpa qu'un poble de casi tres mil ánimes tengue tant mala Casa consagrada al culto senyor.<sup>181</sup>

Tales circunstancias son las que llevaron al vicario general, Antoni Maria Alcover, a plantear la construcción de un templo más digno, idea que todo el pueblo aprobó con entusiasmo. Aunque, como después veremos, pasaron años hasta que se comenzó a materializar el proyecto, el ser iniciativa de este religioso fue, probablemente, el detonante clave para que el autor de los planos fuera Rubió y Bellver.

Aunque el arquitecto catalán fue autor indiscutible de los planos originales y de los que posteriormente se aceptaron, el control de las obras quedó al mando de otro hombre: Biel Servera.<sup>182</sup> En la *relació diària de les obres de la Església Nova* no se especifica la formación de dicho encargado de obras, únicamente acreditan su elección por ser “un jove molt inteligent de Manacor”. Sin embargo, fuentes orales nos informan que, al menos durante el período de construcción de la *Església Nova*, este joven residía en Sant Llorenç puesto que cada día se le veía pasar camino a la obra. Por su parte, Rubió, se limitaba a realizar visitas esporádicas para llevar un control de la evolución de las obras.<sup>183</sup> No aparecen documentadas demasiadas visitas al pueblo y, cuando lo hacía, se trataba de ocasiones especiales como manifiestan las celebraciones y preparaciones a las que se sometía el pueblo. En cualquier caso, cabe decir que los habitantes de Son Servera se sentían orgullosos de que las trazas fueran de su autoría, por lo que su profesionalidad ya debía estar consolidada, y su reputación era de sobra conocida en la isla.

---

<sup>181</sup> GAYA Y BAUZÀ, 1899, p. 5-6.

<sup>182</sup> Si bien también debemos considerar la figura del arquitecto Guillem Reynés Forteza como director de las obras durante las prolongadas ausencias de Rubió i Bellver.

<sup>183</sup> Ésta era la forma de trabajo más habitual en Rubió i Bellver; al tener varios proyectos en proceso simultáneamente, se limitaba a diseñar los planos y a controlar esporádicamente la obra, delegando la dirección de la construcción a hombres de su confianza que con certeza iban a llevar a buen puerto su idea creativa.



Se ha comentado que la principal causa de dejar inconclusa la construcción fueron los malentendidos entre Rubió y el maestro de obras, y la consiguiente falta de comprensión de las soluciones estructurales planteadas. Sin embargo, no hay duda de que fue la falta de recursos económicos la principal causa por la que se dejó la *Església Nova* a medio hacer.<sup>184</sup> Las donaciones fueron prácticamente los únicos ingresos con los que contaron para materializar el proyecto; sólo recibieron, a partir de una fecha avanzada, unas subvenciones por parte del gobierno. El déficit en el que se entró a partir de 1927 afectó irreversiblemente a la obra, por lo que se tuvo que abandonar el proyecto dejándolo inacabado en más de la mitad.<sup>185</sup>

Precisamente por permanecer la obra incompleta, en la actualidad subyacen algunos enigmas que serán difíciles de responder. Los dos conjuntos de planos son bastante explícitos para reconstruir el proceso de construcción de la obra, así como para permitirnos pergeñar el aspecto final del templo. Por tanto, podemos intuir que el proyecto original de tres naves con capillas laterales quedó descartado por ser demasiado ambicioso, y posteriormente se ideó uno más accesible de una sola nave con capillas entre los contrafuertes. La solución por la que apuesta Rubió podemos calificarla como híbrida, original y novedosa en la zona. La nave única con cubierta diafragmática, constataría el conocimiento y la admiración que Rubió brindaba a las construcciones del gótico de la zona meridional, convirtiéndose este ejemplo en la primera recuperación de este estilo en la isla. Por otra parte, es digna de mención su apuesta por el arco parabólico en los accesos a las capillas laterales, en vez del apuntado del pasado gótico meridional; estamos ante una solución sumamente novedosa y única en Mallorca para aquel entonces. La cubierta central estaría apeada sobre unos arcos que, si bien son apuntados, existe una voluntad de dotarlos de una apariencia de parabólicos adaptando una clave curvada. Dada la mala conservación de los planos y el hecho de que estén inacabados, resulta difícil de precisar más esta estructura.

En definitiva, la iglesia parroquial de Son Servera es una construcción bastante original, no tanto si la comparamos con el resto de sus proyectos, como con el contexto

---

<sup>184</sup> Dicha afirmación no implica que no haya habido dificultades a la hora de seguir las pautas dadas por Rubió, como posteriormente veremos, las incongruencias arquitectónicas que apreciamos en los restos del templo delatan la falta de comprensión hacia las directrices marcadas por el arquitecto.

<sup>185</sup> Reflejo de la mala situación económica, fue la proliferación de migraciones hacia América Latina, por lo que las donaciones no sólo menguaban en cantidad, sino también en número.

arquitectónico de la isla en aquel momento. Repitió un planteamiento similar en Manacor, sin embargo, había que considerar la salvedad de que el elemento sustentante por el que aquí apostó fue un arco claramente apuntado y no de perfil parabólico. No obstante, es también interesante la lectura que se hace sobre el gótico meridional a propósito de este estudio, implicando por parte de Rubió toda una investigación, una revalorización así como una reivindicación del mismo, hasta aquel momento prácticamente inédito. De cualquier forma, el resultado es bello, personal y digno de ser rescatado del olvido.<sup>186</sup>

### **2.3. Primer contacto con la *Església Nova***

Como parte de las múltiples iniciativas culturales y artísticas que estaba propiciando la *Renaixença* en la isla, el vicario general Antoni Maria Alcover, animó la situación para que el pueblo de Son Servera, por fin, emprendiera la construcción de un nuevo templo donde officiar misa, acoger a los fieles locales, y ejercer demás funciones de culto. Rubió i Bellver, arquitecto al que ya se le brindaba gran respeto no tan sólo en Cataluña, sino también en Mallorca, fue el elegido para trazar los planos.

El entusiasmo y la cooperación de todo el pueblo, posibilitaron una puesta en marcha rápida, por lo que apenas fueron entregados los planos<sup>187</sup>, se comenzaron los cimientos del edificio (el 1 de marzo de 1906). Se debe apuntar la existencia de dos versiones del proyecto: el primero que entregó Rubió presentaba tres naves con capillas laterales, la cubierta de las mismas sería de madera apeada en arcos apuntados que coincidirían con los elementos sustentantes interiores y exteriores. El segundo, entregado unos meses más

---

<sup>186</sup> Antes de ahondar más en la historia de la construcción de la *Església Nova* quiero sacar a colación, a modo de enmienda, un artículo que publiqué a finales del pasado año (LIAÑO, 2008). En él ignoro todavía la existencia de una corrección intermedia en la secuencia de planos y, en consecuencia, lanzo una hipótesis sobre unos cimientos de columnas todavía existentes pero incoherentes con la estructura final del templo. De la misma forma, también desconocía el plano final de la fachada, elaborando igualmente especulaciones sobre su posible aspecto definitivo. Si bien algunas de esas hipótesis han resultado ciertas, el presente estudio difiere y corrige en algunos matices a la mencionada publicación. La causa se halla en que una vez publicado aquel artículo, y continuando mi investigación, salió a la luz nuevo material del archivo Reynés, hasta el momento inédito. Aquella nueva información me dio nuevas pautas para cerrar de forma correcta este episodio.

<sup>187</sup> Refiriéndonos aquí, aún, a los de tres naves.

tarde, mostraba una traza más sencilla y más acorde al pasado arquitectónico local: una nave, capillas laterales entre contrafuertes y cubierta similar a la anterior, aunque con interpretación diferente, techumbre de madera sobre arcos que pretenden aproximarse a un perfil parabólico.

El templo definitivo [fig. 15] que ideó Rubió i Bellver constataba un profundo conocimiento de la arquitectura meridional, habiendo adoptado una solución habitual en el pasado local, aunque interpretado de una forma *sui generis* y siguiendo su máxima que apelaba a una arquitectura hija de su tiempo;<sup>188</sup> las notas de modernidad se materializaban a través de los arcos parabólicos y la estilización de las formas. Resulta también interesante la solución que da al ábside, brindándole un plano independiente para su perfecto desarrollo, con ello ya dejaba patente la consideración que le merecía. Ésta, a la que se refieren en las crónicas como *capella fonda*, la plantea como un templo en miniatura que reproduce exactamente el mismo esquema de la estructura del conjunto. Podemos interpretar esta solución como un efecto de la influencia de la catedral de Palma de Mallorca, puesto que ambas ideas estarían muy próximas. La cabecera de la *Seu*, la capilla Real, presenta un gran desarrollo pudiendo casi calificarla como otro templo en el que se abre, a un nivel superior y a modo de ábside, la capilla de la Trinidad [fig. 16]. Debemos apuntar que Joan Rubió interpretó la solución de la cabecera de la *Seu* como algo original y sabiamente meditado (de ahí brota gran parte de la admiración que le brinda), sin embargo, como después defendió Guillem Forteza, tal planimetría se debe a algo fortuito, a un cambio del proyecto sobre la marcha, resultado del paso de la única nave que estaba proyectada en un principio, a las tres en la que después quedó.

---

<sup>188</sup> No debemos olvidar el hincapié que constantemente realizaba en la idea de que la arquitectura debía ser digna hija de un contexto determinado. No sólo reflexionó sobre ello en sus escritos inéditos, sino que en el artículo "En Joan Maragall té rahó" (1905 a) ya dejaba bien claro que la nueva arquitectura venía dada de la mano de Gaudí, la cual a través del arco parabólico o funicular superaba las limitaciones que el gótico llevaba inherentes.

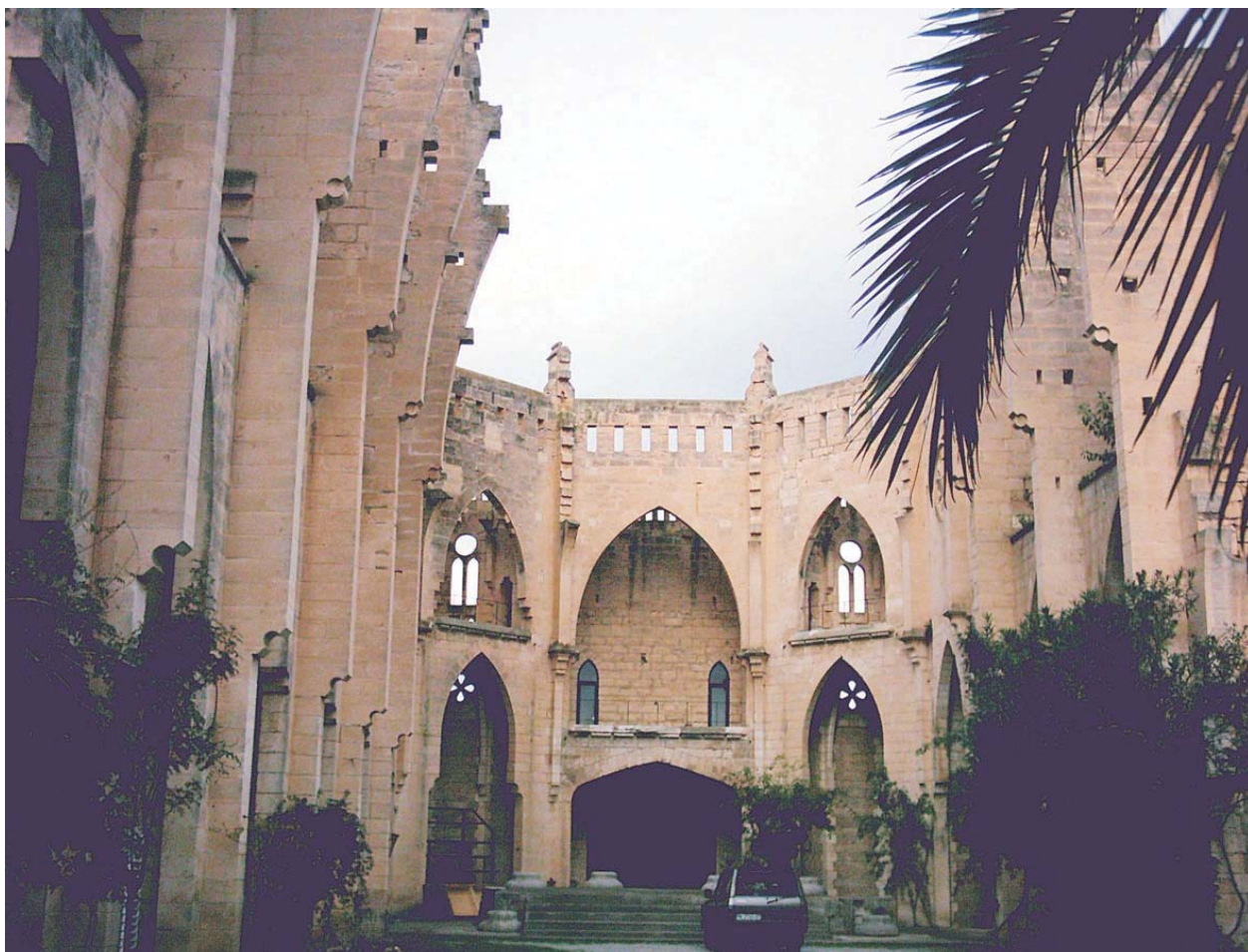


Fig. 15. La *Església Nova* de Son Servera

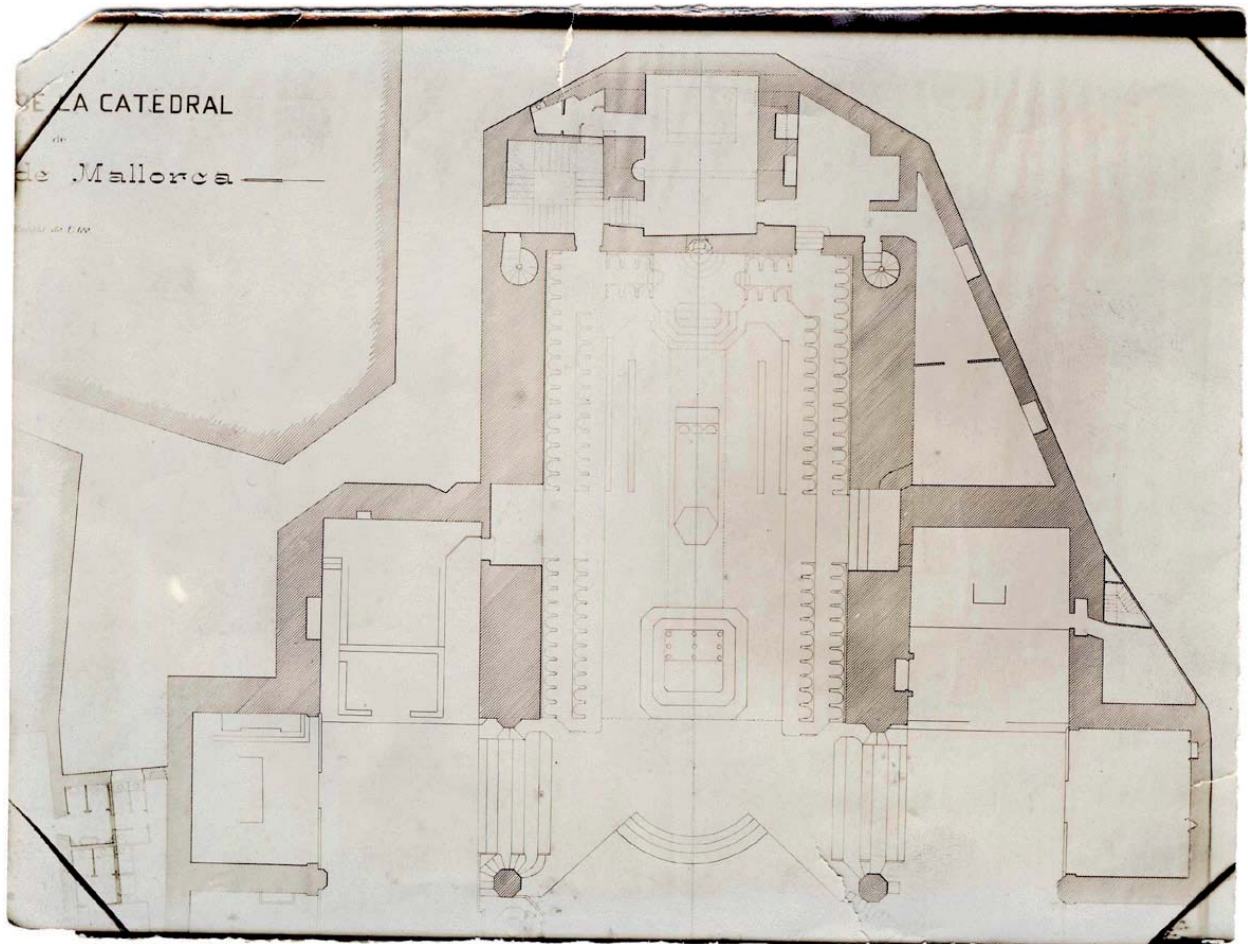


Fig. 16. Plano del ábside de la catedral de Mallorca (realizado por Rubió i Bellver).  
[AHCOAC, C- 1689/1-8]

En la iglesia de Son Servera, de la misma forma, en los ángulos de la cabecera, dispone sendos ábsides poligonales flanqueando una tribuna que se abre sobre la entrada de la *capella fonda*. A los siete tramos de los que consta la construcción se le añadiría un pórtico del cual no podemos imaginar su aspecto definitivo, ya que sólo se conserva la fachada del primer proyecto. El transepto, apenas marcado en planta con una mayor longitud del tramo, aparece rematado en los dos costados con sendas torrecillas cuadrangulares, que poco se corresponden con las proyectadas en los planos entregados.

En la actualidad, el templo yace inconcluso, sin cubrir, sin fachada y sin parte de los muros laterales. Sólo la *capella fonda* muestra el aspecto que Rubió le quiso dar. Las causas de este abandono se achacan, como ya hemos apuntado, a la escasez de recursos económicos con los que contaba la población.

El proyecto de la *Església Nova*, es un manifiesto de la forma habitual de trabajar de Rubió i Bellver: optar por una solución histórica sometiéndola a una revisión contemporánea. Por ello, podemos concebir esta construcción como un documento vivo no sólo de la memoria del arquitecto, sino de todo un determinado contexto. Adentrémonos en su historia.

## 2.4. El proyecto

### Joan Rubió i Bellver, artífice de la obra

Ya hemos justificado anteriormente la relación de Rubió i Bellver con la zona, por lo que ahora es necesario contextualizar la obra en su trayectoria profesional, y comentar la planimetría elegida para la *Església Nova* de Son Servera:

No es de extrañar que la propuesta que le pudiera hacer Antoni Maria Alcover, le resultara, a Rubió i Bellver, muy atractiva y no dudara en regalar los planos al pueblo.<sup>189</sup> Su deliberado interés por la arquitectura cristiana, llegando incluso a concebirla como la única real y digna, podría haber sido el detonante principal para tomar dicha decisión, ya que este proyecto se convertiría en un ensayo más para constatar algunas de sus teorías y reafirmarse en varias de sus sentencias. En definitiva, el gran atractivo que siente en este reto vendría dado por el interés que le suscitaban las iniciativas religiosas, siendo éstas en las que probablemente se sentía más cómodo trabajando.<sup>190</sup>

La primera aparición documentada de Rubió en Son Servera la tendríamos el 26 de agosto de 1905, cuando llegó al pueblo junto con el mentado vicario general para presenciar

---

<sup>189</sup> Parte de la explicación a este entusiasmo lo encontraríamos en la gran y omnipresente religiosidad del arquitecto. La mayoría de sus escritos los dedica a la construcción del templo cristiano, elaborando teorías interesantes que nos ayudarían a comprender su *modus operandi*. Asimismo, la influencia de Torras i Bages la deja patente en todas sus ideas cristianas y estéticas.

<sup>190</sup> En uno de sus tantos textos inéditos sobre la arquitectura cristiana -1923 (b)- a propósito de la teoría del estilo que elabora, afirmaba que una sociedad íntegra y positiva sólo era aquella que sabía transmitir adecuadamente el mensaje del ser supremo; la única forma de materializar esto sería a través de la arquitectura (por supuesto, religiosa) por lo que el arquitecto se convertiría, se puede especular, en el gran responsable de la buena marcha de la sociedad.

la bendición del terreno sobre el cual se iba a alzar la futura iglesia por él proyectada. De esa misma fecha serían los primeros planos entregados por el arquitecto.

Dichos planos se abortaron a favor de otros más acorde a las posibilidades del pueblo en aquel momento. El 28 de febrero de 1906 se hace entrega de estos planos que se pusieron en marcha justo al día siguiente. Como el cronista bien afirma, apenas varían con respecto a los segundos.<sup>191</sup> El gran tamaño del templo originalmente proyectado fue el principal motivo por el cual se replantearon las trazas a favor de otras menos ambiciosas. Una hipótesis muy plausible por la cual el arquitecto catalán optó por estas proporciones tan desmesuradas en un pueblo como Son Servera, nos la aporta Don Juan Font. A través de éste nos llega una tradición oral transmitida por Mn. Montserrat Santandreu y Mn. Miquel Cifre sobre el hecho de que Rubió ya tenía ideados estos primeros planos para un proyecto de alguna otra iglesia. Desgraciadamente, no hay documentación que acredite tal información, y tampoco podemos saber de qué otro templo se podría tratar.

Esta primera versión ideada (tanto en la primera, como en la segunda entrega),<sup>192</sup> consiste en un edificio de tres naves con capillas laterales, dos absidiolos poligonales y, por lo que podemos intuir, un ábside con mayor desarrollo [fig. 17].<sup>193</sup> Con respecto a la sección transversal [fig. 18], constatamos lo dicho hasta el momento en cuanto a planimetría: las tres naves muestran una diferencia de alturas considerable y éstas estarían cubiertas con una techumbre de madera apeada sobre arcos apuntados. Resultaría, por tanto, una interpretación personal de la típica cubierta meridional. Es interesante la relación entre la nave mayor y las laterales, ya que el arranque del arco de aquella estaría prácticamente ubicado a la altura de la clave de los arcos de las menores, por lo que estaría repitiendo las

---

<sup>191</sup> Todos los planos a los que me referiré a lo largo de este estudio se conservan en la parroquia de Son Servera. En ella se conservan dos juegos de planos, correspondientes a las dos versiones principales: templo de tres naves, y templo de una nave. Parece que los planos de tres naves que se conservan se corresponderían con la segunda entrega, también de tres naves pero de dimensiones más menguadas. En cualquier caso, es difícil precisarlo dado que la variación de la primera entrega con respecto a la segunda sólo afectaría, según se indica, a la dimensiones.

En cualquier caso, cabe precisar que la mayoría se encuentran en malas condiciones de conservación. Este factor, junto al hecho de que estén enmarcados, hace que las reproducciones que en esta tesis incluyo sean bastante precarias

<sup>192</sup> Todos los planos a los que me referiré a lo largo de este estudio se conservan en la parroquia de Son Servera. La mayoría se encuentran en malas condiciones de conservación. Este factor, junto al hecho de que estén enmarcados, hace que las reproducciones que en esta tesis incluyo sean bastante precarias.

<sup>193</sup> Nótese que en estos planos la *capella fonda* ya aparece con un importante desarrollo, comparable al de la catedral de Mallorca, tal y como se muestra en la fig. 16.

pautas de la catedral de Mallorca que tanto admiraba. Nótese que los elementos decorativos circulares que apreciamos en los arcos de la nave central se mantuvieron también en los planos definitivos.

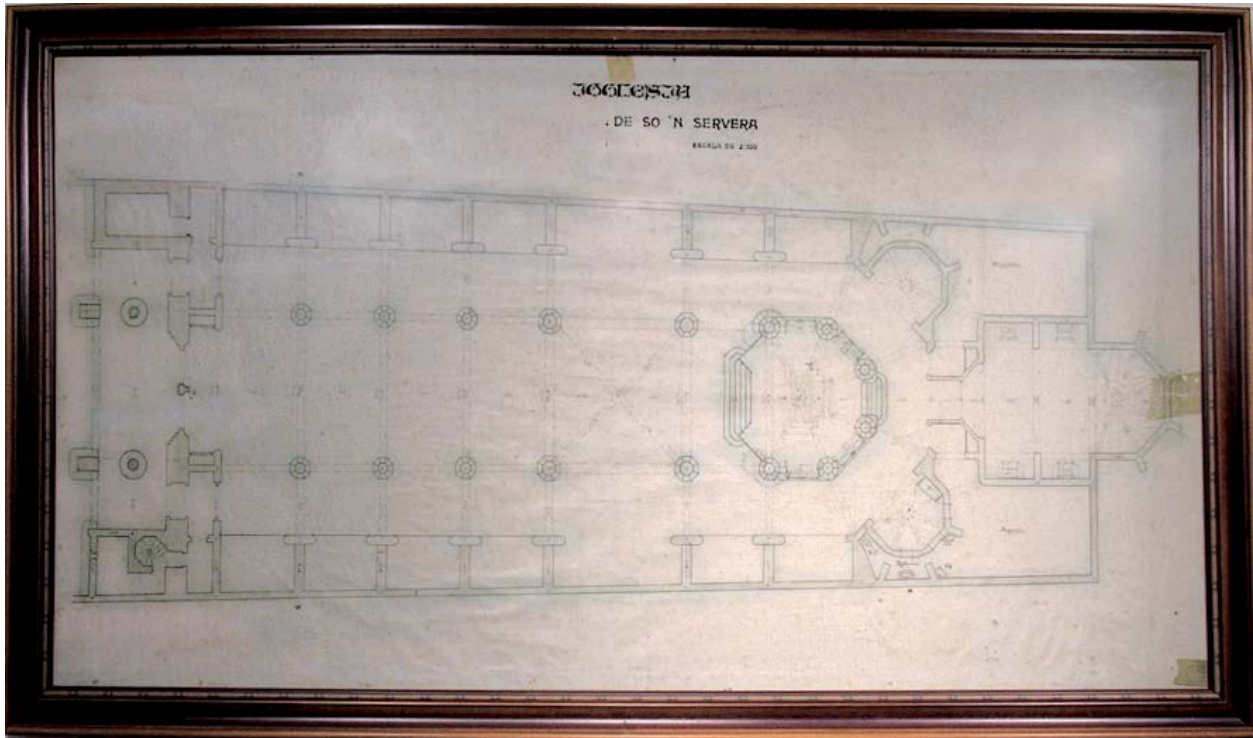


Fig. 17. Plano de la planta de la Església Nova. Primera versió

Se conserva también el dibujo de la fachada de la primera versión proyectada para el templo [fig. 19]. Se trataría más de una sección que de un proyecto de fachada acabada, puesto que no se especifican detalles decorativos del paramento murario. En cualquier caso, no se intuye como una solución demasiado complicada, ya que deja intuir claramente el diseño interior del templo. El pórtico que preside la fachada, muy probablemente, se conservaría en el definitivo ya que es algo recurrente en muchas de sus obras, véase el Sagrado Corazón de Gijón (1913-1921) o bien la capilla de Raymat (1916-1918), esta última con un desarrollo mayor, convirtiéndose en una estructura muy pronunciada y con un gran voladizo [figs. 20 y 21]. En consecuencia, podemos deducir que, con la salvedad de la diferencia de alturas obligada por las naves, el resto de la fachada no se modificaría demasiado con respecto a la segunda propuesta.



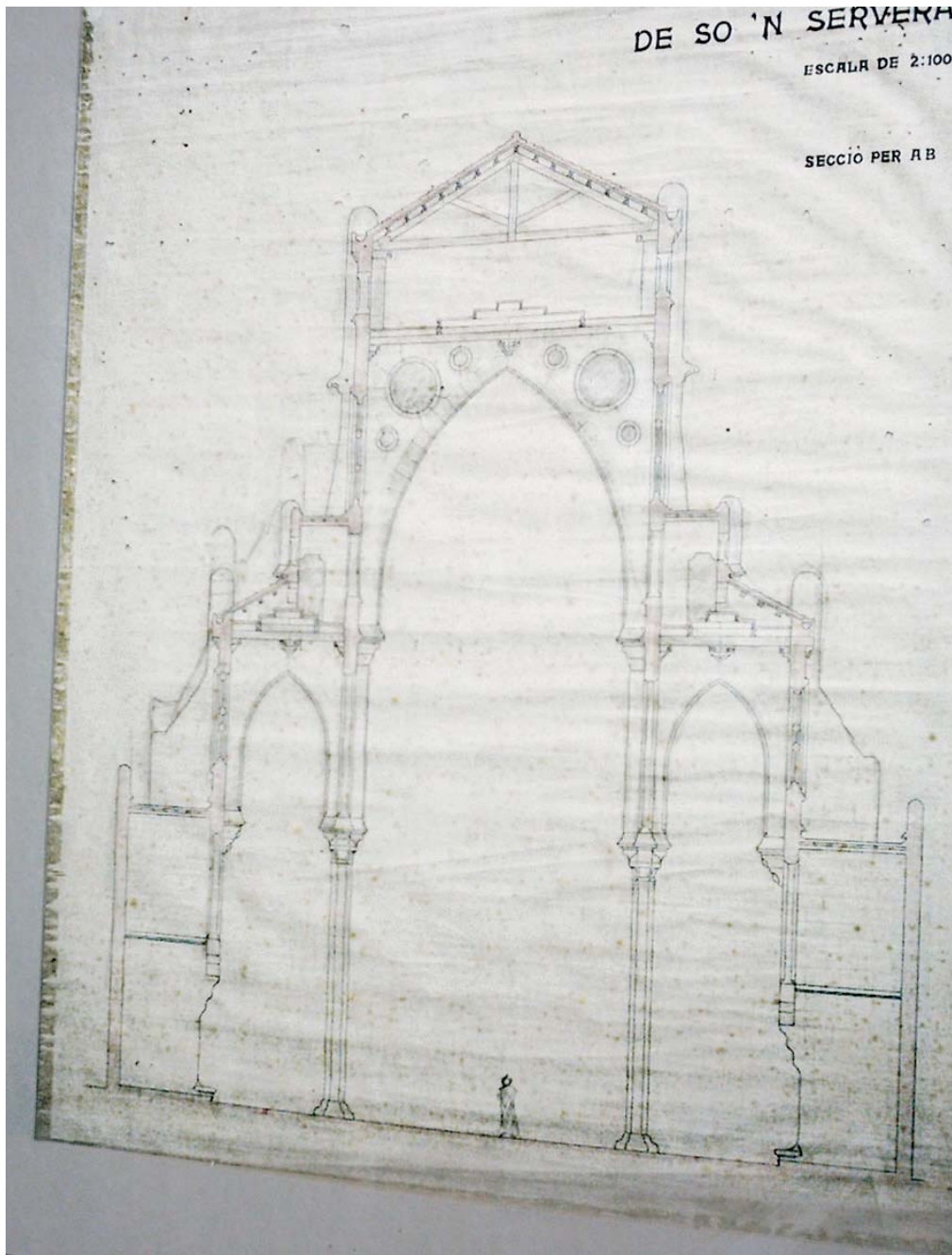


Fig. 18. Sección transversal de la *Església Nova*. Primera versión

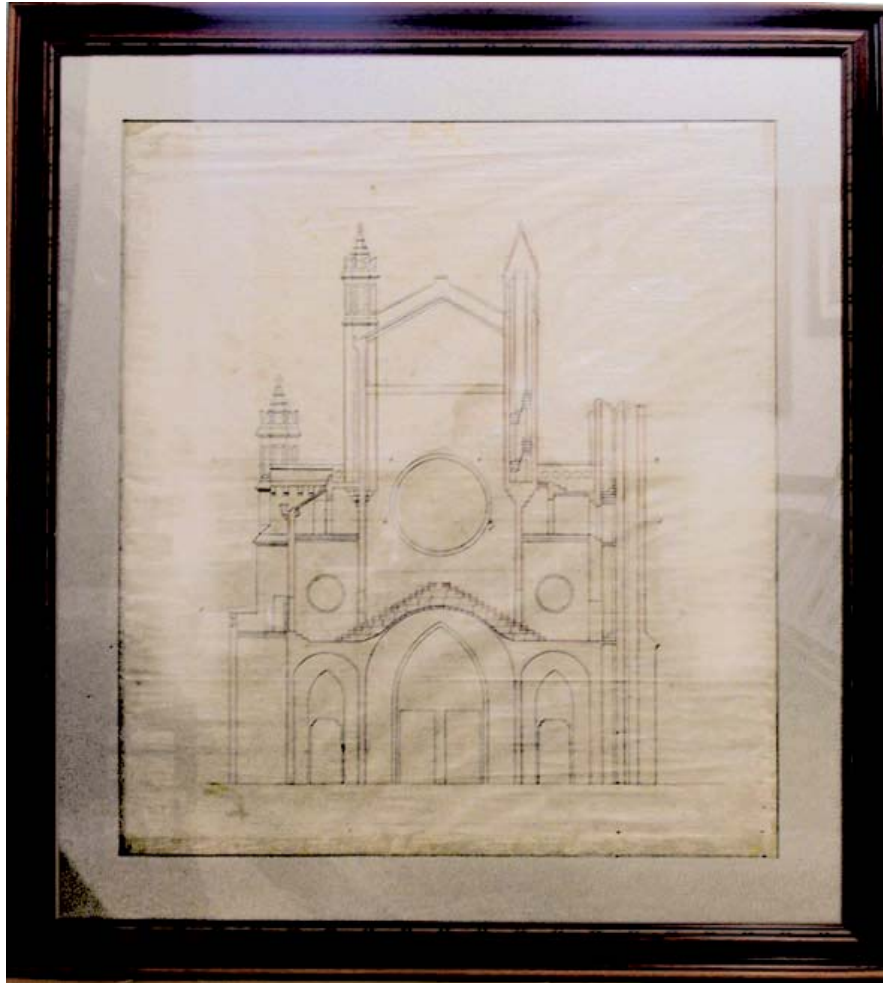


Fig. 19. Fachada (sección) proyectada para la *Església Nova*



Fig. 20. Dibujo (lápiz y aguada sobre papel) de la Iglesia del Sagrado Corazón, 1913-1921 (Gijón, Asturias). [AHCOAC, C-1692/27-37]



Fig. 21. Capilla de Raymat, 1916-1918 (Lérida)

Es necesario llamar la atención del juego de *óculi* que supuestamente presentaría el paramento, susceptible de relacionarse con la *Seu*. Reiteramos en la admiración que le presta a lo largo de toda su vida a la catedral de Mallorca, así como la impronta que ésta le dejó en toda su trayectoria arquitectónica.

Sin embargo, y a pesar de esta segunda entrega de planos viera reducida sus dimensiones con respecto a la versión original, seguía siendo sobredimensionada para las posibilidades económicas y técnicas de la villa, por lo que se decidió apostar, ya con los cimientos construidos, por una tercera entrega de planos.<sup>194</sup> Rubió realizó su siguiente visita en abril de 1906,<sup>195</sup> en esta ocasión acompañado del arquitecto Guillem Reynés. Pero fue en diciembre de aquel mismo año cuando se vuelve a mencionar una visita suya en la que regaló “los planos”.<sup>196</sup> Entenderíamos por esta mención que se estaría refiriendo a estos nuevos planos cuya planta ya se mostraría reducida a una sola nave. A esta tercera entrega me refiero como “segunda versión” porque comprende un cambio sustancial con respecto a las dos anteriores convirtiéndose en un proyecto esencialmente distinto.

Donde mejor se aprecia este cambio de dirección del proyecto es en la sección transversal [fig. 22]. Observamos que la estructura se reduce a una sola nave con capillas laterales (nótese que permanecen intactos los elementos decorativos circulares de los arcos fajones a los que anteriormente me refería). Igualmente, la cubierta también se adaptaría a la nueva planimetría; Rubió optaba por una solución de raíces meridionales: techumbre de madera sobre arcos que, pretenden adoptar una apariencia próxima a lo parabólico. En estos planos no se especifica el desarrollo de la *capella fonda*. En definitiva, podemos afirmar que nuestro arquitecto recuperó una estructura del gótico del *midi* ya bien conocida por él, tanto en Cataluña como en Mallorca, pero que actualizó mediante la inserción del arco parabólico.

De acuerdo a los análisis de Tomlow -todos basados en el supuesto, ya que nunca llegó a ver estos planos- el edificio responde a unos rigurosos estudios estructurales

---

<sup>194</sup> Las dimensiones definitivas de l' *Església Nova*, de acuerdo los cálculos de Jos Tomlow, serían 73 metros de largo, 24 metros de ancho y una altura de 29 metros. TOMLOW, 2002.

<sup>195</sup> *Relació Diària de les obres de la Església Nova* (s/p).

<sup>196</sup> *Ibid.*

fundamentados en la estática gráfica.<sup>197</sup> A diferencia de los planos de la Santa Familia de Manacor, donde sí deja constancia de sus anotaciones y estudios sobre los planos, aquí no, sin embargo todo apuntaría a que sí estuviera siguiendo estas pautas. Es innegable, por tanto, la importante labor que Rubió realiza a favor de la difusión de esa nueva arquitectura sistematizada por Gaudí.

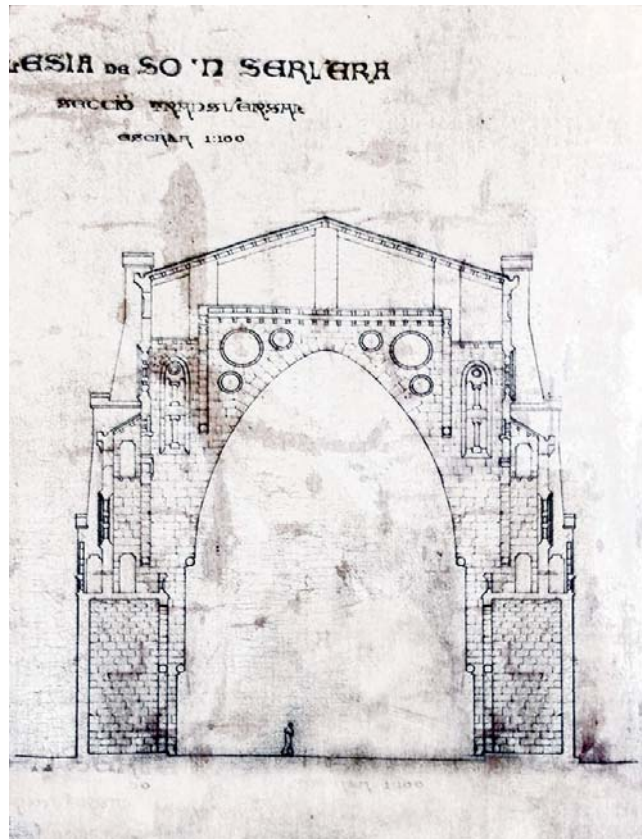


Fig. 22. Sección transversal de la *Església Nova*. Versión final

Aparte, el alzado [figs. 23 y 24] por el que Rubió optó se presenta algo más animado y, por ende, distanciado de las soluciones asépticas y austeras de este gótico de la zona. Presenta diferentes niveles constituidos por las capillas laterales sin comunicación entre ellas [fig. 25]<sup>198</sup> y un triforio bien profundo que queda decorado e iluminado por los rosetones que

<sup>197</sup> TOMLOW, 2002.

<sup>198</sup> Cabe llamar la atención sobre los arcos de ingreso a las capillas laterales. Aunque el aspecto actual es un claro arco ojival, en los planos aparece diseñado a modo de arco parabólico. No sabemos por qué existe esa incongruencia entre el papel y la obra pero, en cualquier caso, la tradición oral también informa de que tal modificación de los planos le valió un buen enfado a Rubió, pues no era de extrañar si consideramos el valor y el trasfondo que este tipo de elemento arquitectónico implicaba para él; el uso del arco parabólico inventado por

se abren en su fondo. Continuaría en altura otra línea de ventanas a la que le seguiría toda una hilera de rosetones para ser rematado por unas ventanillas a modo de saeteras. A pesar de la complicación aparente, la forma global del alzado es de gran originalidad y sencillez como a continuación comentaremos.

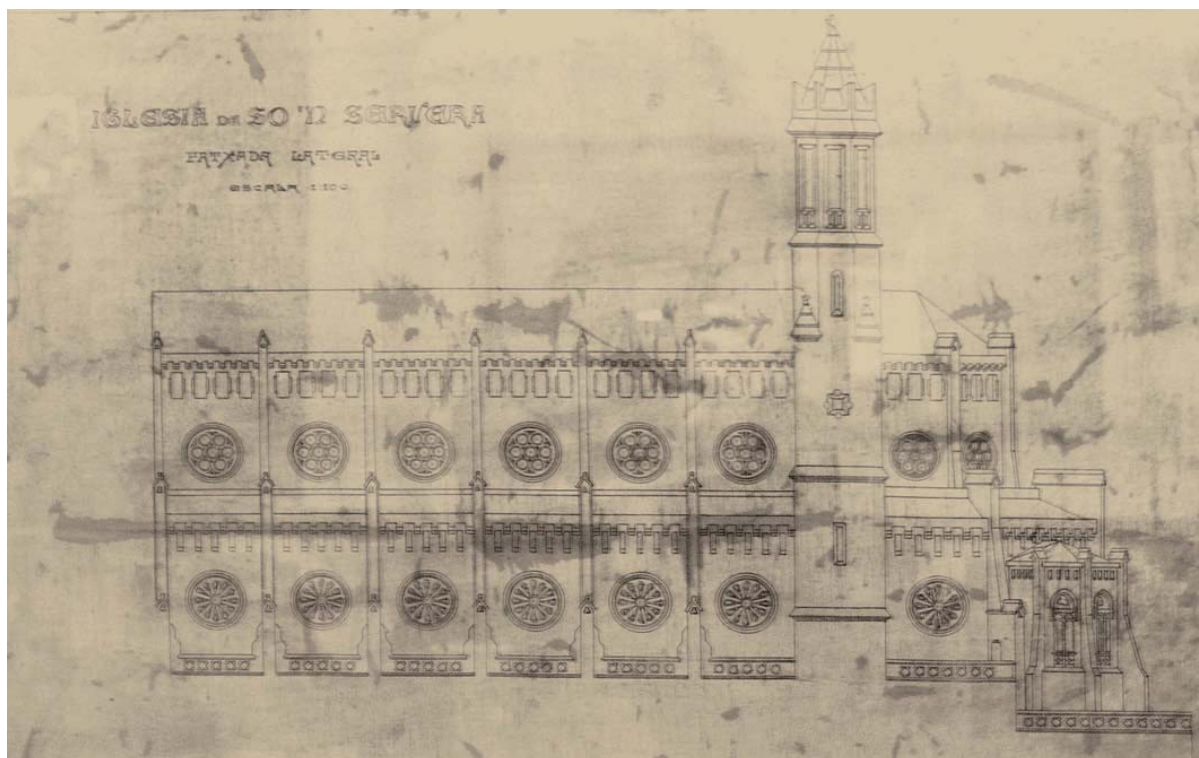


Fig. 23. Alzado exterior de la *Església Nova*

Situando esta opción en toda la producción del arquitecto, cabe decir que repitió un esquema similar en otros edificios como las ya mencionadas iglesias del Sagrado Corazón de Gijón<sup>199</sup> y de Raymat. En ambas también se estaría apostando por soluciones sencillas de una sola nave con capillas laterales y, en ambos casos, la cubierta está formada por una secuencia de arcos parabólicos combinados con artesonado. En Mallorca, el templo de la Santa Familia de Manacor, a pocos kilómetros de distancia, y levantado aproximadamente en

---

su maestro Antoni Gaudí suponía la superación del estancamiento que llevaba implícito el estilo gótico. Aunque los de la nave central no están acabados, como se puede apreciar en los planos, no resulta un arco apuntado claro, sino que subyace una voluntad de darle una apariencia de parabólico adaptando la clave a manera curva, como ya hemos visto.

<sup>199</sup> En relación a esta obra es de destacar la interesante monografía de Claudi Alsina i Bonafont (ALSINA / BASSEGODA, 2001).

las mismas fechas, presentaba una estructura similar pero sin la importante aportación del arco parabólico, es decir, su apuesta en este templo es mucho más ortodoxa y próxima al pasado gótico local. Este edificio lo derruyeron en la década de los setenta. La iglesia, de dimensiones mucho menores, era también de una sola nave, pero con cubierta diafragmática: la techumbre de madera se apeaba sobre arcos claramente apuntados y el alzado era mucho más simple. Los templos de Son Servera y de Manacor, a pesar de los matices -no tanto estructurales como conceptuales- que las separan, son ejemplos excepcionales y de gran novedad para el contexto arquitectónico mallorquín de la época.

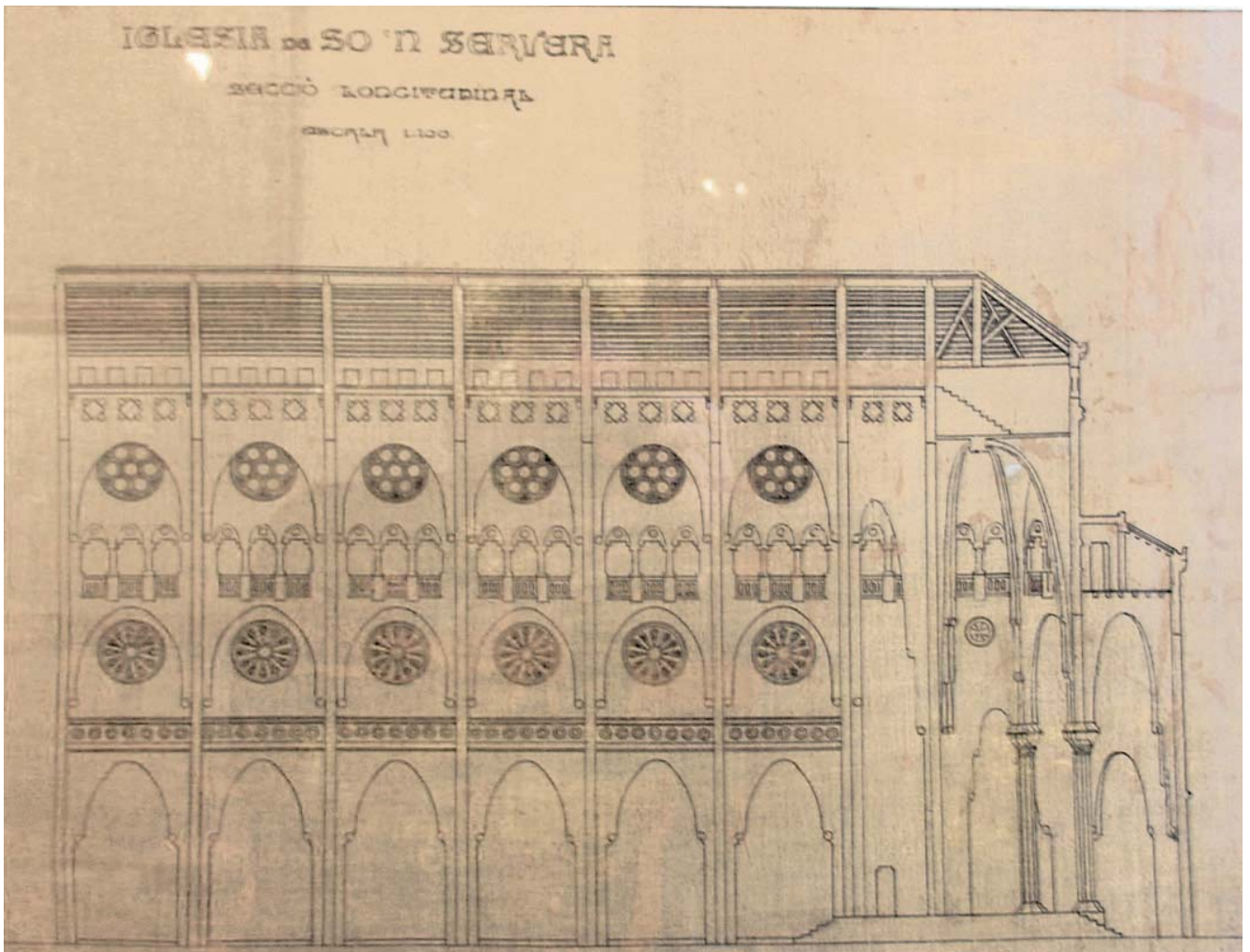


Fig. 24. Sección longitudinal de la *Església Nova*



Fig. 25. Interior de la *Església Nova*

En la planimetría de Son Servera, Rubió i Bellver, se mostró mucho menos reaccionario que en el templo de la Santa Família de Manacor. Según él, la arquitectura debía ser hija de su tiempo, por lo que rescatar formas del pasado sería ilícito en la medida que se estaría poniendo en evidencia una falta de creatividad, originalidad y, en última instancia, no se estaría siendo fiel a las necesidades de una época.<sup>200</sup> Mientras este sería el caso del templo de Manacor, en la *Església Nova* y en los otros dos templos antes expuestos, la solución del arco parabólico como elemento fundamental y estructural los estaría adaptando a un presente, alejándolos esencial y conceptualmente de modelos históricamente pasados. Continuamente encumbró a su maestro, Antoni Gaudí, por haber sabido crear una arquitectura digna de su momento, habiendo superado los problemas

<sup>200</sup> En muchos de sus artículos -1916, 1916(a), 1916(b)- insistía en la crítica hacia el “arqueologismo” al que tanto se recurría entre sus contemporáneos. La falta de creatividad derivaría en una recuperación de estilos pasados utilizados sin criterio. Sin embargo, Rubió matizaba la afirmación defendiendo su uso siempre y cuando aquellas soluciones que hubieran sido efectivas en el pasado se utilicen con unos propósitos y formas presentes. Es decir, se puede buscar la inspiración en el pasado quedando justificada esta por un funcionalismo explícito. No obstante, la incongruencia que persigue al arquitecto toda su vida demuestra cómo, a menudo, cae en el objeto de su crítica.



estructurales del gótico (relación entre elemento sostenido y sustentante) mediante el arco parabólico,<sup>201</sup> esas eran las nuevas soluciones a las que se debía apelar en su tiempo.

Asimismo, el haber optado, de alguna manera, por una vuelta al pasado medieval es significativo en la medida que podemos extraer toda una serie de deducciones que seguiremos analizando a lo largo de este estudio.

Tal vez, dentro de esta tercera entrega, podríamos ubicar las trazas finales para la *capella fonda* [fig. 26] que en todos los planos anteriores no se especificaba, a excepción de la primera versión de la planta (ver fig. 17) en donde sí se esbozaba el desarrollo que desde un primer momento le quería dar.



Fig. 26. Plano de la *Capella Fonda* de la *Església Nova* de Son Servera

<sup>201</sup> Esta apología a su maestro la manifiesta de forma clara en: RUBIÓ, 1913.

La *Capella Fonda* (1908-1909) la concibió como un templo a menor escala desarrollado como prolongación de la estructura principal. Repite la misma planimetría planteada para la iglesia como tal: una sola nave con capillas laterales y techumbre de madera sobre los arcos fajones que, en este caso sí son apuntados, entroncando con un pasado medieval evidente [fig. 27]. Con mínimas variaciones, los motivos circulares de los arcos diafragmáticos, así como los rosetones de los muros laterales del templo, también están presentes en esta capilla. De nuevo, remitimos al paralelismo con la catedral de Mallorca: teniendo presente las diferencias evidentes, en la *Seu*, la cabecera también alcanza un desarrollo importante y casi autónomo con respecto al resto del templo. En los escritos que Rubió dedicó a la *Seu* reiteraba, en varias ocasiones, en esta solución tan original y acertada que, en su opinión, estaría ayudando a romper la monotonía de la consecución de tramos, focalizando la mirada en ese punto de fuga integrado por el juego de capillas de la cabecera conjuntamente con los *oculi*.<sup>202</sup> Una vez más hay que puntualizar que el arquitecto nunca fue conciente de que tal solución fue fortuita y fruto de una corrección, tal y como apuntó Guillem Forteza posteriormente.<sup>203</sup>



Fig. 27. Interior de la *Capella Fonda* de la *Església Nova* de Son Servera

<sup>202</sup> RUBIÓ, 1906, 1912(h), 1923.

<sup>203</sup> FORTEZA, 1922 (p.1) y DOMENGE, 1997 (p. 146).



Fig. 28. Fachada de la *Església Nova* de Son Servera (versión final)

En abril de 1908 Rubió revisitaba de nuevo las obras, pero no fue hasta septiembre que trajo consigo los planos de la fachada.<sup>204</sup> Como se puede observar en la fotografía [fig. 28], en este caso ya se trataría de un dibujo detallado del aspecto final que debiese presentar la fachada del templo una vez concluido; mantendría total coherencia con la sección ya antes comentada (fig. 19). Directamente no se vuelve a mencionar a Rubió hasta 1912, fecha en la que el vicario Parera le remite una carta para informarle de un imprevisto en la obra. Sólo se le vuelve a mencionar en 1922 de forma indirecta en el libro de cuentas a propósito de unas fotos que encarga de la obra.

Adentrándonos ya en los aspectos más decorativos y estéticos del templo, huelga comentar que el arquitecto, en este sentido, se mantuvo fiel a los postulados que defiende con respecto a la utilización de elementos del pasado. Si bien es cierto que la iglesia está inconclusa, el aspecto definitivo (ornamentalmente hablando) no variaría demasiado con respecto al que manifiesta actualmente. Es decir, la decoración se limita exclusivamente a aquellos lugares donde la función o la situación lo exige. Ni en su interior ni en su exterior podemos hablar de excesos decorativos ya que, siguiendo sus ideales (no siempre cumplidos), la estructura y los volúmenes son los que constituyen el verdadero atractivo de la composición.

Asimismo, en todos ellos, las referencias hacia un pasado son evidentes y en ningún momento se intuye una intención de ocultarlas (no obstante la esquematización a que las sometió). Aunque podamos adivinar perfectamente un rosetón, una trompa o un pináculo, el tratamiento que reciben estos elementos dista mucho de su concepción más ortodoxa; las formas de éstos están reducidas a lo esencial y necesario para seguir manteniendo la función para la que fueron concebidas. Las complejas florituras que todos ellos tienden a llevar de forma intrínseca, se resumen aquí a los mínimos rasgos definitorios. Si observamos cualquiera de los elementos a los que estamos haciendo referencia, veremos que todos ellos tienden a una extrema sencillez que en última instancia remitiría a una explicación religiosa vinculable a Torras i Bages o a Santo Tomás.<sup>205</sup> El enfoque que Rubió i Bellver otorgaba a la decoración de este templo podríamos calificarlo de moderno, ya que atendiendo a lo

---

<sup>204</sup> *Relació Diària* de les obres de la *Església Nova* (s/p). Este sería el único plano que no se encuentra en la actualidad en la parroquia de Son Servera, sino en el Arxiu Reynés (AR, GRF. 104).

<sup>205</sup> Ya me detendré en esta idea más adelante. RUBIÓ, 1921 y 1932.

mencionado anteriormente, el arquitecto siempre tuvo presente un funcionalismo y una tendencia a la abstracción que se alejaría del “arqueologismo” hueco propio de los habituales historicismos de su época.



Fig. 29. Rosetón de la *Església Nova* de Son Servera

Cabe detenernos en ciertos elementos que incluyó en la *Església Nova* para poder relacionarlos con otras construcciones suyas o bien para hacer notar una serie de influencias localizadas. Así, por ejemplo, planteó tres tipos de rosetas, todas ellas muy sencillas y esquemáticas [figs. 29, 30 y 31], que estarían constatando lo expuesto anteriormente. Es decir, aunque la referencia la buscaba en un estilo pasado, el tratamiento tan puro y simple que le daba, le estaría calificando de moderno. De igual forma, si nos fijamos en el ejemplo de la fig. 29, podríamos remitirnos a la iglesia de Son Carrió (fig. 2). La simplificación de las formas a la que también está sometido el rosetón de esta iglesia coincidiría con el planteado

por Rubió en la *Església Nova* de Son Servera.<sup>206</sup> Sin embargo, hay que decir que tal forma simplificada no es ni mucho menos una invención de nuestro arquitecto, de lo contrario, era un recurso muy habitual entre sus contemporáneos, o incluso en arquitectos anteriores. Por ejemplo, Granell i Mundet, recurría a ellos en varias de sus construcciones religiosas. Más probable referente haya sido su maestro Gaudí: en varias zonas del templo de la Sagrada Familia, como es en la *façana del Naixement*, se rescatan estas formas del pasado tamizadas con notas de modernización.<sup>207</sup>



Fig. 30. Rosetón de la *Església Nova* de Son Servera

<sup>206</sup> Debemos puntualizar, igualmente, que la iglesia de Son Carrió está concebida de acuerdo a unas pautas románicas muy definidas y que se respetan en su globalidad. La incorporación de este elemento en el centro de la fachada queda algo descontextualizado si lo comparamos con el resto de la construcción. Si bien es cierto que en la época no existía demasiado rigor a la hora de recuperar un estilo pasado, sorprende que prácticamente el único elemento que se aleje del románico bajo el cual se concibe este templo, sea un rosetón cuyas características son muy similares a las de Son Servera.

<sup>207</sup> Tengamos presente que Rubió i Bellver, desde que entró en el estudio de su maestro en 1893, colaboró en el proyecto de la Sagrada Familia. Es más, Rubió, publicó una serie de dibujos de este templo en la *Il·lustració Catalana* (1906 a), siendo la imagen principal de este conjunto, la *façana del Naixement*. Sería necesario, por tanto, destacar esta influencia.



Fig. 31. Rosetón de la *Església Nova* de Son Servera



Fig. 32. Exterior de la *Capella Fonda* de la *Església Nova* de Son Servera



Fig. 33. El *Frare Blanc* o Casa Roviralta, 1903-1913 (Barcelona)

Tratando de enlazar dicha obra con otras también de su autoría, cabe hacer referencia a unos ventanales [figs. 32 y 33] dispuestos en los absidiolos poligonales que flanquean la *capella fonda*, y que resultan de una simplificación de los clásicos vanos góticos. Coincidiendo con las premisas que venimos comentando hasta el momento, estos elementos coincidirían con los de la Casa Roviralta (Frare Blanc) de Barcelona (1903-1913). Cronológicamente, ambos proyectos se solaparían, con lo cual, el resultado de la solución, probablemente planteada con anterioridad en la torre del Tibidabo, le convencería lo suficiente como para trasladarla también a Son Servera.

Huelga también destacar las saeteras que recorren todo el remate del edificio [fig. 34]. Es un elemento recurrente en varios de sus edificios, por lo que planteo distintas hipótesis sobre el origen último de éste en la *Església Nova*. Fiel a su admiración por el gótico meridional y, teniendo en cuenta el protagonismo de este estilo en dicho templo, podría haber encontrado la inspiración en arquitecturas de este pasado mallorquín manifestando, de



nuevo, no sólo el conocimiento de la zona sino su admiración a aquellas formas medievales. La “solana” o ático perforado por ventanas cuadradas o ligeramente rectangulares (con frecuencia rematadas por un arco conopial) se convirtió en un recurso habitual en la arquitectura mallorquina gótica y posterior. Cabe sacar a colación el estudio que Rubió realiza sobre la lonja de Palma donde ya se percataba de dicho remate planteando una solución de cubierta alternativa.<sup>208</sup> Sin embargo, también deberíamos considerar el hecho de que es la primera etapa de Gaudí aquella que más influye en su obra; Rubió i Bellver, recién licenciado en 1893 se incorporó al estudio de su maestro. Su intenso trabajo conjunto hasta 1906 -posteriormente las colaboraciones fueron más puntuales- le influyó para el resto de toda su carrera profesional. Así, por tanto, la primera etapa de Gaudí es aquella que más presente estuvo siempre en Rubió; construcciones como la *Casa Vicens* fueron puntos de referencia; la *Casa Alemany* es la que mejor constataría tal débito [fig. 34]. Con ello pretendo decir que las saeteras que Rubió i Bellver dispone en el ático del templo de Son Servera podrían remitirnos tanto a la arquitectura del gótico meridional, como a las primeras obras de su maestro. Como luego veremos, en la Santa Familia de Manacor también se repite este elemento.



Fig. 34. Exterior de la *Església Nova* (detalle)

---

<sup>208</sup> RUBIÓ, 1905.

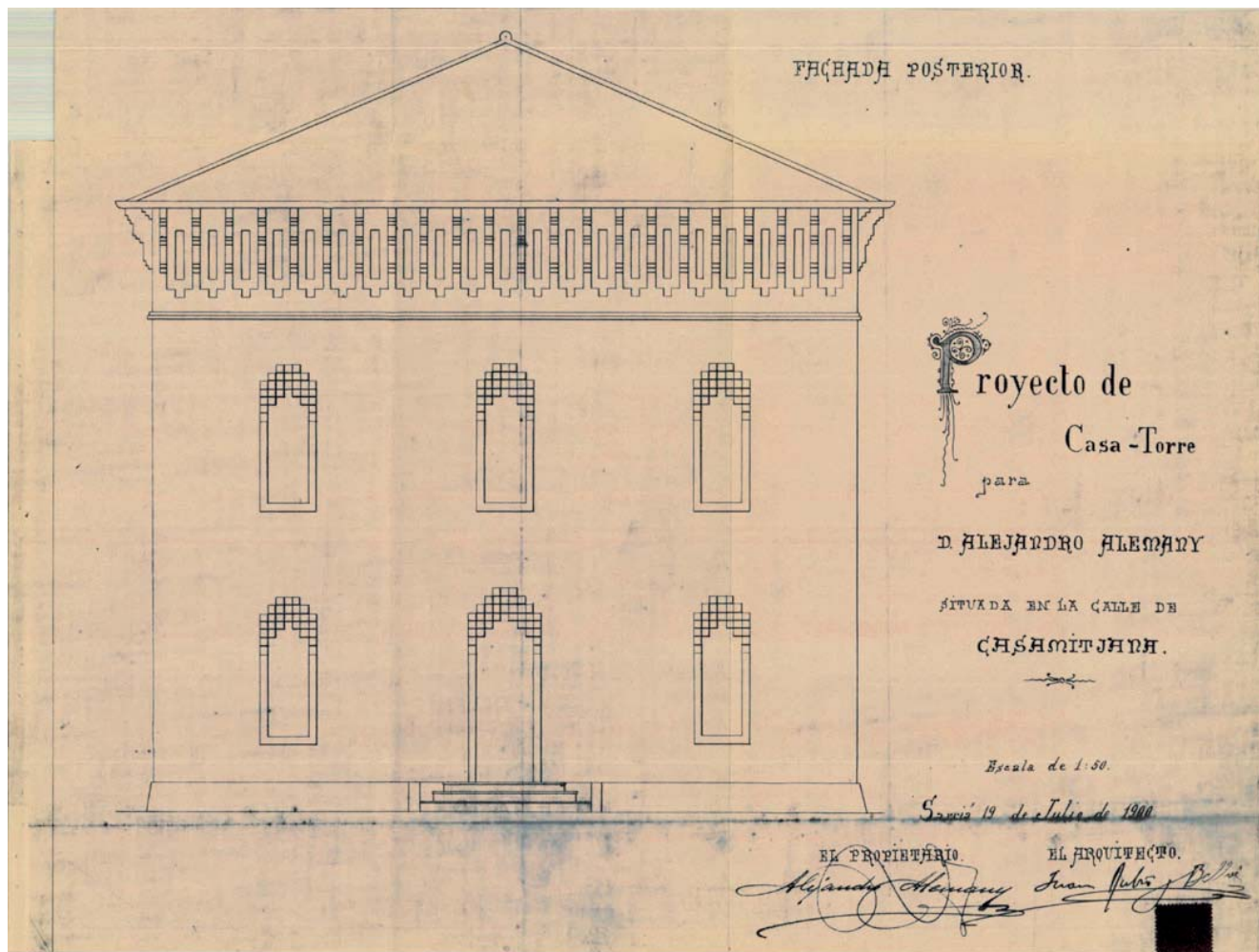


Fig. 35. Casa Alemany, 1900-1901 (Barcelona). [AHCOAC, C-1689/1-8]

Finalmente puntualizar una última relación: el vínculo con el pasado remoto árabe. Si nos fijamos en el arranque de los arcos de la nave central observamos unas formas que recuerdan, de manera muy esquemática, a los modillones de rolo [fig. 36]. A su vez, encontraríamos su opuesto en negativo en los capiteles inferiores (reiterando en ese juego de formas simplificadas y geométricas a la que con frecuencia hacía honor Rubió). El legado árabe será un aspecto que siempre esté presente en la obra de nuestro arquitecto y, aunque podamos interpretarlo como una nota común a la gran mayoría de modernistas (heredada directamente de Gaudí), cabe ir más allá y concebirla como una herencia directa de sus antepasados musulmanes asentados durante varios siglos en su tierra natal, Tarragona.



Fig. 36. Elemento decorativo del arranque del arco. *Església Nova* de Son Severa

## 2.5. Antoni Maria Alcover<sup>209</sup>

### Su protagonismo en la *Església Nova*

La figura de Antoni Maria Alcover, quien fuera vicario general de Mallorca, fue decisiva a la hora de adjudicar el diseño de los planos a Juan Rubió i Bellver. Su espíritu humanista, y

---

<sup>209</sup> A pesar de la presencia que este religioso tenía en el mundo de la arquitectura cristiana del momento, no se le han dedicado apenas estudios a dicha faceta, ya que siempre ha quedado eclipsada a favor de su labor lingüística y literaria como recopilador y escritor de *rondaies*. Escasos escritos mencionan su interés por la arquitectura cristiana: MIQUEL I JAUME, 1998; MARCH / LLULL, 2003 o PEREA, 2003.

su continua relación con el mundo de la cultura, no sólo le permitieron cultivar diferentes campos de las artes, sino también establecer vínculos con la vanguardia cultural catalana. Este último aspecto fue decisivo a la hora de entrar en contacto con nuestro arquitecto.

Aunque su personalidad es fundamentalmente conocida por sus incursiones en el mundo de la literatura y la lengua local, también fue autor de diversas iniciativas arquitectónicas. Como hemos dicho anteriormente, el hecho de que la mayoría de sus construcciones estén en el noreste de la isla, se explica por su origen manacoreense. Si bien hay que valorar el hecho de haber diseñado estos templos sin tener una formación arquitectónica previa, también debemos puntualizar que ninguno de los proyectos muestra una importante originalidad, remitiéndonos constantemente a modelos del románico catalán del que se revelaba como acérrimo admirador.<sup>210</sup>

En otras ocasiones, su interés por la arquitectura cristiana le llevaba a actuar como impulsor de empresas constructivas religiosas ajenas. En estos casos, él no participaba de forma activa en el proyecto, sino que su presencia, se limitaba a viabilizar el levantamiento de templos en pueblos o localidades que carecían de ellos, o bien que se encontraban en situaciones precarias; tal fue el caso de Son Servera.

Un dato muy relevante que avala a la figura de Alcover como fundamental promotor del templo de Son Servera, sería el siguiente: la *Església Nova* formaría parte de toda esa serie de empresas arquitectónicas que el vicario había comenzado con Son Carrió, en el momento que entró a formar parte de la curia mallorquina en 1898. Su presencia en fuentes directas e indirectas<sup>211</sup> demostraría cómo la iniciativa del templo de Son Servera es también suya; sin embargo, su dependencia llegaría incluso más lejos hasta el punto de hacerle “partícipe” del abandono de este proyecto. En el proceso constructivo del templo serverino existe una fase inicial de gran entusiasmo e intensidad constructiva (queda de manifiesto en la *relació diària de les obres de la Església Nova*), ésta duraría hasta 1920, momento en que las obras se encuentran bastante avanzadas y presentarían prácticamente el aspecto que tienen actualmente. A partir de ese momento, el esfuerzo constructivo va remitiendo hasta

---

<sup>210</sup> Los diseños de los que el vicario general fue autor no se pueden considerar como auténticos proyectos arquitectónicos, sino más bien como esbozos y dibujos que, a causa de sus tácticas deficiencias formativas, descuidaban la mayoría de aspectos técnicos. De la viabilidad de los mismos, un maestro de obras o el arquitecto diocesano se encargaría.

<sup>211</sup> *Relació diària de les obres de la Església Nova*, MIQUEL I JAUME, etc.

que finalmente se abandonan. No es casualidad que el vicario Alcover, a partir de 1915 (momento en que asume durante un año la sustitución del obispo Campins recién fallecido) se viera de cada vez más ocupado en su labor lingüística y en sus viajes documentales. De igual forma, a partir de esa fecha, le comienza a flaquear la salud convirtiéndose, a medida que pasaban los años, en ataques más intensos y frecuentes. El último dato que tenemos en relación al proceso constructivo del templo de Son Servera es de comienzos de 1933; Alcover falleció en 1932. La desaparición del vicario general supone, junto a toda otra serie de causas, otra razón de peso por la cual la *Església Nova* yace inacabada.

Volviendo a los templos que él diseñó personalmente, cabe detenernos en su *opera prima*, la iglesia de Son Carrió, situada en un pueblecito a escasos kilómetros de Son Servera. Este templo, no sólo nos permite elaborar un análisis comparativo con la *Església Nova*, sino que nos ayuda a urdir vínculos entre Alcover y Rubió que nos permiten justificar su relación posterior en Son Servera. El proceso constructivo resulta paralelo al de nuestra iglesia; la iniciativa data de 1898, siendo el detonante último, al igual que en el templo serverino, la mala condición en la que se encontraba la antigua iglesia del pueblo. Huelga decir que ésta sí que llegó a una perfecta conclusión, viendo las causas en las siguientes circunstancias que la hacen diferir de la *Església Nova*: el pueblo se volcó en su construcción sin desmotivarse en ningún momento, puesto que el vínculo existente con Alcover ya era la suficiente garantía como para incentivar las donaciones. Igualmente su figura estaba siempre presente realizando visitas continuas para controlar las obras y para animar a los feligreses<sup>212</sup>. También debemos llamar la atención sobre la perfecta organización ejecutiva que se elaboró para asegurar que las obras llegaran a buen cauce: se nombró una especie de comité o patronato, subdividido en cuatro comisiones y destinado a coordinar los aspectos más relevantes de la obra. De esta última organización tan metódica también adolecía Son Servera, siendo una circunstancia más a tener en cuenta en el abandono de las obras.<sup>213</sup>

---

<sup>212</sup> Tengamos presente la situación de Son Servera tan diferente a ésta: Rubió donó los planos y, aparte de contadas visitas, se desvinculó bastante de todo el proceso constructivo desmotivando, por ello, al pueblo, ya que no contaban con una referencia próxima a la que acudir. Ese distanciamiento, igualmente, fue la causa de ciertos malentendidos y dificultades de interpretación, como ya hemos apuntado.

<sup>213</sup> En ese preciso año fue cuando Monseñor Alcover era nombrado vicario general; no es, entonces, casualidad que en 1898 comenzara su iniciativa arquitectónica con la iglesia de Sant Miquel de Son Carrió. Gracias a su nuevo poder puede intensificar su labor reivindicativa de toda una cultura local y, entre ellas, estaría el brindar a diferentes localidades de Mallorca de unos templos dignos.

Aunque el diseño de los planos fue elaborado por el religioso, éste reconoció haber pedido consejos, en distintas ocasiones, a gente que le merecía su confianza, véase al Marqués de Vivot, al arquitecto diocesano, al hermano Faust Morell o a Bartomeu Ferrà. Sin embargo, los consejos que más nos interesan son aquellos que parten de Gaudí y, sobre todo, de Rubió. A mediados de 1899 ya hay constancia de que entabló relación tanto con Gaudí como con Rubió a raíz de una carta citada por Miquel i Jaume: *D. Bartomeu: ell ara resulta que me'n torn a Barcelona avuy per feynes que m'han comenades. M'en duch els plans de l'església y els-e mostraré a n'En Rubió y En Gaudí, y així anirem més segurs.* La admiración y respeto profesional hacia el arquitecto Rubió i Bellver lo desvela en la misma carta cuando comenta: (...) *El Bisbe i el Rotger veren els plans i tant els-agradren, que's creyen qu'eren dibuixats d'En Rubió. Axò vaya en tot reserva. ¿Compren?*<sup>214</sup>

En diferentes fechas menciona las visitas que Gaudí realizó a las obras, habiendo sido esto motivo de especulaciones y leyendas que le defiende como autor del rosetón que adorna la fachada.<sup>215</sup> Sin embargo, una fotografía que pude encontrar en la documentación de Rubió del *Arxiu Històric* del C.O.A.C (fig. 2) en la que se muestra tal detalle decorativo en plena construcción y aún con andamios, me hace pensar que, en tal decisión, haya podido intervenir más directamente Rubió. Aunque debemos tener en cuenta que el arquitecto catalán no aparece documentado en la zona hasta 1904, el contacto entre ellos desde antes era más que evidente, por lo que su impronta sería perfectamente factible.

En cualquier caso, el siguiente extracto del Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Mallorca redunda en esos consejos de los que se sirvió Alcover a la hora de levantar la pequeña iglesia de Son Carrió:

(...) “Los planos fueron concebidos por el M. Antoni Maria Alcover, Vicario General de esta Diócesis, sometidos al examen del arquitecto provincial D. Juan Guasp y vieron la construcción en diferentes ocasiones el maestro de obras Bartolomé Ferrà, y los arquitectos

---

<sup>214</sup> MIQUEL I JAUME, 1998, p. 147.

<sup>215</sup> *Amb D. Antoni Gaudí i Faust Morell nos n'anam a Son Carrió i a dormir a Sa Punta.* Día 1 de abril de 1901. *Ibid.* p. 160.

*Amb D. Antoni Gaudí nos n'anam a Son Carrió, i examina de prop les obres de l'església, i nos dóna molt bones instruccions. Jo tenia el projecte del campanar, i el se mira i m'hi posa algunes modificacions, Ibid.* p. 166.

D. Antoni Gaudí, D. Juan Rubió, D. Guillermo Reynés y D. José Pericás, por cuyo consejos se hicieron varias modificaciones muy oportunas (...).<sup>216</sup>

Todos estos últimos datos que hemos apuntado, apelan a que haya sido Alcover aquel mediador que propuso a Rubió i Bellver como artífice de los planos de la Iglesia de Son Servera. En resumen, por una parte es intachable que Alcover tuviera una responsabilidad directa en la iniciativa de dotar de un nuevo templo a Son Servera, y por otra, por la mencionada relación y admiración que sentía hacia Rubió, es totalmente plausible que fuera el vicario quien eligiese al arquitecto catalán para llevar a cabo las trazas de la *Església Nova*.

## **2.6. La historia de la construcción<sup>217</sup>**

### **2.6.1. Dos iniciativas frustradas**

La decisión de construir la *Església Nova* no brotó de la nada, sino que fue un proyecto meditado y rectificado en varias ocasiones hasta que se llegó a una solución definitiva. A pesar de haber demostrado en el capítulo anterior que la iniciativa fue principalmente del vicario general Alcover, no por ello debemos restarle importancia al entusiasmo del pueblo que se mostraba ansioso de tener un templo agradable y digno, capaz de competir con los de los pueblos vecinos.<sup>218</sup> No obstante, antes de considerar la construcción de un templo de nueva planta, se especuló la idea de ampliar y reformar la pequeña iglesia ya existente, pero tal solución fue abortada rápidamente por la limitación espacial. La nueva sede que se estaba meditando debía contar, entre otras características,

---

<sup>216</sup> BOEOM, 15 de mayo, 1907.

<sup>217</sup> La información que aporto en este apartado está, en su mayoría, extraída de la *Relació diària*. Dicho escrito abarca desde los orígenes de la iniciativa hasta junio de 1910. A partir de la fecha, las deducciones e hipótesis son personales y realizadas a partir de las otras dos fuentes ya mencionadas en la introducción.

<sup>218</sup> Como para aquel momento se estaba levantando el templo de Son Carrió, tal vez fuese éste un incentivo fundamental a la hora de elaborar un planteamiento serio para también construir una nueva iglesia en Son Servera.

con un mayor espacio para poder albergar el aumento de población que el pueblo había experimentado en las últimas décadas.

Descartada ya la solución de intervenir en el antiguo templo, se comienzan a elaborar ideas para la nueva construcción. Se registran dos antecedentes reales antes de la aprobación del proyecto definitivo. La primera iniciativa que se plantea en la crónica es responsabilidad del vicario general de Mallorca, Alcover. No se especifica la fecha del primer impulso que ejerce este religioso en el planteamiento del nuevo templo pero, de cualquier forma, cabe decir que siempre que éste visitaba el pueblo mostraba deliberadamente su interés para que alguna vez se hiciera realidad su sueño. Por esta misma razón siempre sus huellas por Son Servera dejaban secuelas dentro del pueblo en los sempiternos debates sobre la mentada construcción. El vicario del pueblo en aquel momento, Bartomeu Pastor, y el reverendo Don Antoni Servera, fueron importantes aliados de Alcover reiterando constantemente en sus palabras.

Por fin llegó el día en que una de sus visitas fue algo más fructífera y se comenzó a meditar de una forma más sistemática la iniciativa del *Amo* Antoni Cremat, en aquel momento uno de los principales propietarios de la villa.<sup>219</sup> Como acto de solidaridad, decide ceder un solar situado en la calle del doctor Esteve, en un lugar bastante elevado desde el cual se divisaba todo el pueblo. Un comité consejero espontáneo constituido por Antoni Maria Alcover, Bartomeu Pastor, Antoni Servera, el médico Miguel Servera, el farmacéutico Montserrat Lliteras y el maestro Jaume Fornaris, examinó el terreno decidiendo que, a pesar de sus pequeñas dimensiones, se podía optar a la compra de los solares colindantes gracias a su bajo coste.<sup>220</sup> Aún teniendo en cuenta el entusiasmo de estos, en especial el del vicario general Alcover, se acabó truncando esta primera propuesta a causa de la mala aceptación que recibió en el pueblo: el nuevo emplazamiento era demasiado lejano y elevado para peregrinar a diario hasta él.

---

<sup>219</sup> Aunque en la fuente a la que nos referimos no se especifica la fecha exacta de esta iniciativa, sí podemos recurrir a la fuente indirecta: la monografía sobre el proceso constructivo de la iglesia de Son Carrió. En ella se transcribe una nota del vicario Alcover, con fecha del 19 de febrero de 1901, en la que habla de dicha visita a Son Servera. Por la gente mencionada que acude a tal encuentro, deducimos que se trataría de esta misma circunstancia (MIQUEL I JAUME, 1998, p. 159).

<sup>220</sup> Cabe detenernos a comentar este comité: era frecuente en una población de comienzos de siglo, que las personas que tenían una mayor capacidad de decisión o autoridad, aparte de las figuras políticas tácitas, fueran los escasos profesionales con los que contaba la villa y, especialmente, los terratenientes o ricos de la zona.



De la segunda iniciativa sí da referencia exacta la *Relació diària de les obres de la Església Nova*: mayo de 1903. En este caso el debate se inicia a propósito de los deseos expresados por el obispo Campins en su visita pastoral. Viniendo la opinión de una boca tan digna, parece que se comenzó a considerar otra vez la idea de construir un nuevo templo. A propósito de la peregrinación a la Mare de Déu d'Artà (diciembre del mismo año) en la cual el obispo participó, se consolida la idea. Comentando el éxito de tal evento, un grupo de amigos integrado nuevamente por Antoni Servera, Miquel Servera, el alcalde del momento, Antonio Lliteras, el secretario Antoni Fluxà i el Amo Juan Servera, se barajó otra vez la idea de levantar la nueva sede, esta vez en el solar de la mujer del Amo de Pula. Éste estaba en la calle del molino y, al igual que en el solar que se había considerado en la propuesta anterior, también se podían comprar los terrenos del costado para disponer de más espacio edificable. A pesar de contar con el apoyo de los propietarios -quienes lo iban a ceder de forma gratuita- no se especifica por qué motivo se abortó también este otro proyecto [fig. 37].

### **2.6.2. La *Església Nova* se hace realidad**

Pocos meses después, en 1905, por fin cuaja el proyecto definitivo. La coyuntura fue, en esta ocasión, la venta de un solar del Amo Rafael Lledó por 950 duros. La situación de este terreno era inmejorable ya que estaba situado en la calle Creus, en pleno centro del pueblo, y su espacio original era fácilmente ampliable por la compra de los solares colindantes (propiedad de Melsión Santandreu y de Montserrat Santandreu). Se propuso comprar dicho terreno mediante donaciones particulares y otros ingresos del tipo de rifas o similares, iniciándose así una vía de financiación que fue habitual en todo el desarrollo de la construcción del templo. En menos de cuatro meses se recaudaba el dinero necesario para su adquisición.

Habiendo fijado el 27 de Agosto de 1905 como fecha para bendecir el solar, el Ayuntamiento, dos días antes, comenzaba a adornar el pueblo para hacerlo digno de un evento que iba a ser presenciado por el obispo Campins. La excepcionalidad de la ocasión se manifiesta en la minuciosa redacción del evento por parte del cronista.

(...) *Per'es carrer de's Molí casi no veyen el sel a causa de'ls molts de enfilais de benderetes que anaven de una part a se altre de's carrer formant així un vistós entoldat el qual, mogut per se embeltol estava sempre en moviment. Se aixecá entre a C'an Boire y C'an Domingo Poblé un gran arch al cual fonch una llàstima que no se'l pogués estar un poch més dret perque haguere fet molte de planta, com efectivament ne feye es company seu aixecat a s'altre extrem d'es mensionat carrer el qual estava ben vestidet de murte i adornat amb banderes i gallardets.*<sup>221</sup>

Es el 26 de agosto de 1905 cuando aparece Joan Rubió i Bellver por primera vez vinculado a este pueblo. Llegaba en compañía de Alcover lo que constataría, nuevamente, la relación existente entre ambos. En dicha fecha también hizo entrega de los primeros planos para la iglesia, por lo que no sabemos a cuándo se remontaría la asignación de dicha obra. En palabras del autor de esta crónica, los planos de la nueva iglesia que el arquitecto entregaba:

(...) *agradaren ferm a totom; tras de estil gòtic, notense per poch que se'ls miresin la gran inventiva y gust del seu autor.*<sup>222</sup>

Como éste resultaba un proyecto megalómano y demasiado ambicioso para un pueblo cuyas posibilidades económicas eran bastante limitadas y sobre todo, teniendo en cuenta que prácticamente los únicos ingresos de los que dispondrían vendrían dados de sus fondos, se sustituyeron después por otros más modestos y acorde a la villa.

El evento tan esperado lo ofició el obispo, quien llegó la misma mañana del 27 acompañado del canónigo Mateu Rotger,<sup>223</sup> de los rectores de Manacor y Artà, del maestro de ceremonias de la *Seu* y de otros religiosos de Manacor. A ellos se sumaron Alcover y Rubió que habían llegado al pueblo el día anterior.

---

<sup>221</sup> *Relació diària* de les obres de la *Església Nova* (s/p).

<sup>222</sup> *Ibid.*

<sup>223</sup> Mateu Rotger también fue un religioso influyente y de gran activismo cultural dentro del círculo cultural mallorquín que propició la *Renaixença* local, como ya hemos visto en el capítulo de la catedral. Mano derecha del obispo, impulsor y defensor de la reforma de la Catedral. Ver: ROTGER, 1907.



Fig. 37. Fotografía de archivo en la que parece reproducirse el nuevo solar en el que se iba a levantar el templo. [[AHCOAC, C-1692/27-37]

(...) *Poch temps després se comensá se religiose ceremonie, se beneí el trast de sa nove esglésie y es colocá se primere pedre. A n'aquest acte no assistí tanta de jent de's poble com era d'esperar. Veritat es que com aquestes seremonies son un poc llargues y es sol des mes d'agost crema ferm, se jent no poguen aguantar ses seves pesades querisies per molt de temps se'n naven a mesura que veyá satisfeta sa curiositat.*<sup>224</sup>

Quedó, entonces, consagrado el lugar y preparado para comenzar a levantar la nueva iglesia que tanto había dado que hablar. El pueblo, entusiasmado, colaboró desde el primer momento con limosnas y con suscripciones periódicas. De igual forma las aportaciones, en ocasiones, se realizaban en forma de trabajo físico o con la entrega de materiales para la obra.

En febrero de 1906 intuimos que se realizó la segunda entrega, una variante de la primera versión pero a menor escala. Los planos, en esta ocasión, fueron traídos por Alcover y Mateu Rotger a quienes previamente se los había enviado Rubió.<sup>225</sup> Ya teniendo las nuevas directrices a seguir, se nombró al maestro de obras que se quedaría al cargo de la construcción, el joven Biel Servera; al día siguiente se comenzaron a levantar los cimientos, siguiendo las pautas marcadas en las traza de esta segunda entrega.

En el Boletín Oficial Eclesiástico de Mallorca encontramos también datos que confirman esta situación:

“Las obras de la nueva Iglesia se empezaron a fines del mes de febrero del año 1906. Se abrieron las zanjas y se echaron los cimientos, de inconvencible hormigón saliendo a flor de tierra los robustos muros que señalan los contornos de la nueva iglesia, habiéndose puesto igualmente los cimientos de las columnas del ábside y crucero. Los muros de las capillas absidiales del lado del evangelio se elevan sobre el suelo unos tres metros”.<sup>226</sup>

---

<sup>224</sup> *Relació diària de les obres de la Església Nova (s/p).*

<sup>225</sup> *...si be es veritat que eren una meravella –refiriéndose a los primeros presentados- a consepte de molts resultaven mase complicats y per consigüent de un excessiu cost en relació a ne's recursos de's poble serverí. Relació diària de les obres de la Església Nova, (s/p).*

<sup>226</sup> BOEOM, 28 de febrero, 1907.

La marcha de la obra progresaba favorablemente con esporádicas interrupciones que ayudaban a acumular fondos para iniciar nuevas etapas constructivas. En abril de 1906 se dio por finalizada la primera fase; los cimientos de la planta (a excepción de los de la *capella fonda*) se habían concluido. En junio del mismo año, el obispo Campins anunció que regalaría la casa donde se situaría la vicaría (antigua propiedad de Josep Servera Vives y Bartomeu Pastor).<sup>227</sup>

En noviembre de ese año se comienza a hablar de un grupo de columnas que plantean grandes interrogantes; se firmaba la concordia de construcción de dieciséis columnas donde se especifica el tamaño, el precio, el tipo de picado, y las medidas que debían tener estos elementos sustentantes que iban a ser acabados en cuatro años.

*(...) Les principals condicions del contracte són: Les 16 columnes han de ser en pedra viva, 4 d'elles seran més grosses que ses restants. Cada columna grose valdrá 500 pesetes y 400 les demás. Dins el terme de 4 anys han de estar fetes totes. La clase de picat ha de ser de "guyete". La canye ha de constar d'els menos trosos posibles, no poguent eser de menos de 7 trosos.*<sup>228</sup>

Con este dato se evidenciaría el cambio de dirección en la obra, pues la realidad actual del templo presenta una sola nave, siendo totalmente innecesarias estas columnas a las que hace referencia y que lógicamente estarían destinadas a sustentar los arcos de separación de las tres naves iniciales. En la actualidad se aprecian los cimientos de estas columnas a modo de testimonio de las tres naves con las que la *Església Nova* etaba originalmente proyectada [fig. 38].

---

<sup>227</sup> La fecha de las trazas de la *capella fonda* resulta un gran enigma puesto que en estos planos definitivos no se muestra el aspecto que posteriormente tendrían. Sí existe el plano que estudia exhaustivamente la capilla con su aspecto actual, aunque no se especifica en ningún momento cuándo fue entregado.

<sup>228</sup> *Relació diària de les obres de la Església Nova*, (s/p) En la misma fuente, se especifican las dimensiones que deben tener las columnas, de la siguiente manera: *Dimensions que han de tenir les columnes: Les de menor dimensió, sócul: altari 0,50 m. y base: 1,20 m. Canya: altari : 6,64 m. y base: 0,65 m. Capitell: altari: 1,25 m. y amplari: 1,40 m.*

*Les columnes de major dimensió sols augmenten en ses bases de'l sócul y canya y en s'amplari del capitell. Les seves mides son les següents: Base del sócul: 1,40 m. Id. de sa canya: 0,85 m. y amplari de's capitell: 1,60 m".*



Fig. 38. Cimiento y capitel de una de las columnas que finalmente no se colocó

Durante el mes de diciembre de 1906 se especifica una visita de nuestro arquitecto a la obra. En este caso se precisa que regalaba los planos por lo que, con ello, podríamos deducir que se estaría realizando la tercera y última entrega de planos, que correspondería a la segunda versión de las trazas, ya reducidas a una sola nave. Supongo también que, aparte de ello, estaría entregando algún otro plano complementario.<sup>229</sup> El cambio de planes lo confirma Reynés en la memoria que redacta sobre la *Església Nova* en 1914.<sup>230</sup>

Sin embargo, sigue habiendo una incongruencia en el desarrollo de estos hechos puesto que después de esta fecha sólo se vuelve a mencionar la entrega de otro plano muy

---

<sup>229</sup> Teniendo en cuenta que en la versión final de la planta y secciones globales de la iglesia no se habían especificado las dimensiones que después iba a tener la *capella fonda*, cabe pensar (como ya hemos apuntado anteriormente) que dichas trazas serían el proyecto de esta parte de la iglesia.

