

El programa teológico-docente de las pinturas murales de dos conventos franciscanos de época moderna en Mallorca

Miquela Forteza Oliver
Universitat de les Illes Balears
miquela@xilos.org

RESUMEN

Una de las particularidades de la iconografía de los órdenes religiosos fue su propensión a representar grandes series o ciclos pictóricos relacionados con la historia o los fundadores de sus órdenes respectivas. En Mallorca, se conservan dos series de pinturas murales en el claustro de los conventos franciscanos de San Buenaventura de Lluçmajor y San Bernardino de Petra. Estos dos ejemplos son representativos de un tipo de pintura de carácter popular, realizada mediante la técnica de la grisalla, cuya función primordial fue servir de imagen evangelizadora y didáctica.

Palabras clave:
órdenes religiosas; iconografía; sermón; hagiografía; evangelización; grisallas

ABSTRACT

The Theological-Pedagogical Program of the Mural Paintings of two Franciscan Convents of the Modern Era in Mallorca

A distinctive feature of the iconography of religious orders was their propensity to represent large series or pictorial cycles related to the history or founders of their orders. Two series of mural paintings are preserved in Mallorca in the cloister of the Franciscan convents of San Buenaventura de Lluçmajor and San Bernardino de Petra. These two examples are representative of a type of popularly painting made using the grisaille technique, the primary function of which was to provide an image for evangelizing and teaching.

Keywords:
religious orders; iconography; sermon; hagiography; evangelization; grisailles

La pintura mural me tienta porque exige el anonimato, porque alcanza directamente a la masa y porque desempeña un papel en la arquitectura. (Joan Miró)¹

Según la Real Academia de la Lengua, la palabra «mural» procede del latín *muralis* y significa ‘perteneciente o relativo al muro’. Aunque este tipo de pinturas las hallamos desde las representaciones rupestres hasta nuestros días, fueron una de las manifestaciones artísticas más representativas de la época moderna. No obstante, por su propia naturaleza, siempre condicionada por la confluencia de múltiples factores, las pinturas murales se han visto sometidas a modificaciones y recubrimientos constantes, lo que ha dificultado en gran medida su preservación.

Con el desarrollo de las nuevas técnicas de restauración arquitectónica, son muchos los murales que se han podido recuperar, consolidar y divulgar, tal es el caso de los ejemplos que nos ocupan: San Buenaventura de Lluçmajor y San Bernardino de Petra, ambos en Mallorca². Teniendo en cuenta que en España, por diferentes causas, muchas series monásticas conformadas por pinturas sueltas están dispersas y alejadas de sus emplazamientos originales, ha quedado muy mermada la posibilidad de lectura de esa variedad artística esencialmente narrativa³. Por tanto, la recuperación de estos murales, aún con lagunas, es primordial para el estudio de los ciclos conventuales de la época moderna.

El 4 de diciembre de 1563, el Concilio de Trento, en su sesión XIV, abogó por la idea de utilizar el arte como medio de comunicación, de motivación y de proselitismo⁴. Se concretó una fórmula sobre el tratamiento de las imágenes sagradas, basada en el más estricto decoro, con la intención de captar, adoctrinar y evangelizar a grandes masas de fieles. De esta forma, las imágenes se convirtieron en un excelente instrumento de propaganda del catolicismo⁵.

El arte religioso propugnado por la Iglesia fue un arte severo, concentrado y rigorista, con el que se pretendía captar la atención de los fieles. La estampa era la gran difusora de la iconografía⁶ y aparece con una gran uniformidad en todo el mundo católico. La Iglesia se preocupó con fuerza de vigilar la verdad histórica y el decoro del asunto a tratar, confiando el control de las imágenes a obispos, teólogos, moralistas, a la Inquisición y, sobre todo, a los concilios provinciales y a los sínodos diocesanos⁷.

Es ya de sobras conocido que los grabados, siempre siguiendo la más estricta ortodoxia, sirvieron, durante esa época de modelos de referencia y de inspiración, para la confección de todo tipo de pinturas y esculturas. Su reproductibilidad, puesta al servicio de la política, la religión, la economía, la sociedad y la cultura, convirtieron al grabado en un perfecto instrumento educacional y de democratización. Por tanto, el tráfico constante de libros ilustrados y de estampas permitió que los mismos modelos iconográficos y estilísticos llegaran a los lugares más recónditos de Europa y América⁸.

Por otra parte, una de las características de la iconografía barroca cristiana fue el pleno desarrollo que adquirieron las órdenes religiosas como propulsoras de la espiritualidad contrarreformista⁹. Durante el siglo XVII, tanto en España como en los territorios de ultramar, las órdenes no tuvieron prácticamente rival como mecenas de las artes. Ello está estrechamente ligado a la expansión de los monasterios y de los conventos durante la segunda mitad del siglo XVI¹⁰.

