

Guillermo Reynés Corbella

*El regionalismo como
búsqueda utópica entre
tradición y modernidad*

Guillem Reynés i Font

UNA ARQUITECTURA INTERRUMPIDA





Tesis Doctoral

Guillermo Reynés Corbella

Agradecimientos

A Antonio Millán Gómez, Lluís Giménez Mateu, Santiago Huerta Fernández, Elvira González Gozalo, Paula Fuentes González, Estudio de Arquitectura Gras, Familia Reynés Vázquez-Rovira, Guillem Reynés Muntaner, Antonio Málaga Rodríguez, Leonor March Delgado, Juan Fierro March, Consell de Mallorca y Ayuntamientos de Palma, Inca, Alcúdia y Son Servera.

El archivo de Guillem Reynés i Font ha sido la principal fuente de documentación. El estudio y análisis de este fondo documental ha conducido, lógica y necesariamente, a la búsqueda en otras fuentes de datos que han permitido dilucidar innumerables incógnitas.

Las referencias a su persona en los archivos municipales de Palma, Inca, Alcudia y Son Servera han descubierto actuaciones hasta ahora desconocidas. De la misma manera el archivo del Consell de Mallorca, antigua Diputación, ha sido esencial en conocer toda la actuación de Guillem Reynés como arquitecto provincial, ausente mucha de ella en su archivo profesional particular.

Las nuevas reseñas, actas y crónicas encontrados en el archivo diocesano de Mallorca han servido para conocer y delimitar definitivamente las autorías de Antoni Gaudí, Joan Rubió y Guillem Reynés en la restauración integral de la capilla de San Bernat de la catedral de Mallorca, destruida a causa de un incendio en 1915.

La biblioteca municipal de Palma ha permitido, a través de las publicaciones de prensa de aquella época, enmarcar la sociedad de Palma de aquel periodo y a la vez constatar las referencias a su persona. Igualmente, la biblioteca Bartolomé March también ha sido testigo mudo de consultas y aclaraciones.

Contenido

Antecedentes	15
I. Introducción	21
II. Biografía	27
III. El estudiante Guillem Reynés i Font	33
1. Barcelona, 1894-1899	39
2. Madrid, 1899-1903	45
3. Barcelona, 1904-1905	55
IV. Ejercicio Profesional 1905-1918	67
1. Obras y proyectos de arquitectura civil privada	69
2. Obras y proyecto como arquitecto provincial	107
3. Intervención en la restauración del patrimonio	129
4. Compromiso con la cultura	149
5. Obras y proyectos de arquitectura religiosa	161
V. Arquitectura regionalista, utopía y regionalismo arquitectónico	255
VI. Conclusión	289
VII. Anexo	293
1. Archivo documental	295
2. Bibliografía	351

Antecedentes

El 13 de octubre de 1968, El Diario de Mallorca publicaba un extenso artículo titulado *In Memoriam*, firmado por Antoni Jiménez Vidal, en conmemoración del cincuentenario de la muerte, acaecida en 13 de octubre de 1918, del arquitecto provincial y diocesano, Guillem Reynés Font, mi abuelo paterno, a los cuarenta y un años de edad.

El señor Jiménez Vidal había trabajado como delineante en su despacho y, pese a su avanzada edad, reivindicaba con pasión la figura de Guillem Reynés Font, enumerando y destacando diferentes aspectos de su persona y de su trayectoria profesional y humana.



Can Reynés de Son Rapinya.

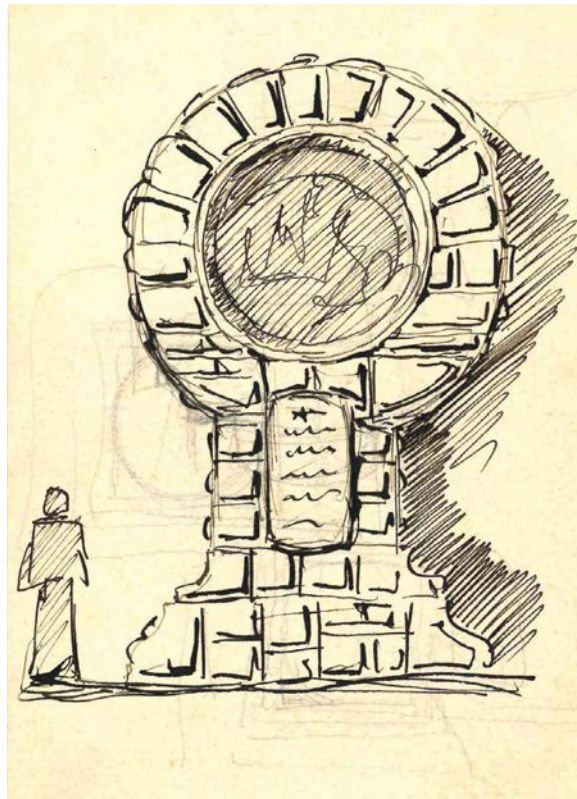
Desde su muerte, y hasta este momento en que se le recordaba en varios artículos de periódicos locales, había padecido un injusto olvido, roto solo por unas pocas referencias en revistas y boletines culturales de ámbito mallorquín. Únicamente la placa de la Calle arquitecto Reynés, en una céntrica calle de Palma que el Ayuntamiento le había dedicado en los años cincuenta, servía de recordatorio, a la vez que, inevitablemente, alimentaba o sugería la curiosidad acerca de su figura.

A la lectura del mencionado artículo *In Memoriam* se unieron inmediatamente las vivencias que yo había ido acumulando desde mi niñez y adolescencia en la que la imagen destacada de mi abuelo (*es senyor avi*) se había convertido en algo normal y asumido con orgullo por la familia y que, aunque no le llegué a conocer, mi vida iba transcurriendo como si siempre hubiera estado entre nosotros.

Las referencias a su persona eran habituales en las tertulias con amigos en Sa Sala Gran, en los atardeceres del invierno y en las tardes veraniegas, en el porche de Son Rapinya, reunidos en torno a las cuatro columnas toscanas que me parecían altísimas y que, en la actualidad, me aportan a la memoria de su recuerdo la serenidad de un espacio intemporal.

Este mismo otoño de 1968 yo había iniciado el tercer curso en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, en el que la asignatura de Historia de la Arquitectura era impartida por el profesor Joan Bassegoda Nonell, al cual había conocido como responsable de la asignatura de Historia del Arte en cursos anteriores.

Como trabajo de fin de curso de Historia de la Arquitectura, el profesor Bassegoda me sugirió que desarrollase una Memoria sobre la relación



Boceto del primer Misterio del Rosario de Lluç.

de Gaudí y Reynés en el Rosario Monumental de Lluç a la luz del artículo del Sr. Jiménez Vidal que le mostré.

Este pequeño trabajo de estudiante, sin pretensiones académicas, pero con el orgullo de basarse en un familiar arquitecto tan cercano, fue el inicio de una tarea investigadora sobre su persona y su obra. En 1969 colaboré con el profesor Bassegoda en la preparación y montaje de la exposición “El modernismo en España” promovida por la Dirección General de Bellas Artes, en el Casón del Buen Retiro en Madrid¹.

En 1970 finalizo mis estudios de arquitecto superior en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona y se me abre el despacho que fue de mi abuelo que, con sus estanterías llenas de expedientes, dibujos y proyectos en cajas y legajos anudados, había permanecido cerrado durante más de cincuenta años.

1. AAVV: El Modernismo en España, Madrid, 1969.

Sus escuadras de madera y compases, junto con los pequeños lápices de la marca Faber Castell con sus *pencil extender* de plata, parecían esperar, en vano, convertirse de nuevo en instrumentos para sus dibujos, notas, cartas, reflexiones, etc.

Su espacio, que durante los trece años que ejerció su profesión fuera testigo de su creatividad, de su pasión por la Arquitectura, por la Historia, por el patrimonio artístico, se mostró ante mi como un testigo para recoger, cargado de responsabilidad y respeto, y por qué no decirlo, incluso de un cierto desafío a continuar sus pasos.

Así pues, en paralelo al comienzo de mi actividad como arquitecto, inicio el conocimiento y análisis de todo el fondo documental existente, ordenando y clasificando todo el material, compuesto de carpetas de croquis, anteproyectos, proyectos, dibujos de estudiante, cartas familiares y profesionales, fotografías, etc., a la vez que voy descubriendo su personalidad a través de sus escritos y de sus proyectos.

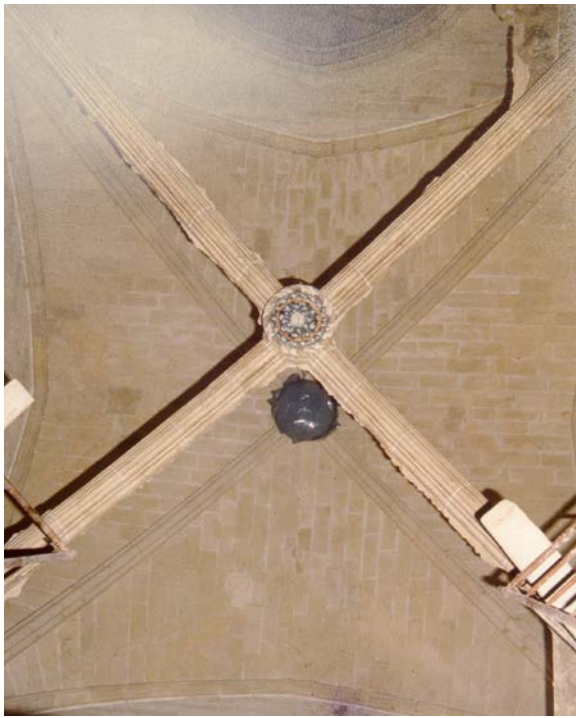
Durantes estos primeros años de ejercicio profesional sigo en contacto con el profesor Bassegoda al que voy haciéndole partícipe de mis hallazgos en el archivo de Guillem Reynés i Font, en todo lo referente a su relación con Antoni Gaudí, y por extensión, con Joan Rubió. Fruto de esta relación fue la satisfacción que le produjo al profesor Bassegoda el hallazgo de un dibujo de un Misterio del Rosario Monumental de Lluç que le mostré y que erróneamente lo atribuyó a Gaudí, así como George Collins que lo publicó en *The designs and drawings of Antonio Gaudí*. Actualmente, como más adelante describiré, parece que esa afirmación es equivocada y que ese dibujo-croquis se puede atribuir, sin ninguna duda, a Guillem Reynés.

En 1985, a raíz de una visita a Palma del profesor Bassegoda, recabé su autorizada opinión y dictamen sobre el traslado de una bóveda renacentista para recuperar la bóveda gótica de la *sala dels vermells* de la planta baja del campanario que, como arquitecto de la Catedral de Mallorca, yo estaba dirigiendo. Al reunirnos en mi estudio, y a la vista de la documentación del archivo que estaba ordenando, sugirió la posibilidad de realizar mi tesis doctoral bajo su tutoría y dirección sobre la obra de mi abuelo Guillem Reynés i Font, y su relación con Antoni Gaudí, y con Joan Rubió.