<sup>230</sup> Esta memoria, que se conserva en el archivo de Reynés (GRF.104) es fundamental tanto como para avalar y definir el vínculo de este arquitecto con la iglesia serverina como para confirmar toda una serie de información técnica e histórica acerca del edificio. El documento en cuestión lo redactó Reynés en 1914, como arquitecto diocesano, para poder viabilizar el proyecto iniciado ocho años antes. Los continuos problemas económicos que se les presentaban impedían avanzar adecuadamente las obras, por lo que probablemente solicitaran al arquitecto mallorquín un estado de la cuestión para poder continuar las obras de una forma óptima y eficaz. Se indica también la entrega de unos planos adjuntos (a escala 1:100), de los cuales no tenemos constancia alguna; por la descripción que hace de los mismos, quedaría descartado que fueran algunos de los que actualmente se encuentran en Son Servera, Anexo VI.

concreto, el de la fachada de la versión definitiva. Como a continuación expongo, a principios del siguiente año todavía se seguía hablando de las columnas, por lo que deduzco la posibilidad de que la tercera entrega se hiciese poco tiempo después sin quedar registrada en la crónica a la que continuamente hago referencia. Otra opción sería que, no obstante contar con las nuevas trazas, hubiera un momento de transición en el que costase decidir cómo enfrentarse a ese cambio de planos. Se debería tener en cuenta, también, algo ya mencionado en la introducción del estudio: la crónica se comenzó a escribir con cierto carácter retroactivo, es decir, cuando la iniciativa ya se había puesto en marcha, por lo que cabe considerar ciertos errores cronológicos que dieran lugar a confusiones tales como las que en este momento estoy exponiendo.

Fue a comienzos de 1907 cuando el obispo Campins donó el dinero para adquirir el solar de Melsi3n Santandreu y anexionarlo al previamente existente, por lo que se estaría constatando la buena marcha del proyecto. Para mayo del mismo a3o se incluye una an3cdota que nos aporta importantes datos y leanta la incongruencia arriba mencionada: la peregrinaci3n de todo el pueblo al templo de Son Carri3. Entre descripciones, el cronista nos habla del “nou temple de Son Carri3”, por lo que confirmaría la simultaneidad de las dos obras. Igual importancia tienen los elogios que el autor le brinda al “Amo de Sa Punta”, el se3or Orlandis, a prop3sito del regalo que hizo a Son Servera. Comprendemos a esta personalidad como alguien muy influyente por su protagonismo, así como por el respeto que se le tenía, no sólo en dicho pueblo, sino también en Son Carri3. En un principio, éste anunciaba la donaci3n del dinero necesario para las cuatro columnas grandes. No obstante, al d3a siguiente, ampliaba su ofrenda a “les 18 columnes” teniendo esto como consecuencia una fastuosa celebraci3n, que concluy3 en la immortalizaci3n del apellido de la familia a trav3s nombramiento de una calle<sup>231</sup>. Apreciamos aqu3 una nueva incongruencia: habiendo antes hablado de dieciséis columnas, se sumaban dos más sin ninguna explicaci3n al respecto.

---

<sup>231</sup> (...) *Es pot dir que en es capvespre de dit diumenge no quedà un ànima dins es poble. Era un espectacle herm3s veure pujar tanta generaci3 per es cost3s de sa muntanyola de Sa Punta, presidida per les autoritats locals. Cuan arribaren sa banda va rompre, s'efectuà es desfile per davant sa galeria ahont D. Juan, sa seva senyora i altres distinguides persones els esperaven, y adelantantse el Sr. Vicary li entregà una cartolina amb una poesia escrita per D<sup>a</sup> Catalina Juan y el Sr. Batle un ofisi en que le participaba que s'Ajuntament en sesi3 de es dia abans havia acordat donar es seu nom a un carrer de Son Servera. Relaci3 diària de les obres de la Església Nova, (s/p).*

En enero de 1908 se comenzaron las obras de la *capella fonda*. Éstas fueron visitadas por Rubió en abril, acompañado por Alcover [fig. 39],<sup>232</sup> pero es en septiembre cuando volvieron estos dos para hacer la entrega de los planos de la fachada (fig. 28). Esta otra fase de las obras se da por finalizada en junio de 1909, fijando esta fecha como el final de la construcción de la capilla a la que nos venimos refiriendo.



Fig. 39. Fotografía de archivo en la que se reproduce una de las visitas de Rubió a la obra.

[AHCOAC, C-1692/27-37]

Las obras continuaron por las capillas laterales siendo éste el último dato que nos aporta la crónica, puesto que a partir de junio de 1910 ya no se escribe nada más en relación a la construcción. El resto de datos que incluyo a continuación son observaciones y deducciones extraídas a partir de los libros de recibos y de cuentas. Desde ese momento se siguieron las obras aproximadamente con la misma dinámica que se había hecho hasta

---

<sup>232</sup> Ilustra una de las visitas que Rubió hizo a las obras. Podríamos relacionarla bien con esta de abril, bien con la de septiembre en la que entregaba los planos de la fachada. A tal conclusión llego por el estado de las obras que muestra la foto, que coincidiría con lo descrito en la crónica para estas fechas.



entonces, es decir, fijando etapas de construcción en función de las arcas. En relación a la evolución de las obras, sólo podemos afirmar con exactitud dos datos: de acuerdo con la *relació d'entrades* podemos deducir que se estaba construyendo el triforio aproximadamente hacia 1914, porque en dicho documento se menciona un “tablón” para tal construcción. Asimismo, tenemos otro testimonio importante para conocer la evolución de las obras: en este caso se trataría de tres fotografías de 1922 [figs. 40, 41 y 42]. Remitiendo de nuevo a la *relació d'entrades*, se especifica el pago al fotógrafo Sansó por unas fotos que fueron pedidas por Rubió y que se le concedieron gratuitamente. Este testimonio se conserva en el archivo del C.O.A.C y por lo que podemos observar, el estado de las obras se presenta muy avanzado y prácticamente sin cambios sustanciales si lo comparamos con el aspecto actual, con lo que se deduce que durante los siguientes diez años de obras apenas se avanzó.

Aparte de ello, sabemos que a partir de 1916 el gobierno comenzó a otorgar subvenciones variables que no todos los años cumplía. En 1929 acabaron tales subsidios y, a ello se le sumaría la desmotivación del pueblo, las migraciones hacia América latina, el consiguiente descenso de la población, así como la crisis generalizada que se respiraba en el ambiente. Todo esto tendría como resultado el inicio del déficit de las arcas para la construcción de la *Església Nova*. No debemos olvidar, tampoco, la relevancia del hecho de la muerte del vicario general Alcover en 1932, puesto que esto supone el fin del principal motor de toda la iniciativa; en 1933 se abandonan las obras con una última especificación: un pago a un albañil por algunos trabajos.

## **2.7. Datos para el estudio de la *Església Nova***

El estudio exhaustivo de los manuscritos conservados en la parroquia de Son Servera aportan una información sumamente interesante para recuperar la historia de la *Església Nova*.<sup>233</sup>

---

<sup>233</sup> Por su complejidad, así como por su importancia, he optado por tratarlo en epígrafes independientes que a continuación iré exponiendo.



Fig. 40. Fotografía de Sansó, 1922. [AHCOAC, C-1692/27-37]

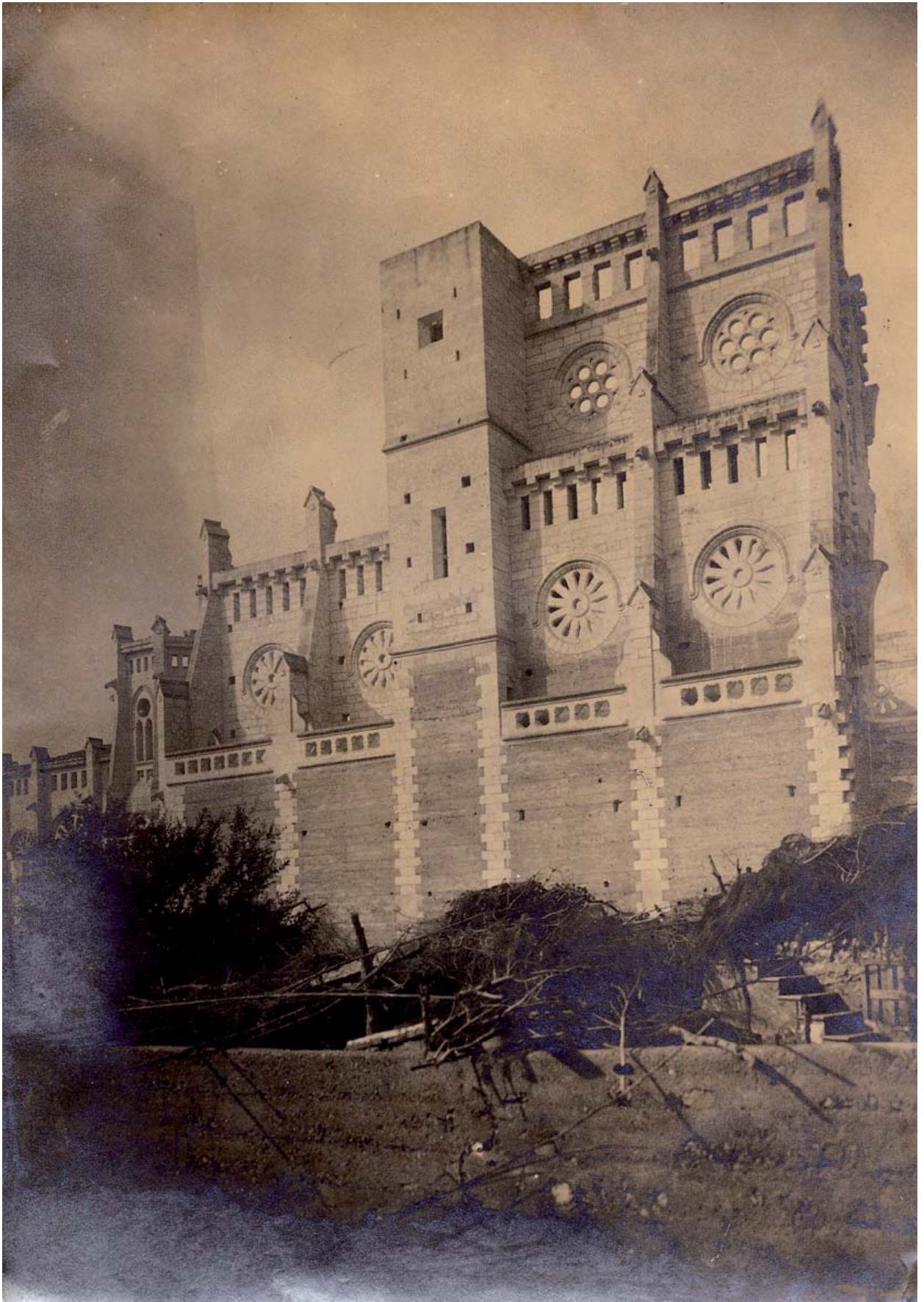


Fig. 41. Fotografía de Sansó, 1922. [AHCOAC, C-1692/27-37]

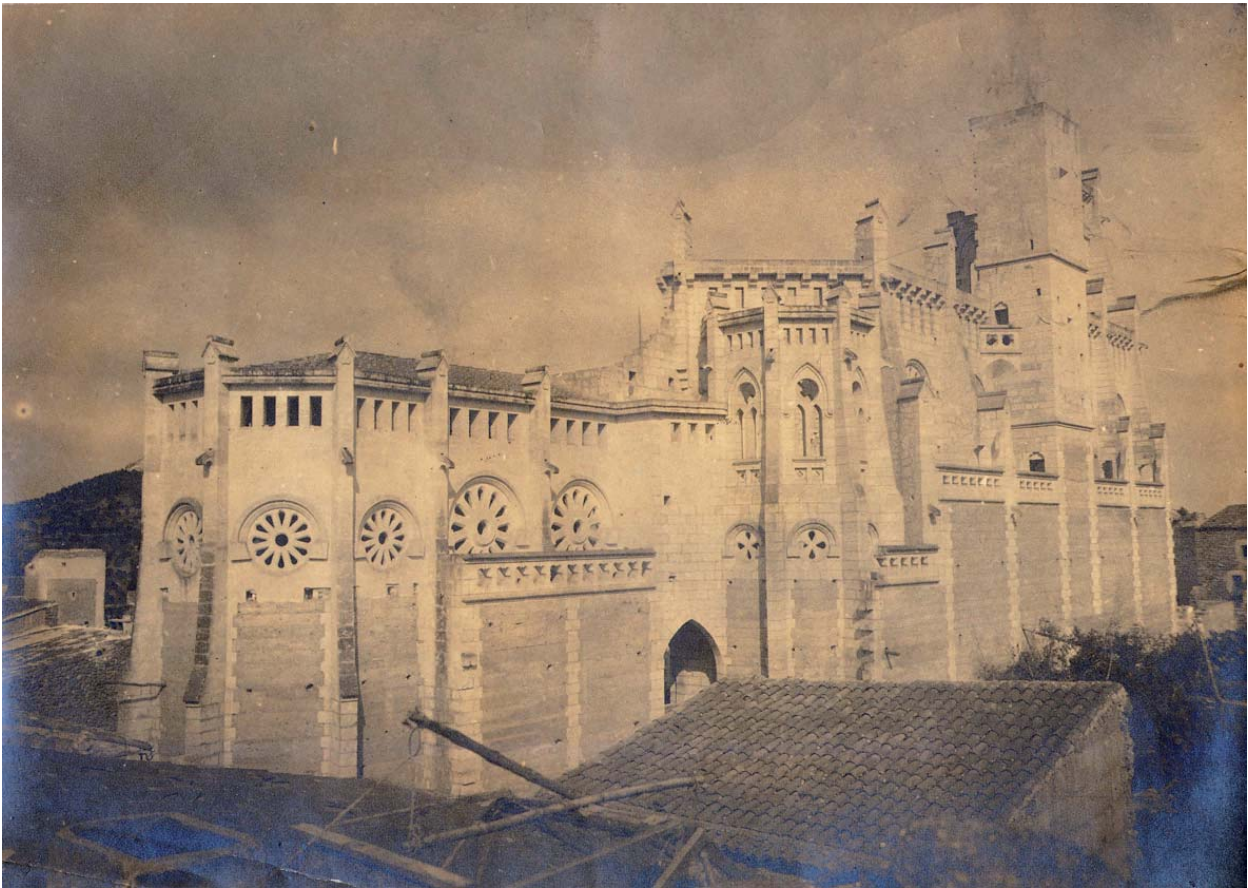


Fig. 42. Fotografia de Sansó, 1922. [AHCOAC, C-1692/27-37]

### 2.7.1. Mano a mano en la obra

En la obra de la *Església Nova* se entremezclaron personajes de gran renombre, tanto a nivel local como regional, con toda otra serie de personas oriundas que en todo momento mostraban su entusiasmo por sacar adelante un proyecto tan ansiado. En definitiva, en esta obra se dieron la mano gente muy dispar con un objetivo común.

Aparte de Rubió i Bellver y Alcover, y dejando también al margen a los personajes que pudieron colaborar en menor medida en la iniciativa (véase el obispo Campins, los vicarios Pastor y Parera, el médico, el farmacéutico etc.), analizaremos fundamentalmente a aquellos individuos que, de alguna manera, tuvieron un contacto directo y colaboraron en la obra.<sup>234</sup>

---

<sup>234</sup> Cabe mencionar la visita que llevó a cabo una personalidad importante ya por entonces: en abril de 1907 Miquel Costa i Llobera visitó las obras de la *Església Nova* de Son Servera. *Relació diària de les obres de la Església Nova*, (s/p).

El ya mencionado Gabriel Servera fue designado jefe de obras a lo largo de todo el proceso de construcción. Como ya he comentado antes, se le describe en la crónica como “un jove molt intel·ligent de Manacor”. Éste aparece continuamente en el libro de cuentas (salidas) como beneficiario de diversos pagos que se supone que luego él se responsabilizaba de repartir entre los canteros, albañiles o proveedores.<sup>235</sup> En 1929, con el insostenible déficit de los fondos para la construcción de dicho templo, se le nombra por última vez. Intuimos que la marcha de este personaje es el inicio del fin del proceso constructivo, puesto que él era el máximo responsable de la obra. A partir de ese momento, se hace referencia a una serie de pagos a albañiles diferentes por trabajos muy puntuales.

Como también he explicado anteriormente, Guillem Reynés aparece vinculado a la iglesia de Son Servera. El papel de Reynés con respecto a esta obra es bastante claro, tal y como nos permite comprobar la documentación de Son Servera y del archivo de Reynés. El arquitecto mallorquín ejercía como arquitecto diocesano desde 1905 por lo que, como parte de su labor oficial, se le debía haber encargado la supervisión y dirección de tales obras ya que a Rubió, por la ingente cantidad de proyectos que tenía de forma simultánea, le era imposible llevar un control continuo de las obras de la iglesia de Son Servera. En la ya mencionada memoria de 1914 dice: “...el arquitecto que suscribe que, en calidad de amigo y compañero del Sr. Rubió, ya había intervenido algo en aquellas obras durante la prolongada ausencia de un verdadero Director, fui encargado en calidad de diocesano de formalizar definitivamente el proyecto”.<sup>236</sup> En el mismo archivo de Reynés encontramos una carta que le dirige la Secretaría del Obispado el 12 de octubre de 1914 para conocer el estado de las obras de Son Servera y Capdellà.<sup>237</sup>

También aparece vinculado a Rubió en una de las visitas que hizo a pie de obra.<sup>238</sup> Posteriormente, en *Entrades i sortides*, una serie de datos confirmaría lo arriba mencionado: por la imposibilidad de éste de viajar con frecuencia a comprobar la evolución de la obra, pediría a su amigo y discípulo Reynés que le ayudara en la supervisión, pasándole informes del proceso; esto se reforzaría por la condición de arquitecto diocesano que ostentaba desde

---

<sup>235</sup> *Relació d'entrades i sortides de les obres de la Església Nova de Son Servera.*

<sup>236</sup> AR, GRF.104.

<sup>237</sup> AR, GRF.049.1.

<sup>238</sup> *Relació diària de les obres de la Església Nova (s/p).*

1905. En el libro de cuentas se especifican, en 1914, gastos de viaje a favor del arquitecto Reynés.<sup>239</sup> Se le vuelve a mencionar en 1916 como beneficiario de un pago por “derechos”.<sup>240</sup>

Ejemplo tangible de la influencia que ejerció el proyecto de Son Servera en Reynés es la iglesia del Secar Real de Mallorca de 1908-1909 [fig. 43].<sup>241</sup> No sólo planteó una iglesia de una sola nave con capillas laterales y cubierta diafragmática, sino aquello más significativo que delata indiscutiblemente su fuente de inspiración sería la decoración a base de circunferencias perforadas en los arcos de la cubierta de la nave mayor (ver fig. 7).<sup>242</sup> Aunque el vínculo más directo de este arquitecto con el templo de Son Servera es posterior, es obvio que de una manera u otra, Reynés ya estaba totalmente familiarizado con los planos de Rubió i Bellver para la *Església Nova*

Otro arquitecto de renombre que también aparece mencionado en el libro de cuentas es Guillem Forteza. Aparece citado en 1927 a propósito de un pago como arquitecto. Su intervención en la iglesia de Son Servera se desconoce totalmente, aunque podemos intuir que fuera por supervisión de obras, dándole el relevo a Reynés tras su muerte acaecida en 1918. Tampoco sabemos cuánto duró tal colaboración, no obstante en 1928 ya aparecería documentado el arquitecto Juan Oleza, probablemente con el mismo propósito.

---

<sup>239</sup> *Relació d'entrades i sortides de les obres de la Església Nova de Son Servera, (s/p).*

<sup>240</sup> En el Archivo Reynés (GRF.049.1) se encuentra una carta sin fechar de Salvador Galmés, dirigida a Reynés en la que dice lo siguiente: *Amic Reynés: us agrairia que com més prest millor vengueseu a cobrar (contra rebut) les 50 pessetes d'honoraris voltros per la direcció de les obres de Son Servera en la inversió de les mil pessetes concedides pel govern per obres per administració i a l'ensem m'haureu de dur la corresponent certificació d'haver realitzades dites obres.* Probablemente ese pago que menciona en la misiva, coincidiría con el dato que encontramos especificado en *entrades i sortides* ya que no sólo coincide en la cantidad (50 pesetas), sino también con el hecho de que en ese preciso año el Ministerio de Gracia y Justicia comenzó a aportar subvenciones periódicas.

<sup>241</sup> No es casualidad tampoco, que uno de los máximos involucrados en el proyecto del Secar de la Real fuera también Alcover. Una vez más, el vicario general se veía inmiscuido en un proyecto arquitectónico afianzando ese nexo de unión entre Rubió y Reynés.

<sup>242</sup> Cabe señalar que, al igual que en la *Església Nova*, lo que visualmente se convierte en unos elementos decorativos, técnicamente tienen otra explicación: si ambos arquitectos optaron por horadar los arcos diafragmáticos fue para aligerar la estructura y reducir el empuje de los mismos.



Fig. 43. Interior de la iglesia del Secar de la Real, 1908-1909 (Palma de Mallorca)

Guillem Forteza, al igual que Rubió i Bellver, brindó gran parte de su tiempo a elaborar reflexiones sobre arquitectura y urbanismo. Muchos de sus estudios los dedicó a monumentos mallorquines, constatando su profundo conocimiento. Reconociendo también la existencia de un gótico meridional, halagaba de éste su sencillez, nitidez y, especialmente, la concepción interior que estos edificios tienen.<sup>243</sup> Afín a Rubió, orientó gran parte de sus reflexiones hacia una espiritualidad cristiana.

Sin embargo, en relación a la intervención que Gaudí y Rubió llevaron a cabo en la *Seu* discrepaba en ciertos aspectos, como muestra su artículo publicado en la *Última Hora* los días 11 y 12 de diciembre a propósito de tal obra. La respuesta que le brinda Rubió i

<sup>243</sup> A propósito de esta idea y reseñando a Rubió, Forteza comenta: "Pasamos de la monumentalidad estructural, puramente arquitectónica, a la monumentalidad del espacio cubierto, a «la vibración del espacio en sus tres dimensiones» frase justísima del propio Sr. Rubió. Pero cuando me desorienta el Sr. Rubió es cuando iguala el significado de la frase precedente al de esta: «es la manifestación plástica más completa que podemos imaginar». No; un interior como el de nuestra catedral es mucho más que una manifestación plástica, es mejor, una manifestación poética, que es tanto como decir: traspasa ya la esencia de la arquitectura, de la misma manera que un cuadro del Greco traspasa la esencia de la pintura". Forteza, G., *Sobre lo fundamental en la arquitectura* (1928), en: SUREDA BLANES, 1945. p. 225.

Bellver en *Algunes observacions de la Seu de Mallorca*,<sup>244</sup> sería igual de irónica y mordaz, por lo que podríamos intuir cierto enfrentamiento profesional entre ellos.

Como ya adelantamos en la introducción, el *mestre* Fornaris tuvo un peso destacable en el proceso constructivo del templo. Por una parte, su influencia se hizo notar como consejero asesor del mismo, a quien con frecuencia se recurría para solicitarle opiniones y consejos. Sin embargo, hay una aportación más curiosa: su posible autoría del diario manuscrito en el que hemos fundamentado gran parte de las ideas que vertebran esta investigación. Este personaje ya contaba con un puesto de respeto en la villa a propósito de sus ideas docentes que trataba de aplicar en la escuela de Son Servera. Aunque menorquín de nacimiento, su importante carrera profesional la llevó a cabo en la mencionada villa, haciendo del colegio local el centro de sus fructíferas investigaciones docentes. Su trascendencia como tal la fundamenta un opúsculo que recoge toda su vida profesional.<sup>245</sup>

El respeto que le brindaba a Son Servera se deja traslucir tanto en su participación activa en el consejo asesor de la *Església Nova*, como en la futura alcaldía y actividad política que personalizará décadas más tarde. No es de extrañar, entonces, que un hombre tan amante de la cultura y tan arraigado a la historia local, desempeñara la labor de cronista del evento.

Joan Pocoví, maestro de obras, aparece mencionado como director del traslado de las piezas de una columna desde Artà a Son Servera que había regalado el señor Orlandis. Dicha intervención tuvo más trascendencia de la que puede parecer a simple vista, ya que todo el pueblo tomó partido en la iniciativa, suponiendo varios días de duro trabajo.<sup>246</sup>

Retomando el nombre del señor Orlandis, cabe reiterar en la influencia que este terrateniente tenía en la zona. Ya hemos comentado anteriormente su aportación a la construcción de la *Església Nova* pero debemos añadir, asimismo, su intervención benéfica en la iglesia de San Miguel de Son Carrió. El vínculo con esta última fue mucho más

---

<sup>244</sup> RUBIÓ, 1923.

<sup>245</sup> PONT BALLESTER, 1983.

<sup>246</sup> Este maestro de obras llevó a cabo otros oratorios en la zona como el Sagrat Cor de Jesús a 5 km. de Manacor. VV.AA., 1999.



estrecho, precisamente por las circunstancias anteriormente expuestas y que incidían favorablemente en la construcción de este templo. De acuerdo con el “Dietari de Mn. Alcover”, el señor Orlandis ofrecía su finca para extraer todos los bloques de marés necesarios. Igualmente se implicaba en la obra con una suscripción mensual. Sin embargo, el punto más destacable es el protagonismo que asumió en todo el proceso constructivo: se le presenta como referencia clave a la que acudir a la hora de tomar cualquier decisión, por lo que deducimos que formaría parte de ese comité organizado al principio de la iniciativa. Este dato reitera en el vínculo que existiría entre dicho templo y la *Església Nova* de Son Servera. No obstante, no debemos pasar por alto el siguiente dato: la familia Orlandis mantenía una estrecha relación con el vicario Alcover, éste se hospedaba con frecuencia en su predio de la Punta de Son Amer (próximo a Son Carrió). Por tanto, la generosidad y devoción que mostraba el señor Orlandis hacia algunas de las iniciativas arquitectónicas del vicario general, podían ser el resultado de su amistad.<sup>247</sup>

Igualmente, conocemos el nombre de algunos de los carpinteros, por ejemplo, Oliver - quien en 1909 se especifica que realiza la obra de marquetería de la *capella fonda*- Jaime Massanet o Serafín Lliteras. Constan también los herreros: Toni “Bassó” y Juan Llabrés entre otros. Como proveedores de cemento tenemos a Jaume Abraham y Juan Calixto. Jaime Melí, Jaime Lliteras y Gabriel Perelló figuran como canteros. Como proveedor de tejas sólo se nombra a un tal “Peñafort”.

Por último, a lo largo de los libros de cuentas y recibos, van sucediéndose una serie de nombres que los podríamos calificar de obreros que trabajaron eventualmente en el levantamiento de la obra: Guillermo Llinás, Pedro Andreu, Miquel Juanillos, Miquel Cardell, Gaspar Busquets, Jaime Moyá, Antonio Reus, Antonio Bauzá, Gabriel Llull, Gabriel Perelló y Jerónimo Delgado. El último trabajador que aparece en el libro de cuentas, es Sebastián Sureda “por realizar algunos trabajos” en 1933.<sup>248</sup> Previamente había sido despedido Biel Servera, por lo que podría ser que se le encargaran a él unos últimos trabajos por mantener algo activa la obra. Dado que la situación fue insostenible, a partir de la fecha en ninguna de las fuentes aparecen más nombres.

---

<sup>247</sup> MARCH / LLULL, 2003.

<sup>248</sup> *Relació d'entrades i sortides de les obres de la Església Nova de Son Servera* (s/p).

### 2.7.2. Materiales

Todo el material que se utilizó en la construcción procede de la zona. En ninguna de las fuentes se especifica la importación de materiales de fuera de la isla. Es más, en su mayoría procedían de las inmediatas cercanías y este hecho lo explicarían dos factores: en primer lugar, debemos tener presente los escasos recursos económicos con los que contaba el pueblo para llevar a cabo tal construcción; traer materiales de muy lejos hubiera supuesto un importante desembolso imposible de asumir. A ello se suma la óptima localización del pueblo, rodeado de montañas con ricas canteras de donde extraer todos los sillares o bloques de piedra que precisaran; en ocasiones, algunos de los elementos que iban necesitando los aportaban vecinos solidarios de alguna de sus fincas como, por ejemplo, los troncos para los andamios o grandes bloques de “piedra viva” para realizar las bases de los zócalos de las columnas.

En términos generales, podemos decir que los cuatro materiales básicos con los que se construyó el templo son fundamentalmente: hormigón, sillares de marés, bloques de piedra viva y madera para las techumbres. De acuerdo con las pautas iniciales dadas por el arquitecto y que se especifican en el diario de obras, las columnas y molduras serían de piedra viva, las extremidades de los contrafuertes y los ángulos de las capillas serían de sillares de marés y el resto de hormigón. Sin embargo, muchas partes que no se especifican originalmente, son de marés.<sup>249</sup>

Asimismo cabe destacar otra idea que no haría más que honor al espíritu incongruente de Rubió i Bellver. El arquitecto, en varios de sus escritos, mostraba una postura muy ruskiniana en cuanto a la concepción del edificio y especialmente con respecto al material que debía ser utilizado.<sup>250</sup> Aún conociendo las prerrogativas de los nuevos materiales que ya muchos de sus colegas manejaban a diestro y siniestro (hormigón armado, vidrio o acero), él siempre se mostró contrario a su utilización, especialmente en lo que a arquitectura religiosa

---

<sup>249</sup> *Relació diària de les obres de la Església Nova (s/p).*

<sup>250</sup> Si bien en la mayoría de sus teorías y, especialmente en su obra práctica, se revelaba como seguidor de las teorías de Viollet-le-Duc, en ciertos aspectos se decantaba por la posición de Ruskin, personalidad que ya gozaba de gran aceptación entre sus contemporáneos modernistas. Frente a las ideas del arquitecto francés en las que defendía el uso de los nuevos materiales suministrados por las incipientes industrias, Rubió optaba por la postura inglesa que reivindicaba la piedra como único material válido en la arquitectura. Por el resto, debo decir que se alejó bastante de toda la teoría que Ruskin defendía en libros como *Piedras de Venecia* o *Las siete lámparas de la arquitectura*.

se refería. Según él, la arquitectura monumental<sup>251</sup> se debía construir en piedra, ya que están demostrados sus resultados y efectividad, por lo que sería fútil tirar tantos años de experimentación por la borda.<sup>252</sup> Fiel a sus raíces reusenses, aprobaba el uso del ladrillo, utilizándolo con frecuencia y realizando verdaderas filigranas con él. Llama la atención, entonces, que en la construcción de un templo cristiano, después de esas páginas de argumentaciones y defensas recurriese, como material básico, al hormigón<sup>253</sup>. Sin embargo, cabe decir que, con frecuencia pesa más la cuestión económica que la ideológica, y la *Església Nova* de Son Servera sería un claro ejemplo de ello. El siguiente dato extraído del Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Mallorca reitera en esta afirmación: “Esta iglesia ofrece la particularidad de construirse toda de hormigón, menos las esquinas y vértices de los ángulos, que son de sillería”.<sup>254</sup>

Hay también que mencionar un importante documento con el que contamos: una carta en la que el vicario Parera y Biel Servera le remitieron a Rubió para informarle de ciertas modificaciones en los materiales a usar.<sup>255</sup> En 1912 se cerraron las canteras, por lo que se vieron obligados a recurrir al hormigón en sitios que originalmente estaban planteados con bloques de marés.<sup>256</sup> Generalmente las etapas de construcción quedaban definidas por los fondos económicos con lo que se contaba para seguir construyendo; no obstante algunas interrupciones que se produjeron de forma espontánea vinieron dadas por el cierre de dichas canteras; el ejemplo de 1912 sería uno de los casos.

---

<sup>251</sup> Rubió i Bellver utilizaba el concepto de arquitectura monumental para referirse a la arquitectura religiosa; la verdadera arquitectura a partir de la cual se experimenta la evolución de las formas y se forja la verdadera esencia de la misma: la materialización de la voluntad divina en la tierra.

<sup>252</sup> La presencia de esta idea en su pensamiento se materializó, por ejemplo, a través de un escrito dedicado exclusivamente a las construcciones de piedra en seco que publicó en el Anuario del Colegio de Arquitectos. RUBIÓ, 1914.

<sup>253</sup> *...és que vostè no creu en el ciment armat? Jo crec en el ciment armat, en el vidre armat o en el cuiro armat i en totes les armadures que s'hagin inventat o es puguin inventar. El que no crec és que calgui confondre l'arquitectura, que és l'art de la construcció, o, millor dit, la construcció feta art, amb altres coses molt honorables, però que no són arquitectura.* RUBIÓ, 1932 (a). Huelga decir que, a pesar de estas palabras, no fue en el único proyecto en el que recurrió a este tipo de material.

<sup>254</sup> Se omite en este comentario la piedra viva y la madera, no obstante, tanto a simple vista como sobre plano, se da evidencia de estos dos otros materiales. BOEOM, 28 de febrero, 1907.

<sup>255</sup> Anexo VII.

<sup>256</sup> Es curioso cómo el vicario pide a Rubió el beneplácito para realizar las capillas laterales todas de hormigón a partir de una única matriz. En la práctica vemos cómo se materializó esta idea, siendo todas de ese material aunque eventualmente se combinó con algunos sillares de *marés*.

Sin embargo, Reynés, en la memoria de 1914,<sup>257</sup> aún considerando el uso del hormigón, da una mayor importancia a la presencia del marés como elemento básico de construcción para esta obra: “Los materiales de que se proyecta la nueva iglesia de Son Servera son los propios de la comarca en donde se construye. Aparte del hormigón hidráulico para los cimientos y algunos otros elementos puede decirse que el total de la fábrica será de sillería arenisca llamada marés en el país; material fácil de labrar, adaptable a todas las formas, de aspecto monumental y aspecto agradable”.

Es interesante la información que nos aportan las fuentes ya citadas en relación a la procedencia exacta de muchos de estos materiales. Así, por ejemplo, la “piedra viva” que se utiliza para las columnas tan polémicas en las que luego me detendré, procedían de Artà. La grava de hormigón se especifica en varias ocasiones que procede de canteras de la zona.

A veces, incluso, se llega más lejos especificando la finca o el nombre de la cantera de la que procedían exactamente. Así, en el libro de *entrades i sortides* se comenta la compra de la pedrera de Ca'n Amer en 1907.<sup>258</sup> Se deja también constancia de que en 1911 se comenzó la pedrera en el *Camp de la Clova*. La pedrera de Son Moro, una de las zonas más levantinas y más cercanas al mar, se menciona en varias ocasiones: 1913, 1924, 1927 y 1928. Igualmente en 1914 se habla de las canteras de don Juan y Miquel Massanet, y en 1924 y 1928 se hace referencia a la cantera de “La gruta”.

Datos también concretos tenemos para las piezas de “piedra viva” sobre las que se apean los zócalos de las columnas; éstas procedían de las fincas de Son Xerubinet, Son Camparet, Son Pentinat o Son Sard. Todos ellos conocidos predios del pueblo cuyos dueños decidieron hacer este tipo de donación.

---

<sup>257</sup> Anexo VI.

<sup>258</sup> En 1909 se vuelve a mencionar esta misma finca pero como alquiler, por lo que podemos deducir que dicho terreno fue víctima de la parcelación a la que se vio sometida toda la zona desde los primeros años del siglo XX. Por lo que cuando se referían a compra, sólo se estaría indicando una porción de la totalidad de la finca.

### 2.7.3. Recursos Económicos<sup>259</sup>

Huelga decir que, al ser la construcción de este templo una iniciativa local, apenas puntualmente apoyada por el estado, los ingresos procedían casi exclusivamente de la buena voluntad del pueblo, sin olvidar que no se trataba de una núcleo rico en absoluto, sino más bien de todo lo contrario. Como veremos a continuación, salvo cuantiosas donaciones que hizo muy esporádicamente el obispo de Mallorca o algún terrateniente de la zona, todo el resto de ingresos procedía de la solidaridad de los habitantes de Son Servera. Sólo a partir de 1916, sin especificar en ninguna fuente el motivo que actuó como detonante, el gobierno comenzó a dar subvenciones variables, no siempre anuales, hasta que una situación de crisis política, mundial y nacional, impidió seguir con tales subsidios.<sup>260</sup>

Aunque los ingresos más habituales eran las limosnas, especialmente las procedentes de las recolectas de los domingos, así como las suscripciones periódicas en las que una persona se comprometía a hacer una donación de una cantidad determinada cada cierto tiempo definido (normalmente mensuales), los ingresos que financiaban la construcción eran de muy diversa naturaleza. Eventualmente, se celebraban rifas cuyos beneficios iban destinados a la subvención del proyecto.<sup>261</sup> De tanto en tanto, las fuentes especifican ingresos muy peculiares y dignos de mencionar como anécdotas<sup>262</sup>: sería, por ejemplo, el

---

<sup>259</sup> Anexo VIII. Esta gráfica, elaborada a partir del libro *Entrades i sortides*, manifiesta claramente la evolución económica del proceso de construcción. Podemos observar, ante todo, que la línea de ingresos siempre corre bastante paralela a la línea de salidas. Se definen distintas fases en función a la situación de las arcas de cada momento. En general se esperaba a acumular una cantidad considerable de dinero para reemprender la obra. Los picos de subida vemos como, en general, también coincidirían con los picos de mayor gasto. Estos puntos de cambios bruscos, por lo que hemos podido estudiar, no coincidieron con un motivo determinado, a excepción del año 1928 en el que se recibió una cuantiosa subvención del gobierno.

De igual forma, la gráfica confirmaría el motivo de abandono de las obras: el déficit económico irreversible desde un determinado momento. Por último, nótese que a partir del 1916, sin demasiada regularidad ni temporal ni cuantitativa, el gobierno comenzó a dar subvenciones para la construcción del templo. En el año 1928 se concede la última tal vez como consecuencia de la crisis generalizada que estaba viviendo el país.

<sup>260</sup> En el Arxiu Diocesano de Mallorca (Junta de Obras 1917-1968) se registran también estas mismas subvenciones estatales procedentes, concretamente, del Ministerio de Gracia y Justicia.

<sup>261</sup> Se mostró especial interés por la primera rifa que se celebró en 1905 con el objetivo de recaudar el dinero para la compra del terreno sobre el cual se iba a levantar el templo.

<sup>262</sup> Todos estos detalles obtenidos en la tan valiosa documentación con la que contamos, permite adentrarnos en la vida cotidiana de un pueblo mallorquín de principios del siglo XX.

caso de la función de “Rey Herodes”, o el premio obtenido al acertar un refrán del diario y que se destinó a la construcción del templo.<sup>263</sup>

Sin embargo, los ingresos (indirectos) más habituales eran los jornales realizados de forma voluntaria por la gente del pueblo de Son Servera. Las prestaciones laborales gratuitas realizadas en esas condiciones, podían ahorrar mucho dinero a las arcas de la *Església Nova*. Dichas intervenciones no sólo se ceñían al esfuerzo pesado realizado por los hombres, sino también es muy digno a considerar el trabajo de las mujeres, quienes participaban de forma muy activa llenando los estanques de agua cada vez que se precisaba.

También cabe mencionar otro tipo de aportaciones concretas: materiales de construcción, herramientas, o algún que otro elemento decorativo. Comencemos por el gran regalo que Rubió i Bellver brindó al pueblo: los planos. Debemos tener presente que si hubieran tenido que desembolsar la cantidad necesaria para financiar los planos de este renombrado arquitecto, apenas les hubieran quedado fondos para materializar la obra. Rubió habría cedido voluntariamente a tal participación por su ya mencionada vocación cristiana, así como por su relación con el vicario general Alcover y con la curia religiosa mallorquina.

El entusiasmo del obispo Campins se manifestó en aportaciones cuantiosas que realizó a lo largo de todo el proceso constructivo. Cabe destacar la ya mencionada compra de una casa que realizó en abril de 1906 para destinarla a vicaría, o los 400 duros que donó para comprar uno de los solares colaterales al de Rafael Lledó (el de M. Santandreu).

El terrateniente Juan Orlandis, costeó las dieciocho columnas valoradas en 2.000 duros. Probablemente, fue esta la donación más cuantiosa que se hizo en toda la historia de la construcción del templo. El pueblo, conciente de tan buena voluntad, le rindió continuos homenajes.

Hay que mencionar también a Pep “Cremat” o a Antoni “Juanet” por la donación de “polls”,<sup>264</sup> o a Bartomeu Lliteras, Guillem Nadal, Pere Servera etc. por regalar piedras vivas que sirvieron de base de apoyo a los zócalos de las columnas.<sup>265</sup>

---

<sup>263</sup> Como anécdota popular cabe mencionar que eran frecuentes, en la zona, estas funciones de teatro religioso que se llevaban a cabo en fechas cercanas a la Epifanía (en este caso se celebró el 12 de Enero).

Con esto, podemos deducir la trascendencia que tuvo dicho proyecto para el pueblo. Se volcó con entusiasmo en la construcción con cualquier tipo de recursos disponibles, manifestando un entusiasmo exacerbado desde el principio. Aunque los esfuerzos no fueron suficientes para llevar la iniciativa a término, no podemos restar importancia a tal empresa, ya que los restos que hoy por hoy quedan son lo suficientemente espectaculares como para justificar aquel trabajo colectivo y solidario.

## 2.8. Entre tradición y vanguardia

Si bien luego dedicaré todo un apartado a desarrollar su idea sobre el templo cristiano y la importancia que le otorga al gótico, adelanto aquí que esta iglesia de Son Servera supone la materialización de muchas de las ideas que Rubió dejó por escrito. Recurre a este estilo porque, tal y como veremos, es para él aquel más evolucionado que la historia de la arquitectura crea hasta finales del siglo, momento en que Gaudí hace su aparición con una nueva forma de proyectar. Va sin embargo más allá, recurre a un modelo propio del área geográfica donde se levanta el templo, el gótico meridional. La estructura por la que apuesta, una nave con cubierta a dos aguas que se apea sobre arcos apuntados, tendría un origen último en la arquitectura de los siglos XIV y XV del *midi*.

Esta es una de las grandes originalidades de la *Església Nova* de Son Servera: un claro reclamo del gótico meridional, adaptado a su época mediante el ya mencionado arco parabólico. En cualquier caso, es innegable el conocimiento que poseía de ese pasado medieval local. Aunque esta última afirmación puede no sorprendernos, debemos tener presente que por aquel entonces el gótico meridional era un total desconocido y de lo contrario, del único que se tenía constancia era del gótico nórdico. Esta elección tan extraordinaria implica, por una parte, un conocimiento y estudio hacia el pasado arquitectónico local. Por otra, dejaría en evidencia su admiración y consiguiente reivindicación que le llevó a adoptarlo y a adaptarlo en el proyecto de Son Servera.

---

<sup>264</sup> Suponemos que se destinaba esta madera a los andamios de las obras.

<sup>265</sup> Se refieren a ellas como “sumolas”, y aunque no he podido encontrar el significado exacto de dicho término, por la explicación que le dan en páginas posteriores, se puede deducir esto.

Rubió i Bellver fue, sin duda, uno de los pioneros en tomar conciencia de la calidad de aquellas construcciones del pasado meridional. El espíritu curioso del arquitecto catalán le llevó a indagar y a estudiar todos aquellos edificios que tenía a su alrededor. Son varios los escritos que dedicó al estudio de algunas construcciones concretas, brindando una parte de ellos a obras de Mallorca. Con ello pretendo decir que Rubió se convirtió en un gran conocedor de la realidad gótica meridional, pues era el entorno que le resultaba más familiar. Es fácil que esas reflexiones le hubiesen permitido extraer toda una serie de teorías fundamentadas que eran muy innovadoras y de gran valor para aquella época. Estos estudios no se pierden, en general, en florituras y formas poéticas huecas, sino que su excepcionalidad radica, fundamentalmente, en la precisión y rigor con las que los aborda. Debemos siempre tener presente que Rubió fue un arquitecto profundamente interesado en el estudio de los sistemas estructurales internos, y no tanto en los resultados estéticos. Su mente ingenieril le llevó a investigar los mecanismos internos, trascendiendo las apariencias superficiales.

El gótico supone para nuestro arquitecto aquel momento de mayor triunfo del templo cristiano, una época en la que se reúnen toda una serie de circunstancias que permiten crear una arquitectura que sabe transmitir a la perfección el espíritu divino en la tierra. Una buena interpretación del mensaje divino sería también la responsabilidad de una mentalidad receptiva, en definitiva, de un artista con todas las de la ley. No basta ser un experto en la materia, sino que el arquitecto debe tener un espíritu cristiano especial que permita en su obra la penetración de la luz celestial. Rubió remitiría, por ejemplo, al arquitecto Guillem Sagrera, autor de obras como la lonja de Palma de Mallorca o la Sala *dei Baroni* de Nápoles,<sup>266</sup> arquitecto que en el mediodía de Europa sabe interpretar perfectamente esa misión que le es encomendada a la arquitectura, y recibe la iluminación divina de tal forma que le lleva a levantar obras únicas, de una perfección y belleza extraordinarias. Es para él, también, Guillem Sagrera el autor del edificio de la Seu, el templo cristiano de mayor perfección que haya visto.<sup>267</sup> Tal vez por eso, y por el impacto que éste le creó, reproduce el esquema de la cabecera en su templo de Son Servera. Ve en esta opción un gran acierto por parte del arquitecto mallorquín puesto que crea así un punto de fuga que palia la monotonía

---

<sup>266</sup> DOMENGE, 2003, RUBIÓ, 1905.

<sup>267</sup> Si bien él cree que es autor del proyecto general de la catedral de Mallorca, la realidad es que participó únicamente en la dirección de las obras de una fase muy determinada.



habitual de los templos góticos, provocada por la repetición *ad infinitum* de planos bidimensionales.

Se refiere a la catedral de Mallorca como la gran construcción de la historia de la arquitectura, junto a Santa Sofía de Constantinopla. Ambas se muestran como obras dignas de reflejar el espíritu divino, precisamente por la integridad que muestran en todas sus partes. Son obras completas en sí mismas, donde nada falta ni nada sobra. La unidad sería en ambas el gran elogio que constantemente está en su puño y boca.

Igualmente se refiere a ella como la catedral de la inmensidad y espaciosidad sin límites. La *Seu* siempre se convierte en pretexto para realizarle elogios por la manera tan adecuada de tratar con el espacio y los volúmenes, considerándola la obra gótica que resuelve mejor dicho concepto.

Por supuesto, gran parte de los halagos también los encauza a la simplicidad intrínseca del templo. La catedral de Mallorca se convierte en la perfecta materialización de esa simplicidad aparente, lograda a partir de soluciones tan complejas y necesarias en toda arquitectura monumental cristiana, e igual de obligatoria si pretendemos actuar de acuerdo con el verdadero objetivo del templo cristiano: transmitir el mensaje divino al fiel.

Aunque ve en la *Seu* de Mallorca el mayor exponente de la simplicidad, del racionalismo, de la magnitud, o de la unidad que constantemente debe perseguir todo templo cristiano, también ve en ésta la solución y la superación de los problemas constructivos que planteaban los templos góticos con respecto a la arquitectura bizantina. Se trata de un ejemplar único imposible de considerarse fruto del azar, sino obra de una excepcional autoría así como una iniciativa real fuera de serie. Se convertiría, por tanto, en una nueva constatación de su teoría del estilo. Si éste era fruto del componente divino, material y humano, otorgándole total responsabilidad a este último, la *Seu* sería el claro ejemplo de tal planteamiento. Todo estilo acaba por ser una canonización y sistematización de fórmulas, por lo que es necesario personalidades excepcionales e inspiradas que sepan asumir y captar perfectamente el mensaje divino. Aquellos hombres que saben usar los cánones y la imaginación en su justa medida, son los autores de las obras que se convierten en los grandes hitos de la historia de la arquitectura; el autor de la catedral de Mallorca sería, sin duda, uno de ellos.

Comienza alegando tan suma originalidad a la conciliación de dos esencias cronológicamente distantes: la lombarda o románica, en planta, y la gótica en todo el resto. Sería ésta la verdadera clave que nos daría el argumento a la superación del gótico ya mentada, puesto que Rubió ve en esta herencia románica el vehículo de transporte de todo un pasado bizantino que da las pautas para algunas de las soluciones tan excepcionales. La planta está integrada por tres naves, a cada una de estas, les corresponde un ábside, siendo el de la central toda una nueva estructura conocida bajo el nombre de capilla Real y que adquiere la envergadura de una iglesia prolongada en otra mayor. La capilla Real está coronada por todo un sistema de *oculi* que palia la falta de perspectiva tan propia de las construcciones góticas. Si recordamos, el gran error de esta arquitectura con respecto a la bizantina, era la monotonía y transversalidad incompatible con aquella perspectiva y disposición teleológica de las construcciones del imperio oriental. Con este juego de *óculi* y esta solución tan peculiar de la planta, logra superar la monotonía del resto de catedrales góticas, haciendo de ella un ejemplo excepcional en este aspecto.

A propósito del juego de *oculi*, cabe también sacar a colación la alusión que en más de una ocasión hace, nuestro arquitecto, a la luz tan especial que logra el maestro de la *Seu*. No se trata de una luz de fuertes claroscuros como podemos ver en la catedral de Barcelona, y tampoco se trata de un interior totalmente iluminado por miles de vidrieras de colores como podría ser la catedral de León, sino que una vez más, se trata de una solución única disponiendo aparte del gran rosetón central -gran protagonista de la iluminación- una serie de ventanales estratégicamente colocados que permiten iluminar con ese matiz tan especial todo el interior. A ello se le suma una apreciación muy peculiar que afirma no haber visto jamás en ningún otro templo: las capillas laterales de esta catedral tienen planta absidial y como solución lógica, los contrafuertes de las mismas deberían tapiar si no toda, parte de las ventanas laterales de las mismas. Sin embargo, el maestro de la *Seu* plantea una ligera desviación de dichos contrafuertes dejando abiertas las vidrieras laterales, poniendo de manifiesto la importancia que para él tenía la iluminación del interior del templo.<sup>268</sup>

Por otra parte, si algo también criticaba del resto de arquitecturas levantadas en el mismo estilo, era el gran alarde que se hacía de los espacios a cubrir con el nuevo sistema de contrarresto de fuerzas pero que, sin embargo, si lo comparáramos con construcciones

---

<sup>268</sup> RUBIÓ, 1923.

de otras tendencias arquitectónicas se convertían en nimiedades. La catedral de Mallorca es una de las que cubre un mayor espacio (según él sólo es superada por la de Girona) con un menor uso de la *arquitectura parasitaria*<sup>269</sup> precisamente gracias a un estudiado, insólito e inexplicable sistema de presiones y contrarresto de fuerzas. Esta complejidad sólo se deja traslucir en unos mínimos elementos sustentantes que favorecen la contemplación de tal amplitud; he aquí el gran éxito de Mallorca a su juicio: la gran amplitud de espacios y volúmenes que en ningún momento se ve truncada por el tan complejo sistema estructural. Igualmente, la solución de las naves laterales resulta increíble, ya que sin ser tan altas como las de Santa María del Mar, y más bien ser hermanas de las de Salamanca, en ningún momento oprimen a la central o transmiten algún tipo de sensación de oscuridad o espacio estanco. De lo contrario, ayudan muy favorablemente a contrarrestar parte de la presión ejercida por la nave mayor.

Otro de los continuos elogios que Rubió realiza es la sencillez que se aprecia en todo el entorno. Mientras que en muchas ocasiones la belleza del gótico radica en un virtuosismo decorativo fruto, precisamente, de la ausencia de volúmenes y vacíos con los que jugar, el maestro de obras de la catedral de Mallorca hace que la belleza radique en la simplicidad estructural y en la consiguiente austeridad y no en el ornamento gratuito. El interior aparece despojado de cualquier tipo de ornamento superfluo que no lo requiera su función; no falta ni sobra nada, reiterando de nuevo en la integridad de la que hace honor el edificio.

Toda esta explicación en la que nos hemos detenido delata un profundo conocimiento y admiración de Rubió hacia la *Seu*; por ello es perfectamente comprensible y loable filiar la cabecera del templo de Son Servera a la de la catedral de Palma de Mallorca. La solución que ofrece este último templo la concibe como única, puesto que es uno de los factores que logra romper con la monotonía horizontal que tanto caracteriza a cualquier obra gótica. En la *Església Nova*, se propone experimentar con esta solución descubierta en la *Seu*, y no duda en incorporar algo muy similar en el templo que estaba ideando para Son Servera; al igual que aquello visto en la catedral de Mallorca, plantea una cabecera que resulta una prolongación del resto del edificio. En el caso de su templo, la cabecera resulta una réplica

---

<sup>269</sup> Expresión que Rubió utiliza con frecuencia en sus escritos.

exacta de la planimetría del resto de la iglesia. La influencia de la catedral de Mallorca, es, pues, indiscutible.<sup>270</sup>

El error del gótico que impediría su evolución posterior fue el problema de relación entre el elemento sustentante y sostenido, que obliga a desarrollar toda una arquitectura corolaria que induce a una monotonía sólo superada ya en el siglo xx por la estática gráfica que Gaudí establece en la Sagrada Familia. Los arcos parabólicos integrarían en sí mismos los elementos sustentantes y sostenidos, las fuerzas verticales y horizontales. De esta forma, nuestro arquitecto vería en el legado de su maestro la arquitectura de su tiempo capaz de sacarnos de tantos años de inmovilismo. Es curioso cómo en uno de los artículos que mencionamos anteriormente, “Obra Santa”, apela a los creyentes catalanes a donar limosnas para la gran obra de la Sagrada Familia, puesto que ella supone la solución a tantos años de frustración; con ella vendría la renovación de la arquitectura. Cabe llamar la atención cómo, al igual que en la mayoría de sus otras obras, Rubió incorpora el arco parabólico en los planos de la *Església Nova*.<sup>271</sup>

Este recurso, así como el que ya hemos apuntado de recurrir a la estática gráfica como sistema de cálculos para medir con rigurosidad los empujes de la estructura, suponen una importante novedad, así como una gran aportación a la difusión del *gaudinismo* en la isla de Mallorca. Es del todo sorprendente encontrar un ejemplo arquitectónico tal en un pueblo de Mallorca. No sólo se trataría de la primera recuperación de una estructura totalmente meridional en la isla, sino que esta está revisada de acuerdo a unas nuevas pautas de gran modernidad, que son la estática gráfica y la voluntad de incorporar el arco parabólico. Cabe detenerse en esta última idea:

El recurso del arco parabólico es fundamental en el templo de Son Servera, no desde el punto de vista técnico, sino más bien conceptual e ideológico. Por una parte, en la sección longitudinal que traza Rubió, nos encontramos con arcos parabólicos en los ingresos a las capillas laterales de la iglesia. Estos nunca se llegaron a realizar y fueron materializados como arcos de medio punto. La explicación a esta incongruencia entre los planos y la

---

<sup>270</sup> Como ya hemos precisado anteriormente, no debemos olvidar que aquello que Rubió toma como una solución original y única, en realidad es fruto de un cambio de traza durante el proceso de construcción de la catedral. FORTEZA, 1922 (p.1) y DOMENGE, 1997 (p. 146).

<sup>271</sup> RUBIÓ, 1915.

realidad física es difícil de dilucidar, pero la opción más probable es la dificultad de interpretación de una solución tan novedosa por parte de una mano de obra local completamente ajena a la revolución arquitectónica que en Cataluña estaba acaudillando Gaudí. Sin ningún tipo de referente cercano, más que el dibujo de Rubió i Bellver, optaron por la solución más sencilla y familiar, el arco apuntado tan común en todas las construcciones góticas de la isla. Por otra parte, aunque de una forma algo más ambigua, también cabría considerar los arcos de la cubierta central. En cualquier caso, es probable que, al igual que en las capillas laterales, se hubiera seguido el camino más fácil y seguro dado el contexto: un arco apuntado.

El interés de esta apuesta de nuestro arquitecto radica, especialmente en el uso de tal elemento como estrategia y no tanto como alarde técnico, puesto que su utilización, en este caso, no aportaba demasiado. Es importante mencionar, en primer lugar, que es la única obra suya en Mallorca en la que incluye, al menos en proyecto, esta solución heredada de su maestro. Nos interesa, sin embargo, la segunda lectura que podemos extraer de esta opción; lo que significa conceptualmente su uso en la isla o, yendo incluso más lejos, en una iglesia de una población remota y aislada del centro de Mallorca.

En 1913 Rubió publicó en el *Anuario del Colegio de Arquitectos de Cataluña* un artículo fundamental en su trayectoria: "Dificultats per arribar a la síntesis arquitectònica". Es necesario detenernos en él para una perfecta comprensión del uso que hace del arco parabólico en la *Església Nova* de Son Servera. Aunque son ideas que van goteando en otros escritos suyos, fundamentalmente en los inéditos,<sup>272</sup> es en el ensayo de 1913 donde expone la problemática de una forma global y absolutamente argumentada.<sup>273</sup> Da todo tipo de argumentos y consecuencias a la estática gráfica, y al arco parabólico de Gaudí. Es decir, Rubió estaría aquí cumpliendo una labor de teórico para con respecto al descubrimiento de su maestro.

Nuestro arquitecto parte de la base de que existen dos grandes escuelas arquitectónicas: la adintelada y la abovedada. La primera, la descarta desde sus orígenes puesto que llevaba el fracaso de forma intrínseca por la opción material. La piedra, por la que

---

<sup>272</sup> RUBIÓ, 1921; RUBIÓ, 1921 (a), RUBIÓ, 1921 (b); RUBIÓ, 1923 (a); RUBIÓ, 1923 (b)...

<sup>273</sup> RUBIÓ, 1913.

optaron las civilizaciones ancestrales en sus construcciones adinteladas, no era un material lógico ni coherente para adaptarse a semejantes arquitecturas; iba contra natura. La abovedada, fue aquella que triunfó y evolucionó a lo largo de los años; su desarrollo a lo largo de los tiempos se ha establecido en función a la relación que se forjó entre los elementos sustentantes y sostenidos. Dentro de este tipo de arquitectura, presenta dos grandes hitos: la bizantina y la gótica, manifestando como clara favorita, por su elegancia y amplio abanico de recursos a esta última. Los problemas, que presenta el gótico, sin embargo, son fundamentalmente dos. En primer lugar las soluciones no están organizadas en función a un punto de fuga, es decir, no hay una voluntad teleológica, a diferencia de la otra mencionada. En consecuencia, pueden resultar algo monótonas, ya que no existe un orden en relación a un fin deliberado.

El otro escollo con el que se encuentra este momento de la historia de la arquitectura, así como los anteriores, es la relación entre el elemento sostenido y sustente, es decir, entre el arco y el soporte (pilar o columna). Al no existir continuidad entre estos dos elementos fundamentales, era necesario recurrir a toda otra serie de elementos “parasitarios” que ayudasen a contrarrestar los empujes ejercidos por la estructura. El gótico, en su caso, alcanzaba grandes logros espaciales y otro tipo de virtuosismos a costa de recurrir a toda otra serie de elementos supletorios, véase contrafuertes, arbotantes, pináculos y demás, para paliar los empujes de orígenes varios. En ese punto de la historia de la arquitectura es en el que Rubió ubica el principal escollo donde la arquitectura se vio obligada a frenar su evolución posterior. Desde ese momento y hasta 1880, la arquitectura se mantiene atascada hasta la aparición de la estática gráfica de manos de su maestro, Antoni Gaudí.

Ninguno de todos los sistemas constructivos anteriores aciertan a la hora de establecer un buen sistema de equilibrio. En ellos se distingue claramente el elemento sustentante del sostenido. Toda una serie de arquitecturas anexas se encargan de contrarrestar la fuerza que ejerce la bóveda, el arco toral o la cúpula pertinente. Es decir, se crea toda una arquitectura complementaria -invisible en la románica, tácita y deliberada en la gótica- a la real, destinada a apuntalar los elementos sostenidos. Frente a ello, Rubió apela a una solución en que ambos elementos queden integrados y la estructura resultante se convierta en algo autosuficiente, al contrario que aquellas que al prescindir de uno de esos apuntalamientos, el desplome se convierte en el algo inminente. Al mismo tiempo, también apela a una sinceridad constructiva, ya que no pretende esconder todo ese sistema de

fuerzas altamente meditado, puesto que es la auténtica misión de tal estructura y a tal fin ha sido concebido.<sup>274</sup>

Frente a la experiencia por la que se ha regido la arquitectura dada hasta el momento, ahora se debe apostar por un estructuralismo sabiamente meditado que debe tener como resultado último la sencillez. Nuevamente nos habla de una simplicidad, eso sí, lograda a base de cálculos milimétricos, estudiadísimos y con razón de ser en todo momento. A tal simplicidad únicamente se llega a partir de la combinación de formas geométricas aplicadas al único material constructivo digno de una construcción de envergadura.

Hasta ese momento, las soluciones eran prácticamente empíricas; en función a los empujes que se trataban de prever, se elaboraban toda una serie de paliativos arquitectónicos que contrarrestaran las fuerzas ejercidas por las distintas estructuras. A fines del siglo XIX plantea una solución, la estática gráfica, que permitía saber con total certeza y absoluta científicidad, los empujes que iban a resultar. El arco parabólico resumía en una sola estructura, el elemento sustente y el elemento sostenido, de tal forma que se podía prescindir de las arquitecturas supletorias contrarrestándose esa misma estructura sus propios empujes. Era un gran descubrimiento que permitía de nuevo retomar la evolución de la arquitectura, tanto tiempo paralizada. Solución compleja que integra la sencillez, la autosuficiencia y la geometría.

Esa solución había venido de manos de un arquitecto catalán, Gaudí, planteando entonces Rubió una nueva etapa en la que Cataluña era sin duda la nueva protagonista de la historia. Gaudí como figura fundamental, pero también el Conde Güell como pilar de esa nueva nación gracias a su altruismo y fe en la nueva etapa, que le había llevado a auspiciar gran parte de las iniciativas del arquitecto. De nuevo tenemos ese nacionalismo como eje fundamental de la vida y obra de Rubió. Una nación con cultura y raíces propias que no sólo poseía una arquitectura en consonancia, sino que también se había convertido en el nuevo eje fundamental de la historia de la arquitectura.

---

<sup>274</sup> Cabe aquí también sacar a colación el funcionalismo y el racionalismo no sólo matérico y estructural al que apela. Las formas a las que alude tienen como misión ser las estructuras del edificio, por lo que como tales no tendría sentido el pretender esconderlas. Deben estar a la vista como un órgano más de la composición general.

En dos de sus artículos periodísticos ya plantea ese nuevo descubrimiento arquitectónico que se vería materializado en la Sagrada Familia.<sup>275</sup> Se tratan, casi, de cartas pastorales en las que Rubió invita a los ciudadanos catalanes a colaborar económicamente en su construcción. El templo que estaba naciendo se iba a convertir en el nuevo símbolo de la nación y su arquitecto, Gaudí, había sabido crear una fórmula arquitectónica absolutamente novedosa capaz de sacar del paroxismo a tantos siglos de estancamiento arquitectónico.

De lo contrario, huelga mencionar un artículo en el que se pone algo en cuestión la tesis de Rubió.<sup>276</sup> Si bien expone las mismas premisas que Rubió a principios de siglo XX, presenta también el otro lado de la moneda, a mi juicio, muy certero. Sí reconoce la creación de una nueva forma de construir por parte del arquitecto catalán, algo novedoso, y que sin duda fue un punto de inflexión en la historia de la arquitectura. Sin embargo pone en tela de juicio el gran avance técnico que Rubió trataba de reivindicar puesto que, si bien es cierto que logra aunar elemento sustentante y sostenido en una sola estructura y suprimir, por ende, los elementos “parasitarios” tipo arbotantes o contrafuertes, el precio que se tenía que pagar era también alto: construir casi una nueva estructura de unos 30 metros de alto sobre la catedral real para obtener apenas un poco más de espacio que en otros templos. Es decir, sustituye la arquitectura parasitaria por otros recursos diferentes como el que acabamos de exponer. Por otra parte, una precisión acertada es la que hacen en relación al material que Gaudí utiliza, el hormigón armado, lo que no admitiría ya comparación alguna con el pasado arquitectónico del gótico, puesto que era la piedra el material antaño utilizado.

Volviendo a la *Església Nova* de Son Servera, y justificando el uso que nuestro arquitecto catalán hace del arco parabólico en aquel contexto peculiar, huelga reiterar en el hecho de que no fueron circunstancias técnicas las que le motivaron a ello, sino más bien estratégicas y conceptuales, tal y como ya hemos mencionado anteriormente. Como hemos apuntado líneas arriba, Rubió sentía orgullo de su maestro por haber sabido dar a luz una nueva arquitectura esencialmente catalana, capaz de haber sacado del paroxismo a la arquitectura tras el gótico. Ve en esta nueva etapa de la arquitectura un producto claramente catalán que reivindicaría unas raíces y una cultura común a todo su pueblo; los artículos

---

<sup>275</sup> RUBIÓ, 1905 (a) y RUBIÓ, 1906 (b).

<sup>276</sup> GONZÁLEZ/CASALS, 2002.



periodísticos antes reseñados serían algo muy elocuente en relación a esta idea. Exportando este nuevo elemento a Mallorca, no sólo estaría contribuyendo a su difusión allende los límites de la península, sino que también estaría haciendo partícipe de este incipiente movimiento arquitectónico a la isla. Como ya he señalado en varias ocasiones, el afán del vicario general Antoni Maria Alcover y del obispo Campins por vincularse al espíritu renovador catalán era evidente; este sutil guiño de Rubió contribuiría a la estrategia de los religiosos.

## **2.9. Inventario de los planos de la *Església Nova***

Si por algo se puede sentir afortunada la *Església Nova*, es por la cantidad de material documental que conservamos de su proceso de construcción. Como ya hemos mencionado en varias ocasiones, no sólo contamos con fuentes manuscritas que nos ayudan a reconstruir gran parte de su historia, sino que también contamos con material de excepción que nos resulta fundamental en este caso: los planos de los dos proyectos. Debemos tener presente que este templo es una construcción inconclusa, por lo que existe el agravante de no tener una realidad tangible que nos la muestre finalizada. Tal y como se conserva en la actualidad hubiera resultado muy complicado, de no ser por los planos, rehacer de una forma tan precisa el primer proyecto, así como dar una imagen final a las actuales ruinas.

Es interesante mencionar que ninguno de los planos aparece firmado por Rubió i Bellver; sin embargo, no existe duda de su atribución, entre otros factores, por toda la documentación escrita que existe.

En la parroquia de Son Servera se conservan once de los planos, y en el Arxiu Reynés otro más, de la versión final de la fachada. Es muy probable que originalmente existieran algunos más, no obstante, es difícil precisar cuáles, puesto que en ningún momento se da una relación exacta de todos aquellos que se fueron entregando. El criterio que he utilizado para clasificarlos en una primera o segunda versión no es tanto científico como intuitivo. En algunos de ellos, no hay duda alguna, sin embargo, sí que cabe la posibilidad de vacilar en

algunos otros. Ciertos planos, como veremos, son reutilizables en las dos versiones, por lo que para saber si fueron presentados en febrero de 1906 o, con la tercera entrega (segunda versión), he tenido que guiarme por la calidad del papel. Resulta curioso que los más antiguos estén en un mejor estado de conservación que los primeros; en estos los trazos aparecen con gran nitidez y precisión, y el tono del papel se mantiene totalmente blanco. Al contrario, los de la versión definitiva están bastante deteriorados; el dibujo en muchas ocasiones se pierde y, en otras, cuesta distinguirlo por el tono amarillento del papel. Por ello, brindo la posibilidad de la duda en todos aquellos en los que me he guiado por este último criterio.

A continuación expongo una relación de estos doce planos que se conservan, así como una breve explicación de cada uno de ellos que nos ayude a su mejor comprensión<sup>277</sup>.

### **1. Planta de la primera versión** (fig. 17)

De acuerdo al diario de la obra, éste sería uno de los planos que se entregaron el 28 de febrero de 1906.<sup>278</sup> A partir de la planta podemos leer varios de los aspectos que ya se han ido comentando a lo largo del libro; se trataría de un templo de tres naves con capillas laterales y siete tramos, al que se le sumaría el pórtico que se abriría al exterior. Nótese dos puntos de interés: por una parte están presentes las columnas a las que ya nos hemos referido en varias ocasiones, y por otra, es el único plano en el que la *Capella Fonda* se especifica con su desarrollo real. Cabe destacar también su forma ligeramente trapezoidal.

### **2. Sección transversal de la primera versión** (fig. 18)

Éste sería otro de los planos que fueron entregados en febrero de 1906. Reitero en todas las apreciaciones que ya se han hecho anteriormente: las tres naves estarían cubiertas por arcos apuntados y, posteriormente, trasdosados por una cubierta de madera (en el caso de la nave mayor, a dos aguas). La figura humana que aparece nos ayuda a hacernos una idea de la magnitud del templo que se ideó en un primer momento, causa principal por la que entregaron unos segundos planos.

---

<sup>277</sup> Recordemos que la clasificación la simplifiqué en primera y segunda versión, englobando la primera y la segunda entrega en una sola versión puesto que esencialmente se trataría de proyectos iguales a distinta escala.

<sup>278</sup> *Relació diària de les obres de la Església Nova* (s/p).

### **3. Sección transversal lateral** [fig. 44]

Este plano correspondería igualmente a la primera versión, no sólo porque el papel confirmaría esta hipótesis, sino también porque se puede apreciar el desarrollo de una nave lateral que iría a morir, como se puede apreciar, en uno de los absidiolos laterales poligonales. Se aprecia igualmente aquí ese altar ligeramente elevado y rodeado de columnas que se mantiene en el segundo proyecto, y cuyos restos todavía hoy se pueden contemplar.

### **4. Sección de la fachada de la primera versión** [fig. 19]

Esta sección, como ya se ha indicado, pertenecería a la primera versión que después se descartaría a favor de otra de una sola nave. El proyecto de fachada deja traslucir la estructura interna del templo: tres naves de diferentes alturas y capillas laterales. La versión definitiva de la fachada, que se conserva en el Arxiu Reynés, no dista mucho de esta planteada en un primer momento. El recurso del pórtico es muy frecuente en varias de las construcciones religiosas de Rubió i Bellver, por lo que, con las salvedades intrínsecas al cambio de planimetría, el resultado final sería probablemente bastante similar al que se plantea en este plano.

### **5. Estudios técnicos** [figs. 45 y 46]

Este es, tal vez, uno de los planos más curiosos que se conservan. En él se especifican diferentes detalles técnicos del edificio así como algunas precisiones que ayudan a aclarar posibles dudas que pudieran surgir en los planos principales. Una vez más, me apoyo en la calidad del plano para incluirlo en la primera entrega; en este caso, sería un estudio perfectamente aplicable al proyecto definitivo.<sup>279</sup>

### **6. Planta de la segunda versión** [fig. 47]

Aunque el deterioro del plano nos complica una apreciación óptima del diseño, podemos al menos comprobar el cambio fundamental con respecto al proyecto inicial. Las tres naves que se plantean en un primer momento se funden en una sola presentando un aspecto muy habitual en el gótico meridional, con el típico arco apuntado que ha sido

---

<sup>279</sup> Comentarios manuscritos van explicando los diferentes estudios que Rubió incluye en este plano: "La pendent d'aquest terradet pot esser en el sentit indicat y bastant pronunciada", "És una garita per impedir que les aigües dels passos baixin a les escales del campanar", "Escala de la torre que hi ha a la dreta de la façana. Remite a B, C, D. Els esclaons són de 0,19 mts. S'alt fins al trifori, o siga fins al 67 inclusiu. El sentit de l'escala és contrari del de les altres dues", etc.



Fig. 44. Plano de la secció lateral de la *Església Nova* de Son Severa.  
Primera versió

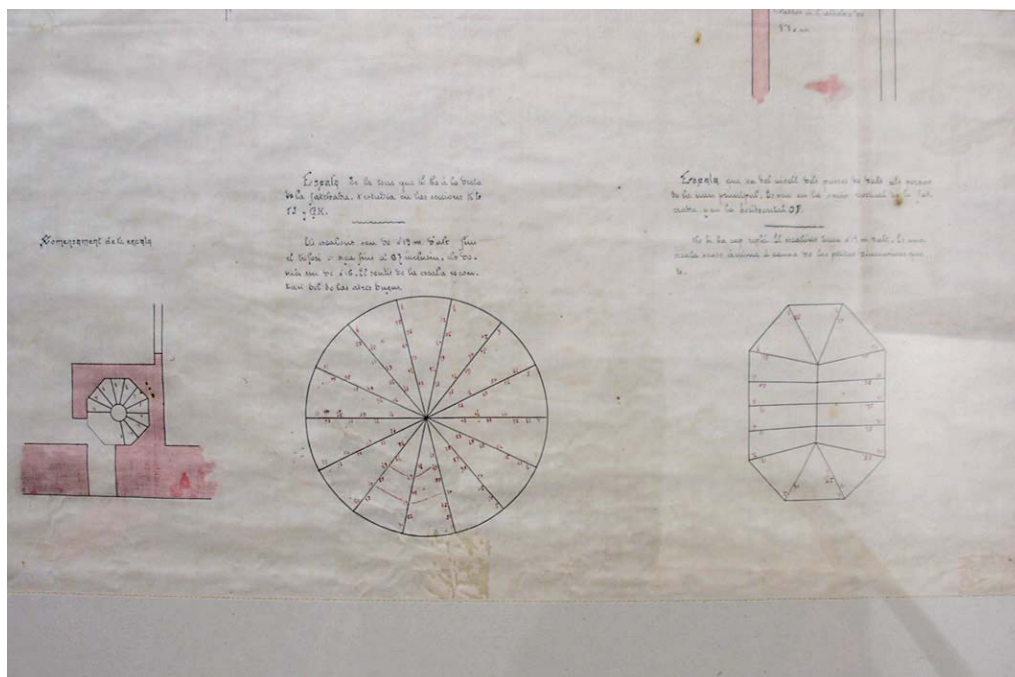


Fig. 45. Plano de especificaciones técnicas de la *Església Nova* de Son Severa (detalle)

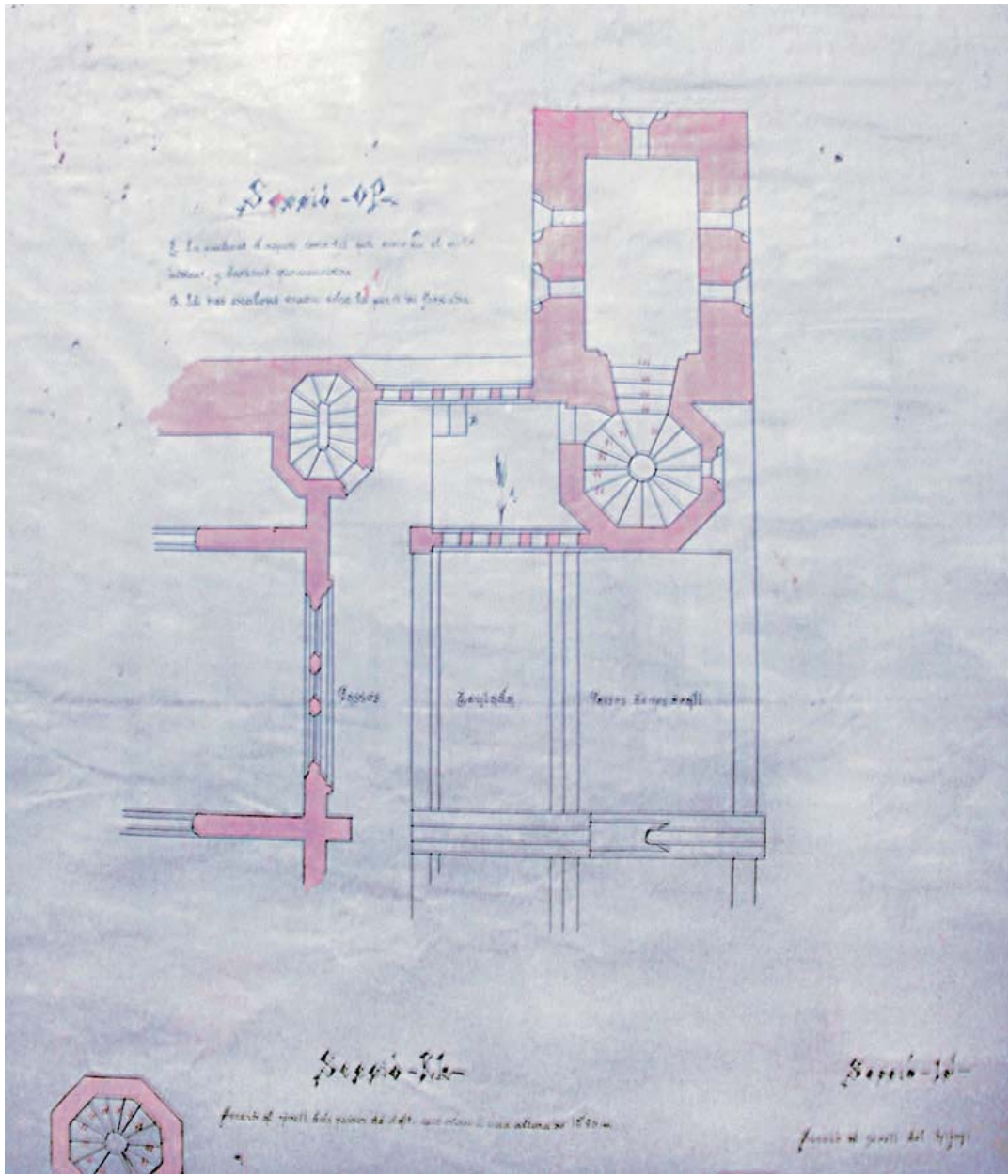


Fig. 46. Plano de especificaciones técnicas de la *Església Nova* de Son Severa (detalle)

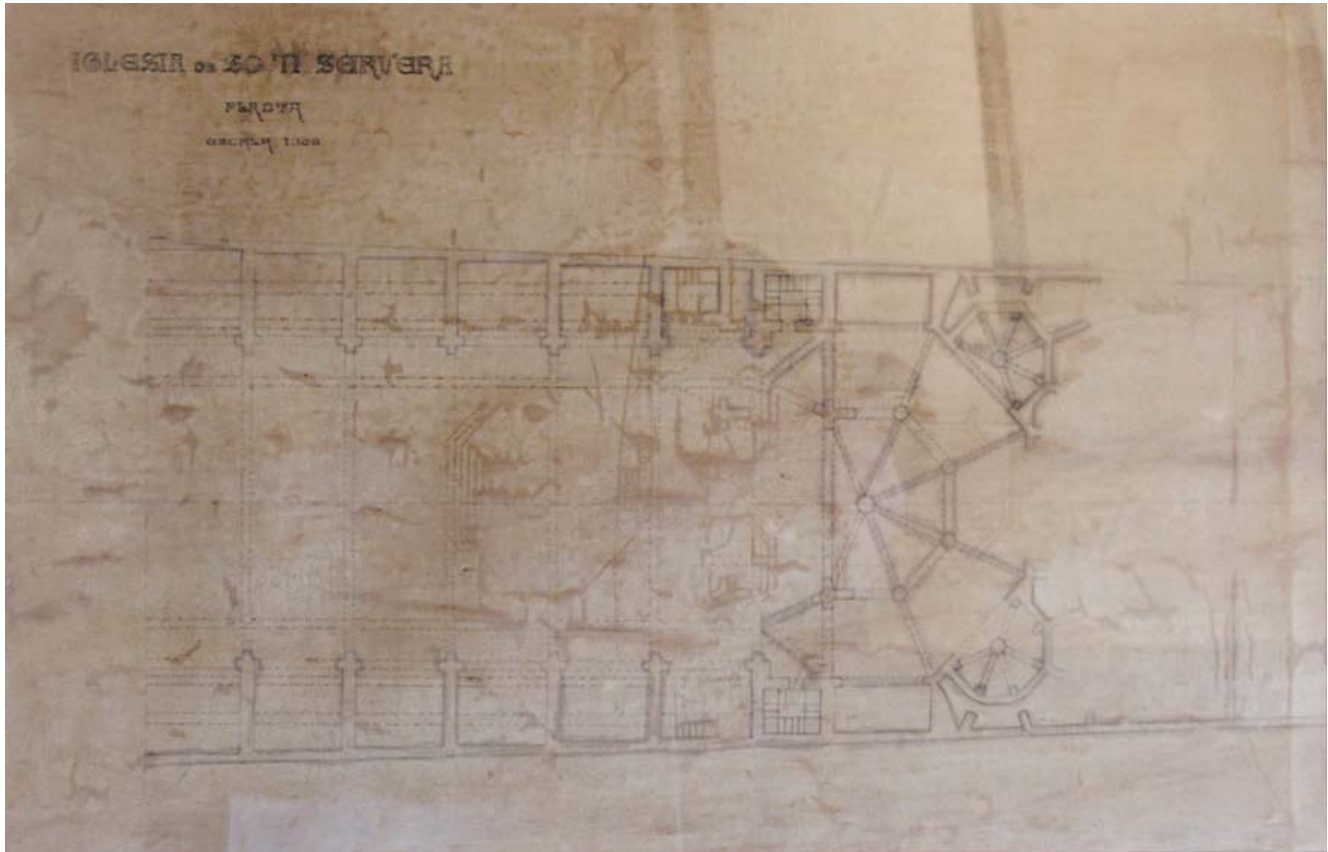


Fig. 47. Plano de la planta de la *Església Nova*. Versión final

revisado por una voluntad de aproximarlos al parabólico. Como consecuencia, las columnas donde se apeaba la descarga de la nave mayor y parte del peso de las laterales, ahora desaparecen; únicamente perviven las columnas del ábside y de los absidiolos. Las capillas laterales y la cabecera no varían con respecto al primer proyecto. Nótese que en estos segundos planos tampoco se plantea el diseño de la cabecera, por tener probablemente en mente presentarlos posteriormente a modo de anexo.

### **7. Sección transversal de la segunda versión** (fig. 22)

En este plano se aclara lo que previamente comentábamos sobre la planta. El alzado de tres naves con diferencia de alturas entre ellas, se convierte en el proyecto definitivo en una sola gran nave con cubierta basada en arcos apuntados atenuado por una clave curvada que como único objetivo tendría el aproximarse al parabólico. Continuaría trasdosada por una estructura de madera con cubierta a dos aguas. Cabe destacar cómo los detalles circulares de los arcos fajones se mantienen con respecto a los planos originales.

### **8. Sección longitudinal interior** (fig. 24)

Este plano sería perfectamente adscribible tanto a la primera versión como a la segunda; una vez más, el tono amarillento del papel me hace pensar que pudiera pertenecer a la partida definitiva. Es interesante especialmente por la entrada a las capillas laterales a través de un arco parabólico que Rubió plantea. Como podemos comprobar *in situ*, esa idea nunca se llegó a materializar y, según fuentes orales, esto provocó el enfado de Rubió. Se debe entender que la mano de obra local, y más aún en ausencia del arquitecto, podían tener problemas de comprensión a la hora de enfrentarse a este elemento arquitectónico relativamente nuevo y ajeno a la tradición local.

### **9. Alzado exterior** (fig. 23)

Es el mismo caso del plano anteriormente descrito; la intuición me lleva a pensar que su entrega se había hecho con la segunda partida, pero el planteamiento de este alzado sería totalmente lícito para ambas versiones. Ciertos detalles planteados en este plano, véase, una de las torrecillas del crucero, cambian notablemente en su materialización física. Una vez más, destacar la forma de plantear la *capella fonda*, aún sin el desarrollo que posteriormente alcanzaría.

### **10. Alzado exterior del ábside** [fig. 48]

Es un plano de detalle, del alzado exterior de la cabecera del templo. Se pueden observar la parte posterior de los dos absidiolos poligonales laterales así como parte de la *capella fonda*.

### **11. Capella fonda** (fig. 26)

Se desconoce la fecha exacta de entrega de este plano pero, tal y como hemos podido apreciar en la primera versión de las trazas del templo, desde el primer momento tenía presente dotarla de un importante desarrollo. Este plano manifiesta de forma clara la influencia que ejerce la catedral de Mallorca en su trayectoria profesional. En la *capella fonda* del templo serverino reproduce el mismo esquema que en la Seu, planteando la capilla mayor a modo de un templo casi autónomo dentro de la iglesia principal.

### **12. Fachada de la versión final** [fig. 28]

Como ya se ha indicado, éste sería el único plano que no se conserva en la parroquia de Son Servera, sino en el Arxiu Reynés. Se correspondería al plano de la fachada que se

entrega en 1908. Aparentemente podría confundirse con unas posibles trazas de la primera versión, pues el frontal sería perfectamente aplicable a un templo de tres naves. Sin embargo, observándolo con mayor detenimiento, intuimos una estructura detrás de este primer paramento que coincidiría con la versión final de una sola nave.

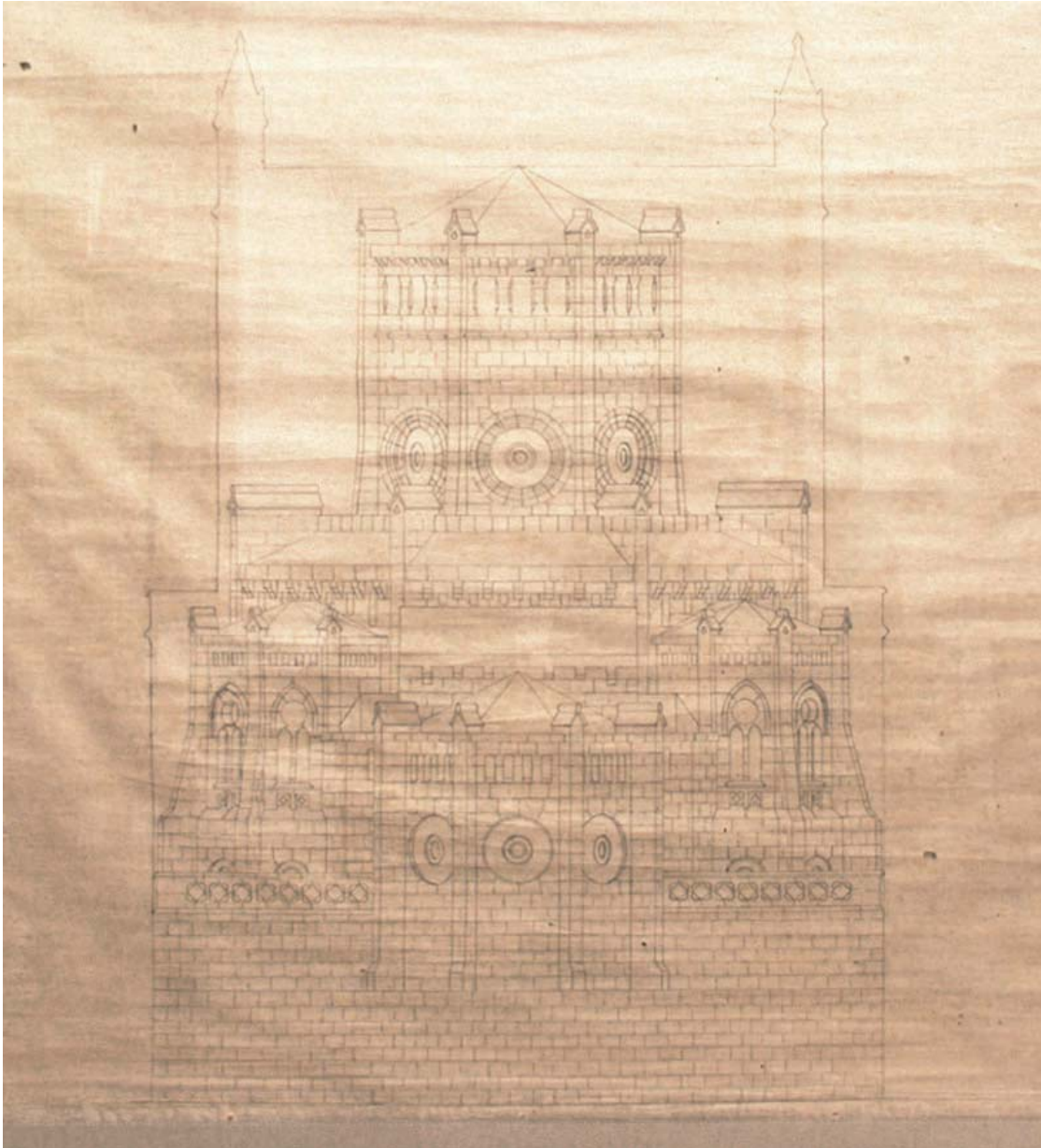


Fig. 48. Plano del alzado exterior de la cabecera de la *Església Nova* de Son Servera



## 2.10. Últimas palabras sobre la *Església Nova*

La construcción de la *Església Nova* nos ha permitido tratar toda una serie de temas colaterales de importancia considerable para un mayor conocimiento tanto del contexto como del arquitecto Joan de Rubió i Bellver. Como conclusión primordial podríamos decir que el templo constituye un documento vivo para la historia de la arquitectura. Yendo más lejos, es una crónica de un contexto muy peculiar ambientado en un modesto pueblo del noreste mallorquín.