Una de las particularidades de la iconografía de las órdenes religiosas fue su propensión a representar grandes series o ciclos pictóricos relacionados con la historia o los fundadores de sus órdenes respectivas. Se trata de imágenes didác-

ticas, fundamentalmente narrativo-descriptivas, a las que no se rinde culto propiamente, sino que sirven como medio de evangelización, es decir, para la enseñanza de la doctrina cristiana. Por tanto, la mayor efectividad de los mensajes religiosos contrarreformistas se produjo por vía de la escenografía, de modo que los muros de los recintos conventuales fueron lugares perfectos para su aplicación, especialmente en los virreinos americanos, donde la necesidad de evangelización era mucho mayor.

Si bien no todas las órdenes se embarcaron en la aventura espiritual de evangelizar América, sí lo hicieron las de creación reciente, y especialmente las llamadas «órdenes mendicantes»¹¹. La orden franciscana fue la primera en plantearse sistemáticamente la evangelización de la Nueva España. Destacan a tal efecto las pinturas del convento de San Miguel de Huejotzingo, que contiene un gran ciclo sobre la vida de san Francisco; la escena de los Doce adorando la cruz¹²; la Inmaculada Concepción flanqueada por dos de sus defensores, Santo Tomás de Aquino y Duns Scoto, y una representación de la cofradía de la Veracruz¹³.

En definitiva, desde los primeros momentos de la conquista, la pintura fue utilizada como un soporte didáctico en el marco de la arquitectura monástica, de modo que los amplios muros de los conventos fueron lugares adecuados para mostrar los ciclos hagiográficos de las órdenes. Los ejecutores de esta categoría de pintura fueron, habitualmente, indios o mestizos a quienes los frailes aleccionaban copiando modelos europeos¹⁴. Por regla general, los artistas que llevaron a cabo las decoraciones murales, tanto en América como en Europa, tuvieron que someterse a un plan preconcebido de antemano por frailes del convento, conocedores de las Sagradas Escrituras, versados en teología y profundos conocedores de la historia y del pensamiento filosófico de la orden respectiva¹⁵. Es por ello que la consulta de las fuentes gráficas es fundamental para reconocer y explicar los programas iconográficos. Asimismo, son muy importantes las biografías de santos ilustradas con grabados. Por lo que respecta a los franciscanos, es interesante la *Vie de Saint François d'Assise*, grabada por Thomas de Leu (París, 1600 o 1610) o la gran obra de Luke Wadding, *Annales ordinis Minorum*, que empezó a publicarse en 1620¹⁶.

Aunque, al parecer y por lo que respecta al ámbito hispánico, las series monásticas franciscanas son más abundantes en Hispanoamérica que en España, un ejemplo a tener en cuenta es el complejo programa de la iglesia del Colegio de San Buenaventura de Sevilla¹⁷. Pocos conjuntos como éste expresan de manera tan clara la idea de sermón, de tal manera que los cuadros que lo

conforman no son unidades independientes, sino partes de un todo perfectamente articuladas¹⁸.

En Mallorca, como ya hemos apuntado, se conservan dos series de pinturas murales en el claustro de sendos conventos franciscanos: San Buenaventura de Lluçmajor y San Bernardino de Petra. Estos dos ejemplos son representativos de un tipo de pintura de carácter popular, realizada en este caso, al igual que buena parte de los ciclos pictóricos hispanoamericanos del siglo XVI, mediante la técnica de la grisalla¹⁹, cuya función primordial fue servir de imagen evangelizadora y didáctica.

La presencia de los frailes menores en Mallorca data de 1230 y se perpetúa hasta la desamortización de Mendizábal, en 1835. En este momento, la orden franciscana contaba con ocho conventos en Mallorca: San Francisco de Palma, fundado el año 1230; San Francisco de Inca, en 1329; Santa María de los Ángeles de Jesús de Palma, en 1441; Santa María de Jesús de Sóller, en 1458; Santa María de Jesús de Alcudia, en 1536; San Antonio de Padua de Artà, en 1581; San Buenaventura de Lluçmajor, en 1598, y San Bernardino de Petra, en 1607²⁰. A estos dos últimos nos referiremos a continuación.

La primera solicitud de los frailes menores para fundar un convento en Lluçmajor data de 1576. Después de más de veinte años de complicadas negociaciones, el 20 de enero de 1598 se aceptó su fundación. La licencia se obtuvo por parte del obispo Joan Vich y Manrique y del padre comisario general²¹. El recinto conventual definitivo se construyó durante el siglo XVII. Para empezar a practicar culto, construyeron una capilla cubierta con bóveda de arista que después se convirtió en sacristía del templo grande, con unas dependencias anexas que les servían de convento²². Las tareas esenciales de construcción perduraron durante un largo período, desde 1608 hasta 1697, en que se acabó de construir el claustro, aunque el inicio de las obras se retardó unos nueve años.