Como no podía ser de otra manera, cumplimenté con gran entusiasmo los trámites administrativos de la correspondiente matrícula e inicié los trabajos conducentes a la preparación de la tesis. Empecé de nuevo a ordenar y clasificar, con más rigor, todo el fondo documental, a la vez que me sentía abrumado por las nuevas líneas de interés e investigación que continuamente se me abrían. La idea inicial de la tesis, centrada únicamente en la vertiente modernista de Guillem Reynés y su relación con Antoni Gaudí y Joan Rubió parecía no ser la mejor para dar a conocer y entender, en su totalidad, su vida y obra.

Consecuentemente, pues, abandoné esta única vía y enfoqué mi trabajo en desarrollar, no solamente este apartado (interesante sin duda) sino todos aquellos aspectos de su actividad profesional, cultural y política, que, ubicándolos en el contexto social y arquitectónico de su tiempo, y en especial de la Palma de entonces, permitiera entender su obra.

Y así fueron transcurriendo los años en los que mi actividad profesional me absorbía y me impidió la dedicación debida al estudio del arquitecto Guillem Reynés i Font y a la catalogación de su archivo documental.



Desmontaje de la bóveda de la Sala dels Vermells de la Catedral de Mallorca.

Lógicamente le comuniqué esta circunstancia al profesor Bassegoda con el que estaba colaborando en la Cátedra Gaudí impartiendo varias charlas sobre la restauración de la Catedral de Mallorca que, como arquitecto director, yo estaba dirigiendo.

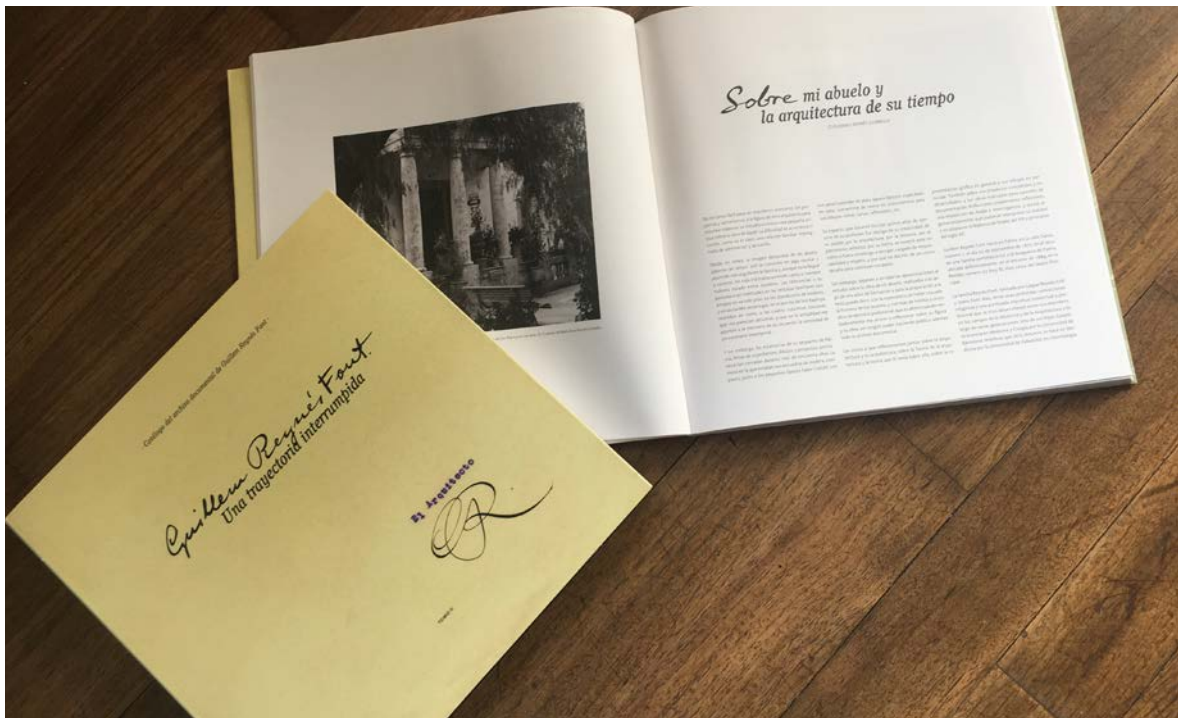
A aquella relación inicial de respeto al profesor, se había unido una entrañable amistad no exenta de enriquecedora complicidad. No obstante, y siguiendo su consejo, en el año 2000 me propuse dar a conocer el fondo documental en sus dos vertientes: en la edición y publicación de un libro sobre la vida y obra de Guillem Reynés i Font y en la accesibilidad a dicho archivo para investigadores e interesados en general. Para ello procedí a digitalizar, con personal de mi estudio, todos y cada uno de los documentos que formaban parte del archivo: planos, dibujos, documentos, cartas, fotografías, tarjetas postales, facturas, recibos, etc. que fueron escaneados, y una vez digitalizados, fue iniciada una nueva catalogación con criterios profesionales archivísticos.

2. Link en Internet <http://\archivo.reynes.com>

En octubre de 2008, como coautor y editor, publiqué el libro *Guillem Reynés Font. Una trayectoria interrumpida*, en dos tomos, conteniendo el catálogo documental, a la vez que quedaba colgado en la red todo el referido fondo².

En el libro planteaba mis reflexiones sobre la Arquitectura y “su” arquitectura, sobre la Teoría de la Arquitectura y la teoría que él tenía de ella, sobre la representación gráfica en general y sus dibujos en particular; también sobre sus proyectos concebidos y no desarrollados, y sus obras realizadas pero carentes de documentación. En aquel momento simples reflexiones. Una exposición de dudas e interrogantes y algunas sugerencias que ayudaran a interpretar su realidad y su “utopía” de la Mallorca de finales del s. XIX y principio del XX.

La publicación del libro y la fácil accesibilidad al fondo documental se tradujo en que su vida y trayectoria profesional (que eran conocidas solamente por un círculo reducido de especialistas) pasaron a ser objeto de muchas



Volúmenes del libro sobre la vida y obra de mi abuelo.

investigaciones sobre sus escritos publicados y edificios proyectados por él.

El pesar que me produjo la noticia del fallecimiento del profesor Bassegoda en 2012, lejos de desanimarme en la finalización de la tesis, fue un acicate para intentar concretarla y finalizarla, y así, durante estos últimos años en los que mi actividad profesional se ha visto reducida y un hijo mío está al frente del estudio, he continuado y profundizado en la investigación de la vida y obra de mi abuelo.

El 8 de junio de 2017, me dirigí a la Escuela de Arquitectura de Barcelona para informarme del procedimiento a seguir para la presentación de la tesis doctoral y, al comunicar el tema me dirigieron al catedrático Dr. Antonio Millán-Gómez con quien me he vuelto a encontrar después de cerca de cincuenta años, al haber coincidido con él en el Colegio Mayor Loyola de Sarrià; yo, en mi último año de carrera y él en el primero. Siempre tendré presente el afecto con que me acogió y

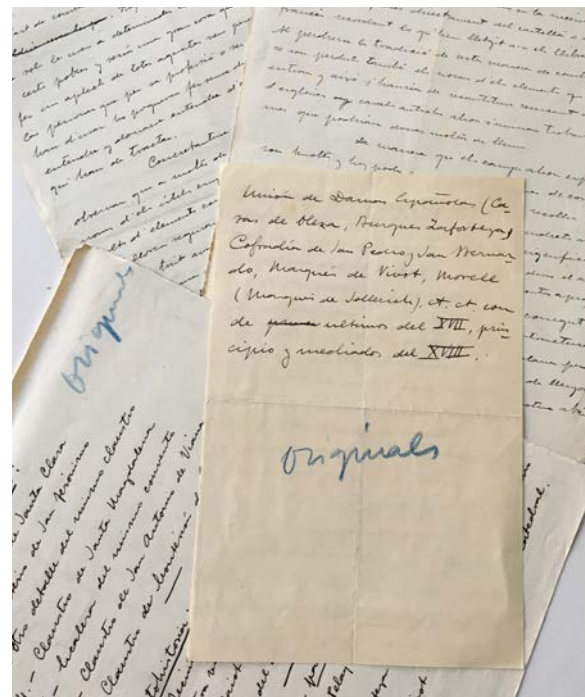
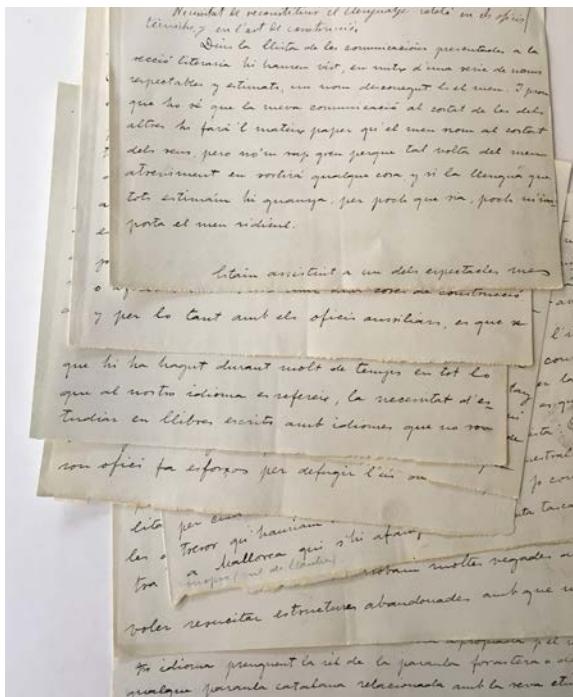
todas las orientaciones y consejos que recibí para la estructuración de los trabajos y pasos a seguir antes de la presentación formal de la tesis doctoral. Quiero agradecerle, en especial, su aceptación a ser mi director de la tesis misma y de haberme sugerido al profesor Dr. Lluís Giménez Mateu como tutor, sin cuya ayuda y consejos, no hubiera podido ordenar y encauzar este trabajo.

El título elegido “*Guillem Reynés i Font. Una arquitectura interrumpida. El regionalismo como búsqueda utópica entre tradición y modernidad*” no es un título elegido al azar. El haber ejercido la profesión únicamente durante trece años valida esta aseveración. La afirmación de la segunda parte del título quiere ser el núcleo central del trabajo. Una exposición que permita constatar que toda su vida y obra parecía encaminada a poder hoy, cien años después de su fallecimiento, tener la certeza de la existencia de esta “utopía”, o, mejor dicho, de la búsqueda utópica del equilibrio entre modernidad y tradición a través de lo que se ha venido a llamar “regionalismo”.

I. Introducción

Del análisis y estudio del fondo documental, de sus escritos publicados y edificios proyectados por él, se desprende que, como todo arquitecto, Guillem Reynés, intentó expresarse a través de todo tipo de lenguaje: oral, escrito, gráfico y edilicio. El oral y escrito a través de sus

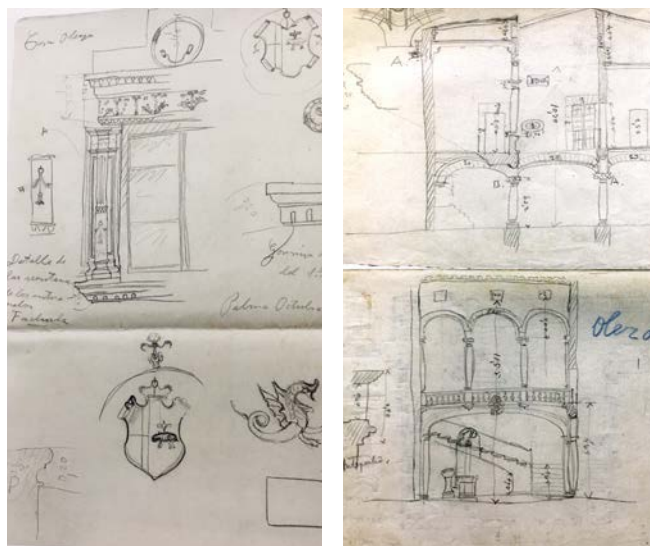
conferencias y publicaciones. Aquí muestra la concepción de sus ideas que más tarde plasmará en grafismos y posteriormente en realidades. De igual modo teoriza acerca de la arquitectura y su significado en cualquiera de sus manifestaciones.