¿Por qué otorgarle el calificativo de “documento vivo”? Por una parte, pocas construcciones presentan a flor de piel su esqueleto, si bien es una lástima que ciertas hipótesis queden sin resolver, hay que valorar otros aspectos muy positivos que superan la mera belleza romántica que aportan *per se* las ruinas. Como hemos comentado a lo largo del estudio, el hecho de que se presente inacabada nos permite apreciar, por ejemplo, los materiales de los que se sirvió Rubió a la hora de levantar la obra. De esta manera observamos que existe una estructura de hormigón que iba a presentar un acabado a base de láminas de *marés*. Este detalle tal vez lo hubiéramos omitido si el aspecto actual fuera solamente de este tipo de piedra. Igualmente podemos apreciar el proceso constructivo, es decir, por dónde comenzaron y los pasos que siguieron hasta dejar la obra tal y como se presenta.

Debemos también valorar enormemente la documentación con la que contamos. Es extraño el caso en que se reúne y conserva, en tan óptimas condiciones, información original en relación a la obra. Recordemos los diarios de obra y los planos (las dos versiones) en las que me he apoyado y he fundamentado la investigación. Sin este material, hubiera sido imposible reelaborar toda la historia de la construcción con tanta precisión. Conviene tener presente que no sólo es una crónica del proceso de construcción de la *Església Nova*, sino que a partir de una segunda lectura nos permite extraer toda una información muy preciada acerca de un contexto religioso, social y económico.

Ya ciñéndonos a la construcción como obra del arquitecto Joan de Rubió i Bellver, debo reconocer que nos es muy útil para constatar toda una serie de teorías sobre su personalidad, y recuperar parte de un contexto individual. Por un lado, su presencia en esta

construcción nos informa de la respetabilidad que se le brindaba en la isla; se presenta como todo un honor que los planos fueran de su autoría. De la misma manera, nos habla del estrecho vínculo que le unía al círculo intelectual que estaba liderando la *Renaixença* en Mallorca que, de alguna manera, no hace más que patentizar la devoción cristiana que impregna toda su trayectoria personal y profesional. Por ello, y por todo lo que hemos venido explicando, el templo de Son Servera es una tangente más que brota de sus estudios y reflexiones sobre el templo cristiano.

La elección que hace el arquitecto en cuanto a estilo y trazas, apela directamente a un pasado local, un pretérito del cual manifiesta un conocimiento y admiración. Podemos considerarlo como un preámbulo de los fundamentos más elaborados que posteriormente desarrolla en sus artículos acerca de la catedral de Mallorca. Recordemos que en ellos concibe un gótico meridional que difiere en cuanto a forma y espíritu del gótico nórdico. El apostar por ese pasado local no sólo le desvelaría como un conocedor de la arquitectura meridional, sino que se podría entender como una reivindicación de ese gótico tan original y desconocido en aquel entonces. Todo esto, insisto una vez más, cribado con la nota de modernidad que lleva intrínseco el uso del arco parabólico. Esta opción convierte a la *Església Nova* un ejemplo excepcional en la isla, pues ningún otro arquitecto supo levantar un templo tan original y conciliador entre el pasado y el presente local.

No obstante, la *Església Nova* se convierte en un manifiesto más del espíritu incongruente de Rubió. Aunque a lo largo de sus reflexiones sobre el templo cristiano no se cansaba de llamar la atención sobre la necesidad de que la arquitectura sea hija de su tiempo y que sólo las construcciones originales nacidas de un contexto determinado son las que perduraron, en muchas ocasiones recurrió al expolio de formas pasadas en su integridad. Aunque la iglesia de Son Servera sería, en ocasiones, ejemplo de ello, debemos considerar una voluntad de revisar todo un lenguaje formal a través de una estilización de las formas que trae implícita una actualización. Asimismo, él reconocía al gótico como una de los estilos más perfectos, sin descartar su utilización, siempre y cuando se superasen los obstáculos que éste lleva de forma inherente y de los cuales ya hemos hablado.

Incoherente también es en aquello que implica a materiales, como hemos visto. Fiel a Ruskin esta vez, defendía la piedra y la madera como únicos materiales válidos para la construcción cristiana, desechando los otros materiales fruto de la técnica a los que tanto

recurría Viollet-le-Duc en sus obras. Recordemos la presencia del hormigón en la *Església Nova*, aunque podemos ser condescendientes si lo entendemos como una solución económica de máxima necesidad, dadas las circunstancias.

De cualquier forma, la *Església Nova* de Son Servera constituye un legado excepcional y de suma importancia para la historia de la arquitectura de la isla y, sobre todo, para un mayor conocimiento de la personalidad del arquitecto Joan Rubió i Bellver.

### 3. LA SANTA FAMILIA DE MANACOR

Este es tal vez el proyecto de Rubió en Mallorca que presenta más dudas por todo el cúmulo de circunstancias que nos impiden sacar conclusiones claras de su historia. Esta iglesia, perteneciente a una congregación de benedictinas, fue derruida en la década de los setenta, y si bien se conservan los planos [figs. 49, 50 y 51] y algunas fotos tomadas por Ignasi Solà-Morales -hoy en el Arxiu Històric del COAC- resulta complicado resolver las infinitas dudas que se plantean en torno a este edificio. No se conserva ninguna documentación más al respecto que nos pueda aportar algún otro tipo de dato. Aparte, los planos están sin firmar y sin fechar, algo no del todo insólito en otras obras de Rubió que son con certeza suyas. En el Arxiu Històric del COAC no se conserva ningún otro documento de la época. Tampoco hay noticia alguna en el Archivo Diocesano de Mallorca o el Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Mallorca.

Sin embargo, varios autores le vienen atribuyendo esta obra a Rubió y, en mi opinión, con ciertos matices, confirmaría esta hipótesis. En primer lugar, Ignasi Solà-Morales en la monografía de Rubió i Bellver afirma su autoría: “sí es cierta, en cambio, su intervención como proyectista en dos templos: en la iglesia parroquial de Son Servera, así como en la iglesia del monasterio de la Santa Familia en Manacor”,<sup>280</sup> y la data esta última obra entre 1906 y 1908. Seguí Aznar también atribuye esta iglesia a nuestro arquitecto.<sup>281</sup> Sin embargo

---

<sup>280</sup> SOLÀ-MORALES, 1975, p. 46.

<sup>281</sup> SEGUÍ AZNAR, 1990, p. 41.

es Jos Tomlow quien nos aporta más información acerca de este templo.<sup>282</sup> Francesc de Borja Moll también cita este templo en uno de los libros que le dedica a Mossèn Alcover planteando una posibilidad en mi opinión bastante plausible.<sup>283</sup> Borja Moll dice, refiriéndose a Alcover: “Crec que també intervingué activament en la construcció de l'església de la Sagrada Família de Manacor”. Hay ciertos detalles que me hacen pensar que la hipótesis que plantea el autor mallorquín tiene ciertos fundamentos.

Algunas fuentes orales nos han confirmado que la fecha de construcción fue en los primeros años del siglo XX, es decir, coincidiría con el dato que nos aportan todos los autores antes citados. Este es uno de los principales factores que me permite avalar la autoría de Rubió i Bellver. Aproximadamente en las mismas fechas, a unos 15 Km., estaría construyendo *l'Església Nova* de Son Servera con varias coincidencias. La iglesia manacorensa, a menor escala, reproduciría también un esquema claramente meridional de una sola nave con arcos diafragmáticos y cubierta de madera. Como he apuntado en otras ocasiones, la recuperación del gótico fue lenta y tardía, y los escasos ejemplos físicos de aquellos años con los que contamos apelan a un gótico nórdico estereotipado y superficial. Si son ciertas las fechas que barajamos, un arquitecto local muy difícilmente hubiera optado por este esquema meridional, por lo que hace del todo plausible el hecho de que Rubió, tan acérrimo defensor de esta variante del *midi*, se hubiera decantado por este patrón. Otro pequeño guiño que vincularía esta obra al arquitecto catalán, son las pequeñas ventanillas que se abren en los laterales de los arcos apuntados que serían muy similares a aquellas que ubica en el triforio de la *Església Nova* [figs. 52 y 53]. Un elemento más que contribuiría a esta hipótesis sería la galería de saeteras que Rubió plantea en la Santa Família, similares a las de Son Servera y que, en definitiva, son una herencia de la Casa Vicens de Gaudí.

Los planos que se conservan (de la planta, del exterior y de las secciones longitudinal y transversal del interior), nos permiten reconstruir y especular sobre este proyecto. El templo estaba construido íntegramente en piedra de Santanyí [fig. 54], a excepción de la techumbre y unas pasarelas que parecen que actuaban a modo de coro con motivos decorativos que nos podrían recordar al pasado mudéjar [figs. 55 y 56]. Desde el punto de vista planimétrico

---

<sup>282</sup> TOMLOW, 2002.

<sup>283</sup> BORJA MOLL, 1996, p. 135.

opta, como ya he señalado, por un esquema claramente meridional y popular en la tierra. Planta rectangular, por la sencillez y el tamaño del templo en este caso se prescinde de las capillas laterales, la cubierta a dos aguas se apeaba sobre una techumbre de madera sustentada por arcos diafragmáticos.<sup>284</sup> Es necesario apuntar aquí, al igual que en Son Servera, la importancia de su opción hacia un esquema meridional en fechas tan tempranas lo que confirmaría, una vez más, su conocimiento de esa variante del gótico. Debemos señalar, sin embargo, que se trata aquí -a diferencia de Son Servera- de un proyecto totalmente historicista que apenas revisa a través de una contemporaneidad. Dejando al margen la importancia que supone el rescatar una estructura gótica meridional en los primeros años del siglo XX, Rubió, fiel a su espíritu contradictorio, estilísticamente hablando, opta aquí por un arqueologismo de escasa originalidad.

El peso de los arcos, al igual que en Son Servera, también estaba aligerado con unas perforaciones, aquí menos originales (ver fig. 52). Este elemento, aunque común en los historicismos del siglo XIX, es más bien extraño en el lenguaje estilístico de Rubió, bajo estos cánones más historicistas. Nos remitiría a un ejemplo de las cercanías, la Torre dels Enagistes, datado de finales del siglo XVI y principios del XVII, también en Manacor [fig. 57]. Dado que este mismo elemento se repite en la iglesia de Son Carrió [fig. 58],<sup>285</sup> obra de Antoni M<sup>a</sup> Alcover, nos hace pensar que tal vez fue esto una sugerencia suya.

El hecho de que el vicario general fuera natural de Manacor influye, de algún modo, en que este encargo recayera una vez más sobre Rubió; al igual que cobraría sentido la hipótesis de Borja Moll en la que especula la posibilidad de que Alcover participara activamente en la evolución de este templo. Como se ha señalado, el religioso participó, de una manera o de otra, en varios templos de la zona, y dada la cantidad de trabajo que Rubió estaba desarrollando simultáneamente no resultaría descabellado que Alcover, animado por el proyecto en su localidad, le ayudara de alguna forma.

---

<sup>284</sup> Tomlow interpreta este proyecto, como un sencillo ensayo del templo serverino, guiándose por las fechas de construcción que Solà-Morales aporta, 1910. Sin embargo, sabemos que los planos definitivos de *l'Església Nova* fueron entregados en febrero de 1906, por lo que si respetamos como fecha de construcción de la Santa Familia este mismo año no tendría mucho sentido concebirlo como tal, sino que se trataría simplemente de un proyecto paralelo.

<sup>285</sup> Huelga tener presente que la galería de saetera que se aprecia en este templo de la Santa Familia, también se repite en la iglesia de Son Carrió.

Son de destacar todas las anotaciones que se pueden apreciar en la sección transversal del plano de la Santa Familia. Observamos que, a pesar de la sencillez de la estructura, Rubió ha calculado rigurosamente todos los empujes y fuerzas derivados de los arcos diafragmáticos; vemos, por tanto, cómo aplica la estática gráfica aprendida de su maestro y que con tanto afán trataba de difundir; cabe comparar este plano con la sección transversal de la *Seu* sobre la cual calcula todos los empujes, y que fue publicado en el *Anuario del Colegio de Arquitectos* de 1912 [fig. 59].

Si bien este templo está lleno de interrogantes y estilísticamente no resulta excepcional, sí es interesante valorar la opción del gótico meridional en fechas tan tempranas. Por otra parte, no se debe olvidar la importancia que supone el haber llevado un sistema de cálculo semejante, la estática gráfica, a una localidad periférica de Mallorca. Cabe reivindicar, por tanto, el papel de Rubió como embajador del *gaudinismo* en Mallorca.

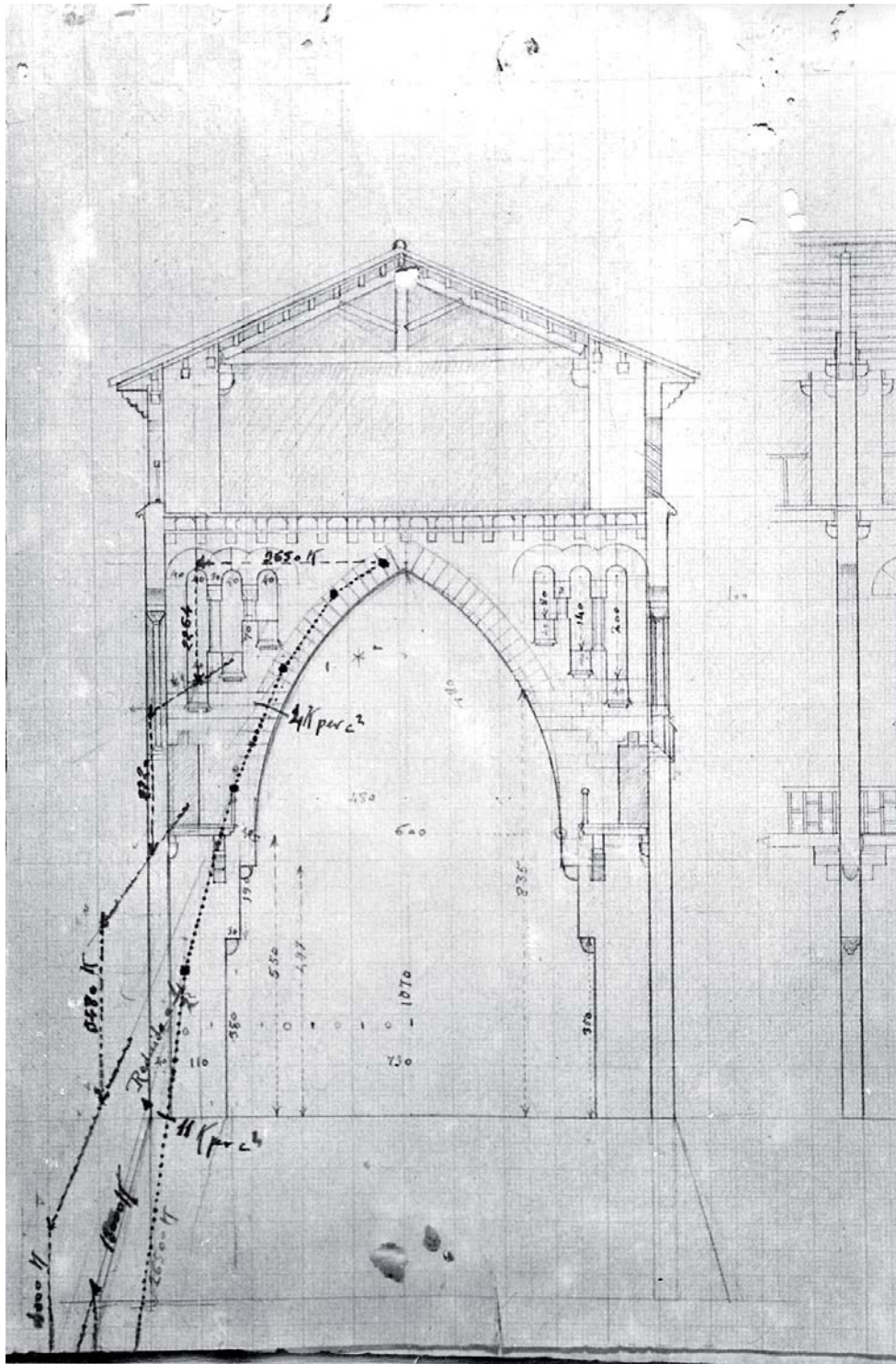


Fig. 49. Sección transversal de la Santa Família de Manacor.  
[AHCOAC, C-1691/15-26].





Fig. 50. Sección longitudinal interior de la Santa Família de Manacor.

[AHCOAC, C-1691/15-26]

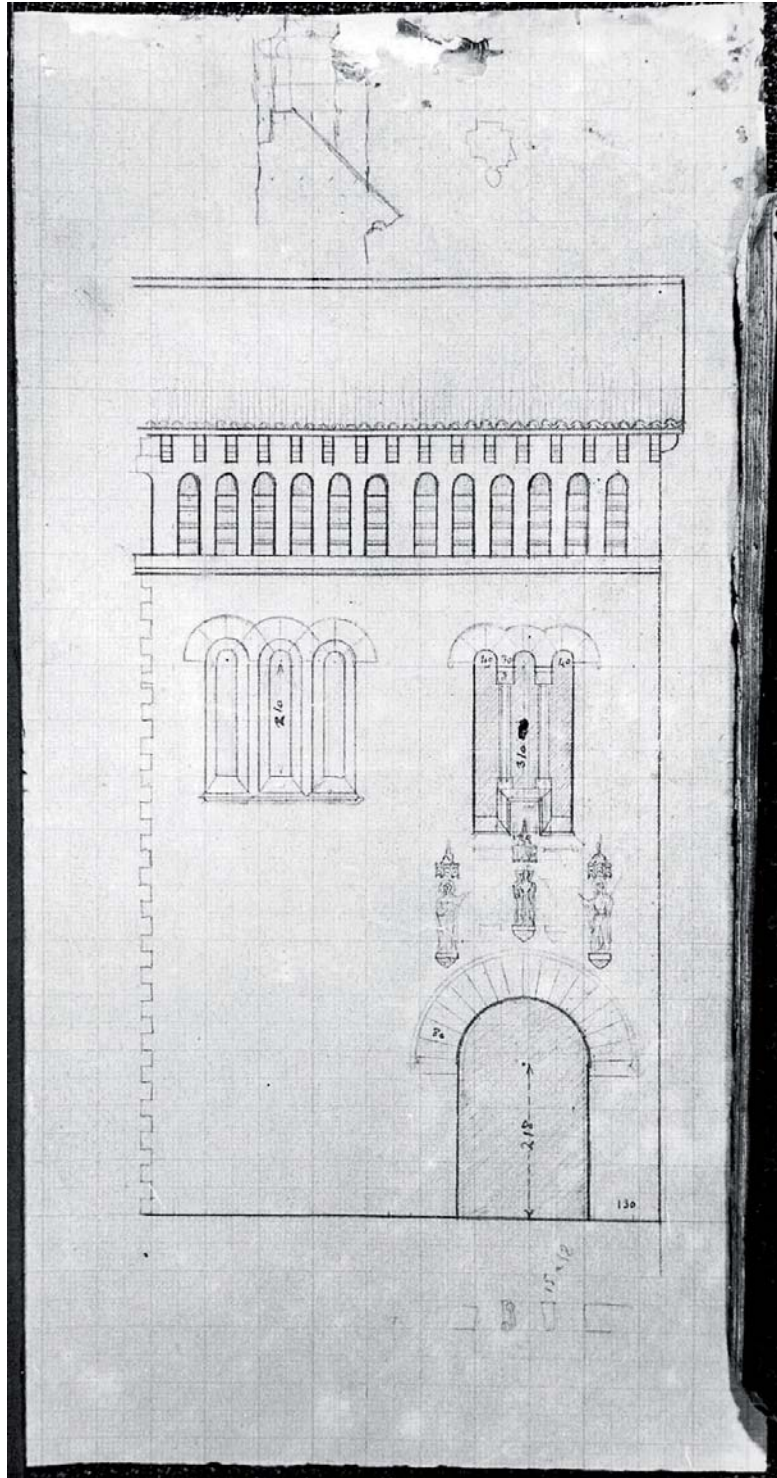


Fig. 51. Fachada lateral de la Santa Familia de Manacor  
[AHCOAC, C-1691/15-26]

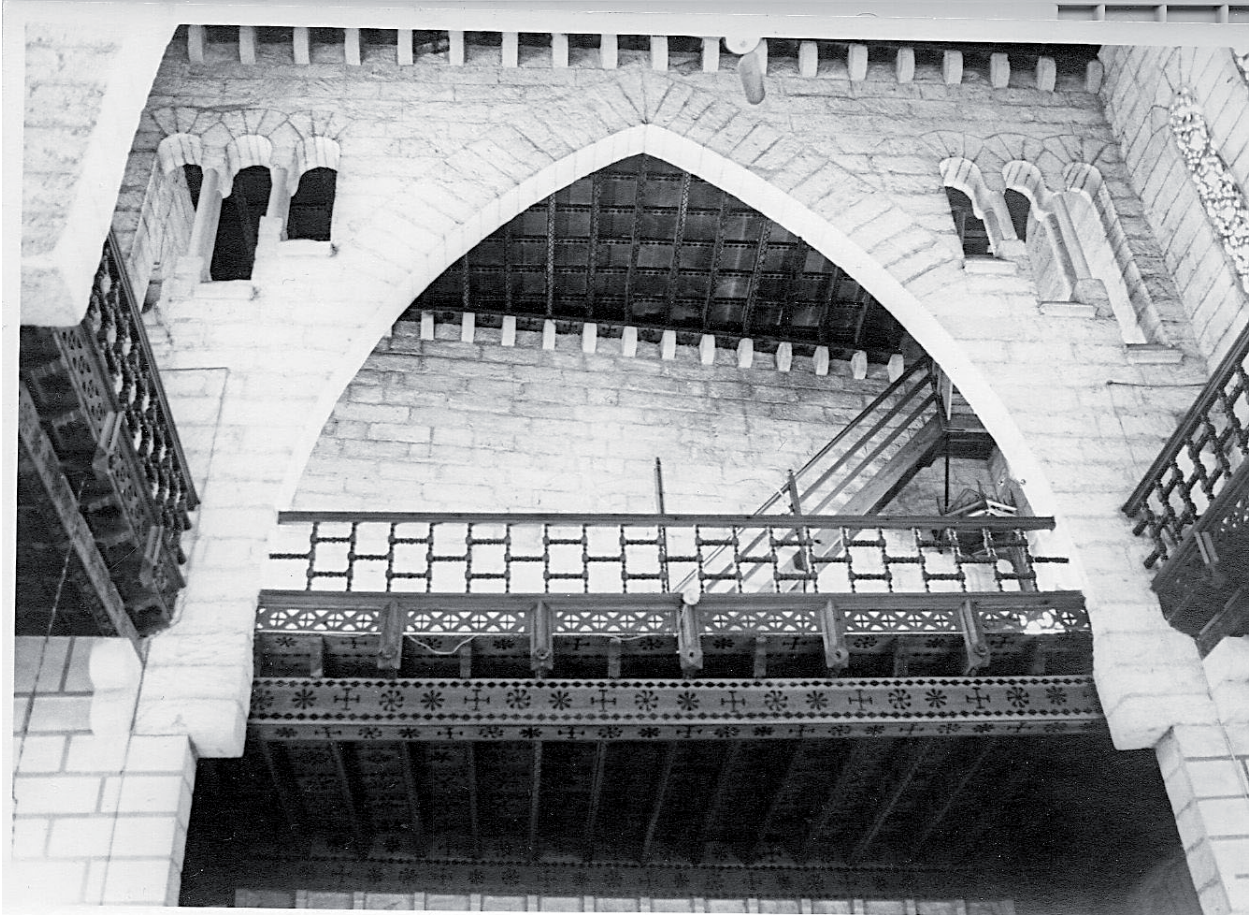


Fig. 52. Interior de la Santa Família de Manacor. [AHCOAC, C-1691/15-26]



Fig. 53. Interior de la Església Nova de Son Servera (detalle)



Fig. 54. Exterior de la Santa Familia de Manacor  
[AHCOAC, C-1691/15-26]



Fig. 55. Techumbre de la Santa Familia de Manacor  
[AHCOAC, C-1691/15-26]

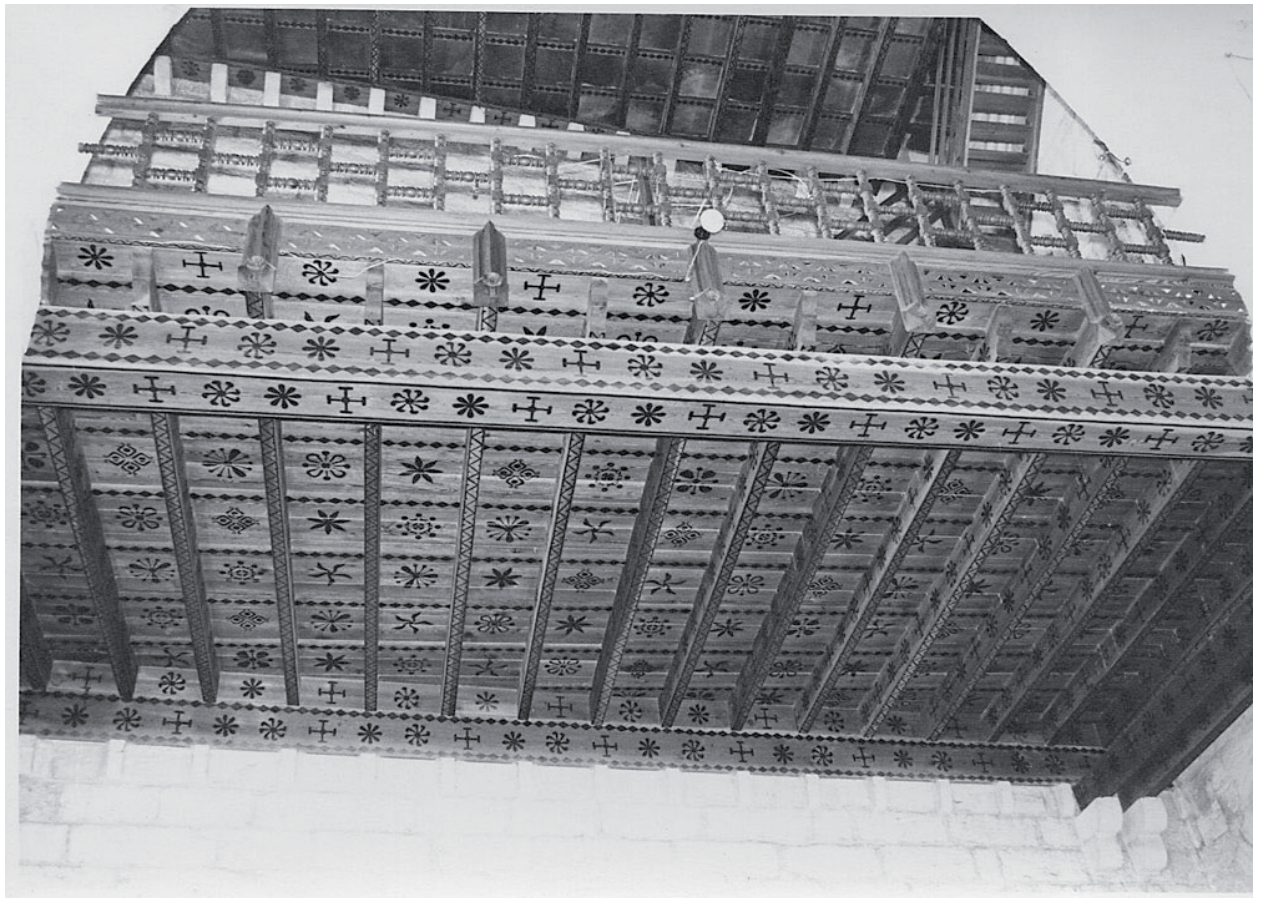


Fig. 56. Coro de la Santa Familia de Manacor. [AHCOAC, C-1691/15-26]

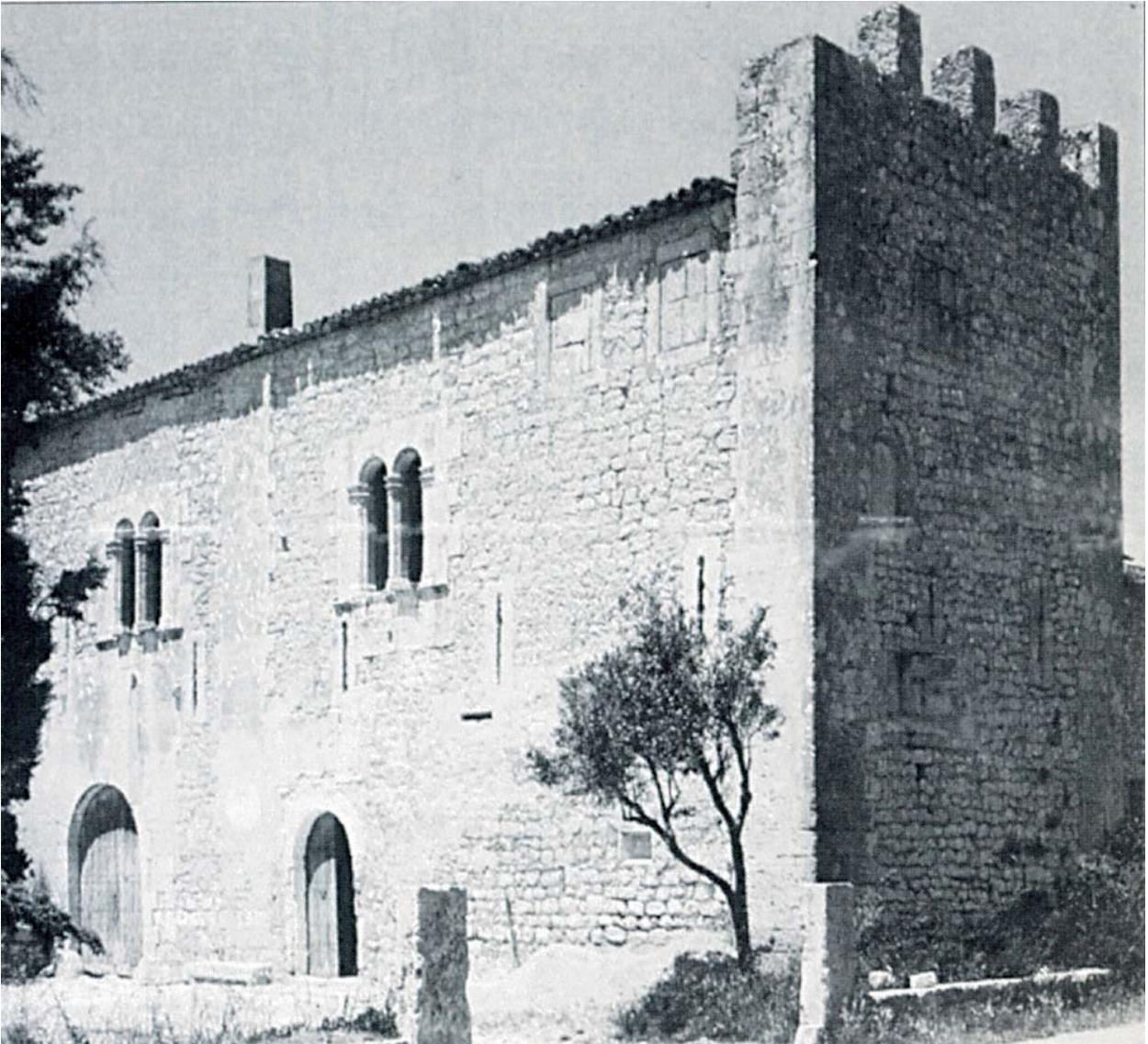


Fig. 57. *Torre del Enagistes*, siglo XVI-XVII (Manacor)



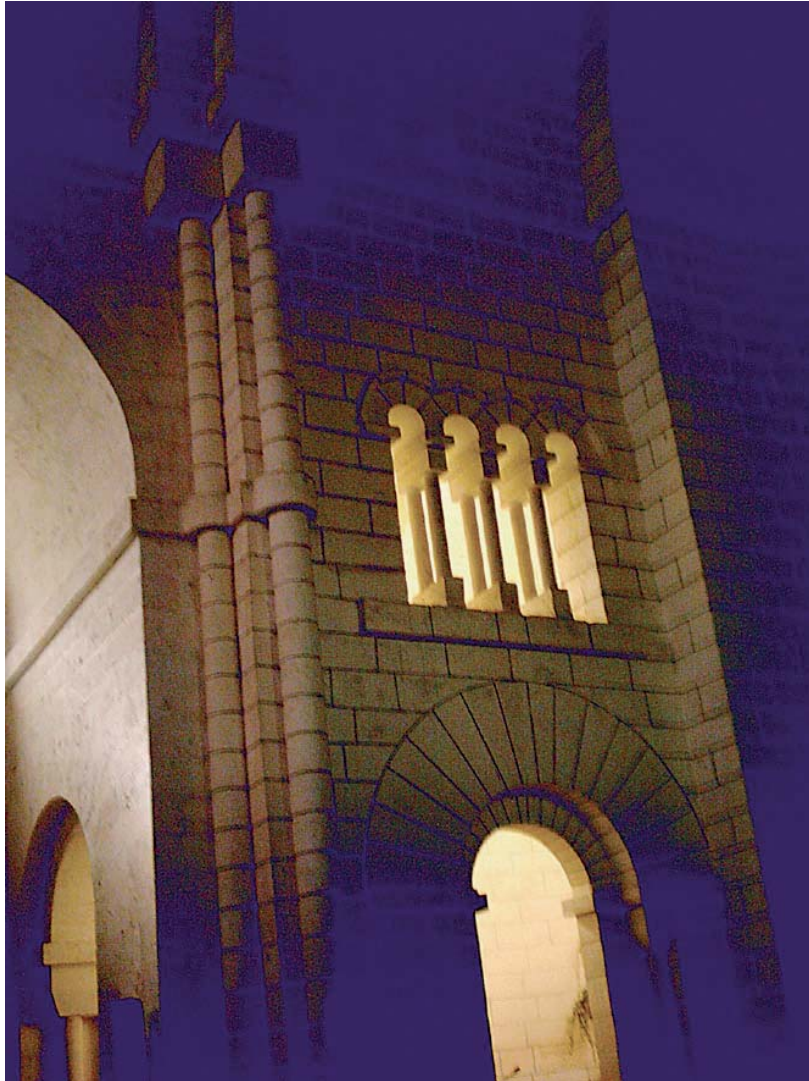


Fig. 58. Interior de la iglesia de Sant Miquel de Son Carrió , 1898-1903 (Mallorca)

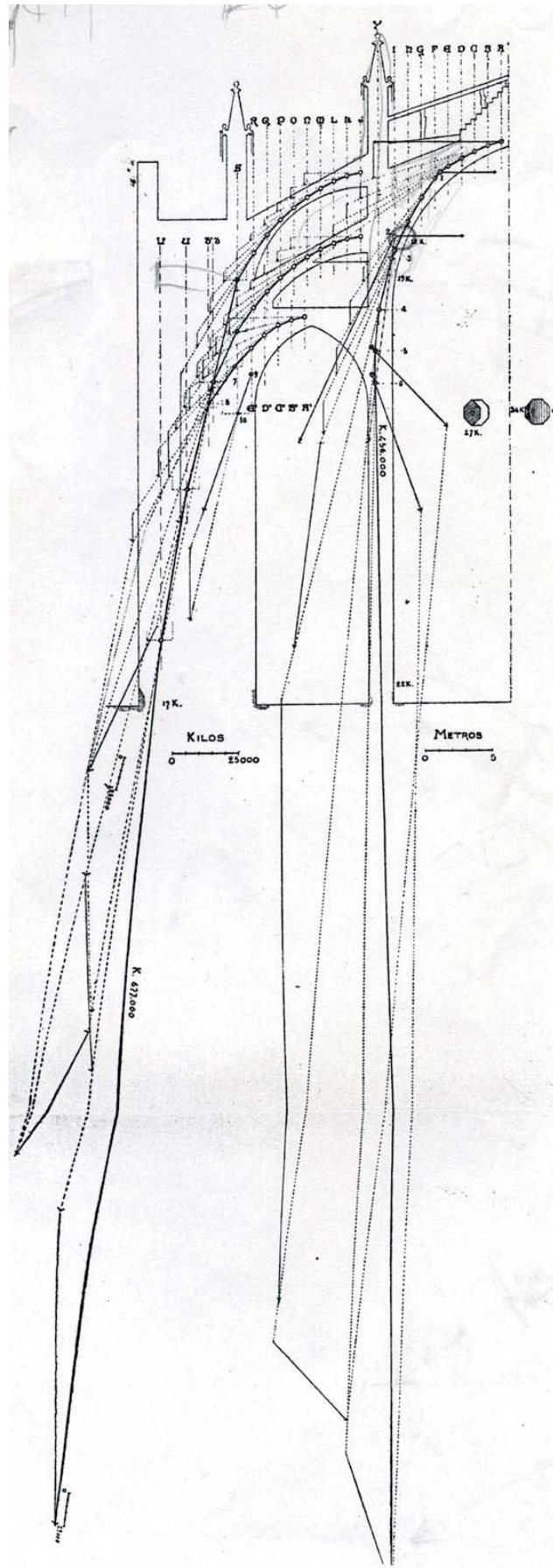


Fig. 59. Curva de presiones del organismo transverso de la catedral de Mallorca. Rubió, 1912, p. 108.



## 4. LA PARROQUIA DE SANT BARTOMEU DE SÓLLER

Son dos las obras que Rubió i Bellver dejó en la localidad mallorquina de Sóller: la reforma de la parroquia de Sant Bartomeu y el banco. Su excesivo protagonismo en una localidad en la actualidad relativamente pequeña tiene una explicación muy evidente que en el siguiente epígrafe explico detenidamente. Sóller constituye el segundo foco del modernismo en Mallorca, por lo que la presencia tan destacada del arquitecto catalán quedaría justificada de aquella manera. A parte de estos dos proyectos que hoy en día siguen en pie,<sup>286</sup> en varias ocasiones se le ha atribuido una casa particular ubicada en la calle de la Luna de esa misma localidad, Can Prunera, perteneciente a uno de los comerciantes (Joan Magraner) que se habían enriquecido con la venta de frutas con Francia. Son varios los escritos que se han dedicado a dilucidar tal enigma, no obstante, con bastante seguridad me arriesgaría a descartar esta teoría, no tanto por el hecho de no conservarse ningún documento que nos advierta de lo contrario, sino que estilísticamente muy poco o nada tendría que ver con la línea profesional de nuestro arquitecto.<sup>287</sup>

---

<sup>286</sup> Cabe apuntar que el banco sufrió una obra de reforma en la década de los cincuenta del pasado siglo que consistió, fundamentalmente, en el desmochamiento de los remates poligonales del edificio, siendo estos sustituidos por una cubierta horizontal mucho más sencilla. La parroquia se mantiene sin variaciones con respecto a la imagen que ofrecía en la fecha en que fue concluida, 1947.

<sup>287</sup> Sin embargo, existen algunos datos que permiten especular sobre la existencia de otro proyecto de Rubió en esta villa. Aunque no podemos confirmar si finalmente se llegó a materializar o no por falta de documentación, sí cabe considerar esta información.

Ya centrándonos en la reforma que plantea para la parroquia de Sant Bartomeu de Sóller cabe destacar que el detonante más destacado de esta intervención fue, fundamentalmente, el mal estado de conservación en que se encontraba el templo barroco a principios del siglo XX.<sup>288</sup> A ello se uniría el afán deliberado que existía en dignificar la localidad a la que le acababan de brindar el nombramiento de ciudad. La iglesia, edificio paradigmático de cualquier núcleo de población que se precie, debía de estar a la altura de esa nueva situación de la que gozaba Sóller, por lo que esto constituía una razón de suficiente peso como para reivindicar una reforma parcial del templo.

El obispo de Mallorca Campins, gran amigo de Sebastià Maimó,<sup>289</sup> rector del templo sollerense, fue probablemente el principal responsable de que Rubió fuera el elegido para llevar a cabo la importante reforma. Huelga insistir en que esta intervención concreta respondería a ese plan global, acaudillado por el vicario general Antoni Maria Alcover y por Campins; la presencia de este arquitecto catalán en la isla contribuiría muy sabiamente a este propósito. De esta misma manera Rubió trajo con él toda una serie de artífices y colaboradores catalanes asiduos suyos, que confirmarían esa tesis.

Aun siendo una obra de calidad y originalidad, si la comparamos con otros de sus proyectos en la isla o con toda su trayectoria profesional, no resulta extremadamente excepcional. Su intervención se limitó al diseño de una verja que rodeaba a la iglesia, una reconstrucción íntegra de la fachada y el atrio, la ampliación del interior del templo en un tramo, la capilla del Sagrado Corazón de Jesús, y las vidrieras. La fachada, aquello más destacado, se movería dentro de las mismas pautas de la que él también proyecta para la *Església Nova* de Son Servera; el atrio o pórtico mostraría más semejanzas a los después construidos en la iglesia de Raymat o en el Sagrado Corazón de Gijón.

Interesa, sobre todo, el material que usa, y que repite en el banco que se ubica justo al lado: una sillería muy rústica y almohadillada de clara herencia *richardsoniana*, la cual le llega a través de su maestro Antoni Gaudí. Si bien no es piedra en seco, puesto que usa el

---

<sup>288</sup> Quiero agradecer muy especialmente la colaboración de Josep Antoni Morell. Dada la imposibilidad de consultar algunos de los archivos, me ha facilitado el acceso a su archivo particular donde conserva copia de la gran mayoría de material. Quiero también destacar el papel fundamental que han tenido sus dos escritos sobre esta parroquia: MORELL, 1993 y MORELL, 2007.

<sup>289</sup> Huelga decir que Maimó abandonó este puesto en 1910 para ocupar el de canónigo de la *Seu*, tal vez recomendado por el propio Campins.

cemento como mortero, cabría tener presente su voluntad de imitación.<sup>290</sup> Esta intención de emular una construcción rústica, manifiesta un profundo conocimiento y una versatilidad de empleo de los distintos materiales de construcción, tal y como se aprecia tanto en el banco como en la parroquia de Sant Bartomeu. Teniéndonos más acostumbrados al ladrillo o a la piedra viva, el uso de este sillar tan almohadillado lo repite en contadas ocasiones: en el Sagrado Corazón de Jesús de Gijón o en la Biblioteca Balmes de Barcelona (1916-1934).

Las obras de Sant Bartomeu de Sóller se prolongaron más de cuarenta años, pudiendo establecer, como posteriormente veremos, dos etapas fundamentales: la primera en la que se materializa el gran grueso del proyecto (cerca, fachada, vidrieras, capilla del Sagrado Corazón) y la segunda que se ciñe fundamentalmente a la construcción y decoración del atrio. Las razones que explicarían la tardanza así como la interrupción de las obras son fundamentalmente económicas.<sup>291</sup> En cualquier caso, existen toda otra serie de factores que pudieron influir en estas irregularidades, véase, algún que otro malentendido, el cambio de dirección de la iglesia, la muerte del obispo Campins o incluso la presencia mucho más espaciada de Rubió en Mallorca.<sup>292</sup>

Las obras de reforma de la parroquia de Sant Bartomeu de Sóller están bastante bien documentadas, por lo que una de las primeras y fundamentales fuentes la constituye el Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.<sup>293</sup> Extraña, sin embargo, que la correspondencia y otro tipo de material que en este archivo encontramos tiene que ver, fundamentalmente, con la segunda etapa de las obras y con la capilla del Sagrado Corazón. Para recuperar la historia de la primera etapa debemos remitirnos al Archivo Parroquial de Sant Bartomeu, al Archivo del Ayuntamiento de esa misma localidad, a otros archivos particulares a los que he podido acceder gracias a Josep Morell y, en menor medida, al

---

<sup>290</sup> Uno de los más importantes escritos de nuestro arquitecto es un estudio exhaustivo sobre las construcciones en piedra en seco (1914). El conocimiento que denota sobre las mismas nos dejan entrever su preocupación y dedicación a los materiales de construcción con los que trabajaba.

<sup>291</sup> Sabemos, por ejemplo, de las dificultades que tuvo el ecónomo Sebastià Esteva para liquidar las deudas de las vidrieras. Durante el tiempo que estuvo este religioso al mando de la parroquia, hasta 1912, las entradas fueron de 17.720,87 pesetas, mientras que los gastos de 18.331,47. MORELL, 2007, p. 310.

<sup>292</sup> La primera década del siglo XX fue para el arquitecto catalán, tal vez, aquella más prolífica y madura de toda su carrera. No obstante, en Mallorca, sus visitas vinieron muy condicionadas por las obras de la *Seu*, las cuales fueron mucho más activas hasta 1915 aproximadamente, como ya he apuntado.

<sup>293</sup> AHCOAC, C-1690/9-14.

Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Mallorca. Otras fuentes contemporáneas de gran ayuda, han sido los dos escritos de Josep Antoni Morell sobre este templo. En la monografía que Ignasi Solà-Morales publicó en 1975,<sup>294</sup> apenas menciona este proyecto de soslayo. Seguí Aznar, en 1990, fue tal vez el primero en estudiar algo más detenidamente esta obra como parte de su libro “l’arquitectura contemporània a Mallorca”.<sup>295</sup>

La reforma de la parroquia de Sant Bartomeu de Sóller no sólo constituye una obra más de Rubió en Mallorca, sino la confirmación de un modernismo en la isla así como de toda una serie de conceptos y circunstancias en las que a continuación nos iremos deteniendo.

#### **4.1. Un contexto peculiar: Sóller, 1900**

Para poder comprender adecuadamente las intervenciones del arquitecto Joan Rubió i Bellver en el pueblo mallorquín de Sóller es necesario contextualizar dicha localidad y profundizar no sólo en su peculiar situación geográfica, sino también en su consecuente estructura socio-económica que le hacen diferir del resto de Mallorca. Estas circunstancias favorecieron un importante número de arquitecturas modernistas de calidad comparable, o incluso superior, a las que se dieron en la capital de la isla.

El pueblo de Sóller está ubicado en el noroeste de la isla, en plena sierra de Tramuntana, en un valle rodeado por las montañas más elevadas de esta cordillera. Esta situación geográfica tan particular provoca el aislamiento natural de este municipio hasta principios del siglo XIX, no obstante la salida al mar a través de su estratégico puerto natural así como una agricultura trabajada y fructuosa, beneficiaron su atípico desarrollo posterior. Hasta 1828 había permanecido encerrado en sí mismo por las restricciones comerciales que afectaban a este puerto pero, a partir de ese año comienza una notable expansión económica gracias al comercio de todos unos productos autóctonos que habían sido

---

<sup>294</sup> SOLÀ- LORALES, 1975, p. 46.

<sup>295</sup> SEGUÍ AZNAR, 1990, p. 41 y 42. Posteriormente amplía la información con respecto a este proyecto en el libro que publica en el año 2000 (SEGUÍ AZNAR, 2000).

producidos a lo largo de las décadas anteriores, véase: el almendro, el ciruelo, el aceite, pero sobre todo y aquello que durante estos primeros años de expansionismo potenció la economía sollerense, fue el naranjo.<sup>296</sup> La bonanza económica que esto implicó, así como el aumento demográfico que se experimentó en estos años derivó en un primer movimiento migratorio hacia las colonias de América (especialmente Puerto Rico a partir de 1855)<sup>297</sup> y a Francia.<sup>298</sup> Los asentamientos de ciudadanos de Sóller en estos dos países aseguraban la exportación de productos como la naranja o higos pasos pero aparte, especialmente en las colonias americanas, favorecían la acumulación del capital a través de nuevas iniciativas como la empresa cafetera. Estos nuevos excedentes económicos se comenzaron a invertir en una industria textil muy elemental basada en el algodón americano.

Esta bonanza económica se vio azotada, hacia 1865, por una grave crisis determinada por dos factores: una enfermedad que atacó los naranjos (principal fuente de ingresos de la villa), así como el aumento del precio del algodón procedente de Norteamérica, fruto de la escasez derivada de la guerra de secesión. A consecuencia de esta situación, una nueva oleada de emigrantes emprendedores pusieron rumbo hacia diferentes destinos europeos, sobre todo hacia Francia y las Antillas, donde gracias a su tenacidad y espíritu luchador fueron una vez más rehaciendo capitales para poder ir importando a Sóller, donde con frecuencia los invertirían en una industria textil ya mucho más avanzada y basada en una maquinaria eficaz. A final de siglo XIX, Sóller podía ser considerada una verdadera ciudad, no tanto por su extensión o población, sino por su carácter tan cosmopolita (resultado de los continuos contactos con el extranjero), por el importante movimiento de capital, así como por una nueva sociedad que aunque no pueda ser calificada totalmente de burguesa, sí presentaba una mentalidad abierta, inversora, refinada y culta.<sup>299</sup> A todo ello, se le suman

---

<sup>296</sup> BERNET, 1973.

<sup>297</sup> CUBANO IGUINA, 1993.

<sup>298</sup> Cabe destacar la presencia de este país en la cultura sollerense actual manifestándose, sobre todo, en el afrancesamiento de la lengua. La relación con el país vecino era continua desde la segunda mitad del siglo XIX, a través de los emigrantes sollerenses que se asentaban en diferentes núcleos del sur de Francia, para favorecer esos intercambios comerciales con su lugar de origen.

<sup>299</sup> Cabe señalar que esto ya preluado en los últimos años decimonónicos, se convirtió en una realidad a principios del siglo XX. En el *Llibre del Comú*, el Rector de aquel entonces, Sebastià Maimó, escribía: *Dia vintivuit de juny de 1904 fonch concedida an aquest poble de Sóller el títol de ciutat. Diu el Real Decret d'aquesta manera.* “Queriendo dar una prueba de mi Real aprecio á la villa de Sóller, provincia de Baleares, y teniendo en cuenta su aumento de población é importancia agrícola, industrial y comercial, así como su constante adhesión á la Monarquía constitucional, vengo en concedir á dicha villa el título de ciudad. Dado en Palacio á 28 de junio de 1904 Alfonso – El Ministro de la Gobernación José Sánchez Guerra” *se noticia de tal*



una serie de factores inauditos si los comparamos con el resto de pueblos mallorquines: un banco propio (1890), una central eléctrica particular (1908) y especialmente cabe destacar una línea de ferrocarril que le unía con Palma (1912), favoreciendo la comunicación con la capital y el flujo constante de mercancías y personas. Se planteó, al igual que en muchas otras ciudades europeas, una nueva reorganización urbana, brindado especial protagonismo a las arterias y monumentos principales, en este caso, a la Plaza de la Constitución,<sup>300</sup> donde se estudia una reorganización de la misma en torno a la reforma de la parroquia de San Bartolomé, el banco de Sóller y el Ayuntamiento. Este hecho podríamos relacionarlo con la intervención que había planteado Léon Jaussely en 1903 en Barcelona mediante la cual unía, con grandes arterias verdes, los nuevos núcleos de población que se habían venido desarrollando en la Barcelona de fines de siglo XIX con el *Eixample* de Idelfons Cerdà. Tampoco debemos olvidarnos del plan de reurbanización que el propio Rubió plantea en el Táber barcelonés y que consistía en un planteamiento similar al anteriormente expuesto: la reorganización del centro urbano en torno a los edificios más paradigmáticos, los cuales quedaban unidos entre sí a través de grandes y despejadas arterias. Este proyecto de Rubió, afortunadamente truncado, fue muy criticado por la agresividad que venía implícita al obligar a arramblar con muchos de los inmuebles que se interponían en aquellos ejes de necesaria visibilidad.<sup>301</sup>

En cualquier caso, esa voluntad de reurbanización y limpieza de la ciudad de Sóller, Rubió la deja traslucir, de una forma muy evidente, en la memoria sobre la cerca para la calle del Príncipe que él mismo redacta para el Ayuntamiento: “Hace tiempo que en la noble y laboriosa ciudad de Sóller se siente la aspiración máxima de ensanchar sus calles y plazas, casi todas tortuosas y estrechas, y deficientes para proveer debidamente el movimiento circulatorio que de cada día va aumentado por modo extraordinario y a la aireación indispensable de una ciudad que presenta ya bastantes caracteres de una población higiénica a la moderna...”<sup>302</sup>

---

*distinció se rebé per els moradors de Sóller ab indiferencia y fredó. Sebastià Maimó. Rector.* En: MORELL, 1993, p. 21.

<sup>300</sup> El día 27 de enero de 1906 el Ayuntamiento toma el acuerdo de realizar el engrandecimiento de la plaza de la Constitución y la reforma de la fachada del Ayuntamiento. BERNET, 1973, p. 133.

<sup>301</sup> RUBIÓ, 1927.

<sup>302</sup> Anexo IX.

Mientras que la reforma de la iglesia y la construcción del banco quedaron en manos de nuestro arquitecto, el edificio del consistorio no dio pocos problemas. El proyecto original vino dado por las manos de un arquitecto mallorquín de renombre, Francisco Roca i Simó, que presentó dos proyectos.<sup>303</sup> Desgraciadamente, por razones varias, ninguno de estos dos nunca vio la luz, y la nueva sede se inauguró en 1976, de acuerdo con los planos de Antoni Coll.

Una consecuencia más de esta evolución tan peculiar, y materia que nos interesa sobre todo el resto antes expuesto, es el importante desarrollo de la arquitectura modernista en este pueblo, sólo comparable a lo que para aquellos entonces estaba aconteciendo en Palma. Los indianos, o bien aquellos sollerenses asentados en Francia u otros lugares de Europa, volvían a su pueblo natal con importantes capitales a invertir pero, también, ansiosos de dar una imagen cosmopolita y digna de sustentar tales ingresos, por lo que era necesario hacerse con viviendas y posesiones que hablaran por sí mismas y ostentarán grandes lujos e influencias internacionales. Los emigrantes, a su vuelta a Sóller, compraban solares donde levantar viviendas que plasmaran esos nuevos estilos que les habían podido llamar la atención en sus estancias en otros lugares, confluían todos en el modernismo de gusto francés ya tan en boga en el cambio de siglo. Debemos tener en cuenta que aunque las ideas fueran importadas, la factura en su gran mayoría -a excepción de algunas intervenciones como las de Rubió- era local dando con frecuencia curiosos mestizajes. Como destacan Gregori Puigserver y Plàcid Pérez, muchos artífices locales fueron los auténticos protagonistas de estas nuevas arquitecturas: Bernat Galmés Mir, quien dirigió, de acuerdo con los planos de Rubió, la fachada de la iglesia parroquial, Josep Morell "Putxa", quien también siguiendo indicaciones del arquitecto catalán, llevó a cabo el atrio del mismo templo, o Manuel Carrascosa y Tomàs Campins, quienes intervinieron en Can Prunera y en el Banco de Sóller.<sup>304</sup>

Ese afán por dignificar muchas de las intervenciones arquitectónicas que se llevaron a cabo en esa época, les animaron a traer nombres catalanes ya de fama acuñada, tal es el

---

<sup>303</sup> BERNET, 1973, p. 133.

<sup>304</sup> PUIGSERVER / PÉREZ, 2004.

caso de Rubió, Llimona<sup>305</sup> o Amigó.<sup>306</sup> La famosa fábrica mallorquina de cerámica *La Roqueta* también dejará su impronta en varias viviendas privadas.<sup>307</sup>

En definitiva, podríamos considerar a Sóller como el segundo gran centro modernista de Mallorca. Como hemos visto, son abundantes las iniciativas arquitectónicas que se llevan a cabo bajo este estilo durante los primeros años del siglo XX, no obstante, debemos tener siempre presente que, al igual que en la capital (o en el resto de la isla) y a pesar de una aparente nueva estructura social y económica que puede favorecer la aparición puntual de unas obras modernistas, no se puede hablar de Modernismo tal y como se entiende en Cataluña o incluso en Valencia. El Modernismo implica toda una serie de factores políticos, sociales, económicos y culturales que ni en Sóller ni en otros puntos de Mallorca se llegaron nunca a dar; por ello podemos hablar de manifestaciones modernistas en tanto y en cuanto las entendamos como algo meramente estilístico que se aplicó por moda y esnobismo, siguiendo postulados catalanes e internacionales, y nunca como consecuencia de otros factores estructurales necesarios para poder hablar íntegramente de este estilo esencial.

Aun así, debemos llamar la atención de la distancia que existe entre esta localidad y muchas otras de Mallorca en las que también se pueden dar ejemplos de intervenciones modernistas. Mencionando a otras obras de Rubió i Bellver en la isla, como puede ser el caso de Son Servera o Manacor, estas quedan mucho más descontextualizadas, puesto que se trata de intervenciones excepcionales en pueblos donde apenas hay casos contados de obras modernistas.<sup>308</sup>

---

<sup>305</sup> Aparte de esculpir el retablo del Sagrado Corazón de Jesús para la Parroquia de Sóller, también fue autor de varios encargos de obras funerarias para el cementerio de esta misma localidad.

<sup>306</sup> La famosa casa de vidrieras modernista Amigó tuvo su presencia en la isla no sólo a través de la intervención en el rosetón de la fachada de la parroquia de Sóller, sino también en la catedral de Mallorca a raíz de la intervención de Gaudí y Rubió en la misma.

<sup>307</sup> A pesar de ser una fábrica de cerámica local, cabe mencionarla por la trascendencia y popularidad que tuvo ya no sólo en el contexto mallorquín, sino a todo un nivel nacional (recordemos, sino, algunos encargos para Antoni Gaudí como la torrecilla de la Casa Batlló). A diferencia de Valencia o Cataluña, *La Roqueta* es la única fábrica de cerámica que existió en Mallorca, es decir, su importancia radica en ser la única contribución en este ámbito al espíritu reivindicativo de las artes industriales inherentes al Modernismo. Gracias a los colaboradores con los que cuenta esta empresa, así como a la dedicación y calidad de sus manufacturas, *La Roqueta*, se convirtió en un cimiento fundamental en el desarrollo mallorquín artístico y arquitectónico en la transición de siglo. La decoración cerámica de Can Cetre es un claro ejemplo de la presencia de esta fábrica en Sóller. CANTARELLAS / MURRAY, 1994.

<sup>308</sup> Si bien debo puntualizar que la iglesia de la Santa Familia de Manacor se trata más bien de un ejemplo historicista que modernista.

## 4.2. Los detonantes de la reforma

Si bien la iniciativa de reforma del templo se viene atribuyendo al rector Sebastià Maimó, debemos ver el origen remoto en su antecesor Miquel Bennàssar i Cabrer quien ya, durante su presencia en la parroquia, primero como ecónomo y luego como rector, planteó una reforma en la fachada debido al mal estado que la asolaba. Maimó, a esta iniciativa, añade una reforma interior basada fundamentalmente en la ampliación del templo en un tramo; también plantea de nuevo el derrocamiento de la muralla- fuerte que rodeaba al templo -que se construyó en 1561 para protegerse de posibles ataques de los turcos- así como la consiguiente construcción de una cerca - verja en su lugar.

Maimó, el 17 de agosto de 1904, escribe una comunicación al Ayuntamiento para solicitar ayuda para viabilizar tal reforma; en ella resume el objeto de la reforma así como la intervención que se propone llevar a cabo: “Se trata del ensanche de la Iglesia Parroquial con dos capillas, una á cada lado, dotándola de una nueva fachada que reúna las condiciones de solidez y buen gusto, y que corresponda á la Arquitectura del interior del mismo templo; y además del derribo de las murallas que lo circuyen por la parte del borne, que serán reemplazadas por jardines convenientemente cerrados por una verja”.<sup>309</sup>

El religioso Maimó deja bien claras las causas fundamentales que motivan la intervención en el templo en dos artículos, publicados en el *Setmanari Sóller*, y que se incluyen en el *Llibre del Comú*<sup>310</sup>, destinados a recaudar fondos para poder viabilizar tales reformas. En el primer artículo se ciñe a justificar las razones más estrictamente funcionales, es decir, el mal estado de conservación de la fachada que hacía peligrar la integridad del templo; aquello que años antes ya había llevado a Bennàssar a plantear una obra similar: “Debemos hacer constar, ante todo, que la obra proyectada se funda en una necesidad imperiosa, pues, según dictamen facultativo, la fachada de nuestro templo carece de la solidez conveniente para el sostén del grandioso edificio. Se han notado muchas grietas que van aumentando con el tiempo, que indican su poca firmeza, y que debieron la atención de nuestros mayores al construir los dos arcos que, partiendo de la muralla que circuye el templo, sirven de estribo a la fachada del mismo”. En el segundo artículo, el fundamento de

---

<sup>309</sup> “Actes de l’Ajuntament de Sóller que fan referencia a les obres modernistas. Sessió del dia 20 de agost de 1904”, en: MORELL, 1993, p. 131.

<sup>310</sup> APJM, *Llibre del Comú* (s/p).

dicha intervención la orienta más a razones estéticas dejando entrever la situación en la que ya nos hemos detenido en el capítulo anterior. La nueva condición de ciudad así como la importancia y popularidad que venía adquiriendo la localidad en los últimos años, hacía casi obligada la reforma de la iglesia para que se convirtiera en monumento digno de la misma: “Con el ensanche del templo, prolongando su nave en lo que corresponda á las dos nuevas capillas, tendremos el edificio más correcto y hermoso porque resultará con la debida proporción de partes; lo cual, como es sabido, constituye el principal fundamento de toda belleza y hermosura; y además podrá caber más cómodamente en él, la compacta multitud que acude ciertos días, en cumplimiento de sus religiosos deberes.

Si se arguyera, con respecto á ese extremos, que nuestra iglesia es una de las más capaces de los pueblos de la isla, y que por lo mismo no hay necesidad de ensancharla, contestaríamos que es un hecho innegable, que en muchas ocasiones, resulta estrecha, debido en parte á que casi todos los fieles concurren á la parroquia, tal vez porque las demás iglesias auxiliares enclavas en esta ciudad, resultan excéntricas o pequeñas; lo cual no sucede en los demás pueblos importantes de Mallorca.

Además hay que tener en cuenta que la parroquia, en una población cualquiera, tiene la misma significación que la catedral en las grandes capitales: tratándose, pues, de la iglesia capital o matriz, es muy propio o razonable que sea grandiosa y magnífica, para darnos una idea de la magnificencia y grandeza de Dios, que, siendo inmenso de una manera especial, reside en nuestros templos.

Con las obras desaparece el gran lienzo de pared que constituye la actual fachada, que además de carecer de la correspondiente solidez, como advertimos en nuestro primer artículo, es un verdadero lunar en medio de los innumerables edificios notables con que cuenta nuestra ciudad, que son la admiración de los que visitan este hermoso valle; y será aquella sustituyda por otra, que según pudo comprender el público examinando el croquis que fue expuesto, debido al aventajado arquitecto catalán D. Juan Rubió, será un verdadero monumento de arte, que dará mucha importancia a nuestra floreciente población”.<sup>311</sup>

---

<sup>311</sup> APJM, *Llibre del Comú* (s/p).

Desde el primer momento en el que Maimó presenta su petición al Ayuntamiento el 17 de agosto de 1904, parece tener claro que el arquitecto que quiere que viabilice el proyecto sea Joan Rubió i Bellver; de hecho, a tal solicitud adjunta un plano que nos hace pensar que las conversaciones venían de meses atrás: “En este momento, no puedo presentar más que un simple diseño de la consabida fachada, trazada por el célebre arquitecto de Barcelona Joan Rubió”.<sup>312</sup> Si bien estamos acostumbrados a que el principal mentor de Rubió en la mayoría de las obras que dejó en la isla fuera el vicario general Antoni Maria Alcover, en este caso fue Campins quien, probablemente, insistiera en que fuese este “arquitecto de Barcelona” quien llevara a cabo la reforma. Campins, amigo personal de Maimó, le hablaría del joven arquitecto que estaba trabajando en las obras de restauración de la *Seu* junto a Antoni Gaudí, y de lo bien que le iría a la nueva ciudad la presencia de semejante profesional<sup>313</sup>. Insisto en la voluntad del obispo como parte de una estrategia global que tenía como fin último dotar de una nueva imagen a la isla, digna sucesora de la nación catalana de la que pretendía, a toda costa, manifestarse como apéndice. Tampoco es gratuito que, tanto en algunos de los artículos de Maimó que se incluyen en el *Llibre del Comú*, como en la solicitud que dirige al Ayuntamiento comentada líneas arriba, hiciera especial hincapié en la naturaleza catalana o barcelonesa del arquitecto como un aliciente más del proyecto. El rector sollerense probablemente se viera influido por el nacionalismo al que apelaba su superior, Pere Joan Campins, y del que él también bebería a través de la presencia de una gran personalidad catalana en su iglesia. Una anécdota curiosa y de gran aportación, pues, nos confirmaría el gran interés que Campins tenía en que Rubió fuera autor de las trazas; nos la aporta Salvador Bernet<sup>314</sup>. A pesar de que es el 24 de agosto de 1904 cuando se pone la primera piedra de la fachada, en presencia del obispo Campins, todavía no se tenían los planos definitivos que se correspondían con el aspecto actual del templo. Tal y como Bernet afirma leerse en la correspondencia que Maimó mantiene con Alcover en febrero de 1906,

---

<sup>312</sup> “Actes de l’Ajuntament de Sóller que fan referencia a les obres modernistas. Sessió del dia 20 de agost de 1904”, en: MORELL, 1993, p. 131.

<sup>313</sup> A propósito de este último cabe mencionar que Gaudí, acompañado por Rubió, hizo una visita a Sóller para comprobar el estado de las obras que su discípulo había proyectado: “Los renombrados arquitectos catalanes señores Gaudí y Rubió estuvieron en esta ciudad días pasados. Acompañados del Rvdo. Cura-Arcipreste, del señor Alcalde y de algunos señores concejales, pasaron á visitar las obras de nuestra iglesia parroquial, y después los terrenos donde ha de ser construida, en la calle del Príncipe, la verja por cuenta del Ayuntamiento. Sobre estas últimas obras hicieron dichos arquitectos los apuntes necesarios para presentar en breve el proyecto oportuno”, *Diari Sóller*, 25 d’abril, de 1908 en: MORELL, 1993, p. 22. Como se lee en esta crónica, es probable que Gaudí asesorara a Rubió al respecto en alguna que otra decisión.

<sup>314</sup> BERNET, 1973, p. 132.

este retraso en la entrega de Rubió, unido a sus altos honorarios, incitaron al religioso de Sóller a encargar la interpretación de ese primer croquis a un maestro de obras local, Gabriel Moragues. Por lo visto, esto no fue del agrado de Campins, quien enseguida le obligó a cambiar de idea y a mantener como artífice único de los planos a Rubió, los cuales fueron entregados meses después. Como venía siendo habitual en el resto de proyectos en la isla, Rubió sin embargo, se limitó a supervisar las obras, quedando al cargo de la dirección de las mismas el maestro de obras local Galmés i Mir.

El interés de Campins era tal que donó, de su propio bolsillo, una cantidad -no especificada- para poder acometer las obras de la fachada.<sup>315</sup>

En cualquier caso, es necesario también tener en cuenta que, cuando se decidió encomendar tal misión a Rubió -probablemente unos meses antes de 1904- éste apenas acababa de llegar a la isla por primera vez por lo que nos permite confirmar la teoría de que la relación con la curia mallorquina (especialmente con Campins y Alcover) venía de tiempo atrás. Las profundas convicciones católicas del arquitecto reusense, el espíritu catalanista de los mencionados religiosos, así como las instituciones que compartían por razones varias (El *Cercle Artístic de Sant Lluç* o la Congregació Mariana de la Mare de Déu de Montserrat) crearon puntos de contacto y admiración recíproca entre ellos, los que probablemente motivó varios de sus encargos en la isla.

Tanto Maimó como Campins siguieron muy de cerca la primera etapa de las obras; Maimó hasta 1910, fecha en que se va como canónigo a la *Seu*, y Campins hasta prácticamente su muerte en 1915.

### **4.3. La primera etapa de las obras.**

La primera fase de las obras es la fundamental puesto que se materializa el gran grueso del proyecto: la ampliación interior y la consiguiente nueva fachada, las vidrieras, la cerca y la Capilla del Sagrado Corazón de Jesús. La primera piedra, como nos indica el

---

<sup>315</sup> *Voz de Sóller*, 23 de agosto de 1929, en MORELL, 1993, p. 130.

*Llibre del Comú*, se pone en 1904, pero las obras no se inician hasta el 19 de octubre de ese mismo año.<sup>316</sup>

Esta primera etapa se prolonga hasta 1913, momento en que por causas económicas -tal y como indica Bernet- se paralizan las obras de la fachada.<sup>317</sup> Se deben esperar más de treinta años para retomarlas y dar por concluida la reforma completa. Aunque fueron tres los religiosos que estuvieron al mando de la iglesia hasta que las obras de la fachada se truncasen, es Maimó el principal impulsor de la iniciativa; fue gracias a su empeño y al apoyo directo de Campins, por lo que en los primeros cinco años de obras más se avanzó.

Los recursos con que contó Maimó para llevar a cabo las obras no se correspondieron con aquello que inicialmente tenía en mente. En su comunicación al Ayuntamiento del 17 de agosto de 1904 le solicitaba: “1º Proceder al derribo de las murallas por cuenta de la corporación; 2º Conceder una subvención de cinco mil pesetas, abonables en un periodo de cinco años, mil pesetas cada anualidad”<sup>318</sup>. El Ayuntamiento se haría cargo de derribar parte del muro que rodeaba a la iglesia, retirar los escombros y construir a su cargo la verja y cerca de uno de los lados de la nueva área cercada. Por otra parte, de las cinco mil pesetas que el religioso solicitó, finalmente le concederían mil, pagadas en dos plazos de quinientas pesetas cada uno.

Maimó también contó con un apoyo privado, es decir, de los feligreses mediante donaciones o suscripciones. A ellos les aclamó mediante los dos artículos antes mencionados. También mandó una circular a todos los feligreses para informarles de las nuevas obras que habían sido aprobadas y apoyadas por el Ayuntamiento, y para cuya viabilización necesitaban apoyarse en su solidaridad; esta circular también se incluye en el *Llibre del Comú*.<sup>319</sup>

---

<sup>316</sup> *Dia 19 d'octubre de 1904, comensá el derribo de la murada ó paret, que hi havia entre l'iglesia y el carrer del vent, per medi de barrobins parats en dinamita*, APJM, *Llibre del Comú* (s/p).

<sup>317</sup> BERNET, 1973, p. 132.

<sup>318</sup> “Actes de l'Ajuntament de Sóller que fan referència a les obres modernistas”, en: MORELL, 1993, p. 131.

<sup>319</sup> APJM, *Llibre del Comú* (s/p).



#### 4.3.1. La fachada. [fig. 60]

La necesidad de una nueva fachada no sólo tuvo como objetivo dignificar el edificio, sino que fue también una directa consecuencia de la ampliación del interior del templo que se quería conseguir con el nuevo tramo -y en consecuencia- las dos nuevas capillas que se iban a construir.

Como ya hemos mencionado líneas arriba, la primera piedra se pone, con todo un acto solemne que mereció la presencia del obispo Campins, el 24 de agosto de 1904, pero para aquel entonces únicamente se contaba con el croquis que había adjuntado Maimó el 17 de agosto de 1904 al Ayuntamiento. El Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Mallorca, nos confirma esta información: "Día 24. El Rdmo. Sr. Obispo bendice y coloca la primera piedra de la nueva obra que se empieza en la iglesia de Sóller para su engrandecimiento y solidez y ornato".<sup>320</sup> No fue hasta varios meses después cuando Rubió entregó los planos definitivos por los que se guiaría Bernat Galmés i Mir, maestro de obras local, para dirigir estas obras. Según el *Llibre del Comú: Dia dotze de Febrer de l'any mil noucents cinch se comensá a fer l'excavació per els fonaments de la nova façana de l'iglesia parroquial*. Esta misma fuente nos informa del proceso de construcción de estos cimientos. Así sabemos que la excavación para ubicar los cimientos ya estaba lista el sábado de ramos de ese mismo año, y que el 23 de junio ya estaban completamente preparados para levantar la nueva fachada.<sup>321</sup>

Se sabe que en esta fase de las obras Rubió i Bellver cobró 500 pesetas en el mes de octubre de 1906, en noviembre otras 500 pesetas y en 1910, 1.750 pesetas.<sup>322</sup>

---

<sup>320</sup> BOEOM, 30 de septiembre, 1904.

<sup>321</sup> Esta misma fuente documental nos informa acerca de importantes datos sobre la construcción, sabiendo así que en un principio se planteó el trabajo a jornales, y que después se prefirió pagar a trabajo completo. También nos informa que los cimientos medían 24 metros de largo, cinco metros de ancho y cuatro de profundidad. Los materiales que se utilizaron fueron las mismas piedras resultantes del derribo de la muralla, arena y cemento de la fábrica local de D. Jeroni Estades.

<sup>322</sup> APJM.



Fig. 60. Primer proyecto para la fachada de la parroquia de Sant Bartomeu, 1904 [Morell, 1993]

Los planos definitivos [fig. 61] que fueron entregados a principios de 1905 se alejaban bastante de los iniciales con claros resabios barrocos [fig. 60]. Ambos se conservan hoy en la sacristía de la parroquia de referencia. Parece que aquí se acerca mucho más al gótico que tanto le atraía y al que tanto recurría en la mayoría de sus proyectos. El rosetón central, los arcos apuntados, los gabletes y otros detalles propios de este estilo se combinan, como es frecuente en su trayectoria, con detalles más personales como podría ser el remate, algún que otro elemento decorativo, y sobre todo el material de construcción que emplea: el sillar muy almohadillado que también utilizó en el banco ubicado a la vera de este edificio. Este material, que empleó en algún otro proyecto, lo combina con la piedra viva en la que está construido el edificio original barroco.

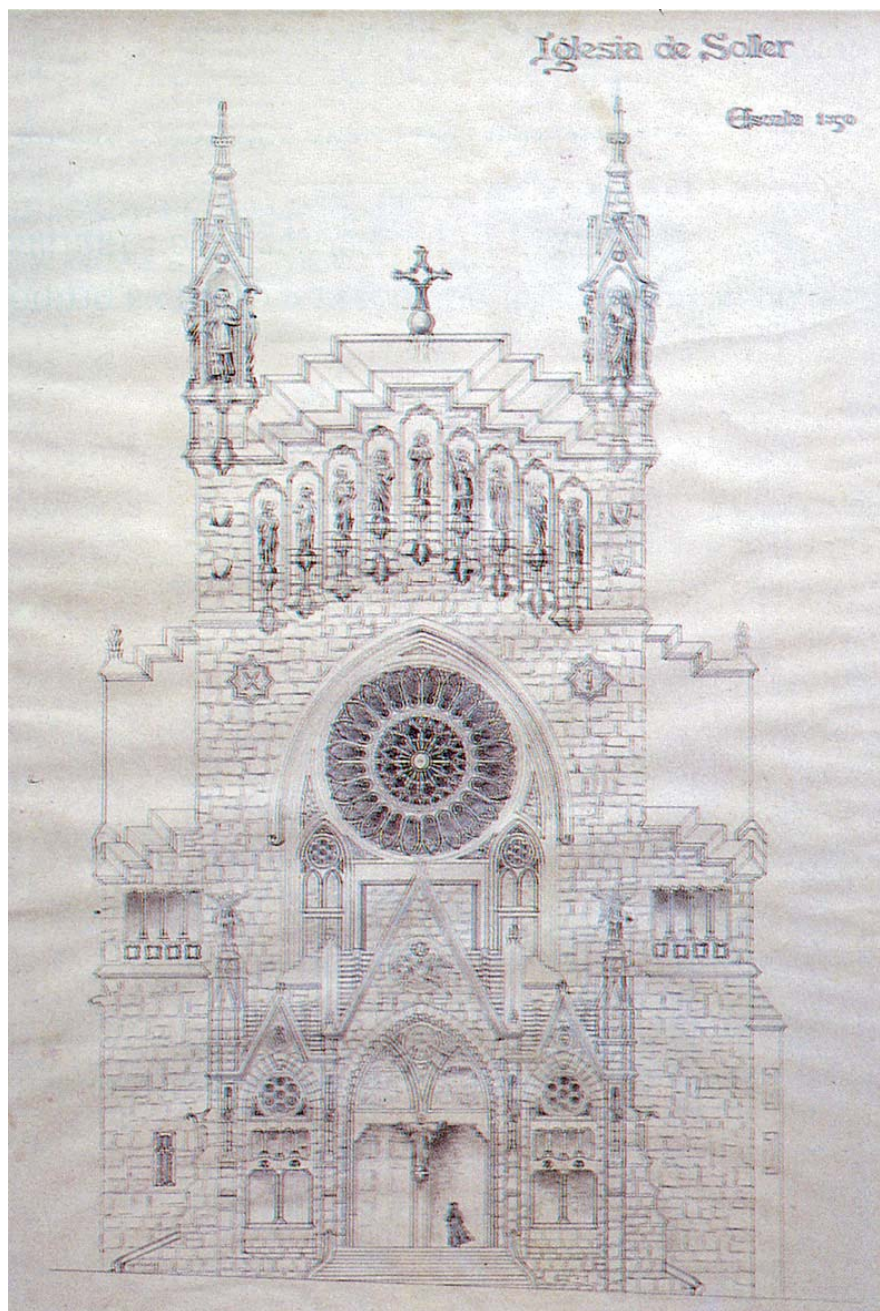


Fig. 61. Proyecto definitivo para la fachada de la Parroquia de Sant Bartomeu, 1905. [Morell, 1993].

Hay otro detalle digno a tener en cuenta. Si bien es cierto que podemos encontrar similitudes en varias de las parroquias mallorquinas que se construyeron en los albores del siglo XX, puesto que muchas de ellas apostaban por los mismos esquemas en ocasiones bañados por un pasado gótico, si comparamos la fachada proyectada por Rubió i Bellver para la *Església Nova* de Son Servera con la de Sant Bartomeu, observamos que la relación es más que obvia. Aunque con salvedades, se repetiría el mismo esquema: triple pórtico, atrio, arcos apuntados, torrecillas de remate etc. Debemos tener presente que hacia las

mismas fechas Rubió estaba haciendo entrega de las trazas para el templo de Son Servera, por lo que esta teoría resultaría más que plausible. Aunque también podemos relacionarla con otras fachadas de templos proyectadas por el mismo arquitecto, son estas dos las que entre ellas presentan más claras similitudes, no obstante algunas formas como el pórtico o atrio se convirtieron en constantes, tal es el caso -como ya he apuntado antes- de la iglesia de Raymat o del Sagrado Corazón de Jesús de Gijón.

Puestos a buscar otros paralelismos con la *Església Nova* de Son Servera, existe un motivo ornamental que se repite en ambos edificios. Si observamos la fachada del templo de Sóller apreciamos un arco apuntado trasdosado por un alfiz guardapolvo que termina, en sendos lados, en una especie de voluta [fig. 62]. En la iglesia de Son Servera, se da también este motivo ornamental, no obstante aquí en el exterior de los absidiolos poligonales que flanquean la gran capilla mayor (fig. 32).

A finales de 1907 las obras de la fachada estaban bastante avanzadas, por lo que en el mes de noviembre de 1908 se estaba tirando la antigua fachada barroca, sustituida ya por el nuevo paramento diseñado por Rubió. Las obras de la fachada, se paralizaron por motivos económicos en 1913, aunque sí sabemos que en época del rector Rafael Sitjar se concluyeron las torrecillas del remate, hacia 1921; salvo este matiz, no se retomaron las obras hasta prácticamente treinta años después. En esta segunda etapa se concluyó el atrio, pero quedarían pendientes *ad infinitum* ciertos aspectos en los que en su momento ya nos detendremos.

Gracias al citado artículo de la *Voz de Sóller*, sabemos el coste total de la fachada: 150.000 pesetas. En él también se detallan los principales benefactores gracias a los cuales se pudo llevar a cabo esta ambiciosa obra.<sup>323</sup>

El proceso de construcción de la fachada es el episodio que probablemente tenemos documentado de forma más limitada. Como ya comentamos en la introducción, la correspondencia que se conserva en el Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

---

<sup>323</sup> *La Voz de Sóller*, 23 de agosto de 1929, en: MORELL, 1993.

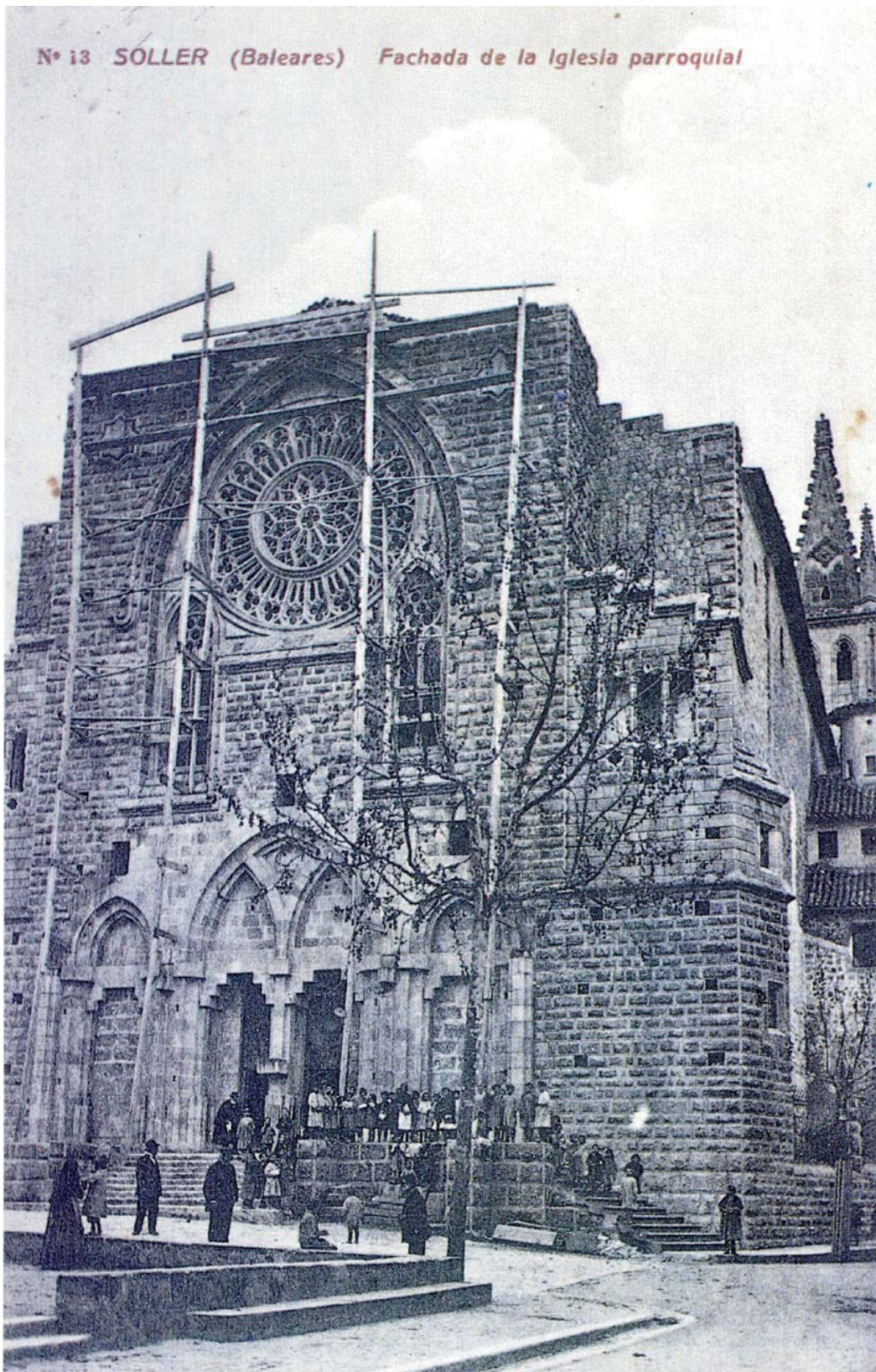


Fig. 62. Aspecto de la fachada de Sant Bartomeu una vez concluida a primera fase de las obras.

se refiere, fundamentalmente, a la segunda etapa de la obra, a la capilla del Sagrado Corazón y a las vidrieras. La escasa información que contamos procede fundamentalmente del *Llibre del Comú* y de la monografía de Josep Antoni Morell, a través de la cual nos da acceso a otras fuentes. El Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Mallorca nos aportaría más información acerca del proceso de construcción de la fachada que nos ayuda a forjarnos una idea de los ritmos y tiempos en los que se construyó: “Después de las fiestas que con motivo del quincuagésimo aniversario de la Definición Dogmática de la Inmaculada Concepción de María se celebraron en la ciudad de Sóller, se abrieron los cimientos para las obras de engrandecimiento de aquella Iglesia Parroquial, quedando estos terminados en marzo de 1905. En junio del mismo año, bajo la dirección inmediata del arquitecto Juan Rubió i Bellver empezó la construcción con piedra extraída de unas canteras de aquellos montes. En marzo de 1906 se concluyeron las tres nuevas puertas testeras que han de dar entrada al templo: desde aquella fecha han proseguido las obras de modo que actualmente están las paredes laterales del ensanche en condiciones de recibir nueva bóveda; y el cuerpo principal del frontispicio del templo se encuentra a la altura correspondiente para empezar el rosetón que ha de medir ocho metros de luz”.<sup>324</sup> Sabemos que el 27 de enero de 1907 se firmó un contrato privado entre Maimó y el maestro de obras Galmés i Mir en el cual se especificaban varias directrices, destacando constantemente la supervisión y aprobación del proceso y de los resultados por parte de Rubió i Bellver. Al maestro de obras mallorquín se le pagó 15.500 pesetas a saber: la parte proporcional de la obra construida a final de cada mes, dejando 4.000 pesetas pendientes que se le abonarían una vez las obras estuvieran totalmente acabadas.<sup>325</sup>

En 1908 se retira la fachada barroca que había permanecido en pie mientras se llevaban a cabo las obras modernistas, por lo que deducimos que para esas fechas las obras de la fachada ya estaban bastante avanzadas.

#### **4.3.2. Cerca y verja de hierro [fig. 63]**

La muralla o fuerte que se construyó en 1561 en defensa de posibles ataques de los turcos se había convertido ya en algo absolutamente fútil de acuerdo a la nueva imagen que

---

<sup>324</sup> BOEOM, 28 de febrero, 1907.

<sup>325</sup> APJM. Contrato firmado entre Sebastià Maimó i Bernat Galmés el 27 de enero de 1907.

se le pretendía conceder a la parroquia de Sant Bartomeu. La eliminación de la misma, así como la consiguiente construcción de una nueva cerca con pretensiones acordes a la nueva fachada, era uno de los propósitos fundamentales de Maimó, como ya hemos señalado en varias ocasiones. Rubió también deja claro este objetivo en la memoria que escribe para el Ayuntamiento: "...que no desmerezca de la nueva fachada de la iglesia parroquial y que sirva al mismo tiempo de adorno a la Calle del Príncipe, convirtiéndola en hermosa vía de su digna ciudad".<sup>326</sup>



Fig. 63. Cerca de la parroquia de Sant Bartomeu.