Las pinturas murales del claustro fueron descubiertas en el año 1999 por un grupo de expertos en historia del arte de la Universitat de les Illes Balears, que tuvieron noticia de su existencia gracias a un trabajo académico realizado por Miquel Amorós Puig. De inmediato, manifestaron la necesidad de recuperarlas, alegando razones de importancia, de singularidad y de excepcionalidad en Mallorca²³.

Aunque no se conserva ninguna noticia documental al respecto, es fácil suponer que las grisallas de las galerías inferiores y superiores fueran pintadas a finales del siglo XVII o principios del XVIII. Ello se deduce no sólo porque sabemos que la edificación del claustro finalizó en 1697, sino también porque las características



Figura 1. Galería A (panorámica). Claustro de San Buenaventura de Lluçmajor. Foto: Gabriel Lacomba.

formales y estilísticas parecen así confirmarlo. Por lo que respecta a las pinturas policromas de la escalera y del refectorio, estilísticamente parecen de fecha algo posterior, posiblemente de la segunda mitad del siglo XVIII.

Desconocemos en qué año se inició el proceso de blanqueado, no obstante Guillem Terrasa, en la más antigua descripción del convento, realizada en 1770, no se refiere a ellas²⁴. Si bien es cierto que el presbítero podría haberlas obviado por no darles importancia, dada su magnificencia, una vez recuperadas, ello no parece del todo probable. Lo más seguro es que, durante ese tiempo, las pinturas ya hubieran pasado por el proceso del enlucido.

Por otra parte, el portal que comunicaba la iglesia con el claustro, cegado el 11 de mayo de 1836, poco después de la exclaustración²⁵, fue añadido con posterioridad a la finalización de la edificación claustral, es decir, no existía en su fase inicial. Ignoramos la fecha en que fue abierta esta portada, pero, gracias a la descripción de la iglesia hecha por Terrasa, sabemos que ya existía en 1770²⁶. Este portal fragmentaba de forma aleatoria las pinturas de la galería D de la planta baja, es por ello que cabe la hipótesis de que, en el momento en que los religiosos se decidieron a abrir esta entrada a la iglesia, blanquearon también las pinturas del claustro, ya que la presencia del portal hubiera desvirtuado el conjunto. En definitiva, creemos que los murales de las galerías del claustro fueron cubiertos con anterioridad a 1770, probablemente cuando se abrió el portal de acceso a la iglesia.

Aunque se trata de pinturas anónimas, parece ser que, a principios del siglo XVIII, la actividad artística y decorativa de la iglesia fue muy intensa, por lo que se creó un taller de decoración y restauración en el propio convento dirigido por el padre Francesc Jaume²⁷. Este religioso y artista, entre los años 1714 y 1717, además de ocupar el cargo de guardián, dirigió la decoración de la capilla de la Purísima, con sus

seis capillas anexas, e intervino en la capilla del Beato Salvador de Horta, actual capilla de San Antonio, en la de San Roque, donde restauró el nicho de la Asunta, en la de San Diego y en el altar mayor²⁸. En consecuencia, no es de extrañar que el padre Jaume se encargara, asimismo, de dirigir y decorar el claustro, bien directamente, bien a través de alguien de su propio taller.

El corredor del claustro está conformado por veintiocho arcos, siete en cada galería, todos ellos policromados en su momento. Actualmente se conservan veintiuna pinturas, dos de las cuales sufren lagunas muy considerables, concretamente San Francisco de Asís, que se halla en el primer arco de la galería A y Santa Ludovica, ubicada en el cuarto arco de la galería C. Las siete restantes son irrecuperables. No obstante, cabe decir que ello no distorsiona la visión o la lectura general del conjunto.

Se trata de un ciclo unitario protagonizado por diferentes personajes relacionados con la orden franciscana. Las vidas de los santos tuvieron como destino la lectura litúrgica o conventual, la instrucción del pueblo, la propaganda religiosa y la meditación, siempre con un preciso propósito moral. Por tanto, las líneas generales del programa desarrollado muestran un marcado sentido teológico-docente.

En definitiva, el programa iconográfico desarrollado en las cuatro galerías de la planta baja del claustro de San Buenaventura de Lluçmajor está protagonizado por santos y beatos relacionados con la orden franciscana. Se observa una alternancia entre personajes masculinos y femeninos. Estos personajes, reseñados mediante una cartela identificativa, están flanqueados, cada uno de ellos, por dos florones decorativos situados sobre una amplia cenefa corrida que unifica las diferentes escenas por la parte baja. Esta cenefa está compuesta por estrechas fajas geométricas que encierran frisos vegetales de mayor tamaño. Aparecen de forma intermitente variables motivos antropomorfos que cambian en cada galería.



En la galería A se perciben rostros humanos; en la galería B, un corazón ardiente coronado por dos manos estigmatizadas; en la galería C, santas faces, y en la galería D, querubines.