Manuscritos de sus conferencias y comunicaciones.



Boceto de retablo San Cayetano



Levantamientos y bocetos. Casa Oleza de Palma.

En Guillem Reynés podemos entender el lenguaje gráfico como aquél en el que se encuentra cómodo, al permitirle dibujar mientras piensa, o pensar mientras dibuja. Es decir, exteriorizar en el *dissegno* externo lo que los clásicos entendían como *dissegno* interno, patrimonio del intelecto. Por un lado, la concepción espacial en la mente (*dissegno* interno) y por otro, una grafía, un dibujo, que le permite representar en dos dimensiones aquella concepción tridimensional: *Il dissegno* externo.

Otras veces usa también el lenguaje gráfico, no como la vía de plasmación de una idea, sino como el instrumento para una toma de datos sobre la arquitectura existente (sea ésta un edificio, una ruina o unos restos arqueológicos), cuyo análisis posterior le puede permitir el recorrido en los dos sentidos: poder entender la realidad presente o, incluso, en sentido contrario, intentar acceder a la idea original creativa.

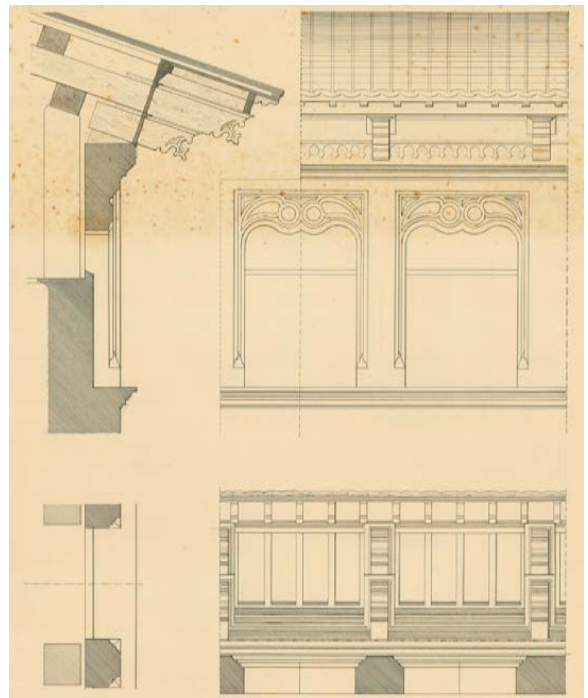
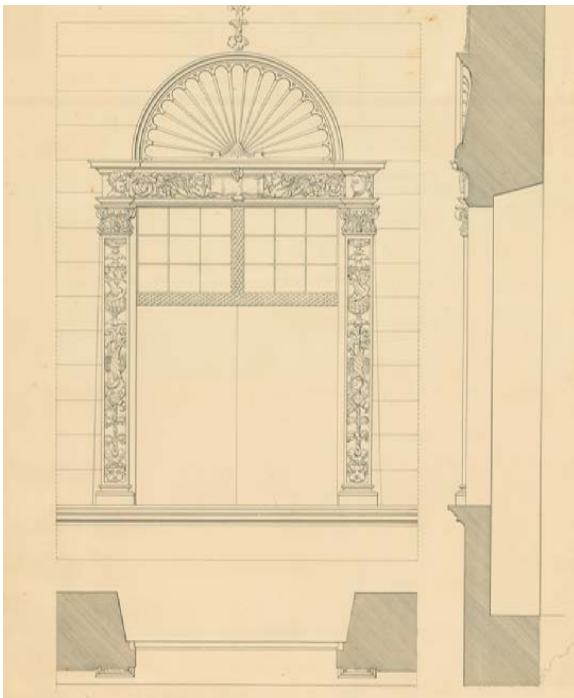
Y finalmente podemos entender que usa el lenguaje arquitectónico para materializar la concepción que quiere realizar. Es realmente el final del proceso: una idea, un grafismo que la intenta expresar y una realidad tangible. Y, sin embargo, usando también este lenguaje arquitectónico le

permite a Guillem Reynés interpretar el proceso inverso, es decir, la realidad edilicia: analizar el grafismo que la soportó e imaginar la idea que la generó.

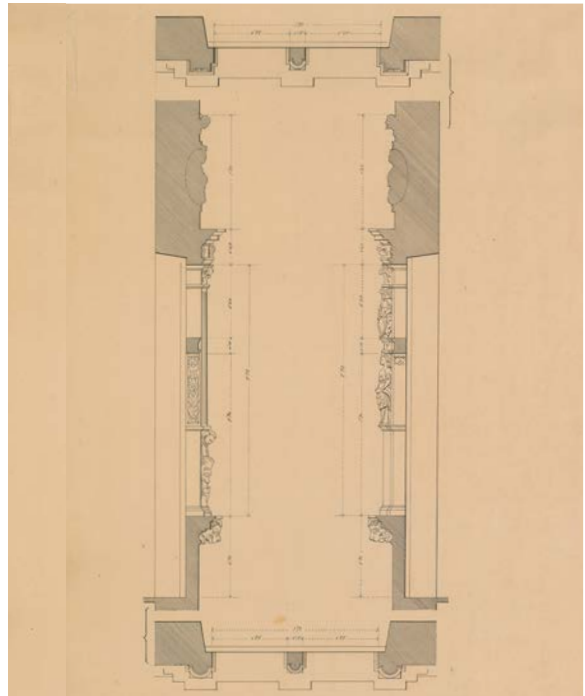
No todos los arquitectos han podido expresar sus ideas a través de los tres lenguajes. Solo unos pocos arquitectos han usado todos a la vez, es decir: han escrito y han disertado, han proyectado, y han visto realizadas sus obras. Muchos, la mayoría, ven como sus ideas se quedan dibujadas, y parcial o totalmente realizadas, mientras otros optan por usar únicamente el lenguaje oral o escrito como un vehículo para hallar los conceptos fundamentales y esenciales de la Arquitectura, teorizando sobre ella y su historia.

Guillem Reynés es de los pocos arquitectos que usó y, con generosidad, estos tres lenguajes. El oral y el escrito, no sólo como explicación de sus proyectos sino también como elemento divulgador, mediante publicaciones y conferencias de sus propias teorías sobre la arquitectura, o de sus estudios del patrimonio existente.

Ante este hecho, es inevitable preguntarnos cómo era en aquel entonces la interpretación de



Casa Oleza - Palma de Mallorca.



Casa del Marqués del Palmer - Palma de Mallorca.

la Teoría de la Arquitectura. Probablemente sería simplemente una reflexión teórica que, a posteriori, justificaba y hacía una abstracción de lo edificado. O quizás, por el contrario, se consideraría como una simple praxis con unas exigencias a cumplir. Verdaderamente la historia nos confirma que la teoría de la arquitectura y su ejercicio han ido oscilando desde Vitrubio hasta Krufft entre estos dos extremos³.

Referente al lenguaje gráfico, este no fue usado por él únicamente como un vehículo de expresión de su creatividad sino también como una constatación de unas realidades a inventariar. Así debemos entender sus levantamientos de planos en los edificios monumentales y de las construcciones anónimas de las que analizó su tipología. El lenguaje arquitectónico con el que Guillem Reynés manifiesta toda su personalidad, es el fiel reflejo de todo lo analizado, estudiado y percibido a través de los dos anteriores. Su investigación personal, expresada mediante sus lenguajes escritos, orales y gráficos, está siendo, de alguna manera, el soporte intelectual de su obra edilicia.

Habiendo ejercido su profesión durante tan sólo trece años es normal que hubiera edificios proyectados por él de los que desgraciadamente se carece de documentación en el archivo. Cabe pensar que los arquitectos que continuaron o finalizaron sus obras⁴ recabaran esta documentación de su estudio que les permitiera completarlas.

De otra parte, y de forma opuesta, encontramos en su archivo dibujos y proyectos de edificios no realizados; en estos últimos está plasmada la utopía latente en toda idea arquitectónica que, al materializarse, pierde algo de aquel halo de nitidez creativa que tuvo en su origen.

Obras sin papeles, papeles sin obra, la arquitectura de Guillem Reynés Font se nos presenta como la búsqueda de una utopía arquitectónica manifiesta desde sus primeros proyectos y dibujos de estudiante, en la que el conocimiento de la realidad presente puede ser alcanzado a partir del estudio y juicio de la realidad pasada, porque en el pasado y solamente en él, podemos encontrar las causas que justifiquen el presente.



Museo Fundación Juan March. Calle San Miguel. Palma de Mallorca.

3. TAFURI, Manfredo: *Teoría e Historia de la Arquitectura*, Madrid, 1997.

4. Por ejemplo, Guillem Forteza, en la iglesia y convento de las Reparadoras.

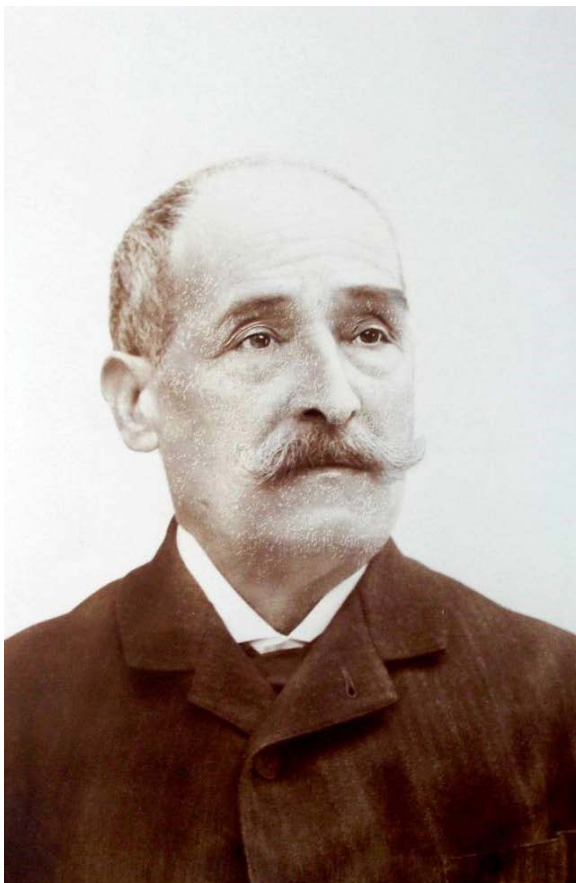
II. Biografía

Guillem Reynés i Font nació en Palma, en la calle Danús número 1, el 25 de septiembre de 1877, en el seno de una familia perteneciente a la burguesía de Palma, ubicada definitivamente en el entorno de 1884, en la Rambla, número 22 (hoy 8), muy cerca del Teatro principal.