Habiéndole solicitado al Ayuntamiento su apoyo para costear toda la obra, éste asumiría los gastos de una forma parcial, recayendo el resto sobre las arcas de la iglesia. En cualquier caso, en la sesión del 8 de octubre de 1904, ya estaba claro en manos de quién iba a quedar el diseño de nuevo muro y verja: "bajo la dirección y dibujo del Arquitecto autor del proyecto de la fachada..."<sup>327</sup>

Por el *Llibre del Comú* sabemos que el 19 de octubre de 1904 comenzaron los trabajos de demolición de este muro por la calle del Vent, parte de cuyos costes correspondían a la iglesia.<sup>328</sup> Sin embargo, la construcción de la nueva cerca no tuvo lugar

---

<sup>326</sup> Anexo IX.

<sup>327</sup> Actes de l'Ajuntament de Sóller que fan referencia a les obres modernistes. Sessió del dia 8 d' octubre de 1904", en: MORELL, 1993, p. 132.

<sup>328</sup> APJM, Llibre del Comú (s/p).

hasta 1908. Ya hemos hablado antes de la visita que Gaudí y Rubió hicieron en abril de ese mismo año para estudiar *in situ* un posible diseño para dicha verja. En agosto de 1908 está firmada la memoria en la que se estipula el proyecto de Rubió para la misma, así como el pliego de condiciones del Ayuntamiento para su materialización. En esta memoria, nuestro arquitecto describía minuciosamente la forma que esta debía tener: “El muro de cerca consta de dos partes que podríamos llamar zócalo y remate...resulta que el muro de cerca lo es en parte de contención de tierras, esta parte es precisamente la que se ha dispuesto de piedra en sillares almohadillados en rústica siguiendo el labrado general de la fachada de la iglesia. Como es natural la parte posterior de la pared, parte necesaria para llegar al grueso conveniente de la misma, es de fábrica de mampostería ordinaria. La parte que hemos llamado de remate es mixta, es decir, está formada en parte de sillería y en parte de reja de hierro...la reja está formada por elementos sencillos de hierro laminado, unidos de tal modo que el material trabaje de una manera natural y no que sea empleado exclusivamente como adorno”.<sup>329</sup>

Por una documentación conservada en el Arxiu Reynés sabemos que esta memoria se tuvo que rehacer.<sup>330</sup> Desconociendo las causas, en este mismo archivo se conserva una misiva (s/f) en la que Rubió manifiesta al Ayuntamiento su desconformidad al tener que reelaborarla. Sabemos que finalmente se encargó Guillermo Reynés de hacerlo, quien incluso llegó a falsificar la firma del arquitecto catalán para salir del paso. Reynés, tal y como lo acredita una carta de la alcaldía de Sóller, fue quien se encargó de dirigir las obras en ausencia de Rubió.

A partir de la correspondencia sobre el banco de Sóller intercambiada entre Antonio Rullán, responsable de estas obras, y Rubió, rescatamos ciertos datos sobre la construcción de la parte de la verja cuyos gastos corrían a cuenta del Ayuntamiento, es decir, de la calle del Príncipe y también de la parte correspondiente a la calle de Santa Bárbara.<sup>331</sup> En primer

---

<sup>329</sup> Esta explicación sobre la reja nos da pautas acerca de la concepción que Rubió tenía de los materiales. En algunos de sus artículos (1932, 1932 a) manifiesta la funcionalidad que debían tener los materiales; de hecho, veía el problema de algunos estilos precisamente en no haber sabido respetar los dictámenes inherentes a todo material, forzándolos a adoptar características, propias de otros. Las formas tienen que venir dadas por pautas que el material empleado nos da.

<sup>330</sup> AR, GRF. 103.1.

<sup>331</sup> AHCOAC, C- 1692/27-37.



lugar sabemos que el encargado de supervisar estas obras fue también Antonio Rullán pues, en varias ocasiones, este le informa del proceso de construcción en el contexto de las obras del banco. Aparte, observamos que a pesar de que la memoria antes mencionada estuviera firmada en 1908, fue en realidad en 1910 cuando se comenzaron a hacer efectivas las obras. En una carta enviada por Rullán el 8 de septiembre de 1910 le informa de que para esas fechas ya se habían construido 33 metros de muro y que todavía faltaban por construir 18,75 metros más. Por otra carta fechada el 25 de diciembre de ese mismo año deducimos que las obras aún están en proceso. El 1 de febrero de 1911, Rullán le comenta que por sugerencia del alcalde de esa localidad, puede ya pasar a cobrar sus honorarios, por lo que es posible que para esas fechas las obras estuvieran ya muy avanzadas. En otra de las cartas que se conserva en relación a las obras del banco del 6 de octubre de 1911, Rullán le comenta a Rubió: “La verja y el muro de la calle Príncipe y Santa Bárbara se hallan bastante adelantadas, resultando de muy buen efecto”, por lo que deducimos que las obras se concluirían a finales de aquel mismo año y así fue según nos lo confirma otra carta que se conserva: “La obra de la calle del Príncipe y de Santa Bárbara está ya completamente terminada”.

#### **4.3.3. Las vidrieras**

Existen dos conjuntos de vidrieras muy diferenciadas; por una parte, el rosetón y las dos vidrieras de la fachada realizadas por la casa Amigó de Barcelona [fig. 64];<sup>332</sup> por otra los ubicados sobre cada una de las capillas laterales, éstas fueron realizadas por Manuel Luengo, también de Barcelona. En cualquier caso, el diseño de todas ellas vino de la mano del arquitecto Joan Rubió i Bellver.

Es difícil precisar porqué se decidió encargar las vidrieras a dos artífices diferentes, especialmente separando la dos producciones tan poco periodo de tiempo; ambos conjuntos fueron producidos y ubicados entre 1909 y 1910. Serían, tal vez, razones económicas, ya que Amigó -casa vidriera de fama acuñada en Barcelona- es posible que fuera algo más cara

---

<sup>332</sup> Huelga tener presente que la casa Amigó trabajaba también por ese entonces en la Sagrada Familia de Barcelona, por lo que este, y otros motivos, sería un nexo de contacto con Rubió. Este hecho avalaría la idea de que Rubió contribuyó al modernismo mallorquín trayéndose artistas y artesanos catalanes de primer fila.



Fig. 64. Interior de la Parroquia de Sant Bartomeu. [Morell, 1993]

que Manuel Luengo, así que optaron por limitar las vidrieras más exclusivas a la parte principal y más visible del templo, la fachada.

Sea como fuere, ambos productores eran catalanes, lo que confirma la idea de que con la venida de arquitectos catalanes como Rubió o Gaudí también traían con ellos toda una serie de artífices modernistas de la metrópoli; recordemos que la casa Amigó también había trabajado a las órdenes de Gaudí para la reforma de la *Seu*. Aunque este hecho podía deberse a una necesidad por la escasa y deficiente producción vidriera en Mallorca, también

es cierto que esta circunstancia ayudaría a reafirmar el vínculo con la metrópoli, favoreciendo considerablemente la voluntad de la Curia religiosa del momento.

La casa Amigó de Barcelona realizó las vidrieras de la fachada principal del templo. El rosetón,<sup>333</sup> cuyo tema era el martirio y la Virgen María como reina del martirio, quedó colocado según Josep Antoni Morell<sup>334</sup>, el 9 de octubre de 1909. Sabemos por alguna correspondencia que con las dos vidrieras de los padres de la iglesia, la casa Amigó ocasionó algún error motivando un retraso en su colocación. En una misiva que el presbítero Bartolomé Coll envía a Rubió le comenta: *De les vidrieres no crec haverli de dir res perquè sé que Mestre Bernat li va explicar l'equivocació a vosté: tothom se pot equivocar, pero hi ha errades que no es comprenen...*<sup>335</sup> En otra carta que le envía el propio Joaquín Amigó a Coll reitera en esas equivocaciones que hacen retrasar su colocación.<sup>336</sup> Sabemos, en cualquier caso, que a principios de 1911 las vidrieras definitivas de los padres de la iglesia ya estarían perfectamente ubicadas. Se conservan, en el Archivo parroquial de Sant Bartomeu, cuatro misivas más que Amigó dirige a Coll, pero todas se refieren a la facturación del trabajo, como a problemas en los pagos y a los plazos establecidos, lo cual confirma los problemas económicos con los que se encontraba la parroquia para sufragar los gastos de la obra.<sup>337</sup>

Conservamos, también, abundante correspondencia entre Manuel Luengo y Sebastián Maimó que nos informa que, a fines de 1910, las vidrieras de las capillas laterales también estarían colocadas. La temática de las mismas eran los apóstoles, San Bernabé y San Pablo.

En una primera carta que le dirige Manuel Luengo a Maimó le informa de que las vidrieras están casi listas para su envío “por vapor” a la isla, de igual forma, le da instrucciones para su óptima colocación.<sup>338</sup> Varias de estas cartas también nos hablan de la

---

<sup>333</sup> Debemos tener presente que en los orígenes de la iniciativa existió una voluntad de conservar el rosetón original y simplemente repararlo; sin embargo, por lo que planteamos aquí, deducimos que pronto se desechó esta idea. MORELL, 2007, p. 308.

<sup>334</sup> MORELL, 1993, p. 112.

<sup>335</sup> AHCOAC, C- 1690/9-14, carta del 12 de diciembre de 1910.

<sup>336</sup> APJM, carta del 21 de diciembre de 1910.

<sup>337</sup> APJM.

<sup>338</sup> APJM, carta del 8 de noviembre de 1910.

escasa solvencia económica que Sant Bartomeu tenía en aquellos entonces. Manuel Luengo le insiste en varias ocasiones en su pago, puesto que al ser una empresa relativamente pequeña, de ello dependía la continuación de su negocio.

Sabemos por una factura que se conserva en el Archivo parroquial, que por dieciséis vidrieras que hizo cobró un importe de 3.408 pesetas.<sup>339</sup>

#### **4.3.4. La capilla del Sagrado Corazón de Jesús [fig. 65]**

Es de esta fase de la reforma de la que, tal vez, contemos con mayor información. Este hecho no es gratuito puesto que, por una parte, la villa de Sóller le profesaba una gran devoción desde la segunda mitad del siglo XIX y, por otra, por el grado de implicación que asumió Rubió con esta obra. En una carta que el ecónomo del momento, Sebastià Esteva, le envía a Rubió el 2 de febrero de 1911 le comenta: *...com el senyor Bisbe diu que està encarinyat amb el dit projecte, ens aconsegueja que li facilitem a vosté lo necessari per fet un modelet.*<sup>340</sup>

Como ya hemos apuntado, la reforma de la parroquia implicaba la conexión de un tramo más, lo que implicó el añadido de dos capillas nuevas. La capilla del Sagrado Corazón, nació como resultado de esta intervención que venimos tratando. No obstante, en lugar de quedar ubicada en el tramo de nueva construcción, es decir, como la primera a la derecha desde la entrada principal del templo, se trasladaría al tramo inmediatamente anterior y ya existente como capilla de Almas. Ésta última, en su lugar, se trasladó al tramo añadido.

La devoción al Sagrado Corazón de Jesús se inicia con la bendición, en 1859, de un cuadro con este tema del pintor Bartolomé Bordoy.<sup>341</sup> En 1885 se instala en la parroquia de Sant Bartomeu la archicofradía de l'Apostolat de l'Oració, que fue la verdadera impulsora de

---

<sup>339</sup> APJM.

<sup>340</sup> AHCOAC, C-1690/9-14.

<sup>341</sup> MORELL, 1993, p. 44.



Fig. 65. Capilla del Sagrado Corazón de Jesús. [Morell, 1993]

esta devoción. El presbítero de este templo para aquel entonces, Bartolomé Coll, fue presidente de esta asociación durante mucho tiempo, convirtiéndose en el máximo interesado en llevar la nueva capilla a unos óptimos resultados. En un artículo de *Ecos de Sóller* se manifiesta abiertamente ese interés y entusiasmo que el religioso Coll tenía por la capilla.<sup>342</sup>

La imagen del Sagrado Corazón de Jesús realizada por el escultor catalán Josep Llimona es la gran protagonista de la capilla [fig. 66]. Contamos con seis cartas que el

<sup>342</sup> “...el infatigable celo del Sr. Coll exigía más, exigía más, no se daba por satisfecho; no habían pasado dos años desde la colocación de los últimos tapices, cuando se introdujeron nuevas mejoras artísticas y acertadas”, En: “La Capilla del Sagrado Corazón de Jesús”, en: *Ecos de Sóller*, 20 de junio de 1953.

escultor envió a Sebastià Maimó.<sup>343</sup> Ninguna de ellas tiene especial importancia, únicamente informan del estado de la producción, así como de algunos retrasos que sufre el envío. Por una de las cartas (5 de junio de 1909) sabemos que la escultura iba a salir en barco en los siguientes días a la fecha en la que se escribe la carta. Por otra, del 21 de julio de 1909, sabemos que ésta ya estaba colocada. Josep Morell confirma que la escultura llegó a Sóller el 16 de junio de 1909 en el barco “Villa de Sóller”.<sup>344</sup> Según precisiones de Llimona, era de madera policromada y hacía 2,25 metros de alto (quince centímetros más de lo que en un principio se había establecido). Costó la figura cuatro mil pesetas, pero en realidad Llimona les rebajó dos mil, dada la mala situación en que se encontraban las arcas de la parroquia y, sobre todo, por su profundo sentir católico que probablemente le llevó a solidarizarse con la causa. Josep Llimona trabajó como escultor para la casa de santos “El Arte Cristiano” de Olot, una fábrica de imaginería religiosa cuyo éxito radicó en realizar las figuras a partir de un material hecho a base de una pasta de cartón – madera, que fue avalado por el Vaticano como digno a estos efectos. Este material que revolucionaría la producción de santos, permitía hacer esculturas de mayor tamaño, menguar su peso y sobre todo, facilitar el trabajo y reducir los costes de producción. Si bien el Sagrado Corazón de Sóller es una talla de madera, sí presenta claras semejanzas con los modelos que para aquel entonces se habían acuñado en la mencionada fábrica.

Este escultor catalán dejó también obra en el cementerio de Sóller y colaboró en el Rosario Monumental de Lluç. Josep fue, junto a su hermano, el fundador del *Cercle Artístic de Sant Lluç*, asociación a la que, como sabemos, Rubió también pertenecía. Entre ellos no sólo existía una relación profesional, sino también de amistad, lo que probablemente llevó a Rubió a solicitarle su colaboración tanto en Lluç (obra en la que también estaba nuestro arquitecto implicado) como en Sóller. De nuevo nos encontramos con una situación en la que Rubió actúa como gran impulsor del modernismo en la isla, trayéndose artífices catalanes para colaborar en sus obras.

El retablo es probablemente el episodio más complejo de la capilla. Del diseño se encargó personalmente Rubió y, desde la misiva del 2 de febrero de 1911 antes comentada

---

<sup>343</sup> APJM.

<sup>344</sup> MORELL, 1993, p. 44.



Fig. 66. Imagen del Sagrado Corazón realizado por Josep Llimona  
[AHCOAC, C- 1690/9-14]

en que le solicitan un primer “modelet” a Rubió, habrá que esperar más de dos años para ver una versión definitiva ya colocada en su actual ubicación. El 23 de abril de 1911 un Rubió muy entusiasmado le dirige una carta a Bartolomé Coll informándole de la buena marcha del “modelet” y de que finalmente se haría en madera, ya que ofrecería mejor calidad y facilitaría más la visión final del retablo.<sup>345</sup> No se vuelve a tener noticias del mismo y no consta información alguna de su existencia.

---

<sup>345</sup> APJM.

Por una carta del 20 de febrero de 1912 que Sebastià Esteva envía a Rubió sabemos que existió un primer croquis sobre papel donde nuestro arquitecto planteó el tema de la vida y la muerte, algo que no agradó demasiado al reverendo Coll.<sup>346</sup> Como respuesta le plantean alternativa con el tema de la Eucaristía y el lavatorio de pies. En otra misiva que Coll le envía a Rubió el 22 de marzo de 1912 le informa de la recepción del nuevo diseño acorde a las propuestas que este le había realizado en la carta anterior.<sup>347</sup> Afortunadamente conservamos este diseño [fig. 67] que, como podemos comprobar por las inscripciones, reproduce la temática sugerida por los religiosos. Por lo que posteriormente Coll le comenta a Rubió en otra carta, este diseño elevó mucho el presupuesto, así que le solicitan una versión final algo más económica.<sup>348</sup> Por otra carta del 3 de noviembre de 1912 sabemos que el nuevo y definitivo diseño estaba listo [fig. 68].<sup>349</sup>

Quien se encargó de ejecutarlo fue la casa Torra-Massó de Barcelona, por 10.000 pesetas. Los honorarios de Rubió por este proyecto se desconocen, a pesar de que Coll se lo solicitara en numerosas ocasiones. El retablo quedó bendecido el 30 de mayo de 1913.<sup>350</sup> Sabemos por unas anotaciones que se conservan, que los candelabros y la cruz del remate del retablo se añadieron en 1914, habiendo costado mil cincuenta pesetas con cincuenta céntimos.<sup>351</sup>

El altar de mármol fue bendecido, sin decoración alguna, el 12 de enero de 1918, a pesar de estar concluido cinco años antes.<sup>352</sup> Los dos relieves que representa, la multiplicación de los panes y la resurrección de Lázaro son obra del escultor local Joan Alcover, fueron colocados en 1939 y costaron tres mil pesetas.<sup>353</sup> Tenemos un diseño de los paneles [fig. 69] pero sería difícil precisar si son de Rubió. En cualquier caso, este mismo

---

<sup>346</sup> AHCOAC, C- 1690/9-14.

<sup>347</sup> AHCOAC, C- 1690/9-14.

<sup>348</sup> 12 de mayo de 1912. AHCOAC, 1690/9-14.

<sup>349</sup> AHCOAC, 1690/9-14.

<sup>350</sup> MORELL, 1993, p. 44.

<sup>351</sup> APJM.

<sup>352</sup> MORELL, 1993, p. 45.

<sup>353</sup> “La Capilla del Sagrado Corazón de Jesús”, en: *Ecos de Sóller*, 20 de junio de 1953.



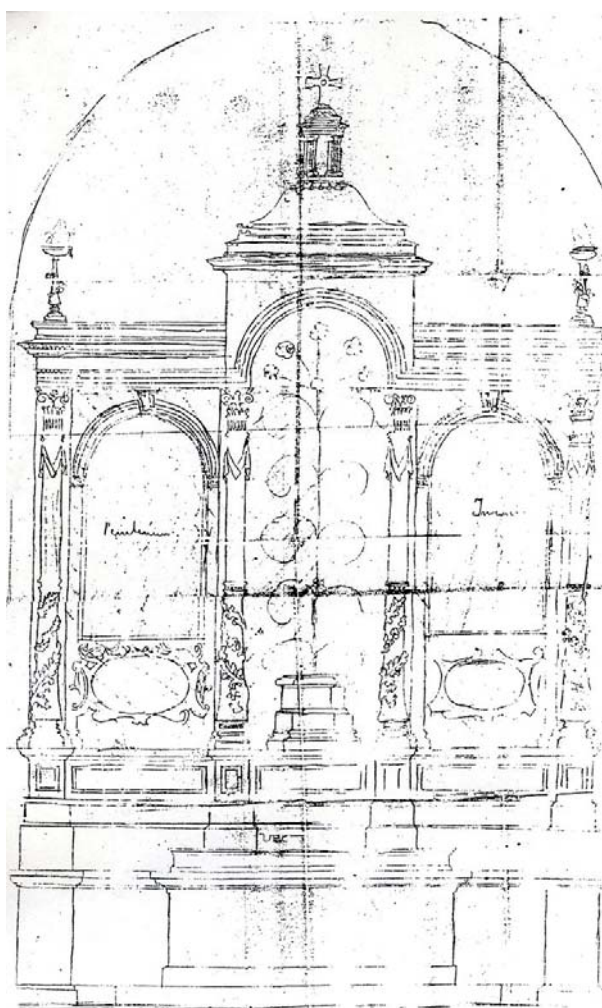


Fig. 67. Diseño final para el retablo del Sagrado Corazón realizado por Rubió, 1912. [APJM].

escultor sería quien también realizara otras obras escultóricas del atrio, en la segunda etapa de las obras.

En 1922 se colocan las dos lámparas de plata realizadas por Don Pablo Escoubet de Palma, cuyo coste fue de dos mil cuatrocientas doce pesetas.<sup>354</sup> El diseño [fig. 70] apunta a ser, casi con total seguridad, de Rubió. Las rejas de hierro fueron realizadas por los hermanos Bauzá, en 1922, por cuatro mil quinientas veinte pesetas. El embaldosado de mármol labrado por Antonio Guillem, por once mil pesetas, quedó colocado en 1947. Por último, cabe también mencionar las telas pintadas que cubrían toda la capilla y que fueron realizadas por Evelino Palà.

<sup>354</sup> "La Capilla del Sagrado Corazón de Jesús", en: *Ecos de Sóller*, 20 de junio de 1953.

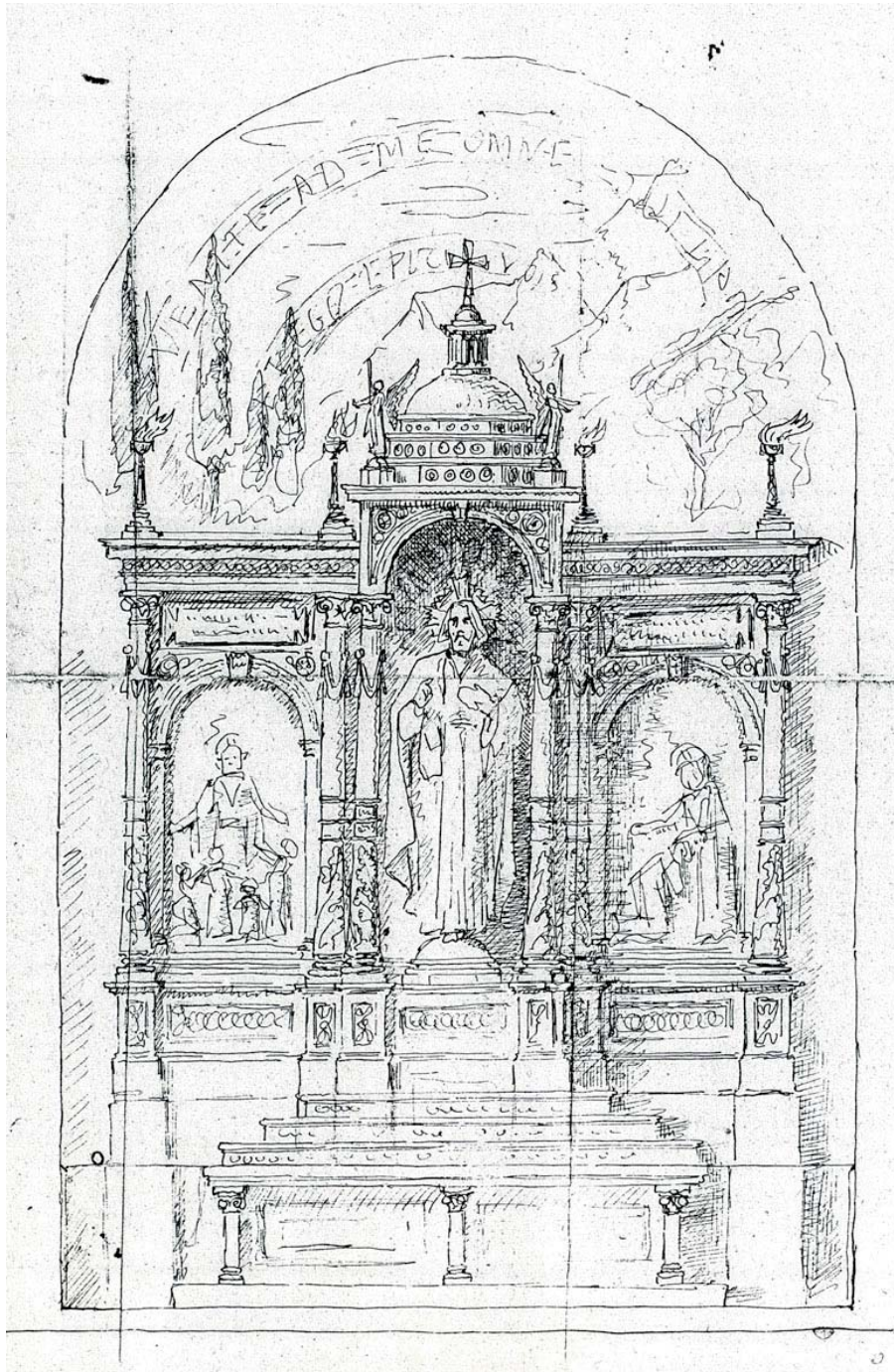


Fig. 68. Diseño final para el retablo del Sagrado Corazón realizado por Rubió, 1912. [APJM]

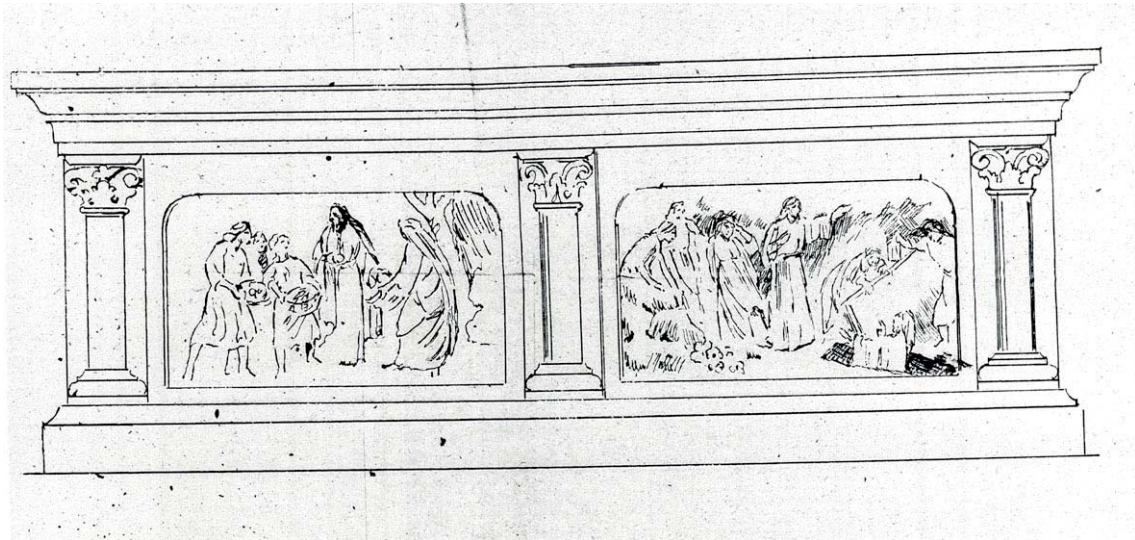


Fig. 69. Frontal del altar del Sagrado Corazón de Jesús, [APJM]

En 1922 se colocan las dos lámparas de plata realizadas por Don Pablo Escoubet de Palma, cuyo coste fue de dos mil cuatrocientas doce pesetas.<sup>355</sup> El diseño [fig. 70] apunta a ser, casi con total seguridad, de Rubió. Las rejas de hierro fueron realizadas por los hermanos Bauzá, en 1922, por cuatro mil quinientas veinte pesetas. El embaldosado de mármol labrado por Antonio Guillem, por once mil pesetas, quedó colocado en 1947. Por último, cabe también mencionar las telas pintadas que cubrían toda la capilla y que fueron realizadas por Evelino Palà.

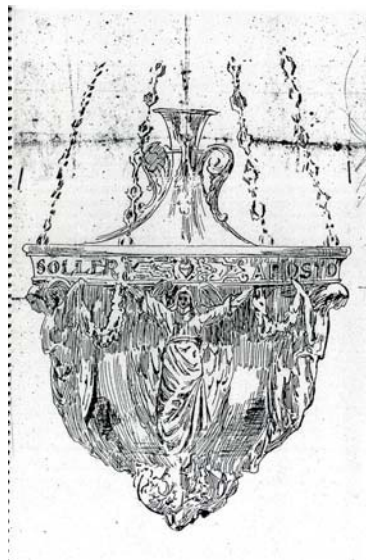


Fig. 70. Diseño de lámparas para la capilla del Sagrado Corazón, [APJM]

<sup>355</sup> "La Capilla del Sagrado Corazón de Jesús", en: *Ecos de Sóller*, 20 de junio de 1953.

#### 4.4. La segunda etapa de las obras; treinta años después

Califico como segunda etapa el periodo en que fueron retomadas las obras de la fachada principal de la iglesia tras un paréntesis de tiempo de más de treinta largos años. Ataïen, fundamentalmente, al atrio y a su decoración ornamental.<sup>356</sup> Fue también Rubió i Bellver el autor de la misma y, aunque existiese un maestro de obras local (José Morell)<sup>357</sup> que se encargara de supervisar y dirigir las obras, por la ingente correspondencia e intercambio de fotografías entre los dos, nos permite apreciar el grado de interés y el estrecho vínculo que el arquitecto catalán mantenía con esta iniciativa, a pesar de su adelantada edad.<sup>358</sup> En una carta que el presbítero Jeroni Pons envía a Rubió le dice: *...per l'interés que vosté prenía per la nostra parroquia, havem cregut que encara vosté s'alegraria de tornar a Sóller i senyalarnos l'orientació definitiva a seguir.*<sup>359</sup> Observamos, por tanto, el seguimiento que Rubió hizo de esta obra en cuestión, algo que no siempre era tan frecuente, sobre todo en las obras que no estaban ubicadas en Barcelona, su lugar de residencia. En algunos de sus otros proyectos en la isla, le fue imposible supervisarlos de una forma tan próxima, precisamente por el abundante trabajo que llevaba a cabo de forma simultánea o, simplemente por la distancia, tal sería el caso de la *Església Nova* de Son Servera o de la Casa Binimelis. No podemos deducir por qué la parroquia de Sant Bartomeu fue una excepción. Tal vez pudiera ser por la relación personal que le unía a la villa de Sóller, sabemos que en más de una ocasión pasó algunas vacaciones en esta localidad, o bien por todas las amistades que pudiese haber forjado allí a raíz de sus otros proyectos.<sup>360</sup> En cualquier caso, observamos por toda la correspondencia que intercambia con distintos personajes implicados en esta segunda etapa, que su entusiasmo por ver acabado este

---

<sup>356</sup> Por alguna correspondencia (AHCOAC, 1690/9-14), sabemos que también, durante esas fechas, se urbanizó el pequeño jardín comprendido entre la iglesia y la nueva cerca. Aunque eso esté inextricablemente unido a las obras en cuestión, al ser de una naturaleza distinta, costaría calificarla como tales.

<sup>357</sup> José Morell fue el maestro de obras homólogo a Galmés i Mir en estas segundas obras. Parece, por lo que podemos deducir a través de varias misivas de Rubió, que era de su plena confianza y beneplácito, pues supo plasmar a la perfección las trazas de nuestro arquitecto.

<sup>358</sup> Por un recibo que hoy se conserva en el Arxiu Parroquial (APJM), sabemos que por este nuevo trabajo se le pagó a Rubió mil pesetas.

<sup>359</sup> 23 de febrero de 1945. AHCOAC, C-1690/9-14.

<sup>360</sup> Según Solà-Morales (SOLÀ-MORALES, 1975, p. 46) Rubió no sólo se limitó a realizar la fachada de la parroquia y el banco, sino también la ordenación monumental de la plaza ubicada frente a estos dos edificios. No tenemos ningún tipo de documentación que confirme o desmienta esta teoría.

proyecto no sólo seguía latente, sino que incluso aumentó a pesar de su ya avanzada edad y los cada vez más frecuentes achaques de salud.

Su especial entusiasmo por este pueblo así como por la causa cristiana, también la mostró con una pequeña aportación personal. A petición del religioso Ensenyat, dona una de sus acuarelas para subastarla y así obtener algún ingreso para la construcción del monumento del Sagrado Corazón, que para esas fechas se quería levantar.

Por una carta que Morell envía a Rubió el 4 de diciembre de 1944, deducimos que esta segunda fase de las obras ya estaba en activo desde principios de ese año: "...La parte del atrio en la que trabajábamos cuando Vd. vino este verano pasado está ya terminado, es decir, las piedras, faltándole aún la cubierta. Ahora desde hace tres meses está todo parado debido a que el Sr. Cura Párroco cayó enfermo y desde entonces no hemos trabajado más".<sup>361</sup> Este religioso al que se refiere, Sitjar, fallecía ese mismo mes; no obstante su sucesor, Joan Ensenyat, no dudó ni un segundo en continuar la iniciativa de su predecesor.<sup>362</sup>

Sabemos que esta etapa estuvo mucho más organizada e incluso "institucionalizada" que la anterior, pues querían asegurarse de que, por fin, las obras llegaran a buen puerto. El 1 de febrero de 1945 se constituyó una junta de obras que se reunía periódicamente para tomar decisiones a estos efectos, siendo una de las primeras decisiones proponer a Rubió que les hiciera una visita en el verano de 1945, no sólo para dar nuevas directrices de las obras, sino para disfrutar también de una de las eruditas conferencias que el arquitecto acostumbraba a brindar.<sup>363</sup> Por Josep Morell sabemos que esta visita sí se materializó, y la charla la presentó bajo el título de "Doctrina de Santo Tomás sobre los elementos plásticos del arte cristiano".<sup>364</sup> Del mes de agosto, momento en que Rubió probablemente visitara

---

<sup>361</sup> AHCOAC, C-1690/9/14.

<sup>362</sup> Sin embargo, es curioso cómo todos coincidían en que el gran artífice de este proyecto fue Maimó, pues en la misma carta citada líneas arriba, Jeroni Pons le escribe a Rubió: *... estic segur, encara que vosté ja estigui vellet, recordarà amb fruició aquell bon temps del rector Maimó. Si ell no se fos mort i vosté hagués continuat dirigint ses obres, ara ja estaria tot acabat.*

<sup>363</sup> MORELL, 2007, p. 311.

<sup>364</sup> En la faceta de Rubió como teórico, es fundamental el tema del arte cristiano, un importante volumen de los mismos giran en torno a esta idea. De igual forma, también reitera con frecuencia en la figura de Santo Tomás de Aquino, pues el pensamiento neoplatónico de éste presenta unos planteamientos muy próximos a los que

Sóller, se conserva un recibo por valor de mil pesetas firmado por el arquitecto catalán.<sup>365</sup> Probablemente este importe correspondiera al diseño y supervisión de esta segunda fase de las obras.

A diferencia de la primera fase, los recursos económicos que viabilizaron estas obras fueron exclusivamente privados. Es decir, la Junta de Fábrica llevó a cabo una colecta entre los feligreses logrando recaudar 19.431 pesetas, sin embargo, esta cifra todavía estaba lejos de las casi 170.000 pesetas que presupuestó Morell. Al no contar con ninguna subvención del Ayuntamiento ni otra institución pública, optaron por pedir un crédito por valor de 150.000 pesetas, que lo devolverían en un plazo de diez años, de esta forma se aseguraban el final de las obras. Este crédito se aprobó, tal y como informó la Junta de Fábrica, el 5 de junio de 1946 garantizando esto su objetivo.<sup>366</sup>

A pesar de un contratiempo que sufrieron a raíz de un fuerte ciclón que asoló la villa, las obras continuaron. En una carta que Rubió envía a Joan Ensenyat le pregunta acerca de las consecuencias de esta inclemencia meteorológica: *El full del Butlletí parroquial que m'envieu parla dels desperfectos causats per un ciclón ¿Perque no m'ho explicau?*<sup>367</sup>

En esta misma carta Rubió le adjunta dos dibujos del pavimento del atrio [figs. 71 y 72], dándole instrucciones de colores y dibujos. También le comenta alguna otra decoración que sugiere colocar, como la escultura de San Bartolomé que después sería esculpida por Joan Alcover, o bien algunos relieves del tímpano. En relación a la decoración del pavimento, sabemos que brotaron dos propuestas por parte del albañil José Morell, y al no haber consenso en la junta de obras se las remitieron a Rubió para que fuera él quien tomara la decisión; su respuesta fueron estas trazas que envió y que finalmente siguieron.<sup>368</sup>

---

apelaba nuestro arquitecto (RUBIÓ, 1932 a y RUBIÓ, 1932 b). Esta conferencia no haría más que confirmar el enfoque de su pensamiento, plasmado en tantos escritos, MORELL, 1993, p. 24.

<sup>365</sup> AHCOAC, 1690/9-14.

<sup>366</sup> MORELL, 1993, p. 25.

<sup>367</sup> S/f. Aprox. septiembre 1946. APJM.

<sup>368</sup> MORELL, 2007, p. 312.

Hacia finales de 1946 y principios de 1947 ya se estaba realizando toda la decoración escultórica del atrio. Cabe mencionar el agradecimiento que la localidad de Sóller manifestaba a Rubió a través de la voluntad de incorporar junto a cinco escudos del atrio, también el del arquitecto: *El senyor Morell me diu que entre els escuts que voleu posar dintre de l'atri, hi voleu posar el meu, i que l'envii tot seguit. No ho trobo bé. El meu escut és l'obra feta. Condió de l'arquitecte és passar despercebut. Per altra part, jo no sóc aristócrata per tenir escut. Si insisteix – i el suplic que no el fasi – l'envio el croquis...*<sup>369</sup> Si bien nuestro arquitecto manifiesta claramente su opinión en relación a esta propuesta, el pueblo agradecido y orgulloso de su intervención en Sant Bartomeu, hizo caso omiso y hoy día se puede apreciar el escudo de Rubió en el atrio.

Las obras parece que concluyeron hacia mayo de 1947, pues en una carta que envía Rubió a Morell le da la enhorabuena por el trabajo realizado, al mismo tiempo que se excusa por no poder asistir el 24 de agosto a la bendición de la obra, por los achaques de salud.<sup>370</sup>

No obstante esto, debemos decir que la obra no está acabada del todo, ya que como podemos comprobar por el proyecto de Rubió, o bien en una fotografía que se aprecia la fachada en proceso de construcción que el propio arquitecto manipuló [fig. 73], faltan en la actualidad esas esculturillas que sobre esta foto él esbozó. Sabemos que el escultor Tomàs i Vila se ofreció para llevar a cabo tal cometido, pero que por motivos económicos finalmente no se realizó.<sup>371</sup>

#### **4.5. La parroquia de Sant Bartomeu, una construcción en piedra**

Como ya hemos mencionado en varias ocasiones, el tipo de material por el que Rubió opta en este edificio -al igual que en el banco- no es tan frecuente en sus proyectos como lo puede ser el ladrillo o la piedra de apariencia rústica e irregular. También mencionamos un claro antecedente en el arquitecto estadounidense Richardson o, más directamente, en su maestro Gaudí en obras como el Palacio Episcopal de Astorga.

---

<sup>369</sup> APJM.

<sup>370</sup> APJM.

<sup>371</sup> MORELL, 1993, p. 29.

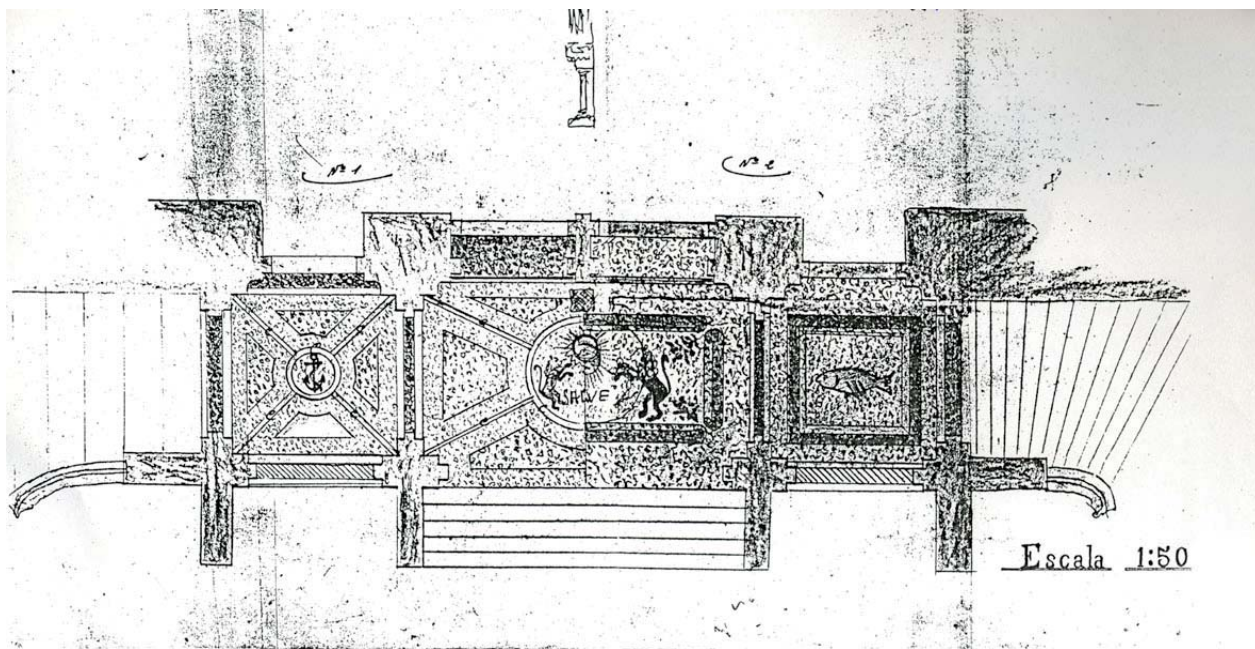


Fig. 71. Diseño del pavimento del atrio realizado por Rubio i Bellver, 1946, [APJM]

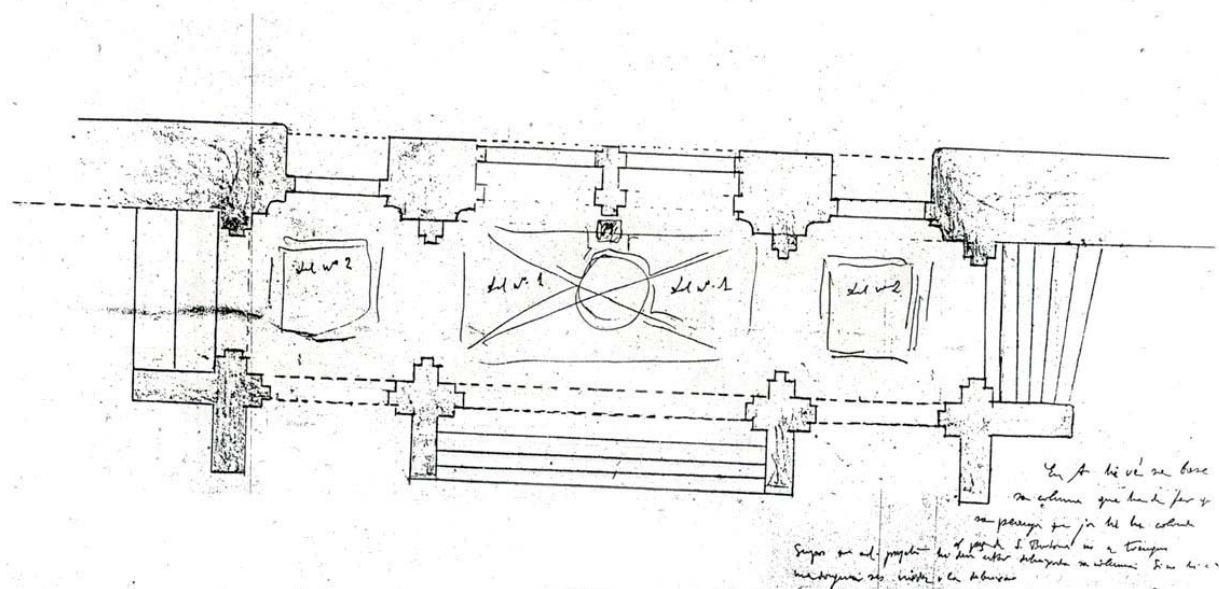


Fig. 72. Diseño del pavimento del atrio realizado por Rubio i Bellver, 1946, [APJM]



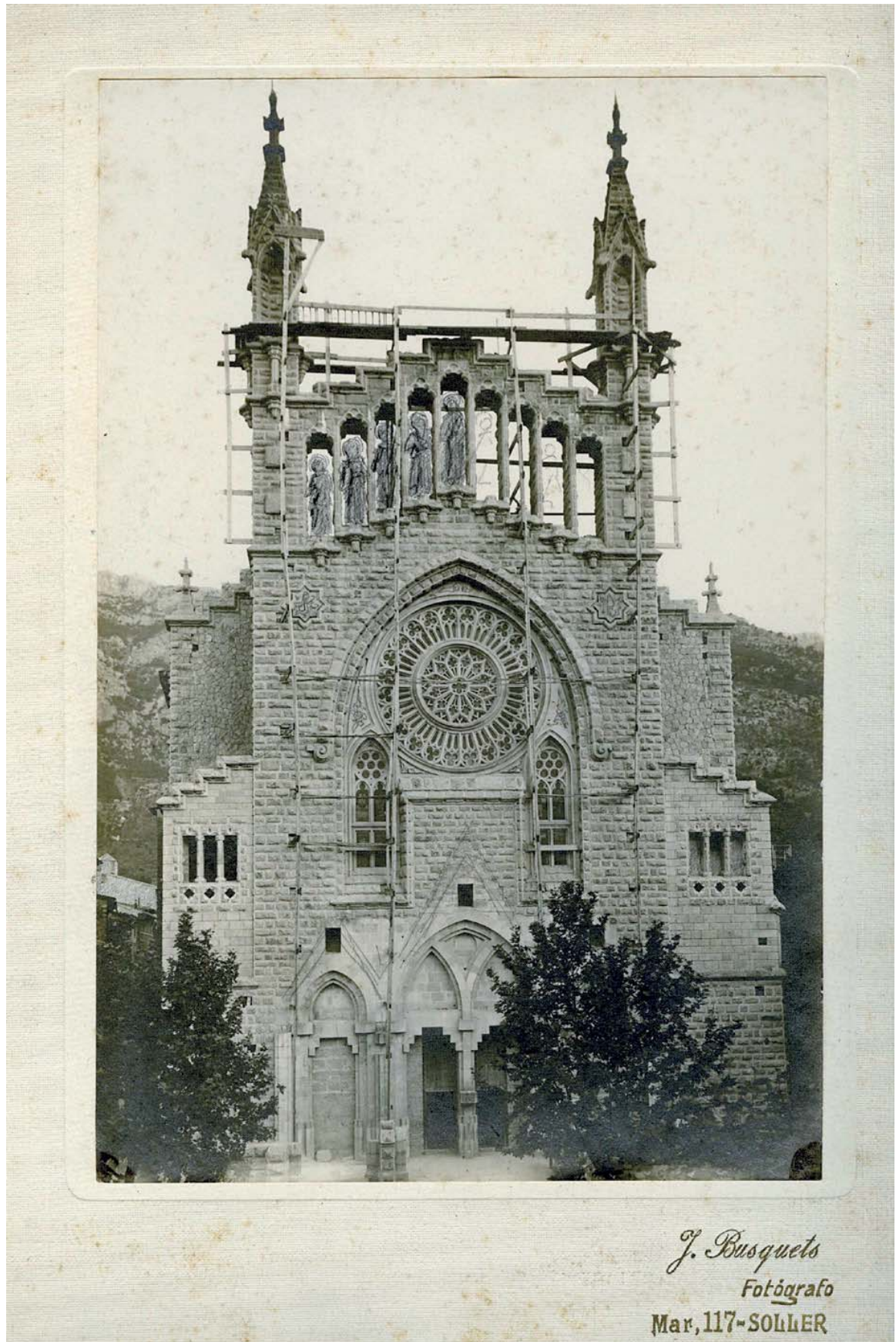


Fig. 73. Fotografía de la fachada de Sant Bartomeu, en plena construcción, sobre la que Rubió dibujó a lápiz las esculturas que originalmente estaban previstas en las hornacinas. [AHCOAC, C-1690/9-14].

Aunque los sillares de piedra muy almohadillados por los que aquí apuesta Rubió están unidos con cemento, sí existe una voluntad de remitirnos a las construcciones de piedra en seco de antaño, concretamente al *opus quadratum romano*.<sup>372</sup> Esta afirmación no es en vano si tenemos en cuenta que uno de sus más largos y rigurosos escritos lo dedicó a este tipo de construcciones.<sup>373</sup> Se trata de un recorrido por las construcciones en seco, especialmente *barraques* y *marges* de Cataluña y Baleares, manifestando un profundo conocimiento de dichas zonas, así como su preocupación e interés por los materiales de construcción a lo largo de los tiempos. Resulta un estudio comparativo de este tipo de construcciones, patentizando su especial atención hacia los mismos, lo que nos hace pensar que de tal admiración brotase la intención de imitarlo en sus proyectos de Sóller, como en otros tantos diseminados por otras partes de España.

Su preocupación por los mismos materiales, sus naturalezas y circunstancias, ya lo esboza en la memoria de la cerca para el Ayuntamiento -antes sacada a colación- en la que nos habla del respeto hacia los mismos, en ese caso por el hierro. En definitiva, el material por el que opta en el templo de Sóller resulta un homenaje a aquellas construcciones en piedra en seco que tanto estudió y dibujó. Algunos de sus proyectos, de una manera u otra, hacen guiños a ciertas estructuras o formas de trabajar de las barracas o paredes agrestes. En este caso, adapta la forma del sillar de resabios romanos a su contemporaneidad. En el apartado donde analizo su legado teórico me detengo en el estudio de este escrito de forma más exhaustiva.

---

<sup>372</sup> Reitero en que apenas tenemos información directa acerca de la primera etapa de las obras. Por el contrario, sí tenemos cierta correspondencia y documentación de la segunda fase, aquella que compete principalmente al atrio. Por esa misma razón no tenemos documentación alguna sobre los materiales u otros aspectos más técnicos y prácticos acerca de la construcción de la fachada. Sin embargo, sí se conservan en el Archivo Morell varias facturas de los años 1945 y 1946 del constructor José Morell, en el que sí se especifican cantidades muy abundantes de cemento que nos permiten deducir la utilización de este material como aglutinante de los sillares con los que se construyó el atrio. Haciendo extensivo esto, es lógico deducir que el resto de la fachada siguiera el mismo procedimiento.

<sup>373</sup> RUBIÓ, 1914.

## 5. EL BANCO DE SÓLLER [fig. 74]

La construcción de un edificio de tal envergadura y presencia como la sede del banco de la localidad sólo se podría justificar si tenemos en cuenta el contexto determinado que estaba viviendo Sóller por aquellos entonces, y al que ya hemos hecho mención. Si bien no resulta extraño que una ciudad contara con una entidad bancaria, sí resulta sorprendente que su sede tuviera las mismas dimensiones o incluso mayores que algunos de los otros ejes vertebrales de un núcleo de población de estas características, véase la iglesia o el ayuntamiento. Un proyecto semejante sólo se entiende si tenemos en cuenta el florecimiento y movimiento económico que experimentó Sóller a fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Por una parte, existían grandes concentraciones de capital como consecuencia de la productiva población burguesa con la que contaba la localidad. Por otra, las transacciones y movimientos económicos sin duda también debían ser muy abundantes, teniendo en cuenta que el origen de tal desarrollo económico estaba fundamentalmente sostenido en un activo comercio internacional.

La necesidad real de la construcción de una entidad bancaria de tal magnitud se combina con otro factor digno de tener en cuenta. Sóller, como también hemos comentado en capítulos anteriores, experimentó -a consecuencia de esta bonanza económica- un importante desarrollo urbano que se materializó en un ensanche de la ciudad, su consiguiente reorganización en torno a los más importantes ejes rectores de la misma, y el levantamiento de flamantes construcciones que sirvieran de pantalla parlante de la óptima

situación en la que se encontraban sus propietarios, así como indirectamente la propia localidad. El banco está ubicado junto a la parroquia de Sant Bartomeu y junto al ayuntamiento, por lo que en una primera lectura tal ubicación nos haría verlo como uno de esos grandes pilares de la ciudad. No sólo eso, sino que el importante y estético desarrollo que alcanza este edificio lo debemos también leer como una voluntad de comunicación del potencial económico que para entonces era la ciudad. Como es habitual en la historia de la arquitectura, el aspecto de las construcciones ofrece mensajes “metafísicos” que nos aportan información complementaria; este sería un perfecto ejemplo. El importante desarrollo que alcanza este edificio nos hablaría del lugar tan relevante que ocupa el movimiento económico en Sóller en aquel momento, por lo que resultaba lógico levantar un inmueble digno de tales circunstancias.



Fig. 74. El banco de Sóller. Fotografía de Rosa Feliu reproducida en el catálogo *Rubió i Bellver: arquitecte modernista*, 2007.



Fig. 75. El banco de Sóller junto a la parroquia de Sant Bartomeu  
Fotografía de Rosa Feliu reproducida en el catálogo *Rubió i Bellver: arquitecte modernista*

A ello se sumaría la elección del arquitecto, Rubió i Bellver, arquitecto catalán de renombre que contribuiría a tales objetivos ¿Qué menos que el diseño para la nueva sede del banco viniera dado por uno de los arquitectos más respetados que había pasado por la isla en los últimos años?

Se emplazaría en una línea similar a la reforma de la iglesia de Sant Bartomeu, ubicada a su lado. Es decir, la base de la construcción sería el sillar almohadillado [fig. 75], que si bien estaría ligado con cemento nos remitiría, como ya mencioné en el caso de la iglesia, a su tratado sobre la construcción de piedra en seco. Aunque sí es cierto que ambos

edificios presentan algunas pautas constructivas similares, el banco resulta un edificio mucho más original y maduro, pudiendo darle un puesto de relieve dentro de la trayectoria profesional de nuestro arquitecto. Ciertos detalles decorativos como pueden ser las espectaculares y exquisitas rejas que cubren los vanos de distintos tamaños que se distribuyen por todo el paramento murario del banco, nos hablaría del importante desarrollo y cuidada factura de los artesanos de la localidad.<sup>374</sup>

Desgraciadamente tenemos importantes lagunas documentales en lo que a este edificio se refiere, por lo que quedan algunos capítulos sin resolver. Para rehacer la historia de la construcción del banco, apenas me he podido apoyar en documentos históricos. Se conserva únicamente la correspondencia recibida por Rubió i Bellver en relación a esta construcción: algunas cartas del maestro de obras, Antonio Rullán y un par más del director del banco, en cualquier caso todas de fechas en las que el proyecto ya estaba en marcha, por lo que nos queda un importante vacío de información imposible de recuperar.<sup>375</sup> En el archivo municipal nada se conserva, únicamente el expediente de una agresiva reforma que el edificio sufrió en su cubierta en 1956, dándole el aspecto que presenta en la actualidad. E un principio, el banco tenía un remate mucho más original formado de dos triángulos truncados que nos remitirían, de alguna forma, a las construcciones domésticas del norte de Europa [figs. 76 y 77]. En la citada reforma recortaron ese remate, dándole un perfil horizontal mucho más convencional, menguando, de esta forma, parte del encanto de este inmueble. No se conserva ninguno de los planos del proyecto original y son pocas referencias las que tenemos de esta obra, destacando, como viene siendo habitual para varios de sus proyectos en Mallorca, las aportaciones de Solà-Morales y de Seguí Aznar.<sup>376</sup>

---

<sup>374</sup> Debemos tener presente que la mayoría de las construcciones que se levantaron en Sóller en aquel momento fueron dirigidas y diseñadas por maestros de obras locales que seguían y copiaban algunas pautas internacionales populares del *art nouveau*, estilo en boga para la época. Para llevar a buen puerto estas construcciones bajo un estilo en el cual el decorativismo y el detalle eran fundamentales, debían contar con la colaboración de avezados artesanos que supieran interpretar con destreza aquellos modelos importados, de ahí que algunos gremios de dicha población lograran resultados de gran calidad. PUIGSERVER/PÉREZ, 2004.

<sup>375</sup> AHCOAC, C-1692/27-37.

<sup>376</sup> SOLÀ MORALES, 1975, p. 46; SEGUÍ AZNAR, 1990, p. 42.



Fig. 76. Imagen original del banco de Sóller. [AHCOAC C-1692/27-37]

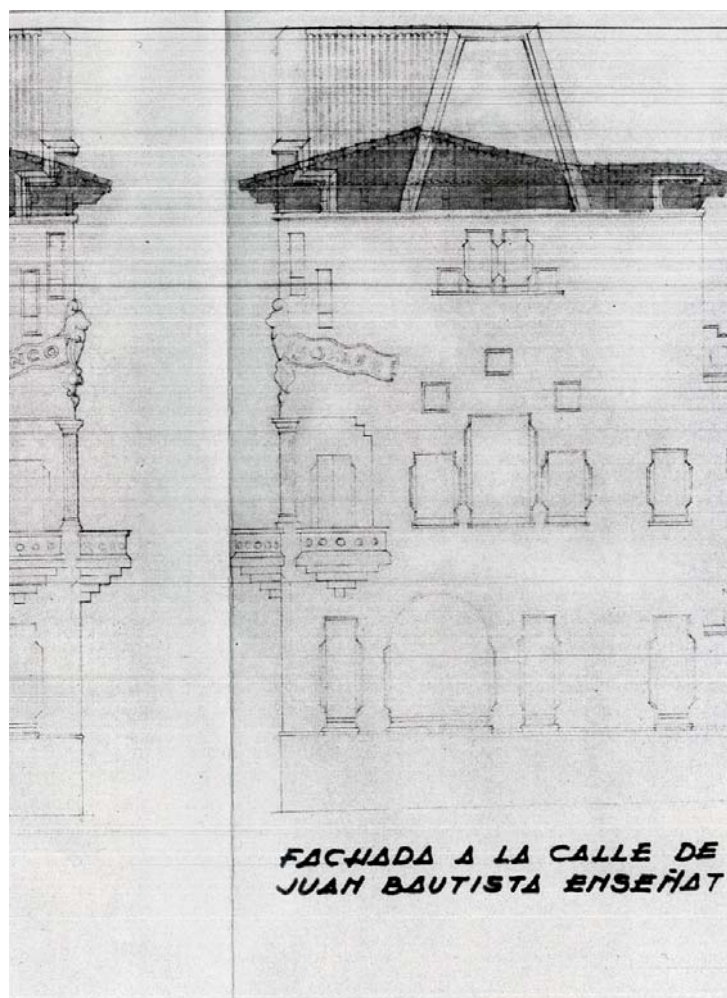


Fig. 77. Proyecto de reforma del banco de Sóller, 1956. [AAS]

## 5.1. Construyendo un banco para Sóller

Ante la necesidad de construir una nueva sede para el banco de Sóller, la junta bancaria decide que sea el arquitecto catalán, Joan Rubió i Bellver, a quien se encargue el diseño de su proyecto. Por una parte, elegir a un profesional de la talla de nuestro arquitecto garantizaría casi con toda certeza unos buenos resultados, al mismo tiempo que daría una elevada categoría a la iniciativa. Por otra parte, la buena acogida de su proyecto en la parroquia de Sant Bartomeu, que en aquellos momentos se estaba llevando a cabo, es probable que también les convenciera para consensuar tal decisión. El solar que se había adquirido a tales efectos estaba ubicado en el corazón del núcleo urbano, la plaza del ayuntamiento. Fue necesario derribar una propiedad particular “gótica” para proyectar el nuevo edificio, de la que en algunas ocasiones se barajó la posibilidad de reutilizar algunos



materiales. Así, en una carta que el maestro de obras le envía a Rubió, le plantea la posibilidad de utilizar algunos tablones de la “casa vieja”, aunque sabemos que finalmente se utilizó hierro.<sup>377</sup>

Aunque la primera carta que conservamos está fechada en julio de 1910,<sup>378</sup> el origen del proyecto, muy probablemente deberíamos ubicarlo en el año anterior, es decir en 1909. En esta carta, el director del banco le pide a Rubió presupuesto de sus honorarios, habiéndole mencionado anteriormente el arquitecto -deducimos- que se lo haría saber una vez las obras estuvieran concluidas.<sup>379</sup> En la misma, le informa de la lentitud de las obras debido a ciertas complicaciones que habían tenido en el suministro de las piedras, cuya procedencia no se menciona en ningún momento. Para el 8 de septiembre de ese mismo año, por una carta que el maestro de obras, el perito agrónomo Antonio Rullán le envía, sabemos que el muro ya llegaba a una altura de 3 metros. En la siguiente misiva, el 22 de noviembre del mismo año, la obra ya estaba a la altura del primer piso, solicitándole en consecuencia, ciertos datos y medidas para poder llevar a cabo el portal.<sup>380</sup>

Por la siguiente carta, fechada el 25 de diciembre, conocemos el nombre del artesano que se encargó de producir las tan originales rejerías que se convierten en una de las características más peculiares del edificio. Rullán le ruega a Rubió que vaya a visitar a Sebastián Ribó y que le facilite los diseños para que pudiese producir las mencionadas verjas. Le informa también de que “las obras adelantan y el edificio de cada día gusta más”. El 1 de febrero de 1911, Rullán le sigue reclamando los diseños del portal del banco, así como la distribución de las tejas verdes y blancas con que se iba a cubrir el tejado. En la misma misiva le informa de la buena marcha de las obras: “...si quiero adelantarle que todos los elogios para Vd. por el buen efecto que empieza ya a hacer el banco de Sóller, proyecto por Vd. hecho...”

---

<sup>377</sup> Carta enviada por Antoni Rullán a Rubió i Bellver el 13 de enero de 1911. AHCOAC, C-1692/27-37.

<sup>378</sup> Carta enviada por el director del banco a Rubió el 6 de julio de 1910. AHCOAC, C-1692/27-37.

<sup>379</sup> Resulta común esta actitud en nuestro arquitecto. En varios de sus proyectos, véase, en la propia iglesia de Sant Bartomeu, observamos cómo le reclaman constantemente un estimativo de sus honorarios, siendo su opción más habitual dar alguna sorpresa que otra una vez las obras ya estaban concluidas.

<sup>380</sup> AHCOAC, C-1692/27-37.

Deducimos que la estructura del edificio ya estaría concluida en el verano de 1911, pues en una carta que el maestro de obras le manda a Rubió el 14 de julio de ese año, le comienza a hacer preguntas acerca de la distribución interior del banco, por lo que es lógico pensar que para aquellas fechas ya se habían concluido las obras más estructurales, y que se habían comenzado a organizar y diseñar las dependencias interiores. Estos interiores han permanecido tal cual fueron proyectados en la época. Lógicamente han necesitado ciertas adaptaciones a las nuevas necesidades, pero la estética general yace tal y como Rubió la concibió.

En la misma, le advierte sobre la urgencia de sus indicaciones puesto que “el tiempo de construcción es ya muy corto”, observando por tanto, cómo tenían una previsión de obras así como de apertura de la nueva sede, algo que no sucedió en ninguno de sus otros proyectos en la isla, razón por la cual muchos de ellos se prolongaron tantos años. Confirmaría esto otra misiva del 17 de octubre en la que Rullán le dice: “El gerente me encarga le suplique active lo posible y nos escriba su parecer, pues estamos pendientes de eso para que quede listo todo y teniendo que trasladarse a últimos del mes que viene, les interesa en extremo su resolución”.

El aspecto que Rubió ideó en un primer momento resultaba mucho más colorido del que ahora presenta. Aparte de las tejas de colores parece que nuestro arquitecto tenía en mente dorar el letrero del banco. En una carta que Rullán le envía el 6 de octubre de 1911 le escribe: “Las letras del letrero del escudo están todavía sin pintar, y si mal no me acuerdo creo me dijo las quería doradas, desearía pues delante del inconveniente de los pintores de esa porque no saben, por que me dijera que preparación dan a la piedra para pegarle el oro”<sup>381</sup>. Parece que finalmente nunca se llegó a dorar tal vez, precisamente, por esas dificultades que tenían los trabajadores a las que el maestro hacía referencia. De cualquier manera, en todo momento, se comprueban esas dificultades con las que se encontraban -al igual que en Son Servera- por el escaso control que Rubió llevaba de las obras, consecuencia derivada de la distancia.

Cumpliendo los plazos previstos por la junta, en el mes de diciembre de 1911 quedarían totalmente concluidas las obras y listo el edificio para ser inaugurado: “no puedo

---

<sup>381</sup> Estas dos últimas cartas se conservan en: AHCOAC, C-1692/27-37.

menos que comunicarle lo elogiado que justamente ha sido Vd. por el proyecto del banco, pues tanto los sollerenses como los forasteros todos admiran y alaban su obra del banco, y más en estos días que se han quitado el resto del andamiaje que todavía estaba en pie...”<sup>382</sup> En cualquier caso, se tarda casi un año más, el 17 de noviembre de 1912, en ser bendecido.

A pesar de dar las obras por concluidas en esas fechas, conservamos dos cartas más, una del propio maestro de obras y otra del Director del banco. Ambas hacen alusión a unos pagos que reclama Rubió con los que parecen que no estaban muy de acuerdo. En la carta de Rullán del 18 de mayo de 1912, citando textualmente palabras de Rubió, aquel escribe: *Aquí a Barcelona ne cobraria més perque el treball de fer detalls de ferros i demás coses les cobraria a part, pero a Sóller comprench que no ho he de fer*. No obstante la satisfacción de la junta y demás implicados en la obra con el aspecto final del edificio, se muestran algo decepcionados con el reclamo de nuestro arquitecto de ciertos honorarios que, por lo que leemos líneas arriba, había prometido no cobrarlo en un primer momento. La carta del director, con misma fecha, reitera en este hecho.<sup>383</sup> No sabemos si finalmente se llegaron a pagar estos honorarios por diseños decorativos.

## 5.2. Una iniciativa diferente

El banco de Sóller es, sin duda, una de las obras más originales y destacadas dentro de lo que podemos calificar “modernismo mallorquín”. Rompe con los convencionalismos y lenguajes más manidos de otras construcciones que podemos englobar dentro de esta corriente estilística. No obstante, me atrevo a ir más lejos afirmando incluso que es el proyecto más excepcional que deja en la isla. Si bien es cierto que la *Església Nova* de Son Servera le supera en importancia conceptualmente hablando, artísticamente resulta el edificio de Sóller más delicioso y original, aunque también es cierto que al tratarse de una iniciativa privada y laica siempre era más fácil arriesgar lenguajes.

---

<sup>382</sup> Carta enviada por A. Rullán a Rubió el día 18 de diciembre de 1911. AHCOAC, C-1692/27-37.

<sup>383</sup> AHCOAC, C-1692/27-37.

El material con el que está construido el banco, sillares de piedra, es muy probable que hubiera estado condicionado por la iglesia. Pues estando ubicados uno al lado del otro, tenía cierta lógica hacer de los dos edificios un conjunto coherente. Aunque sí es cierto que aquí también está utilizando un aglutinante para unir los sillares, el aspecto que pretende lograr es el de las construcciones en piedra en seco, tan estudiadas y analizadas por él en diferentes lugares del territorio catalán. El arquitecto mallorquín Guillermo Reynés, colaborador de algunas de las obras de Rubió en Mallorca, asume esta herencia utilizándola en obras suyas como la Hospedería de Lluc (1908-1914).

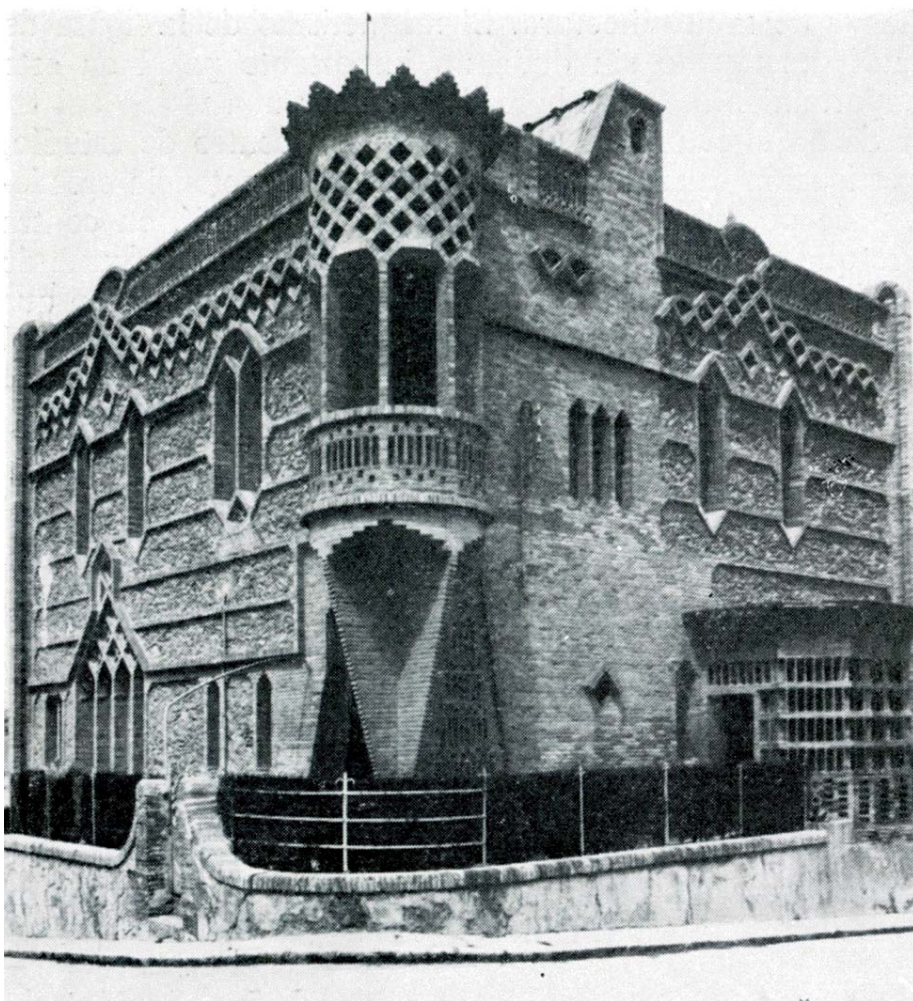


Fig. 78. Casa del Director en la Colonia Güell, 1900 (Santa Coloma de Cervelló, Barcelona)

Rubió en esta obra reitera en un recurso que es habitual en su trayectoria profesional: el destacar uno de los ángulos del edificio con sofisticados y originales balconillos, tal sería el caso, por ejemplo, de la casa del director en la Colonia Güell (1900) o la Casa Rialp (1908-1910) [figs. 78 y 79]. En el banco de Sóller destaca el ángulo con el letrero y especialmente

con dos balconillos [fig. 80] cuyas formas nos remitirían directamente a las construcciones medievales militares [fig. 81 y 82]. Sin embargo este recurso, así como el ya mencionado uso del sillar almohadillado nos remitiría directamente a su maestro, Antoni Gaudí. Si nos fijamos a la Casa Botines (1891) apreciamos ciertas coincidencias en el recurso material así como en las formas de las torrecillas angulares, por lo que es evidente esa herencia. En cualquier caso, también debemos tener presente que el débito medieval, especialmente el gótico, es muy frecuente en gran parte de las construcciones de Rubió i Bellver, por lo que también podríamos interpretar este recurso formal como una referencia a los castillos medievales, donde estas formas eran habituales muy especialmente en la zona de Castilla. El aspecto general de este edificio nos recordaría a un pasado medieval por ciertos detalles que en última instancia tendrían su origen en aquel pretérito, aunque siempre revisado por la estética contemporánea y tan personal de Rubió. El aspecto de fortaleza que trasmite este inmueble es posible que no sea gratuito, sino una voluntad deliberada de manifestar la pretendida solidez inherente a estas instituciones.

Cabe también llamar la atención sobre la rapidez con la que se construyó este edificio, su proyecto más ágil en la isla. Aunque sí es cierto que el proceso constructivo de la casa Binimelis de Palma también duró unos dos años (sin contar todos los prolegómenos previos que se prolongaron casi un tiempo semejante), la envergadura del proyecto de Sóller no admitiría comparación con la iniciativa doméstica del señor Binimelis. La explicación es sencilla, puesto que la ejecución de este proyecto reúne unas características que no cumplen el resto de obras que deja en Mallorca. Es una iniciativa privada con un fin y unas necesidades muy concretas. Se tenía un presupuesto determinado y un plazo de construcción, puesto que había fijado una fecha muy precisa para poder contar con una nueva sede para el banco. Sus otras construcciones en la isla eran en su mayoría religiosas, teniendo que apoyar sus recursos fundamentalmente en las arcas de la iglesia y en la buena disposición de los feligreses, es decir, se construían con una incertidumbre inexistente en este proyecto.

Por último, también es importante señalar que esta obra es la única en Mallorca a la que no están vinculados ni el obispo Campins ni el vicario general Alcover. Aun debiendo ser algo prudente en este juicio debido a la escasez de información que tenemos en este edificio, sería difícil de intuir un vínculo con los religiosos. Las circunstancias que llevaron a la junta

del banco a elegir a Rubió fueron probablemente otras, las que ya he señalado a principios de este apartado.



Fig. 79. Casa Rialp, 1908-1910 (Barcelona)



Fig. 80. Balconcillos angulares del banco de Sóller. Fotografía de Rosa Feliu reproducida en el catálogo *Rubió i Bellver: arquitecte modernista*, 2007



Fig. 81. Castillo de Oropesa, S. XV (Toledo)



Fig. 82. Castillo de Ampudia, S. XV (Palencia)



## 6. OTROS PROYECTOS EN SÓLLER

Cabe llamar una vez más la atención sobre la existencia en Sóller de un capital ávido de ser invertido, así como de una potente burguesía muy interesada en hacer alarde de su privilegiada situación social. La construcción de ostentosas residencias bajo cánones estilísticos de moda internacional, contribuían a crearles una imagen digna de sus capitales y situación.

Ese fue el caso de Joan Magraner, un comerciante que decidió, en 1909, levantarse una residencia urbana siguiendo unos cánones modernistas bastante afrancesados. Si bien Ca'n Prunera -como se conoce este inmueble- en ocasiones se ha reconocido como obra de Rubió, en mi opinión sería una hipótesis totalmente descartable, por lo que prefiero incluir su estudio en la revisión que hago sobre el catálogo de nuestro arquitecto, páginas más adelante.

Dejando al margen Ca'n Prunera, sí resulta muy interesante un episodio que desentrañamos de dos cartas que se conservan en el *Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, una de ellas a propósito de la construcción del banco de Sóller<sup>384</sup>. De una forma totalmente inconexa, aparece una carta que un tal Juan Oliver envía a Rubió el 28 de noviembre de 1910, por lo que deducimos de sus palabras, un burgués con negocios en Méjico. Desgraciadamente, no he podido rescatar ninguna otra información al respecto, pero

---

<sup>384</sup>AHCOAC, C-1692/27-37.

por el contenido de la carta, nuestro arquitecto le diseñó una casa a este indiano: “Retiré a mi poder los proyectos de plano que se sirvió mandarme, los cuales he tenido el gusto de examinar. El proyecto que más me agrada es el que tiene la rampa y patio en la parte del río y puede Vd. hacer el plano en este sentido...” A propósito de otra correspondencia acerca de las obras del banco intercambiada entre Antonio Rullán y Rubió, aquel le comenta: “He sabido también que el plano que hacía al amigo Juan Oliver lo tenía ya terminado, y por lo que me han enterado, a acertado el gusto a dicho señor”.<sup>385</sup> No hay duda, por tanto, de que Rubió diseñase una casa en Sóller pero, desgraciadamente, no sabemos si se llegó a levantar debido a la escasez de información con la que contamos. En esas fechas, y guiándonos por la pista del río, está registrado en el Archivo del Ayuntamiento de Sóller una nueva construcción a nombre de Juan Oliver que se corresponde a la actual calle de Isabel II número 11 [fig. 83]. Observando la fotografía, vemos que se trata de un inmueble poco excepcional y nada próximo a las líneas más habituales de actuación en nuestro arquitecto. En cualquier caso, también podríamos compararlo con la Casa Binimelis, un proyecto construido bajo unos cánones bastante convencionales del que, sin embargo, sí sería autor.



Fig. 83. Inmueble de la calle Isabel II de Sóller

<sup>385</sup> 25 de diciembre de 1910. AHCOAC, C-1692/27-37.

Más ambiguo es otro dato que también extraemos a partir de dos cartas que nuevamente Rullán envía a Rubió. Entre preguntas acerca de la distribución interior del banco, cuyas obras en ese momento estaba dirigiendo, este maestro de obras le dice al arquitecto catalán: “Dentro de breves días le mandaré la base de un solar, para que si Vd. quiere haga un plano de una casa particular, que un amigo mío me ha encargado. Le daré más detalles y explicaciones al mandarle la planta”.<sup>386</sup> En otra carta que le manda el 18 de diciembre de ese mismo año, insiste en ese tema: “uno de estos días le mandaré una postal con la fotografía del banco, como igualmente las dimensiones y demás del solar para hacer el plano del que anteriormente le hablé”.<sup>387</sup> Esta información es mucho más ambigua, y ni tan siquiera sabemos si en algún momento Rubió accedió a realizar tales diseños; sin embargo es necesario tenerlo presente.

---

<sup>386</sup> 13 de noviembre de 1911. AHCOAC, C-1692/27-37.

<sup>387</sup> AHCOAC, C-1692/27-37.

## 7. LA CASA DE MIQUEL BINIMELIS

Este edificio de pisos, ubicado en la plaza de España de Palma de Mallorca fue el único proyecto que el arquitecto catalán Rubió i Bellver llevó a cabo en la capital de la isla, Palma de Mallorca.<sup>388</sup> De igual forma, fue también el único proyecto de carácter doméstico y particular que sabemos a ciencia cierta que emprendió en la isla. Si bien es cierto que el resultado no es excepcional, cabe analizar y estudiar sus circunstancias, precisamente por las razones antes expuestas, así como por tantas otras que nos aportan considerable información acerca del paso de Rubió por la isla y del contexto mallorquín en aquellos albores del siglo XX.

Antes de profundizar en su análisis, quiero especificar todas las fuentes documentales de las cuales he extraído la información necesaria para recuperar la historia de este edificio. El volumen más importante de información proviene de los fondos del *Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*.<sup>389</sup> En este archivo encontramos toda la correspondencia enviada por el promotor del edificio, Miquel Binimelis, al arquitecto Rubió entre 1911 y 1913; este material es fundamental para recuperar la historia de la construcción del edificio. Aunque mucho más exangüe pero fundamental para identificar el edificio en cuestión, son los

---

<sup>388</sup> Debemos entender que su participación en las obras de restauración de la catedral de Palma de Mallorca quedaron siempre vinculadas a la autoría de Antoni Gaudí y, aunque sí es cierto su protagonismo en algunas intervenciones concretas, éstas siempre quedan circunscritas al proyecto global emprendido por su maestro.

<sup>389</sup> AHCOAC, C- 1692/27-37.

planos y el expediente de obras que se conserva en el Archivo Municipal de Palma.<sup>390</sup> Son también de gran interés los planos trazados por Rubió i Bellver que Miguel Seguí Aznar me ha facilitado, a quien agradezco enormemente su colaboración. Por último, cabe mencionar, no tanto por la cantidad de información -se trata apenas de dos misivas- sino por la importancia de los datos que nos aporta, el fondo de Antoni Maria Alcover en el Arxiu del Regne de Mallorca.<sup>391</sup>

El promotor de este proyecto fue el señor Miquel Binimelis, gerente de la fábrica la Económica de Palma de Mallorca. Teniendo un solar en la céntrica plaza del Ferrocarril - actual plaza España- y unos ahorros considerables como para levantar un edificio de características habituales en el centro de esta ciudad, decide emprender tal aventura. No obstante, huelga decir que su interés fundamental radicaba en dos factores muy claros que con frecuencia pone de manifiesto en las cartas que envía a Rubió. Por una parte, su esposa estaba gravemente enferma de reuma, por lo que los médicos le habían aconsejado continuos baños de luz solar. Aprovechando el óptimo emplazamiento del solar que poseía en la mencionada plaza, decide levantar ahí su futura casa para poder trasladarse la familia completa. Por otra parte, Binimelis pretendía que su hija de catorce años se quedara arropada en caso de perder a sus padres, de esta forma -mediante el alquiler de las viviendas que iba a construir- le aseguraba una forma de vida digna.<sup>392</sup>

Esta iniciativa se remontaba a 1911 y, aunque la última carta que le envía a Rubió esté fechada el 12 de noviembre de 1913,<sup>393</sup> el estado de las obras -el inmueble llegaba al tercer piso- nos indica que probablemente se prolongaran algunos meses más para llegar a

---

<sup>390</sup> AMP, Lo-1913-41.

<sup>391</sup> ARM, *Fons Alcover* 26/80.

<sup>392</sup> Su voluntad de alquilar las viviendas resultantes la deja más que evidente desde el primer momento de la construcción. En una carta que Miquel Binimelis envía a Rubió el 14 de julio de 1911 (AHCOAC, C- 1692/27-37) le comenta: "Lo esencial es que la casa reúna condiciones de ser alquilada por unas relativas comodidades y por estar situada en punto apetitoso". Cabe destacar cómo la distribución de la casa la adapta claramente a este objetivo. Así lo avalaría, entre otros muchos comentarios, cuando le sugiere al arquitecto catalán: Hablándole sobre las insólitas alturas que Rubió había proyectado para los pisos "Además llevarían otro inconveniente muy digno de tener en cuenta para alquilar los pisos, puesto que siendo excepcionales las alturas, los inquilinos no podrán utilizar los cortinajes que tengan, por lo que se verían obligados a hacer gastos importantes al querer ocupar los pisos, y como generalmente no se está en condiciones de afrontar esos gastos, me expondría a tenerlos desalquilados mucho tiempo esperando que la casualidad me deparase un inquilino excepcional". Carta del 13 de noviembre de 1911. AHCOAC, C- 1692/27-37.

<sup>393</sup> La primera carta que Miquel Binimelis envía a Rubió está datada el 13 de julio de 1911. En ella le solicita sus servicios para levantar este edificio de viviendas en el solar ya mencionado que poseía en el centro de Palma.

su conclusión. En definitiva, adopto el año 1914 como fecha de finalización de la obra. Como posteriormente explicaré, la considerable tardanza del proceso constructivo se debió fundamentalmente a una serie de contratiempos que sufrieron y que afectaron directamente a la esencia y ritmo de las obras. La reorganización que sufre la plaza de España en 1912 implicó un cambio en el solar -originalmente de dos fachadas- convirtiéndose posteriormente en un solar con posibilidades de una y con patio. Esta readaptación de los planos ya trazados, así como los altos costes del destajo supusieron un retraso.

Se trata de un edificio con un local comercial a ras del suelo, tres pisos y una azotea o *golfe* al más puro estilo mallorquín; la ubicación definitiva del solar le permitió también contar con un patio trasero. El inmueble, actualmente en restauración, destaca en la plaza por la variedad de materiales que combina, contrastando con el resto de los edificios, en su mayoría contruidos únicamente en piedra. El paramento, siguiendo la voluntad del propietario, está constituido de ladrillo de cemento de color rojizo, y piedra. Las persianas mallorquinas, pintadas de verde desde sus orígenes, crean un curioso contraste con la decoración cerámica del ático. Sin duda, el elemento más peculiar lo constituye el remate con un tejazoz de gran desarrollo, animado con una elegante decoración en su parte inferior; añadiría este elemento una sutil nota regionalista al conjunto. Otro elemento que otorga cierto carácter a su aspecto global es el mirador de marquetería que se expande por los dos primeros pisos. Sin bien el resultado es austero y alejado de todo tipo de pautas decorativistas propias del modernismo en el que normalmente se movía el arquitecto catalán, por el sutil juego de materiales y colores, destaca del resto de edificios que rodean la plaza.

Considerando este edificio dentro de la producción de Rubió i Bellver, hay que decir que no resulta nada excepcional. Tal vez la explicación se encontraría en el excesivo protagonismo que adopta el propietario en la definición de los planos. No sólo le definió las estancias necesarias con las que pretendía que contara cada una de las viviendas, sino que en más de una ocasión, también le aclaró la distribución que pretendía que tuvieran. En cuanto a la fachada, tal vez aquello más definitorio del edificio le comenta: “Soy enemigo del modernismo estrambótico; me gustan las líneas rectas y las persianas verdes, en una palabra, la sencillez, para poder dedicar más incluso a las comodidades interiores”.<sup>394</sup> Como es lógico, con esas directrices, a Rubió no le quedó demasiado margen de maniobra. Es

---

<sup>394</sup> Carta del 14 de julio de 1911. AHCOAC, C- 1692/27-37.

más, le especifica también el material con el que quiere que esta se construya, tal vez uno de los aspectos más característicos de la fachada: ladrillos de cemento. Con todas estas indicaciones -y casi podemos decir imposiciones- Rubió quedó muy limitado, por lo que aparte del pronunciado voladizo que presenta y la distribución de los vanos de las azoteas, escasa aportación pudo hacer. En cualquier caso, sabemos que Miquel Binimelis se quedó más que satisfecho con las trazas de Rubió. En una misiva que le manda el 19 de noviembre de 1911, agradeciéndole su paciencia, le comenta (comparando su proyecto con el de un amigo que también tenía obras en marcha): "...prefiero ¡Pero con mucho! nuestra distribución a la suya, y por lo que atañe a la fachada, sencilla como es la nuestra, es inmensamente más elegante y mucho más nueva en Mallorca, por más que recuerde el estilo de los caserones mallorquines".<sup>395</sup>

## 7.1. Un inédito de Rubió

Si bien es cierto que no resulta una obra excepcional en su producción, es curioso que haya permanecido durante tanto tiempo inédita; se explica, no obstante, por una circunstancia muy elocuente que a continuación expondré. En cualquier caso, sí es cierto que Ignasi Solà-Morales, la cataloga en la monografía que dedica a su abuelo, no obstante aportar una fechas (1912-1913) y una ubicación erróneas.<sup>396</sup> La menciona también Miguel Seguí Aznar pero, sin embargo, la cataloga como obra no realizada.<sup>397</sup> Como veremos por los planos, la correspondencia y demás información, sí que fue realizada y además en la actualidad todavía sigue en pie.

La explicación a este desconocimiento es clara si tenemos presente la particular circunstancia en la que se mueven los planos que fueron finalmente entregados, y que hoy

---

<sup>395</sup> AHCOAC, C- 1692/27-37. La gran aportación de nuestro arquitecto la dejaría entrever en esa tendencia tan habitual que plantea en la gran mayoría de sus proyectos y que consiste en establecer un puente entre el pasado y el futuro, entre la tradición y modernidad ¿no podríamos ver, entonces, cierto espíritu contemporáneo con vínculos al *Noucentisme* recién engendrado?

<sup>396</sup> SOLÀ-MORALES, 1975, p. 137. El autor la ubica en el primer solar para el que se concibieron los planos. A raíz de la ya aludida redistribución de la plaza de España en 1912, el solar de Binimelis se reubica en un espacio central comprendido entre otras dos viviendas, y no en una esquina tal y como estaba orientado en un principio.

<sup>397</sup> Seguí Aznar, 2000, p. 115.

se conservan en el Arxiu Municipal de Palma. En ningún momento aparece la firma del arquitecto catalán Rubió i Bellver. De su autoría sabemos por toda la correspondencia entre el propietario y éste, la cual se conserva en el Arxiu Històric del COAC, así como por un plano que sí aparece firmado por él, y que me facilitó Miguel Seguí Aznar. Los planos de obra que fueron presentados el 30 de abril de 1913 [fig.84] aparecen firmados por el famoso arquitecto municipal de Mallorca Gaspar Bennàssar. Tal y como explica en varias ocasiones el propio Binimelis, la presencia de Bennàssar se convierte en una estrategia para evitar conflictos durante el proceso constructivo. Ya en 1911 le aclara a Rubió: “¡Ah! No olvide que en Palma los arquitectos municipales trabajan por los particulares y hay que contentarlos”.<sup>398</sup>

La primera noticia que tenemos de este arquitecto mallorquín es una misiva del 9 de mayo de 1912 en el que le comenta a Rubió, sin entender muy bien el vínculo de esto con la casa que le estaba proyectando: *...ells volien que los deixas els plans per ensenyarlos a n'en Bennàssar amb aquí tenen serios compromisos y de cap manera me vaig prestar.*<sup>399</sup> Este dato ya queda confirmado en una carta que Binimelis envía al arquitecto catalán el día 19 de octubre de ese mismo año donde le sugiere: *...el mestre voldria, ja que vosté no estarà en Palma, que autorizas al arquitecte Bennasar com a director constructor y d'aquest modo no posarà cap inconvenient y el tendrem de la nostra part, por supuesto sense variar una retxe.*<sup>400</sup> De nuevo reiteraría en esta idea cuando, recapitulando costes con Rubió en una carta que le envía el 23 de enero de 1913, le dice: *l'arquitecte Bennàssar, per els plans y direcció, 1000 ptes.*<sup>401</sup>

Ya en la última carta, aquella ya mencionada que le escribe a Rubió el 12 de noviembre de 1913, le trasmite una serie de precisiones y cambios que quería realizar Bennàssar: *... A mi me preocupaven les portes per tancar els portals dels inverneros tenguent, como tenen, tres metros de amplària, y el Sr. Bennàssar li propasa dividir el portal en dos finestres laterals y un portal centrich, y d'aquest modo les portes le replegarán dins les parets...*<sup>402</sup>

---

<sup>398</sup> Carta de Miquel Binimelis a Rubió i Bellver, 14 de julio de 1911. AHCOAC, C- 1692/27-37.