El ciclo se inicia en la galería A (figura 1), entrando a la derecha, con la imagen, prácticamente desaparecida²⁹, de San Francisco de Asís (1182-1226), escritor y místico, fundador de la orden de los frailes menores; continúa con las efigies de Santa Clara de Asís, discípula de San Francisco y fundadora de las clarisas o rama femenina de la orden franciscana; San Buenaventura, santo titular del convento, doctor de la Iglesia y general de la orden (figura 2); Santa Isabel de Portugal, reina de Portugal por su matrimonio con Dionisio el Liberal y religiosa de las clarisas de Coimbra después de enviudar; San Antonio de Padua, fraile franciscano, compañero de san Francisco, predicador, taumaturgo y doctor de la Iglesia; Santa Isabel de Hungría, hija de Andrés II, rey de Hungría, y religiosa terciaria una vez viuda del duque de Turingia; y San Bernardino de Siena, incansable predicador y renovador del primitivo fervor, notable por haber sido el ardiente iniciador y apóstol de la devoción al nombre de Jesús.

En la galería B, tenemos a santa Clara de Montefalco, miembro de la tercera orden de San Francisco; san Luis de Tolosa, hijo de María de Hungría y Carlos II de Anjou, rey de Nápoles, a cuya sucesión renunció para ingresar en la orden franciscana; y santa Juana de la Cruz, que nació en la villa de Azaña y fue modelo de terciaria para las beatas, puesto que fundó las beatas de la tercera orden de la penitencia de nuestro Padre San Francisco en el monasterio de Santa María de la Cruz de Cubas.

En la galería C, están representados san Pedro de Alcántara, franciscano español, definidor y restaurador de la orden, fundador de los observantes descalzos, autor de varias obras espirituales y modelo de austeridad y ascetismo religioso; santa Francisca Romana, fundadora de la congregación de las Oblatas; el beato Salvador



Figura 2.
San Buenaventura. Claustro de San Buenaventura de Lluçmajor.

de Horta, zapatero catalán que profesó en la orden franciscana; santa Margarita de Cortona, penitente arrepentida y terciaria franciscana; y san Luis de Francia, rey de Francia que navegó al frente de las cruzadas. Asimismo, se intuye la beata Ludovica, de la que tan sólo se conservan las letras, «LVDO». Pensamos que se trata de dicha beata porque, siguiendo el orden lógico del conjunto y por el lugar que ocupa, flanqueada entre dos personajes masculinos, debería de haber un personaje femenino.

Finalmente, en la galería D, hallamos al beato Ramón Lull, mallorquín estrechamente vinculado a la orden, representado en el momento de su iluminación en el monte de Randa, escribiendo el *Ars Generalis* (figura 3); santa Birgitta, mística y visionaria, fundadora de la orden de las religiosas de Santa Brígida; san Roque, santo peregrino que repartió su fortuna entre los pobres, aceptó la regla de la venerable orden tercera de San Francisco y se dedicó a cuidar a los apestados; santa Coleta, santa franciscana, superiora de

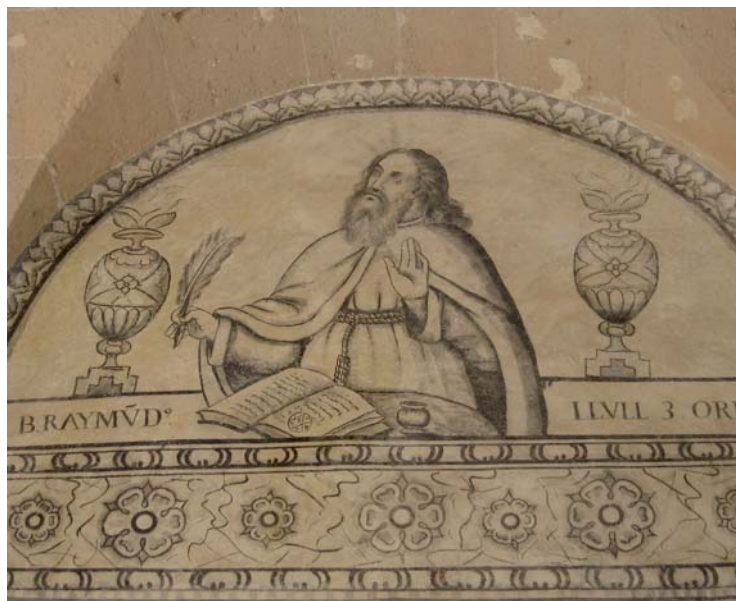


Figura 3.
Beato Ramon Llull. Claustro de San Buenaventura de Lluçmajor.

las clarisas en muchos de sus conventos; cierra el ciclo santo Domingo de Guzmán, fundador de la orden de predicadores, cuya confraternización arranca de sus orígenes mendicantes. Al parecer, debió de ser excepcional la fundación franciscana o dominica que no reflejara de alguna manera esta confraternización. A modo de ejemplo, el cancel de Tecamachalco reproduce el abrazo de ambos fundadores, y las enjutas de la capilla posa de Tlaxcala están decoradas con dos relieves de san Francisco y santo Domingo. Éste último, al igual que en Lluçmajor, con el atributo que define su iconografía, el perro con la antorcha que yace a sus pies, *Domini canis*, aludiendo a un sueño que tuvo su madre³⁰. Un caso más próximo lo podemos ver en el coro de la iglesia del convento de San Bernardino de Petra.