La familia Reynés i Font, formada por Gaspar Reynés i Coll y Joana Font i Mas, tenía unas profundas convicciones religiosas y una acentuada inquietud intelectual y profesional que se irían desarrollando entre sus miembros en los campos de la Medicina y de la Arquitectura, a lo largo de varias generaciones. Uno de sus hijos, Gaspar, se licencia en Medicina y Cirugía por la Universidad de Barcelona, mientras que otro, Antoni, lo hace en Medicina por la Universidad de Valladolid, en Odontología por la de Madrid, y en Estomatología por la de París, al mismo tiempo que dos de sus hijas profesan como religiosas del convento de las Reparadoras de Palma.



La familia Reynés i Font.



Gaspar Reynés i Coll.

Guillem sería el tercero de los ocho hijos y el primero de los tres varones que seguiría la tradición paterna en este ambiente de exigencia intelectual y, a la vez, de honda religiosidad, siendo el único que se adentraría en el campo de la Arquitectura como su padre. Obtiene el título por la Escuela de Barcelona en el año 1905, y fue el primer arquitecto mallorquín que se titula en esta Escuela, con todo lo que ello representa y bajo el influjo de dos mundos: el que percibe a través de su progenitor y el de la realidad cambiante del nuevo siglo, constatada en sus años de estudiante.

Su padre, bien sea por tratarse del primer hijo después de dos hijas, bien sea por darse cuenta de las capacidades intelectuales y de su predisposición y facilidad por el dibujo, lo encaminó hacia la carrera de arquitecto desde la adolescencia, animándole constantemente a

dibujar y a tomar apuntes del natural.

Años más tarde, incluso antes de desplazarse a Barcelona para realizar sus estudios superiores, le introduciría en el día a día del despacho y en las aleccionadoras visitas de obra, a la vez que le insta a leer y a familiarizarse con los libros técnicos y de historia que existían en la biblioteca familiar⁵.

Su padre, Gaspar Reynés (Palma 1845-1911), autor de importantes edificios en Palma – actualmente catalogados por su valor arquitectónico y alguno de ellos declarados BIC (Bien de Interés Cultural)- representa la última generación de grandes maestros de obra de Mallorca que, formados en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona (la Llotja), en la que se tituló en 1866, ayudaron a conformar, en buena medida, la fisonomía de la capital de la isla.

Nos referimos especialmente a su ensanche y periferia, ya que, al estarles negado por ley, los proyectos de edificios oficiales, toda la actividad profesional se encaminó a los de ámbito residencial, fueran éstos de carácter uni o plurifamiliar. El ejercicio de la profesión de aquél se realizaba, por tanto, en el ámbito de la arquitectura privada, fuera ésta de índole civil o religiosa. Su arquitectura nos permite vislumbrar el último tercio del siglo XIX como el final de un largo y apasionante recorrido que ha conducido de Villanueva a Gaudí. El epílogo de una era de profundos cambios en todos los órdenes de la vida. Ya nada volverá a ser igual.

Desaparecen los absolutismos y se conquista el sufragio universal, la industrialización pretende imponerse a la artesanía, los planes de los grandes ensanches de las ciudades corren paralelos al desarrollo del ferrocarril que aporta la enriquecedora sensación de proximidad (comparable a la actual inmediatez), el capital a través de los nuevos sistemas financieros acaba con los perpetuos

5. *Traité de Géométrie Descriptive* de E. Martelet (Paris, 1988), *Regla de los cinco órdenes de la Arquitectura* de Jácome Vignola, *Mémento des Architectes et Ingénieurs. Des Entrepreneurs, Toiseurs, Vérificateurs et des personnes qui font Bâtir* de C. J. Toussaint (Paris, 1829), *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française de XI au XVI siècle* de Viollet-le-Duc (Paris, 1867), *Historia General de España* de Modesto Lafuente (Barcelona, 1882), etc. y también con las revistas periódicas «*Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*» (Paris, 1850-1887) o los fascículos de «*L'Architecture Privée au XIX siècle sous Napoléon III*» de César Daly (Paris, 1871), etc.

privilegios de la nobleza como clase dominante y en lo artístico se fulminan los convencionalismos y aflora un gran espíritu de libertad creadora⁶. Culmina el siglo XIX que ha estado marcado por el amor a la libertad del hombre, y es esta misma libertad la que origina, en este final de siglo, una crisis de valores en la sociedad que en la arquitectura se muestra como el mensaje subliminal de la existencia de una pugna entre idealismo y realidad, entre teoría y praxis.

En este ámbito histórico social, la arquitectura desarrollada por Gaspar Reynés, que inevitablemente vivió su hijo Guillem, se nos muestra como el resultado de un ejercicio edilicio equilibrado dentro del marco de profunda confusión ideológica surgida de las pugnas de tendencias neomedievales historicistas y eclécticas, y en el que podemos intuir la búsqueda de una identidad constructiva y ornamental basada en la tradición, en las constantes arquitectónicas, y en la utilización de nuevos materiales.

Siguiendo una terminología actual, sería “lo arquitectónicamente correcto”, una arquitectura de lenguaje totalmente sistematizado, con planteamientos eclécticos de equilibrada sencillez, que aportan soluciones interesantes frente a planteamientos meramente historicistas, en los que proyectar y construir cual “estilo antiguo”, yendo en pos de una creación más que de una reproducción, era de algún modo poder “participar” del aura y prestigio inmortales de la vieja arquitectura. Estos antiguos planteamientos habían conducido, anteriormente, a soluciones edilicias estandarizadas, destinadas, o bien a una administración necesitada de mostrar su prepotencia, o bien a aristócratas ilustrados o burgueses cultos y enriquecidos, que, sintiendo la necesidad de arroparse social e ideológicamente en el prestigio de arquitecturas de “viejas glorias” pasadas, habían convertido la arquitectura en un espectáculo bien orquestado que su hijo ya no continuaría.



Paseo del Borne, 6, Palma - Gaspar Reynés

6. GÓMEZ-MORÁN, Mario: Historia de la Arquitectura Española, Zaragoza, 1987; CHUECA GOITIA, Fernando: Historia de la Arquitectura Española, Madrid, 2001.



Can Pujol, Palma - Gaspar Reynés



Hostal Cuba, Palma - Gaspar Reynés

III. El estudiante Guillem Reynés i Font

Imbuido en el ambiente familiar en que vive el ejercicio profesional de la arquitectura, unido a una ferviente religiosidad por una parte e inmerso también en la plena vorágine de ideas y de nuevas propuestas sociales por otra, Guillermo Reynés i Font se matricula dos días después de cumplir los 17 años en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, el 28 de septiembre de 1894. Ello se produce, pues, en unas fechas cercanas al cambio de siglo y en el marco de una ciudad como Palma donde la arquitectura de carácter oficial se va desarrollando generalmente en un recurrente ejercicio edilicio entre un puro historicismo (goticismo de la Diputación) y un eclecticismo, sin raigambre cultural (Banco de España), y la particular, con una leve curiosidad hacia el Modernismo, ya percibida a través de su padre y que iniciaba su pleno auge en Barcelona.

La Ley Moyano de 1857 había permitido crear las Escuelas de Arquitectura, desvinculando esta enseñanza de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando de Madrid que la impartía desde 1752, y de la Real Academia de Bellas Artes



Guillem Reynés i Font en 1894.

de San Carlos en Valencia que lo hacía desde 1768. Así, fue creada la Escuela de Arquitectura de Madrid en el mismo año aquel de 1857 y la de Barcelona dieciocho años más tarde en 1875, sustituyendo a la Escuela de Maestros de Obras de 1850⁷.

La formación de los futuros arquitectos de las Escuelas de Arquitectura (inicialmente la de Madrid y posteriormente la de Barcelona) frente a la recibida hasta entonces en las Academias fue determinante para entender la evolución de la arquitectura a partir de este momento. La introducción de la Historia y Teoría de la Arquitectura en sus diferentes facetas, unida a una nueva concepción de la representación gráfica (no como un fin en sí mismo sino como un instrumento para la comprensión del edificio) permitió prescindir del “corsé” de los órdenes y sustituirlo por la libertad de elección de “estilo”. La creación de las Escuelas coincide con el final del academicismo, de la rigidez compositiva y abre la puerta a las corrientes innovadoras que, envueltas en áureas de libertad creativa, van a marcar la arquitectura de final del siglo XIX.

El contenido de los estudios de arquitecto en las Escuelas se dividía en dos grupos claramente diferenciados: los estudios preparatorios y los estudios especiales, programándose los alumnos las asignaturas de los primeros a su conveniencia, dedicando su tiempo y esfuerzo a aquellas disciplinas que les causaban más dificultad, y recurriendo, a menudo, a las clases particulares o de academias enfocadas, precisamente, a este menester de refuerzo.

El plan inicial de estudios de 1875 fue modificado en 1896, quedando articulado oficialmente en cinco cursos más uno de ingreso. Este nuevo reglamento afectó directamente a la planificación que se había preparado Guillem



Dibujos preparatorios.

Reynés para acometer la carrera, enfocada inicialmente, a ocho años, aunque finalmente fueron once los que dedicó a su consecución, siendo, no obstante, con veinte ochos años, el alumno que obtiene el título a una edad más temprana entre los arquitectos de su generación.

En Barcelona las asignaturas de ámbito científico: Análisis Matemático I y II, Física, Química, Cálculo Integral y Diferencial, Geometría Analítica, etc. se estudiaban en la Facultad de Ciencias de la Universidad Central de Barcelona mientras que el resto: Dibujo Lineal, Geometría Descriptiva, Figura, Lavado, Sombras, Proyectos, Construcción, Estereotomía, etc. se enseñaban en la Escuela de Arquitectura que estaba ubicada en la parte alta del edificio proyectado por Elías Rogent, a excepción del Dibujo de Paisaje y de la Teoría Estética e Historia de las Bellas Artes que se impartían en la *Escola de la Llotja*⁸.