<sup>399</sup> AHCOAC, C- 1692/27-37.

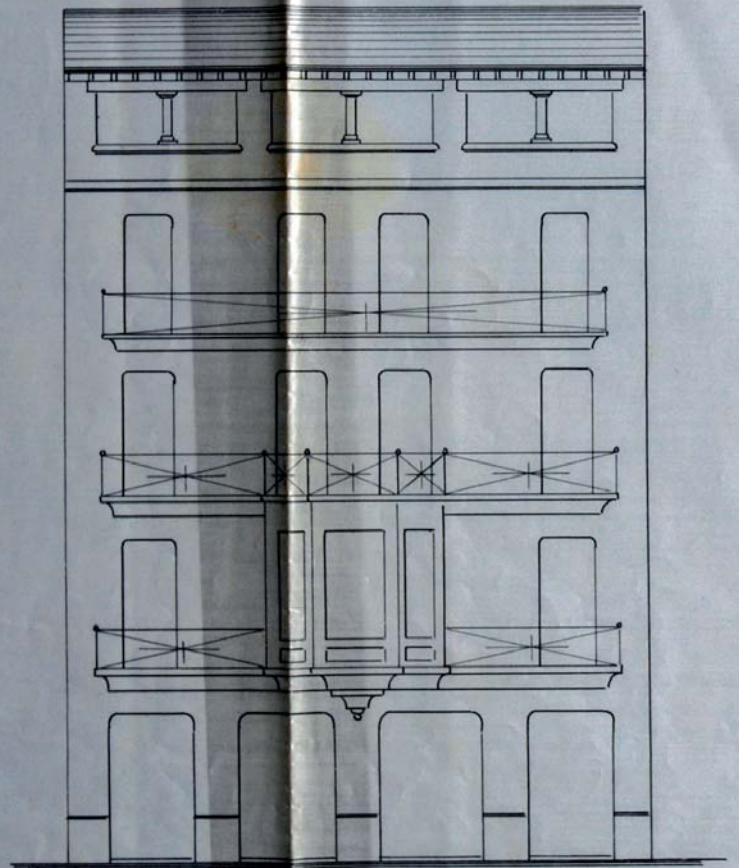
<sup>400</sup> *Ibid.*

<sup>401</sup> *Ibid.*

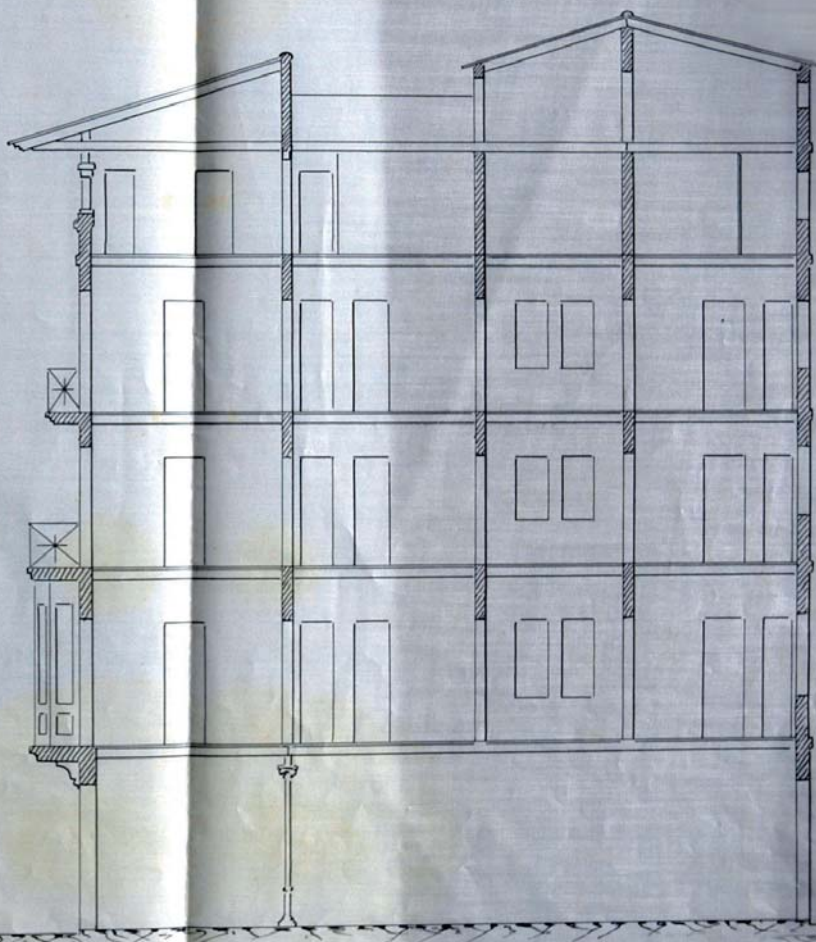
<sup>402</sup> *Ibid.*



Alzado.



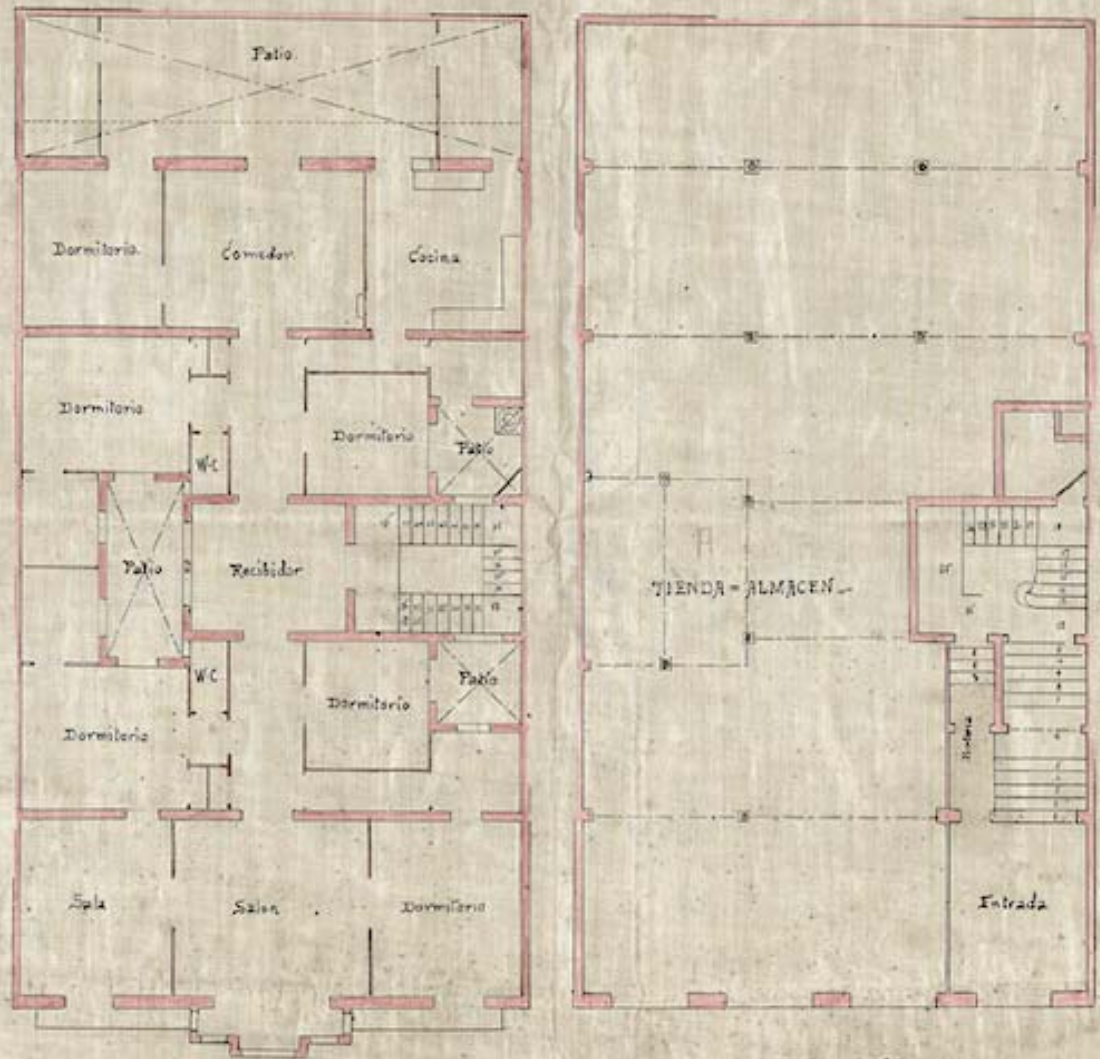
Sección por AB.



Palma 30 Abril 1913  
El Propietario  
Miguel Binimelis  
El Arquitecto  
G. Bannasar

Fig. 84. Proyecto para la casa Binimelis firmado por Bannasar, 1913. AMP Lo-11-54

# PROYECTO DE CASA

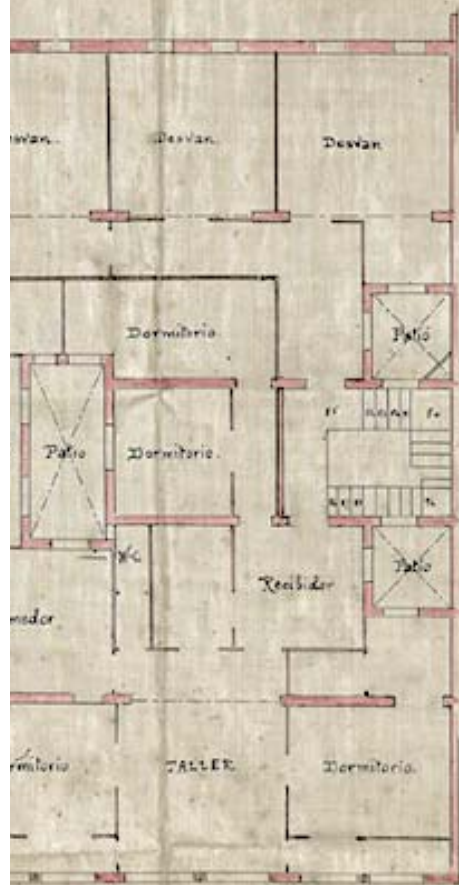


PLANTA & PISOS

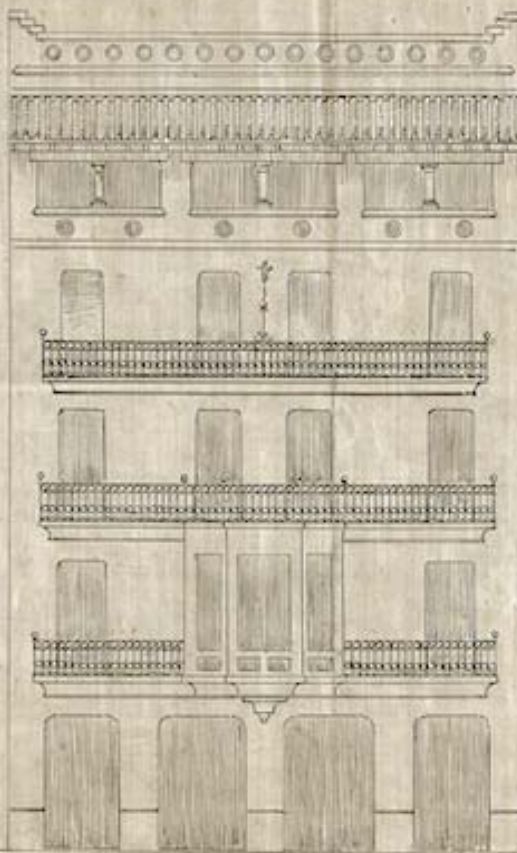
PLANTA BAJA

ra D. MIGUEL BINIMELIS.

Escala 1:100



PLANTA DE ULTIMO PISO.



FACHADA.

Palma de Maiorca de 1912

El Propietario

El Arquitecto

Juan Rubió i Bellver

Fig. 85. Proyecto para la Casa Binimelis firmado por Rubió i Bellver, 1912

Planos proporcionados por Miquel Seguí Aznar

Queda entonces claro el vínculo con este arquitecto mallorquín. Como vía de agilización de obras, se busca la presencia de Bennàssar asegurándoles, de este modo, un buen proceder de las mismas; toda la correspondencia ya citada avala esta idea. No obstante, sí se conservan los planos trazados por Rubió i Bellver en 1912 [fig. 85] que se corresponderían casi totalmente con los presentados luego por Bennàssar. El principal cambio lo ubicaríamos en el remate de edificio, simplificándose en los que fueron presentados en 1913. Cabe apuntar cómo en el edificio ya construido se respeta una decoración cerámica que sí está detallada en los de Rubió, pero no en los de Bennàssar [fig. 86].



Fig. 86. Casa Binimelis

## 7.2. Los intermediarios: Alcover y Rialp

Por una parte, por lo que he podido deducir, el promotor de esta obra, Miquel Binimelis, era bastante ajeno al mundo de la cultura mallorquina, así como al círculo religioso al que Rubió podía estar más vinculado durante sus estancias en Mallorca.<sup>403</sup> Por otra parte, Rubió era un arquitecto catalán cuyo único edificio particular en la isla sería este que le iba a proyectar a Binimelis. Las escasas tangentes existentes entre estos dos personajes nos hacen pensar que se dieron otros mediadores o impulsores en este encargo, sobre todo habiendo en la isla otros arquitectos que le pudieran solucionar esta obra de una forma más ágil y económica. Los dos detonantes fundamentales que favorecieron este encargo fueron la familia Rialp de Barcelona y el vicario general Antoni Maria Alcover.

Parece que Binimelis tenía amistad con la familia Rialp, una familia burguesa de Barcelona para la que Rubió había levantado una torre en la Bonanova. En alguna de las visitas que éste pudiera haber realizado a sus amigos catalanes, parece que se entusiasmó con la casa que Rubió les había proyectado recientemente, por lo que decidió que fuese el mismo arquitecto quien se encargara de las trazas del inmueble que tenía en mente. Extractos de la correspondencia entre Binimelis y Rubió que se conservan en el Arxiu Històric del COAC avalaría la relación, así como esta teoría:

“...Recordará vd. que tiempo atrás en ocasión en que yo celebraba -de referencia- la casa que vd. hizo para el amigo Rialp, me dijo ser posible edificar una casa de tienda y tres pisos, por cincuenta mil pesetas, salvo el solar...”<sup>404</sup>

Confirmando la relación de amistad existente entre estas dos familias, en una carta que le envía el 18 de junio de 1912 le comenta a Rubió: “Ara tenim entre noltros, l’esposa y la

---

<sup>403</sup> No obstante esto, existen ciertos puntos de discusión política comunes, pues en una carta del 19 de noviembre de 1911 Binimelis le comenta: *¡calla hombre! ¿Qué me diu del resultat de les eleccions? ¿Quant s’havien vist dos concejals carlistes a Barcelona? El Sr. Provisor, está que no cap amb ell de satisfet per la derrota general dels radicals en tota España i jo m’he desfet tots els botons per lo molt inflat queestic.* AHCOAC, C- 1692/27-37.

<sup>404</sup> AHCOAC, C- 1692/27-37.

filla Maria de'n Rialp".<sup>405</sup> El 23 de junio de 1912 le vuelve a comentar: *També tenim en Palma al amich Claudio Rialp, en tota la seva familia, menos el seu fill Joan.*<sup>406</sup>

Reitera en este vínculo una carta que le envía Rubió a Alcover el 13 de octubre de 1904: *He acabat de fer una casa y el propietari y vol posar un nom. Es aquella casa d'aquell senyor Rialp tan amich del Senyor Binimelis.*<sup>407</sup> Esta misiva no sólo confirmaría una vez más la buena relación existente entre los Rialp y los Binimelis, sino que por la fecha, vemos que su relación venía de tiempo atrás, concretamente de 1904. Indirectamente también podríamos intuir un vínculo entre Alcover y Binimelis, puesto que da por sentado que le conocería bien.

Está claro, por tanto, que este factor de amistad entre las dos familias actuaría como uno de los principales detonantes para que Binimelis decidiera encargarse a Rubió y no a cualquier otro arquitecto mallorquín su proyecto.

Otro de los personajes que pueda haber ejercido de puente entre el promotor y Rubió fue, sin lugar a dudas, el vicario general Antoni Maria Alcover. Como ya he demostrado en numerosas ocasiones, este religioso fue el principal impulsor de Rubió en la isla, estando detrás de cada uno de los proyectos que el arquitecto emprendió allí. Según se deduce a partir de la carta antes mencionada que Rubió envía a Alcover, y que se conserva en el fondo Alcover del Arxiu del Regne de Mallorca, así como a través de la correspondencia del Arxiu Històric del C.O.A.C., observamos que el vicario general era también amigo de la familia y que se involucró en este proyecto, actuando en varias ocasiones de consejero, pues no debemos olvidar que el religioso ejerció también de arquitecto de varios templos que se levantaron por aquellos años en la isla.

Las siguientes transcripciones avalarían esta tesis, así como el buen avenir que existía entre la familia Binimelis y Alcover:

---

<sup>405</sup> *Ibid.*

<sup>406</sup> AHCOAC, C- 1692/27-37.

<sup>407</sup> ARM, Fons Alcover 26/80.

*El vicari general sap les meves impresions, pero no ha vist els plànols, que li vaig dur ahir ignorant que s'hagués embarcat per Barcelona. Esper que també serien del seu gust.*<sup>408</sup>

Confirmaría la relación del vicario con su familia cuando le dice a Rubió: *Ja tenim entre noltros D. Antoni Maria, entusiasmat pel viatge que ha fet a França, Inglaterra, Bélgica etc.*<sup>409</sup>. O como le dice el 21 de junio de 1913: *Estimat amich: molts anys, en salut i alegria...y manco pecats ¡Como diria el Vicari General!*<sup>410</sup>

Bien fuera a través del contacto con la familia Rialp, con Alcover, o bien a través de estos dos factores combinados, es indiscutible que a Rubió le vino este encargo por alguna de estas vías, pues sería lo único que explicaría que Miquel Binimelis hubiera optado por un arquitecto catalán como Rubió antes que por cualquier otro arquitecto mallorquín contemporáneo.

### **7.3. La historia de la construcción**

Miquel Binimelis, gerente de la fábrica de gas *La Económica* poseía, aparte de un dinero ahorrado,<sup>411</sup> un solar en la antigua plaza del ferrocarril, es decir, en una situación privilegiada para construirse una casa: “Las condiciones del solar creo que son inmejorables por lo que atañe al sitio y orientación. El sitio está llamado a ser el centro mejor de Palma por su proximidad a las estaciones de Inca y Sóller”.<sup>412</sup> Este solar original, aparte, tenía dos fachadas (una de 12 metros y otra de 21 metros) por lo que lindaba con otra calle perpendicular con la que hacía esquina. Pero, aunque los primeros planos fueron proyectados

---

<sup>408</sup> 14 de octubre, 1911. AHCOAC, C- 1692/27-37 .

<sup>409</sup> 23 de junio, 1912. AHCOAC, C- 1692/27-37.

<sup>410</sup> AHCOAC, C- 1692/27-37.

<sup>411</sup> En una de las misivas, Rubió parece que le aseguró que una casa de las características que pretendía podría construirla, en Mallorca, por unas 50.000 pesetas, cantidad que el burgués parece tener incluso con suficiente margen para hacer frente a cualquier imprevisto: “Recuerde que usted me dijo que con 50.000 ptas. en Mallorca se podría edificar una casa de las condiciones de la mía”. Carta del 14 de julio de 1911. AHCOAC, C- 1692/27-37.

<sup>412</sup> Carta del 14 de julio de 1911. AHCOAC, C- 1692/27-37.



para esta parcela, por la reorganización que sufrió esta plaza en 1912, su solar se vio modificado, convirtiéndose en otro de una sola fachada y patio posterior.

Por las razones antes citadas, decide construirse un edificio para su propia vivienda, y otras para alquilar. La amistad que les unía a través de la familia Rialp, parece que llevó a Rubió a ofrecer sus servicios de forma gratuita: “Por de pronto necesito puntualizar una cosa y es que no acudo a la complacencia de un amigo experto para que me aconseje en asunto que me interesa, sino que me dirijo al titular que vive de su trabajo y a quien es justo compensarle por su labor y bajo este punto de vista no transijo”.<sup>413</sup>

Aunque la idea original de Miguel Binimelis era concluir su edificación en un año, las obras se prolongaron hasta 1914 por diversos motivos.<sup>414</sup> En primer lugar, definir y cerrar la distribución planimétrica de la casa, que por las distintas misivas observamos que resulta obra compleja, especialmente por la esposa de Miguel Binimelis, que tenía unos requerimientos que intuimos no casaban demasiado con las ideas de Rubió. También influye, como a continuación expondré, el factor económico. Los primeros presupuestos que solicitaron resultaban demasiado altos para las posibilidades de Binimelis, por lo que una readaptación de los planos implicó también un retraso en la puesta en marcha de las obras. Finalmente, un factor algo inaudito: el replanteamiento del solar original que tenía el propietario; la nueva parcela que le es adjudicada también implicó otra readaptación de la distribución inicial y, en consecuencia, un nuevo retraso en las obras.

Binimelis da unas pautas muy claras a Rubió i Bellver. Parte de una idea muy definida sobre la estructura esencial del edificio: “una casa de tres pisos, con bajos y unos cuartos arriba, para lavaderos y planchaderos independientes para cada piso (...) que todos los pisos tengan la misma distribución y comodidades diferenciándose en el adorno”.<sup>415</sup> La distribución interior también se la define de una forma muy precisa: “1ª. La sala debe tener las dimensiones señaladas -en un plano adjunto que no se conserva - y estar situada en la

---

<sup>413</sup> *Ibid.*

<sup>414</sup> “Como tengo a mi esposa puede decirse tullida por un fuerte reumatismo, los médicos me aconsejan que active la construcción de la casa, porque siendo muy soleada y aireada le será muy conveniente para la salud, por lo que le suplico la actividad, sobre todo hoy que tengo un maestro que se compromete durante el plazo de un año y por una cantidad holgada”. Carta del 13 de julio de 1911. AHCOAC, C- 1692/27-37.

<sup>415</sup> Carta del 13 de julio de 1911. AHCOAC, C- 1692/27-37.

misma fachada, por tener en ella el piano. 2ª Deseo que el comedor esté situado en la parte interior para distanciarlo de los vecinos de enfrente y resultar más espacioso con las galerías; cubierta una y descubierta otra. 3ª El salón debe tener un dormitorio que es el principal. 4ª Ha de haber dos dormitorios *vis a vis* separados por un pasillo. El cuarto dormitorio puede estar en cualquier parte”.<sup>416</sup> Tampoco descuida precisar al arquitecto su voluntad en lo que a materiales compete: “Tenga presente que quiero viguetas de hierro, porque en definitiva son más baratas y en Palma me las ponen a 24 ptas. Los 100 Kg a pie de obra. La madera para las puertas ha de ser de pino rojo del norte y los ladrillos, a ser posible, de cemento”.<sup>417</sup> Le manifiesta su interés, también, en que la obra se haga a destajo, por su comodidad.<sup>418</sup>

Con estas indicaciones, parece que Rubió i Bellver trazó unos primeros planos, no obstante, estos estarían sujetos a unas siguientes modificaciones puesto que su mujer estaba descontenta con la distribución del dormitorio principal. Parece que el director técnico de la fábrica de gas de la cual Binimelis era el gerente, La Económica, le ayudó a dibujar unos nuevos planos con las modificaciones que su mujer pretendía. Estos planos fueron adjuntados a Rubió en una misiva del 19 de agosto de 1911 [fig. 87].<sup>419</sup> Rubió parece estar de acuerdo con ellos y Binimelis le manifiesta su interés en comenzar rápidamente a construir los cimientos, por lo que solicita varios presupuestos con esa precisa intención. El 19 de noviembre de 1911,<sup>420</sup> en una carta de tono muy serio y desanimado, Binimelis le trasmite a Rubió lo descabellado de los presupuestos que le habían enviado desde diferentes proveedores. Le sugiere -por indicaciones de un amigo suyo- que revise las alturas de los pisos y los miradores de las esquinas que, supuestamente, era aquello que encarecía más la obra.

---

<sup>416</sup> *Ibid.*

<sup>417</sup> Carta del 14 de julio de 1911. AHCOAC, C- 1692/27-37.

<sup>418</sup> “Por último quiero que la obra se haga a destajo o ser por una cantidad holgada, pues me volvería loco si hubiese de bregar con albañiles, por lo que me vería en la necesidad de hacer un presupuesto detallado que me sirva de guía”. Carta del 14 de julio de 1911. AHCOAC, C- 1692/27-37.

<sup>419</sup> AHCOAC, C- 1692/27-37.

<sup>420</sup> AHCOAC, C- 1692/27-37.

El 4 de marzo de 1912 habla, por primera vez, del replanteamiento que iban a llevar a cabo en la plaza España debido al derrumbamiento de la estatua de Santa Margarita.<sup>421</sup> Este hecho afectaría directamente en la distribución de su solar: *Per descomptat li remet es plan de s'altre casa a fi de que vosté de la mateixa manera, me envii sa adaptació de la casa primera al solar de la segona, es a dir, fer un pis amb la distribució consiguient que tenga les mateixes comoditats o millors, quedant al fondo una mica de jardí.*<sup>422</sup>

Con los planos ya adaptados al nuevo solar, de tan solo una fachada y patio posterior, solicita presupuestos. Sigue su desasosiego cuando le estiman los costes de la obra en 68.000 pesetas, 18.000 pesetas por encima de lo que, como hemos apuntado anteriormente, él tenía previsto gastarse en la construcción del edificio. Finalmente logra ajustar la cifra a 60.000 y se decide a llevar a cabo lo que él califica en varias ocasiones como “la obra más importante de mi vida”.

Por una carta que envía a Rubió el 19 de octubre de 1912, observamos que en esa fecha estaban realizando los cimientos del edificio.<sup>423</sup> Recordemos la fecha en la que se firma el permiso de obra, abril de 1913, por lo tanto se comienza la construcción varios meses antes de obtener tal autorización.

Por otra carta del 21 de junio de 1913, ahora sí ya con el expediente de obra confirmado, sabemos que la construcción estaba en una fase bastante avanzada: *La fatxada també arriba en el primer pis.*<sup>424</sup> El último dato que tenemos sobre el proceso de construcción es otra misiva del 12 de noviembre de ese mismo año en la que se dice: *De l'obra sols li puch dir que va envant, que estam a punt de tapar el tercer pis; que tothom me dona la enhorabona.*<sup>425</sup> Se deduce, pues, que e ultimarían a principios de 1914.

---

<sup>421</sup> “El monument nacional de Santa Margarita se'n va para vall i es molt possible que gràcies a tal barbaritat jo puga millorar el solar de la meva casa aixemplant la faxada de la plaça y cedint els metres que me corresponen del derribo del monument”. AHCOAC, C- 1692/27-37.

<sup>422</sup> Carta del 11 de mayo de 1912. AHCOAC, C- 1692/27-37.

<sup>423</sup> *Hora estam fent els fonaments interiors i oportunament li enviaré la sollicitud.* AHCOAC, C- 1692/27-37.

<sup>424</sup> AHCOAC, C- 1692/27-37.

<sup>425</sup> *Ibid.*

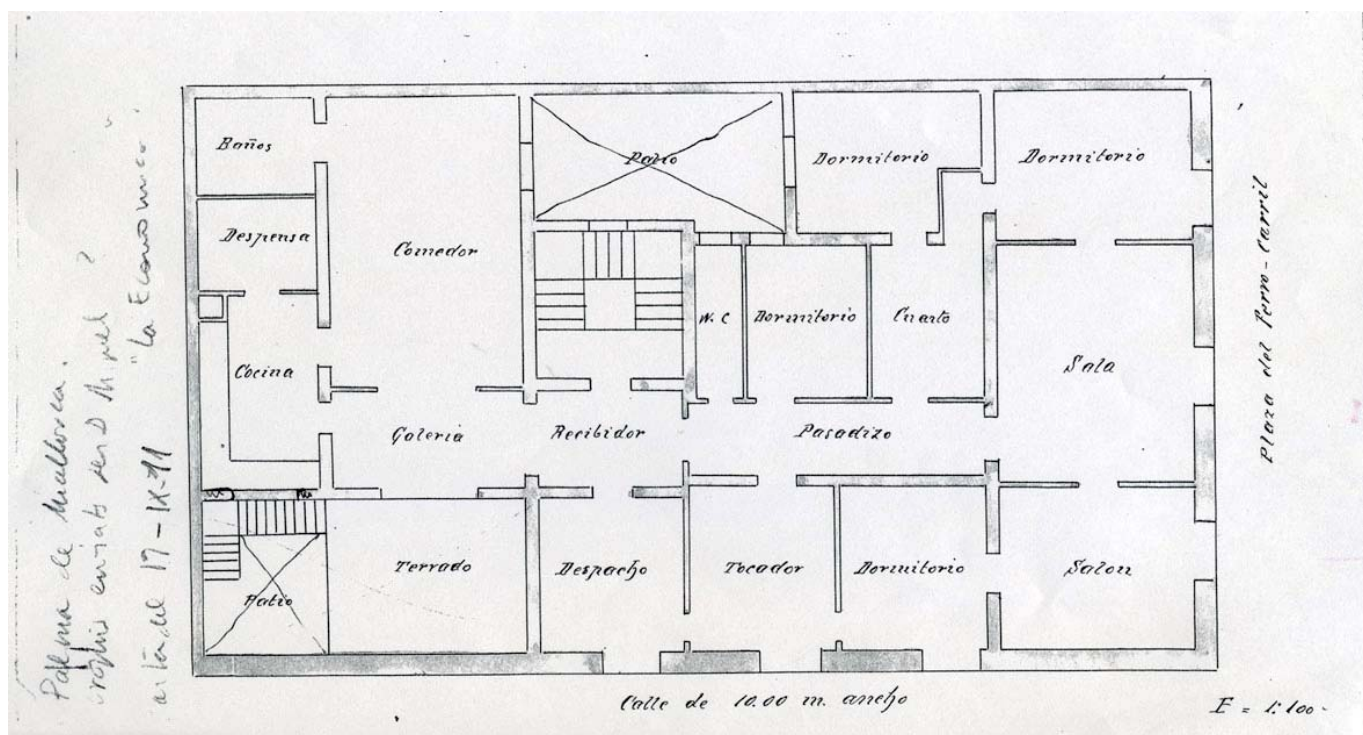


Fig. 87. Planos con modificaciones trazados por el gerente de La Económica en 1911

[AHCOAC, C-1692/27-37]

En la actualidad el edificio se yergue en la plaza de España entre otros dos colindantes, habiendo sufrido, en los bajos, una mutilación y adaptación comercial.

#### 7.4. Algunas observaciones sobre la Casa Binimelis

En primer lugar, cabe destacar la vinculación del vicario general Antoni Maria Alcover en este proyecto. En este caso no se trata de un edificio religioso sino, sorprendentemente, de una casa de pisos cuyo propietario es un pequeño burgués sin ningún vínculo directo con la Iglesia mallorquina. Este hecho, confirmaría el apoyo que recibieron todas las obras de Rubió i Bellver en la isla por parte de Alcover; él fue el principal impulsor, no sólo por la muy probable admiración que le brindara a su profesionalidad, sino más bien como parte de la estrategia de renovación del perfil cultural de la isla. Con la presencia de modernistas catalanes de la talla de Rubió, por una parte contribuiría a la nueva imagen que pretendía para la “recién nacida” nación y por otra, estaría entablando un lazo de unión con Cataluña, epicentro de ese movimiento nacionalista del que se afanaban en proclamarse legítimos herederos.

En cuanto a la ubicación de este edificio dentro de la trayectoria profesional del arquitecto catalán, cabe decir que no resulta excepcional. En cualquier caso habría que tener en cuenta que el aspecto actual no se correspondería a su concepción original. Observamos que los bajos han sido completamente modificados para su adaptación a un local comercial. En cuanto al resto del edificio, también apreciamos ligeras modificaciones con respecto a la idea original que se plasmó sobre el plano. Del interior no tenemos referencia alguna de su aspecto actual. Si bien sabemos que originalmente fueron muy austeros y sin ningún tipo de ornamento artesanal al que Rubió podía tenernos acostumbrados en sus grandes proyectos, en la actualidad no podemos confirmar que hayan estado sujetos a cambios de distribución interna.

Sea como fuere, y teniendo en cuenta estas salvedades, podemos afirmar que este proyecto no supone ninguna gran aportación a la carrera de Rubió. Se trata de un edificio de pisos muy sobrio que, aunque si podemos distinguir ciertas notas de disidencia con el resto de edificios ubicados en la plaza, resulta bastante anodino con respecto a algunas de las grandes obras que Rubió dejó en la isla. Si la cotejamos con proyectos similares tipo la Casa de Isabel Pomar del *Eixample* barcelonés (1904) [fig. 88], nada tiene que ver; la exquisita y original factura de ésta resulta algo absolutamente inexistente en la Casa Binimelis. Sí debemos tener en cuenta las construcciones y direcciones que aportó el propietario del inmueble, limitando la creatividad del arquitecto y ciñéndole, por tanto, a ser casi un mero transmisor de las ideas de Miguel Binimelis a un plano. También debemos tener presente que Rubió, paralelamente a sus grandes proyectos más originales y conocidos, también tenía una línea de producción -especialmente como arquitecto de la Diputación- mucho más básica y práctica, que no resultaba nada interesante en comparación a más destacadas obras.



Fig. 88. Casa Isabel Pomar, 1904 (Barcelona). [AHCOAC, C-1689/1-8]

## 8. EL SANTUARIO DE LLUC

En su línea renovadora y entusiasta, el obispo Campins se embarcó también en unas obras de renovación del Santuario de Lluç, para conmemorar el veinticinco aniversario de la Coronación Pontificia de la Virgen. Con esta iniciativa, que transcurrió entre 1909 y 1914, el religioso quiso emular el proyecto que años antes se había llevado a cabo en el monasterio catalán de Montserrat al que también, como ya hemos mencionado, él estuvo vinculado. Huelga llamar la atención sobre algunos nombres comunes a las dos obras como Gaudí o Josep Llimona. Como es de imaginar, Antoni Maria Alcover también cuenta con una destacada presencia en estas obras mallorquinas, confirmando nuevamente el vínculo de estos dos religiosos con el modernismo catalán como estrategia de hacerse partícipes del espíritu renovador de esa parte de la península.

Campins centró las obras, en este monasterio cuyos orígenes databan del siglo XIV, en tres focos fundamentales: en la hospedería, en la decoración interior del templo, y en el levantamiento de un rosario monumental con quince misterios, a semejanza del ya mencionado ejemplo catalán. Ni Rubió ni Gaudí aparecen vinculados en ningún momento a las reformas de la hospedería o al templo.

Rubió, de una forma poca precisa, también aparece vinculado a esta obra, de mano de su maestro Antoni Gaudí. El primero en darnos noticias de este difuso vínculo es Mateu Rotger en la monografía que dedica a este monasterio, con motivo de la iniciativa de

Campins.<sup>426</sup> Solà-Morales también cataloga esta obra en su monografía de Rubió,<sup>427</sup> la fecha entre 1909 – 1913 y vincula al arquitecto sólo al rosario monumental. Seguí Aznar plantea un interrogante en relación a su participación a esta iniciativa.<sup>428</sup> Documentación fundamental son tres cartas en las que a propósito de otros temas, se saca a colación alguna intervención de Lluç sobre las que me detendré a continuación.

Si bien Rubió aparece vinculado a esta iniciativa de Campins, su presencia es totalmente tangencial, y como parte de una coyuntura muy puntual. Los años en los que se llevaron a cabo estas obras fue la época de mayor acercamiento entre Rubió y Gaudí a la curia mallorquina, precisamente por ser el momento de mayor actividad en las obras de reforma de la *Seu*. Como consecuencia, y como fue también el caso en otras iniciativas a las que Alcover y Campins estaban vinculados, se pidieron consejos a los arquitectos catalanes. No se tiene ninguna constancia de que su participación fuera mayor o que tan siquiera nuestro arquitecto recibiera algún estipendio a cambio. Ya Mateu Rotger aclaraba: “Para estudiar el proyecto de ornamentación de la iglesia y tomar datos para la vía del Rosario volvió el prelado a Lluç el 13 de octubre con los arquitectos Gaudí, Rubió y Reynés. Definitivamente encargado de las obras el arquitecto diocesano Sr. Reynés, pasó al Santuario en 7 de noviembre para extender el proyecto de reforma de la hospedería de peregrinos”.<sup>429</sup> Deja claro que el responsable de estas obras fue Reynés, mientras que a los arquitectos catalanes se les llevó antes de comenzar el proyecto para escuchar sus probablemente sabios consejos que les ayudarían a mejorar los esperados frutos. En ningún otro momento de su libro Rotger se hace eco de los nombres catalanes, citando al mallorquín Reynés en numerosas ocasiones como principal artífice de esta iniciativa, siempre siguiendo las directrices del prelado.

El posible vínculo de los arquitectos catalanes se ceñiría casi exclusivamente al rosario monumental [fig. 89]. Las obras del camino del rosario se iniciaron el 7 de enero de 1909 y fueron dirigidas por Guillermo Carbonell. El camino se detiene en cinco puntos a

---

<sup>426</sup> ROTGER, 1914.

<sup>427</sup> SOLÀ MORALES, 1975.

<sup>428</sup> SEGUÍ AZNAR, 1990 y SEGUÍ AZNAR, 2000.

<sup>429</sup> ROTGER, 1914, p. 226.





Fig. 89. Rosario monumental de Lluç

modo de una pequeña plaza, donde están colocados los misterios agrupados de tres en tres. Es probablemente en esta parte donde cristalizaron los consejos de Gaudí y de Rubió.

Cabría hacer un paralelismo con el rosario monumental de Montserrat, al que Rubió, Gaudí o incluso Alcover y Campins aparecieron vinculados en algún momento. La iniciativa de estos dos religiosos pone en evidencia, una vez más, su voluntad de emparentarse con Cataluña embarcándose en proyectos muy semejantes. El rosario monumental catalán, dispuesto a lo largo del camino hacia la abadía, también se organizaba en grupos de tres, si bien los misterios eran mucho más monumentales adquiriendo formas de bulto redondo, a diferencia del de Lluç que se representaban en forma de tondos con relieves. Dejando estas diferencias al margen, es importante tener presente esas tangentes existentes entre ambos proyectos que no harían más que confirmar, una vez más, ese hilo conductor existente entre Cataluña y Mallorca<sup>430</sup>.

---

<sup>430</sup> M. FREIXA, "Rubió i Bellver i el seu temps", en: VV.AA., 2007, p. 144-152 y FREIXA, 2007.

En una carta que Rubió i Bellver envía a Antoni Maria Alcover el 11 de agosto de 1909, cuyo contenido era fundamentalmente político y lingüístico, como venía siendo habitual en su relación, le hace un breve comentario de estas obras de Lluç: *Dels misteris no sabem res absolutament. Pensem que avuy arribarà el Sr. Llimona de Olot i ell dirà coses. Tal vegada, també pensam que des de Olot ell ja ha escrit a D. Bartomeu. Així que sapiguem alguna cosa, escriurem. Ara les vies del ferrocarril ja fa 4 o 5 dies que están normalitzades i per lo tant suposem que ja marxarán.*<sup>431</sup> Sabemos, por Mateu Rotger, que los alto-relieves en bronce que estaban incrustados en los grandes bloques de piedra y que representaban los misterios, fueron previamente modelados por Josep Llimona.<sup>432</sup> De esta carta podemos deducir que el arquitecto catalán, precisamente por la estrecha relación que tenía con Llimona, hubiera podido ser responsable de su elección. Recordemos que éste también colaboró en el rosario monumental de Montserrat. Rubió habría podido también actuar de vínculo y coordinador entre las dos partes, entiendo que de una forma totalmente altruista, como en tantas otras iniciativas de Alcover y Campins con las que se le puede relacionar.

Otra de las cartas que se conservan, muy aclaratoria a lo que esto atañe, fue enviada a Rubió i Bellver por Martín Llobera el 24 de Mayo de 1915, a propósito de la liquidación de las obras de la Seu con Gaudí. El religioso comenta: *Respecte de Lluç tenc que confesar que no pensavem en D. Antoni i crec que el Sr. Bisbe no hi devia pensar, perquè mai vaig sentirme a dir cap paraula sobre aixó. Segurament seria perquè la classe de treball i la forma de ferlo, i els pocs recursos amb que contavem allà, que agüeren de parar les obres indefinidament; però si ell troba que li hem de donar alguna cosa, se la hi donarem i veurem de trobar recursos a un lloc o a un altre. Li pareix que per aquest concepte estaria bé 3 – 4 o 500 pessetes?*<sup>433</sup> Aunque aquí sólo se menciona el supuesto vínculo con Gaudí, podríamos hacerlo extensible también a Rubió, es decir, por los escasos recursos con los que se contaba, se limitaron a utilizar a los arquitectos catalanes como meros consejeros, recurriendo al arquitecto diocesano, Reynés, como auténtico responsable de las obras.

La última de las cartas a la que hacemos mención, se conserva también el fondo Rubió del *Arxiu Històric del COAC* y Martín Llobera se la envió el 10 de julio de 1912, a

---

<sup>431</sup> ARM. Fons Alcover, 10/291.

<sup>432</sup> De la fundición se encargó la casa Esteban Barberí de Olot.

<sup>433</sup> AHCOAC, C- 1689 / 1-8.

propósito igualmente de las obras de la *Seu*; esta se refiere a un encargo muy concreto que, desgraciadamente, no sabemos si se llegó a materializar: *Altre cosa, me diu el senyor que li digui a vosté si mos enviaria un Cristó (la figura sense creu) de trenta set centímetros de llargaria i de un metal que es pugui dorar. Penso que es per Lluç. Lo que se desitja és la figura sense la creu.*<sup>434</sup> *La creu s'ha de fer aquí. El Cristó hauria de representarse ja mort.* Lo cierto es que se trata de un cometido bastante abstracto, ni sabemos con certeza si era para Lluç, y en caso de serlo, tampoco sabemos su destino.

Sea como fuere, y aun teniendo en cuenta el escaso material con el que contamos, el vínculo más probable que tuviera Rubió con este proyecto sería el de mero asesor puntual. Una participación que llevaría a cabo movido, una vez más, por la buena relación con la curia mallorquina, así como por su afán de contribuir a la edificación cristiana y al perfil de una nueva nación con raíces comunes a su tierra.

---

<sup>434</sup> *Ibid.*

## 9. EL MONUMENTO A JAUME III EN LLUCMAJOR [figs. 90 y 91]

El 9 de enero de 1922, en el Ayuntamiento de Lluçmajor, se toma la decisión de levantar un monumento al rey Jaime III, quien había perdido su vida en 1349, luchando en una batalla en las inmediaciones de esa localidad. Para saldar esa deuda histórica se decide que sea Rubió i Bellver “discípulo de Antoni Gaudí en la remodelación del presbiterio de la catedral de Mallorca desde hacía cuatro lustros” el artífice de la obra.<sup>435</sup> Aunque no sabemos quién fue el primer instigador de tal idea, ni qué fue lo que hizo en fechas tan tardías encomendar esta iniciativa a Rubió, sí tenemos conciencia de que, de alguna manera, el vicario general Antoni Maria Alcover una vez más estuvo vinculado.<sup>436</sup> Tampoco sabemos por qué Rubió accedió a asumir este reto sin ningún tipo de retribución a cambio, ya que se conformó únicamente con los gastos de viaje y un cajón de higos; luego nos detendremos en algunas posibles especulaciones.

Si bien Rubió siguió muy de cerca la iniciativa, y se encargó él mismo de contactar a los escultores y proveedores implicados en este trabajo, algo no siempre habitual en sus proyectos, debemos tener presente que su figura fue fundamentalmente la de coordinador. Como luego mostraré, el diseño de la escultura lo dejó abierto para que el escultor catalán en quien delegó la tarea, Josep Maria Camps Arnau, interpretara de forma personal las directrices.

---

<sup>435</sup> AMLL 2162/11 (*Comissió del monument a Jaume III*).

<sup>436</sup> Recordemos que el resto de proyectos en la isla los llevó a cabo en tiempos simultáneos a su actuación en la *Seu*, por eso extraña que, después de tantos años aparezca en una localidad sin aparente vínculo alguno.

La colocación de la primera piedra es del 22 de enero de 1922; sin embargo el monumento no se finaliza ni inaugura hasta el 16 de octubre de 1927. La prolongación de la obra en más de cinco años se debe no sólo a la falta de recursos que, como veremos, proceden de muy diversas fuentes, sino a una situación política algo agitada que hizo que el principal promotor, el alcalde de la localidad, tuviera que abandonar su puesto en varias ocasiones, entorpeciendo esto la materialización del monumento. En cualquier caso, el factor económico fue un condicionante fundamental que tuvo en vilo a todos los implicados, no sabiendo hasta el último momento si por fin iban a ver erigida la estatua de Jaime III. La comisión o junta de obras organizada a tales efectos se esforzaba en buscar formas y recursos para llevar a buen puerto la iniciativa.



Fig. 90. Monumento a Jaime III (Llucmajor, Mallorca). [AHCOAC, C- 1693/38-50]

De esta obra no se conserva nada en el *Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, no obstante, en el *Arxiu Municipal de Lluçmajor* existen varias cartas que Rubió envía a diferentes miembros de la comisión, o incluso copias de aquellas que el alcalde le envió a Rubió, por lo que podemos recuperar su historia de una forma más o menos completa y fiable. Desgraciadamente no se conserva ningún boceto o dibujo de este monumento, que como memoria artística sí hubiera tenido un importante valor.

Este proyecto aparece fechado en 1923 en la monografía de Solà-Morales, siendo esta fecha errónea ya que, como hemos señalado anteriormente, el monumento no se concluyó hasta 1927.<sup>437</sup> Bartomeu Font Obrador, en el volumen VII de su *Historia de Lluçmajor*, sí fecha la obra correctamente y se detiene varias páginas en recuperar parte de la iniciativa.<sup>438</sup> Este escrito es el único donde se puede recabar información en relación a este proyecto de Rubió i Bellver, aunque sí hay que tener presente que se detiene fundamentalmente en el factor conmemorativo y apenas en el valor artístico del mismo así como en su autor, nuestro arquitecto catalán.

Adentrándonos en la historia del proyecto, el 9 de enero de 1922 el alcalde de Lluçmajor, Miguel Mataró, manifiesta su sentimiento de deuda con la historia de Jaime III y, como consecuencia de esto, decide levantarle un monumento en el centro de la villa.<sup>439</sup> Señala como fecha para colocar la primera piedra el 22 del mismo mes. Un delegado del propio rey de España, Alfonso XIII, fue el encargado de poner esa primera piedra extraída de las canteras de Galdent.

A esa cita acudieron los más altos representantes de la política y de la iglesia en Mallorca, entre ellos Antoni Maria Alcover. En esta ocasión el religioso dio un largo discurso ensalzando la figura del rey Jaime III y reiterando en la idea del alcalde de solventar una deuda histórica con aquel monarca. Este discurso se conserva manuscrito e íntegro en el *Arxiu del Regne de Mallorca*.<sup>440</sup> Llama especialmente la atención la forma con la que lo concluye exaltando al rey Alfonso XIII. Esto no tendría nada de peculiar si no fuese por el

---

<sup>437</sup> SOLÀ MORALES, 1975.

<sup>438</sup> FONT, 1999.

<sup>439</sup> Anexo X.

<sup>440</sup> ARM, *Fons Alcover*, AM76.

pasado del religioso, profundamente independentista y nacionalista; cabe recordar el cambio de rumbo que sufrió hacia 1917 cuando abandonó la causa catalanista, pasándose al otro bando y convirtiéndose en un defensor de Primo de Rivera. Teniendo presente este hecho no choca tanto su reacción, que hubiese sido totalmente desconcertante años antes. El día previo, el 21 de enero, había publicado en el Heraldo de Lluçmajor un artículo en el que repasa la historia del Rey Jaime III.<sup>441</sup> Si bien no encontramos ningún otro documento que le relacione con este proyecto intuimos, de alguna manera, que sí debía tener algún tipo de vínculo o interés en este proyecto puesto que su presencia fue, en relación a ese día tan especial, absolutamente protagónica.

Al mes siguiente, concretamente el 27 de febrero, se creaba una comisión o junta de varios concejales (el alcalde, el señor cura-párroco, el señor juez municipal y otras personas destacadas del pueblo) que se encargó de la materialización del proyecto. Observamos cómo se repite una fórmula frecuente en la época y que aseguraba de forma eficaz la viabilidad de la iniciativa. En otros proyectos en los que Rubió aparece vinculado en la isla, también se recurrió a este tipo de juntas, véase la segunda fase de la intervención en la parroquia de Sant Bartomeu de Sóller o en la restauración de la catedral; sin embargo esto era algo excepcional, puesto que todo el resto de proyectos se llevó a cabo de una forma algo más arbitraria.

La elección de Rubió i Bellver como artífice del monumento no sabemos a cuándo se remonta ni a quién se debe. La primera carta que se conserva y que le involucra en esta obra, está fechada el 28 de julio de 1923 pero, por su contenido, parece que las conversaciones ya venían de tiempo atrás. Por la información que tengo del arquitecto, ningún otro proyecto o relación personal le había vinculado antes a esa población, por lo que resulta bastante insólito este hecho. Es posible que, una vez más, Alcover haya sugerido su nombre como la perfecta elección para llevar a cabo un monumento de semejante responsabilidad histórica. Sorprende aún más el hecho de que no se lucrara de ninguna manera con este trabajo. En otra carta antes de iniciar el trabajo comenta: *Respecte als meus honoraris V.V. me pagarán ses 140 o 150 pesetes que me costà el viatge i es cost des que tal vegada convendrà fer més endavant i, allavors, un caixó de figues. Si V.V. anaran tan*

---

<sup>441</sup> Antonio M<sup>a</sup> Alcover: "homenaje a D. Jaime III de Mallorca. Noticias históricas", Heraldo de Lluçmajor, 21 de enero de 1922, p. 2.

*rodons de moneda que me podian pagar qualca cosa més, sería ben rebut.*<sup>442</sup> Son pocas las explicaciones que pueden surgir a este respecto: en el caso de que fuera cierto el vínculo de Alcover con esta obra, tal vez se podría tratar de un nuevo favor personal que le hiciera al religioso por la amistad que les unía de tantos años. Sin embargo, veo más plausible darle una explicación más política o ideológica: sabiendo la trascendencia que el rey Jaime III tuvo para el Reino de Mallorca, y teniendo en cuenta la postura tan nacionalista de nuestro arquitecto, tal vez se tratara de una opción personal para contribuir a reivindicar un pasado nacional siempre tan presente en su vida y obra; sería su manera de contribuir a saldar esa deuda histórica con uno de los reyes que más habían hecho por su nación. En cualquier caso, no hay duda de que nuestro arquitecto aparecía vinculado prácticamente desde el principio de la iniciativa.



Fig. 91. Monumento a Jaime III (Lluçmajor, Mallorca). [AHCOAC, C- 1693/38-50]

---

<sup>442</sup> Carta que Rubió envía a Antoni Montserrat el 22 de agosto de 1923. AMLL 2162/11 (*Comissió del monument a Jaume III*).



Parece que desde el primer momento se tenía claro el conjunto escultórico que se pretendía realizar: el difunto rey Jaime III entre los brazos de su hijo desolado ante la muerte de su padre, todo esto, sobre un alto pedestal; los símbolos del Reino de Mallorca tendrían una destacada presencia tanto en los escudos del basamento como en la bandera enarbolada con las dos esculturas regias. Si bien parece que no había dudas en cuanto a la iconografía, sí hubo mayores conflictos en lo concerniente al material. Aunque desde un principio Rubió sí tenía claros los materiales que usaría: el bronce para el conjunto escultórico y la piedra para el pedestal, parece que la comisión local dudó algo por causas económicas. En esa primera carta que se conserva del 28 de julio de 1923, Rubió les facilita presupuesto de dos fundiciones de bronce, así como del coste total que estimaba para todo el proyecto: entre unas 19.000 y unas 21.000 pesetas. Por la carta antes mencionada fechada el 22 de agosto, deducimos que la comisión, para abaratar gastos, le había sugerido a Rubió hacer todo de piedra en vez de bronce las esculturas, sin embargo, en la carta de referencia les comenta que, en tal caso, las esculturas se deberían modificar, puesto que no podrían ser tan movidas y la bandera se debería eliminar debido a la fragilidad inherente a la piedra; *Sa meva opinió és, en resum que me pareix que el fer ses figures de pedra no serà més barato i no serà tan polit.*

En una carta que el alcalde Miguel Mataró le envía el 12 de septiembre de ese mismo año, se desdican y vuelven a la idea inicial de bronce, pidiéndole que por favor pusiese en marcha el proceso de producción para poder inaugurar el monumento tan rápido como fuera posible.<sup>443</sup>

El escultor encargado de fundir en bronce el grupo escultórico fue el catalán Josep Maria Camps i Arnau, por cuyo trabajo cobró 6.000 pesetas. Le pide en una primera carta que le dirige a Miguel Mataró: *que si tenen qualque document que pogués serme útil en aquesta comanda, com indumentaria, bandera etc. etc, lo que vostés creguin pugja servirme millor baix el punt de vista històric, procurin fermen a mà per a treballar més segur.*<sup>444</sup> Parece que Camps, entonces, se involucró bastante en el diseño de las esculturas, siguiendo apenas algunas directrices e ideas de Rubió, como fue la composición y otros aspectos generales del grupo escultórico. Los detalles y acabados, como podemos leer, fueron obras

---

<sup>443</sup> AMLL 2162/11 (*Comissió del monument a Jaume III*).

<sup>444</sup> Carta enviada el 3 de octubre de 1923. AMLL 2162/11 (*Comissió del monument a Jaume III*).

del mencionado escultor. De ahí, que al principio llamase la atención por la algo extraña relación que Rubió tuvo con este proyecto. Por una parte, se involucró más que en otras obras de la isla, intercambiando correspondencia muy específica y rica en contenido. Se encargó de supervisar personalmente bocetos y modelos, así como de pedir presupuestos a diferentes artesanos y fábricas. Por otra parte, la labor que desempeñó para con respecto a este proyecto fue también algo inusual en su trayectoria profesional, puesto que fue el único monumento conmemorativo que dirigió. No siendo escultor no pudo asumir personalmente todo el reto, dejando varios detalles al artífice arriba mencionado. Esa es la razón por la que anteriormente le denominé, en este proyecto, coordinador y no tanto autor único de la iniciativa. Como hemos dicho, él se encargó en persona de gestionar y coordinar todos los puntos concernientes al monumento, así como de supervisar resultados.

De la evolución del proyecto se conserva otra misiva dirigida al religioso Andrés Pont el 27 de noviembre de 1923 en la que le comenta: *Ahir vaig anar a casa del escultor a veure com tenia el bocet de la estatua. Li falta únicament el pedestal de modo que dintre molt pocs dies li enviarem la fotografia del conjunt per a que V.V. es digni a aprovarho i poder fer el model a grandor definitiva. Ara som de parer que queda molt bé.*<sup>445</sup>

En julio de 1924 Rubió mandaba un croquis del pedestal para que se encargaran de ejecutarlo en Mallorca con piedras de alguna cantera próxima; este no se conserva. En una carta que le envía a Andreu Pons el 17 de julio de ese mismo año le especifica: *Só d'opinió que convé sobre manera que es peu sigui molt simple. En no poguent ser una cosa molt completa i plena de relleus episòdics i escultures al·lusives val més que sigui ben simple i deixi lluir ses figures. Ja veix que aixó serà un poc dificultós de porer ser, emperó han de mirar que sa pedra sigui la més fosca que trobin. El treball ha de ser devastat. Sa pedra no ha de perdre es seu caràcter de cosa material. Així ses figures serán més apreciades en els seus detalls i en el seu aspecte espiritual.*<sup>446</sup> Es necesario detenernos en la última frase. Rubió saca a colación el carácter material de la piedra, algo fundamental en toda su teórica y praxis. Como ya se ha apuntado, en varios de sus escritos se ve la importancia que él brindaba al material; sólo había triunfado la arquitectura de aquellas civilizaciones que habían sabido respetar las necesidades materiales y habían sabido escuchar su naturaleza y actuar

---

<sup>445</sup> FONT, 1999, p. 82.

<sup>446</sup> AMLL 2162/11 (*Comissió del monument a Jaume III*).

respecto a sus dictámenes. En esta indicación leemos entre líneas esa voluntad de Rubió que nos habla del potencial material de la piedra. En la siguiente carta que envía a la comisión, el 29 de agosto de ese año, sigue con sus indicaciones en relación a este pedestal, incluyendo un croquis para ejecutar la moldura [fig. 92]. Parece que en Lluçmajor tenían dudas de cómo ejecutarla y Rubió les indica, entre otras cosas que *per la part central de ses pedres han de quedar tal com venen de la pedrera*,<sup>447</sup> de nuevo haciendo hincapié en el respeto a los materiales.

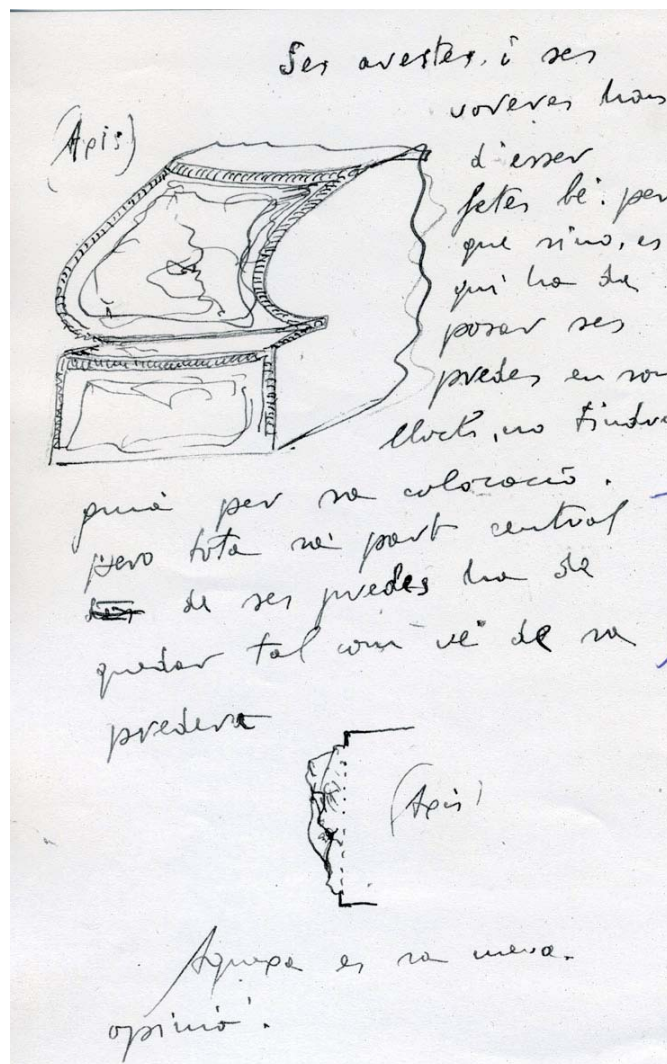


Fig. 92. Dibujo de la moldura del pedestal realizado por Rubió, 1924. AMLL 2162/11 (Comissió del monument de Jaume III)

<sup>447</sup> AMLL 2162/11 (Comissió del monument a Jaume III).

Por lo que deducimos de la correspondencia, parece que las gestiones se pararon durante casi un año por motivos políticos, eran tiempos revueltos que afectaron directamente al alcalde, principal promotor y defensor del monumento. Otra misiva que reproduce Bartomeu Font en su libro nos da más pistas que reiteran en esta idea: *Vetj amb satisfacció que V. torna a ser Batlle. Aixó deu volguer dir que ses aigües tornen a son llit natural. Que li sigui en hora bona. A ses quatre pedres jo pensava que hi posariem s'escut de Mallorca, es de Lluçmajor, es de Montpeller i es del Rei...*<sup>448</sup>

En relación a estos cuatro escudos que menciona, huelga decir que los llevó a cabo, por sugerencia de Rubió, Tomás Vila, quien realizó en su día el retablo neogótico para la capilla de San Bernardo; así lo indica un recibo que se conserva en el Archivo Municipal de Lluçmajor, fechado el 4 de noviembre de 1925. En otra carta que Rubió i Bellver le manda al alcalde el 27 de enero de 1926 le confirma que, previamente hablado con el escultor y el fundidor, el monumento estaría listo para la fecha en la que se tenía previsto inaugurarlo. El 20 de octubre de ese mismo año, Camps hace llegar el presupuesto total del grupo escultórico. En este presupuesto se especifica lo siguiente: *Grup de dues escultures representant al rei Jaume III i el seu fill amb una bandera fos a la cera perduda, quines mides son dos metres aproximadament (...) vint mil pesetes. Condicions de pago; tres plaços en la següent forma: 6.000 pesetes al entregar el model definitiu a la fundició. 7.000 al acabar els treballs de fosa les 7.000 restants trenta dies després d'haver sigut entregat el treball.*<sup>449</sup> Este presupuesto fue aprobado por el ayuntamiento el 12 de noviembre de 1926. Por otra carta que el propio escultor, Josep Maria Camps, envía al alcalde el 9 de agosto de 1927, sabemos que la escultura estaba ya acabada, poniéndola a su disposición para llevar a cabo el envío, al mismo tiempo que le reclamaba el pertinente segundo plazo del pago, tal y como había precisado en el presupuesto antes mencionado. En una carta sin fechar que Rubió envía al alcalde da algunas instrucciones de cómo colocar ese grupo escultórico sobre el pedestal de piedra [fig. 93].

Ya del resto del proceso no se conserva ninguna correspondencia, sólo sabemos que se eligió el 16 de octubre de 1927 como fecha para inaugurar el nuevo monumento. Tal y

---

<sup>448</sup> FONT, 1999, p. 82 y 83.

<sup>449</sup> AMLL 2162/11 (*Comissió del monument a Jaume III*).

como indica Bartomeu Font, a tal evento acudieron las más destacadas autoridades de la isla. No tenemos constancia de que Rubió acudiera a ese acto.<sup>450</sup>

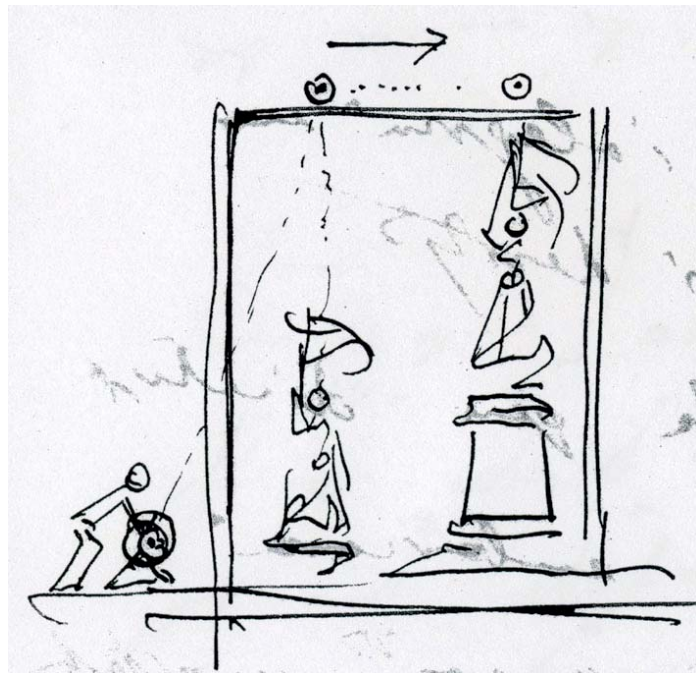


Fig. 93. Dibujo en el que Rubió indica la forma óptima de montaje del monumento. AMLL 2162/11 (*Comissió del monument a Jaume III*)

---

<sup>450</sup> FONT, 1999, p. 84.

## 10. UNA REVISIÓN DEL CATÁLOGO DE RUBIÓ I BELLVER EN MALLORCA

### Ca'n Prunera (Sóller, 1911)

Ca'n Prunera [fig. 94]<sup>451</sup> es tal vez una de las obras modernistas mallorquinas que ha suscitado más debate. En varias ocasiones se ha atribuido a Gaudí o a Rubió, siendo algo prácticamente imposible. No existen planos o expedientes de obra que nos ayuden a dilucidar tal enigma, pero en lo que compete a Rubió, el hecho de no encontrar ningún documento, correspondencia o dato indirecto que nos dé una sola pista es bastante significativo. El lenguaje formal del inmueble tampoco permite acreditar ningún tipo de acercamiento a esta atribución. Solà-Morales tan siquiera considera, de algún modo, este proyecto dentro del catálogo de su abuelo, Rubió i Bellver. Otros autores como Sequí-Aznar tampoco se lo atribuyen a nuestro arquitecto. Si bien es cierto que Rubió ha sido estilísticamente muy ecléctico, y en ocasiones poco coherente, ningún detalle o elemento nos invitaría a pensar en su autoría; resulta difícil que en una casa de esas características hubiese estado implicado el arquitecto catalán.

Ca'n Prunera entra dentro de ese conjunto de iniciativas que se llevan a cabo en Sóller en los primeros años del siglo XX y que hacen de esta localidad –junto a toda otra serie de circunstancias que ya hemos apuntado– uno de los grandes focos modernistas de la isla.

---

<sup>451</sup> PUIGSERVER/PÉREZ, 1991; PUIGSERVER/PÉREZ, 2004; SEGURA, 1991 y ROS, 2000.

Joan Magraner, conocido como Joan Prunera, era un comerciante de la villa que se había enriquecido con la venta de fruta al por mayor con Francia. Como tantos otros burgueses de la zona, inspirado por las nuevas modas europeas, decide construirse una casa de acuerdo a esos nuevos cánones. Para ello, contó con la colaboración de toda una mano de obra local ya experta en esos nuevos gustos, quedando al mando del maestro de obras Ramón Rullán Vicens.

Sí podría ser que, aprovechando alguna de las visitas de Rubió a las obras de la parroquia de Sant Bartomeu o al Banc de Sóller, cuya construcción se acababa de iniciar en aquel momento, se le solicitara algún consejo. En cualquier caso, me atrevo a descartar su autoría.



Fig. 94. Ca'n Prunera, 1911 (Sóller, Mallorca)



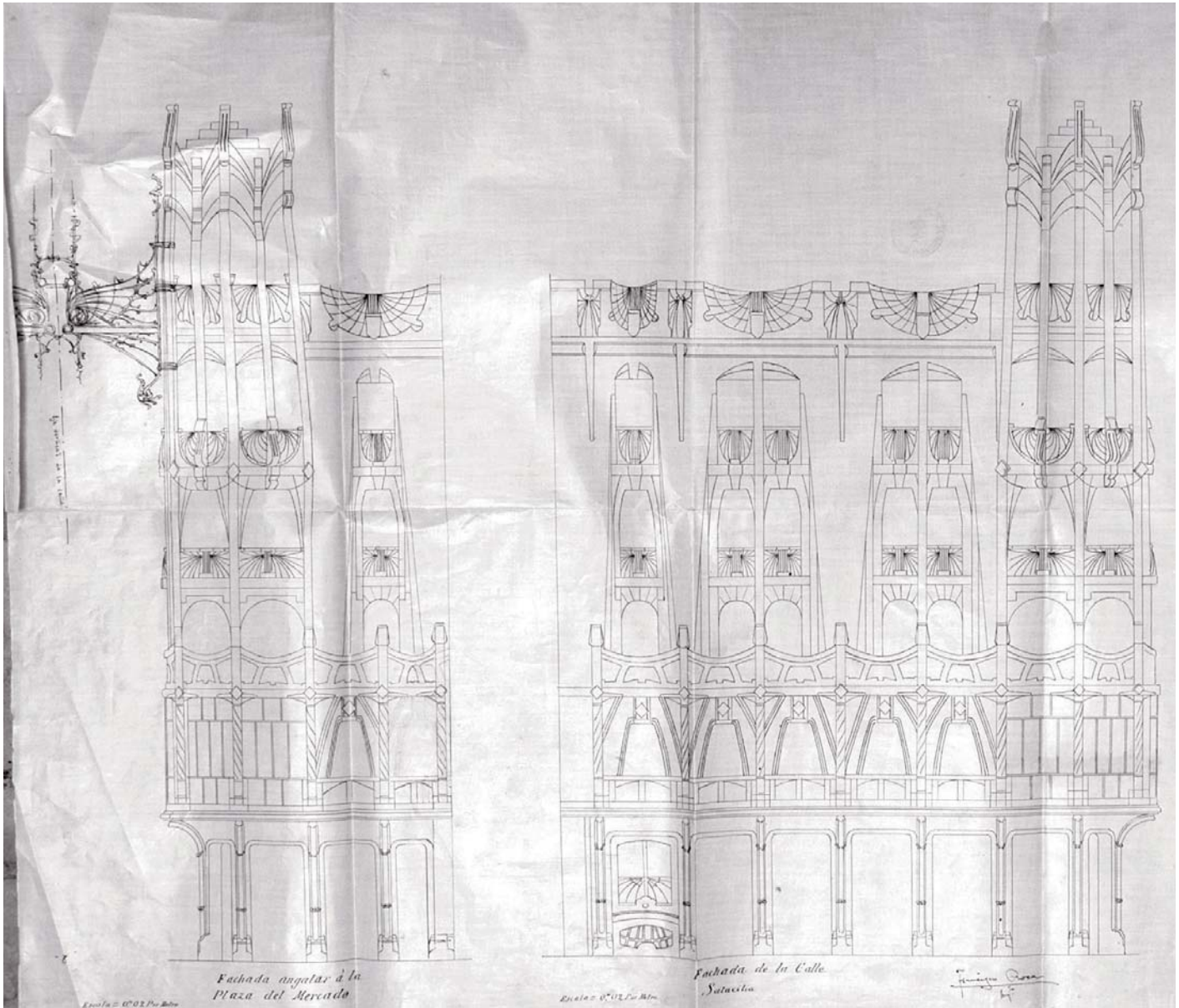
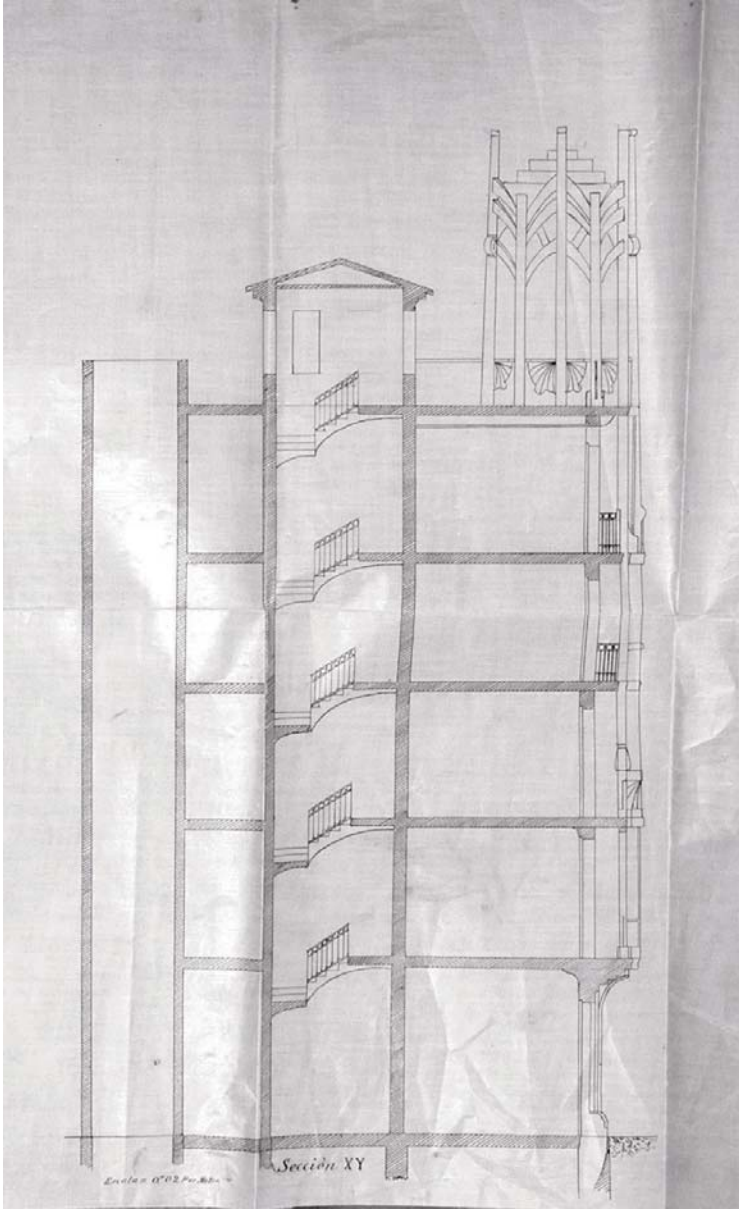


Fig. 95. Casa Casasayas, 1908-1910 y Pensión menorquina, 1909-1911 (Palma de Mallorca). [AMP, FP-1702/1 y FP-1696/1]



## **Casa Casasayas y la Pensión menorquina [fig. 95]**

(Palma de Mallorca, 1908-1911)

Si bien es una obra que Solà-Morales atribuye a Rubió i Bellver, en la actualidad esta teoría queda totalmente descartada por fuentes constatadas.<sup>452</sup> Se conserva el expediente de obra y los planos firmados por el arquitecto mallorquín Francesc Roca i Simó.<sup>453</sup> Este arquitecto se licenció en la Escuela de Arquitectura de Madrid, y tras una primera etapa fundamentalmente ecléctica, hacia 1907, tal vez movido por la influencia de Gaudí en la isla, se declinó hacia una línea de influencia claramente modernista. En cualquier caso, el estilo de los inmuebles quedaría alejado de la línea más habitual de Rubió y, de lo contrario, el débito derivaría de los tratamientos plástico-dinámicos y expresionistas gaudinianos.

En 1909 Roca i Simó se trasladó a Rosario, Argentina, dejando algunas obras inconclusas, sería el caso de la pensión menorquina. El hecho de que la acabara Guillem Reynés es tal vez lo que se haya prestado al equívoco de atribuírsela, puesto que Reynés, como he apuntado en varias ocasiones, se encargó del seguimiento de varias obras de las que Rubió dejó en la isla.

## **Reforma Casa Corbella [fig. 96]**

(Palma de Mallorca, 1906-1910)

Solà-Morales también atribuye esta obra de reforma a Rubió i Bellver. No se conservan ni planos ni expediente de obra, pero esta atribución es muy poco plausible. En primer lugar, no hemos encontrado ninguna referencia indirecta que nos pudiera dar alguna pista; tampoco se conserva información alguna en el Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. El lenguaje neomudejar global de este edificio también lo hace totalmente ajeno a las pautas estilísticas dentro de las que se solía mover Rubió i Bellver.

---

<sup>452</sup> SOLÀ-MORALES, 1975, p. 137.

<sup>453</sup> AMP, FP-1702/1 y FP-1696/1. Seguí Aznar también atribuye y confirma la autoría de Roca i Simó (1990, p.69-73).



Fig. 96. Casa Corbella, 1906-1910 (Palma de Mallorca). [AHCOAC, C- 1691/15-26]



**TERCERA PARTE**  
**EL LEGADO ESCRITO DE RUBIÓ I BELLVER**

Si bien Rubió es conocido fundamentalmente por su labor de arquitecto, creo necesario reivindicar su condición de teórico, tanto o más importante que aquélla. El legado escrito de Rubió i Bellver es magnífico, no sólo en cuanto a cantidad sino también por su calidad y variedad. Su espíritu humanista y curioso le impulsó a investigar temas de lo más variopintos, así como a elaborar teorías insólitas sobre diferentes conceptos. Así nos encontramos desde artículos de prensa acerca de la enseñanza en la Escuela de Arquitectura de Barcelona,<sup>454</sup> a opúsculos -bastante polémicos- sobre una reforma urbana al más puro estilo “violletiano” en el Mons Táber de Barcelona.<sup>455</sup>

De todo ese *corpus* escrito es necesario decir que, no obstante el indiscutible valor intrínseco que tiene, participa en gran medida de un ambiente generacional claramente influido por Torras i Bages y Gaudí. El primero, obispo de Vic, se convirtió en un referente espiritual y teórico para toda una generación de artistas de sólidas y estrictas creencias católicas que se agrupó, fundamentalmente, en torno a dos instituciones: *La Mare de Déu de Montserrat* y el *Cercle de Sant Lluc*. La relación que nuestro arquitecto tenía con Torras era muy estrecha, y el contacto que Rubió estableció con él fue, principalmente, a través del *Cercle de Sant Lluc* del que éste no sólo fue miembro, sino también presidente en dos ocasiones (bienios 1904-1906 y 1912–1914). Torras i Bages fue *Conciliari* del *Cercle* desde sus más remotos orígenes, y hasta que fue nombrado obispo de Vic. Con frecuencia

---

<sup>454</sup> RUBIÓ, 1916; RUBIÓ, 1916 (a) y RUBIÓ, 1916 (b).

<sup>455</sup> RUBIÓ, 1927. Debemos entender esto como parte del desarrollo del urbanismo que se había generalizado a modo de fenómeno en toda Europa desde el siglo XIX. También debemos concebir su iniciativa como parte del trabajo que estaba desempeñado como técnico de la administración desde 1906.

deleitaba a los miembros de este círculo artístico-cultural con sus conferencias y discursos que interrelacionaban el arte y el cristianismo. Los escritos de estética del obispo de Vic condicionaron determinadamente el pensamiento del arquitecto, como luego analizaré.<sup>456</sup>

También es digna de mención la influencia que pudo heredar de Gaudí, desde el punto de vista teórico o incluso filosófico. Bien es sabido que fue maestro de poca pluma, por lo que Rubió fue el discípulo que asumió, de alguna manera, la labor de transmitir su magisterio y dejar constancia de todas las conquistas de quien -en palabras de Rubió- sería el responsable del nacimiento de una nueva arquitectura.<sup>457</sup> Por esta misma razón le podríamos calificar como uno de los grandes teóricos del Modernismo, que supo transmitir y reivindicar la gran aportación de Gaudí y difundir su pensamiento y enseñanza. Como nos dejan entrever algunas líneas que reproduce en su libro Laura Mercader, así como en algunos pasajes que también narra Martinell,<sup>458</sup> Rubió, de algún modo, encarnaría la figura de embajador de la nueva arquitectura creada por su maestro y basada, entre otras cosas, en la aplicación de la estática gráfica y el arco parabólico.<sup>459</sup> Si bien es fundamental su labor de difusión del *gaudinismo*, a muy distintos niveles, cabe destacar otras orientaciones en su materia teórica que también filtran influencias de su maestro. La relación con Antoni Gaudí, desde este punto de vista, también se basaría en el compartir toda otra serie de ideas y conceptos que nuestro arquitecto no dudó en teorizar y dejar por escrito. Es de destacar ese profundo espíritu religioso que maestro y alumno compartían, y que condicionaba su concepción vital y profesional. La preocupación por el templo cristiano supone un gran volumen de los escritos que nos dejó Rubió y, si bien es cierto que en ese sentido la influencia de Torras i Bages fue determinante, Gaudí también fue relevante en la gestación de esta idea.<sup>460</sup> Conceptos como la sencillez, la proporcionalidad o el funcionalismo, son

---

<sup>456</sup> TORRAS I BAGES, 1936.

<sup>457</sup> Cabe destacar la recopilación de sus escritos llevada a cabo Laura Mercader en el que podemos entrever aquellos pensamientos comunes que impregnaron a ambos arquitectos reusenses (MERCADER, 2002).

<sup>458</sup> MARTINELL, 1952.

<sup>459</sup> RUBIÓ, 1905 (a) y RUBIÓ, 1913.

<sup>460</sup> Uno de los escasos escritos que se conservan de Gaudí versa, precisamente, sobre el templo cristiano (“La construcción del templo”), confirmando ciertas tangentes con las teorías de Rubió. MERCADER, 2002, p. 127-131. En los escritos de Rubió que aún permanecen inéditos en el Arxiu Històric del COAC se trasmite constantemente la idea de que Dios es el detonante último de toda arquitectura monumental cristiana, y el arquitecto el interlocutor con lo terrenal y, en definitiva, el templo debería transmitir de la mejor manera posible la idea de la divinidad en la tierra. Leemos en el artículo arriba mencionado escrito por Gaudí entre 1878 y 1883: “El templo debe inspirar el sentimiento de la Divinidad, con sus infinitas cualidades y atributos”. IBID, p. 127.



esenciales en ambos arquitectos, percibiéndolos como condiciones *sine qua non* para lograr un templo cristiano riguroso y digno, ya luego nos detendremos más exhaustivamente en sus ideas acerca del templo cristiano.<sup>461</sup>

En cualquier caso, conviene incidir, en la relación que se establece entre su legado escrito con la isla de Mallorca. En primer lugar hay que destacar que un tercio de todos sus escritos publicados los dedica a algún edificio o aspecto de la isla, manifestándose así su gran interés por la idiosincrasia e historia mallorquina y, en consecuencia, el profundo conocimiento que fue desarrollando. Como más adelante veremos, la catedral de Mallorca fue un descubrimiento fundamental en su trayectoria como arquitecto y teórico, sacándola a colación en gran parte de sus escritos que bien podían tener como tema principal algo *a priori* más alejado, esencialmente hablando. En este caso sería fundamental el importante corpus de escritos inéditos que tienen como tema principal el Templo Cristiano.<sup>462</sup> En estos escritos las referencias a la *Seu* son constantes, presentándola siempre como uno de los referentes ineludibles de la arquitectura internacional.

Por otra parte, es interesante el hecho de que su primer escrito publicado fuera en un periódico mallorquín -*El Diario de Mallorca*- y sobre un edificio gótico también de allí, la lonja. Confirmaría esto su vínculo e interés por la isla desde su primera llegada, dispuesto a colaborar con su maestro en las obras de restauración de la catedral.

También hay que llamar la atención sobre la calidad y rigurosidad en el contenido de los mismos. Destacan, por muy diversos motivos en los que luego nos detendremos, aquellos que dedica a la catedral y que se convierten en una reivindicación -en fechas muy tempranas- del gótico meridional, así como en un pretexto para desarrollar toda una serie de ideas dignas a tener en cuenta. Es indudable que estos escritos suponen una gran

---

<sup>461</sup> Este es también un concepto de suma importancia en el pensamiento y en la práctica del arquitecto de la Sagrada Familia; así leemos en varias notas suyas: “Para que un objeto sea altamente bello es necesario que su forma nada tenga de superfluo, sino las condiciones materiales que lo hacen útil, teniendo en cuenta el material de que se dispone y los usos que ha de prestar y de aquí nacerá a forma general” o “La primera cualidad que ha de tener un objeto para ser bello es cumplir con el objeto a que esta destinado; no como si reuniéramos los problemas resueltos por separado y los recopiláramos para darnos un resultado heterogéneo, sino tendiendo a alcanzar una solución de dignidad que atienda a las condiciones materiales del objeto, su uso, al carácter; y sintetizadas y sabidas las buenas soluciones, tomar la resolución más adecuada al objeto; de lo que se desprende que hay que atender al uso, al carácter y a las condiciones físicas” (*Op. Cit.*, p. 42 y 50). ¿Qué son, si no, estas ideas aquellas que repite Rubió tan frecuentemente en todos sus escritos?

<sup>462</sup> RUBIÓ, 1923 (b).

aportación a la historia de la arquitectura, no sólo mallorquina, sino internacional, pero también debemos tener en cuenta lo que supusieron en su propia trayectoria como arquitecto, y hasta qué punto le pudieron influenciar y repercutir en el resto de teorías posteriores; desde el punto de vista práctico, cómo también condicionaron algunos de sus proyectos.<sup>463</sup>

La fuente de partida de esta investigación ha sido, de nuevo, la monografía de Solà-Morales.<sup>464</sup> En él aparecen reseñados la gran mayoría de los escritos del arquitecto catalán, si bien algunas de las referencias presentan ciertas erratas, habiendo complicado esto su seguimiento. En otros casos, he podido contribuir a este listado aportando otros artículos o reflexiones que nuestro arquitecto también nos dejó. De cualquier forma, tres de los escritos que nos interesan, es decir, que tienen a la isla como principal protagonista, no aparecen catalogados en la monografía arriba mencionada. Bien es cierto que “Lo coronament de la llotja” se publicó por primera vez en el Diario de Mallorca el 27 de junio de 1904; sin embargo, volvió a reproducirse, sin cambio alguno, un año más tarde en *La Il·lustració Catalana*.<sup>465</sup> Sería el mismo caso de “Troballa d’una basílica cristiana primitiva a les immediacions del Port de Manacor” publicado entre 1909 y 1910, tampoco referenciado por Solà-Morales.<sup>466</sup> Por último, un escrito esencial del que tampoco se da ninguna referencia: “Algunes observacions de la Seu de Mallorca. Contestació a una conferència del arquitecte don Guillem Forteza”.<sup>467</sup>

No puedo asegurar que los escritos que actualmente tengo referenciados son todos los que se hayan podido publicar, siempre cabe la posibilidad de que eventualmente aparezca algún otro de manera fortuita. No obstante, lo veo poco probable en lo que a los escritos mallorquines -por llamarles de alguna manera- afecta, puesto que con todo el

---

<sup>463</sup> Los estudios estructurales de la *Seu* que comienza a realizar recién llegado a la isla, y que luego verán su materialización en la conferencia que ofrece en 1911 “...acerca de los conceptos orgánicos, mecánicos y constructivos de la Catedral de Mallorca dada con motivo de la excursión oficial de la Asociación de arquitectos de Cataluña”, luego transcrita en el Anuario de la Asociación de Arquitectos de 1912 -RUBIÓ, 1912 (h)- suponen varios descubrimientos por su parte que, como luego veremos, le llevaron a aplicar estructuras meridionales en algunos de sus proyectos mallorquines, véase, la *Església Nova* de Son Servera, o incluso aplicar ciertos cálculos a la Sagrada Familia en la que estaba trabajando simultáneamente.

<sup>464</sup> SOLÀ-MORALES, 1975.

<sup>465</sup> RUBIÓ, 1905.

<sup>466</sup> RUBIÓ, 1909-1910.

<sup>467</sup> RUBIÓ, 1923.

material documental que he consultado y estudiado, lo más probable es que hubiera encontrado alguna referencia indirecta, tal y como ha pasado en los otros casos.

Sus escritos se podrían estructurarse en tres grandes bloques: los artículos de periódicos, los escritos temáticos, y por último, sus escritos inéditos. Este criterio, por supuesto, es aplicable a la parte de su legado que aquí compete.

Entre 1904 y 1943 publicó una gran cantidad de artículos en periódicos y revistas, no tan sólo de Barcelona, sino de otros sitios en los que pudiera haber estado vinculado, sea el caso de Mallorca o Gijón. Estos artículos, a diferencia de los escritos, no son demasiado extensos, por lo que no elabora ninguna teoría demasiado desarrollada, a diferencia de aquellos. En ellos trata temas muy variados, desde políticos a críticas en relación a un aspecto que le preocupase en aquel momento. Pero, por supuesto, el gran grueso de este conjunto se refiere a la arquitectura; en ellos esboza de una forma muy sintética algunas de las ideas que posteriormente elabora de forma más exhaustiva en los escritos.

Los textos publicados que Rubió nos dejó condensan sus principales reflexiones, teorías y pensamientos. Al igual que los artículos, versan sobre muy diversos temas, y estos aparecen como parte de un compendio mayor (Anuarios de la Asociación del Colegio de Arquitectos de Cataluña, *Anuari d'Estudis Catalans*, etc.) o bien publicados a modo de opúsculos monográficos. Es, sin duda, la parte fundamental de toda su producción escrita, ya que no sólo nos da indicios de sus intereses y curiosidades, sino que en su mayoría elabora teorías e investiga sobre temas inéditos de suma importancia para la historiografía de la arquitectura y del arte.