Los principios que rigen el franciscanismo son: vivir en la pobreza, orar y realizar obras de misericordia. La caridad es un buen camino para conseguir la salvación, por tanto, es lógico que muchos de los santos elegidos renunciaran en vida a sus dignidades y riquezas, y optaran por una vida austera dedicada a los pobres y a los desfavorecidos. En su conjunto, las pinturas del claustro enseñan que, si se renuncia a las vanidades de la vida y se dedican los esfuerzos a realizar obras caritativas, la salvación está asegurada. La finalidad de este ciclo pictórico es, por tanto, servir de sermón apologético. Los cuadros no son unidades independientes, sino que forman parte de un conjunto perfectamente articulado que intenta no sólo la defensa y la alabanza de los principios franciscanos, sino también servir de ejemplo a religiosos, novicios y fieles.

Aunque de temática distinta, las pinturas de los corredores del claustro de San Buenaventura de Lluçmajor se pueden relacionar con las de San Bernardino de Petra, especialmente en lo que atañe a la ubicación temporal y a la técnica utilizada para su confección: la grisalla.

San Bernardino fue el último de los conventos fundados por los franciscanos en la isla. En 1607, obtuvieron la autorización de los jurados para fundar un convento en la villa. El conjunto de terrenos destinados al convento, su iglesia y el huerto fue producto de nuevas adquisiciones, todas ellas conseguidas gracias a la generosidad de las autoridades de la villa, la colaboración popular y la aportación de los propios frailes. La iglesia fue bendecida en noviembre del año 1672, bajo la advocación de san Bernardino de Sena, aunque faltaba la construcción de los dos últimos arcos situados junto a la fachada. Se concluyó en junio de 1677, a excepción del coro, que se construyó en 1679, según atestigua la fecha que lleva grabada en su clave. A finales del siglo XVII ya estaban acabados los corredores del claustro y, durante el siglo XVIII, se añadieron nuevas edificaciones al conjunto conventual³¹.

Con la desamortización de Mendizábal, todo el convento fue parcelado y vendido, con excepción de la iglesia y la sacristía. Ello supuso importantes mutilaciones y alteraciones del conjunto original e incluso la demolición de algunos elementos, como es el caso del claustro, prácticamente desaparecido. No obstante, se conservan pinturas en el lugar de acceso al recinto claustral.

A diferencia que en Lluçmajor, en la más antigua descripción del convento, ya aparece una breve reseña iconográfica y formal sobre las pinturas del claustro y de la iglesia. En relación con el claustro, dice que están realizadas mediante la técnica del claroscuro (grisalla) y que aluden a la vida de san Francisco y a otras alegorías referentes a los vicios y a las virtudes:

Y este contiene un cuadrilátero de arcos y pilares dobles áticos, de piedra, y circuido de unas pinturas de sólo claro y oscuro, alusivas a la vida del Seráfico Patriarca, y otras alegóricas a los varios estados del alma, hechas por fray [...] en el año [...] de gran idea, poco dibujo y mucha valentía o fuerza en el oscuro³².

Por otra parte, y contrariamente a lo ocurrido en San Buenaventura, donde, al parecer, las pinturas del claustro se cubrieron mucho antes de la desamortización, según expone el presbítero Francisco Torrens siguiendo la narración de los ancianos que sobrevivieron a la exclaustración, en Petra todavía se conservaban después de ésta; contaban que «era una obra bella y



Figura 4.
Representación de los vicios. Recibidor del claustro de San Bernardino de Petra.

digna de ser visitada, en cuyos corredores aparecían pintados por mano maestra los pasajes de la Vida de S. Francisco»³³. Sea como fuere, actualmente las pinturas del claustro de San Bernardino han desaparecido completamente, son irre recuperables dado el estado de destrucción del propio claustro, mientras que las de San Buenaventura se mantienen, tras su restauración, en muy buen estado de conservación.