El lenguaje gráfico era la base de la enseñanza en esta época en las Escuelas de

7. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973

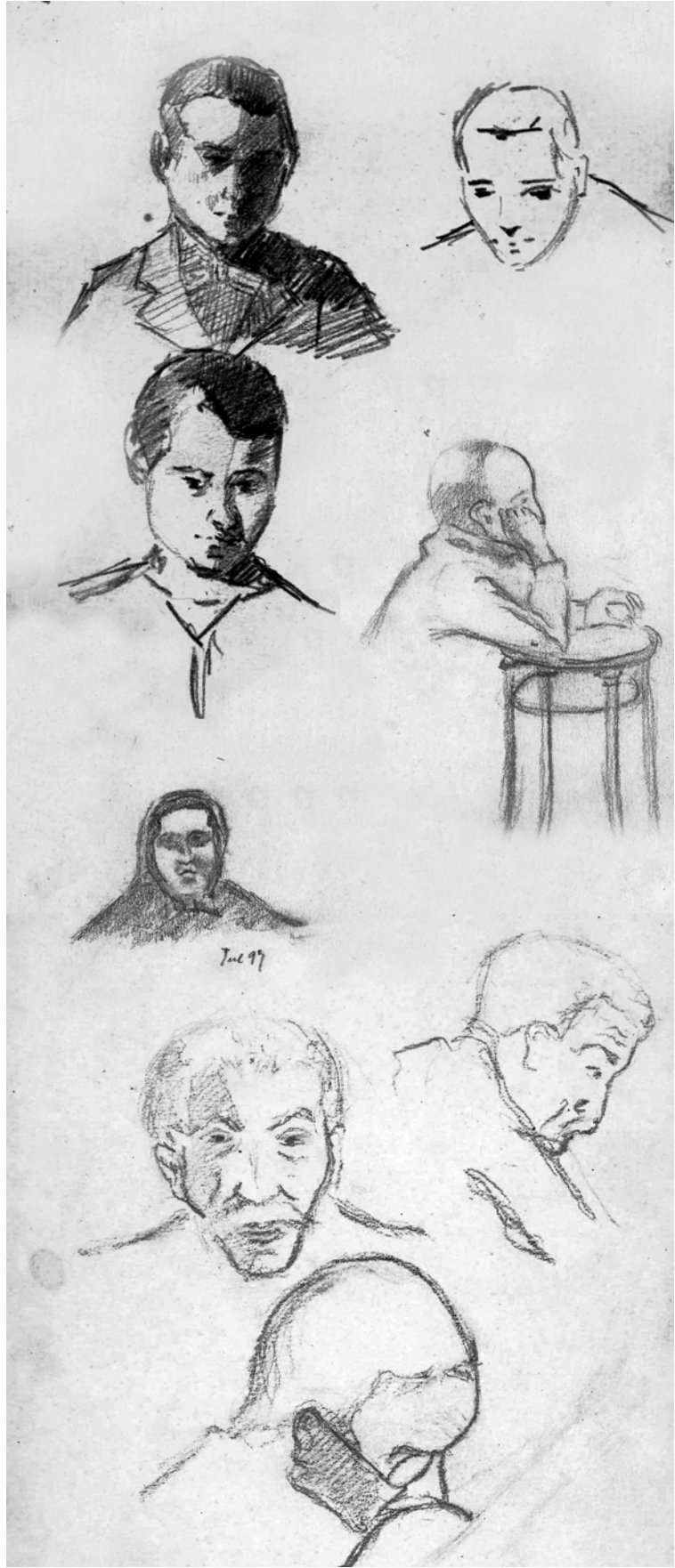
8. *Exposición conmemorativa de la Escuela de Arquitectura de Barcelona (1875-1876/1975-1976)*, Barcelona, 1977.



Al piano Ana Quintana Garau, quién luego se convertiría en su esposa.



Primeros bocetos de juventud.



Madrid y Barcelona. Solo se necesita analizar el repertorio de asignaturas impartidas para percibir que la mitad de las materias tenían un desarrollo, no sólo práctico, sino también teórico, mediante el dibujo y sus lenguajes. El fundamento básico de este aprendizaje lo constituía ciertamente el dibujo de la figura cuyo dominio producía destreza al estudiante, permitiéndole juntamente con la rigidez matemática de la geometría alcanzar el arte de llevar a cabo los croquis.

Las excursiones a monumentos, con la consiguiente copia del edificio, constituían una metodología pedagógica que hacía del conocimiento directo de los edificios del pasado un vehículo de preparación técnica y formal.

De esta manera la “arquitectura dibujada” se convertía en la rútila entre el conocimiento del valor artístico e histórico de la obra existente y el establecimiento de la hipótesis creativa del proyectista. Pero siempre teniendo en cuenta que, si bien el dibujo (debido a la destreza del alumno) detenta un valor en sí mismo, como documento de expresión gráfica, éste carece de “valor arquitectónico” si el estudiante no es capaz de entender los valores y cualidades, e incluso las ideas teóricas, que la obra quiere transmitir⁹.

Acerca de estas consideraciones es aleccionador el comentario, en una publicación docente, de Juan Antonio Cortés y Rafael Moneo,

“... y aunque nuestro propósito era atenernos específicamente a los dibujos, han pasado a ser en gran medida consideraciones sobre las ideas de arquitectura de sus autores, como si la atenta observación de unos dibujos nos hubiera abierto las puertas de un más profundo entendimiento de aquella realidad arquitectónica de la que eran precisamente el reflejo.”

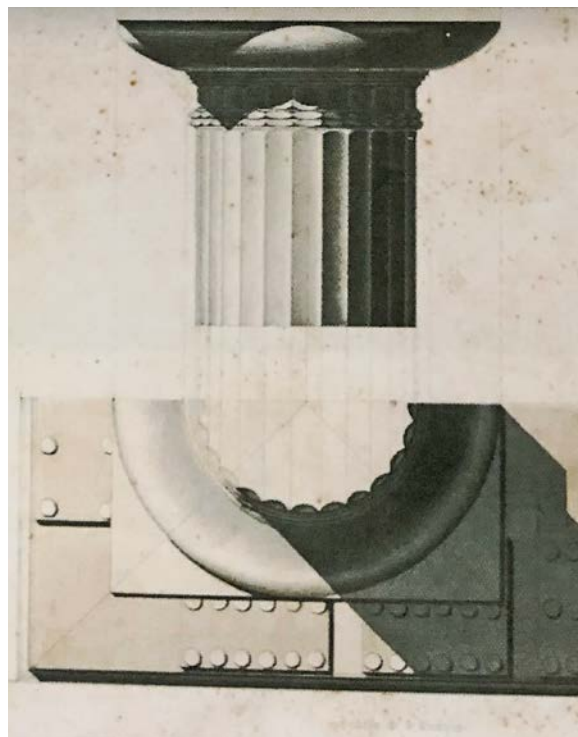
9. SÁINZ, Jorge: El dibujo de Arquitectura, Madrid, 1990.

10. CALDUCH, Juan: Andrea Palladio. La arquitectura dibujada en los tratados, Alicante, 2017.

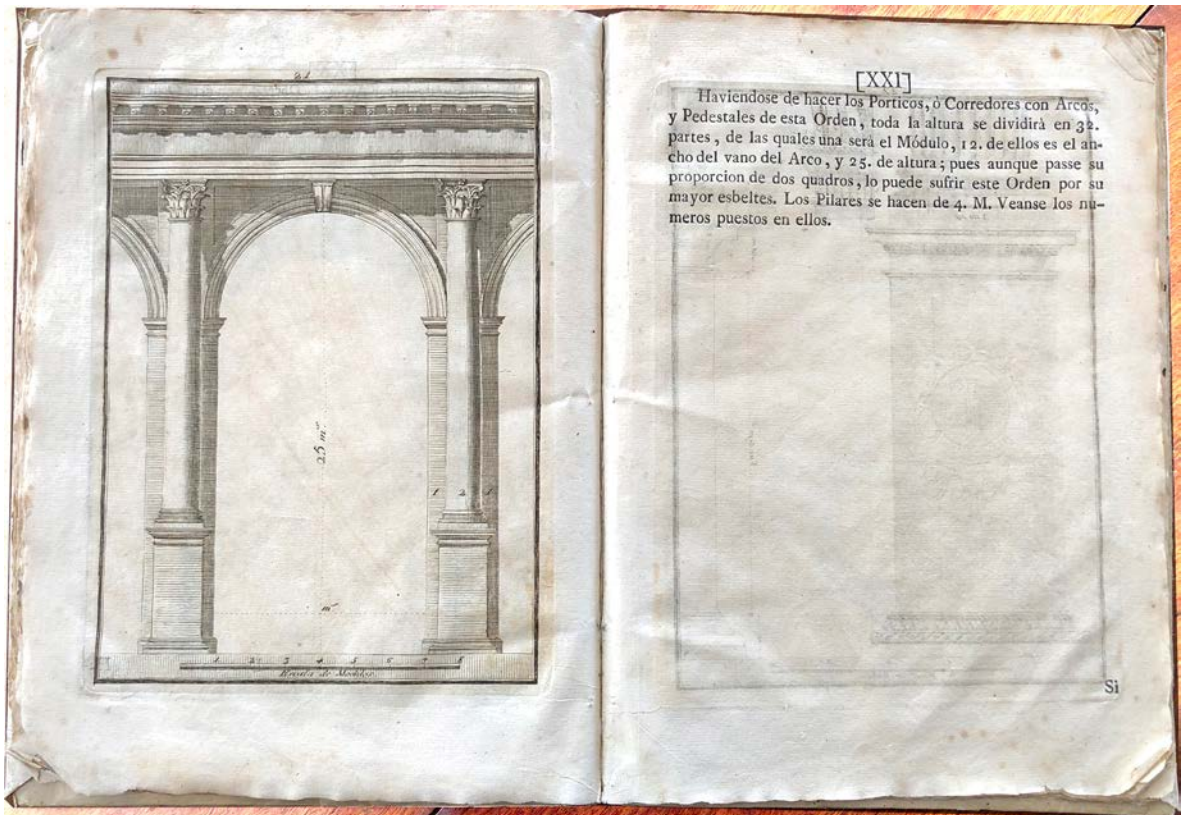
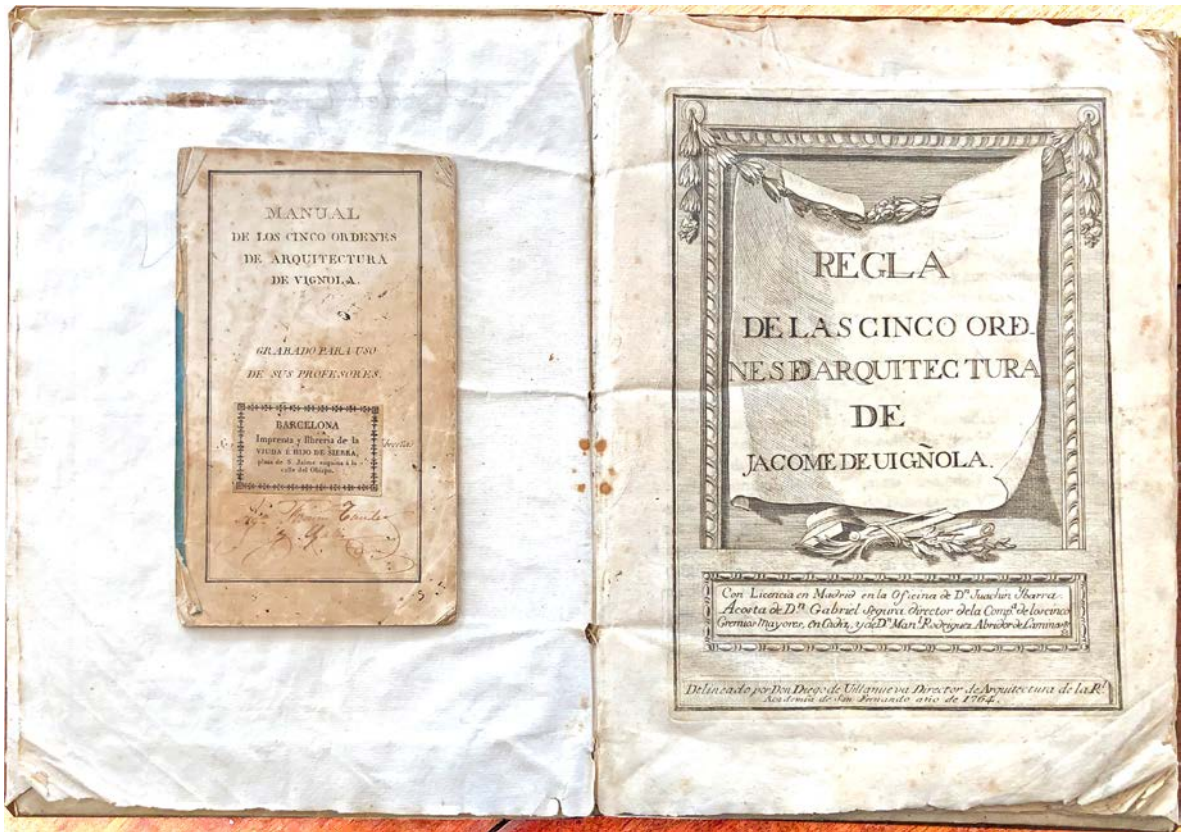
11. AAVV: “Arquitecturas dibujadas”, I Jornadas Internacionales sobre el Estudio y Conservación de las Fuentes de Arquitectura, Vitoria-Gasteiz, 1994.