Los escritos inéditos son un compendio que dejó mecanografiado (parcialmente) Ignasi Solà-Morales; transcribe parte de ellos de acuerdo con las normativas ortográficas vigentes, y les da una fecha de escritura aproximada, 1918-1923.<sup>468</sup> Se trata de un conjunto de escritos estructurados en seis apartados que como tema fundamental tienen la monumentalidad del Templo Cristiano. Si bien esta parte del legado no entraría directamente

---

<sup>468</sup> Hasta el momento ningún dato he podido conseguir que me ayudara a rebatir o constatar tal teoría. No obstante, es perfectamente viable tal datación, si lo comparamos con las ideas que el autor va elaborando simultáneamente en sus escritos publicados.

en el propósito esencial de este apartado, que es el análisis de los escritos que, directa o indirectamente, aparecen vinculados a la isla de Mallorca, es de gran importancia el detenernos en ellos de alguna manera. Por una parte, las menciones y reclamos que hace a la *Seu* son muy abundantes, permitiéndonos segundas lecturas de gran interés. Por otra, todas sus teorías acerca del Templo Cristiano son claves para una óptima comprensión de los escritos que dedica a la *Seu*.

Abordaré el análisis de sus escritos de acuerdo con el siguiente criterio estructural que antes he señalado: artículos y escritos publicados.<sup>469</sup> Por la coherencia del conjunto que dedica a la catedral de Mallorca he optado por englobar el artículo y los dos escritos juntos, poniendo de prefacio una síntesis del templo cristiano, que él desarrolla exhaustivamente en los escritos inéditos arriba mencionados.

---

<sup>469</sup> Especifico artículos “publicados” para distinguirlo del otro corpus de escritos “inéditos” en los que también e detengo.

## 1. “LO CORONAMENT DE LA LLOTJA”<sup>470</sup>

### Emblema del gótico mallorquín

Este artículo fue publicado por primera vez en Mallorca y luego, en la *Il·lustració Catalana*. Es su primer texto publicado, o al menos del que tengamos constancia. Cabe destacar que lo publicara en un diario mallorquín, y aún más, que se refiera a un edificio tan emblemático como la lonja de Palma, curiosamente gótica. Es decir, recién llegado a la isla, dispuesto a ayudar a su maestro Antoni Gaudí en las obras de remodelación de la *Seu*, parece que se le despierta el interés por investigar y estudiar la arquitectura oriunda.

En este breve escrito elabora toda una teoría sobre la lonja de Mallorca bastante curiosa e incoherente con sus postulados [figs. 97 y 98]. Se refiere a ella como un edificio inacabado cuyo aspecto actual no se correspondería con el proyecto original de Guillem Sagrera (maestro de obras y tracista de la misma). Según defiende, por vicisitudes de la historia, el aspecto que actualmente observamos no se corresponde con el que el arquitecto mallorquín tenía en mente originalmente. Sobre el alzado rectangular y limpio que define el edificio<sup>471</sup> -en la actualidad se encuentra rematado por un tejado a cuatro vertientes rodeado de almenas- él defiende una idea original basada en unas azoteas sobre las cuales se levantaría un tejado a cuatro aguas.<sup>472</sup> Todo ello lo apoyaría en una serie de aspectos técnicos y estructurales que, a su parecer, explicarían el peculiar aspecto actual. De tal reconstrucción que propone podemos extraer una idea fundamental: en fechas muy tempranas parece que ya se ha detenido a observar ciertas diferencias o peculiaridades propias del gótico meridional con respecto a las construcciones enmarcadas en un contexto más septentrional. Insiste en este punto en lo que respecta a las azoteas como a la cubierta a cuatro aguas que debería haberla cubierto.

---

<sup>470</sup> RUBIÓ, 1904 y RUBIÓ, 1905.

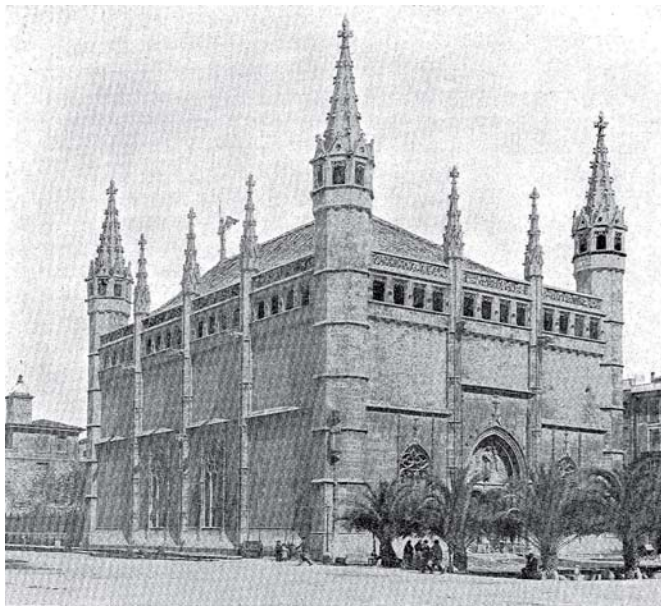
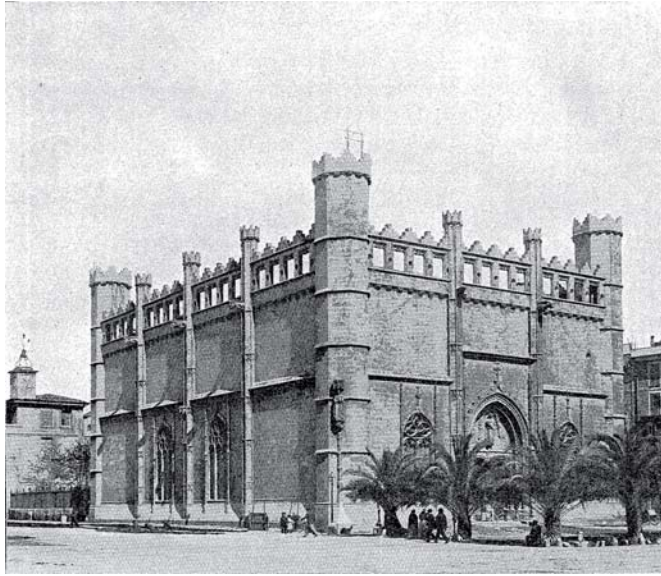
<sup>471</sup> Ya en estas fechas tempranas halaga los volúmenes sencillos y limpios que más adelante asociará a la arquitectura gótica catalana.

<sup>472</sup> Según su criterio, si tenemos en cuenta el remate de la lonja de Valencia, así como muchos de los edificios civiles del gótico meridional, no resulta insólito pensar que se hubiera podido plantear un remate similar en la lonja mallorquina. Él mismo, en este artículo, dice: *...el porxo, porxada o golfa ab qu'estan coronats i acabats molts dels nostres edificis*. Cabe apuntar, que estas “golfas” o azoteas a las que se está refiriendo las reproduce en muchas de sus construcciones.

Sin embargo, plantea otra propuesta contradictoria e incoherente, tanto con el conocimiento que ya parecía tener de esa variante gótica, como con ciertos postulados suyos que rechazaban el usurpo gratuito de formas del pasado. En las torres angulares, así como otras torrecillas de remate repartidas en los cuatro paños, propone unas agujas bastante estilizadas no habituales en la zona; nos encontraríamos aquí con una propuesta más estandarizada en el gótico nórdico que en el *midi* europeo. Insisto en esta idea, ya que resulta sorprendente que dado el incipiente conocimiento que ya parecía poseer del gótico de la zona, planteara esas formas apuntadas algo extrañas a nuestro contexto. Nuestro arquitecto, con frecuencia, se muestra a caballo entre la modernidad y lo reaccionario; más concretamente, entre dos esencias opuestas fundamentales en aquel contexto de principios de siglo: Viollet-le-Duc *versus* Ruskin.

Por otra parte, hay que destacar igualmente esta propuesta, desde un punto de vista más global. Dado que tras sus observaciones llega a la conclusión de que el edificio yace inacabado y, por ende, con un aspecto distinto al originalmente proyectado, defiende y propone una reconstrucción para devolverle la forma supuestamente ideada por Guillem Sagrera, que por circunstancias varias finalmente no pudo ver la luz en toda su complejidad. Nos encontramos, pues, ante una iniciativa absolutamente *violletiana* como cuando el arquitecto francés propone, por ejemplo, la reconstrucción del Castillo de Carcasona o la intervención en *Notre Dame* de Paris. Partiendo del supuesto de lo que puede haber sido, apela a una reconstrucción del edificio, de acuerdo con unos cánones iniciales que nunca llegaron a existir.

En cualquier caso, este artículo es revelador de su interés por la arquitectura de la isla en fechas muy tempranas, así como por la tímida toma de conciencia de cierto desmarque estilístico en la zona de la Corona de Aragón, con respecto al gótico francés. De igual forma, este artículo manifiesta el espíritu contradictorio que se revelará en toda su trayectoria profesional, teórica y práctica.



Figs. 97 y 98. Dibujo publicado en "lo coronament de la Llotja"  
Reproducción real de la lonja de Palma de Mallorca. [La Ilustración catalana]

## 2. “EL TORRENT DE PAREYS I, II Y III”<sup>473</sup>

### Adentrándose en la isla

Los tres artículos, que se publicaron en un mismo mes en el periódico catalán *La Veu de Catalunya*, con un estilo muy cuidado y poético, suponen un verdadero relato sobre la hazaña de la excursión del *Torrent de Pareys* en Mallorca. Los elogios que se repiten constantemente no hacen más que constatar el embelesamiento que tanto manifestó hacia esta isla, a la que siempre permaneció tan vinculado.

Resulta curioso que la tercera entrega se la dedique al *Centre Excursionista de Catalunya* ya que, por la documentación y las referencias que se conservan en el archivo de este centro, no parece que haya estado vinculado. No consta en ningún registro su adhesión al centro, y menos aun su colaboración escrita en alguno de los anuarios.<sup>474</sup> Sin embargo, en este último artículo da a entender que les acompaña en una de sus excursiones a Mallorca.

No obstante, debemos ubicar estos textos en un contexto mucho más amplio que nos ayuda a comprender sus esencias, así como sus significados últimos y sus circunstancias.<sup>475</sup> Mallorca siempre ha sido una isla peculiar que ha causado gran atracción y curiosidad por su particular orografía, así como por su paisaje subterráneo, perforado por numerosas e insólitas cuevas. Por ese motivo, ha sido objeto de excursiones y visitas de escritores y artistas desde el romanticismo. Caben destacar los escritos de Pablo Piferrer “Recuerdos y bellezas de España”, donde dedica un tomo a la isla de Mallorca, en el que también se incluyen tres grabados de Parcerisa sobre el *Torrent de Pareys*. A los románticos les siguieron los excursionistas y turistas de todo el siglo XIX para llegar a su máximo apogeo a finales del siglo XIX y principios del XX, cuando la espeleología se estableció como rama de la geología. Fue el momento también en el que se popularizó el vapor Miramar, que unía la isla con Barcelona y en el que se construyó el primer hotel en Palma por Domènech i Montaner entre 1901 y 1903. Todo esto fomentó el turismo, despertando aún más la curiosidad por el conocimiento de la tan hermosa e insólita isla. Gaudí, quien sí era socio de

---

<sup>473</sup> RUBIÓ, 1907; RUBIÓ, 1907 (a); RUBIÓ, 1907 (b).

<sup>474</sup> Únicamente se le menciona indirectamente como autor del artículo de “Les construccions de la pedra en sec”, a raíz de una de las excursiones que un grupo de asociados realizó a la isla de Mallorca.

<sup>475</sup> En lo que a esto concierne es interesante la aportación de Tokutoshi Torii (2002).



la *Associació Catalanista d'Excursions Científiques* desde joven, aprovechando su estancia en la isla a propósito de la reforma que estaba llevando a cabo en la catedral de Mallorca, parece que también recorrió en profundidad la isla para investigar más exhaustivamente esa parte subterránea y menos conocida. Tokutoshi Torii defiende la influencia de la isla en la arquitectura más orgánica y cueviforme de Gaudí, como puede ser el Parque o la Colonia Güell.

En lo que a estos artículos sobre el *Torrent de Pareys* concierne, parece que Rubió, si bien como ya hemos apuntado difícilmente estuviera vinculado al *Centre de Excursionistes*, es muy posible que en esta ocasión ejerciera de anfitrión junto a Gaudí -y probablemente Jujol- ya muy familiarizados con la zona, puesto que llevaban más de tres años trabajando en la isla. Tal y como muy acertadamente señalaría Torii, son bastante obvias las similitudes existentes entre el paisaje del *Torrent de Pareys* y el portal del *Naixement* de la Sagrada Familia de Barcelona, una de las partes donde fue mayor la colaboración de Rubió.

En definitiva, si bien el contenido de estos artículos no es de destacar, y apenas nos aporta si lo comparamos con cualquiera de sus otros escritos de las islas, avalaría, por una parte, el conocimiento y admiración de Rubió por la isla, pero sobre todo, la influencia que el paisaje de la misma ejerció en la arquitectura de Gaudí e, indirectamente, de Rubió.

### 3. “TROBALLA D’UNA BASÍLICA CRISTIANA PRIMITIVA A LES INMEDIACIONS DEL PORT DE MANACOR”<sup>476</sup>

#### Una reconstrucción del pasado arquitectónico cristiano

Este sería el primero de los escritos más elaborados que publicara Rubió. Huelga mencionar que para esos años se encontraba todavía llevando a cabo las obras de la restauración de la *Seu*. Dato no menos importante es que el año previo se había dado por concluido el Monasterio de la Santa Familia que construyó en Manacor.<sup>477</sup> No debemos olvidar, tampoco, del vínculo existente con esa zona a raíz, por una parte, del vicario general Antoni Maria Alcover y, por otra, de las cuevas del Drac, varias veces exploradas por el arquitecto catalán. Es necesario también apuntar que este escrito va indisolublemente unido a dos conferencias que los días 14 y 15 de abril de 1910 Rubió dio en el Palacio Episcopal de Palma de Mallorca.<sup>478</sup>

La iniciativa, en realidad, brota de Puig i Cadafalch, quien probablemente a raíz de una excursión a las cuevas del Drac, encuentra una gran cantidad de sepulturas cristianas en una finca conocida como “Sa Carrotja”.<sup>479</sup> En consecuencia, manifiesta su interés en que se inicie una excavación para aclarar si eventualmente existió algún tipo de construcción en esos mismos terrenos. Rubió, aprovechando su particular coyuntura y atraído por el reto, se embarcó en esta aventura, y tal como narra en este escrito, los resultados fueron de lo más fructíferos, recuperando muy rápidamente los restos de lo que fue una primitiva basílica cristiana [fig. 99].

A lo largo de este texto, Rubió i Bellver narra el proceso de excavación de la basílica paleocristiana de Manacor, desde la localización de la misma en una finca privada, hasta la elaboración de teorías de datación, origen y modelos de referencia. En este escrito, el

---

<sup>476</sup> RUBIÓ, 1909-1910.

<sup>477</sup> Utilizamos como referencia la información que Solà-Morales da en la monografía de Rubió, datando esta obra entre 1906 y 1908 (1975, p. 37).

<sup>478</sup> BOEOM, 27 de julio y 1 de octubre de 1910.

<sup>479</sup> Confirmaría esto el interés, que antes apuntaba, que movía a artistas de varias partes de España -o incluso del mundo- para explorar las insólitas cuevas que se desparraman por toda la isla.

arquitecto incorpora planimetrías y dibujos que ayudan a una mejor interpretación de las ruinas excavadas. La conclusión final a la que se llega es que se trata de una construcción pobre de época paleocristiana, probablemente obra del pueblo de pescadores que en ese momento ahí estuviera asentado, y cuyas influencias principales estuvieran determinadas por los pueblos del África mediterránea. La datación es bastante más confusa, llegando a diferentes hipótesis a partir de los materiales encontrados en las tumbas, así como de las inscripciones de las mismas lápidas.

Lo curioso, sin embargo, son toda una serie de comentarios secundarios que podríamos extraer de tal escrito: por una parte, ya menciona un tipo de construcción en seco muy pobre que caracteriza a varios pueblos del Mediterráneo, por lo que algunas de estas conclusiones las podríamos tomar como el punto de partida para su posterior estudio de la *pedra en sec*. Son varias las menciones que hace a los materiales y a las formas de distintas partes de la basílica. Como veremos en el escrito que a esto se refiere, en varias ocasiones cita “Sa Carrotja” como fuente de construcciones de piedra en seco, por lo que esto confirmaría el estudio que ya en esta época había llevado a cabo sobre el tema.

Recordemos que para esa fecha aún no ha elaborado ninguna reflexión sobre el estilo, el modelo divino o los tipos de arquitectura que él distingue. Por el elogio que en este texto realiza para con respecto de arquitectura bizantina, nos hace pensar que ya se va impregnando de material para luego elaborar su tesis más completa, así como para forjar la reivindicación de esta arquitectura.

Por último, cabe mencionar un comentario que hace al principio del texto y que reiteraría, en última instancia, en la reivindicación constante que llevó a cabo sobre la existencia de unas raíces comunes en toda las tierras catalanas: *Entre els problemes més interessants de l'arqueologia catalana, figura el del període paleocristià o cristià prerromànic que en la nostra terra uneix a les dificultats comuns de l'època, la complicada confluència de influències diverses.*<sup>480</sup> Apreciamos aquí, una vez más, cómo apela a unas circunstancias comunes a la *nostra terra* como una estrategia para la reivindicación de un sustrato común en toda la zona catalana, y legitimar, en consecuencia, una nación.

---

<sup>480</sup> RUBIÓ, 1909-1910, p. 1.

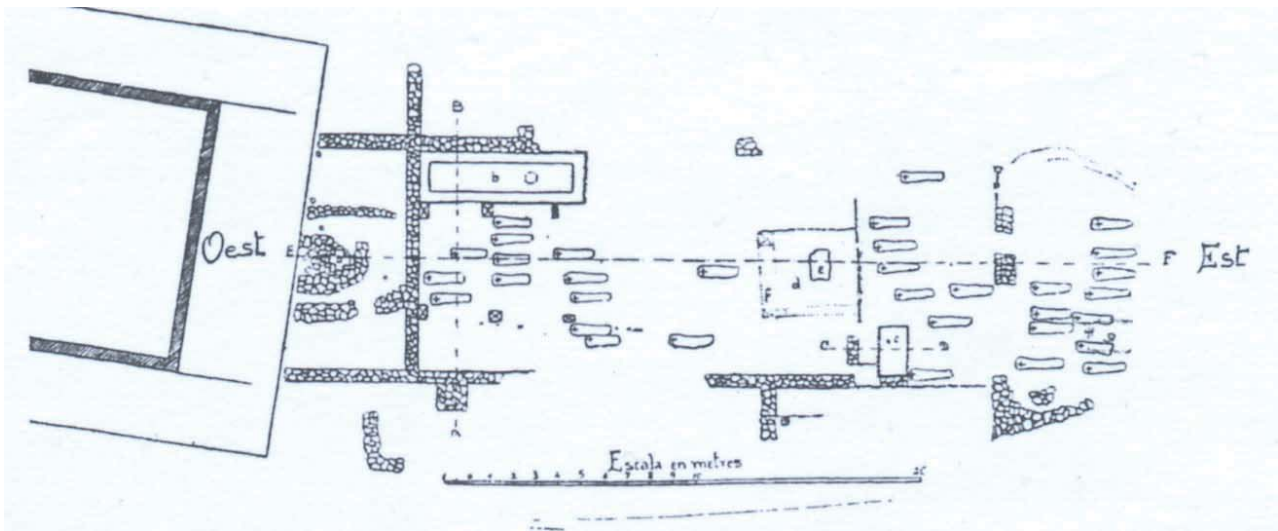


Fig. 99. Dibujo de la basílica que Rubió reproduce en su escrito "Troballa d'una basílica cristiana primitiva a les immediacions del Port de Manacor"

## 4. CONSTRUCCIONS DE PEDRA EN SEC <sup>481</sup>

### Elogio de una técnica tradicional

Este escrito que se publicó en el *Anuario del Colegio de Arquitectos de Cataluña* en 1914 es fundamental para comprender gran parte del pensamiento y de la práctica de Rubió i Bellver. El factor material ocupa la mayoría de su pensamiento y teoría, que en todo momento se esfuerza por llevar a la práctica. En cualquier caso, sea el caso que ya he señalado en la *Església Nova* de Son Servera, en ocasiones condicionado por aspectos ajenos, se ve obligado a traicionar.

“Construccions de pedra en sec” es un catálogo de diversas tipologías de construcciones de piedra en seco en la zona de Cataluña y las Baleares, como resultado de infinitas excursiones que realizaba por estas tierras. Si bien este escrito no nos aporta excesiva información nueva, sí es de suma trascendencia como catálogo para extraer toda una serie de conclusiones colaterales que nos ayudan a comprender mejor el pensamiento de nuestro arquitecto, así como su concepción del material y su posicionamiento protagónico en su teoría y praxis. Como he ido señalando en el análisis de los diferentes edificios en Mallorca, este tratado explicaría algunas de sus opciones en Sóller o en Lluçmajor, por ejemplo.

En primer lugar y, en lo que atañe a Mallorca, debemos decir que se centra exclusivamente en las construcciones de piedra en seco en los alrededores de la *Carrotja*. Si bien es cierto que no nos aporta demasiados datos nuevos, y que sus comentarios u observaciones no son especialmente enriquecedores, sí nos sirve para deducir una vez más el profundo conocimiento que tenía de la isla, así como la curiosidad que le suscitaban su naturaleza y circunstancias. Si bien esa zona la conocía tiempo atrás por la curiosidad que le pudieran haber despertado las cuevas del Drac, se familiarizaría aún más a raíz de las excavaciones de la basílica paleocristiana. Hace también algunas alusiones a este tipo de construcciones en la isla de Menorca, reiterando nuevamente en ese vínculo que mantenía con esas dos islas. En cualquier caso, por lo que nos interesa este escrito, no es precisamente por la información directa que podemos extraer de él, sino porque nos permite

---

<sup>481</sup> RUBIÓ, 1914.

llegar a toda una serie de conclusiones y a confirmar la importancia que siempre le brindó al aspecto material en su pensamiento y obra.

Volviendo de nuevo a la dicotomía entre Viollet-le-Duc y Ruskin<sup>482</sup> en la que a menudo se mueve Rubió i Bellver y que se muestra en muchas de sus concepciones arquitectónicas, cabe también detenernos en lo que al material afecta. En este ámbito, el arquitecto catalán se posiciona en una línea claramente “ruskiniana”, pues no sólo manifiesta una defensa abierta a los materiales clásicos y ancestrales en varios de sus escritos, sino que se declara contrario a los nuevos materiales, fruto de los avances industriales del siglo XIX y a los que el teórico francés era tan adepto.<sup>483</sup> El hormigón, por ejemplo, se iba poco a poco abriendo camino en las nuevas construcciones contemporáneas, pues las prerrogativas que éste traía de forma inherente eran sin duda muchas, y todas ellas revertían en una economía de costes muy digna de tener en cuenta.<sup>484</sup> Rubió, si bien es consciente de la conquista que habían supuesto en la realidad constructiva de la época, no los ve dignos de ser utilizados en el arte de la arquitectura, espacio que sólo le reservaba a la piedra y a otros materiales de eficacia ya probada: *Es que vostè no creu en el ciment armat? Jo crec en el ciment armat, en el vidre armat, en el cuiro armat i en totes les armadures que s'hagin inventat o es puguin inventar. El que no crec es que calgui confondre l'arquitectura, que és l'art de la construcció o, millor dit, la construcció feta art, amb altres coses molt honorables, però que no són arquitectura.*<sup>485</sup> De todas maneras, en varias ocasiones, por condicionamientos económicos o de otra índole, se vio en la imperiosa necesidad de sucumbir a esos avances de la ciencia y utilizar hormigones armados u otros materiales contrarios a sus principios.

---

<sup>482</sup> Nos consta que *el Diccionario razonado de la arquitectura francesa o las Siete lámparas de la arquitectura* tenían un puesto de honor en su biblioteca. Ambos los había releído en varias ocasiones, manifestando su interés con varios comentarios y apuntes entre las palabras del teórico francés. Por otra parte, las enseñanzas de Ruskin, como a todos su contemporáneos, probablemente le hubieran llegado a través de Cebrià de Montoliu y las revistas *Architectural Review* y *Catalunya*.

<sup>483</sup> RUBIÓ, 1923 (a); RUBIÓ, 1932 (a); RUBIÓ, 1932 (b).

<sup>484</sup> Rubió no duda en manifestar su disconformidad a esos nuevos “avances” que estaban invadiendo el panorama constructivo de principios de siglo y que para él no iban a traer ningunas buenas consecuencias: *Es una gran llàstima que Catalunya no s'hagi resistit una mica més a la invasió dels nous mètodes constructius. Aquí hi havia força colectiva i tradició gloriosa per a fer feina pròpia.* RUBIÓ, 1932 (b). Cabe llamar la atención, como es habitual, sobre la concepción tan nacionalista que tiene de la arquitectura, y de tantos otros aspectos.

<sup>485</sup> RUBIÓ, 1932 (b).

El respeto que le brinda a los materiales brota constantemente y, casi involuntariamente, de sus palabras. Así, en varios de sus escritos defiende su teoría de que la forma siempre sería una consecuencia de las necesidades materiales y lógicamente, de su función.<sup>486</sup> Es decir, critica en varias ocasiones a las civilizaciones griegas y egipcias por no haber sabido respetar las necesidades y naturalezas de los materiales que utilizaban. En el caso de los griegos, critica fundamentalmente el hecho de haber insistido en crear una arquitectura adintelada con unos materiales pétreos, siendo aquella inadecuada a la naturaleza de la piedra. Sería, en definitiva, una arquitectura condenada al fracaso. Critica también el “arqueologismo” en el que se había caído en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, siendo esta una de las razones de más peso; la decoración gratuita que no cumple ninguna función y que además obliga a forzar la naturaleza esencial de un material es absolutamente fútil (si bien también criticaba el hecho de estar utilizando un lenguaje obsoleto sin ninguna revisión ni criterio).<sup>487</sup>

La máxima que le acompaña en toda su trayectoria es ese respeto al material, invitándole a que se exprese definiendo, de algún modo, la forma resultante. Un ejemplo bastante elocuente son unas instrucciones que da en una carta a la hora de construir el pedestal del monumento que había proyectado para Lluçmajor: *...el treball ha de ser devastat. Sa pedra no ha de perdre es seu caràcter de cosa material. Així ses figures serán més apreciades en els seus detalls i en el seu aspecte espiritual.*<sup>488</sup> Nuevamente cabe llamar la atención que este respeto que tan a menudo profesaba no siempre se vio en la posibilidad de cumplirlo, y en más de una ocasión cayó en florituras y recursos forzados impropios para estos materiales pétreos.

Por todo ello, la piedra se convirtió en el principal aliado de todos sus proyectos, otorgándoles con frecuencia un carácter muy rústico y presentándola con un aspecto casi sin debastar a modo de sillares almohadillados. Es innegable que estaríamos ante una herencia directa -como ya apunté en sus proyectos de Sóller- de Antoni Gaudí, y en última instancia, de un anterior Richardson. Es evidente el débito que manifestaría al Gaudí de Astorga o de

---

<sup>486</sup> RUBIÓ, 1923. Observamos aquí el referente de su maestro, Antoni Gaudí, al que líneas arriba apuntaba.

<sup>487</sup> RUBIÓ, 1916; RUBIÓ, 1916 (a); RUBIÓ, 1916 (b).

<sup>488</sup> Carta enviada a Andreu Pons el 17 de julio de 1924. AMLL 2162/11 (*Comissió del monument a Jaume III*).

Botines. Sea como fuere, Rubió le está dando un fundamento teórico a ese uso y aspecto que le otorga a la piedra.

Volviendo a este catálogo sobre las construcciones de piedra en seco ¿por qué manifestaría, nuestro arquitecto, una continua admiración hacia ese tipo de construcciones? Y yendo incluso más lejos ¿Qué le llevó a realizar tal trabajo de campo y a invertir tantas horas en semejante investigación? Tal y como él mismo apunta en la introducción de este escrito, esta forma de construir es tal vez la más compleja, puesto que las formas resultantes se levantan siguiendo únicamente los dictámenes del propio material y de la destreza de una sabia colocación. No existe ningún tipo de mortero o material intermedio que refuerce su estabilidad y asegure su equilibrio. Se basa en un sabio empirismo que ha llegado a dar maduras y difíciles construcciones que todavía hoy día permanecen en pie. Esa sencilla complejidad es lo que precisamente Rubió admira de las construcciones rústicas con las que se va encontrando en sus infinitas excursiones por tierras catalanas. En ellas, se respetan los dictámenes de los materiales y las formas, en consecuencia, son resultado fiel a la naturaleza material.

En algunas de sus construcciones muestra una voluntad de imitar este tipo de construcción rústica, véase la iglesia de Sant Miquel de la Roqueta (1912) [fig. 100]. En el caso concreto de Mallorca, huelga señalar tres casos que, si bien estarían en la línea antes mencionada que hereda el magisterio de Gaudí, existe una voluntad de “homenajear” las construcciones en seco a las que dedica el escrito publicado en el *Anuario del Colegio de Arquitectos de Cataluña* de 1914.



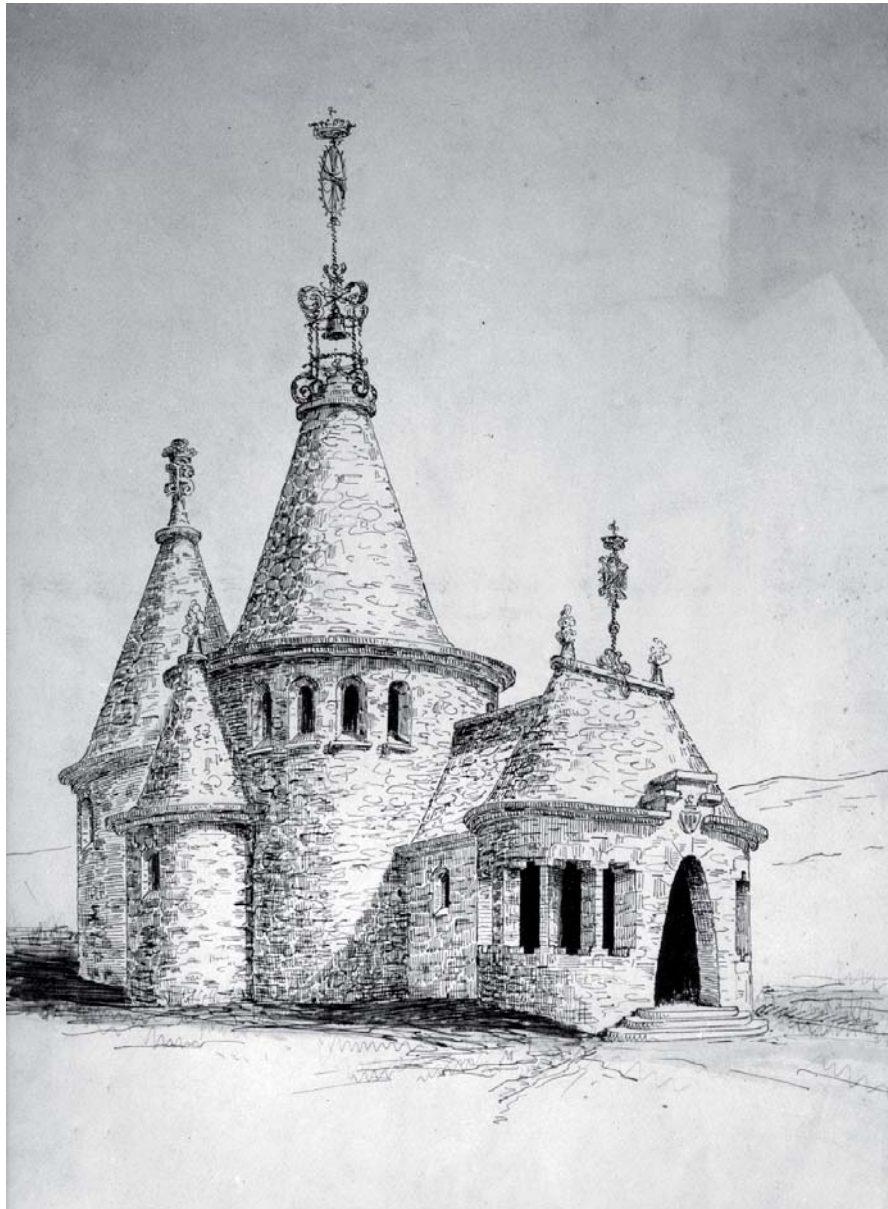


Fig. 100. Iglesia de Sant Miquel de la Roqueta, 1912 (Ripoll, Girona).  
Tinta sobre papel. [AHCOAC, C- 1692/27-37]

## 5. ESCRITOS SOBRE LA CATEDRAL DE MALLORCA

Como ya se ha dicho, Gaudí, consciente de la valía y del potencial de su discípulo como estructuralista, le encomendó, ya desde el primer momento en que entró en su estudio en 1893, gran parte de los difíciles estudios estructurales de muchos de sus proyectos. Sin embargo, los estudios estructurales que Rubió realizó sobre la *Seu* no fueron incentivados por Gaudí. La intervención que se iba a llevar a cabo no precisaba de estos estudios tan técnicos, sino que era algo eminentemente superficial y que tan solo requería un conocimiento más bien histórico y de archivo para ceñirse a la voluntad general de recuperar el estilo original del templo.<sup>489</sup> No obstante, una vez Rubió se vio dentro de la *Seu*, no pudo evitar afanarse en su estudio. La catedral de Mallorca se volvió, para nuestro arquitecto, en objeto continuo de admiración y referencia, llegándola a catalogar como la obra gótica más perfecta a nivel internacional. Las páginas que escribió sobre este edificio, por una parte, constituyen el estudio arquitectónico más preciso y detallado que hasta el momento se había llevado a cabo, convirtiéndose en una referencia fundamental. Por otra parte, este legado nos permite reivindicarle como uno de los pioneros en poner de manifiesto la existencia de un gótico meridional distinto del que hasta la fecha se consideraba como único digno de elogio: el nórdico.

Son tres los escritos que dedica al mencionado edificio: el primero fue publicado a modo de artículo bajo el título de “La *Seu* de Mallorca”, apenas dos años después de su primera visita a la isla. Este mismo artículo fue publicado en dos periódicos, uno catalán y otro mallorquín.<sup>490</sup> El segundo, publicado a modo de estudio en el *Anuario del Colegio de Arquitectos de Cataluña* de 1912 está apoyado en una conferencia que brindó el año previo en Mallorca, por lo que a todos los efectos deberíamos datar este escrito en 1911.<sup>491</sup> El tercero fue una respuesta a la crítica a la restauración de la *Seu* formulada por el arquitecto

---

<sup>489</sup> La idea de recuperar el origen esencial del templo fue uno de los aspectos más polémicos de esta intervención. El objetivo fundamental de Campins y Gaudí era, en la más pura línea de Viollet-le-Duc, descubrir el plan primigenio del edificio y restituirlo a su esencia original con todas las consecuencias que ello pudiera traer consigo. Como consecuencia, se reubicaron y descontextualizaron muchas actuaciones de estilos posteriores al original, eliminándose también tantas otras, dando resultados algo agresivos y de escaso rigor histórico.

<sup>490</sup> RUBIÓ, 1906 y RUBIÓ, 1906 (a).

<sup>491</sup> RUBIÓ, 1912 (h).

mallorquín Guillermo Forteza;<sup>492</sup> ésta fue publicada a modo de monografía en 1923.<sup>493</sup> La importancia de estos dos últimos escritos radica, fundamentalmente, en el hecho de constituir el primer estudio estructural sistemático preciso que sobre la catedral de Mallorca se había llevado a cabo hasta la fecha.

Si bien es cierto que desde el siglo XIX se sucedieron varios ensayos sobre el templo,<sup>494</sup> ninguno había sido planteado tal y como lo hizo Rubió, desde esa perspectiva tan técnica y analítica, estructuralmente hablando. A principios de ese siglo ya es digno de mención el análisis que le dedica Jovellanos, siendo una importantísima fuente documental e historiográfica del edificio. Cabe destacarla, también, por ser una de las más tempranas recuperaciones del arquitecto del medioevo tras más de dos siglos de lapidación por ser tachado de estilo bárbaro. A mediados de ese mismo siglo, y como consecuencia de la presencia de algunos viajeros eruditos que pasaron por la isla, también se dejaron algunos escritos que, si bien no escapaban al influjo romántico, incluyen fructíferas descripciones y fuentes documentales. Entre ellas cabe destacar las aportaciones de P. Piferrer y X. F. Parcerisa. De igual importancia, y dentro del marco de esa misma centuria, serían los escritos de eruditos como A. Furió, J. M. Quadrado o J. Villanueva.

Sin embargo, y como ya hemos afirmado líneas arriba, ninguno de esos estudios -aun siendo concientes de su relevante aportación para la historiografía de la *Seu*- se abordó desde una perspectiva tan técnica y analítica. Sería bastante elocuente cuando nuestro arquitecto, a propósito de la conferencia de 1911, comenta: “El Ilmo. Cabildo de la Catedral de Mallorca no dispone aún de unos planos de su basílica. No ha sido posible por lo tanto poderlos aquí publicar. Las medidas generales de la sección transversal que ha servido de base a los cálculos, han sido tomadas *ex profeso* y comprobadas y corregidas en algo por las que han sido tomadas con posterioridad por los alumnos de la escuela de Arquitectura de Barcelona”.<sup>495</sup> Es decir, ni tan siquiera un arquitecto diocesano había profundizado mínimamente en la causa. Aunque eventualmente descubrimos alguna conclusión errónea, en general este *corpus* es una reflexión sin precedentes sobre la catedral mallorquina.

---

<sup>492</sup> FORTEZA, 1922.

<sup>493</sup> RUBÍO, 1923.

<sup>494</sup> DOMENGE, 1997, p. 25-48.

<sup>495</sup> RUBÍO, 1912 (h), p. 108.

Si bien la principal y sempiterna lectura que podemos obtener de los tres escritos es su concepción de la *Seu* como la materialización del paradigma de la arquitectura gótica, podemos extraer toda otra serie de conclusiones colaterales que no sólo avalarían su afirmación, sino que actuarían de detonante para otras reflexiones de suma trascendencia tanto para la historia del edificio en cuestión, como para la historiografía de la arquitectura en general. De este modo, intercala reflexiones acerca de su teoría sobre el gótico meridional, tal vez, uno de los capítulos de más trascendencia en la faceta de Rubió como teórico, con la curva de presiones de los edificios góticos, o incluso un estudio comparativo de las principales catedrales góticas, a nivel hispánico y europeo.

En cualquier caso, y aun teniendo presente la gran aportación que suponen cada uno de sus tres estudios en torno a la *Seu*, cabe destacar esencialmente el publicado en el *Anuario del Colegio de Arquitectos* en 1912.<sup>496</sup> Aunque a continuación analizaré con detalle cada uno de ellos, quiero adelantar la trascendencia del artículo mencionado, del que ya no sólo nosotros somos conscientes, sino que para la época en la que fue publicado supuso toda una revolución digna de ser admirada allende las fronteras de los Países Catalanes, tal y como así fue.

En 1911 el gran grueso de la intervención planteada por Gaudí ya estaba concluido, por lo que parece que Rubió podía disponer de más tiempo para la investigación del edificio. Además, a raíz de dichas obras, había adquirido un profundo conocimiento del mismo. Como veremos, ya en 1906 era consciente del potencial de la catedral mallorquina, pero esperó a 1911 y así adquirió una mayor madurez y rigor para hacer público y transmitir la sabiduría inmanente a este templo. Ávido de hacer partícipes a colegas y eruditos, organiza una excursión de la *Asociación de Arquitectos Catalanes* a la catedral, aprovechando la ocasión para dar una conferencia sobre el tema en cuestión.<sup>497</sup> La mencionada conferencia será

---

<sup>496</sup> IBIDEM.

<sup>497</sup> “En el Círculo de Obreros Católicos de esta ciudad, el notable arquitecto D. Juan Rubió i Bellver, ponente de la excursión que la Asociación de Arquitectos Catalanes ha verificado a esta isla, da una razonada conferencia con proyecciones luminosas acerca de la catedral, ante sus compañeros y numerosos asistentes que llenan por completo el local”, en: BOEOM, 1 de noviembre de 1911. Es curioso, sin embargo, un dato que encontramos en las Actas del Arxiu Capitular de Mallorca (Actas Capitulares 1911 – 1917) en el que se especifica que el 6 de julio de 1911 la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona pide facilidades para visitar esta catedral. Tal vez esta visita no tenga nada que ver con la anteriormente mencionada y haya sido otra independiente, consecuencia del éxito obtenido en la conferencia del 16 de mayo.

resumida tanto en el *Boletín Oficial del Obispado de Mallorca*<sup>498</sup> como en el *Correo de Mallorca*.<sup>499</sup>

Esta conferencia, originalmente en catalán, será posteriormente traducida al castellano y publicada en el *Anuario del Colegio de Arquitectos de Cataluña*. La influencia que supuso esta conferencia se hizo notar enseguida, no sólo en el resto de arquitectos, sino dentro de la propia curia, que se vio en la necesidad de catapultarla a Europa para llamar la atención de esta construcción que hasta el momento había permanecido prácticamente desconocida. Así, en una carta que Bartolomé Pascual envía a Rubió le comenta: *...Avuy hi ha hagut oportunitat de tractar un cabildo de la seva interessantíssima monografia*<sup>500</sup> *per la qual el cabildo ha acordat donar a vosté les gràcies i ferse carreg del exemplars per repartirlos. Ara bé se farà la distribució segons les indicacions de vosté. Jo som l'encarregat de tractar això per de pronte. Me pareix que hauríem de pensar amb les principals publicacions mundials del ofici. Supós que els alemans ens farán més cas que els francesos. Ara que vosté, per motiu de la seva polèmica victoriosa, ha entrat en comunió amb ells, vosté sabrà que és el que allà podria fer repercutir en alguna revista tècnica la seva conferencia sobre la catedral desconeguda fins ara.*<sup>501</sup> En otra misiva del 14 de agosto de 1912 Pascual le confirma a Rubió que ya han sido enviados a “los ingleses y a los franceses”. Con bastantes posibilidades, se puede intuir que a algunos historiadores extranjeros, como a Lavedan, les haya podido llegar esta monografía. Como veremos en el apartado correspondiente, el autor francés sigue las directrices de Rubió a la hora de defender una arquitectura gótica meridional, distinta en forma y concepto para con respecto a la septentrional.<sup>502</sup>

---

<sup>498</sup> BOEOM, 1 de noviembre de 1911, p. 184-185.

<sup>499</sup> Correo de Mallorca, 28 de mayo, 1911.

<sup>500</sup> Aquí el religioso se refiere a “monografía”, ya que si bien este escrito fue publicado en el citado anuario, también se editó en el mismo año de modo independiente; se ha reeditado una edición facsímil en el catálogo de la exposición “Joan Rubió i Bellver: arquitecte modernista” (VV.AA., 2007). En cualquier caso, como referencia de paginación, utilizaré de aquí en adelante el artículo del Anuario.

<sup>501</sup> Carta enviada por B. Pascual a Rubió i Bellver el 16 de julio de 1912. AHCOAC, C- 1689/1-8.

<sup>502</sup> Es también curiosa una carta que su primo le envía desde Reus el 9 de abril de 1912 (AHCOAC, C- 1689/1-8.) en la que le comenta que ha llegado a sus manos la publicación del Anuario de 1912. Aparte de felicitarle por el estudio, le advierte de ciertos errores en su traducción y de su dificultad para comprender alguno de sus complicadas exposiciones rogándole, en consecuencia, unos breves apuntes para aclarare sus dudas.

La influencia que este estudio ejerció en la isla se pone de manifiesto, entre otras muchas formas, mediante una conferencia leída en 1914 por Bartolomé Bosch y Sansó en 1914.<sup>503</sup> Al principio de esta, ya aclara que se basa en la conferencia que en 1911 había dado Rubió i Bellver en la isla;<sup>504</sup> la relectura que hace de la misma se hace más que evidente en la transcripción mencionada. El escrito de Forteza de 1922<sup>505</sup> es también una prueba de la repercusión que dicha conferencia tuvo en la isla. A esta, Rubió respondió con su último escrito sobre la *Seu*, en 1923.<sup>506</sup>

## 5.1. La Seu de Mallorca y el Templo Cristiano

### Proporción, integridad y claridad

Antes de abordar el análisis de los tres escritos que sobre la catedral de Mallorca deja, veo de vital importancia detenernos en sus ideas acerca del templo cristiano condensadas, en su mayoría, en los escritos inéditos que se conservan en el fondo Rubió del *Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*. Unos años después resume muy sucintamente las ideas principales en un escrito publicado en Gijón en 1923, ciudad donde años antes había levantado el templo del Sagrado Corazón de Jesús (1913-1921).<sup>507</sup>

Los escritos en los que aquí me detengo son un compendio inédito que dejó mecanografiado (parcialmente) el arquitecto Ignasi Solà-Morales, fechándolo en 1918-1923.

---

<sup>503</sup> “La catedral de Palma”, en: *Apéndice del Boletín Oficial Eclesiástico del año 1914. Documentos referentes al Seminario Conciliar de esta Diócesis*, Palma de Mallorca: Tipografía la Esperanza, 1914 (p. 40 – 53).

<sup>504</sup> En la nota a pie de página ya comenta: “El presente trabajo está basado por lo que se refiere a la parte arquitectónica, en el notable estudio de nuestra catedral, hecho por el insigne arquitecto D. Juan Rubió i Bellver y expuesto en la conferencia acerca de los conceptos orgánicos, mecánicos y constructivos de la Catedral de Mallorca, dada en el Círculo de Obreros Católicos de Palma, en 1912, con motivo de la excursión oficial de Arquitectos de Cataluña a esta isla”. “La catedral de Palma”, en: *Apéndice del Boletín Oficial Eclesiástico del año 1914. Documentos referentes al Seminario Conciliar de esta Diócesis*, Palma de Mallorca: Tipografía la Esperanza, 1914 (p. 40). Confunde aquí las fechas de la conferencia (1911) con la fecha de publicación del Anuario del Colegio de Arquitectos. Llama la atención que la publicación de Bosch i Sansó incluso reproduce algunas láminas presentes en el estudio de Rubió.

<sup>505</sup> FORTEZA, 1922.

<sup>506</sup> RUBIÓ, 1923.

<sup>507</sup> Reitero en que algunas dataciones que reseño, por no ser el objeto principal de esta investigación, no he podido comprobarlas, y se basan en las referencias aportadas por Solà-Morales (1975).

Se trata de un conjunto acerca de la monumentalidad del templo cristiano que engloba en su interior seis apartados más que analizan minuciosamente toda una serie de conceptos e ideas claves en el templo cristiano que, en varios aspectos, nos remitirían a los referentes antes señalados: Torras i Bages y Gaudí.<sup>508</sup>

En esta compilación de escritos inéditos es especialmente notable la influencia que ejercen los escritos de estética del obispo de Vic, por lo que veo necesario elaborar un estudio comparativo entre ambos. De igual forma, también estableceré paralelismos con el caso concreto de la catedral de Mallorca, pues como veremos, no sólo se trata de una idea aplicable conceptualmente al templo mallorquín, sino que en múltiples ocasiones, él mismo la presenta como ejemplo real de sus afirmaciones.

Rubió elabora muy cuidadosamente toda una teoría sobre el estilo en el arte monumental cristiano. Las directrices a seguir vienen dadas, principalmente, por los comentarios de Torras en “La Fruició Artística”, así como por otros filósofos y autores en los que el religioso se basa y que, por tanto, de esta manera indirecta llegarían a nuestro arquitecto.<sup>509</sup>

Rubió parte de una teoría en la que distingue -mostrando una clara influencia de Platón y Santo Tomás de Aquino- la existencia de dos mundos: el terrenal y el divino. El mundo en el que vivimos es un mero intento de copia del celestial, y aunque la presencia de Dios se nos muestra día a día en su creación, el conocimiento o la mera aproximación a su esencia es imposible. Dios sería el ser más perfecto del universo, inaprensible e impensable en toda su esencia para el mortal. La luz sería su vía de manifestación que nos ayudaría a

---

<sup>508</sup> Aunque Solà Morales se refiere a seis apartados, transcritos sólo aparecen cuatro (“De l’ideal, de l’estil i del caràcter”, “Relacions entre l’ideal i la tècnica”, “Les qualitats de la matèria en les seves relacions amb la disposició del temple cristià i amb la forma dels seus elements constitutius” y “la forma i la matèria”) y uno manuscrito que me he encargado personalmente de transcribirlo (“De la simplicitat i la complexitat a l’art monumental”). El conjunto completo se conserva en el Archivo del COAC (caja 1697).

<sup>509</sup> Rubió en ningún momento niega tal débito, es más, la admiración que le brinda a este maestro espiritual es tal, que no cesa de citarle en sus escritos reproduciendo, incluso, ciertos pensamientos suyos. Torras i Bages, “De la Fruició Artística” (1894), en: TORRAS I BAGES, 1936. Torras i Bages, siendo conciliari del *Cercle de Sant Lluc*, ocasionalmente deleitaba a los miembros de esta institución con sus conferencias. La *Fruició Artística* fue una de las charlas que impartió, habiéndole podido llegar directamente allí a Rubió.

apartar nuestra atención de los placeres terrenales para aproximarnos a nuestro real objetivo.<sup>510</sup>

Como consecuencia de ello, defendería el trascendente papel del arte y del artista para poder transmitir en la tierra, aunque muy someramente, el referente divino; el artista sería el mediador entre lo contingente y lo incontingente, por gozar del don de la iluminación divina. Partiendo de esa premisa, afirma Rubió que los estilos serían esa forma de plasmar el espíritu divino en la tierra. Es decir, el estilo serían las diferentes formas de acercamiento que han nacido en las distintas épocas como fruto de esa necesidad de aproximación al referente divino.<sup>511</sup>

En el estilo entrarían tres factores determinantes: Dios, materia y hombre.<sup>512</sup> Dios, origen de la iniciativa, siempre ha permanecido inmutable, por lo que en todas las épocas la inspiración siempre habría sido la misma fuente. La materia, imprescindible para dar forma física a la inspiración, también siempre ha sido la misma a lo largo de los tiempos. Sólo el hombre, y por ende, su contexto, ha ido medrando a medida que han ido avanzando los tiempos. Él es, por tanto, el máximo responsable de los cambios de estilo que se han ido dando a lo largo de los siglos. De esta manera estaría reafirmando esa idea en la que reitera en varios de sus escritos publicados: la obra de arte es hija de su tiempo. Esto implicaría un rechazo al historicismo arqueológico tan en boga entre muchos de sus contemporáneos, por no mostrarse respetuoso con este factor explicado, no obstante sucumbir a él en más de una ocasión.

---

<sup>510</sup> En este caso la presencia del pensamiento de Ramón Llull sería muy evidente. Torras lo cita y la influencia parece llegarle también a Rubió. Como referencia más pagana cabría citar a Dante, al que ambos autores mencionan. La importancia que para el arquitecto tiene la luz es innegable; son continuas las referencias que a esta hace, precisamente por el papel metafórico que tendría si nos basamos en la teoría que estamos exponiendo, tanto por ser una forma de manifestación divina en la tierra, como por ser el cauce de inspiración de aquellos arquitectos iluminados por un don superior. En todos sus escritos sobre la catedral de Mallorca, como veremos, hace alusión a esta idea, poniéndola, como ejemplo de templo lleno de luz, como por el arquitecto iluminado que la concibió.

<sup>511</sup> Rubió dedica varios artículos a su teoría del estilo: 1921, 1921 (a), 1921 (b) y 1923 (a).

<sup>512</sup> En realidad esta reflexión la podríamos emparentar con aquella que Torras lleva a cabo en "El verb artístico. Comentari a Santo Tomás", en: TORRAS I BAGES, 1936. En ella plantea -tomando como referencia última la filosofía de Santo Tomás- el origen de la inspiración según el pensamiento de cuatro filósofos: Platón: el ser divino, Wagner/Hegel: el mismo artista, Taine: de la tierra. La obra de arte resultaría, para Torras i Bages (y para Rubió) de la conciliación de los tres factores mencionados.



Sin embargo, y a pesar de ser el hombre el principal responsable de la sucesión y evolución de los distintos estilos, los otros dos factores serían también condicionantes fundamentales y esenciales a la hora de definirlos. El resultado, por tanto, sería fruto de la acción humana en su intento de conciliación de la materia, con su afán de alcanzar la divinidad. Rubió elabora una compleja tabla de clasificaciones en los que dependiendo del factor que predomine se obtiene un resultado u otro. La obra monumental cristiana perfecta sería aquella en la que los tres componentes están en su justa medida y armonía. Si bien el detonante último y fundamental sin el cual el engranaje no se pondría en marcha es Dios, y no obstante ya exista un determinado estilo definido, si el artífice no siente empatía alguna con esa Divinidad inalcanzable e inefable, su obra resultaría mediocre y sin trascendencia alguna. Solamente si el autor se deja penetrar por el rayo de luz de la inspiración, puede crear una obra de arte excepcional y, por consiguiente, puede ser considerado un verdadero nexo de unión entre ambos mundos.<sup>513</sup>

Partiendo de su particular definición del estilo, distingue sus dos esencias fundamentales, la material (mutable) y la divina (inmutable) y se cuestiona la supuesta anterioridad de la técnica o del ideal. Obviamente sería la referencia divina quien nos daría las pautas para comenzar cualquier proceso de creación. Con ello argumentaría el desarrollo de un mismo estilo simultáneamente en sitios geográficamente disidentes. Este sería el caso del gótico,<sup>514</sup> considerando uno de los máximos exponentes a la catedral de Mallorca: *...amb el desig de perfeccionar constantment els mètodes constructius de les èpoques immediates anteriors, es creà la basílica de voltes d'aristons, anomenada gòtica. Els seus més dignes exemplars són les catedrals d'Amiens i de Reims, en el seu país d'origen, i les catedrals de León i de Mallorca en el nostre país.*<sup>515</sup>

En su opinión el gótico sería, junto con las construcciones bizantinas, aquel más próximo a la perfección, puesto que respondería a tres de las características divinas que

---

<sup>513</sup> *... perquè el desig d'altíssims ideals és la causa principal de les formes dels monuments de tan diversa espècie. Mirem, sinó, la catedral de León, i comparem-la amb la catedral de Barcelona; mirem després la catedral de Mallorca i comparem-la amb la Seu de Burgos (...) Mallorca i Burgos! La catedral de la immensitat sense fites i la catedral de les limitacions i dels detalls...* RUBIÓ, 1923 (b), s/p.

<sup>514</sup> Para él, el gótico es uno de los dos únicos estilos reales en el arte cristiano, no obstante algunos defectos que lleva de forma intrínseca. Mientras que los otros estilos siempre habían surgido de la evolución de las referencias anteriores, el gótico -como el bizantino- nace sin ningún tipo de modelo previo.

<sup>515</sup> RUBIÓ, 1923 (b), s/p.

luego analizaremos (integridad, proporcionalidad y claridad). Aparte, sería un estilo creado totalmente nuevo y sin arrastre de formas o tipos anteriores. No obstante esta defensa que siempre está presente en todas sus teorías, entraña dos errores fundamentales que imposibilitan a éste una evolución lógica y positiva a lo largo de los tiempos. Por una parte, este estilo resulta de una repetición ad *infinitum* de unas mismas formas compositivas, sin un punto de fuga ni un orden teleológico, creando esto una monotonía en sus resultados.<sup>516</sup> Otro de los escollos del gótico sería la falta de continuidad entre el elemento sustentante y sostenido, obligando a crear toda una arquitectura parasitaria imprescindible. La superación de este estilo, viene dado por su maestro Antoni Gaudí, creador y embajador de la nueva arquitectura que caracterizaría a Cataluña. En gran medida, toda su elaborada teoría tendría como objetivo último reivindicar una nueva arquitectura creada por un artista iluminado en clara consonancia con la Divinidad y digno hijo de una sociedad ordenada y cívica. En definitiva, reivindicaría la estática gráfica y el arco parabólico de Gaudí como la legítima continuación y superación del estilo gótico.

Para que un estilo pueda ser considerado como tal, debe concebirse desde las más altas cotas de la técnica que para aquel momento se hayan alcanzado, absurdo sería retroceder en la historia de la arquitectura. La materia, por tanto, tiene también una trascendencia clave, y sería tanta su importancia que sin ella no podríamos estar hablando de arquitectura en este momento. Sólo cuando el estilo llega a su mayor perfección y la técnica se convierte en algo dominado por el hombre, este se despreocupa de la misma y puede ir en búsqueda del ideal; en este momento es cuando nacen las grandes obras de la cristiandad. Sin embargo, este florecimiento dura poco puesto que el hombre, confiado, pronto se olvida de su verdadero fin y da rienda suelta al virtuosismo.<sup>517</sup>

De cualquier forma, la evolución entre estilos es lenta y ni siquiera podríamos afirmar que cada época cuenta con uno propio, puesto que el nacimiento de éste sólo se podría llevar a cabo dentro de una sociedad armónica y equilibrada. En momentos de desorden y

---

<sup>516</sup> Las construcciones bizantinas, como Santa Sofía, sí presentarían esos juegos de volúmenes dramáticos y ascendentes con respecto a un fin determinado. No obstante, el error de este estilo lo vería en sus gruesos muros imposibles de ser penetrados por la luz de vital importancia para Rubió. Como veremos, el mérito de la *Seu* de Mallorca radica en superar tal monotonía mediante el juego de volúmenes y *oculi* que esta tiene en su cabecera.

<sup>517</sup> Podríamos interpretar tal afirmación como una crítica más a todas aquellas construcciones donde el criterio primigenio no es el funcionalismo o el racionalismo.

caos, lógicamente no podríamos aprehender las cualidades más esenciales e imprescindibles de la divinidad sin las cuales no se pueden concebir la creación de un nuevo sistema de formas íntegro, diferente y original.

Con independencia del estilo en el que esté levantado el templo cristiano siempre debería respetar tres factores básicos e ineludibles: proporción, integridad y claridad. Estas serían las características más definitorias del Ser divino y supremo, por lo que no tendría sentido pretender una aproximación sin tener en cuenta aquello que define mejor su esencia.

Es decir, cada uno de los elementos constituyentes debe estar integrado en la justa medida (proporción). De la misma manera, los elementos componentes también deben tener una razón de ser y de estar, por lo que el prescindir de cualquiera de ellos desmoronaría el efecto global de la obra de arte (integridad). Por último, la importancia ya mentada anteriormente de la luz. Como nos han indicado otros de sus escritos, tendría presente la *Seu* como ejemplo de esos conceptos de claridad, proporcionalidad e integridad. Cita textualmente este templo como referente de integridad: *La primera d'aquestes tres qualitats essencials a tota obra d'art, és a dir, la integritat, suposa que la cosa a la qual s'aplica és completa, que no li sobra ni li falta res d'allò que pertany a la seva naturalesa. Aquesta afirmació, si no s'aclareix, sonaria malament als arquitectes. Vull dir que les formes plàstiques de Karnak, el Partenó, Santa Sofia i la catedral de Mallorca són obres completes en elles mateixes.*<sup>518</sup>

El capítulo que hoy todavía permanece manuscrito lo dedica exclusivamente a un concepto vital en su pensamiento, y al que se refiere con frecuencia en muchos de sus escritos; un factor clave para que un templo cristiano sea digno de ser considerado como tal: la simplicidad.<sup>519</sup> Apela constantemente a la necesidad de simplicidad y sencillez en toda obra de arte. Ahora bien, dedica también gran parte de sus esfuerzos a matizar qué es lo que entiende por sencillez, aclarando que dicho concepto ha sido mal interpretado en la mayoría de las ocasiones contrariando su verdadera esencia. La sencillez resultaría de la compenetración de complicaciones lógicas e inherentes a toda obra arquitectónica.

---

<sup>518</sup> RUBIÓ, 1923 (b), s/p.

<sup>519</sup> "De la simplicitat i de la complexitat a l'art monumental", en: RUBIÓ, 1923 (b), s/p.

Simplicidad, por tanto, implicaría también armonía y unidad, no siendo nunca un símil de facilidad o descuido.

La obra monumental resulta de la armonía de esas grandes complejidades de diferentes esencias (divinas, materiales y humanas). Resulta del casamiento y de la compenetración de dificultades con el fin último del logro de la sencillez. Muy pocos son los arquitectos capaces de asumir tal reto, y no quedarse retenidos o embelesados en los extremos; esa simplicidad no es la auténtica. La verdadera sencillez es la que nace de la complicación, véase (en palabras suyas) la de la catedral de Palma de Mallorca.<sup>520</sup> Complejidad, en este caso, no va reñida con simplicidad.

La importancia que para él posee este concepto no sólo tendría una explicación estructuralista (recordemos su admiración hacia este aspecto de la construcción), sino que también tendría una explicación divina (tal vez la más importante). La sencillez va ligada a la unidad y a la armonía siendo estos los atributos máximos de la divinidad. Si la obra de arte monumental tiene que ser el nexo de unión de los dos mundos, sería incoherente que la representación terrenal no participara (aunque fuera en la medida mínima que puede) de las máximas características celestiales que, en última instancia, es el máximo objetivo al que apela la construcción.

De ahí se explica que el paganismo, según el arquitecto, no participe de dicha sencillez. Sólo la arquitectura monumental cristiana asumiría tal reto de conciliar y compenetrar tantos elementos de tan diversa esencia teniendo como resultado una apariencia sencillísima absolutamente necesaria para que exista una conexión con el fiel.

Volviendo al artículo que sobre el Templo Cristiano publicó en Gijón, se podría interpretar como una conclusión a toda esta teoría que hoy todavía resta inédita. La fecha que Solà-Morales da de finalización de los inéditos, 1923, es totalmente plausible si tenemos

---

<sup>520</sup> *La gran complexitat no és fruita de tot l'any. Dins el domini de l'art ella no és resultat que sigui propia de totes les èpoques ni de totes les civilitzacions. Per arribar a la gran complexitat artística, que és la més alta aflorescència d'una escola, d'un modo, d'un estil, són necessàries llargues anyades de lluita constant, són menester de varies centúries d'angúnies i de tantejos. La màxima complexitat la té l'obra de màxima perfecció dins d'un estil determinat. Després d'ella res més hi ha de cercar dins de l'estil. Llavors, l'ornamentalitat, la súper-decoració, és la feina pròpia dels artistes que res tenen ja que afegir a la màxima complexitat possible. Aqueixa màxima complexitat, es diu Basílica de Sant Pau, dins l'estil que anomenem llatí. Aquest summum de perfeccions complexes es diu Santa Sofia de Constantinopla, dins l'estil bizantí. Se diu, la Seu de Mallorca dins l'estil gòtic...* RUBIÓ, 1923 (b), s/p.

en cuenta la fecha de publicación de este artículo, que no es más que una sinopsis de lo anteriormente explicado. Hace aquí un especial hincapié en la idea de que el templo cristiano es una conciliación de tres factores: materia, hombre y Dios. Tres factores tan diferentes y con esencias tan disidentes pueden dar complicaciones a la hora de armonizarlos. La forma viene dada por la función que va a desempeñar, por supuesto, guiada por el ideal divino que es quien nos da las pautas para proceder. El idealismo se entiende como la oposición al materialismo necesario para dar cuerpo y realidad a la obra, por lo que la tarea es ardua a la hora de ponerlos de acuerdo. La materia, es difícil de manejar al gusto de uno y a expensas de una forma determinada, sólo cuando el hombre logra eso (en el punto justo) se puede decir que ha nacido un nuevo estilo.<sup>521</sup> He aquí la clave del arte cristiano, respetar la esencialidad de la materia y no obligarla a adoptar roles que no le son propios. Según Rubió, el resto de arquitecturas paganas fracasaron precisamente por pretender dar misiones a una determinada materia que en realidad le son propias a otras.

Como hemos podido observar, el racionalismo al que apela constantemente, se convierte en hilo conductor de toda su doctrina. Al mismo tiempo, cabe llamar la atención sobre la reflexión que hace de la construcción del templo cristiano, los elementos rectores que intervienen en tal proceso, y el criterio comparativo que utiliza para con respecto el resto de arquitecturas no cristianas.

## **5.2. “La Seu de Mallorca”<sup>522</sup>**

### **Una primera aproximación a la catedral de Mallorca**

Analizando ya cada uno de los casos concretos y comenzando por la más antigua de estas publicaciones, debemos destacar el tono y la forma con la que aborda el tema de una manera tan distinta con respecto a los otros dos estudios posteriores. Si estos los enfoca como una investigación exhaustiva y rigurosa, este artículo apenas profundiza en detalles

---

<sup>521</sup> Un excesivo dominio de la misma, anula sus cualidades por lo que la armonía se anularía si no se obtiene un efecto satisfactorio, real o sensato.

<sup>522</sup> RUBIÓ, 1906 y RUBIÓ, 1906 (a). Cabe mencionar que este artículo se lo dedica a quien fue mayordomo del Palacio Episcopal, D. Bartomeu Pascual.

técnicos o estructurales. *A priori* lo recibimos como un escrito comparable al romanticismo que invadía a los viajeros que frecuentaron la isla en el siglo XIX. El tono poético y florido con el que baña los continuos halagos que le brinda a la *Seu*, dista mucho del enfoque crítico que se respira en los otros dos estudios. Si bien es evidente esta disidencia, muchas afirmaciones que esboza en los diarios estarían preludiando ideas en las que luego se detendrá exhaustivamente en las otras dos publicaciones. Deja claro, por tanto, que en 1906 -apenas dos años después de su primera visita a la isla- ya tenía un conocimiento importante del edificio y, al mismo tiempo, dejaba entrever su interés y sus ansias de ir más allá en la investigación. Parece que Rubió todavía está bajo el impacto de la belleza de la misma y transmite tal anonadamiento al papel, perdiéndose en elogios y poesía, y relegando el sentido práctico a un segundo plano. A pesar de ello, ya nos comienza a adelantar parte de las ideas que trabajará en los años siguientes dándoles una mayor fundamentación y relevancia. Consciente por entonces de su trascendencia, plantea una serie de ideas que encumbrarían a la *Seu* como “la más grande de nuestra raza”.<sup>523</sup>

El “gigante de piedra”<sup>524</sup> supera en espaciosidad a aquellas catedrales francesas de espacios oprimidos. Añade luego que el templo es la demostración más clara de “nuestra casa”; estas dos afirmaciones patentizan su toma de conciencia, en fechas muy tempranas, de la dicotomía estilística, estructural y espacial existente en el gótico.

Igualmente muestra a la *Seu* como un ejemplo de buena ordenación y diálogo entre los elementos fundamentales de todo templo: cátedra, presbiterio y altar. Adelantándose aquí también a esa idea en la que constantemente reitera acerca del punto de fuga constituido por la capilla de la Trinidad y la capilla Real. También nos menciona la majestuosidad de las dimensiones, la amplitud y espaciosidad, la sencillez con que todo se ha logrado (fruto no sólo del maestro de obras, sino también del buen talento del rey emprendedor) y de la unidad espacial a la que contribuyen la originalidad de los pilares. En definitiva, adelanta toda una serie de ideas que años después desarrollará mucho más exhaustivamente.

Aun teniendo presente todo esto, y perdido entre elogios y apologías, se intuye el último objetivo que puede tener este artículo: la justificación de la restauración encargada por

---

<sup>523</sup> *Ibid.*

<sup>524</sup> *Ibid.*

Campins. Aunque muy sutilmente, deja traslucir la necesidad de hacer suaves retoques para que el templo brille, por fin, con la luz que originalmente fue concebida. Tal vez podríamos ver este artículo, como una defensa de la restauración llevada a cabo por su maestro que ya por entonces era víctima de terribles críticas por tal actuación.<sup>525</sup>

### **5.3. “Conferencia acerca de los conceptos orgánicos, mecánicos y constructivos de la Catedral de Mallorca dada con motivo de la excursión oficial de la Asociación de arquitectos de Cataluña”<sup>526</sup>**

#### **Un estudio fundamental del edificio**

Reiteramos en que debemos de tener presente que este estudio se publicó en el *Anuario del Colegio de Arquitectos* en 1912, que está datado originalmente en 1911, y fue el resultado de la ya citada conferencia que dio en Mallorca en mayo de ese mismo año. De su repercusión y difusión ya he hablado suficientemente en la introducción de este apartado, por lo que no voy a insistir tampoco en este tema. También quiero llamar la atención, antes de avanzar en el análisis de este estudio, sobre una idea fundamental que ya adelanta en el artículo en el que nos hemos detenido antes, y al que por supuesto le dedicó afirmaciones y reflexiones fundamentadas en el presente escrito: la reivindicación, por primera vez en la historia de la arquitectura, de un gótico meridional diferente a los postulados más ortodoxos del hasta el momento único considerado, el gótico nórdico. Por la enorme trascendencia que tiene esta idea, considero que le debo dedicar un apartado completo para matizar y profundizar en todos sus aspectos necesarios. Aunque haremos alguna mención puntual como parte de alguna otra explicación, insisto en que ni en este escrito ni en el de 1923 por el momento nos detendremos en analizar esa faceta de Rubió, tan digna a destacar.

---

<sup>525</sup> *...tota aquella armònica acumulació de carreus, que és l'obra magna de la rassa catalana, comensada per un rey que és la nostra glòria i restaurada pel Bisbe Campins, per un d'aquells bisbes que, com el Bisbe Oliva o el Bisbe Morgades, son bisbes que al aixecar parets noves o redresar les caigudes fan veritable aquella màxima del altre gran bisbe Torres quan assegura que la edificació o restauració dels monuments son grans expansions dels pobles i en son la seva fe del baptisme.* RUBIÓ, 1906 y RUBIÓ, 1906 (a).

<sup>526</sup> RUBIÓ, 1912 (h) y RUBIÓ, 1912 (l).

Éste, es su escrito más maduro y técnico, pues en el artículo de 1906 apenas esboza unas ideas que aquí desarrolla en profundidad. En el ensayo de 1923 reitera en muchas de ellas pero, fundamentalmente, se centra en defender la intervención de su maestro a raíz de la dura crítica lanzada por Guillermo Forteza en 1922. A lo largo del presente escrito plantea sus razones de admiración del templo mallorquín, su excepcionalidad técnica y su sabia y mestiza estructura. En cualquier caso, y si bien es cierto que gran parte de los estudios y afirmaciones que el arquitecto catalán hace son absolutamente certeras, debemos siempre leerlas con una visión crítica, y revisarlas.

La excepcionalidad del edificio y la admiración que le brinda radica, según él, en un aspecto fundamental: en la solución tan inteligente que el arquitecto -encomendado por un rey visionario- logra en el templo. En sus palabras, sabe combinar “el último y más grandioso mojón de la corriente lombarda”<sup>527</sup> con un “arte gótico que había alcanzado ya su desarrollo máximo”.<sup>528</sup> Tal osadía y originalidad en una arquitectura sólo podía ser iniciativa de un rey como Jaime I y de un arquitecto iluminado y receptivo con el mensaje divino. Con esa idea de arquitecto-mensajero divino en la tierra, retomáramos todas sus teorías acerca de la creación del estilo y de la obra en las diferentes épocas; sólo un artífice de mente abierta y en perfecta empatía con el referente divino e infinito, sería capaz de crear una obra como la *Seu*, sin precedente alguno en la historia de la arquitectura.

¿Por qué califica Rubió la estructura de la *Seu* como lombarda (o románica)? La catedral de Mallorca, al igual que aquellas, plantea una estructura cuyas naves -en este caso tres- acaban todas en ábsides. El central, que alcanza un gran desarrollo, presentaría una diferencia de altura considerable para con respecto a la de la nave central, aprovechando tal desnivel para insertar un gran óculo -el más grande del mundo- bajo el cual se abriría un arco triunfal que daría entrada a la capilla Real, dentro de la que se abre otra pequeña capilla (la Trinidad) con tres ventanales, al igual que muchas iglesias románicas. Tampoco tendría triforio sobre las naves laterales y, en su defecto, al igual que en las basílicas cristianas, se abrirían vanos en el paramento murario existente entre la cubierta y los arcos torales.

---

<sup>527</sup> RUBIÓ, 1912 (h), p. 88. Constantemente utiliza este término para referirse al románico, planteándolo como un heredero de la arquitectura romana y bizantina.

<sup>528</sup> *IBID*, p. 90.



Es gótica, sin embargo, por toda su piel, es decir por la forma de cubrir esa estructura por él calificada de lombarda. Matizando dentro de ese mismo estilo con ciertas características propias de la zona mediterránea, como las capillas absidiales entre contrafuertes.

Aun viendo Rubió este estilo como uno de los dos más evolucionados dentro de la historia de la arquitectura universal, le encuentra varios defectos que se repiten en todos los templos levantados bajo estas pautas. La excepcionalidad de la *Seu* -o de su artífice- fue el saber superar, en gran medida, tales obstáculos, haciendo una obra única sin precedentes.

En primer lugar, los espacios cubiertos en el gótico sufren una involución con respecto a los románicos (herederos de la tradición de la Roma Imperial y de Bizancio en cuanto a espacio cubierto). Ni tan siquiera los templos góticos más espaciosos (Gerona o Mallorca) alcanzan mínimamente a hitos arquitectónicos como San Pedro de Roma o Santa Sofía de Constantinopla. Estos artífices estaban mucho mejor capacitados para cubrir vastos espacios que los de la alta Edad Media. A ello se le añade toda la arquitectura parasitaria<sup>529</sup> que le sirve de contrarresto a los diferentes empujes que genera la estructura gótica; todo ello con el único objetivo de dejar entrar la luz en el interior del templo y, como tan cínicamente comenta el autor, para acabar con la pintura mural y los mosaicos tan propios de aquellas épocas anteriores. La esencia del problema es sólo una: la transversalidad inherente a todas las arquitecturas góticas. Esta es una arquitectura de líneas y de planos que se van repitiendo con consecuente monotonía. Frente a ella, la arquitectura lombarda y en consecuencia, aquella última de la que procede, es una arquitectura longitudinal y de volúmenes; las partes están organizadas de una forma teleológica, con un punto de fuga que vendría dado por la figura del cimborrio.

Con respecto a la cubierta del espacio, la catedral de Mallorca supondría un importante logro. A propósito de ello, elabora todo un estudio sobre la curva de presiones que califica de inaudita y no fundamentada en la lógica, de nuevo nos encontramos ante el fruto de un artista fuera de lo común, sólo justificable por esa inspiración brindada directamente de la Divinidad. Las soluciones que idea este arquitecto permiten afirmar que “la catedral de Mallorca es sin duda la que con menor cantidad de materiales vistos desde el

---

<sup>529</sup> Con este término me refiero a toda la arquitectura anexa de la que depende la estructura principal para no derrumbarse.

interior, encierra dentro de sí un volumen mayor de espacio útil”.<sup>530</sup> Estudiando minuciosamente los empujes ejercidos por todos los elementos constitutivos de la estructura, llega a la conclusión de que el empuje vertical ejercido por los aristones de las naves central y lateral y de los arcos fajones de estas dos naves, no sólo no pasarían por el eje de cada uno de los pilares, sino que apenas rozarían el elemento sustentante. Si bien es cierto que es consciente de que los pilares están inclinados para paliar tal desvío de empuje, no se explica el sabio entramado que el arquitecto articuló para sostener en pie el edificio y obtener, al mismo tiempo, tan buenos resultados.

Elabora toda una clasificación comparativa de los cuatro grupos de iglesias góticas en función a la relación existente entre las naves laterales y la central (diferencia de alturas y empujes resultantes). Considera la mejor solución, la que cataloga como tercer grupo, donde se incluiría a la *Seu*. Estas tendrían las naves laterales más bajas que la central, lo suficiente para no prescindir de arbotantes para su sujeción. La catedral de Mallorca tiene la particularidad tan admirable de que los arcos ojivales de la nave central arrancan a la altura de las claves de los arcos de las naves laterales. Esta solución única, junto a los pilares octogonales tan esbeltos que separan las naves, logran esa espacialidad tan admirada por Rubió. Santa María del Mar sería la otra iglesia que, aun perteneciendo a otro grupo, alcanzaría una espacialidad semejante.

La otra superación del templo mallorquín con respecto a la arquitectura gótica más ortodoxa es el logro del eje longitudinal que nuestro arquitecto tanto echaba en falta en este estilo y que, sin embargo, era una de las características más positivas de las iglesias románicas. Rubió ve superada la transversalidad y monotonía en la cabecera. Concibe a ésta como un templo dentro de otro templo, es decir, se crea un juego de tres volúmenes formado por el templo en sí, la capilla Real y la capilla de la Trinidad, esto, junto a sus respectivos *oculi*, crea un punto de fuga que palia la monotonía intrínseca al resto de la estructura gótica. En este punto debemos introducir un importante matiz: Rubió parte de la base de que el templo fue concebido íntegramente desde su origen, sin embargo, tal y como plantea Guillermo Forteza en 1929, tal peculiaridad es el resultado de un cambio de planos.<sup>531</sup> La catedral originalmente estaría concebida únicamente como lo que hoy día es la capilla Real,

---

<sup>530</sup> RUBIÓ, 1912, p. 133.

<sup>531</sup> FORTEZA, 1922, p.1.

y sería Jaime III quien decidiera cambiar el rumbo de las obras para realizar un proyecto mucho más ambicioso, quedando la primera estructura únicamente como la cabecera del templo. Por tanto, la teoría de Rubió, primero como influencia lombarda, y segundo, como idea excepcional y original, quedaría anulada. Aunque el resultado, como defiende nuestro arquitecto, es digno de admiración, no debemos perder la noción de que fue fruto del azar y de unas circunstancias determinadas.

En cualquier caso, y siguiendo con el discurso de Rubió, además de participar de una estructura lombarda y superar los escollos que tenían la gran mayoría de edificios góticos, también participaría de innumerables prerrogativas inherentes a este último estilo, convirtiéndose también en uno de sus grandes paradigmas. Todas ellas se podrían resumir en una sola característica: la Unidad. De nuevo sacando a colación su teoría expuesta en los escritos inéditos, plantearía este concepto como uno de los más preciados, puesto que sería partícipe de la esencia divina e infinita. En la *Seu*, por tanto, estaría representada esa unidad de material (la piedra), la unidad de esfuerzo (todo a compresión), la unidad de formas (arco apuntado) y la unidad constructiva (todo tiene una razón de ser). Sólo le faltaría la unidad del organismo, la longitudinalidad ausente en el gótico, presente en la arquitectura lombarda y también en la catedral de Mallorca.

Aparte de todo ello, otro de los grandes logros fundamentales para que una arquitectura sea digna de ser considerada como tal es la simplicidad. La catedral de Mallorca es uno de los mejores exponentes de tal cualidad. Considera a Santa María del Mar y a la catedral de Mallorca como los dos edificios de organismo constructivo más simples de todo el arte gótico, y los que con menor complicación y menos materiales han logrado construir las dos salas proporcionalmente más espaciosas y desembarazadas de toda la Cristiandad...<sup>532</sup> Sendos arquitectos supieron crear un verdadero espacio único muy diferente al de las oprimidas catedrales nórdicas. De más está decir que la simplicidad sería otra de las esencias fundamentales del Ser Supremo.

En definitiva, este estudio es, sin lugar a dudas, una de las aportaciones más destacadas que se haya hecho sobre la *Seu*. Su repercusión fue inminente, como muchos escritos y artículos de la época nos demuestran. Por ejemplo Costa i Llobera, en un escrito

---

<sup>532</sup> RUBIÓ, 1912, p. 123 y 124.

que deja sobre la catedral, hace constantes referencias y apuntes a esta monografía de Rubió: “El aventajado arquitecto Rubió, en su profunda monografía técnica sobre esta catedral, ha definido que es una concepción lombarda y una construcción gótica. Esto le da un carácter propio que la hace inconfundible”.<sup>533</sup> Si bien es cierto -como hemos podido comprobar- que existen ciertos errores que desmontarían algunas de sus teorías, los estudios técnicos que incluye no tienen algo sin precedente alguno, y hoy día nos seguimos apoyando en ellos. No es extraño descubrir alguno de los dibujos estructurales que Rubió incluye en este escrito de 1912 en estudios actuales.<sup>534</sup> Su precisión y certeza permiten que siga sirviendo de referencia.

#### **5.4. “Algunes observacions de la *Seu* de Mallorca. Contestació a una conferència de l’arquitecte don Guillem Forteza”<sup>535</sup>**

Como ya explica el título del artículo, este último escrito de Rubió sobre la *Seu* es una respuesta a una conferencia de Guillermo Forteza que, aunque se conserva por escrito en las páginas del periódico arriba citado, no le permitieron, por prudencia, presentarla en público.<sup>536</sup>

También es necesario tener presente el contexto en el que el arquitecto catalán redactaba su respuesta. Para aquellos años, la restauración de la *Seu* se daba por concluida, y Rubió tampoco tenía activa ninguna otra obra que le obligara a ir a Mallorca con la asiduidad que lo venía haciendo hasta el momento. Como ya comenté en uno de los primeros apartados, si bien es cierto que están documentadas algunas visitas suyas a Sóller en la década de los 40 (consecuencia de la iniciativa de retomar las obras de la parroquia, durante tanto tiempo truncadas por motivos económicos) no tengo constancia de que volviera a pisar la isla una vez finalizadas las obras de San Bernardo. Recordemos, también, que

---

<sup>533</sup> COSTA I LLOBERA, 1917, p. 14.

<sup>534</sup> ROCA I FABREGAT, 2005, p. 15.

<sup>535</sup> RUBIÓ, 1923.

<sup>536</sup> “doy a las columnas de este periódico el texto de la conferencia que no pude dar el miércoles pasado en el Museo Diocesano porque se me dijo que había quien formalmente quería controvertir mis puntos de vista. Evito así, por lo menos, el deslucimiento que llevan consigo todas las improvisaciones”. Forteza, 1922, p. 1.

Campins y Rotger ya habían fallecido y, por otra parte, Alcover había vuelto la espalda a la causa catalanista para aproximarse a un sector más conservador y localista. No obstante estas circunstancias, este escrito al que me refiero ahora muestra que su espíritu seguía muy próximo a la *Roqueta* y, sobre todo, a la *Seu* de Mallorca.

La mencionada conferencia del mallorquín, por aquel entonces arquitecto diocesano, no apunta directamente contra las ideas de Rubió. Si bien lo menciona y uno de los apartados se lo dedica -con un evidente sarcasmo en lo que a su teoría del mestizaje lombardo y gótico se refiere- su ataque fundamental lo lanza contra la restauración en sí. Es decir, el objeto fundamental de este artículo es una crítica a la intervención que Gaudí, apoyado por su entonces joven discípulo Rubió, había realizado en el templo mallorquín. La respuesta de nuestro arquitecto, por tanto, no es sólo una justificación y revisión de su teoría expuesta en 1911 -y así lo aclara al inicio de este ensayo crítico- sino también una defensa de las mencionadas obras. Aunque sí es cierto que es ese el objetivo último y la principal idea que extraemos una vez leído el texto, es necesario aclarar que a menudo se convierte en un pretexto para hacer resurgir muchos de los puntos ya tratados en su conferencia de la década anterior. Con un tono menos técnico, revisa ideas como su teoría sobre el templo cristiano y el artífice iluminado, el gótico meridional, la inaudita especialidad y sencillez del templo, etc. Aunque en ocasiones se extiende más en algunas explicaciones para mayor fundamento de algunas de estas ideas, en general podemos afirmar que no aporta nuevas ideas con respecto al texto anterior.<sup>537</sup> Como parte del objetivo que pretendía lograr, sí nos proporciona importantes datos documentales acerca de la intervención de Gaudí.<sup>538</sup>

---

<sup>537</sup> Rubió recupera sistemáticamente aquellas afirmaciones que ya había expuesto en el escrito de 1912 y que, en definitiva, son la esencia global de su tesis: *I. La catedral de Mallorca està concebuda a la manera llombarda; II. De tots els edificis llombards és el que té desenrotllats amb major amplitud tots els organismes propis de aqueixa Escola; III. De tots el edificis gòtics és el que té les naus més espaioses. IV. La Catedral de Mallorca és la que amb menor quantitat de materials vists desde l'interior, tanca un major volum d'espai útil; V. Seria sumamente difícil cubrir una esglèsia de tres naus de majors dimensions que les de la Seu de Mallorca; VI. De totes les esglésies gòtiques de tres naus, és la que té la nau lateral lo més alta posible sense absorbir ni la altura ni la llum de la nau central; VII. La Catedral de Mallorca és l'èxit orgànic i mecànic major i més perfecte de l'estil gòtic; VIII. La solució única, en tota la història de la arquitectura d'acabar les perspectives altes de la Seu amb grandiosíssim joc d'oculi; IX. La solució única en tota la història de la arquitectura, de obrir tres finestres en les capelles situades a lo llarg de les naus laterals.* RUBÍO, 1923, p. 9.

<sup>538</sup> Como ya vimos en el correspondiente apartado de la capilla de San Bernardo, Rubió le dedica varias páginas a explicar los verdaderos artífices y móviles que se escondían tras estas obras. Nos explica también las osadas intervenciones que su maestro llevó a cabo en los tornavoces y tribunas, de las que cabe recordar que se reconstruyeron a partir de materiales de épocas anteriores que estaban dispersos por la *Seu*; la reutilización y consecuente descontextualización de esas formas fue una de las grandes críticas colectivas que recibieron los arquitectos catalanes.

En cualquier caso, nos detendremos a analizar algunos puntos que expone de una forma más precisa que en el análisis de 1911-1912. Tengamos también en cuenta la importante aportación que esta monografía supone en cuanto a la reivindicación del gótico meridional se refiere; expone toda una serie de ideas en las que confirma su teoría, avalándola como hipótesis absolutamente plausible; de esto me ocuparé en el apartado siguiente.

En primer lugar quiero apuntar la mayor dedicación que le brinda aquí a su teoría sobre el templo cristiano. Recordemos que todas las ideas que sobre esa reflexión tenemos proceden casi exclusivamente de su *corpus* inédito. Lo saca a colación, precisamente, como vía de justificación de la excepcionalidad del templo, sólo explicable si su artífice -y también lo extiende al comisario- fuera la personificación de un espíritu privilegiado, en perfecta empatía y comunicación con lo infinito, con la Divinidad. Reitera en la idea de que la obra de arte nace a partir de tres factores: el Divino, el humano y la materia. La obra resulta de la manera en la que el artífice contacta con el Ideal, y lo hace físico mediante la materia inerte; el hombre es el verdadero responsable de la obra: *i sembla evident que si la Seu de Mallorca produeix un efecte de grandiosa majestad, deu esser perquè l'esperit del Rei i del seu arquitecte eren dos esperis formidables. Coneixem el Rei per les seves gestes. No coneixem el del seu arquitecte. Però veim que de la conjunció dels dos n'ha sortida la obra de més alta idealitat que el Mediterrani acarona amb les seues marinades.*<sup>539</sup> Podemos entender esta afirmación como respuesta a algunos de los comentarios de Forteza; el óptimo resultado de la *Seu* no es algo fortuito, sino consecuencia de ese espíritu superior arriba mencionados.

Sólo un espíritu semejante ha podido ser artífice de una obra mestiza y llena de licencias y que, a pesar de ello y como consecuencia, resulta el mejor ejemplar -en su opinión- de la arquitectura gótica. Expone varias de esas “excepcionalidades” de las que goza el templo mallorquín como vía de justificación de la mente visionaria del arquitecto medieval, deteniéndose especialmente en un punto que ya nos avanza en su escrito de años atrás. Por estar directamente relacionado con la capilla de San Bernardo -tan criticada por Forteza- lo retoma y se detiene algo más. Participando de la esencia gótica meridional, la *Seu* posee capillas absidiales entre los contrafuertes. La peculiaridad de ellos -sin precedente alguno- es que modifica el desarrollo lógico de los contrafuertes con el objetivo

---

<sup>539</sup> RUBIÓ, 1923, p. 11.

de dejar entrar mayor luz al interior. Recordemos la importancia y simbología que Rubió veía en este concepto; lo ve aquí como uno de los grandes logros del artífice iluminado [fig. 101].