Dejando al margen los murales de la sacristía y de la iglesia³⁴, en Petra sólo se conservan parte de las pinturas del recibidor del claustro. El antiguo recibidor constituía, en su época conventual, la entrada principal de todo el convento, conectando directamente con los corredores claustrales. La arquitectura, que define la organización del repertorio pictórico, consta de cuatro tramos cubiertos con bóvedas de arista. Las pinturas murales se disponen en las bóvedas y en el tramo superior de los muros, formando nuevamente un interesante programa iconográfico relacionado con la orden franciscana. Los restos conservados permiten entrever que las pinturas estaban dedicadas básicamente a pasajes de la vida de san Francisco y a representaciones alegóricas sobre los pecados. Por su parte, las paredes de las bóvedas estaban reservadas a la gloria celestial, con símbolos del buen cristiano triunfante.

Entrando por la calle Mayor, en la segunda arcada a la derecha, se conserva un pequeño fragmento de pintura, en concreto, se distinguen los cuerpos de dos personajes de pie, uno vestido con túnica y manto y el otro con calzones; a sus pies, por debajo de las baldosas del

pavimento, se asoma un diablillo. En la parte superior, en una filacteria, podemos leer la primera palabra de una leyenda: «Progre datur».

A continuación, la tercera arcada nos ofrece la única escena que se conserva en su totalidad. Están representados un grupo de payeses mallorquines sometidos al vicio de la bebida, el juego y la blasfemia. Completan la escena: la muerte, en forma de esqueleto, disparando una flecha a los pecadores, y el diablo, anotando las malas obras de los mortales en un libro (figura 4). Las dos leyendas que acompañan a la composición clarifican su significado. En la de la parte superior, se puede leer: «Vigilate itaque quia nescitis diem neque horam math, C 25» ('Estad, pues, en vela, porque no sabéis ni el día ni la hora')³⁵. Y, en la de la parte inferior: «Bevedos iugados iurados» ('Bebedores, jugadores, juradores').

En el cuarto arco está representado sobre un altar, con el monograma IHS, Jesús crucificado, de cuya boca sale una filacteria con la siguiente leyenda en catalán: «Francesch repare la mia iglesia que cau» (figura 5). Esta inscripción hace referencia a la escena culminante de la conversión de san Francisco narrada por todos sus biógrafos. Cuenta la historia que pasaba el santo por la iglesia abandonada de San Damián cuando, guiado por el Espíritu Santo, se decidió a entrar para orar ante el crucifijo. Y en este trance, la imagen de Cristo crucificado, desplegando los labios, le habló desde el cuadro: «Francisco, vete, repara mi casa, que, como ves, se viene del todo al suelo»³⁶.

Por lo que respecta a las pinturas del muro de la izquierda, empezando también por la



Figura 5.
Conversión de San Francisco. Recibidor del claustro de San Bernardino de Petra.



Figura 6.
Sueño de Inocencio III. Recibidor del claustro de San Bernardino de Petra.

entrada de la calle Mayor, se intuyen cuatro nuevas escenas. En la primera se visualiza un animal fantástico, una especie de toro alado con cara de aguilucho, sobre el que se conserva parte de una leyenda en latín referida al libro del Apocalipsis de San Juan: «[...] tormentum et luctvm apoc. 18». Se trataría de un fragmento del versículo 7 del capítulo 18 del Apocalipsis referido a la caída de Babilonia por pecadora, convertida en morada de demonios y fieras inmundas: «Quantum glorificavit se, et in deliciis fuit, tantum date illi tormentum et luctum» ('En la medida que se entregó al esplendor y al lujo, dadle igual de tormento y llanto')³⁷. Según Gabriel Llopart, Miquel Ramis, director del Museo de Petra, recordaba haber visto todavía, entre los frescos desaparecidos de la entrada, la figuración de la alegoría del molino de los pecados³⁸. Por tanto, esta imagen, relativa al versículo 21 del mismo capítulo, podría completar la escena.

En la segunda arcada, vemos, a la izquierda de la composición, parte del cuerpo de un personaje entronizado y otros sujetos que parecen entrar por la parte derecha de la estancia. Sobre el primero, se observa parte de una inscripción: «Qui contra diabol...».

En la tercera escena, se entrevé un payés mallorquín rezando de rodillas ante un cadáver en proceso de putrefacción, corroído por gusanos y lombrices, con una tiara papal a sus pies, la cual parece aludir a la caducidad de las glorias terrenas, de las riquezas y el poder, sujetos al inexorable paso del tiempo y a la llegada de una muerte segura. En la parte superior, se conservan restos de la siguiente inscripción: «Subter te sternetur tineo et oper». Se trataría seguramente de representar parte del versículo 11 del capítulo 14 del libro de Isaías, referidos también a la caída de Babilonia: «Gusanos serán tu lecho, y lombrices serán tu cobertura»³⁹. No obstante, la imagen alude, asimismo, al versículo 10 cuando dice: «También tu has sido postrado como nosotros, has sido igualado a nosotros»⁴⁰.