Igualmente, la copia de láminas de arquitectura desde los órdenes griegos, su traducción romana a posteriori, continuando por la interpretación renacentista palladiana¹⁰, hasta las “arquitecturas dibujadas” de C. Perrault o E. L. Boullé debían aportar a los estudiantes la inquietud necesaria hacia la Historia y Teoría de la Arquitectura sin cuyo conocimiento les sería imposible abordar, con honestidad, el ejercicio de su profesión¹¹.

Bajo esta concepción de la formación del futuro arquitecto, Guillem Reynés inicia sus estudios en el curso 1894-1895 en Barcelona donde permanecerá cinco años, siendo el último curso el realizado en 1898-1899. Posteriormente, se traslada a Madrid donde estudiará cuatro años realizando los cursos de 1899-1900, hasta el de 1902-1903, que regresa a Barcelona donde residirá dos años más hasta finalizar sus estudios, y obteniendo el título de arquitecto en el año 1905.



Ejercicios de copias de láminas.



Ejercicios de copias de láminas.

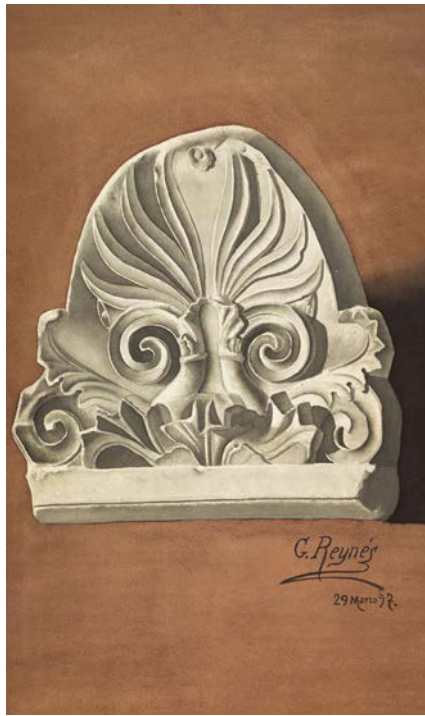
III. 1. Barcelona (1894-1899)

Apenas instalado en Barcelona y matriculado en la Escuela de Arquitectura, Guillem ya percibe la enorme dificultad que le va a representar el conocimiento y el dominio de las distintas materias que componen el programa del primer curso al ir conociendo el claustro de profesores y su nivel de exigencia. El Análisis Matemático, la Física, el Dibujo lineal y de la Figura, y la Teoría Estética e Historia de las Bellas Artes, ya le muestran el camino de sacrificio necesario para acometerlas.

Dedicando su atención a las clases en la Universidad y en la Escuela de la Llotja, así como su asistencia a diferentes academias de preparación o refuerzo, encuentra tiempo incluso para continuar con sus prácticas religiosas diarias y asistir semanalmente a las sesiones y conferencias de la Congregación Mariana, de la calle Caspe, de los PP Jesuitas, a la que pertenecía en su sección del



Dibujo de figura.



Ejercicios de Lavado de primeros cursos.

imaginación del alumnado.

A esta disciplina, originalmente desarrollada en blanco y negro con sus infinitos matices de grises, se le añadía la aportación del color como un inmanente más en las características del edificio a representar. Todo este grafismo, o modo de expresión gráfica, estaba inserto siempre en la rigidez matemática de la geometría descriptiva: traemos hasta aquí un ejercicio de escuela de estos primeros cursos:

“Sombras perspectivas de una bóveda por arista (levantada sobre una base cuadrada) de 12 metros de luz, sostenida por machones de base cuadrada de 1,40 metros de lado. El arranque de la bóveda a 12,20 metros del suelo. Rayos de luz paralelos”.

Si bien Barcelona estaba viviendo en esta última década del siglo XIX una experiencia artística, social y política extraordinaria con la eclosión del Modernismo, no parece, por sus

cartas, trasladarse a los alumnos de la Escuela esta percepción. El hecho de que Barcelona se estuviera convirtiendo, no solo en una gran ciudad, sino que ya mostraba las características de una capital (distinta de una de provincias) parece pasar desapercibido por aquellos. La Barcelona en la que las influencias arquitectónicas y artísticas de *fin de siècle* de París o de Viena estaban siendo reconvertidas en un Modernismo propio, en el que se mezclaban el *Art Nouveau* contemporáneo y los reinterpretados románico y gótico catalán, no les causaba a los alumnos de la Escuela tanta impresión como nos podría parecer hoy en día, a tenor de su correspondencia. El Palacio de Justicia de Enric Sagnier y la Exposición de 1898 (personificada en el profesor Vilaseca, autor del Arco del Triunfo), parecen tener, para los alumnos de estos primeros cursos de la Escuela, más relevancia que la arquitectura del profesor Rovira, autor de la casa “Ramon Casas”, o la de las primeras obras de Gaudí de las casas Calvet y Vicens, y el Colegio y Convento de Santa Teresa. Así parece que lo perciben los alumnos de la Escuela y,



Dibujo preparatorio y papeleta de examen.



únicamente la personalidad de Lluís Domènech i Montaner, profesor de Geometría Descriptiva, y posteriormente, catedrático de Conocimiento de Materiales y profesor de Proyectos, parece impresionar al alumnado y lleva a Guillem Reynés a comentar a sus padres que,

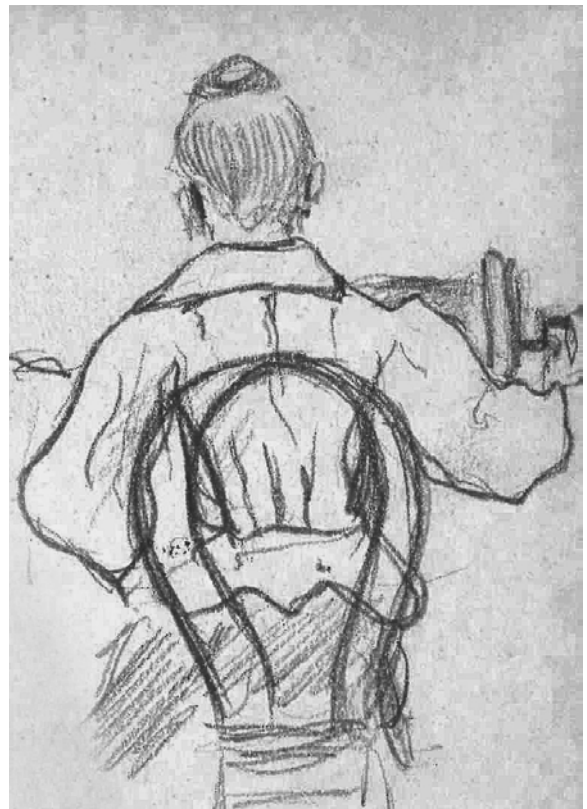
“... a pesar de su autoridad y fama de exigente, no me ha resultado difícil el superar su asignatura.”

De la misma manera, los frecuentes disturbios y atentados de estos años, consecuencia en realidad del importante cambio que se está produciendo en la sociedad catalana (con la afirmación de una fuerte burguesía, desarrollada al amparo de la gran inversión propiciada en gran parte por el retorno de capitales, y de una clase obrera que mal vive en condiciones lamentables y que, de un modo u otro, se trasmite a todos los elementos que forman su tejido social), no parece

afectarle especialmente¹⁵. Ello se refleja también en su correspondencia, quedando simplemente en meros episodios anecdóticos que no alteran su verdadera preocupación y que no es otra que aprobar las diferentes asignaturas del primer ciclo.

Así pues, estos primeros años vividos en Barcelona son para Guillem Reynés, estudiante de arquitectura, primordialmente unos años de aprendizaje y dominio del dibujo en todas sus facetas (Figura, Lavado, Sombras, Acuarela, Paisaje, Dibujo lineal), y de la Geometría descriptiva, intentando, a través de su destreza, que iba mejorando, poder en el futuro, y mediante el dibujo (en cualquiera de sus formas), expresar y transmitir la concepción tridimensional mediante una expresión gráfica inteligible. También como persona, ya precozmente comprometida con la lengua y las tradiciones propias, estos primeros años en Barcelona serán el inicio de la cristalización de su personalidad.

15. MARÍAS, Julián: España Inteligible. Razón Histórica de las Españas, Madrid, 2005.



Dibujos preparatorios.

III. 2. Madrid (1899-1903)

La estancia de cuatro años en Madrid para proseguir los estudios (antes de regresar a Barcelona para finalizar los dos últimos cursos) va a resultar fundamental en la vida de Guillem Reynés, por un lado, en su formación profesional como arquitecto, y por el otro, en su afirmación personal y humana. Entendida esta última como la toma de conciencia de pertenencia a una sociedad singular entendida como percepción de una realidad propia, distinta a la general y oficialmente establecida.

El traslado a Madrid viene motivado por el desánimo de no poder aprobar la asignatura de Sombras y Gnomónica que le causa un pequeño abatimiento, sin embargo, el inicio de los estudios de Medicina de su hermano en Madrid va a permitirle sentirse acompañado y enfocar, con más entusiasmo, este periodo crucial de su formación.

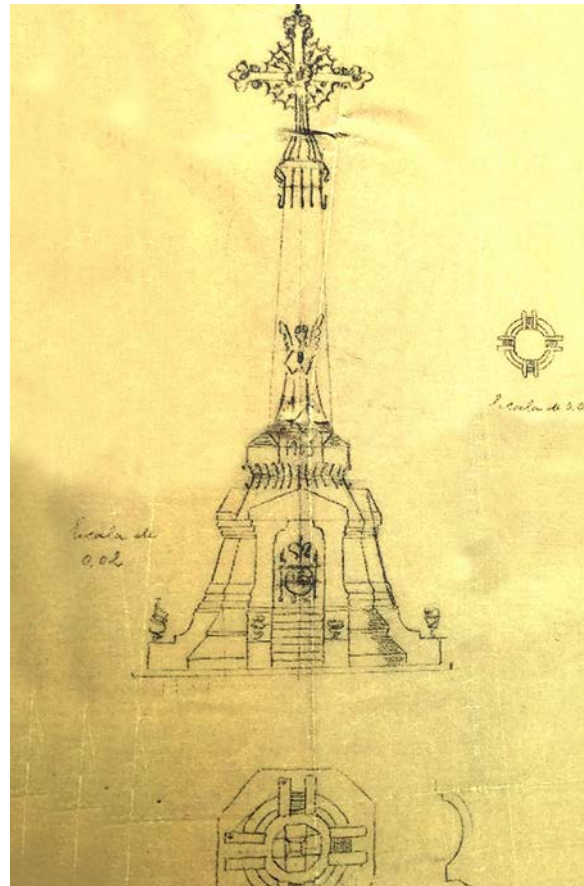
Superado este escollo, y conseguida la totalidad del ingreso, es cuando realmente inicia el estudio de las asignaturas que formaban el cuerpo específico de la carrera. La Estereotomía,



Proyecto de escuela.