Otra idea de suma importancia por la modernidad que implica, en la fecha en la que el arquitecto catalán publicó este artículo, es la reflexión que realiza acerca del volumen en la arquitectura. Aunque posteriormente le dedicaremos más líneas en el apartado sobre el gótico meridional, adelanto aquí su postura en la que afirma que la arquitectura resulta de la armonía y del diálogo entre los espacios y volúmenes que la integran. Debemos tener presente su contexto, en el que aquello que primaba era la piel de la arquitectura y se concebía la evolución estilística como tal, es decir, como una variación de los elementos superficiales y no tanto como una evolución del concepto espacial.<sup>540</sup> Aunque él plantea esta característica como algo en lo que el estilo gótico no participa -sí, en cambio, la herencia de la arquitectura bizantina- se convierte, sorprendentemente, en una nota distintiva del gótico mediterráneo.<sup>541</sup> No obstante también aclara que lograr la óptima armonía entre los espacios y volúmenes es sólo algo de lo que es capaz un espíritu muy superior en perfecta comunicación con Dios.

Podemos observar, por tanto, que este texto presenta una orientación tal vez más filosófica y teórica de la catedral, frente al tono más bien técnico y estructural que se aprecia en el artículo del *Anuario del Colegio de Arquitectos*.

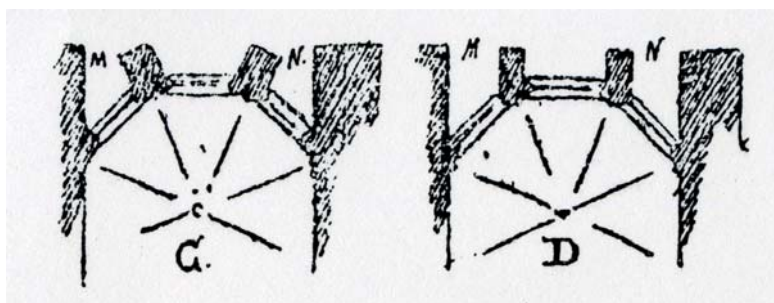


Fig. 101. Solución de los contrafuertes en las capillas laterales de la Seu que Rubió representa en su escrito "Algunes observacions de la Seu de Mallorca. Contestació a una conferència del arquitecte don Guillem Forteza", 1923

<sup>540</sup> Las duras críticas que lanza contra la enseñanza "arqueologista" en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, las podemos recibir también como una consecuencia de esta tesis. RUBÍO, 1916; RUBÍO, 1916 (a) y RUBÍO, 1916 (b).

<sup>541</sup> Aprovecha nuevamente esta idea para teorizar, tal y como lo hizo en la conferencia de 1911, acerca de los amplios espacios logrados ya siglos antes por las arquitecturas romanas, bizantinas y lombardas; la arquitectura del volumen, frente a la arquitectura de la línea y de la arista.

**CUARTA PARTE**  
**EL GÓTICO “MERIDIONAL” COMO**  
**ARQUITECTURA “NACIONAL”**



## 1. LA VUELTA AL GÓTICO COMO PARTE DE UN ESPÍRITU GENERACIONAL COMÚN

Tras una larga época de rechazo al periodo gótico, justificada fundamentalmente en una esencia opuesta a los ideales clásicos perseguidos en épocas posteriores, en la Europa de la segunda mitad del siglo XVIII, se comienzan a recuperar muy tímidamente formas que evocaban a ese estilo medieval. El movimiento romántico que se empezó a desarrollar para aquellos años fue determinante para rescatar ese pasado medieval. Se consolida esa iniciativa a lo largo del siglo XIX con arquitectos como Pugin, Ruskin o Viollet-le-Duc, convirtiéndose el neogótico en uno de los estilos más significantes de aquel siglo. España, y obviamente Cataluña, no permanecen ajenos a esa nueva sensibilidad. José Casademunt o Joan Martorell estaban levantando edificios bajo esos cánones ya en la segunda mitad del siglo XIX.<sup>542</sup> Rubió i Bellver, recién graduado en 1893, vive inmerso en un estilo neogótico imperante ya absolutamente consolidado, y huelga decir, hasta manido o malinterpretado.<sup>543</sup>

---

<sup>542</sup> Joan Martorell, a quien Gaudí hizo de delineante los primeros años de carrera, presentó un proyecto para la fachada de la catedral de Barcelona en 1882 bajo unos cánones claramente goticistas. Este proyecto no fue realizado al ser rechazado por la Academia de San Fernando. El *Cercle Artístic de Sant Lluc* -RUBIÓ, 1906- manifestó su disconformidad con tal decisión. El proyecto propuesto respondía perfectamente a un neogótico mucho más próximo a estándares nórdicos que a los propios del área catalana, a pesar de ello, así como de las habituales críticas de Rubió hacia los eclecticismos no revisados, le manifiesta abiertamente su admiración escribiendo este artículo durante su primer bienio como presidente del *Cercle de Sant Lluc*.

<sup>543</sup> Apenas acabado el bachiller, a la edad de quince años, ingresa en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, donde se licenció con 22 años. Compartió clases con Puig i Cadafalch, Muncunill o Granell, forjándose así una generación fundamental para la arquitectura catalana de la primera mitad del siglo XX.

No se debe descuidar la influencia que sobre él ejerció su maestro, Antoni Gaudí. Admirador también de este periodo, basó su arquitectura en este estilo como punto de partida para llevar a cabo una superación y un perfeccionamiento que tienen su resultado más explícito en la Sagrada Familia. Fue en este templo donde Rubió tuvo la colaboración más madura con su maestro, prácticamente desde su ingreso en el estudio recién licenciado, por lo que sin duda fue algo que marcó enormemente su carrera.

Rubió, impregnado por este contexto, manifestó siempre -tanto en la teoría como en la *praxis*- una estrecha relación con el mencionado estilo. Lo plantea como aquel más logrado y maduro hasta finales del siglo XIX estableciendo, por ello, todo tipo de aproximaciones y diferentes perspectivas de enfoque.<sup>544</sup> Debo aclarar que ese análisis que llevó a cabo para con respecto al gótico lo hizo desde una perspectiva bastante unilateral. La gran mayoría de sus escritos y sus análisis arquitectónicos los hace enfocándolos a la arquitectura cristiana monumental, por lo que debemos interpretar que todo su pensamiento está profundamente impregnado de un sentimiento religioso. En consecuencia, en la mayoría de ocasiones, deja al margen muchas de las construcciones góticas de la época, no consideradas monumentales.<sup>545</sup>

El análisis de la arquitectura doméstica, así como la aplicación de las premisas góticas en una arquitectura no cristiana, está ausente de sus reflexiones. La explicación es lógica si tenemos en cuenta la gran responsabilidad que nuestro arquitecto le estaba otorgando a la arquitectura monumental: nexo de unión entre el mundo divino y el terreno; vía de comunicación entre las dos esencias. Mientras el resto de la arquitectura respondería a unos objetivos estrictamente funcionales, el templo cristiano debe estar estudiado exhaustivamente, puesto que es la forma fundamental de conexión del fiel con el mundo celestial.

---

<sup>544</sup> Recordemos que a finales de ese siglo, Gaudí ya aplicaba la estática gráfica en todas sus construcciones, así como el arco parabólico. Rubió reivindicaría esta combinación junto con otras particularidades de las creaciones de su maestro, como la nueva arquitectura que dio el relevo al gótico.

<sup>545</sup> En su compendio inédito acerca de la arquitectura monumental cristiana, cuando saca a colación la belleza en la arquitectura cristiana, manifiesta que, por ejemplo, en una parroquia de pueblo todas esas ambiciones en relación a la plasmación de la belleza divina que constantemente enumera, quedarían relegadas a un segundo plano, puesto que ahí primaría exclusivamente el criterio funcional. RUBÍO, 1923 (b).

Las causas que llevan a Rubió i Bellver a semejante admiración y recuperación<sup>546</sup> del gótico -tanto a nivel teórico como práctico- son numerosísimas y de muy diversa naturaleza. Así nos encontraremos con causas de naturaleza estructural y técnica, y otras causas (probablemente las más abundantes) de carácter religioso y metafísico.

## 1.1. Las causas de naturaleza estructural

Ya he apuntado, más de una vez, su vocación por el estudio de las estructuras y la parte técnica de los edificios.<sup>547</sup> La evolución de los estilos, a su juicio, se manifiesta en la diferencia de los elementos sustentantes, sostenidos así como la relación que se establece entre ambos.<sup>548</sup> Por ello, debemos distinguir una primera arquitectura adintelada (véase Grecia y Egipto) no preparada para perdurar en el tiempo, pues tal relación no tiene lógica ni sentido ya que el sistema de presiones no es adecuado para el material que se está usando. Dicha arquitectura es la gran ignorada por Rubió, precisamente por la precariedad técnica que muestra, como ya se ha dicho.

Entraríamos ya en el sistema abovedado, prácticamente todo el resto de arquitecturas que se dieron posteriormente en la historia. Recordemos que él distingue -como he apuntado en el capítulo anterior- dos escuelas principales a las que después se adscriben todo el resto: la bizantina y la gótica. Aquella será la construcción de los volúmenes y macizos, ésta la de las líneas y planos. Cualquiera que sea su esencia característica, lo cierto es que han sido aquellas dos sobre las que se forjaron todo el resto de estilos. En ambas distinguió una serie de aspectos positivos y negativos (teniendo precisamente que ver con la mentada relación entre los elementos sustentantes y sostenidos).

---

<sup>546</sup> Esta palabra no me parece apropiada para aplicarla a la relación que pueda tener Rubió con el gótico, puesto que él, al menos teóricamente, desprecia toda recuperación de un estilo pasado, debiendo ser la arquitectura el producto de un contexto determinado e intransferible. No obstante, habiendo hecho esta acotación y, al no haber encontrado una palabra más adecuada, reiteraré en ella en varias ocasiones.

<sup>547</sup> Reitero nuevamente en los artículos publicados en la página artística de *La Veu* criticando la enseñanza que se estaba practicando en la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Aquello que más fustigaba era precisamente la carencia de un buen adoctrinamiento en todo lo que pudiese concernir a la parte más estructural del inmueble, así como la armonía y relación de las partes integrantes de la globalidad.

<sup>548</sup> Hay que distinguir entre la manifestación física de la evolución de los estilos, es decir, la parte gráfica, y los detonantes y causas de la evolución de los mismos, que ya daría una explicación más espiritualista y compleja en la que después entraremos.

Dentro de su teoría del estilos defiende que la arquitectura es hija de su tiempo y, por tanto, intransferible e inutilizable por civilizaciones siguientes; es lógico que ciertas formas se vengán repitiendo a lo largo de la historia puesto que, si ciertas soluciones han podido tener un éxito considerable, no se van a desechar. Esto es lícito en la medida que se combine con los otros integrantes del estilo a los que sí se debe responder con cierta congruencia. Con ello quiere decir que incluso en el propio estilo bizantino, muy novedoso en varios aspectos, ya algunas de sus formas se insinuaron en la arquitectura romana, o incluso en los arcos de medio punto y las cúpulas en la arquitectura de Asia Menor décadas antes.

He aquí la gran originalidad de la arquitectura gótica. Frente a los recursos tan manidos de otras arquitecturas, el gótico inventa todo un sistema de elementos sustentantes y sostenidos, así como todo un sistema de integración de ambos, inéditos hasta el momento en la historia del arte. Ni el arco apuntado, ni la bóveda de crucería ni todo ese sistema de contrarresto de fuerzas parasitarias, se había visto con anterioridad. Todos esos esfuerzos orientados hacia un objetivo común y concreto: un perfeccionamiento estructural basado en un sistema de fuerzas a compresión experimental, pero mucho más elaborado y complejo; se lograban pues formas mucho más arriesgadas y sobre todo, la penetración de la luz.<sup>549</sup> Si bien es cierto que dicho estilo arrastra algunas soluciones pasadas (sería imposible renunciar radicalmente a toda una tradición anterior), lo más característico de este es que inventa todo un nuevo sistema constructivo de carácter internacional.

Con el nuevo sistema constructivo entran en juego toda otra serie de aspectos corolarios para él determinantes tanto a nivel estructural como metafísico, que son precisamente los máximos distintivos con respecto a las arquitecturas anteriores. Así, por ejemplo, un constante referente de admiración sería la Unidad intrínseca a todo este estilo. Una Unidad que analiza desde diferentes perspectivas y naturalezas pero que, en definitiva, es uno de sus principales puntos de admiración.

Si la Unidad es el centro de sus elogios, en primera instancia no sería por su aplicación práctica, sino que esto sería una consecuencia. Me explico: nuevamente haciendo alusión a toda su reflexión acerca del estilo, y siempre teniendo presente que el máximo

---

<sup>549</sup> De nuevo destacar la importancia que para Rubió tiene el fenómeno lumínico. Fiel a su extremo espíritu religioso, no es descabellado confirmar dicha admiración hacia la luz. En su texto inédito ya comentado nos habla de la necesidad de la luz como materialización de la presencia divina. El referente de tal afirmación sería Dante y Santo Tomás de Aquino.

punto de inspiración hacia el cual se destinan todos los esfuerzos constructivos, sería Dios. Reinterpretando a Platón, referenciado a partir de Torras i Bages, el mundo terrestre y contingente sería una burda copia del celestial, pero de cualquier forma, participaría de aquel y nos serviría como trampolín para hacernos con una idea de este. Partiendo de esta premisa, si uno de los máximos adjetivos distintivos de la divinidad es la Unidad, sería incongruente que la arquitectura que produjéramos en la tierra no participara de tal característica.

Habiendo demostrado el origen religioso, cabe mencionar que Rubió admira a la par el mérito y el efecto de su logro físico. Es decir, le entusiasma la perfecta compenetración de todas las fuerzas integradoras, siendo estas un esqueleto y un engranaje único e íntegro en las que cada uno de los elementos tiene una función determinada.<sup>550</sup> Si fallara cualquiera de los componentes, la estructura se desvanecería en cuestión de segundos.

De la misma forma, nuestro arquitecto alude a la unidad estilística que aglutina a todo el estilo. En las arquitecturas de civilizaciones anteriores no existían elementos definitorios y rasgos distintivos que unieran todos los elementos de la construcción. Es decir, el gótico tiene un lenguaje creativo que nos permite definir a este estilo como tal y no como cualquier otro. Los pináculos, los arbotantes, las tracerías omnipresentes son exclusivamente góticas, y cualquier persona que no sea demasiado docta en el tema, enseguida lo identifica precisamente por esto. Existe, entonces, una Unidad estilística sin referentes en la historia de la arquitectura pasada.

Otra Unidad a la que se refiere es la unidad material; esta, aunque no tan original como las anteriores, sí que nos sirve para comprender un aspecto más del pensamiento de Rubió. Toda catedral gótica está construida en un único material: la piedra. Entiende este material como el único digno de la arquitectura monumental cristiana. Él extrapola esta máxima a otros ámbitos arquitectónicos, no mostrándose muy cercano a otros materiales de

---

<sup>550</sup> Tal afirmación podría ser interpretada como una incongruencia. Rubió admira la compenetración e interrelación que existe entre los componentes integradores del esqueleto gótico, no obstante, como ya veremos posteriormente, después achaca precisamente a esta interdependencia recíproca la causa mayor del truncamiento del desarrollo posterior del estilo. La arquitectura futura (aludiendo al arco parabólico) debe ser autosuficiente de tal forma que el elemento sustentante y sostenido formen un todo y puedan prescindir de toda la arquitectura parasitaria. Debemos entender, entonces, que los elogios que el arquitecto brinda a dicha unidad se centran en los cálculos tan estudiados y en el esfuerzo estructural insólito en aquellos tiempos.

construcción (a excepción del ladrillo) y menos aún a los nuevos materiales que proliferaban en la arquitectura que estaba haciendo entrada en su época.

Dejando ya a un lado la idea de la unidad, otra característica digna de honores en el estilo de referencia sería la sencillez omnipresente.<sup>551</sup> Podríamos entender tal admiración bajo los postulados religiosos en relación a la Unidad. La sencillez sería otra de las características divinas que lógicamente y, de alguna manera, deberían tomar cuerpo en la arquitectura emisora de la tierra.<sup>552</sup> La simplicidad debe ser el resultado de un estudio cuidado y minucioso de relaciones estructurales muy complejas y de elementos de naturalezas muy diversas. La simplicidad, paradójicamente, lleva una complejidad en su esencia. El gótico lograba ese resultado de sencillez a costa de estudios estructurales complejos, pero armónicos en su globalidad.

Son principalmente estos los puntos de admiración que le dedica al estilo gótico desde una perspectiva más arquitectónica, técnica y estructural. No obstante, se debe matizar que en todo momento se ha apelado a generalidades, y Rubió aclara que todo estilo es una sistematización de fórmulas. Para que una obra se consolide adecuadamente y cumpla la misión que realmente tiene, es necesario un don que no todos los arquitectos poseen, únicamente aquellos en total conexión con la divinidad y, por ende, capaces de transmitir ese mensaje divino.<sup>553</sup>

Igualmente se debe aclarar que otro de los grandes méritos de este estilo radica en el compromiso generalizado del pueblo con la construcción. Como Rubió afirma, no todas las civilizaciones tienen un estilo definitorio; las sociedades corruptas e inestables no son capaces de vencer ese reto porque con semejantes características no pueden lograr una conexión con el mundo celestial. De lo contrario, la sociedad medieval en la que florece el estilo al que nos venimos refiriendo, integraba la arquitectura en toda su idiosincrasia. La

---

<sup>551</sup> Refiriéndose, como es lógico, a los postulados básicos y originales de la misma. Está de más decir que la “desvirtuación” que sufre la etapa final del gótico (especialmente en el gótico nórdico) no participaría de tal característica.

<sup>552</sup> Aunque este concepto se percibe de una forma más clara en la arquitectura meridional, tal y como él mismo apunta, desde varias perspectivas también es aplicable al estilo en su abstracción.

<sup>553</sup> Esta misión a la que se hace referencia es la de nexo de unión entre ambos mundos. El arquitecto le está dando una empresa de máxima responsabilidad a su obra, puesto que ésta está destinada a convertirse en la única forma de contacto con la Divinidad. Coincidiría totalmente con la tesis expuesta por Torras i Bages en “la Fruició artística”. TORRAS I BAGES, 1936.

catedral medieval era parte de la preocupación de todos. La religión impregnaba todo el ambiente. Con esas pautas y esa cosmovisión, entonces, no es de extrañar que en dicho periodo viera la luz una de las arquitecturas más singulares y transgresoras de toda la historia.

## 1.2. Las causas de naturaleza religiosa y metafísica

Encontraremos aquí muchos puntos de contacto con el apartado anterior, puesto que el detonante último en gran parte de las ocasiones era el religioso. Por ello, ahora analizaremos esos referentes tan admirados por él, que son el punto a partir del cual se justifica la admiración hacia aspectos concretos de la arquitectura.

En este caso son dos figuras claves que estructuran el apartado. Ambas, a pesar de estar indisolublemente unidas, nos darán pie para enfocar el tema de forma diferente, y sacar a colación distintos aspectos en cada caso. Me estoy refiriendo a Santo Tomás de Aquino y al religioso Torras i Bages.

En relación a Tomás de Aquino, aparentemente es difícil y extraño casarle con el pensamiento y la forma de proceder de Rubió y Bellver. Sin embargo, una vez profundizado todo su legado escrito, constataremos que la influencia es determinante en su forma de concebir la arquitectura monumental, sobre la que tanto teorizará.

A tal deducción no llegué gratuitamente, aunque debo decir que la tarea no hubiera sido difícil, conociendo mínimamente el pensamiento de ambos, y sabiendo el vínculo tan estrecho que siempre estableció con Torras i Bages. Sin embargo, contamos con material documental que confirma la hipótesis de una forma evidente: unas menciones directas en dos de sus artículos publicados.<sup>554</sup> Las referencias las hace en relación a dos conceptos diferentes. Por otra parte, también es necesario mencionar que en los escritos inéditos acerca de la arquitectura del templo cristiano, las referencias son constantes, en este caso, la

---

<sup>554</sup> RUBIÓ, 1932; RUBIÓ, 1932 (b).

figura de intermediador de Torras i Bages es más que evidente.<sup>555</sup> Esta sería entonces una de las vías principales por las que le llega la influencia del Santo. No obstante tan profundo conocimiento implica, obviamente, una investigación más profundizada por su cuenta. Tanta influencia y tan profunda comprensión de su filosofía sólo se explicaría desde esta perspectiva.

Igualmente, la asimilación del pensamiento tomasino resulta algo diferente en Torras i Bages que en Rubió i Bellver. Es decir, a partir de lo que he podido leer, al obispo le interesa exclusivamente el legado neoplatónico que este le puede transmitir. Rubió, aunque también recibe esta herencia, también dirige su atención a la parte más aristotélica que puede transmitirle el Santo. A continuación le añadiremos una explicación a propósito del primer artículo (“En defensa de la llibertad”) que nos permita conocer algo más esta distinción.

En su tan elaborada teoría del estilo, Rubió i Bellver distingue los tres factores determinantes en la evolución arquitectónica y estilística a lo largo de los siglos, el hombre, la materia y Dios. No se puede prescindir de ninguno de ellos, sin embargo, el referente divino es el principal y primer detonante que pondría todo el engranaje en marcha. El auténtico fin de cualquier obra de arte sería el modelo celestial. Mientras tal reflexión Torras i Bages la tomaría desde un punto de vista exclusivamente platónico, es decir, lo terrenal y contingente sería una copia muy tangencial del referente mencionado, que de alguna manera nos podría hacer una muy precaria idea de la divinidad, Santo Tomás de Aquino, sin renunciar a toda esta explicación, le añadiría un factor aristotélico muy digno de tener en cuenta. Dios, para Rubió, también actuaría como ese último motor que pondría todo el mecanismo en marcha, es decir, se convertiría en el dador de vida sin el cual nada tendría sentido. No obstante, sin bajar este referente del puesto de honor que siempre le otorgó, también muestra una confianza más terrena, en la línea de Santo Tomás, confiando en la creación como vía para hacernos una idea (bien por similitud, bien por diferencia) de tal modelo celestial. Es decir, muestra una nueva confianza en la razón como vía para tener una intuición somera de lo que sería Dios.

---

<sup>555</sup> Debemos recordar que una de las conferencias publicadas del *Conciliari del Cercle de Sant Lluç* -Torras i Bages- es un comentario a Santo Tomás de Aquino. De ahí podemos extraer parte de la influencia que éste recibirá del Santo. “Del verb artístic. Comentari a Santo Tomás”, en: TORRAS I BAGES, 1936.



En el artículo “Rectes i plans I” el comentario lo hace a propósito de otro concepto que siempre tuvo presente: la sencillez<sup>556</sup>. Es una de las ideas que Rubió retoma de Santo Tomás. Fue uno de los principios fundamentales que nos transmitió el Santo a lo largo de toda su vida, no sólo a través de sus escritos teóricos apelando, en todo momento, a esa sencillez de espíritu y vida, sino que su doctrina llegó más lejos siendo en todo momento una de las premisas más básicas en su forma de vida. Muy a pesar de sus antecedentes en el seno de una familia acomodada, desde el primer momento tuvo claro renunciar a tales comodidades para llevar una vida en ascetismo y austeridad. Ese fue el *leitmotiv* de toda su vida, obra y pensamiento. Aunque Rubió i Bellver no aplica el concepto en su rutina diaria, sí es cierto que lo lleva a la práctica en la arquitectura, donde se convierte en una premisa ineludible. El arquitecto, independientemente de todas las menciones tangenciales que pueda llevar a cabo en sus artículos publicados, le dedica todo un apartado en su tratado inédito. En él, Rubió, nos habla de su necesaria presencia en cualquier obra cristiana. Sólo a través de la sencillez puede conectar realmente el fiel con el mensaje divino que se le pretende transmitir. Curiosamente, las obras más sencillas en su apariencia son aquellas que han estado expuestas a unos cálculos y estudios más complicados. La sencillez lleva en su esencia complicación. Sólo a través de estructuras y armonías espaciales sumamente complicadas, podemos obtener ese resultado que buscamos.<sup>557</sup> En definitiva, la simplicidad es un concepto absolutamente necesario para transmitir el mensaje celestial al fiel. Si ésta es una cualidad inherente a la esencialidad divina, si pretendemos que la obra de arquitectura sirva de reducto comunicativo con la misma, deberá también ser coherente con esta idea.<sup>558</sup>

El último vínculo que me gustaría establecer entre estos dos teóricos es, a mi juicio, el más importante y paradójicamente aquel al que en ningún momento hace mención material

---

<sup>556</sup> RUBIÓ, 1932.

<sup>557</sup> Relaciona más de una vez este concepto con el gótico. Aunque en cierta medida pueda criticar toda la arquitectura parasitaria de la que se sirve para mantener en pie el edificio, también reconoce la admiración para con respecto a la arquitectura anterior. El sistema de contrarresto de fuerzas totalmente compenetrado, estudiado, constituyendo un sistema constructivo íntegro, es invento de este estilo y no resultado de ninguno anterior.

<sup>558</sup> Esta reflexión nos daría pie para hablar de otra serie de conceptos importantes en el pensamiento de Rubió. La crítica constante que lleva a cabo hacia los historicismos frívolos y superficiales tan en boga en su época, en gran medida, están fundamentados en el no cumplimiento de esta premisa. De igual forma, tal defensa nos ayudaría a presentar una de las facetas más vanguardistas de este autor, la racionalidad constructiva a la que constantemente apela. Con racionalidad constructiva me refiero a la sinceridad de los materiales y las formas tanto para con respecto a la esencia de los mismos, como con respecto a la función y uso al que se le destina. Ningún sentido tiene recubrir las formas para ocultarlas, o bien darle a un material un revoque para ocultar el aspecto real del original.

Rubió i Bellver. Panofsky relaciona inextricablemente arquitectura gótica con pensamiento escolástico, planteando la dificultad en separar y establecer límites en esa época entre la arquitectura y la forma de pensar colectiva.<sup>559</sup> Por ejemplo, el nuevo afán por estructurar y racionalizar conceptos teóricos y clasificaciones, se materializaría a través de las “summa”; arquitectura a través de todo ese nuevo sistema estructuralista de contrarresto de fuerzas meditado, así como en ese módulo estructural y teórico omnipresente, y del cual deriva todo elemento compositor del edificio. Ese nuevo afán de claridad y orden que se enfrenta a la realidad caótica de la alta Edad Media no sólo vería su luz en esas clasificaciones sistematizadas de los tratados teóricos, sino que de igual forma, tendrían su traducción, por ejemplo, en los tímpanos historiados de los pórticos de las iglesias y catedrales. Frente al desorden de un pórtico románico, en el gótico responde a un orden sistematizado que asegura la captación del mensaje.

En definitiva, con tal idea lo que pretendo transmitir es que pueblo y creación aparecen indisolublemente unidos. Es precisamente éste uno de los puntos de mayor admiración de Rubió con respecto al estilo gótico. Las épocas de menor creatividad y de obras inacabadas son precisamente los momentos de mayor crisis social y mayor desconfianza y desconexión con el mundo celestial. De lo contrario, una participación colectiva y una implicación tal en la obra monumental, manifestaría el grado de compromiso y acercamiento del que disfruta la cristiandad en ese momento preciso. Nuestro arquitecto admira ese periodo porque es precisamente el instante en el que la arquitectura cumple mejor la misión que le viene predestinada, y llega a una total comunión con el espíritu social de la época. Nunca olvidemos que para Rubió toda arquitectura debe ser hija de su tiempo.

Cabe referirnos a Torras i Bages, como el gran referente de toda una generación, por lo que no sólo se convirtió en un cimiento clave para Joan Rubió i Bellver, sino para todos sus contemporáneos. Mediante las conferencias que impartía a los miembros en el *Cercle Artístic de Sant Lluç*, la mayoría de ellas vinculadas al campo de la estética y al arte, les trasmitía también el saber y las teorías de doctores del pasado sobre las cuales podrían consolidar un pensamiento presente digno de la nación en formación a la que apelaban.<sup>560</sup> Rubió, de hecho, por el grado de compromiso que llegó a adquirir con el *Cercle*, la relación

---

<sup>559</sup> PANOFSKY, 1986.

<sup>560</sup> TORRAS I BAGES, 1936.

con el obispo de Vich -Torras i Bages- se estrechó aún más, transgrediendo ya a un nivel de amistad personal.<sup>561</sup>

El manifiesto que se escribió en nombre de todo el *Cercle* (a pesar de haber sido obra de la mano de nuestro arquitecto) a favor del proyecto de Martorell para la reconstrucción de la Catedral de Barcelona, con una probabilidad muy alta, fue impulsado o, al menos apoyado, por el doctor Torras i Bages.<sup>562</sup> Este manifiesto nos estaría dando un primer indicio del grado de preocupación para con respecto al estilo gótico que compartía toda la asociación, y que seguramente estuviera muy respaldado y fundamentado por el obispo.

Como ya hemos comentado en las páginas anteriores, es a través de Torras i Bages por donde a Rubió le llega la influencia de Santo Tomás de Aquino y, por ende, otro camino más hacia el gótico. No obstante, a través de este, le llegaron otra serie de influencias que apuntan al mismo referente estilístico, así como también a comentarios propios del religioso que le ayudarían a consolidar la admiración hacia este estilo.

La referencia más destacada a la que se debería hacer mención es la que lleva a cabo a propósito de William Morris en “La llei de l’art”.<sup>563</sup> Menciona a este en relación a una reflexión ya tratada anteriormente, la implicación social en el arte. Si recordamos los postulados de la cofradía Prerrafaelita, estos propugnaban una vuelta a la sociedad medieval con todas las consecuencias que esto implicaba. El gótico siempre estaba presente en su obra (cualquiera fuera el soporte) y en su idiosincrasia. Torras rescata de este movimiento la implicación social en el arte y la estética, que nos estaría remitiendo en última instancia a la forma de vida medieval. Al ser el referente inspirador de Rubió, no nos debe extrañar la afirmación de que el arte actúe como nexo de unión entre los dos mundos, por lo que a más implicación social, más aproximación a Dios existiría. El obispo Torras rescata precisamente esta idea de Morris transmitiéndonos, entonces, su admiración hacia ese periodo no tanto a su opción artística, sino más bien al detonante oculto que provoca dicha presencia física.

---

<sup>561</sup> A través de este religioso consiguió varios encargos para algunos de los proyectos que llevará a lo largo de su vida.

<sup>562</sup> RUBÍO, 1906.

<sup>563</sup> Torras i Bages, “La llei de l’art”, en: TORRAS I BAGES, 1936.

Remitiéndonos al debate decimonónico que protagonizó la recuperación del gótico, acaudillado fundamentalmente por dos figuras antagónicas, Viollet-le-Duc y Ruskin, huelga decir que Rubió, en toda su trayectoria como arquitecto, bebe de las dos fuentes.<sup>564</sup> La vuelta a la espiritualidad medieval, en gran medida, estuvo auspiciada por una corriente conservadora y cargada de sentimentalismo religioso que veían en el estilo gótico la expresión del verdadero cristianismo; con la restauración del gótico se trataba de conseguir la recuperación histórica de los valores cristianos. El ejemplo más evidente de esta corriente donde Ruskin o Pugin eran algunos de los principales promotores, fue el decreto de 1818 por el que se obligaba en Inglaterra a levantar todos los edificios religiosos bajo cánones góticos. Está de más decir que las tangentes con la ideología de Rubió son más que abundantes, y que el arquitecto catalán también veía el gótico como el estilo más apropiado para encarnar los postulados cristianos a los que todo fiel debía aspirar.

Por otra parte, estaría la línea ideológica del arquitecto y teórico francés Viollet-le-Duc, quien también protagoniza la cruzada de recuperación de ese estilo medieval, pero con unas motivaciones muy disidentes. Su enfoque era mucho más laico y racional, lejos de cualquier contenido simbólico o espiritualista. Defendía una vuelta al gótico como una solución a un problema estructural y técnico, al cual trataba incluso mejorar con los avances que ofrecía la incipiente Revolución Industrial.

Si bien a simple vista nos puede parecer que Rubió sólo tendría notas comunes con aquella corriente más romántica y espiritualista que ve en el gótico la verdadera expresión del cristianismo, es también digno de resaltar su vínculo con la otra ideología más estructuralista y aséptica. Del gótico también le interesaban muy especialmente las soluciones estructurales y técnicas que mostraban el desarrollado grado de evolución arquitectónica que aquella civilización tuvo para la época. De hecho, ve en éste el punto de máxima evolución hasta la llegada de Gaudí. Bien es cierto que admiraba muchos de sus recursos, en la medida de lo que participaba del cristianismo pero también, como hemos visto, como soluciones técnicas sin precedentes en la historia de la arquitectura. Ciéndonos igualmente a su concepción teórica del estilo, huelga igualmente decir que defiende la revisión crítica del mismo. Buscar inspiración en ese pasado medieval, sí, pero revisado por

---

<sup>564</sup> Si bien aquí planteamos esta dicotomía que entrafía Rubió a lo largo de los años, sólo en la concepción del estilo gótico, hay que tener presente -como ya he apuntado- que es también extrapolable a muchos otros campos, véase en el uso de los materiales (piedra *versus* materiales industriales), recuperación de ruinas y edificios del pasado (antiintervencionista *versus* recuperación integral), etc.

unas pautas del contexto presente y adaptándose a las necesidades reales. Defiende, por una parte, un funcionalismo lejano a la tendencia totalmente historicista y decorativista de un Pugin. Por otra, se muestra totalmente contrario a la recuperación de un lenguaje decorativo sin espíritu crítico, es decir, no casa con el formalismo hueco al que se estaba apelando en las escuelas españolas de arquitectura por aquel entonces. En cualquier caso, es necesario llamar la atención de que en muchos casos esa defensa fue sólo parte de su teoría, puesto que en varios de sus proyectos no duda en cambiarse de bando y ajustarse a los cánones contrarios. Véase, sino, el puente de la Generalitat de Cataluña o la restauración que plantea en el Táber barcelonés.

## 2. PIONERO EN LA RECUPERACIÓN DEL GÓTICO MERIDIONAL

Hasta el momento he analizado la relación de Rubió i Bellver con respecto al estilo gótico desde un punto de vista genérico. Si bien son muy interesantes todas sus teorías y enfoques que hasta ahora hemos expuesto, de alguna manera estarían confirmando un espíritu generacional común, compartiendo una misma esencia conceptual con otros teóricos y arquitectos europeos o nacionales. Dedico todo un capítulo a establecer vínculos y relaciones entre nuestro arquitecto y este estilo medieval porque me interesa su nueva y gran aportación por su parte, que hasta el momento ha pasado bastante desapercibida y siempre a la sombra de escritos de otros teóricos franceses, Émile Mâle<sup>565</sup>, Raymond Rey<sup>566</sup> o Pierre Lavedan,<sup>567</sup> en los que luego me detendré.<sup>568</sup> Me estoy refiriendo a la toma de conciencia, en fechas muy tempranas, de una variante del gótico, con características muy distintas al nórdico, que se extiende por toda la Corona de Aragón y el sur de Francia. A pesar del gran avance que había supuesto la segunda mitad de siglo en lo que a recuperación de un lenguaje gótico se refiere, a fines del siglo XIX, aún se estaba lejos de apreciar una de las

---

<sup>565</sup> Émile Mâle, «l'architecture gothique du Midi de la France », en : *Revue des Deux Mondes*, XXI (1926), p. 826-857.

<sup>566</sup> Raymond Rey, *L'art gothique du Midi de la France*, París : H. Laurens, 1934.

<sup>567</sup> Pierre Lavedan, *L'architecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Baléares*, París : Henri Laurens, 1935.

<sup>568</sup> En este campo de investigación, es fundamental la aportación de uno de mis directores de tesis, Joan Domenge (2003).

peculiaridades territoriales que hoy conocemos como gótico meridional. La crítica internacional, hasta principios del siglo XX, sólo veía una tipología modélica dentro del estilo gótico, es decir, aquella que derivaba del nacido en la Île de France. Como lenguaje gótico se interpretaba las formas provenientes de los cánones establecidos en el centro y norte europeos, y desarrollados desde el principio del siglo XIII. Hasta las primeras décadas del pasado siglo no se había tomado conciencia de las importantes particularidades estilísticas que se dan en el mediodía europeo.

Lo que en la actualidad conocemos como gótico meridional es la arquitectura que se extiende por toda la Corona de Aragón y el sur de Francia entre los siglos XIII y XV, presentando unas características y una apariencia muy peculiar que llevaron en su momento a Mâle o a Rey a calificarlo como un estilo disidente del gótico ortodoxo. Autores como Torres Balbás, años después, incluso afirman: “Logró, pues, Cataluña, crear una verdadera y fecunda escuela de arquitectura medieval con personalidad propia, cosa no conseguida por Castilla, en las que sólo hemos encontrado interpretaciones del arte francés, a veces geniales y de gran originalidad, pero aisladas, sin nexo que las una”.<sup>569</sup> Esta arquitectura meridional, más vinculada al pasado románico que la septentrional, supone el verdadero triunfo del espacio, bien con estructuras de una sola nave con cubierta a dos aguas de madera apoyada sobre arcos diafragmáticos, bien mediante tres naves que tienden a disminuir la diferencia de alturas entre ellas creando espacios totalmente diáfanos próximos a las *hallenkirchen* alemanas. Su apariencia es austera y limpia de ornamentos fútiles; despojada también de la arquitectura calificada por Rubió como “parasitaria”: arbotantes, pináculos y demás. El contrarresto de pesos y empujes viene dado por pesados contrafuertes cuyo espacio intermedio es aprovechado para ubicar capillas a los laterales de las naves. Las vidrieras, por ende, pasan a un segundo puesto con respecto al gótico nórdico pero, en su lugar, se crea una luz mística a base de claroscuros que también se convierte en uno de los rasgos más definitorios de estas construcciones del mediodía europeo. Estas características, y tantas otras inherentes al gótico meridional, pasan a ser motivo de elogios y reivindicación por parte de teóricos a partir de la década de los veinte del siglo XX. Rubió, como veremos, se adelanta a ellos y no vacila en momento alguno a la hora de manifestar su preferencia hacia esta variante, propia de su tierra. De nuevo veremos en su opción una explicación tanto técnica como religiosa.

---

<sup>569</sup> TORRES BALBÁS, 1952, p. 174.

Rubió no sólo se adelantaba cronológicamente a los autores franceses, o incluso a otro catalán contemporáneo -Puig i Cadafalch<sup>570</sup>- sino que manifestaba la superioridad de esta variante gótica local frente al gótico nórdico más considerado. No obstante la gran conquista técnica y la gran evolución arquitectónica que supone el gótico desde el punto de vista genérico, Rubió observa unos problemas intrínsecos que devienen, finalmente, en su propia muerte; son, por ejemplo, la monotonía física, la arquitectura parasitaria, la compartimentación espacial, etc. Si bien es cierto que el gótico meridional comparte algunos de estos escollos, aparece a su vez despejado de muchos otros, interpretándose esto como un eslabón más en su evolución. Haciendo una segunda lectura de tal manifestación, entrevemos ciertos vínculos con un nacionalismo generacional donde, en este caso, la arquitectura supone una confirmación más de la reivindicación de unas raíces comunes al territorio nacional; luego me detendré en una explicación más exhaustiva de esta idea.

Sí debemos matizar que, Mâle, Rey o Lavedan le dedicaron ensayos críticos en exclusiva a esta idea, sin embargo Rubió lo toca de forma colateral a propósito de otras explicaciones más amplias sobre la catedral de Mallorca. En cualquier caso, el interés es el mismo, puesto que radica en la toma de conciencia de una arquitectura diferente y con características propias que se desarrolla de forma paralela al gótico ortodoxo, y que baña un área muy concreta que, a grandes rasgos, sería el *midi* europeo.

El primer artículo que Rubió publica es “Lo coronament de la llotja” una reconstrucción utópica de cómo pudo ser proyectado este edificio paradigmático del gótico civil de Palma.<sup>571</sup> Si bien ya nos hemos detenido en él, cabe aquí puntualizar un par de ideas a lo que en este momento nos atañe, el gótico meridional. En ningún momento plantea de una forma tácita la existencia de un gótico distinto al del norte, pero común a la Europa meridional, pero sí realiza un par de guiños que de forma clara manifiestan una sutil reivindicación a una arquitectura, de alguna manera, diferente a la del resto de la península. A propósito de la lonja, habla de una arquitectura de la “nostra terra” o “de la terra catalana” en la que viene implícita una disidencia para con respecto la “otra”: *Tot aquell qu’hagi tingut afició al art arquitectonich de la nostra terra y n’hagi contemplat les seves manifestacions, hauria vist qu’una d’elles, tal volta de les més característiques, es el porxo, porxada o golfa, ab qu’estan*

---

<sup>570</sup> PUIG I CADAFALCH, 1927.

<sup>571</sup> RUBIÓ, 1904 y RUBIÓ, 1905.



*coronats y acabats molts dels nostres edificis” o “En la terra catalana n’hi ha molts d’edificis de la època gòtica que tenen doble coberta, o be qu’estan disposats per a tenir-la...”*

En esa misma línea estaría también su primer artículo que dedica a la catedral de Mallorca, en 1906, en el cual se limita a presentar -de forma considerablemente poética- ciertas ideas sobre el templo que en los escritos que le siguen desarrollará con mucho más detalle. Nuestro arquitecto no sólo habla de “rassa catalana” sino que, a propósito del templo mallorquín, nos hace notar la existencia de un espíritu catalán en el que éste y otras construcciones serían hijos dignos de esa sociedad: *L’esperit ciutadà és molt propens a trobar bé tot lo que hi ha a la ciutat, i inferior lo del mateix genre que es troba a fora. A Barcelona hi ha una catedral que és molt hermosa, per dues rahons: la primera, perquè ho és i la segona, perquè’l ciutadà de Barcelona li troba. És així que a Mallorca hi ha una altra catedral que no és igual a la de Barcelona; doncs la de Mallorca és inferior a la de Barcelona en tot allò en lo que es diferència de la d’aquí. Si sou propensos a fer aquesta mena d’arguments, tingueu entès que aqueix falla. La catedral de Mallorca és alguna cosa més que una catedral hermosa. És la demostració clara i patent de l’esperit pràctic de casa nostra.*

Por el contraste que establece con las catedrales francesas, encontraríamos una frase más elocuente: *La nau major de la Seu de Mallorca és el prototipus de la bona ordenació. Al entrar en la nau major d’una d’aqueixes famoses catedrals franceses, us fa l’efecte de que entreu a un corredor estret; els pilars sus oprimiesen, l’alsada és exageradament dominant.* Es, sin duda, el prelude de una idea que el autor menciona más de una vez en los escritos siguientes. Aquí no sólo está manifestando abiertamente una diferencia clara entre las dos vertientes estilísticas sino que, de algún modo, se muestra subjetivo inclinándose por la opción meridional.

Sí es cierto que en este artículo no hace alusiones directas, al igual que en el expuesto anteriormente sobre la lonja mallorquina, no obstante, afirmaciones como estas nos hacen preluir las claras reflexiones que, a continuación, comentaremos.

Como ya he planteado, la catedral de Mallorca se convierte en una referencia fundamental para la teoría y la práctica que Rubió desarrolla en su trayectoria profesional. Remitiéndonos al escrito de 1912, apreciaremos cómo sus confirmaciones de un gótico meridional ya no son sólo continuas, sino evidentes y fundamentadas. Incluyo una serie de

extractos, aquellos más explícitos, y que mejor me permiten demostrar de forma fehaciente lo expuesto.<sup>572</sup>

En primer lugar, ya reconoce deliberadamente la existencia de una “escuela”, con unas características propias y bien definidas, que identifica al gótico de “nuestras regiones”. Supone esto un claro manifiesto de su tesis: “Dentro de este estilo gótico, la catedral de Mallorca está afiliada a una escuela o sistema bien propio y peculiar de nuestras regiones y es el de tener las capillas situadas a lo largo de las naves laterales -entre contrafuertes- cubiertas con una bóveda de planta absidial. En ningún otro lugar de Europa se encuentran iglesias con ese peculiar detalle de su construcción. Esa particularidad hace creer que el artista que la concibió estaba familiarizado con nuestras escuelas”.<sup>573</sup>

Establece una clasificación de las catedrales por grupos, en función del diálogo establecido entre la altura de las naves y la consecuente disposición interior de su espacio. En esa clasificación refiriéndose al segundo grupo, escribe: “Las que por tener las naves segundas casi tan altas como la central, los esfuerzos de la nave central son contrarrestados en su totalidad por las bóvedas laterales sin tener necesidad de recurrir al auxilio de los botareles. En ese caso, sí los hay de rudimentarios o son una imitación sin sentido práctico o bien son simples bajadas de agua con un esfuerzo reactivo insignificante. Ejemplos: catedral de Barcelona, Santa María del Mar de Barcelona, la catedral de Winchester y Belem de Portugal. En este caso, las naves segundas pueden tener una anchura relativamente grande. Las construcciones comprendidas en esta escuela están casi todas situadas en nuestro suelo”.<sup>574</sup> A través de esta afirmación pone de manifiesto el estudio comparativo que ha hecho entre las diferentes variantes góticas llegando a la conclusión de una de las características más definitorias de este estilo en su vertiente meridional. Debemos tener presente que a la catedral de Mallorca la excluiría de este grupo puesto que, en muchos aspectos, la considera un híbrido con claras herencias lombardas.

---

<sup>572</sup> RUBIÓ, 1912 (h).

<sup>573</sup> *Ibid*, p. 98.

<sup>574</sup> La catedral mallorquina aparece ubicada en el tercer grupo por tener las naves laterales más bajas que la central, lo suficiente para tener que contrarrestar las fuerzas al menos con una hilera de botareles. En este aspecto, hermanaría a la *Seu* con otros templos como la catedral de Erfurt o incluso la iglesia de Santa Eulàlia en la misma isla. RUBIÓ, 1912 (h), p. 122 y 123.

Para concluir la revisión de este escrito, incluyo tres últimos extractos que insisten en el mismo punto: la opresión y la falta de espacios amplios y respirables en el gótico norte. Esa opresión y abigarramiento espacial sería diametralmente opuesto a las pautas más ortodoxas que se establecen en el gótico del *midi*. Mostraría, entonces, cierta parcialidad, dejando implícita su opinión en cuanto a la superioridad de éste último con respecto al otro, pues uno de los grandes logros de la variante meridional son los amplios y transitables espacios interiores.

Refiriéndose a la catedral de Mallorca: “Impresión bien diferente a las que causan las catedrales del norte que quedan convertidas en una sola nave, nave corredor, nave en la que únicamente hay un punto de vista y una perspectiva”.<sup>575</sup>

Y reitera páginas adelante: “Parece ser el tipo clásico del gótico del norte. Es el tipo de la catedral nave, catedral corredor, catedral *nef*, en que los espacios se oprimen y aprietan, los triforios y galerías se multiplican y en que la complicada ingeniosidad de esos inquietos maestros góticos llega algunas veces al delirio”.<sup>576</sup>

Y mostrando su postura y opinión más elocuente que nunca: “Este es el gran error, el defecto primordial capital del gótico del norte que, a pesar de todos sus esplendores y de todas sus riquezas ha sido incapaz de crear un sistema para edificar grandes salones para las grandes multitudes. Al estudiarlos, uno se pregunta si aquella buena gente de la edad media eran, en el norte, una gente subdividida, fraccionada en pequeños grupos envidiosos unos de otros, que no conocían los sentimientos colectivos y las grandes unidades sociales y preferían esas catedrales llenas de estorbos y de columnas con naves bajas y aplastadas, a las grandes salas despejadas y extensas”.<sup>577</sup>

En su último texto que escribe sobre la catedral de Mallorca, el de 1923, huelga decir que, si bien las alusiones al gótico meridional menguan en número con respecto al texto previamente tratado, la calidad y evidencia de los mismos, los hacen dignos de confirmar la absoluta madurez y conocimiento con el que Rubió concibe y define el gótico meridional: *En*

---

<sup>575</sup> RUBIÓ, 1912 (h), p. 124.

<sup>576</sup> *Ibid*, p. 128.

<sup>577</sup> *Ibid*, p. 130.

*canvi, l'arquitectura gòtica que és l'arquitectura, qui principalment cerca l'harmonia entre les línies situades en un plànol i per lo tant l'harmonia en dues dimensions, vull pensar que és una gloriosíssima desviació de la perennal i universal arquitectura meridional. I aixó és veritat en tanta manera que aixís que el gòtic arriba a les platges mediterrànies i veu el sol del Migdia, canvia radicalment de modo de ser. Aixeca a l'aire els espaiosos cimboris i fa jugar el espais conjuntament amb les línies.*<sup>578</sup> Este extracto, no sólo es de gran aportación por los comentarios que realiza acerca de la arquitectura como “ciencia” de los espacios y no como evolución de lenguajes formales superficiales, tal y como se concebía hasta el momento, sino que muestra la superioridad de este gótico con respecto al nórdico una vez más.<sup>579</sup> Mientras que, como hemos visto, continuamente plantea como gran escollo del gótico la imposibilidad de crear diálogos entre volúmenes puesto que se trata de una arquitectura que juega con las aristas y los planos, cuando este estilo llega a su vertiente más meridional, como dice, sabe incorporar el uso del volumen consiguiendo, de este modo, superar uno de los principales problemas que el estilo siempre había llevado de forma intrínseca.

Por una parte, llamar la atención nuevamente en su postura mediante la cual manifiesta deliberadamente una superioridad del gótico meridional. Por otra, tener en cuenta que con mucha probabilidad, alguno de los autores franceses antes mencionados, conocieran estos escritos. Sin ir más lejos, la labor de difusión europea que la curia mallorquina llevó a cabo con el estudio de 1912, es posible que hubiera posibilitado tal accesibilidad, como ya he apuntado.

## **2.1. Ecos en Son Servera y Manacor**

Hasta el momento nos hemos referido a la reivindicación que del gótico meridional hace Rubió desde el punto de vista teórico; sin embargo es también digna a tener en cuenta

---

<sup>578</sup> RUBIO, 1923, p. 15.

<sup>579</sup> Recordemos que prácticamente debemos esperar hasta 1948 para que Bruno Zevi publicara su libro “Saber ver la arquitectura” (Zevi, 1998) en el que plantea esa evolución de la historia de la arquitectura desde el punto de vista espacial, y no desde una perspectiva formal o técnica. Es curioso, también que como apoyo a su teoría de esa nueva forma de entender la arquitectura desde el punto de vista orgánico y espacial, este autor, nos remitiera, en gran medida, a Gaudí. J. E. Vilardell Santacana: “Gaudí y la historiografía clásica de la arquitectura moderna”, en: VV.AA., 2002.

su vertiente práctica, especialmente en el panorama arquitectónico mallorquín. Aunque no podamos dar la misma validez a un testimonio físico que a una manifestación tácita escrita, sí debemos considerarlo a la hora de extraer unas conclusiones globales del tema. Me estoy refiriendo a la Santa Familia de Manacor y a la *Església Nova* de Son Servera. De la primera no contamos con ninguna documentación que nos informe de la fecha de construcción, ni tan siquiera podemos afirmar hasta qué punto fue una obra que realizó en colaboración con el vicario Alcover. En cualquier caso, casi con toda probabilidad fue posterior o simultánea al templo de Son Servera, siendo los planos definitivos probablemente de 1906. La planimetría por la que el arquitecto catalán opta es una sencilla estructura de una sola nave con cubierta de madera a dos aguas apeada sobre arcos diafragmáticos, de clara ascendencia meridional. Nos encontraríamos ante un caso similar en Son Servera. Aunque aquí el proyecto es mucho más ambicioso y tiene la novedosa incorporación del arco parabólico, la estructura global presenta un indudable perfil meridional.<sup>580</sup>

Estos dos ejemplos confirmarían su toma de conciencia en lo que a arquitectura meridional se refiere. Del impacto que esto pudiera haber supuesto, así como la novedad que conllevaba, se hace eco el templo del Secar de la Real realizado por Guillermo Reynés, que copia exactamente el modelo serverino (a excepción de la *capella fonda*).

Es aún más de destacar la osadía de Rubió si tenemos en cuenta el panorama arquitectónico que Mallorca estaba viviendo en los albores del siglo XX. Como suele suceder en una isla, las novedades tardan más en llegar que a la península, por lo que la recuperación del gótico también se retrasó considerablemente con respecto a otras zonas, teniendo también en cuenta que su introducción fue mucho más lenta y tímida. En Mallorca, la recuperación del gótico siguió los mismos cauces; habiendo sido totalmente lapidada esa franja histórica, se comienza a recuperar muy lenta y paulatinamente en la primera mitad del

---

<sup>580</sup> Si bien dice Seguí Aznar, refiriéndose a los templos de Manacor y Son Servera: “Se trata de proyectos poco ambiciosos formalmente que se reducen a estilizaciones de la típica fábrica gótico-catalana de nave única, con arcos diafragmáticos y techumbre de madera tallada. Posiblemente, Rubió, en esta ocasión tuvo que adaptarse a los gustos tradicionales de sus clientes, ya que estilísticamente estas obras no tienen ninguna similitud con las realizadas en Cataluña en esta época” (SEGUÍ AZNAR, 1990, p. 41). En mi opinión, y como se deduce de la reflexión de este capítulo, se trata de algo voluntario y hasta reivindicativo. Rubió apuesta por esta estructura convencido de las diferencias estilísticas de la zona. Es difícil que se haya visto influido, en cualquier caso, por un gusto local, puesto que hasta el momento no se había dado ningún historicismo similar, ni tan siquiera otro arquitecto contemporáneo local se había detenido en matizar esas particularidades meridionales. Confirmaría la iniciativa propia el hecho de que retomara estas referencias en otros proyectos que posteriormente llevó a cabo en Cataluña, y en los que luego me detendré.

siglo XIX. Ya hemos mencionado el trascendente papel que tuvo Jovellanos con los estudios que dejó sobre importantes edificios góticos de la isla, por lo que esto supuso una importante y primera recuperación teórica del gótico en la isla, abriendo una brecha que poco a poco irían abriendo los más osados. Aunque las primeras tentativas se llevaron a cabo en el ámbito historiográfico y, en gran medida, motivado por un nuevo sentimiento romántico que caracterizaría varias décadas del ochocientos, sin duda sirvió como iniciativa que abrió camino a una aplicación práctica del estilo.

Como apunta Catalina Cantarellas, esa paulatina integración de formas del bajo medioevo experimentó distintas fases hasta lograr una total absorción y comprensión del estilo.<sup>581</sup> Así, hubo una primera etapa de tímida aproximación (1840-1850 aprox.) en la que los únicos guiños que se le hacía al estilo eran a través de detalles decorativos y superficiales, motivados casi más por un exotismo de sustrato romántico, que por una voluntad deliberada de aproximación al gótico.<sup>582</sup>

La siguiente etapa estuvo caracterizada por la intervención del arquitecto madrileño Juan Bautista Peyronnet, al que se le encargó la restauración de la fachada principal de la *Seu* en 1852 a consecuencia de su estado ruinoso. Esta intervención fue luego tremendamente criticada. Por una parte, este arquitecto nunca se dejó de ver como un intruso de la península en territorio mallorquín; costó aceptar que el encargado de llevar a cabo esa obra en el templo más importante de la isla, fuera una persona ajena a la misma. Por otra parte, las críticas también se lanzaron contra la opción estilística por la que se había decantado Peyronnet. Recordemos que su formación era clásica, por lo que el gótico le resultaba absolutamente ajeno, ni qué decir a las peculiaridades de la zona. A ello se suma que, en la época en que comenzaron tales comentarios negativos, se empezaba también a tomar conciencia de las disidencias estilísticas que se daban en el *midi* europeo, por lo que la evidencia era mucho mayor. No es de extrañar, por tanto, que a tales críticas también se uniera Rubió en uno de sus escritos.

En cualquier caso, esta intervención resultó una confirmación del paulatino avance del gótico en la isla. Otros edificios, como el Castillo de Bendinat (1858) contribuyeron a tal

---

<sup>581</sup> CANTARELLAS, 1989.

<sup>582</sup> Sería este el caso, por ejemplo, de la Casa Bellpuig, construida por Lorenzo Mateu en 1843.

propósito. Aunque todavía no había una comprensión estilística esencial, y la actuación estaba motivada por el mimetismo de un lenguaje formal, existía ya una voluntad muy explícita de ir recuperando el lenguaje de la Baja Edad Media.

Ya a partir de la década de los sesenta, arquitectos como Alcántara Peña, se afanaron mucho más en profundizar en un estudio más sistemático, con resultados más fundamentados y consistentes, pudiendo ya hablar de *revival* góticos en el sentido estricto de la palabra.

La opción de Rubió en Manacor y Son Servera, en fechas tan tempranas, le convertía en el primero en rescatar un gótico meridional, hasta el momento, totalmente ignorado. Años más tarde se reproducen estos esquemas meridionales en estructuras neogóticas de nueva planta en isla. Así, Reynés adopta luego este tipo en el Secar de la Real o las iglesias de L'Horta o de Sant Ramon de Penyafort, ambas en Sóller. Sí es cierto que desde el punto de vista estilístico no supone ninguna nueva aportación, no dejándose de tratar de un neogótico más, pero su importancia radica en el contenido conceptual de esta opción, es decir, en el hecho preciso de considerar un pasado hasta el momento ignorado.

Rubió i Bellver no apuesta en ninguna otra ocasión, ni tan siquiera en Cataluña, por modelos tan meridionales. Sí es cierto que años después levanta algún que otro proyecto con clara inspiración meridional, no obstante aparece ya muy revisada por una contemporaneidad marcada, fundamentalmente, por la incorporación del arco claramente parabólico. Sin embargo la influencia que pudo haber ejercido tal descubrimiento, podemos entreverlo en otras opciones o soluciones arquitectónicas que va repitiendo a lo largo de su carrera, y que en definitiva hundirían sus raíces últimas en ese gótico del sur. La arquitectura meridional se caracteriza, por ejemplo, por una austeridad inédita en cualquier otro gótico. Se despojan las estructuras de toda superposición ornamental superflua. Cualquier elemento dispuesto tanto en el exterior como en el interior, tiene una razón de ser y cumple una función. El ornamento gratuito desaparece cuando el gótico llega a tierras mediterráneas. Se podría hablar, siempre teniendo en cuenta los matices semánticos, de un racionalismo constructivo. Recordemos, entonces, las continuas afirmaciones que hemos podido hacer a propósito de este concepto, tanto desde el punto de vista teórico como práctico, en Rubió i Bellver. Si continuamente apelaba a algo en sus escritos, era precisamente a la coherencia de la forma con respecto a su función. Criticaba constantemente el historicismo tan

arraigado, entre otras cosas, porque en ningún momento se cuestionaba desde un punto de vista crítico la función de los innumerables ornamentos obsoletos que se colgaban del edificio.

La obra práctica de Rubió i Bellver (una vez más matizando las inexplicables incongruencias en las que cae eventualmnte) se muestra fiel a estas pautas. Se trata de edificios que muestran un gran respeto no sólo a las necesidades que impone la materia, sino también a las de sus funciones. La mayoría de las construcciones que lleva a cabo nuestro arquitecto muestran ese aspecto exterior austero y sencillo. La ornamentación que pueda adherir a la piel del edificio es siempre muy estilizada y siempre perfectamente integrada en la estructurada global.

Apreciamos, entonces, que el racionalismo constructivo al que apela Rubió i Bellver tiene un origen que podríamos vincular al gótico meridional. Las afirmaciones y reflexiones que lleva a cabo a partir de estas ideas y conceptos, son aplicables tanto al gótico meridional como a su arquitectura, por lo que se estaría estableciendo un hilo de unión entre ambas. Aparte, los elogios que con frecuencia dirige a la catedral de Mallorca son a propósito de estas últimas ideas que hemos expuesto, por lo que aunque a veces muestra la solución de la *Seu* como algo exclusivo y único de ésta, otras veces, es perfectamente extrapolable a toda la arquitectura meridional.

Otro de los aspectos claves para Rubió i Bellver sería la luz fruto, nuevamente, de ese origen divino que ve en toda arquitectura cristiana. La luz, metafóricamente hablando, sería la presencia divina en la construcción cristiana, ahí está la explicación de que ésta deba ser tan cuidada. Para él, entonces, sería éste uno de los grandes logros de la arquitectura gótica, obtenido gracias a los nuevos avances constructivos que vienen de forma inherente. La nueva luz es digna mediadora del referente divino, no obstante, ve también en los nuevos medios para conseguirla un inconveniente y un precio demasiado alto a pagar. Rubió i Bellver se refiere a la tan admirada desmaterialización del muro que permite la entrada de la luz mística, como la gran culpable de la muerte de la pintura mural. La supresión del muro y la consiguiente sustitución del mismo por la vidriería trae, en consecuencia, el fin de tan larga tradición.



El gótico meridional, de lo contrario, reduce el protagonismo de tales vidrieras dándole, nuevamente, una importancia considerable al paramento mural y recuperando, por ende, en varias ocasiones, la decoración con pintura mural. Aunque no es una solución muy frecuente, sí se da de forma esporádica siendo suficiente, al menos, para no declarar la muerte total de dicha tradición.

De forma anecdótica, resulta curioso cómo la luz que persigue Rubió en todas sus arquitecturas es muy similar a la del gótico meridional. No resulta una luz uniforme, sino que, fruto de los juegos de volúmenes que busca, se crean una serie de claroscuros que no pretende quebrantar por medio de vidrieras. Igual de curioso es que el homólogo a dicha pintura mural lo encontrara en la técnica del esgrafiado, al que recurre en obras de envergadura tales como la Escuela Industrial de Barcelona.

### 3. EN BUSCA DE UNA ARQUITECTURA NACIONAL

Es importante tener presente el factor fundamental que impulsó a Rubió a analizar los matices estilísticos comunes a la *nostra terra*. Debemos realizar una “lectura de bambalinas”, sin la cual el enfoque de su reflexión quedaría parcializado. ¿Qué fue lo que despertó la curiosidad de Rubió para comenzar a investigar la variante meridional del gótico? y es más, ¿qué llevó al arquitecto a afirmar incluso una superioridad de estas variantes mediterráneas con respecto al gótico canónico que hasta el momento se tenía como único válido?

En varias ocasiones ya he sacado a colación el espíritu nacionalista que impregnó a toda una generación, siendo Rubió uno de los principales abanderados de la causa. Nuestro arquitecto, siguiendo el magisterio de Gaudí, se convirtió en uno de los principales artífices de esa arquitectura con la que se pretendía definir a la nueva nación, al nuevo País Catalán. Recordemos su artículo “En Joan Margall té rahó”<sup>583</sup> o “Dificultats per arribar a la síntesis arquitectònica”<sup>584</sup> donde presenta la figura de Gaudí como el artista que retomó la tradición gótica y la sacó de su paroxismo para crear una nueva arquitectura que había superado todo tipo de obstáculos técnicos que cualquier precedente hubiera podido llevar de forma intrínseca. Destaca, muy especialmente, que tal importante logro haya sido de un catalán.

---

<sup>583</sup> RUBIÓ, 1905 (a).

<sup>584</sup> RUBIÓ, 1913.

Rubió participaba de lleno de ese movimiento nacionalista que se comenzó a fraguar a fines del siglo XIX y que tenía como objetivo fundamental el recuperar unas raíces propias que les avalaran como nación. Como ya hemos señalado en varias ocasiones, nuestro arquitecto catalán fue parte activa de las más importantes instituciones y organizaciones que luchaban por esa misma causa: *La Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat*, *El Cercle de Sant Lluc* o *La Lliga Regionalista*. De igual forma, todo su círculo profesional y de amistades estaban, de una forma u otra, vinculados a ese mismo espíritu reivindicativo. Insisto, por tanto, en ese sentimiento común a todo un contexto determinado que en Rubió también se materializó como una idiosincrasia personal completamente teñida por un afán de recuperación de unas raíces catalanas.<sup>585</sup>

Como consecuencia de esa búsqueda de una tradición propia, la mayoría de arquitectos vuelven los ojos a un pasado románico, puesto que ese fue el contexto donde originalmente se engendró la nación. Puig i Cadafalch, Elies Rogent o incluso el vicario Alcover son ejemplos de ese fervor hacia las formas románicas que tan presentes estuvieron siempre en sus obras.<sup>586</sup> Rubió, sin embargo, optó por reorientar la estrategia y establecer lazos con el pasado gótico pues, aun teniendo en cuenta sus inherentes limitaciones, lo consideraba el estilo más evolucionado hasta la fecha.<sup>587</sup> Investigando más exhaustiva y minuciosamente las circunstancias, se percató de los importantes matices comunes a la zona meridional, avalando esto su tesis acerca de la existencia de un sustrato y una esencia común a los países catalanes. Ese importante descubrimiento lo deja patente a través de sus escritos sobre la *Seu*.<sup>588</sup> Aparte, esa vuelta al pasado gótico que promovía Rubió estaba

---

<sup>585</sup> Ya hemos hablado de la peculiar situación mallorquina que quedaba circunscrita, fundamentalmente, a un reducido grupo de intelectuales y eruditos, esencialmente religiosos. Aunque dista mucho del movimiento más global y sistematizado que se vivía en Cataluña, sí debemos considerar también a la isla como parte de ese contexto al que nos referimos.

<sup>586</sup> HEREU, 1986 y 1987.

<sup>587</sup> Recordemos los aspectos positivos y negativos que Rubió apunta en este estilo. Uno de sus principales problemas fue la continuidad entre el elemento sustentante y sostenido, por lo que se debía recurrir, necesariamente, a la arquitectura parasitaria que tanto perjudicaba al estilo. La arquitectura creada por su maestro retoma esa tradición gótica superando el principal escollo mediante el arco parabólico que integraba en sí mismo el elemento sustentante y el sostenido, pudiendo prescindir, entonces, de los apoyos supletorios.

<sup>588</sup> Sin embargo, es curioso que, aún teniendo siempre presente esa divergencia estilística en el gótico meridional, mostrando incluso su superioridad y no ocultando en ningún momento su orgullo por ser partícipe de esa estirpe, cierta incoherencia bañó, eventualmente, su pensamiento. Me refiero a dos escritos fundamentales: el primero, su primer artículo publicado, "Lo coronament de la llotja" (Rubió, 1904; Rubió, 1905) en el cual plantea una reconstrucción utópica de la lonja de Palma de Mallorca que, si bien reconoce una arquitectura propia de "la nostra terra", apuesta por un remate de la techumbre mucho más próximo al gótico nórdico que al meridional. Situación similar nos la encontramos en una publicación que nace como consecuencia de un

avalada por una serie de circunstancias ajenas al ámbito arquitectónico. A finales del siglo XIII se inicia la época de mayor esplendor en la historia de Cataluña, período en el que se amplían las fronteras con la conquista de Valencia, Baleares y la ocupación de Sicilia. En el siglo XIV Cataluña era una de las mayores potencias del Mediterráneo, dominando el comercio de la zona. Por ende, fue uno de los momentos de máximo florecimiento económico, social y político. La voluntad de nuestro arquitecto de vincularse a ese pasado medieval concreto lo podemos ver como una estrategia o, más bien, como un deseo de revivir esa época de tanta bonanza. En definitiva, recuperando la arquitectura propia de aquel momento histórico, estaba reivindicando el pasado esplendoroso de su nación, que se pretendía revivir en el nuevo resurgimiento de la nación en el siglo XX.

Sin embargo, debemos situar esta idea en un contexto mucho más amplio. En el primer cuarto del siglo XX brota un debate sobre la existencia de una arquitectura nacional; este es el panorama que marca el ambiente cultural y arquitectónico de toda España. Ya, en 1878, Lluís Domènech i Montaner escribía “En busca de una arquitectura nacional”, en el cual plantea la existencia de una arquitectura claramente española. Ante la imposibilidad de defender tal idea, debido a la variedad de circunstancias y realidades que han convivido y que conviven en el país, apela a la creación de una nueva arquitectura moderna. La sociedad moderna, a su juicio, no podía conservar un espíritu totalmente nacional, puesto que existe una permeabilidad entre todas las fronteras, así como una serie de variables, lingüísticas, climatológicas, sociales etc. que impiden el desarrollo de una arquitectura totalmente nacional. Es decir, ve la imposibilidad de reivindicar una arquitectura claramente española diferente en esencia a la de otra nación. No obstante, plantea -aunque de soslayo- un dato que sí nos interesa: asocia un predominio de lo ojival o gótico en la antigua corona aragonesa. Propone, luego, una arquitectura moderna capaz de aprovechar las nuevas aportaciones, técnicas y materiales, y de estar forjada desde un eclecticismo selectivo. A

---

proyecto de reforma de todo el Táber barcelonés (RUBIÓ, 1927) siendo él arquitecto de la Diputación. Plantea una intervención agresiva en la cual prescindía de todos los edificios que, aun siendo históricos, impedían una óptima visualización de las construcciones más paradigmáticas. Pero aquello que más sorprende es que la reconstrucción de gran parte de esos edificios claves que caracterizarían el nuevo centro de la metrópoli, los concebía bajo una línea gótica que, de nuevo, poco tenía que ver con las directrices que marcaba el estilo en ese territorio. Esta intervención fue tal vez la más criticada a Rubió quedándose, afortunadamente para la memoria histórica, en tinta y papel.

saber, buscando soluciones que hayan sido exitosas en el pasado, siempre con referencias muy tácitas hacia ese pasado glorioso medieval de Cataluña.<sup>589</sup>

Ciertas tangentes encontraríamos con la tesis de Vicente Lampérez y Romea, uno de los líderes del movimiento nacionalista y regionalista de principios de siglo. Este arquitecto y teórico acaba reconociendo la esencia híbrida del territorio español y, en consecuencia, la imposibilidad igualmente de hablar de una arquitectura nacional única y coherente, de ahí sus esfuerzos en definir las líneas de formación de nuestra arquitectura a lo largo de los tiempos. Acaudilló infinitos debates y escritos que reflexionaban sobre esa idea tan protagónica en su contexto.

En cualquier caso, no nos interesa tanto el contenido como el continente, es decir no tienen tanta relevancia las diferentes ideas que pueden haber surgido en torno al concepto de arquitectura nacional, como ese debate que surge en los últimos años del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX en relación al concepto de arquitectura nacional.<sup>590</sup> Una circunstancia de la que, como hemos visto, Rubió fue partícipe siempre aplicando la idea de nación a Cataluña. Busca unas raíces comunes en el pasado medieval para retomarlas en su contemporaneidad e implementarlas con la importante aportación de Antoni Gaudí y crear así, una arquitectura moderna absolutamente catalana. En el caso concreto de Barcelona, esta idea se vio sin duda favorecida por el desarrollo del nuevo *eixample* que possibilitó la construcción de muchos inmuebles en un corto periodo. A nivel personal, también contribuiría su puesto como arquitecto en la Diputación de Barcelona que ocupó desde 1906 hasta 1943, año en que se jubiló.

Podemos encontrar otro detonante en esa vuelta al gótico local a la que apela Rubió i Bellver. Si bien podríamos vincularla, de alguna forma, al concepto anteriormente expuesto sobre la búsqueda de una arquitectura nacional, cabe tratarlo de forma independiente por el peso que este movimiento tiene en la Cataluña de principios de siglo. Esa voluntad de tender una misma red para las construcciones góticas que se llevaron a cabo en el *midí* europeo

---

<sup>589</sup> Ese era, precisamente, el eclecticismismo superficial que critica Rubió en sus escritos. No obstante, Domènech defiende su postura diciendo: *els elements que se necessiten per viure una vida sana es fer eclecticismismo; si creurer que totes les generacions nos han deixat alguna cosa bona que aprendrer y vole-ro estudiar y aplicarho es caure en aquesta falta, nos declarem convictees del eclecticismismo*. Domènech i Montaner: "En busca de una arquitectura nacional", 1978, en: VV.AA, 1989.

<sup>590</sup> Este concepto también debe extrapolarse a un nivel europeo. Países como Bélgica o Italia buscan también en la arquitectura una identidad nacional.

entre los siglos XIII y XV, responde a un sentimiento mediterraneanista que también se comienza a engendrar desde principios de siglo y que tenía como doctrina fundamental una esencialidad común a todos los pueblos del Mediterráneo. El *Noucentisme* fija el punto de partida de tal movimiento en 1906, fruto de un artículo publicado por Eugenio d'Ors, y se prolongó hasta el inicio de la guerra civil española aproximadamente. Aunque la arquitectura de Rubió -a diferencia de la de Massó o Pericás- nunca se adscribió a esa nueva estética que vino implícita en esas circunstancias, sí respiró deliberadamente de ese ambiente que, durante tres décadas, impregnó todos los ámbitos intelectuales y culturales de Cataluña.

En conclusión, podemos decir que Rubió i Bellver se afana en recuperar un estilo local del pasado, el gótico meridional, en unas fechas muy tempranas, convirtiéndole esto en uno de los pioneros en reivindicar este estilo como una línea disidente al gótico más ortodoxo y hasta el momento conocido, el gótico nórdico. Todo ello lo ubica en un contexto muy concreto, la *Seu* de Mallorca, la que se convertirá en su gran aliada en todos sus escritos, siendo referente arquitectónico para todas las épocas posteriores. No debemos descuidar, por otra parte, los posibles detonantes que le llevan a mirar a este estilo medieval meridional y que le lleva incluso a afirmar una superioridad de esta variante con respecto a la septentrional. Es fundamental considerar el contenido ideológico que se esconde tras esas nuevas ideas: un vehemente nacionalismo. Encuentra en el gótico meridional, en esa época de tanto esplendor para su tierra, unas raíces propias y sólidas que avalarían un presente común en su nación.

## 4. EL GAUDINISMO EN MALLORCA

Este término, utilizado por Ignasi Solà-Morales en su monografía “Joan Rubió i Bellver y la fortuna del gaudinismo”, es perfectamente aplicable a la huella que Rubió y Bellver dejó en la isla. Solà-Morales utilizó el término, entre otras cosas, para reivindicar el papel fundamental de nuestro arquitecto como trasmisor del magisterio de Gaudí. Rubió fue uno de los principales y más cercanos colaboradores de Gaudí, junto a Berenguer y a Jujol, participando muy activamente en varias de las principales obras del maestro. Como hemos mencionado en más de una ocasión, no sólo cumplía la labor de estructuralista, llevando a cabo los estudios y cálculos previos a todo proyecto nuevo que levantaba, sino que también, al ser Gaudí poco propenso a dejar por escrito sus teorías o descubrimientos, asumió con frecuencia esa labor. Si bien la obra de Rubió muestra diferencias con respecto a la de Gaudí, respira de una esencia común, asumiendo ciertos postulados instaurados por aquel.

Su arquitectura, e incluso teoría, se convierte en un vehículo de transmisión de lo que Rubió calificó en varias ocasiones como “nueva arquitectura”. En el caso de Mallorca es también perfectamente aplicable el término *gaudinismo* a Rubió i Bellver. Rubió acudió a la isla junto a su maestro para llevar a cabo la reforma de la *Seu*, siendo esto -como ya he señalado- parte de una estrategia más global, que tenía como objetivo establecer un nexo de unión entre Mallorca y Cataluña, otorgando un sustrato común a toda la tierra catalana. Rubió, sin embargo, fue más lejos todavía asumiendo el papel de verdadero embajador de la nueva arquitectura, como luego veremos. Debido a la difícil relación que se fue desarrollando

entre Gaudí y el círculo mallorquín, fue Rubió quien prácticamente acabó asumiendo la dirección de las obras.

Rubió y Gaudí no fueron los únicos arquitectos catalanes que pasaron por Mallorca (Recordemos a Domènech i Montaner en el Gran Hotel o a Madorell en el Círculo Mallorquín), pero sí fueron los únicos cuya actuación cumplía un objetivo muy determinado. Como hemos dicho desde un principio, el modernismo en Mallorca fue en realidad una moda más, un nuevo recurso estilístico al que se recurrió puntualmente para obtener un lenguaje arquitectónico y artístico novedoso. A diferencia de otros contextos, aquí no existía un detonante social, económico o de otra índole que pudiera argumentar el “cambio estilístico” mencionado. Estas nuevas formas comenzaron a llegar a partir de la intervención de Domènech en el Gran Hotel; antes la realidad arquitectónica mallorquina se debatía entre un historicismo principalmente clasicista o goticista (en el que destacaban personalidades como Ferrà o Pavía), o bien un eclecticismo al que en mayor o menor medida todos los arquitectos mallorquines de la época en algún momento se adscribieron.<sup>591</sup>

Ya se ha dicho que la presencia de Gaudí en la isla responde a una estrategia de la curia mallorquina; concretamente a una iniciativa del obispo Campins y del vicario general Alcover. El empeño de estos dos religiosos en que fuera el arquitecto catalán quien llevara a cabo la reforma de la *Seu* mallorquina tenía un fin deliberado, el presentar el territorio mallorquín como una prolongación del catalán; hacerla partícipe de sus raíces, de su nueva situación política, económica y cultural. Gaudí y su círculo eran algunos de los personajes que mejor encarnaban ese nuevo espíritu, por lo que la presencia de este catalán en la isla contribuía a sus propósitos. Es decir, la reforma de la *Seu* no responde tanto a una moda, como podía ser los otros casos modernistas en la isla, cuanto a un plan fundamentado. Rubió llegó a la isla para asistir a Gaudí en esa empresa, pero a medida que fueron pasando los años, por distintas circunstancias que he ido exponiendo a lo largo de este estudio, acabó cumpliendo con más rigor, o incluso fervor, el papel que originalmente los religiosos pretendían otorgar a Gaudí.

Es Rubió quien prácticamente acaba apadrinando el proyecto de la *Seu*, debido a las tensiones que se iban desarrollando entre su maestro y los religiosos. La mayor fiabilidad

---

<sup>591</sup> SEGUÍ AZNAR, 1990.



que en ocasiones les brindaba Rubió -justificada o no- hacía que el contacto fuera tal vez más fluido con éste que con Gaudí. No debemos olvidar, tampoco, que Rubió dotó de una base teórica a su templo; un fundamento que contribuiría a su causa muy favorablemente, no sólo por la excepcionalidad técnica que reivindicaba en todos los escritos, sino por ubicarla dentro de una línea meridional, junto a otros templos de la Corona de Aragón. En definitiva, Rubió contribuía de forma muy activa y entusiasta a esa reivindicación de la isla como parte de la nación catalana. Huelga tener también presente el importante papel que Rubió encarnaba en la nueva Cataluña, especialmente a nivel político; respondía a unos postulados con los que claramente Alcover o Campins pretendían emparentarse. La buena y fluida relación que desde el primer momento existió entre la iglesia mallorquina y Rubió, contribuyó a que vieran en él una figura con igual de efectividad a la que pudiera tener Gaudí. Por esa misma razón, le encomendaron a él alguno de los otros proyectos que dejó diseminados en Mallorca, potenciando, de esta forma, su idea original de difundir el nuevo espíritu catalán a la isla, moderado y confesional a la vez.

Con esos nuevos proyectos, en los que de una manera u otra Alcover o Campins mediaron, nuestro arquitecto contribuía a la expansión de ese *gaudinismo* allende las fronteras catalanas. Tal sería el caso de la Santa Familia de Manacor, de la *Església Nova* de Son Servera, o de la fachada de la parroquia de Sant Bartomeu de Sóller. De una forma o de otra, tanto en estos tres casos como en el resto, el magisterio gaudiniano se manifiesta de muy distintas maneras.

El caso más elocuente sería la *Església Nova* de Son Servera. En este templo vemos como en fechas tempranas se atreve a incorporar el arco parabólico en Mallorca, elemento que encarnaba el espíritu de la nueva arquitectura engendrada por su maestro. Si bien el intento fue absolutamente fallido debido a la incomprensión con la que se encontró por parte de la mano de obra local, no debemos dejar de valorar tal osadía y, sobre todo, el trasfondo que esta iniciativa lleva de forma inherente. Tampoco se debe descuidar el giro que pretende dar a los arcos de la cubierta central que, aunque sí actúan como apuntados, por la adaptación de la clave de una forma curvada parece que pretende darle una apariencia parabólica. En cualquier caso, tanto la Santa Familia de Manacor, como la iglesia de Son Servera, siguen cálculos estructurales muy cuidados y estudiados que se basan, de acuerdo

a los estudios de Jos Tomlow, en la estática gráfica.<sup>592</sup> Si tenemos en mente la Mallorca de los primeros años del siglo XX, podemos comprender perfectamente lo que la construcción de estos dos edificios, bajo estos cánones, podían suponer. Resultaba una forma de construir totalmente ajena a lo que se venía dando en la isla, por lo que Rubió -aunque con estructuras más bien reaccionarias- estaba cumpliendo con su cometido de difusor de las nuevas pautas arquitectónicas.

Si bien la aplicación de estos estudios, así como el uso del arco parabólico serían los aspectos más fundamentales para poder hablar de *gaudinismo*, debemos entender este concepto como algo mucho más amplio que, sin duda, Rubió llevó de forma implícita en la gran mayoría sus obras. La racionalización a las que somete las formas y el funcionalismo al que pretende que apelen, el simbolismo casi instintivamente omnipresente o el origen natural de muchas de las formas son algunos aspectos que emanan prácticamente de todos sus proyectos.

En las obras de la *Seu*, Gaudí cuenta también con la colaboración de artistas y artesanos asiduos en sus proyectos, bien por la confianza que le pudieran dar al haber trabajado previamente con ellos, por la inexistencia de algunos recursos en la isla, o por la admiración que le podría brindar a alguno de ellos, como sería el caso de Jujol. Artistas como Torres García, quien colaboró en el diseño de las vidrieras de la capilla mayor, la fábrica Rigalt, Granell i Cia. que llevó a cabo la vidriera realizada para el Palacio Episcopal en 1903, son igualmente ejemplo de lo expuesto anteriormente.

Rubió sigue en esta línea, contando también con la participación de alguno de sus asiduos colaboradores catalanes en sus proyectos. El caso más destacado es, sin duda, el de Josep Llimona. El escultor no sólo estaba presente en algunas de las iniciativas en las que se embarcaba Rubió, sino que era amigo personal y compañero de inquietudes; ambos participaron muy activamente en el *Cercle de Sant Lluc*, asumiendo la presidencia en varias ocasiones. Llimona llevó a cabo, por ejemplo, el Sagrado Corazón de Jesús de Sant Bartomeu de Sóller, y sabemos que tal encargo le dio pie a recibir otros cometidos para el cementerio de tal localidad. El escultor también participó en el rosario monumental de Lluç, sin embargo en este caso no puedo asegurar a quién se debió la iniciativa original, si a Gaudí

---

<sup>592</sup> TOMLOW, 2002.

o a Rubió. Caso similar es el de la famosa fábrica de vidrieras catalana Amigó, que colaboró también en las obras de reforma de la parroquia de Sóller. También, como he apuntado, en el Monument de Jaume III de Lluçmajor contó con colaboradores catalanes. Es decir, los diferentes encargos que Rubió recibe en la isla sirven también como plataforma de presentación de artífices catalanes contribuyendo esto, una vez más, a la estrategia de Alcover y Campins, mediante la cual quería convertirse en un apéndice de la nueva era que estaba emprendiendo Cataluña.

No hay dudas de que ambos arquitectos catalanes, Gaudí y Rubió, ejercieron gran influencia en la isla, convirtiéndose en motivo de inspiración y en ocasiones de especulaciones. Actualmente hay quien atribuye ciertos proyectos a alguno de los dos arquitectos. Los artífices locales, en su mayoría ajenos a cualquier tipo de coherencia estilística, filtraban frecuentemente con lenguajes propios de esos arquitectos catalanes. Tal es el caso de la casa Rey de Lluís Forteza-Rey, o la casa Casasayes de Roca i Simó.<sup>593</sup> Como señalé en el apartado correspondiente, esta obra acabada por Guillem Reynés, ha sido atribuida en varias ocasiones al propio Rubió.

Sin embargo, cabe detenernos en el caso de Reynés que, como ya hemos visto, es un de los ejemplos más claros de la influencia o repercusión que pudo haber causado Rubió en la isla. Siendo arquitecto diocesano, colaboró en algunos de los proyectos en los que Rubió se vio involucrado, forjando esto una buena relación entre ambos arquitectos. Reynés participó muy activamente en la reforma de la *Seu*, asumiendo con frecuencia encargos de Rubió, especialmente en la capilla de San Bernardo. El arquitecto mallorquín fue el verdadero protagonista en las obras de Lluç, si bien siguió unas pautas generales y algún que otro consejo que vinieron dados de las manos de los catalanes. También tuvo posibilidad de coincidir en las obras de la *Església Nova* de Son Servera y en alguna que otra actuación en Sant Bartomeu de Sóller. En más de una ocasión, como se ha visto, tenemos documentación que avala ese espíritu de estrecha colaboración y confianza recíproca. Parece que Reynés le brindaba admiración profesional a nuestro arquitecto, ya que en más de alguna ocasión le muestra claros débitos. Si bien su abundante obra -a pesar de su escasa trayectoria vital- es estilísticamente variada, la impronta de sus maestros catalanes está con frecuencia presente. Como hemos visto, el ejemplo más obvio es la iglesia del

---

<sup>593</sup> Ver fig. 95.

Monasterio del Secar de la Real la cual, a pequeña escala, reproduce el esquema del templo de Son Servera, ideado por Rubió. Sí es cierto que no existe aquí voluntad de incorporar el arco parabólico; tampoco dota a la capilla mayor del protagonismo que nuestro arquitecto pretende dar al templo serverino, a semejanza de la *Seu*. Sin embargo, el patrón general es exactamente el mismo, avalando esto la influencia que puede haber asumido de su maestro y amigo catalán.

Si bien la reforma de la *Seu* con Gaudí, como vengo apuntando, se pretendía que fuera la estrategia fundamental mediante la cual el pueblo mallorquín pudiera entroncarse con los nuevos postulados catalanes, resulta que paradójicamente fue Rubió el que más colaboró con la expansión del *gaudinismo* en la isla por todo lo que llevo exponiendo. Él es, sin duda, el arquitecto catalán que más obra dejó en Mallorca en esos años, y como consecuencia lógica, aquel que se trajo con él más artistas colaboradores catalanes. Por sus inquietudes políticas, culturales y religiosas, mantuvo una excelente relación con la curia mallorquina, compartiendo y favoreciendo su objetivo. Se esforzó, por tanto, directa o indirectamente, deliberadamente o no, en fundamentar también unas raíces propias a la isla, que coincidían con el sustrato meridional del que también respiraba su tierra. En definitiva, veía Mallorca como parte de una tierra común a la catalana, esforzándose por ello en dejarlo de manifiesto con diferentes iniciativas. Gaudí fue el creador de una nueva arquitectura, y contribuyó de forma muy activa a transmitir ese nuevo magisterio alrededor de la isla, a través de sus proyectos.

## 5. ULTIMAS PALABRAS

A lo largo de esta investigación, he cuestionado en varias ocasiones la existencia de un modernismo en la isla. Los ejemplos con los que nos encontramos dentro de este estilo son más un fruto de la moda que una consecuencia de un contexto determinado y fundamentado. En su mayoría, son obras de arquitectos mallorquines que dentro de un *modus operadi* eclecticista se volcaron a esta opción como un recurso estilístico más. La obra de Gaudí en la *Seu* y, fundamentalmente, la presencia de Rubió en la isla resulta una excepción que confirma la renovación cultural y el catalanismo al que apelaba un círculo reducido de intelectuales, especialmente religioso. La intervención de Rubió en la catedral fue el punto de partida de toda otra serie de colaboraciones que nuestro arquitecto llevó a cabo en Mallorca, y que se prolongaron prácticamente hasta su muerte.

Rubió, arquitecto de prestigio ya en la época, tenía el perfil adecuado para establecer un puente con Cataluña. De este modo, podían participar de todo el modernismo sólido y estructurado en un fuerte catalanismo. La importante labor diplomática que Rubió había desempeñado durante las obras de la catedral, le ayudó a estrechar lazos con la curia. Pero no fueron ni esto, ni su prestigio profesional, los factores determinantes para convertirle en el arquitecto catalán de principios de siglo XX con más obra en la *Roqueta*. Su profundo espíritu religioso le acercó a la iglesia mallorquina, y muy especialmente a personalidades de gran relevancia en dicha causa, como fueron el vicario general Alcover o el obispo Campins. Por otra parte, la implicación política de Rubió en la *Lliga Regionalista*, en cuyo seno llevaba un

fuerte sentimiento catalanista de forma intrínseca, era justamente uno de los principales objetivos a conseguir en ese impulso cultural de corte nacionalista que se pretendía lograr.

Toda la obra de Rubió diseminada en Mallorca es, por tanto, parte de una estrategia sabiamente meditada para vincularse a Cataluña. Si bien es cierto que en su catálogo cuenta con algunas iniciativas ajenas al mundo religioso, en su mayoría siempre existen tangentes de conexión que reiterarían en la idea arriba expuesta.