Finalmente, en la cuarta arcada, está representada la escena en que el papa Inocencio III ve en sueños a san Francisco sujetando la basílica de Letrán, que estaba a punto de arruinarse (figura 6)⁴¹. La doble inscripción de la parte superior de la imagen, en latín y catalán, lo confirman: «Vere hic est ille qui opere doctrina Christi sustentabit ecclesiam innocentius»; «El Papa va veure el P. St. Francesc que sustentava la iglesia qui queya». De esta forma, el santo consigue que el papa apruebe la regla de su orden diciendo: «Ciertamente es este quien, con obras y enseñanzas, sostendrá la Iglesia de Cristo». A pesar del mal estado de conservación de esas pinturas, resulta evidente el contenido moralizante de las representaciones, lo que queda corroborado con la presencia, en la parte superior de cada escena de los muros, de textos aclaratorios en catalán o en latín, reforzados a veces mediante filacterias que salen de la boca de algunos personajes.

En definitiva, tanto en el convento de Lluçmajor como en el de Petra, aunque muy distintos iconográficamente hablando, es obvia la finalidad teológico-docente de las grisallas que decoran sus claustros respectivos. En el caso de Lluçmajor, se optó por representar la efigie ejemplificadora de algunos de los personajes más representativos de la orden; mientras que en Petra se decantaron por reproducir imágenes alusivas a la vida del seráfico patriarca, totalmente destruidas, y escenas bíblicas relacionadas con el triunfo de la virtud y la moral sobre los defectos, las malas obras y el pecado. En todo caso, se trata de ejemplos claramente ilustrativos de la postura religiosa que caracterizaba a la orden franciscana.

1. «Entrevista con Yvon Taillandier xxe Siècle, 1959», en M. ROWELL, *Joan Miró: Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Institut Valencià d'Art Modern, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2002, p. 341.
2. El seguimiento y el análisis del proceso de restauración al que han sido sometidas y están siendo sometidas, respectivamente, las pinturas murales de ambos conventos forma parte de un proyecto más amplio financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología que lleva por título: *Diagnosis por imagen e interpretación histórico-artística en los procesos de recuperación de la decoración mural. Islas Baleares* (HAR2009-09929). En términos genéricos, la finalidad de este proyecto es continuar el desarrollo de una línea de investigación orientada hacia los estudios histórico-artísticos en materia de recuperación de la decoración mural de las Islas Baleares, como forma de contribuir, mediante la documentación y la interpretación histórico-artística, a la caracterización de los diagnósticos en los diferentes procesos de intervención en los que venimos actuando, a lo que, además, debemos añadir especialmente la necesaria reflexión y divulgación científica de los resultados.
3. Según Brown, sólo un ciclo importante permanece aún intacto *in situ*: las pinturas para la sacristía de la iglesia del monasterio de Guadalupe, realizadas entre 1638 y 1639. Véase J. BROWN, «Las pinturas de Zurbarán en la sacristía del monasterio de Guadalupe», en *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza Forma, 1995, p. 144.
4. J. GARRIGA, *Fuentes y documentos para la Historia del Arte: Renacimiento en Europa*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, p. 345-349.
5. Aunque bien es cierto que, en el proceso de creación de imágenes dedicadas a la exaltación de las órdenes religiosas, especialmente de los franciscanos y los dominicos, no todo fue debido al Concilio de Trento, sino que ya se había originado en las largas reformas a que se vieron sometidas ambas órdenes entre los siglos XV y XVI. Hay sobrados ejemplos que así lo confirman. Tal es el caso del conjunto escultórico del claustro toledano de San Juan de los Reyes o las portadas de las grandes fábricas dominicas castellanas del cuatrocientos, como Santo Tomás de Ávila, San Pablo de Valladolid o Santa Cruz la Real de Segovia.
6. E. MÂLE, *El Barroco: Arte religioso del siglo XVII*, Madrid, Encuentro, 1985, p. 29.
7. B. NAVARRETE PRIETO, «La estampa como medio de concreción iconográfica: El Concilio de Trento y sus repercusiones», en *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, p. 44.
8. R. VALLÍN MAGAÑA, «La pintura mural en hispanoamérica», en R. GUTIÉRREZ (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Manuales de Arte Cátedra, 1995, p. 197.
9. S. SEBASTIÁN, *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza Forma, p. 239.
10. J. BROWN, «Las pinturas de Zurbarán...», op. cit., p. 143.
11. S. SEBASTIÁN, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, Italia, Grupo Azabache, 1992, p. 61.
12. Los primeros doce franciscanos que llegaron a la Nueva España en 1525.
13. Para más información, véase S. VERDI WEBSTER, «La cofradía de la Vera-cruz representada en las pinturas murales de Huejotzingo. México», *Laboratorio de Arte*, 8, 1995, p. 61-72.
14. R. VALLÍN MAGAÑA. «La pintura mural...», op. cit., p. 191.
15. Aunque no siempre es así, a veces se puede intuir claramente quiénes fueron los mentores intelectuales de los programas decorativos, tal es el caso, por poner sólo un ejemplo, del complejo programa iconográfico-ornamental de la iglesia del colegio de San Buenaventura de Sevilla. Véase A. MARTÍNEZ RIPOLL, *La iglesia del colegio de San Buenaventura*, Sevilla, Arte Hispalense, 12, 1996, p. 18-34.
16. S. SEBASTIÁN, *Contrarreforma...*, op. cit., p. 287. Sacado de E. MÂLE, *L'art religieux après le Concile de Trente*, p. 481.
17. Un estudio completo del antiguo colegio franciscano de San Buenaventura, su arquitectura, su decoración y, singularmente, su programa pictórico ornamental, nos lo ofrece A. MARTÍNEZ RIPOLL, *La iglesia...*, op. cit.
18. S. SEBASTIÁN, *Contrarreforma...*, op. cit., p. 294.
19. La grisalla es una técnica pictórica ejecutada con diversas tonalidades de gris que pretende imitar los efectos del relieve escultórico. Aunque su uso arranca en la alta edad media, que se aplica sobre soportes variados, se generaliza como técnica de decoración mural en el siglo XVI.
20. J. ROSSELLÓ LLITERAS (1987), «Documentos franciscanos en el archivo diocesano de Mallorca», *Analecta TOR*, 143, p. 540.
21. Se pacta, en primer lugar, que deben residir en el convento un predicador y un maestro de gramática y, en segundo lugar, que los religiosos tienen la obligación de auxiliar a los moribundos y asistir a cualquier necesidad espiritual. Véase G. TERRASA y F. TALLADAS, *Historia o crónica relación de la ilustre y fiel villa de Lluçmajor escrita en 1770 por D. Guillermo Terrasa pbro. y paborde de la Santa Iglesia Catedral y completada en 1811 por el Dr. D. Francisco Talladas pbro. y beneficiado de Santa Eulalia*, Palma de Mallorca, Sociedad Arqueológica Luliana, p. 118.
22. S. CABOT ROSSELLÓ et al., *El convent de Sant Bonaventura de Lluçmajor: Història i Art*, Lluçmajor, edición de los padres franciscanos de la TOR de Sant Francesc, 1993, p. 42.
23. M. Gambús, M. Forteza, A. Reig y M. M. Riera, «Metodología aplicada a la recuperación del claustro de San Buenaventura de Lluçmajor», en *III Congreso del GE-IIC. La conservación infalible. De la teoría a la realidad*. Oviedo, Grupo Español IIC / Universidad de Oviedo, 2007, p. 371-386.
24. G. Terrasa y F. Talladas, *Historia o crónica...*, op. cit., p. 120, 186.
25. «Se cierra la comunicación de la iglesia con el claustro quedando así también incomunicado el coro, el campanario y el reloj». Véase J. ROSSELLÓ LLITERAS, «Documentos franciscanos...», op. cit., p. 579.
26. G. TERRASA y F. TALLADAS, *Historia o crónica...*, op. cit., p. 186.
27. S. CABOT ROSSELLÓ, *El convent...*, op. cit., p. 89.