Proyectos de escuela y bocetos.

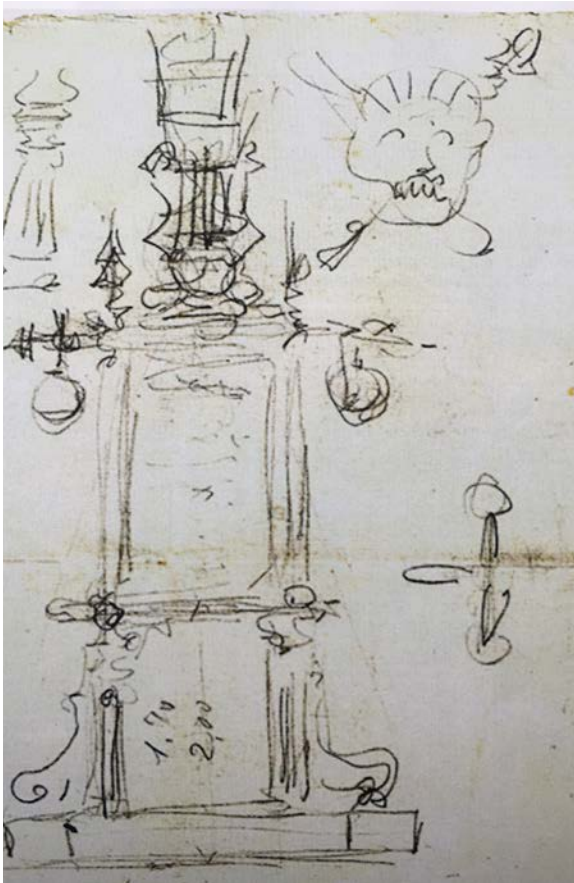


Conocimiento de materiales, Mecánica y Estática gráfica, Copia de conjuntos arquitectónicos, Composición, Construcción, Proyectos y Tecnología, van siendo superados con notable facilidad. A la vez que va adquiriendo una cierta madurez que le permite observar, con sentido crítico, el ejercicio de la Arquitectura que se desarrolla en Madrid, las propuestas teóricas que empiezan a debatirse acerca de la nueva arquitectura y hasta un análisis comparativo de esta arquitectura de la capital con aquélla que se desarrollaba en Barcelona y Palma y que, en años anteriores, inmerso en la obsesiva consecución del ingreso en la Escuela, había soslayado.

Es ejemplo sintomático su comentario, expresado por carta a su padre, sobre la impresión que le causa la Arquitectura monumental oficial de Madrid en la que, reconociendo su gran valor,

nota a faltar “... la autenticidad de la Catedral y de la Lonja de Palma”, y es igualmente significativo el expresar la opinión “... que en Madrid el arte se manifiesta en los grandes edificios mientras que en Barcelona se encuentra en todas las calles y comercios...”. No deja de ser importante este comentario sobre lo que él llama “la autenticidad” (vinculado a los edificios históricos) realizado apenas llegado a Madrid; un concepto que va a ser fundamental en su posterior ejercicio profesional.

Simultáneamente a su dedicación a los estudios, continúa asistiendo a las sesiones de la Academia de San Luis Gonzaga de la Congregación Mariana de los PP. Jesuitas de la calle Zorrilla, en la que tiene una participación muy activa, mostrando ya, en estas primeras conferencias, su acusada personalidad. En su primer año, y a raíz de una cierta polémica desatada, a causa

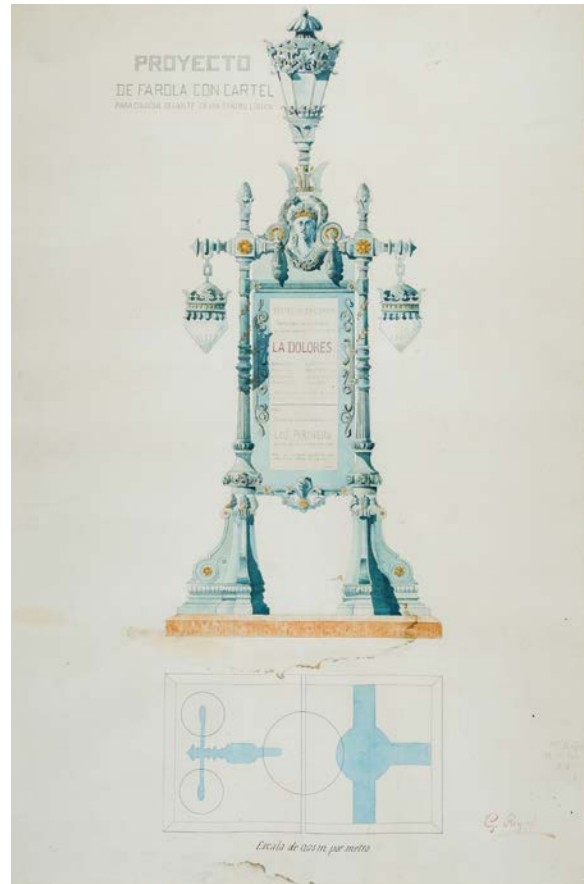


Proyectos de escuela y bocetos.

de una pastoral del obispo de Barcelona, Josep Morgades, en la que se ordenaba la predicación y la explicación del catecismo en lengua catalana, y que había originado determinados artículos descalificadores en la prensa de la capital, y curiosamente también una conferencia en la Academia bajo el título de la *Unidad Nacional*, Guillem Reynés los rebate en dos conferencias en la misma congregación.

Presenta sus argumentaciones en base a que, sin discutir la unidad española, “...su regionalismo se basaba en el amor a la lengua y las tradiciones”. Meses más tarde impartiría sendas conferencias en la Academia sobre La Política del Conde Duque Olivares (igualmente como contestación a otra intervención con la que no compartía ni el fondo ni la forma), y sobre temas tan dispares como La Belleza o sobre La Teoría de la Guerra¹⁶.

16. Todas estas conferencias se transcriben en el Anexo 2.



Estas conferencias además de la consabida publicación en el boletín de la Academia tuvieron repercusión en los círculos intelectuales de Palma al ser objeto de artículos de opinión en la prensa.

Es importante, en esta época de estudiante, esta constatación de su incipiente concepción del “regionalismo” basada en la lengua y en las tradiciones y que, unida a la anteriormente manifestada “autenticidad”, nos permite entender el inicio del largo recorrido hacia la búsqueda utópica de un equilibrio entre tradición y modernidad que ya como arquitecto lo culminará en su regionalismo arquitectónico.

La Escuela de Arquitectura de Madrid estaba ubicada en aquellos años en los Reales Estudios de San Isidro, en la calle Estudios, en lo que había sido anteriormente Colegio Imperial

y de cuyo edificio ocupaba solamente una parte. Su actividad académica y docente no era extraña a los debates culturales (e incluso políticos), que se discutían en la capital y su influencia fue determinante en la definición de cómo debía abordarse la arquitectura en esta nueva etapa histórica¹⁷.

En estos primeros años de cambio de siglo, la arquitectura, como fiel reflejo de la sociedad, igual que hicieron la música, la literatura o la pintura, pretendió intencionadamente, o a través de una inconsciente catarsis, superar el desánimo causado por el Desastre del 98.

La pérdida de las colonias había llevado al mundo intelectual a preguntarse sobre la esencia y el sentido de España, una vez arrumbados los tópicos que habían servido para sostener el andamiaje de la Restauración, y a promover un examen de conciencia en torno al “problema” de España –su esencia, las causas de sus males y los remedios a aplicar- replanteándose, desde la dolorosa realidad, su reformulación¹⁸.

Inmersos en esta vorágine, los arquitectos inician un proceso paralelo de búsqueda de una nueva arquitectura que de respuesta a los nuevos retos e inquietudes. Esta nueva exploración se da, no obstante, ignorando las nuevas y coetáneas formulaciones americanas de la Escuela de Chicago o las de la Europa central que habían desplazado a las propuestas francesas que durante siglos habían marcado las tendencias estilísticas europeas.

La enorme producción edilicia, de carácter generalmente monumental, y la progresiva actividad restauradora de edificios históricos durante la Restauración y la Regencia, consecuencia del optimismo generado en el Stablishment, durante este período, son ahora objeto de análisis y de una

incipiente crítica, tanto por sus planteamientos teóricos como por sus resultados artísticos y formales.

Al eclecticismo que había imperado en este periodo, y que había originado edificios de solemne monumentalidad y extraordinario valor como los del Ministerio de Fomento, de la Bolsa, del Banco de España, etc. ya se le empieza a considerar como un instrumento no válido para alcanzar una nueva definición estilística de “arquitectura nacional” que pudiera responder a la nueva realidad sociopolítica. Se es consciente de que el camino formal recorrido por el eclecticismo ha llegado a su fin. La arquitectura monumental francesa, que de un modo u otro había inspirado a la de los edificios públicos españoles va viendo su influencia agotada. Las conferencias y debates sobre el camino que debe emprender la arquitectura son constantes en la Real Academia, que si bien ya no impartía el título de arquitecto seguía gozando de un enorme prestigio y autoridad moral, y a ella acuden todos los arquitectos del momento ya sea para teorizar, ya sea para explicar y mostrar (o incluso justificar) sus actuaciones edilicias.

Paralelamente, el procedimiento seguido en la intervención en los edificios históricos es igualmente cuestionado. Las restauraciones de las catedrales de Sevilla y León, y de la Mezquita de Córdoba, son objeto de permanentes y animados debates no exentos de duras descalificaciones al enfrentarse, por primera vez, distintos conceptos de restauración¹⁹.

En este escenario, dos profesores van a influir poderosamente en Guillem Reynés y en las generaciones de estudiantes que en estos inicios de siglo se estaban formando en esta escuela de Madrid: Ricardo Velázquez Bosco, catedrático de Dibujo de Conjuntos y de Historia

17. CHUECA GOITIA, Fernando: Historia de la Arquitectura Española, Ávila, 2001.

18. GARCÍA CORTÁZAR, Fernando: Historia de España desde el Arte, Barcelona, 2007.

19. GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio: Conservación de Bienes Culturales, Madrid, 1999.

de la Arquitectura, y Vicente Lampérez y Romea, catedrático de Teoría del Arte Arquitectónico y de Proyectos.

El profesor Velázquez aúna a su dilatada trayectoria profesional una merecida autoridad moral que trasmite a sus alumnos. Su Escuela de Minas, el Palacio Velázquez y su intervención en el Pabellón de Cristal, en el parque del Retiro, ya nos anuncian y evidencian una extraordinaria arquitectura que se debate entre un final previsto, con sus bellas cúpulas y mansardas francesas, y un difuso, pero perceptible futuro, traducido al presente, con la incorporación estructural del hierro, si bien a través de soluciones formales clasicistas. En las soluciones eclécticas de su arquitectura no es difícil, no obstante, adivinar un acto creativo original, al estar ausente, siempre, de meras adiciones y superposiciones estilísticas. La estructuración de sus potentes y rotundos volúmenes, siempre equilibrada, y la incorporación frecuente de cerámica en sus frontones de fachada, aportan a la lectura de sus edificios un fácil recorrido visual²⁰.