Como se ha podido comprobar, sus intervenciones en la isla resultan poco excepcionales desde el punto de vista arquitectónico, especialmente si las comparamos con aquellos proyectos en los que el arquitecto se sentía menos dirigido, y que tenían resultados tan deliciosos como algunas de las torres que se extienden por toda la comarca catalana. Desde este punto de vista, sólo el banco de Sóller merece especial mención; por su exquisita factura y originalidad lograda me atrevería a decir que es una de las obras más destacadas de toda su producción. No obstante esta apreciación personal, debemos interpretar su legado mallorquín como un punto de partida para llevar a cabo tantas otras lecturas. Aparte de lo arriba expuesto en la que se debe interpretar su presencia como una estrategia o empeño de Alcover y Campins en hacerse partícipes de los postulados culturales y políticos de Cataluña, existen otros dos aspectos importantes por los que entiendo que es de vital importancia reivindicar su legado balear:

Como se ha visto, los dos templos que construye de nueva planta, la *Església Nova* de Son Servera y la Santa Familia de Manacor, responden a unas pautas estilísticas heredadas de un gótico propio de la zona. No existe ni precedente ni consecuente a estos ejemplos en su trayectoria profesional. Tampoco existe precedente en la isla acorde a estos cánones neogóticos. Se trata, pues, de una de las primeras recuperaciones de un gótico muy particular que se extendió antaño en el sur de Francia, Cataluña y Baleares entre los siglos XIV y XVI. No sólo cabría llamar la atención sobre la relevancia que este hecho supone en la historia del arte y de la arquitectura, sino que de nuevo reiteraríamos en el carácter “estratégico” de estas construcciones. La existencia de un gótico común al área anteriormente precisada, muy distinto al que se desarrolló en el resto de Europa, confirmaría unas raíces coincidentes en todo el territorio catalán. Si bien nuestro arquitecto teorizó sobre este factor en varios de sus escritos, en estos dos ejemplos físicos encontraríamos su

inmediato precedente, cumpliendo, del mismo modo, la voluntad última de la curia mallorquina.

Cabe también llamar la atención sobre otro aspecto importante que supone el paso de Rubió por la isla. Siendo él uno de los principales discípulos de Gaudí, asumió una importante labor teórica, contribuyendo a la difusión de la enseñanza de su maestro. De igual forma, consciente de la gran aportación de Gaudí a la historia de la arquitectura, no duda en incorporar muchos de estos postulados a su propia obra. La Santa Familia de Manacor y la *Església Nova* de Son Servera son perfectos ejemplos de este hecho; en ambos estaría aplicando la estática gráfica a esquemas heredados de un pasado. Es decir, Rubió estaría contribuyendo a la difusión del *gaudinismo* en Mallorca, dándole tal vez cierta base fundamental inexistente en tantos otros proyectos de las Baleares que seguían unas pautas modernistas por pura iniciativa estética. Tampoco debemos olvidar el hecho de que en varios de sus proyectos isleños colaboraron artistas y artesanos catalanes, confirmando la presencia del círculo *gaudinista* en la isla. En definitiva, nuestro maestro contribuyó de una forma muy destacada a dar un cariz modernista a Mallorca, siendo el arquitecto catalán que más obra legó.

Se trata, sin embargo, de una retroalimentación, y si por algo me interesa esa relación de Rubió con Mallorca, es por esa influencia de efectos recíprocos. Es indudable su aportación a la isla, pero no es menos meritoria la repercusión que el descubrimiento de ésta tuvo en su obra y, fundamentalmente, en su legado escrito.

Es tal vez la catedral de Mallorca, lo que más condiciona su trayectoria profesional. Los estudios estructurales que hizo del edificio - utilizados en la actualidad- no tenían precedente alguno, siendo una notabilísima aportación para la historia de la arquitectura. Si bien estos estudios son esenciales *per se*, son también interesantes por toda la serie de temas colaterales que permiten analizar y que, directa o indirectamente, están presentes en él posteriormente.

El interés que le despierta este edificio gótico condicionó su cosmología posterior, poniéndolo como referente de muchas ideas y estudios dispares. El resto de escritos que deja sobre diferentes aspectos de la isla no son más que una confirmación de la empatía que con ésta experimentó desde el primer momento. La isla de Mallorca supone un punto de

inflexión en la carrera profesional de Rubió, permitiéndole teorizar sobre múltiples aspectos que estuvieron presentes, a partir de entonces, en su mundo teórico posterior. Es, por tanto, donde concibo a Rubió en su más pura esencia y donde realiza una mayor aportación a la historiografía de la arquitectura, siendo Mallorca y sus circunstancias, unos de los detonantes más importantes.





**QUINTA PARTE**  
**APÉNDICE DOCUMENTAL**

## **ANEXO I.**

**Carta Pastoral, escrita por Campins, sobre la restauración de la Santa Iglesia Catedral de Mallorca. (BOEOM, 16 de agosto de 1904)**

**(Al. Ilmo. Deán y Cabildo, a los Rdos. Párrocos y Clero y a todos los fieles de Nuestra Diócesis, salud y bendición en Nuestro Señor Jesucristo)**

(1) “Tiempo ha contrajimos con esta diócesis una deuda que hoy vamos a satisfacer, considerando llegada la ocasión oportuna y propicia. Tócanos hablar de la restauración de esta Santa Iglesia Catedral a la que Nos hemos dedicado con ahínco, y en la que hemos interesado a todos aquellos que habían que concurrir o ayudar más de cerca, consiguiendo despertar aspiraciones muy vivas y generosas, en torno del proyecto que ya está realizándose. Ningún día más a propósito para tratar de él, que esta solemnidad preexcelsa de la Asunción de María Santísima, Titular y Patrona de esta iglesia insigne.

Nadie puede dudar, y Nos aún menos en las presentes circunstancias, del amor que todos los mallorquines profesan a la Santa Iglesia Catedral, como influencia recóndita de una vida superior, semejante al instinto que impele a los hijos hacia el regazo maternal.

La iglesia Catedral es, en efecto, la Iglesia Madre: de ella se derivan directamente las demás iglesias, y en Ella tienen el principio más eficaz e inmediato de su íntima unión. No sólo esto, si no que la Catedral es la que sintetiza y personifica toda Diócesis: por manera

que el Pontífice Romano, investido por Cristo de la plenitud de la potestad sobre la Iglesia Católica, no instituye iglesia alguna particular propiamente dicha, sino fundándola sobre su necesario asiento que es la Catedral, surgiendo siempre o desapareciendo una y otra juntamente. Así que la Catedral no sólo es el templo magnífico y de noble estructura, sino también el centro de la Diócesis entera, donde reside y obra constantemente la Autoridad. Sin la presencia del poder espiritual que ejerce en las catedrales la plenitud del sacerdocio, las magnificencias de la construcción, darían, sí, a estos templos más valor artístico, pero no serían nunca un título para congregar en ellos al clero y al Pueblo formando así la Iglesia. La existencia real y jurídica de esta sociedad, sobrenatural y visible al mismo tiempo, compuesta de sus miembros diversos y de la cabeza que los une y vivifica, apareciendo en el sagrado recinto moviéndose allí ordenadamente, es la manifestación acabada y perfecta de todo cuanto la Catedral significa y representa. Sus muros venerados no sólo sirven para hacer más augusto y santo el ejercicio de la religión, sino para que en su ámbito, esta tenga firmeza y perennidad, mediante la sana doctrina y el vigor de la disciplina, y con la transmisión del sagrado poder recibido de Jesucristo. Por eso en la catedral aparece, ya no únicamente el simple sacerdote, solo, sacrificando sobre el altar, absolviendo en el fuero interno, e instruyendo al pueblo fiel; sino el Pontífice mismo, o sea, el sacerdote sumo, rodeado de los presbíteros, diáconos y demás Ministros, para celebrar los divinos misterios, y ejercer los actos reservados a los que el Espíritu Santo puso para regir la Iglesia de Dios. En la catedral es donde el prelado enseña de asiento y con autoridad, legisla en medio de los Sínodos venerandos, impone y levanta las censuras eclesiásticas, y expulsa y reconcilia a los públicos penitentes. En la catedral es donde bendice los Santos óleos con que son ungidos los templos, altares y vasos sagrados, y además, todo hombre que entra en la vida cristiana y se incorpora a la cristiana milicia, el que recibe la dignidad sacerdotal o episcopal, el cristiano que sube a su solio rodeado con la majestad de los ritos eclesiásticos, y el moribundo que sostiene los últimos combates y cuya alma se apresta a despojarse de la carne frágil en que delinquiró miserablemente. En la catedral es donde ha de celebrarse la ordenación de los ministros del Señor, y con la asistencia del Venerable Cabildo y Clero han de ser iniciados en la excelsa jerarquía los que Dios escogió para Sí, ascendiendo de grado en grado para participar, según la medida conveniente, de la sacra potestad que el Salvador dejó en la herencia de la Iglesia.

Ciertamente, en el más pequeño y pobre de los templos se hace accesible el hombre la Infinita Bondad, tanto como en el más suntuoso y augusto; y para cobijar la Majestad del

Altísimo son igualmente incapaces las paredes exiguas del más reducido santuario y los muros ingentes de la basílica más vasta. Pero, mientras la Iglesia milita en la tierra, tendrá sus lugares escogidos para glorificar a Dios y santificar las almas: y como quiera que los ritos sensibles y los ministerios externos son esenciales a la Religión cristiana, y éstos son muchos y de uso diverso según las circunstancias, aunque siempre de significación muy alta y de sobre humana magnificencia; existirá perpetuamente esta bella y armónica gradación y variedad en las funciones litúrgicas, y tendrán en la Catedral su adecuado y perfecto complemento.

Para los hijos de Mallorca no necesitan demostración ni comentario estos principios y leyes, que se asientan en el mismo orden jerárquico, y se desenvuelven espléndidamente en las ceremonias incomparables de culto. Nuestra Catedral, a todos nos lo dice todo: hablan a nuestra alma su ámbito imponente y pavoroso; su austeridad avasalladora; la solemne quietud que no son suficientes a turbar ni los vientos ni las olas; la misma inconsciente expectación que parece vagar con ansia indefinida en torno de los ciegos ventanales y en los truncados pináculos de la vetusta fábrica. Erigida a orillas del mar y en el sitio más culminante de la Ciudad, es como la profesión de fe que Mallorca hace ante los que vienen a ella; y aún la dilatada bahía parece convertirse en gigantesco hemicírculo de cuyo centro surge la Cátedra sublime desde la cual, por mandato divino, los Obispos predicán a todos, y sin interrupción, al invariable Símbolo de los Apóstoles.

La contemplación del monumento tan insigne inspiró siempre a los mallorquines un ardiente celo por la conservación del mismo, y muchas veces debió de sugerirles el deseo de sustituir en él lo postizo e interno, para ver terminada una obra que, según nuestro proverbio, tiene la singularidad de no acabar nunca. Más lo que nadie podrá poner en duda es una aspiración constante y general que no sólo se ha manifestado en solemnidades excepcionales, cuando las Autoridades invitadas llenaban todo el recinto disponible, sin dejar sitio para los fieles; sino también en los días de concurso extraordinario, en que la multitud de asistente había de dividirse en dos largas hileras, privados de ver la celebración de los divinos misterios y de oír la divina palabra: en tales ocasiones todos han echado de menos el vasto local que se extiende en el trascoro, convertido en pasadero de indevotos y curiosos, y perdido para los que van al templo con ánimo de seguir religiosamente las ceremonias de la liturgia sagrada.

(2) Esa manera de sentir que Nos, como hijo de Mallorca, hemos tenido siempre; hízose más intensa y profunda, cuando por la consagración episcopal fuimos investidos de esa paternidad que Nos une a la Isla con vínculos espirituales. Desde entonces consideramos deber Nuestro fomentar y patrocinar tan legítimos anhelos, y dedicarnos a satisfacerlos como mejor pudiésemos.

La obra era muy compleja y dispendiosa: para realizarla no se había de reformar ni innovar, sino restaurar y reconstituir; no había que destruir la tradición, sino que era necesario restablecerla ampliamente: no se trataba de alterar la traza del edificio, sino de librarla de las violencias que contra ella se habían cometido. Por tanto, la empresa no podía consistir en algo así como en un ensanche de vía pública y en una decoración más o menos vulgar, sino que exigía el conocimiento del plan primitivo, y un estudio profundo para instaurarlo plenamente, sin perjuicio de las obras artísticas que costeó la generosidad de nuestros mayores, infuida por el espíritu de las épocas sucesivas.

Sin estar iniciados en la ciencia de construir, comprendimos que el documento más claro y fehaciente para descubrir el plan portentoso del arquitecto de la Catedral, era sin género de duda la Catedral misma.

(3) Sobre rígidos pilares entretejió el audaz constructor los arcos esbeltos que engarzan los témpanos de la techumbre altísima, y caló los encumbrados muros dando paso a la luz cuyos raudales, al rebotar en las doradas claves, descenderían para confundirse con los policromos rayos que habrían de cruzarse con hermosa variedad, a través del ventanaje que decora todos los paramentos del gran templo. Las pompas y primores de esta edificación se multiplican y afiligranan con suntuosa magnificencia en torno del ara máxima, y van prolongándose, sobre arcos y pechinas, a manera de esplendente zona, más allá del solio pontifical, para resolverse, como en síntesis suprema de sencillez exquisita, en una capilla alta y patente y de claridad misteriosa, dedicada al culto de la Santísima Trinidad. ¿Por qué pues, nuestra mirada que se lanza anhelosa hacia las altas bóvedas, y desciende con asombro para recorrer la anchura de las naves dilatadas, no podrá penetrar en aquel recinto precioso que culmina tras el fondo rasgado del ábside central?

Por desgracia, vino un tiempo en el que el afán de innovar, y el desbordamiento de la imaginación, y la tiranía de un criterio exclusivista y estrecho, no se contuvieron en la

empresa de hacer obras absurdas y extravagantes, a vuelta de algunas de fastuosa elegancia; sino que, extinguido todo respeto a las otras formas y producciones del arte, no vacilaron en demoler y menos en violar y contradecir todo lo que había creado el numen superior de los más egregios y genuinos artistas cristianos.

En aquella época de triste recuerdo irguióse junto al altar mayor la gigantesca mole del retablo barroco, sobre los escombros de un podio bellissimo, y en sustitución de valioso retablo ojival, cuyos fragmentos se salvaron por rara maravilla.

Ciertamente el reducido santuario que se formó en la gran ábside, cerrándolo con el gentil retablo ojival, no era el primitivo y amplísimo presbiterio, que se extendía a uno y otro lado de cátedra o sede, abierta en el espesor del propio muro, según el plano y la disposición que las antiquísimas Constituciones Apostólicas prescriben para las iglesias episcopales.

Por otras parte, mucho menores, y por consiguiente, más armónicas y concertadas debieron ser las dimensiones del pristino retablo, que exornó el altar sin encubrir a la vista el trono pontificio. Si no bastase para persuadirlo el buen sentido que ha de suponerse en todo artista, y que no le permite contradecirse a así mismo anulando su propio pensamiento con obras auténticas e incompatibles; lo demostraría con claridad meridiana el saber por los antiguos inventarios que era de plata sobredorada el retablo mencionado, lo cual ciertamente no se presta a hacer en material de construcción.

(4)Algunas centurias fueron necesarias para que llegase a desconocerse el valor y la majestuosa proporcionalidad de aquella sencillez augusta, y para que las nuevas pompas y exquisiteces introducidas en el estilo ojival sedujesen de tal modo a los mallorquines, que menospreciando el plan primitivo realizado en el grandioso templo, levantasen, entre el trono pontificio y el altar, el alto retablo gótico de madera, cuya mole separó al Obispo del ara, y cuyas cresterías interceptaron por primera vez la visión de aquel santuario excelso, que es lo más característico y delicioso de esta Catedral. Las airosas arcadas para cobijar las imaginerías, irguiéronse pues, tan fuera de sitio, que realmente quedó anulada la sede del Obispo; y este al oficiar de pontifical, hubo que ocultarse a la vista de los fieles para sentarse donde prescribe la liturgia sagrada.

Sin embargo, en nuestra Catedral insigne concordaban admirablemente la tradición general y la tradición particular, y el trono de piedra se erige como testigo irrecusable de una y de otra.

Un comentarista eruditísimo del ceremonial de Obispos, al exponer el capítulo trece del Libro primero, donde se dispone expresamente que sea lata e inmóvil la sede del Obispo dice que “aun cuando modernamente se ha colocado de diversas maneras dicha sede, según la diversa situación del altar; no obstante, antiguamente estaba en el hemiciclo del ábside del templo, adherida al muro, hecha de piedra, con su gradería, y levantada sobre los asientos de los Presbíteros, dispuesto a uno y a otro lado, como es de ver en las vetustas basílicas”.

Esta tradición apostólica no sólo aparece esculpida en el gran ábside de nuestra Catedral, sino que está afirmada en las Actas Capitulares como un hecho cuya perennidad no se interrumpe, a pesar de los inconvenientes que lo dificultaron al interponerse el gótico retablo, joya tan valiosa como desproporcionada. Así lo demuestra la resolución que el día 23 de noviembre de 1576 tomaron por unanimidad el Obispo y el Cabildo y que dice así “Manténganse la antigua práctica de empezar la misa pontifical, tras el altar, en la cátedra de mármol, según la forma acostumbrada”. Esta práctica está descrita en un código del siglo XIV llamado “Consueta de Tempore” en la que se dice a propósito de la bendición de los Santos Óleos “Hecha la confesión, el Obispo ascienda con sus ministros a la Cátedra Episcopal, tras el altar de la bienaventurada Virgen María...”

(5) Fue necesario, pues, que la balumba levantada por el barroquismo ocultase por completo la marmórea Sede de la que recibe su nombre y dignidad el primero de nuestros templos, para que fuese aquella abandonada, contra lo que prescribe el ceremonial, y viniese a sustituirla un sillón usual de cámara, movedizo, sin gradería, y puesto cada vez en un sitio que no está indicado para ninguna de las funciones pontificales.

Pero la erección del gran retablo barroco no sólo impidió definitivamente el antiguo y no interrumpido uso de la esbelta y litúrgica Cátedra, convirtiéndola en rincón de arrumbar trastos, sino que anuló además la capilla de la Trinidad, obra la más bella y genial del egregio arquitecto que inició la construcción de nuestra Iglesia Madre. Al extinguirse aquella plácida visión, pronto fue olvidada y luego desconocida la excelsa capilla, destinada a ser panteón de



los Reyes de Mallorca, donde se ofrecía diariamente el Santo Sacrificio, se celebraban ordenaciones y había un culto tan espléndido que en su recinto se cruzaban los tranquilos resplandores de veinticuatro lámparas de plata.

No es extraño que, suprimido el culto en la Trinidad, pronto quedase abandonado aquel cuerpo de edificio a las inclemencias del tiempo y a las injurias de los hombres. Los efectos de aquel abandono no tardaron en manifestarse: pocos años ha un grito de alarma hizo estremecer a los que aman la Catedral, sabiendo que por aquella parte amenazaba la ruina; y la generosidad de un capitular reparó, así como se podía entonces, aquellos estragos. De los atentados inconcientes, es un dolor tener que hablar: desconocida y menospreciada la serena e inalterable belleza arquitectónica, introdujéronse en la Catedral postizos adornos y garambinas, en cuyo obsequio fueron maltratados los muros en muchas partes y hasta se mutilaron estatuas, para dar paso a las maromas y fijar tornos y estacas que sostuviesen en días dados los bastidores y colgaduras. Mientras tanto, fueron tabicados y reducidos a innobles usos los grandes nichos laterales que en la Trinidad habían de cobijar los regios sepulcros. El ara santa en que ofrecieron el incruento sacrificio tantos sacerdotes y obispo, y ante la cual se prosternaron nuestros reyes antiguos, sirvió para colocar herramientas y chirimbolos que no tienen aplicación en la Casa de Dios, y hasta en tiempo no remoto se confundieron en las ojivas de aquel encumbrado tabernáculo el vaho de un intruso hogar profano y las últimas ondulaciones del incienso quemado abajo, ante el altar del Señor.

(6) Teniendo en cuenta las consideraciones expuestas, no Nos fue difícil llegar muy pronto al pleno convencimiento de que la restauración del plan primitivo de Nuestra Catedral satisfacía cumplidamente necesidades apremiantes y de todos reconocidas, reintegraba al templo su hermosura y suntuosidad primeras, y establecía por una vez la Observancia del Ceremonial con sus incomparables magnificencias, tan obligatorio aquí como en las otras partes, por más que lo desconozcan los profanos, y lo desdeñen los renitentes, suspicaces y rutinarios.

Dejando a un lado la vulgaridad impertinente de que, por amor al arte, ha de empequeñecerse lo grande; es indudable que el conceder a los fieles la vasta nave de la Catedral, no se conseguía acortando el coro o alejándolo más y más, sino restituyéndolo a su propio sito, es decir, al que tuvo primitivamente, y le corresponde según la liturgia, en la gran

área del ábside de la nave central, arrimada sillería a los altos muros, extendiéndose a uno y a otro lado de la Cátedra del propio Obispo, rodeado el altar Santo, como necesario complemento del mismo, y sin interposición de laicos que separen y dividan a los Ministros del Señor en las Sagradas Funciones que han de celebrar juntamente. Para reponer las cosas en su primer ser, era necesario dar colocación o destino a las construcciones de estilos varios que contradijeron el prístino plan; así este aparece con toda su belleza purísima y original. La multitud ingente se congrega penetrando por las tres grandes puertas en el ámbito amplísimo del a Casa del Señor, en la que todos los fieles tienen cabida, bajo las bóvedas augustas que convidan a la oración y al recogimiento austero y tranquilo. Separado convenientemente, ostentase el coro de los sagrados ministros, o sea, la jerarquía instituida por Cristo, cantando las divinas Alabanzas, orando por el pueblo, circuyendo el altar para cooperar a las funciones del supremo sacerdocio y coadyuvando al ejercicio de la autoridad y del magisterio apostólico que da solemnemente sus mandatos y enseñanzas desde los alto de la cátedra pontifical. Sobre este ábrese la capilla más espléndida y culminante, inundada por cataratas de luz, embellecida con los primores que supo esculpir en la piedra un cincel habilísimo, como un tercer santuario, que completa por dentro y por fuera la gran fábrica de la Catedral, destinado a la contemplación y adoración de los misterios más recónditos de nuestra Fe: La Trinidad Santísima que es el misterio de vida íntima de Dios y la Eucaristía que es el misterio de la vida sacramental de Jesucristo.

El deseo de ver cumplida esta revelación plenísima de nuestra Catedral, íntegra y con todas sus bellezas encubiertas, embargaba nuestro ánimo, cuando salimos de Mallorca para visitar en Roma los venerados sepulcros de los Santos Apóstoles Pedro y Pablo, y prestar homenaje y obediencia al Obispo de los Obispos. Nuestro deseo se acrecentó cuando en aquella ciudad, que en el orden religioso es ejemplar insustituible, vimos por vista de ojos que la disposición, de las más vetustas y de las más modernas basílicas, no sólo era la misma que habíamos vislumbrado en nuestra Catedral, sino que expresaba de la manera más perfecta y adecuado la plenitud del pensamiento cristiano. Este pensamiento, que campea con igual soltura y gentileza casi en la totalidad de las catedrales del orbe; se nos ofreció entonces más y más deturpado y envilecido en la de Mallorca, con ser esta, tal vez, la que en su edificación lo realizó más verídica y gallardamente.

(7) Avivadas y encendidas aquellas aspiraciones, tres años hace, al regresar de aquella Santa Visita, las expusimos en Barcelona a un hombre de talento superior, que no

sólo conoce profundamente el arte de construir y toda su historia; sino que lo ejerce sin interrupción desde larga fecha, con un señorío indiscutible. Al oírnos, sorprendió la verdad que entrañaba nuestra concepción, y su espíritu sintió un deleite intenso, pero fugaz, de un ideal que es difícil traer a la realidad de la existencia.

Sin embargo este ideal Nos ocupó y dominó cada día más plenamente y hubimos de comunicarlo al venerable Cabildo, aspirando a verlo expresado con fiel exactitud en forma plástica. A este efecto el día siete de marzo de mil novecientos dos, reunidos todos los muy Ilustres Señores Capitulares en el Palacio Episcopal, se enteraron de Nuestros propósitos, y aceptaron unánimemente el ofrecimiento que hicimos de costear los estudios preparatorios para el proyecto de restauración completa; conviniendo también en que se encargase de ellos el aludido arquitecto de Barcelona, d. Antoni Gaudí i Cornet, quien, aquel mismo año, vino aquí dos veces; y en el año siguiente, día cuatro de noviembre, ya expuso el plan de restauración ante Nos y la comisión Capitular nombrada al efecto. El día nueve del propio mes y año quedó constituida, además, una junta de obras para que estas fuesen patrocinadas oportunamente.

Nos plugo desde el principio ver que el Cabildo conservaba muy vivo su amor por lo tradicional y antiguo, como vieja estirpe que transmite la misma rica savia primera a los vigorosos renuevos en que se perpetúa. Felizmente el proyecto que se realiza es como el resurgir de la tradición; pues no consiste esta en la novedad de hoy, sino en la permanencia de lo que ya fue ayer; ni es semejante a la hojarasca que arremolinó en un momento la tempestad, sino al lento crecer de las frondosidades seculares con las que se exorna la naturaleza. Los amadores de la tradición no fueron nunca cortos de vista; al contrario, se complacieron siempre en las lejanías, y su mirada se espació satisfecha y sin parpadear, en los horizontes vastísimos y bien iluminados. El amor a la tradición, cuando consagra sus fervores a un monumento maltrecho o desconocido, lo protege en seguida y lo vindica, y reconstituye con ansia su forma primera y su completa historia. Así lo hemos visto hacer, con unánime aplauso y bajo una dirección a cuyos aciertos no se han regateado los elogios, al restaurarse los magníficos templos de Santa Eulalia y de San Jaime Apóstol, en esta ciudad de Palma: para ello se quitó lo postizo, se reconstruyó lo mutilado y se hizo reaparecer la nobleza nativa de una y otra iglesia. No vale menos el abolengo de la Catedral: por consiguiente no sería lícito ni lógico aprobar y celebrar la simple restauración de una bóveda encalada, y controvertir seriamente si ha de restituirse al primitivo culto la capilla más insigne

de la catedral, y si ha de usarse nuevamente la Cátedra que da nombre al templo incomparable. Si fuera de aquí no nos aleccionasen los grandes monumentos de la antigüedad cristiana, y en el archivo capitular no existiesen los códices que relatan la historia de la Catedral, entonces bastaría escuchar cómo claman sus piedras mismas, para pedir justicia contra los violadores de la tradición castiza.

Con el probado sello con que se interesa por aquella, ha vigilado también el Cabildo por la santidad y esplendor del culto. ¿Quién sabe si, con el hábito de ver dimidiadas nuestras solemnidades, se atrofió en algunos el sentido estético, y se pervirtió el sentido litúrgico; no advirtiéndolo que ese mismo encanto que en ellos producía el ir y venir ceremonioso del coro al altar, y del altar al coro prueba que la majestad de los actos religiosos sólo es completa cuando aparecen aunados ordenadamente todos los ministros del señor?

Los que no han llegado todavía a resolver si la ordenancia estricta de las prescripciones de la iglesia dará o no más lustre a las funciones sagradas, con la gracia de Dios se rendirán, al fin: y aunque no les satisfaga al pronto la fiel ejecución del Ceremonial de los Obispos, el espíritu de obediencia les persuadirá de que la religión verdadera nunca dejó los ritos externos al arbitrio de los hombres y les hará entender que la severidad litúrgica es el único ornamento propio del templo santo.

Es indudable que la dignidad de los ministros de Dios, es carga barruntadora para la flaqueza humana; sin embargo, escogiéndonos Aquél que conoce nuestra hechura, y del pueblo son segregados los que forman la eclesiástica jerarquía. Resultara, pues, ofensivo y peligroso entregarse a una meticulosidad pudibunda, y agorar escándalos para cuando quede abierto el coro, del propio modo que abierto está el altar; como si fuesen de perversa y empecatada condición nuestros venerables Hermanos de Mallorca, o hubiese errado la iglesia al ordenar o consentir que en las catedrales y en muchos otros templos del orbe católico, estuviesen a la vista de los fieles los ministros del Señor.

Gran circunspección manifestó el cabildo al tantear los gastos necesarios para la obra proyectada, no queriendo dificultar en lo más mínimo el cumplimiento de las obligaciones contraídas, ni compeler la generosidad de los bienhechores. Determinóse, no obstante, persuadido de que no era despilfarro procurar el decoro de la casa de Dios, y Dios ha

comenzado a premiar ya tanta piedad, con valiosos donativos de sacerdotes y seglares. Es que sólo así cunden los bienes eclesiásticos, aunque se indignen los que quieren dos pesas y dos medidas para regular los gastos del Santuario. La protesta que resonó por vez primera en Casa de Simón, cuando María vertió sobre la cabeza y los pies de Jesús el unguento precioso; ha tenido eco ciertamente donde quiera se haya ostentado la liberalidad de las almas con el divino Salvador: sin embargo, este canonizó tales larguezas con incontrastable autoridad, y predijo que en todos los pueblos serían tema perpetuo de ingenuas alabanzas.

No tememos, pues, escandalizar a las gentes dignificando el templo; y abrigamos la certidumbre de que nadie, puesta la mano sobre su corazón, podrá acusar al Cabildo de trasmutar sus pías obligaciones, ni de convertir en piedras el pan de los sagrados ministros.

(8) Para realizar la magna obra que hemos iniciado, no nos atreveríamos a esperar nada de la magnificencia de Nuestros Diocesanos, si no hubiésemos dado ejemplo previamente. Para proseguir, nos alentaron varios ofrecimientos espontáneos, y poco después, los primeros donativos; complaciéndonos sobremanera el respetuoso y humilde empeño con que la piedad de algunos ha reclamado el honor de contribuir con su óbolo a la que podemos llamar ahora común empresa. No es de admirar. A la edificación de la catedral cooperó desde el principio la diócesis entera, colectándose limosnas en las varias iglesias de la isla para la que es madre de todas ellas. La maternidad es, ciertamente, un título que no caduca, y ni siquiera la emancipación es admitida en nuestro caso. No invocamos, sin embargo, el derecho de pedir: proponemos únicamente la razón con que podemos aceptar. Deberíamos añadir que para los mallorquines la Catedral no es lo que decíamos al principio, sino el regazo a donde pueden acogerse todos durante la Cuaresma para que fluyan más silenciosas y secretas las lágrimas de la penitencia, y no sean reputados hijos errantes o fugitivos los que reciben en nuestra Seo la Comunión Pascual.

La íntima confianza y trato continuo que tenemos con nuestros diocesanos habrían de amenguar el valor del agradecimiento y de las bendiciones que ofreciésemos a los que se dignara a ayudar a la restauración emprendida. Por eso, nuestro corazón rebosa en júbilo a participar a todos los que Nuestro Beatísimo Padre, el Papa Pío X, se ha congratulado de la obra que estamos realizando, y ha concedido su apostólica Bendición y una cotidiana indulgencia de trescientos días a los que con sus ofrendas coadyuven a la misma y visiten el Santísimo Sacramento en la capilla eucarística de la propia Catedral.

(9) Antes de poner fin a la presente carta, debemos insistir en que nuestro plan no es demoleedor, sino restaurador: no Nos hemos propuesto eliminar, sino integrar y poner en orden las cosas. Todas las artes tienen su historia, y sus páginas más hermosas están escritas en las catedrales. El purismo aplicado a estas sería su destrucción, y podría convertirse en bandalismo de hipercrítico y de forma culta. En la Catedral nuestra, el arte no sólo ha dejado preciosas muestras de sus evoluciones por medio de la orfebrería, sino que desde el principio las entalló con variedad y brío en el vetusto ándito de la Capilla Mayor, en el respaldar y doseletes del coro y en su puerta gentilísima, en los púlpitos de piedra y en la gran portada principal; y, como si no bastase, para proclamar más resueltamente su libertad de acción, cerró en lo alto arrogantes ojivas con claves de plateresca factura. Es que ni la naturaleza ni el arte gastaron jamás uniforme. La imitación servil nunca fue un principio de estética, y únicamente los espíritus apocados y rigoristas se obstinaron en sellar todas sus obras y juicios con un mismo troquel.

De acuerdo con nuestro Cabildo, y bajo una dirección que cada día nos parece más segura y experta; conseguiremos, Dios mediante, restituir al pueblo el espacio que en el templo le corresponde. Realizaremos también la aspiración de nuestros predecesores, estableciendo el Ceremonial, no soñadas y supuestas antiguallas, sino lo mismo que rige y se practica en todas las diócesis del mundo entero. Cumpliremos igualmente, después de cinco largas centurias, la voluntad de nuestros reyes, erigiéndoles un panteón en el sitio que ellos escogieron. Renovaremos además, el interrumpido culto en la Capilla de la Santísima Trinidad; y adorando en aquel sagrario de majestad incomparable el Cuerpo de Nuestro Señor Jesucristo, solemnemente expuesto, se encumbrará nuestra fe para sentir más intensamente que nuestro rey inmortal no es dios de muertos, sino de vivos, porque todos viven para Él. Patentizaremos, en fin, y poseeremos de nuevo la Cátedra Pontifical en que se sentó el primer Obispo de esta Iglesia; y por cuanto no Nos es dado ennoblecerla con Nuestros personales merecimientos, cifraremos nuestra honra en haberla rescatado del ignominioso olvido, para que en ella enseñen, gobiernen y oficien gloriosamente Nuestros sucesores, y por ella recobre su auténtica ejecutoría la Catedral de Mallorca.

Recibid, venerables hermanos y amados Hijos Nuestros, la pastoral bendición, que de lo más íntimo de nuestro alma a todos os enviamos, en el nombre del padre y del Hijo, y del Espíritu Santo, Amén.

Dada en nuestro palacio episcopal de la ciudad de Palma de Mallorca, en la fiesta de la Asunción de la Bienaventurada virgen María, del año mil novecientos cuatro.

Pedro – Obispo de Mallorca”

## **ANEXO II**

### **Carta del Ilmo. Sr. Cardenal Secretario de Su Santidad sobre la restauración de la Catedral de Mallorca (BOEOM, 16 de agosto, 1904)**

“Ilmo. y Rdmo. Señor,

Ha llegado al Padre Santo la comunicación que Vuestra Ilma. le envió con fecha del 19 del mes corriente. Por encargo, pues, de Su Santidad tengo el gusto de significarle que el Padre Santo se ha enterado con particular satisfacción que por la solicitud que Usted le mandó, se acordó la restauración de esa insigne y antigua Iglesia Catedral. El Augusto Pontífice al dirigir a Usted cumplida alabanza por esa empresa valiosísima, se complace también mucho en acceder al deseo que Usted le ha expresado respecto a las gracias espirituales solicitadas para estímulo de tan importante obra. Por eso con objeto de excitar a los fieles de Mallorca a facilitar la ardua tarea que Usted ha iniciado, plugo a su Santidad conceder a Usted y al pueblo una especial Santidad Apostólica y una cotidiana indulgencia de trescientos días a todos aquellos que contribuyan con alguna ofrenda a dicha restauración y visiten también al Santísimo Sacramento en la Capilla Eucarística de la mencionada Catedral.

Al enterar a Usted me repito, con sentimiento de sincera estima, servidor de Usted Ilma. y Rdma., R. Cardenal Ferry del Val. Roma, 30 de marzo, 1904”.



### **ANEXO III.**

**Carta enviada por Rubió i Bellver a D. Bartomeu Pascual el 24 de mayo de 1914.  
(AHCOAC, expedientes 1689/8/5 y 1689/9/5)**

*Molt apreciat senior:*

*Pau i alegria en N. Senyor li desitjo.*

*Sense entrar (ni puc, ni dec, ni vull ferho) en el fons de las causes que han motivat la present actual situació, me crec no obstant obligat a intentar la intervenció que per aquexa carta que V. veurà.*

*Me dona dret ferho, tota la passada historia. Les vegades que, ara mogut per la dreta, ara mogut per la esquerra, he tingut de ferho son motius suficients per a que ara mogut per propi impuls digui unes poques coses.*

*Me he recordat de que Miquel Angel posat en un cas parecut se va agenollar devant del Sant Pare i he intentat per tres vegades diferents, durant aquexos últims temps pasats, portar la conversa a un punt a propòsit per a poder entaular francamente la questio. Sempre m'he trobat tapat i aturat per una circumstancia fonamental i es la de que D. Antoni veu que l'han engegat (aquesta es la seva paraula) pero es ben cert que ell no sap el perquè. Ell parla de molts gastos que el nou arreglo parroquial porta y de que aixó deu ser la causa de la suspensió dels treballs. Parla també de la resistència que sempre ha trobat (ell aixís ho pensa) a que tingués auxiliars y que aixís com no van volguer al pintor, ara no han volgut al*

escultor. Parla de la vacilación en les intencions de fer obres que fa que ara encarreguen una cosa ara un altre i que sens dubte ara deuen volguer mudar de plan...peró mai parla de lo que D. Antoni explica i que un servidor també aprecia del mateix modo i suposo que com V. com D. Martí. Aixó vol dir que D. Antoni no està penetrat a la realitat. En aqueixes circumstancies es possible portar el assumpte fins al cap de les seves conseqüencies. Jo crec que les atencions que li han tingudes dexantlo fer, no dexantli coneixer el verdader estat d'animo, ni la veritable situació dels esperits ha siguda una cosa perjudicial.

Crec que aixó no ha de quedar així, ni D. Antoni és un esperit indomable, ni han de faltar medis per a domarlo. Un servidor vetj clarament que un dia i laltre, ell treballa i ell obeeix. Que pot ser el manaments que se li fassin han de ser fets en forma imperativa, millor, en forma impossitiva, i que es casi segur que ell no compren les insinuacions ni les intencions dites amb suavitat, es veritat, pero un cop fets els manaments ell es home de obediencia de virtut.

He consultat amb el P. Casanoves i ell troba que no convé deixar acabar de trencar la cadena de OR y que un servidor procu-ri anar navegant a impuls dels vents regnants esperant dia i ora. Esperant aquex momento es perquè he acceptat el parell de coses que D. Antoni me ha proposat.

Un servidor, per la present, intenta alguna cosa que no sé ben bé definir, però que salta a la vista. Un servidor, no puch tolerar la idea de que D. Antoni arribi a creurer que definitivament ha sicut eliminat de les feines y del costat de les persones que ell havia apreciat més.

Jo no sé res de camins, ni de medis. No sé res més sino que a un costat i a l'altre hi ha entitats i persones respectabilíssimes...i a fi de comptes, propi del pastor es portar a les ovelles a bona pastura, o de prat o per força, i ja és ben sabut que la exuberancia de imaginación porta com a consecuencia inevitable lo no saber seguir els camins de la vida y el topat aquí i allí. La bona voluntat la té. Aixó es innegable i seria de gran profit encaminarlo i dirigirlo. Are, més que mai, ja que ell se troba sol i aislat, tota amabilitat li es un consol i tota bona paraula un balsam.

*No desitjaria que amb les paraules dites V. entengués que vull treure la culpa o la falta de allí aont es i portarla a ultramar. No més vull dir que es de conveniencia fer la Caritat de conduir i guiar als que no saben els camins, y guiarlos o de grat o per força. I esperant, en NOSTRE SENYOR, que V. no veurà en aquexa carta res mes que poca manya i bona voluntat, me ofrezco de V. el servidor de sempre i per sempre. Fasii el favor de saludar al Senyor y a D. Martí. Joan Rubió i Bellver.*

## ANEXO IV

### **Carta enviada por Martí Llobera a Rubió i Bellver el 19 de mayo de 1915 (AHCOAC, expedientes 1689/8/5 y 1689/9/5)**

*Amich benvolgut: Nos faria un gros favor si fes de veure a D. Antoni Gaudí y li digués que en fecha de 23 de juliol de 1912 li vatx pagar 963,61 pesetes p'els honoraris seus en la direcció dels treballs de reforma y adorno executats a n'aquesta catedral fins a aquella feina. De llavors ençà hi té 365,45 que li corresponen per les obres executades fins avuy. Ademés hi ha l'anteprojecte que fes per la Capella de Sant Bernat, el projecte de la decoración de la Capella de la Trinitat y trova petita y no sé si alguna cosa més que no recort.*

*Ara bé, como noltros desitjam deixar les coses ben acabades perque no vengue después que mos discutesca ni els proyectes del Sr. Bisbe difunt, ni la personalitat de D. Antoni, volem y suplicam a D. Antoni mos diga quina cantitat l'hem de pagar ademés de les 365,25, antes dites, per estar els seus drets completament liquidats amb aquest Capítol y Seu de Mallorca.*

*Desde luego llamentam tots que la falta de recursos no mos haja deixat dur les obres més endavant y agraim sense mida a D. Antoni la cooperació que mos donà per durles fins ont les hem arribades, y a vosté l'ajuda que va preà, quedant d'ell i de vosté molt contents y agraits tots els que formavem part de la vida davora el sr. Bisbe, especialment son servidor y amich, Martí Llobera.*

## **ANEXO V**

### **Carta enviada por Martí Llobera a Rubió i Bellver el 24 de mayo de 1915 (AHCOAC, expedientes 1689/8/5 y 1689/9/5)**

*Amich benvolgut: D. Bartomeu diu que nos envii un presupost exacte de la pedra que propasa D. Antoni pel sepulcro del Sr. Bisbe, arreglada, llesta del tot y posada dins el vapor, y tingue en compte que dit psupost no ha de tenir allargues, porque no en tentene els pochos fondos del que podem dispondre y volem fer via y colocarla abans de que venga un nou bisbe, si es possible.*

*Aquesta carta no l'ha de mostrar a D. Antoni, aixís hi haurà més llibertat amb l'expressió i no correrem el perill que D. Antoni tingui el més prest disgust, que noltros l'estimam massa per voler donarni cap y per aquest motiu desitjam aclarar, si es posible, els asuntos que hi ha entre noltros y no els haja d'aclarir algún altre que no tengui tant mirament.*

*Respecte de Lluc, tenc que confesar que no pensavem en D. Antoni y creim que el Sr. Bisbe no hi devia pensar, porque mai hi vaig sentir dir cap paraula sobre aixó. Segurament seria perquè la classe de treball y la forma de fer-ho y els pochos recursos amb que contavem allà que agueren de parar les obres indefinidament, però si ell trona li hem de donar alguna cosa, li donem y veurem de trobar recursos a un lloc a un altre. Li pareix que per aquest concepte estaria bé 3, 4 o 50 pessetes?*

*Per un croquis que feu de la capella de Sant Bernat, que era ua fotografia ampliada y algunes indicacions posades damunt, troba bé donarli a D. Antoni una cosa parescuda a lo de Lluc?*

*En quante als altres projectes, amb lo que hi enviaré, tindrà cobrat toda la feina que té fins avui. Com segons qui serà el nou bisbe, es segur que no s'en realitzarà cap, o manco amb moltes modificacions. Per aixó, abans de anarmosen del tot del Palau, voliem dona qualca cosa a Don Antoni perque no fos possible disputarli ni la feina, ni el seu nom. Però no podem fer llargereses perquè la tela és curta i aviat mostrariem els peus. Li pareix que per aquest concepte estaria be donarli mil pessetes? Ho pensi vosté mateix i si hot roba fora retxa, tantei D. Antoni y si el veu de bon sentit li farsi la proposició; si troba que aixó no pot anar a D. Antoni, no s'ha de conformar, no hi doni compte de la meva carta.*

*Amb aquesta forma ue jo indic D. Antoni cobraria per la Seu 1.000 pessetes, per Lluch unes 400, per la capella de Sant Bernat altres 400 y 360 per lo que tenia per ell d'honoraris per treballs fets, en conjunt, unes 2.160 pessetes.*

*Ja li dic fersi de prudencia per parlar d'aquest ssumpte a D. Antoni, que no volem donar-li cap disgust". Son affim, Martí Llobera.*

## **ANEXO VI.**

**Memoria realizada por el arquitecto diocesano, Guillermo Reynés, para solicitar auxilio económico al Gobierno con el objetivo de continuar las obras de la *Església Nova* de Son Servera. Septiembre de 1914 (AR, GRF.104)**

“La villa de Son Servera, en la Diócesis de Mallorca, posee una pequeña iglesia con todos los inconvenientes para aquel vecindario. Hace tiempo que un incipiente estado de ruina hizo pensar a un ¿celoso? encargado en la necesidad de proceder a una reconstrucción ya que el estado de descomposición de la ¿? fábrica no aconsejaba en modo alguno emprender en ella serias obras de reforma. Adquiriose solar adecuado para lo cual fue preciso ir comprando sucesivamente una porción de casas con sus respectivos corrales en punto céntrico de la población y se estudió el nuevo proyecto. El distinguido arquitecto catalán D. Juan Rubió y Bellver que a la razón encontrábase en Mallorca a las órdenes del insigne Gaudí en las obras de restauración de nuestra catedral recibió el hermoso encargo y llevó cumplidamente su misión. Proyectó primero una imponente iglesia de tres naves que luego tuvo que reducir a una sola en vista de la escasez de medios con que contaban; y aun después de reducido el proyecto costó ímprobo trabajo el proseguir las obras durante algunos años. A costa de grandes sacrificios con las limosnas de los fieles, prosiguieron sin desmayo, pero agotados todos los recursos y con la apremiante necesidad de trasladar el culto al nuevo templo pensase en acudir a la piadosa magnificencia del estado en suplicar de un equitativo auxilio para poder seguir las obras. Marcado el oportuno expediente, el arquitecto que suscribe, en calidad de amigo y compañero del Sr. Rubió había intervenido algo en aquellas obras durante la prolongada ausencia de un verdadero Director, fui

encargado en calidad de diocesano de formalizar definitivamente el proyecto. Con los datos del primitivo proyecto del Sr. Rubió, con la norma trazada por él mismo al variarlo y con el conocimiento de los propósitos que animaban a los iniciadores de la idea, hemos procurado dar forma gráfica a la futura iglesia de Son Servera en las seis hojas que integran los planos que tenemos la honra de presentar.

Demuéstrase en la primera hoja la planta general del edificio en construcción. Toda la parte que va rayada en negro hallase ya construida en cimientos y a una altura variable, conforme puede apreciarse en las hojas subsiguientes. En la nº2 hemos dibujado la fachada de la cual nada existe aún, en la que hemos procurado traducir la estructura del templo en el interior. Esta se puede apreciar más que en otra parte en la hoja nº3 en que por medio de la sección transversal se demuestra la complicada combinación de empujes que cuidadosamente estudió el autor al tratar de seguir la forma racional y moderna la verdadera tradición científica de la arquitectura gótica. La hoja nº4 es una sección longitudinal que completa la demostración de la estructura y en la que se ve cuanto se ha hecho ya sin auxilio oficial de ninguna clase y cuánto falta aún sin hacer. Finalmente, la hoja nº 5 es la proyección longitudinal de la fachada lateral.

En todos estos planos, a escala es de 1:100, se ha indicado con tinta negra la parte que ya se halla construida, y con tinta carmín, la que falta por construir.

Los demás documentos que integran el proyecto son los que previene el R.D. orgánico de 13 de agosto de 1875 y la sustracción de 28 de mayo de 1877. Con arreglo a dichas disposiciones, sigue a los planos el presupuesto que consta de los precios simples de jornales y materiales de los de unidad de obra del estado de cubicaciones y presupuesto general o aplicación de precios más el resumen con arreglo al modelo nº1 de la ya citada instrucción. El pliego de condiciones a que deberá sujetarse la construcción del templo que nos compete y la memoria objeto de las presentes líneas, juntamente con los aludidos planos y presupuesto constituyen el total de la documentación exigida y presentada.

Los materiales de que se proyecta la nueva iglesia de Son Servera son los propios de la comarca en donde se construye. Aparte del hormigón hidráulico para los cimientos y algunos otros elementos puede decirse que el total de la fábrica será de sillería arenisca llamada marés en el país; material fácil de labrar, adaptable a todas las formas, de aspecto



monumental y aspecto agradable. El techo estará constituido por un artesonado dividido en tramos que se apoyan sobre los arcos formeros. La cubierta de tejas del país sobre armaduras de madera”.

## **ANEXO VII.**

**Carta enviada por Don Guillem Parera a Rubió i Bellver el 24 de abril de 1912  
(AHCOAC, C-1692/27-37)**

*Mon senyor meu: Temps fa que li hauria escrit donant conta del estat d'aquestes obres si hagués pogut donarli millors impressions i que per aixó esperava d'un moment a l'altre que referasen els treballs.*

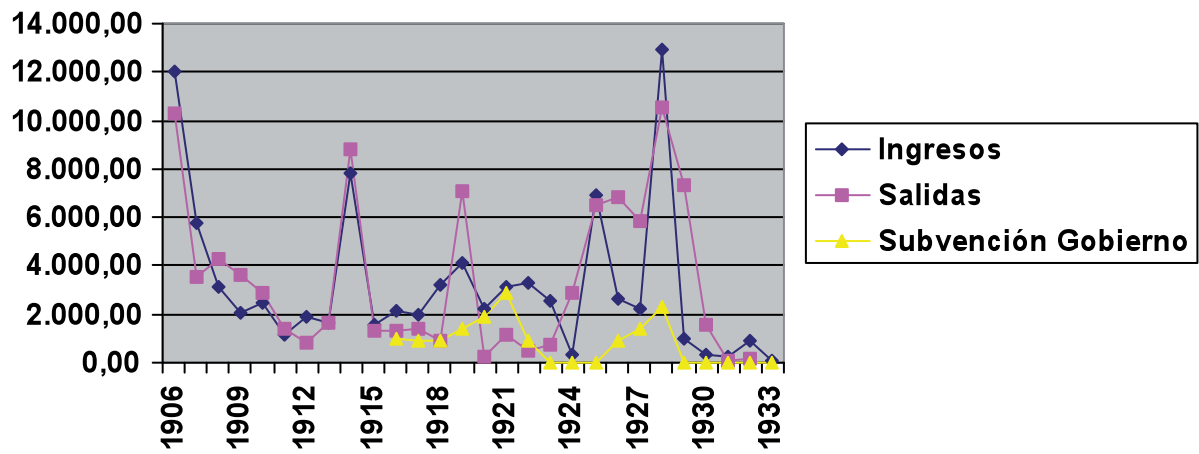
*Havem estat contrariats de tota manera essentnos imposible continuar construint amb cantons com fins al present, puig han tancat les pedreres. Tema pensat amb Mestre Biel si feriem peses de ciment o d'ormigó i Aixà anar avant emprant lo menys possible de cantons de mareés. En cas d'aprovarnos a idea, té inconvenient de que ses voltes de ses capelles fosen totes d'una motlada amb un motle a proposit? Que nos resultaria si volguesim fer les arcades de dites capelles a fi de haver de fer tants de motles com peses d'arc?*

*Segurament lo primer pensam si ferem l'escala que per dins d'un del torreons ha de donar a les tribunes; si ho creu necesari per mestre Biel donarliles arcades, nos ho digue.*

*Voldriem anarcaminant ja que no mos es possible correr amb una obra de tanta consideració per aquest poblet, Aixà que esperam ordres de vosté. Saludi afectuosament a la seva familia y mani a son amic.*

## ANEXO VIII

Relación de entradas y salidas económicas en el proceso de construcción de la *Església Nova* de Son Servera



## **ANEXO IX**

### **Proyecto de muro de cerca y verja de hierro para ornamentar y urbanizar la calle del Príncipe y para sustituir el recinto amurallado que circula la iglesia parroquia de Sóller (AAS, L-4369)**

“Hace tiempo que en la noble y laboriosa ciudad de Sóller se siente la aspiración unánime de ensanchar sus calles y plazas, casi todas tortuosas y estrechas, y deficientes para proveer debidamente el movimiento circulatorio que de cada día va aumentado de modo extraordinario y a la aireación indispensable de una ciudad que presenta ya bastantes caracteres de una población higiénica a la moderna. Una de las calles de más movimiento por lo céntrica y por estar unida y ser el nervio principal de la plaza de la Constitución es sin duda la llamada Calle del Príncipe, limitada por un lado por edificaciones encerradas entre la misma calle y el torrente mayor, y por el otro, con la iglesia parroquial mediante la antigua muralla que a modo de defensa se extendía por este lado en toda la longitud de la calle.

Puestas en inteligencia la representación de la iglesia y la del Magnífico Ayuntamiento de Sóller, se ha demostrado una vez más en esta ocasión los intereses de ambas Potestades, cuando no se tienen prejuicio ni rutinas que oscurezcan la desinteresada labor de buenos ciudadanos.

Aprovechando en efecto el grueso enorme de la indicada muralla y de su estribación en dicha calle, sin abdicaciones de importancia ni por parte de la iglesia, ni por parte del Magnífico Ayuntamiento, se ha conseguido la amplitud de tan interesante vía sin más cargo

de Municipio que el escaso coste del muro de cerca, sustitución de la muralla de tal carácter que no desmerezca de la nueva fachada de la Iglesia Parroquial y que sirva al mismo tiempo de adorno a la calle del Príncipe, convirtiéndola en hermosa vía de su digna ciudad.

Llamado pues el infraescrito por el Magnífico ayuntamiento de Sóller para proyectar y dirigir la construcción de la nueva cerca en armonía con las importantes obras de reforma efectuadas en la Iglesia Parroquial, dirigidas y proyectadas también por el que suscribe, se ha hecho el proyecto del modo como se explica sucintamente a continuación:

El muro de cerca consta de dos partes, que podríamos llamar zócalo y remate. Como la calle del Príncipe lleva una pendiente bastante pronunciada y el terreno de la Iglesia Parroquial está a nivel de la parte alta de la calle resulta que el muro de la cerca lo es en parte de contención de tierras, esta parte es lo que precisamente se ha dispuesto de piedra en sillares almohadillados en rústica siguiendo el labrado general de la fachada de la iglesia. Como es natural la parte posterior de la pared, parte necesaria para llegar al grueso conveniente de la misma es de fábrica de mampostería ordinaria.

La parte que hemos llamado de remate es mixta, es decir, está formada de sillería y en parte de reja de hierro. Sobre un apeadero labrado en la forma necesaria al objeto a que se le destina, tal como está ya detallado en sus planos correspondientes, y dividiendo el zócalo anteriormente descrito en catorce compartimentos, levántanse unos pilastrones de forma prismática exagonal con sillares de piedra labradas en almohadillados rústicos y entre ellas una verja de hierro. El pilastrón de ángulo viene sustituido por una gran cruz sobre un pedestal correspondiente y todo ello también en sillares de piedra labradas del mismo sistema dicho para los demás elementos de piedra. La verja está formada por elementos sencillos de hierro laminado, unidos de tal modo que el material trabaja de una manera natural y no que sea empleado exclusivamente como adorno. Forman la verja dos travesaños horizontales compuestos cada uno de dos pasamanos de 50 por 6 milímetros a los cuales han unido los barrotes principales o de unificación de los travesaños superior e inferior, son de dimensiones 30 por 8 milímetros y no siguen la dirección vertical sino que están algo inclinados hacia delante por la parte inferior, presentando una ligera convexidad hacia fuera para doblarse rápidamente al tocar el antepecho. Entre estos barrotes y atirantándolos para que la situación sea fija y a la par que sirviendo de adorno son dispuestos unos hierros pasamanos en forma de aspas de dimensión 25 por 8 milímetros

que al igual que las que alternan con los principales van forjadas en las extremidades buscando el conjunto artístico de la misma. Joan Rubió i Bellver”.

## **ANEXO X**

**Sesión del Ayuntamiento de Lluçmajor del 9 de enero de 1922. (AMLL 2162/11; Comissió del monument a Jaume III).**

“El pueblo de Lluçmajor tenía una Déuda ante la historia con el último rey de la Corona de Mallorca, Jaime III, que luchando valerosamente para defender sus derechos y recobrar el trono que le había sido arrebatado injustamente, perdió su vida en los campos de este término y su cuerpo truncado fue llevado y estuvo depositado varios días en nuestra iglesia. Siendo este hecho de tanta importancia y trascendencia en la vida de Mallorca, a consecuencia del cual perdió definitivamente la independencia que tuvo durante los reinados de sus monarcas Jaime II, Sancho y Jaime III, que habían conseguido darle un esplendor tan envidiable que despertó la codicia del usurpador Don Pedro el Ceremonioso, bien merece que sea señalado en forma destacada para que el pueblo pueda recordarlo. Y la manera más adecuada para llevar a la práctica esta idea es indudable la de erigir un monumento”.

## **ESCRITOS DE JOAN RUBIÓ I BELLVER**



**RUBIO, 1904**

J. RUBIÓ I BELLVER: “Lo coronament de la llotja”, en: *El Diario de Mallorca*, 27 de junio de 1904.

**RUBIO, 1905**

J. RUBIÓ I BELLVER: “Lo coronament de la llotja”, en: *La Ilustració Catalana*, any III (1905), p. 406-409.

**RUBIO, 1905 (a)**

J. RUBIÓ I BELLVER: “En Joan Maragall té rahó”, en: *La Veu de Catalunya*, 14 de noviembre de 1905, p.1.

**RUBIÓ, 1906**

J. RUBIÓ I BELLVER: “La Seu de Mallorca”, en: *La Veu de Catalunya*, 12 de enero de 1906, p.1.

**RUBIÓ, 1906 (a)**

J. RUBIÓ I BELLVER: “La Seu de Mallorca”, en: *Diario de Mallorca*, 18 de enero de 1906, p.1.

**RUBIÓ, 1906 (b)**

J. RUBIÓ I BELLVER: “Lo temple de la Sagrada Família”, en: *La Ilustració Catalana Any IV* (1906).

**RUBIÓ, 1906 (c)**

J. RUBIÓ I BELLVER: *Lo Circol artístich de Sant Lluch al Cabildo de la Seu de Barcelona als Barcelonins i al públich de lo bisbat*, 1906 [inédito]

**RUBIÓ, 1907**

J. RUBIÓ I BELLVER: “El Torrent de Pareys I. El rei de les verticals”, en: *La Veu de Catalunya*, 5 de septiembre de 1907.

**RUBIÓ, 1907 (a)**

J. RUBIÓ I BELLVER: “El Torrent de Pareys II. La Fosca”, en: *La Veu de Catalunya*, 14 de septiembre de 1907.

**RUBIÓ, 1907 (b)**

J. RUBIÓ I BELLVER: "El Torrent de Pareys III. Al cercle excursionista", en: *La veu de Catalunya*, 24 de septiembre de 1907.

**RUBIÓ, 1909 – 1910**

J. RUBIÓ I BELLVER: "Troballa d'una basílica cristiana primitiva a les immediacions del Port de Manacor", en: *Anuari d'estudis Catalans*, 1909-1910, p. 1-17.

**RUBIÓ, 1912**

J. RUBIÓ I BELLVER: "Los pilares del Pilar I", en: *El Noticiero de Zaragoza*, 8 de febrero de 1912, p. 1.

**RUBIÓ, 1912 (a)**

J. RUBIÓ I BELLVER: "Los pilares del Pilar II", en: *El Noticiero de Zaragoza*, 10 de febrero de 1912, p.1.

**RUBIÓ, 1912 (b)**

J. RUBIÓ I BELLVER: "Los pilares del Pilar III", en: *El Noticiero de Zaragoza*, 14 de febrero de 1912, p.1.

**RUBIÓ, 1912 (c)**

J. RUBIÓ I BELLVER: "El cibori de Santa Maria de Ripoll", en: *La Veu de Catalunya* (página artística), 2 de Mayo, 1912.

**RUBIÓ, 1912 (d)**

J. RUBIÓ I BELLVER: "Carta oberta al Senyor Just Cassador", en: *La Veu de Catalunya*, 16 de Mayo de 1912.

**RUBIÓ, 1912 (f)**

J. RUBIÓ I BELLVER: "Cap a la liquidació", en: *La Veu de Catalunya* (página artística), 30 de Mayo de 1912.

**RUBIÓ, 1912 (g)**

I. RUBIÓ I BELLVER: "Més ciencia y menys contorsions", en: *La Gazeta Montanyesa*, 30 de mayo de 1912, p. 2-3.

**RUBIÓ, 1912 (e)**

RUBIÓ I BELLVER: "Continuació", en: *La Gazeta Montanyesa*, 23 de mayo de 1912, p. 4-5.

**RUBIÓ, 1912 (h)**

J. RUBIÓ I BELLVER: "Conferencia acerca de los conceptos orgánicos, mecánicos y constructivos de la Catedral de Mallorca dada con motivo de la excursión oficial de la Asociación de arquitectos de Cataluña", en: *Anuario de la Asociación de arquitectos de Cataluña*, 1912.

**RUBIÓ, 1913**

J. RUBIÓ I BELLVER: "Dificultatats per arribar a la síntesis arquitectònica", en: *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, 1913, p. 63-79.

**RUBIÓ, 1914**

J. RUBIÓ I BELLVER: "Construccions de pedra en sec", en: *Anuario de la asociación de arquitectos de Cataluña*, 1914, p. 33-105.

**RUBIÓ, 1915**

J. RUBIÓ I BELLVER: "Obra Santa", en: *El Correo Catalán*, 26 de Enero de 1915, p.1.

**RUBIÓ, 1916**

J. RUBIÓ I BELLVER: "El saló d'arquitectura. L'ensenyança a l'Escola d'Arquitectura I", en: *La veu de Catalunya* (página artística), 12 de junio de 1916.

**RUBIÓ, 1916 (a)**

J. RUBIÓ I BELLVER: "El saló d'arquitectura. L'ensenyança a l'escola d'arquitectura II", en: *La veu de Catalunya* (página artística), 19 de junio de 1916.

**RUBIÓ, 1916 (b)**

J. RUBIÓ I BELLVER: "El saló d'arquitectura. L'ensenyança a l'escola d'arquitectura III", en: *La veu de Catalunya* (página artística), 3 de julio de 1916.

**RUBIÓ, 1921**

J. RUBIÓ I BELLVER: "Entre el ideal y la técnica I", en: *Revista Ibérica* nº 381 (1921), p. 362-364.

**RUBIÓ, 1921 (a)**

J. RUBIÓ I BELLVER: "Entre el ideal y la técnica II", en: *Revista Ibérica* nº 388 (1921), p. 72-74.

**RUBIÓ, 1921 (b)**

J. RUBIÓ I BELLVER: "Entre el ideal y la técnica III", en: *Revista Ibérica* nº 402 (1921), p. 299-304.

**RUBIÓ, 1923**

J. RUBIÓ I BELLVER: "Algunes observacions de la Seu de Mallorca. Contestació a una conferencia del arquitecte don Guillem Forteza", publicada a *la Última Hora* els dies 11 i 12 de decembre de 1922. Palma de Mallorca: Imprenta catòlica, 1923.

**RUBIÓ, 1923 (a)**

J. RUBIÓ I BELLVER: "Las formas en un templo cristiano", en: *Páginas Escolares*. Gijón: 1923, p. 12-14.

**RUBIÓ, 1923 (b)**

J. RUBIÓ I BELLVER: *De la integritat i la distinció plàstiques en la monumentalitat del temple cristià*, ca. 1918-1923 [Inédito].

**RUBIÓ, 1927**

J. RUBIÓ I BELLVER: *Visiones del Táber Mons Barcinonensis*. Barcelona: 1927.

**RUBIÓ, 1932**

J. RUBIÓ I BELLVER: "Rectes i plans I", en: *El Matí*, 29 de junio de 1932 .

**RUBIÓ, 1932 (a)**

J. RUBIÓ I BELLVER: "Rectes i plans II", en: *El Matí*, 1 de julio de 1932.

**RUBIÓ, 1932 (b)**

J. RUBIÓ I BELLVER: "En defensa de la llibertat", en: *El Matí*, 31 de julio de 1932, p.2.



## **BIBLIOGRAFÍA GENERAL**

**ALCOVER, 1915**

MN. ANTONI M<sup>a</sup> ALCOVER: *Vida del Rdm. I Illm. Sr. D. Pere Juan Campins i Barceló*. Ciutat de Mallorca: Estampa d'en Felip Guasp, 1915.

**ALCOVER, 1917**

MN. ANTONI M<sup>a</sup> ALCOVER: "La Santa Iglesia Catedral de Mallorca", en: *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul.liana* nº XVI (1917), p. 17-25.

**ALCOVER, 1988**

MN. ANTONI M<sup>a</sup> ALCOVER: *Diari de viatges*. Palma de Mallorca: Editorial Moll, 1988 [edición póstuma]

**ALOMAR I ESTEVE,**

G. ALOMAR I ESTEVE: "Sobre les estades a Mallorca dels arquitectes Gaudí i Le Corbusier", en: *Estudis Baleàrics* nº 27, p. 71-74.

**ALSINA / BASSEGODA, 2001**

C. ALSINA I CATALÀ , J. BASSEGODA I NONELL: *Claudi Alsina I Bonafont. Mestre d'obres de Gaudí*, Barcelona: Publicacions de la Reial Cátedra Gaudí, 2001.

**ALZINA I MESTRES, 1993**

J. ALZINA I MESTRES: *Població, Terra i propietat a la comarca del llevant de Mallorca (segles XVIII, XIX, XX): Municipis d'Artà, Capdepera i Son Servera*, Mallorca: Ajuntament d'Artà, 1993.

**ARRECHEA, 1999**

J. ARRECHEA: Introducción a "Vicente Lampérez y Romea, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media y según el estudio de los elementos y los monumentos*". Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999, p. 7-15.

**BARCELÓ, 2003**

G. BARCELÓ BOVER: "El Caire artístic no literari de Mossèn Alcover (dibuixant i pintor)", en: *Actes del Congrés internacional Mossèn Alcover*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, p. 119-134.

**BASSEGODA, 2001**

J. BASSEGODA: *Gaudí. La arquitectura del espíritu*, Barcelona: Salvat, 2001.

**BASSEGODA, 2001**

J. BASSEGODA: *El gran Gaudí*, Sabadell: Editorial AUSA, 1989.

**BATUECAS / PUJOL, 2005**

F. BATUECAS, F. PUJOL: *El cementeri de Sóller*, Palma de Mallorca: Plaguets del Raval, 2005.

**BERNET BONALS, 1973**

S. BERNET BONALS: "Eclecticismo y Modernismo en Sóller", en: *Mayurqa* nº X (1973) p. 127-134.

**BONET I GARÍ, 1972**

L. BONET I GARÍ: *La restauración de la Catedral de Mallorca*, en: *Revista Balear* nº 28 y 29 (1972), p. 25-28.

**BORJA MOLL, 1996**

F. DE BORJA MOLL: *Un Home de Combat. Mossèn Alcover*, Palma de Mallorca: Editorial Moll, 1996.

**BRACONS, 2003**

J. BRACONS: *Introducció a l'art gòtic a Catalunya. Arquitectura II, Catedrals Monestirs altres edificis religiosos*, Barcelona: Enciclopedia Catalana, 2003.

**CANTARELLAS, 1975**

C. CANTARELLAS CAMPS: "La intervenció del arquitecto Peyronnet en la catedral de Palma", en: *Mayurqa* nº14 (1975), p. 185-213.

**CANTARELLAS / MURRAY, 1994**

C. CANTARELLAS, D. MURRAY: *La Roqueta. Una indústria ceràmica en Mallorca (1897-1918)*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta editor, 1994.

**CANTARELLAS, 1985**

C. CANTARELLAS: *La renovació de la indústria ceràmica en Mallorca: "La Roqueta" (1897-1918)*, Palma de Mallorca: Museu de Mallorca, 1985.

**CANTARELLAS, 1989**

C. CANTARELLAS: *La arquitectura mallorquina desde la ilustración a la restauración*, Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Baleàrics, 1989.

**CASASSAS I YMBERT, 1983**

CASASSAS I YMBERT: "Els quadres del regionalismo. L'evolució de la Juventut Nacionalista de la Lliga fins 1914", en: *Recerques* nº14 (1983), p. 7-31.



### **CUBANO IGUINA, 1993**

A. CUBANO IGUINA: Un puente entre Mallorca y Puerto Rico: la emigración en Sóller (1830-1930), Oviedo: Colección Cruzar el Charco, 1993.

### **CASSADOR, 1912**

J. CASSADOR [pseudónimo]: “El Baldaquí de Ripoll”, en: *La Gazeta Montanyesa*, 15 de Mayo de 1912.

### **CIRICI-PELLICER, 1952**

A. CIRICI-PELLICER: *La Sagrada Familia de Antonio Gaudí*, Barcelona: Omega, 1952.

### **COSTA I LLOBERA, 1917**

M. COSTA I LLOBERA: “La Santa Iglesia Catedral Basílica de Mallorca”, en: *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana* nº XVI (1917) p. 12-15.

### **DALMASES / PITARCH, 1984**

N. DALMASES, I. PITARCH : “L’art gòtic s. XIV – XV”, en: *Història de l’art català*, Vol. III, Barcelona: Edicions 62, 1984..

### **DOMENGE, 1997**

J. DOMENGE: *L’obra de la Seu. El procés de construcció de la Catedral de Mallorca en el tres-cents*, Palma de Mallorca: I.d’E.B., 1997.

### **DOMENGE, 2003**

J. DOMENGE: “Guillem Sagrera. Alcance y lagunas de la historiografía sagreriana”, en: *Una arquitectura gòtica mediterrànea*, vol. II. catàlogo de la exposició, Valencia: Generalitat Valenciana, 2003. p.115-132.

### **DOMENGE, 2003 (a)**

J. DOMENGE: “Santa Maria del Mar i la historiografia del gòtic meridional”, en: *Barcelona Quaderns d’història. El procés urbà i la identitat gòtica de Barcelona*, Barcelona: Arxiu Històric de la Ciutat, 2003, p. 179-200.

### **DOMÈNECH I MONTANER, 1989**

*Lluís Domènech i Montaner i el Director d’orquestra* (catàlogo de la exposició), Barcelona: Fundació Caixa de Barcelona, 1989.

### **FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, 1974**

A. FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ: *Jovellanos y Mallorca*, Palma de Mallorca: Ediciones Biblioteca Bartolomé March. I, 1974.

### **FONT, 1999**

B. FONT OBRADOR: *Historia de Lluçmajor*, vol. VII: *primer tercio del siglo XX*. Lluçmajor: Ayuntamiento, 1999.

### **FORTEZA, 1922**

G. FORTEZA: “La restauración de la catedral de Mallorca”, en: *La Última Hora*, año XXIX. Palma, lunes 11 de diciembre de 1922, nº 9804 (p. 1) y Palma, martes 12 de diciembre de 1922, nº 9805 (p.1).

**FORTEZA, 1929**

G. FORTEZA: *Estat de la arquitectura catalana en temps de Jaume I. Les determinants gòtiques de la Catedral de Mallorca*, Palma de Mallorca: Estampa d'en Francesc Soler, 1929.

**FREIXA, 1986**

M. FREIXA: *El modernismo en España*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1986.

**FREIXA, 2007**

M. FREIXA: "Els primers gaudinismes. De Rafael Masó a Manuel Sayrach.", en: *Els arquitectes de Gaudí*, Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2007 p. 6-15.

**FULLANA, 1995**

M. FULLANA: *Diccionari de l'art i dels oficis de la construcció*, Palma de Mallorca: Moll, 1995.

**GAYA Y BAUZÀ, 1899**

M. GAYA Y BAUZÀ: *Memoria històrica del poble de son Servera*, Palma de Mallorca: 1977 [Edició facsímil, 1ª edició: 1899].

**GARGALLO I PORTA, 2004**

J. GARGALLO I PORTA: "L' herència de Joan Rubió a Sóller", en: *A Tota Veu. Quinze anys de Veu de Sóller*, Associació Cultural Veu de Sóller, 2004.

**GOMILA, 1998**

J.J.GOMILA: *Menorca: Guia de arquitectura*, Menorca: Col·legi Oficial d'Arquitectes de Balears, 1998.

**GONZÁLEZ, 2000**

J.L. GONZÁLEZ: "Gaudí, la Sagrada Família i el Gòtic", en: *Metrópolis Mediterrània* nº 58 (2000), p. 51-55.

**GONZÁLEZ / CASALS, 2002**

J.L. GONZÁLEZ, A. CASALS: "Estructura y espacio en la arquitectura de Gaudí", en: *OP Obra Pública* nº 59 (2002), p. 66-75.

**GRAU / LÓPEZ**

R. GRAU, M, LÓPEZ: "Estil gòtic i identitat catalana. Una harmonització difícil", en: *L'Avenç* nº 276, enero 2003, p. 31-34.

**GRAU / LÓPEZ**

R. GRAU, M, LÓPEZ: "La formación nacional de Catalunya i l'art romànic. El mirall de totes les ortodòxies", en: *L'Avenç* nº 276, enero 2003, p. 35-37.

**HEREU, 1986**

P. HEREU: *L'arquitectura de Elies Rogent* (catálogo de la exposició), Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1986.

**HEREU, 1987**

P. HEREU: *Vers una arquitectura nacional*, Barcelona: Edicions Universitat Politècnica de Catalunya, 1987.

**JARAUTA, 2007**

F. JARAUTA: Introducción a *Conversaciones sobre la arquitectura* de Viollet – le-Duc”, Madrid: Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, 2007.

**JARDÍ, 1976**

E. JARDÍ: *Història del Cercle Artístic de Sant Lluc*. Barcelona: Edicions Destino, 1976.

**JOVELLANOS, 1974**

G.M. DE JOVELLANOS: “Disertación sobre el traslado del coro de la catedral de Palma”, en: Fernández González, Ángel R. *Jovellanos y Mallorca*, Palma: B.March, 1974, p. 63-81.

**KERRIGAN, 1960**

A. KERRIGAN: *Gaudí en la catedral de Mallorca*, Palma de Mallorca: Panorama Balear, 1960.

**LAHUERTA, 1993**

J.J., LAHUERTA: *Antoni Gaudí. Arquitectura, ideología y política*, Madrid: Electa, 1993.

**LIAÑO, 2008**

S. LIAÑO: “Rubió i Bellver en la *Església Nova*. Modernismo catalán en Son Servera (Mallorca)”, en: *Locus Amoenus* nº 9 (2007-2008), p. 363-384.

**LAVEDAN, 1936**

P. LAVEDAN: *Palma de Majorque et les îles Baléares*, Paris: Henri Laurens éditeur, 1936.

**LLABRÉS, 1970**

A. LLABRÉS: “El neogótico en Palma”, en: *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana* nº XXXIII (1970), p. 204-222.

**LLABRÉS, 2002**

P. J. LLABRÉS: *Gaudí at Mallorca Cathedral*, Palma de Mallorca: Govern de les Illes Balears, 2002.

**LLABRÉS, 2002**

P.J. LLABRÉS: “La restauración de la Catedral”, en: *El Tiempo Latino. Especial Año internacional Gaudí 2002*, Washington D.C., 2002

**MARCH / LLULL, 2003**

J. MARCH, M. LLULL: “Mossèn Alcover i el món de l’arquitectura”, en: *Actes del Congrés Internacional Mossèn Alcover*, Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2003, p. 119-134.

**MARTINELL, 1967**

C. MARTINELL: *Gaudí. Su vida, su teoría, su obra*, Barcelona: COACB, 1967.

**MARTINELL, 1952**

C. MARTINELL: *La Sagrada Familia*, Barcelona: Ayma S.L. Editores, 1952.

**MARTÍNEZ, 2001**

M. MARTÍNEZ JUSTICIA: *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, Madrid: Editorial Tecnos, 2001.

**MARTORELL, 1980**

J. MARTORELL: *Guía d'Arquitectura de Menorca*, Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1980.

**MASSOT, 1977**

J. MASSOT I MUNTANER: *Esglesia i societat a la Mallorca del segle XX*, Barcelona: Curial, 1977.

**MASSOT, 1998**

J. MASSOT I MUNTANER: *Mn. Antoni M<sup>a</sup> Alcover i el Monestir de Montserrat*, Manacor: Ajuntament. Patronat de l'Escola Municipal de Mallorca, 1998.

**MELIÀ, 1968**

J. MELIÀ: *La Renaixença a Mallorca*, Palma de Mallorca: Daedalus, 1968.

**MERCADER, 2002**

L. MERCADER: *Escritos y documentos de Gaudí*, Barcelona: El Acantilado, 2002.

**MIQUEL I JAUME, 1998**

LL. MIQUEL I JAUME: *Sant Miquel de Son Carrió*. Vol. I, Mallorca: Edicions Parera, 1998.

**MORELL, 1993**

J. MORELL: *La Catedral de Muntanya. La Parròquia de Sant Bartomeu de Sóller*, Sóller: Parroquia de Sant Bartomeu de Sóller, 1993.

**MORELL, 2007**

J. MORELL: "Les reformes a la parroquia de Sant Bartomeu de Sóller al llarg de la primera meitat del segle XX", en: *I Jornades d'Estudis locals de Sóller. Societat, geografia, medi ambient i territori, història, patrimoni i art, cultura popular* (Sóller 3-4 de novembre de 2006), Palma de Mallorca, 2007, p. 307-319.

**MOSSÈN, 2006**

"Mossèn Alcover. Impulsor del català científic", en: *Catalunya Recerca*, núm. 11 (Febrer 2006), p. 28-29 [anónimo].

**MULET, 1955**

P.A. MATHEU MULET: *Capillas y retablos*, Palma: Politécnica, 1955

**MULET, 1955**

P.A. MATHEU MULET: *Palma de Mallorca monumental*, Madrid: Editorial Plus Ultra, 1958.

**OBRADOR, 1903**

M. OBRADOR: "Reformes dins la Seu", en: *Gazeta de Mallorca*, dies 11 de abril y 2 de mayo, 1903.

**OLIVAR, 1964**

R. OLIVAR BERTRAND: *Prat de la Riba*, Barcelona: Editorial Aedos, 1964.

**PANOFSKY, 1986**

E. PANOFSKY: *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Madrid: Ediciones La Piqueta, 1986.

**PEREA, 2001**

M. PEREA: "Els dietaris de les eixides filològiques de Mn. Alcover", en: *Papers de Sa Torre. Àplecs de cultura i ciències socials* n°5, Manacor, 2001.

**PEREA, 2003**

M. PEREA: "Les «notes arqueològiques» d'Antoni Maria Alcover", en: *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXIX (enero-junio, 2003), p. 21-55.

**PEVSNER, 1980**

N. PEVSNER: "Ruskin et Viollet-le-Duc: l'élément anglais et l'élément français dans l'appréciation de l'architecture gothique", en: *A la recherche de Viollet-le-Duc*. Bruselas: Pierre Mardaga éditeur, 1980, p. 173-206.

**PONT BALLESTER, 1983**

G. PONT BALLESTER: *Jaume Fornaris i Taltavull (Son Servera, 1893-1931)*, Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, ICE, 1983.

**PUIG I CADAFALCH, 1927**

PUIG I CADAFALCH: *El problema de la transformació de la catedral del nord importada a Catalunya. Contribució a l'estudi de l'arquitectura gòtica meridional*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1927.

**PUIGSERVER / PÉREZ, 2004**

G. PUIGSERVER, P. PÉREZ: "Joan Rubió i Bellver, arquitecte de Can Prunera?", en: *A tota veu. Quinze anys de Veu de Sóller*, Associació Cultural Veu de Sóller, 2004.

**PUIGSERVER / PÉREZ, 1991**

G. PUIGSERVER, P. PÉREZ: "Joan Rubió i Bellver, arquitecte de Can Prunera?", en: *La Veu de Sóller*, 22 de noviembre de 1991, p. 6.

**QUETGLAS, 1995**

J. QUETGLAS: "Antoni Gaudí i Josep M. Jujol a la Seu", en: VV.AA, 1995, p. 199-208.

**ROCA, 1983**

F. ROCA: "La formació del economista: teoria i política", *Recerques*, 1983 n°14, p. 7-32.

**ROCA I FABREGAT, 2005**

P. ROCA I FABREGAT: *Antoni Gaudí i el disseny estructural. La síntesi de la geometria i de la resistència*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2005.

**ROS, 2000**

C. Ros: "el Modernismo entorno a una espiral", en: Revista Brisas nº 712, 9 de diciembre de 2000, p. 28.

**ROTGER, 1907**

M. ROTGER CAPLLONCH: *La restauración de la Catedral de Mallorca*, Mallorca: 1907.

**ROTGER, 1914**

M.ROTGER CAPLLONCH: *Historia de Santuario y Colegio de Nuestra Señora de Lluch, Parroquia de Escorca, Diócesis de Mallorca*, Palma de Mallorca: Tipo-litografía de Amengual i Muntaner, 1914.

**SAGRISTÀ, 1948**

E. SAGRISTÀ: "La catedral de Mallorca", en: *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XXIV (abril – junio, 1948), p. 120-174.

**SAGRISTÀ, 1949**

E. SAGRISTÀ: "La catedral de Mallorca. Los corredores de los cirios", Palma de Mallorca: Imprenta Mossén Alcover, 1949.

**SAGRISTÀ, 1952**

E. SAGRISTÀ: "El enigma de la capilla de la Trinidad", en: *Boletín de la Sociedad castellonense de cultura XXVIII* (enero – marzo, 1952), p. 3-28 y 226-261.

**SAGRISTÀ, 1962**

E. SAGRISTÀ: *Gaudí en la Catedral de Mallorca*, Castellón: 1962.

**SEBASTIÁN / ALONSO, 1973**

S. SEBASTIÁN, A. ALONSO: *Arquitectura mallorquina moderna y contemporánea*, Palma: Estudio General Luliano, 1973.

**SEGUÍ AZNAR, 1972**

M. SEGUÍ AZNAR: La arquitectura modernista en Mallorca, en: *Boletín de la Cámara Oficial de Comercio e Industria* nº 674, p. 17-24.

**SEGUÍ AZNAR, 1990**

M. SEGUÍ AZNAR: *La arquitectura contemporánea a Mallorca*, Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, Col.legi Oficial d'Arquitectes de Balears, 1990.

**SEGUÍ AZNAR, 1984**

M. SEGUÍ AZNAR [al cargo de]: *Estudis sobre arquitectura i urbanismo. Guillem Forteza* Vol. 2, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1984.

**SEGUÍ AZNAR /MURRAY,**

M. SEGUÍ AZNAR, D. MURRAY: *El Modernismo y su tiempo. Arquitectura y decoración en las islas*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor, 1989.

**SEGUÍ AZNAR, 2000**

M. SEGUÍ AZNAR: *El Modernisme en les Illes Balears*, Mallorca: Govern de les illes Balears, 2000.

**SEGUÍ AZNAR / GONZÁLEZ / REYNÉS, 2008**

M. SEGUÍ AZNAR, E. GONZÁLEZ, G. REYNÉS: *Guillem Reynés Font, una trayectoria interrumpida*, Palma de Mallorca: Guillermo Reynés Corbella, 2008.

**SEGURA, 1991**

M. SEGURA: "Can Prunera, derroche de modernismo en Sóller", en: *Revista Brisas* nº 238 (10 de noviembre 1991), p. 10-14.

**SERVERA, 2005**

S. SERVERA: *Església Nova de Son Servera*, Son Servera: Ajuntament de Son Servera, 2005.

**SOLÀ-MORALES, 1974**

I. SOLÀ-MORALES: "Rubió i Bellver y la fortuna del *gaudinismo*", en: *Arquitecturas bis* nº3 (septiembre 1974), p. 1-7.

**SOLÀ-MORALES, 1975**

J. SOLÀ-MORALES: *Joan Rubió i Bellver y la fortuna del Gaudinismo*, Barcelona: J.C.O.A.C.B, 1975.

**SOLÉ, 2002**

D. SOLÉ GASULL: *Les obres de l'arquitecte Joan Rubió i Bellver*, Reus: l'autor, 2002.

**SUREDA BLANES, 1945**

J. SUREDA BLANES: "Directrices estéticas de Guillem Forteza (1892-1943)", en: separata de *Revista de ideas estéticas* nº 10 (abril-junio 1945) p. 217-230.

**TOMLOW, 1995**

J. TOMLOW: "Reconstruction of the 1910 parish church project by Joan Rubió i Bellver in Son Servera, Mallorca", en: *Gaudinismo – Projekte der Gaudí-Schüler Jujol and Rubió*, Geschichte des Konstruierens VII, Konzpte SFB 230 Heft 43, Stuttgart Juli 1995, p. 277-321.

**TOMLOW, 2002**

J. TOMLOW: "Aspects of the work by Joan Rubió Bellver in Mallorca", en: VV.AA, 2002 (E), p. 89-97.

**TORII, 2002**

T. TORII: "Mallorca en las obras de Gaudí", en: VV.AA, 2002 (E), p. 103-108.

**TORRAS I BAGES, 1936**

J. TORRAS I BAGES: *Obres completes. Estètica*, Barcelona: Biblioteca Balmes, 1936.

**TORRES BALBÁS, 1952**

L. TORRES BALBÁS: "Arte y arquitectura gótica", en: *Ars Hispaniae* nº VII, Madrid: Plus Ultra, 1952.

**VALLBONA, 1996**

J. VALLBONA: "Les esglésies de Mossén Alcover", en: *Festes de Sant Miquel*, 1996.

**VIDAL REYNÉS, 2001**

J. VIDAL REYNÉS: "Biografia de l'arquitecte Guillem Reynés Font", en: *Lluc – premis Cavall Verd*, n. 823 (2001), p. 10-14.

**VV.AA, 1995**

VV.AA (coord. Aina Pascual): *La Seu de Mallorca*, Palma de Mallorca: L'illa de la Calma, José J. de Olañeta editor, 1995.

**VV.AA., 1996**

VV.AA.: *La Sagrada Família. De Gaudí al CAD*, Barcelona: Edicions UPC, 1996.

**VV.AA., 1999**

VV.AA.: *Els antics oratoris de Manacor*, Manacor: Ajuntament de Manacor, 1999.

**VV.AA., 1999**

VV.AA.: *Guía dels pobles de Mallorca, n. 9, Sóller*, Mallorca: Hora Nova, 1999.

**VV.AA., 2002**

VV. AA.: *Els arquitectes de Gaudí*, Barcelona: Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, 2002.

**VV.AA., 2002 (A)**

VV.AA.: *Gaudí sense Gaudí. Un itinerari pels arquitectes col·laboradors i admiradors del camp de Tarragona*, Tarragona: Fundació Caixa Tarragona, 2002.

**VV.AA., 2002 (B)**

VV.AA.: *Univers Gaudí* (Catálogo de la exposició), Barcelona: CCCB, 2002.

**VV.AA., 2002 (c)**

VVAA (Catálogo de la exposició a cargo de D. Giralt-Miracle): *Gaudí. La Recerca de la forma. Espai, geometria, estructura i construcció*, Barcelona: Lunwerg Editores, 2002.

**VV.AA, 2002 (D)**

VV.AA (a cargo de Francesc Fontbona): *El Modernisme a l'entorn de l'arquitectura*, Barcelona: Edicions L'Isard, 2002.

**VV.AA., 2002 (E)**

VV.AA.: *IX Jornades d'estudis gaudinistes. Gaudí a Mallorca*, Palma de Mallorca, del 6 al 8 de Junio del 2002. Barcelona: Centre d'Estudis Gaudinistes, 2002.

**VV.AA., 2003**

VV.AA.: *Guía del pobles de Mallorca, n. 50, Son Servera*, Mallorca: Hora Nova, 2003.

**VV.AA. 2003 (a)**

VV.AA.: *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura II. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, Barcelona: Enciclopedia Catalana, 2003.



**VV.AA. 2003 (b)**

VV.AA.: *Puig i Cadafalch i la Catalunya contemporània*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2003.

**VV.AA., 2003 (c)**

VV.AA.: *Els Rubió, una nissaga d'intelectuals*, Barcelona: N'M.A.R.T., 2003.

**VV.AA., 2003 (d)**

VV.AA.: *1893-1993. Cercle Artístic de Sant Lluc. Cent anys.* (catálogo de la exposición a cargo de Josep Bracons), Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1993.

**VV.AA., 2007**

VV.AA.: *Joan Rubió i Bellver: arquitecte modernista* (catálogo de la exposición). Barcelona: Col.legi d'Arquitectes de Catalunya; Col.legi Major Ramon Llull, 2007.

**Worringer, 1924**

G. WORRINGER: "El espíritu del arte gótico", en: *Revista de Occidente* nº XI, Madrid: 1924, p. 178-211.

**ZEVI, 1998**

B. ZEVI: *Saber ver la arquitectura*, Barcelona: Ediciones Apóstrofe, Colección Poseidón.