28. *Ibidem*, p. 55.
29. La pintura en cuestión está muy deteriorada, pero aún así, al conservarse el «CUS» al final de la cartela («FRANCISCUS») y el que esté al principio del ciclo, así nos lo hace suponer.
30. J. MONTES BARDO, *Arte y espiritualidad franciscana en la Nueva España. Siglo XVI*, Jaén, Universidad de Jaén, 1998, p. 289.
31. Para más información, véase J. ANDREU GALMÉS, «Pintura mural en el barroco mallorquí: el caso del convent de Sant Bernadí (Petra)», en *Abadies, cartoixes, convents i monestirs: aspectes demogràfics, socioeconòmics i culturals de les comunitats religioses: segles XIII al XIX*, Palma, Institut d'Estudis Baleàrics, 2004, p. 141-159. Jaume Andreu realiza un estudio monográfico sobre las pinturas murales, incidiendo en aspectos técnicos, formales e iconográficos y denunciando, en el caso de las del recibidor y de la sacristía, su mal estado de conservación.
32. G. Berard, *Viaje a las villas de Mallorca*, Palma, L. Ripoll editor, 1983 (1789), p. 227.
33. F. TORRENS, «Edificación del convento de franciscanos de Petra», *BSAL*, 30, enero-febrero 1920, p. 12.
34. Para más información sobre esas pinturas, véase J. ANDREU GALMÉS, «Pintura mural...», op. cit., p. 144-149.
35. Mt 25, 13.
36. CELANO, *Vida segunda*, 6, 10.
37. Ap. 18, 7.
38. D. Murray, A. Pascual y J. Llabrés, *Conventos y monasterios de Mallorca. Historia, arte y cultura*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1992, p. 175.
39. ISAÍAS, 14, 11.
40. ISAÍAS, 14, 10.
41. Celano, *Vida segunda*, 11, 17.