El profesor Lampérez – al que por edad se siente más cercano – va a resultar fundamental en la formación como arquitecto de Guillem Reynés, que encuentra en el joven catedrático un entusiasmo contagioso, el estímulo continuo y la percepción de una autorizada coincidencia con muchos de sus planteamientos y convicciones sobre el patrimonio histórico. No solo acude a su clase y estudia, y desarrolla con entusiasmo los proyectos propuestos, sino que, como sabemos por su correspondencia, acude los jueves al Ateneo, donde el profesor imparte semanalmente conferencias sobre la Arquitectura cristiana española. Sus primeros proyectos de “Farola para un teatro lírico” y “Monumento conmemorativo”, sencillos en el tema, pero profundos en su concepción, ya nos muestran

el proceso de análisis y estudio previo, bajo la dirección del profesor Lampérez. La tesis de que el estudio profundo de las diferentes épocas y estilos –con los elementos que lo componen y en los que se ha desarrollado la arquitectura española– pueda conducir al hallazgo formal de un “nuevo estilo” que la identifique, podemos intuir que le apasiona²¹.

En la intervención en edificios históricos, si bien ambos docentes dirigieron importantes obras de restauración –Velázquez en la Mezquita de Córdoba y en la catedral de León y Lampérez en la de Burgos– no obstante, parecen transmitir dos diferentes metodologías de trabajo en dichas obras. Mientras el profesor Velázquez, excelente dibujante, apura mediante magníficos levantamientos el estado actual, cual notario gráfico, y parece fiar a esta perfección la constatación del edificio como documento y la necesaria justificación de la intervención, el profesor Lampérez apuesta por un conocimiento exhaustivo de la historia del edificio a restaurar –no exento del necesario levantamiento gráfico– intentando encontrar en aquella los palpitos creativos que pudieran explicar el alma edilicia y justificar su posterior actuación.

En estas dos concepciones, complementarias, de cómo abordar una obra de restauración, se halla iniciado el debate en España sobre este campo, y que corre paralelo al que se plantea en Europa, básicamente como reacción o alternativa al, hasta estos momentos, criterio establecido por Viollet-le-Duc y aceptado unánimemente²².

A la restauración “en estilo”, preconizada por el arquitecto francés, que la llevó al límite al restaurar, o reconstruir mejor dicho, edificios civiles y religiosos no como “habían sido construidos” sino “como deberían haberlo sido”, se empieza a oponer una restauración “científica” preconizada

20. HERNANDO, Javier: *Arquitectura en España 1770-1900*, Madrid, 1989.

21. LAMPÉREZ, Vicente: *Historia de la Arquitectura Cristiana Española*, Madrid, 1903.

22. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *Arquitectura y Arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973.



Proyecto de escuela.

por Camilo Botte, al considerar toda obra como un “documento” que se sitúa a mitad de camino entre los planteamientos intervencionistas de Viollet-le-Duc y los de carácter filosófico-artístico de Ruskin.

La prolongada restauración de la catedral de León, en la que se sucedieron numerosos arquitectos y originó un continuo debate sobre los criterios de intervención, llevó a Velázquez Bosco a iniciar una aproximación a los planteamientos de conservación, sin llegar a las propuestas extremas de Ruskin,

“/.../ En la restauración de monumentos antiguos domina hoy afortunadamente un criterio que regía no hace muchos años y que hoy mismo preside en no pocas restauraciones y es que todos aquellos monumentos cuya importancia reside más en su valor histórico que en el artístico

no deben en manera alguna restaurarse sino conservarse o sostenerse, pues una restauración completa en la que se restauren o hasta los menores detalles por otros al parecer iguales, al mismo tiempo que le quita ese carácter y aspecto poético y venerable que le dan sus manchados y carcomidos sillares, sus mutilados frisos, capiteles y columnas, cornisas etc. le quitan también su mayor importancia que es su valor histórico, el cual desaparece con la autenticidad que pierde con la restauración, aun suponiéndola hecha con el mayor esmero y estudiados con todo detenimiento en sus más insignificantes valores.”

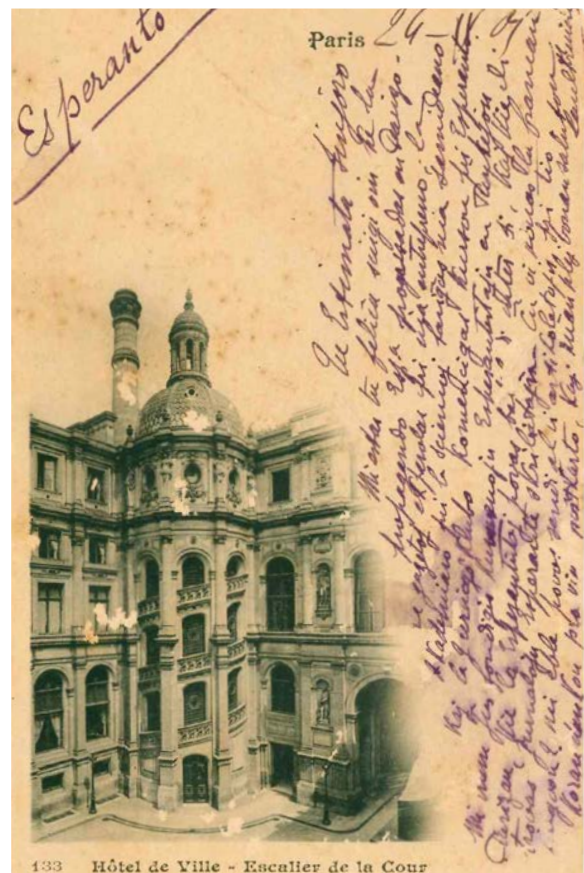
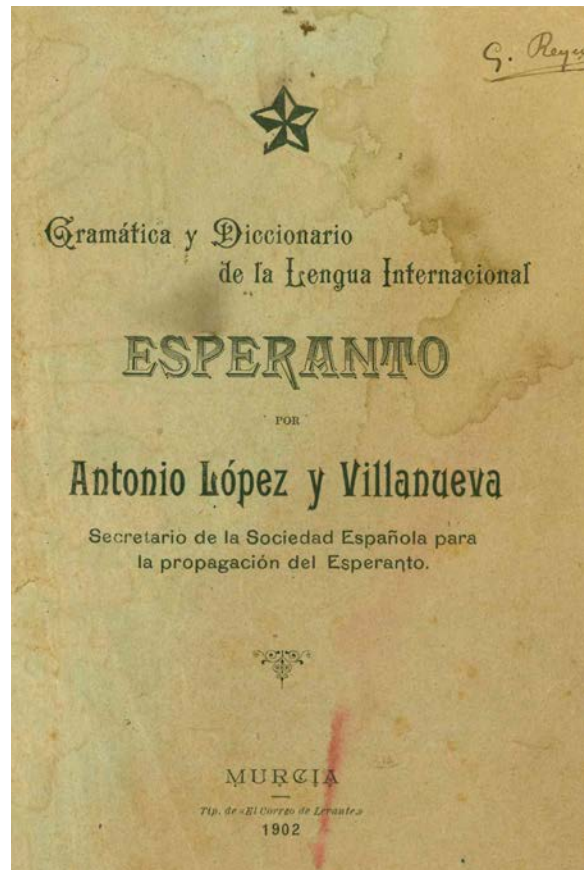
En esta clara y valiente toma de posición, Velázquez Bosco se proponía rebatir la expresada unos años antes por su antecesor en la restauración de la catedral de León, Demetrio de los Ríos, cuando afirmaba la vital necesidad de recuperar la forma de la obra del arte,

“/.../ No es la piedra de que fue originariamente (el edificio) lo esencial en él, lo característico, lo que aman las generaciones, como encarnación del espíritu, del alma pensante... en el edificio lo espiritualmente viviente, lo ingénito en su personalidad e individualmente determinante no es la piedra de que se formó, y que puede ser y es mutable, sino la forma que imprimió en ella el Arte y el alma pensante que en la forma grabó con caracteres indelebles el cincel del secundario artista y el talento supremo del Arquitecto.”

De igual modo, el profesor Lampérez interviene en los debates que a menudo brotan acerca de las intervenciones en el patrimonio histórico, expresando con absoluta claridad su posición *“...restaurar un edificio antiguo es volver a construir partes arruinadas, o a punto de arruinarse, en el mismo estilo arquitectónico original...”* y frente a los que, amparados en las teorías de Ruskin, calificaban sus teorías como pintorescas, insistía con firmeza,

“/.../ Respetad los monumentos -dicen los conservadores a los restauradores- imitando a los ingleses, que por no tocarlos no podan la yedra que por sus muros trepa. Poética frase en verdad; pero a la cual puede oponerse que, como el tiempo, no tan respetuoso como los ingleses “toca” incesantemente al muro, llega un día en que, si no se reconstruye aquel de nuevo y por completo, parece el monumento... y la yedra cuidadosamente conservada. De modo que hay que optar o por quedarse sin monumentos o por restaurarlo.”

Dentro de este marco de una nueva puesta en valor de los edificios históricos y del recurrente debate de cómo se debería abordar su intervención, la correspondencia existente de estos últimos años en Madrid nos muestra un



Guillem Reynés apasionado con sus estudios y desarrollando feliz los temas propuestos. En sus proyectos muestra una vertiente historicista cargada de investigación previa como muestran sus bocetos, inspirados, sin duda en los edificios y monumentos visitados en las excursiones programadas por la Escuela y acompañados por el profesor D. Adolfo Fernández, arquitecto restaurador de la Catedral de Sevilla. Sin embargo, en su “Commemoración de la unión de Castilla y Aragón” no resulta aventurado suponer una cierta intención identitaria de equiparar en rango y honores los dos reinos.

En estos desplazamientos –conocidos por su correspondencia– los alumnos, después

de visitar Ávila y levantar los croquis de la Basílica de San Vicente y del Real Monasterio de Santo Tomás, escuchaban del profesor las explicaciones *in situ* sobre determinadas bóvedas de la Basílica o de la arquería de Santo Tomás; y recorrer Salamanca donde después de las visitas al Claustro de San Esteban y a la Catedral vieja fueron recibidos por el rector D. Miguel de Unamuno, de cuyos momentos Guillem Reynés guardaba fotos.

En la realización de los croquis de estos monumentos, la mayoría de ellos en avanzado estado de deterioro y alguno de ellos en un incipiente proceso de restauración, el alumno podía percibir el palpito del arquitecto creador



Proyecto de escuela.

y, a través del dibujo, medirse con el pasado, un echar cuentas con él, y con sentido crítico acometer su interpretación.

Paralelamente a toda esta actividad estudiantil sabemos por sus cartas, que acude a menudo al teatro, visita el Congreso de los Diputados, participa alegremente en los festejos de la coronación del rey Alfonso XIII, etc. todo ello sin abandonar sus diarias prácticas religiosas a la vez que conoce personalmente al Obispo de Mallorca, Pere Campins, de visita a la capital, “...lo encontré distante y poco afectuoso si bien el día siguiente se mostró más amable...” con el que años más tarde como arquitecto diocesano va a colaborar hasta la

muerte de aquél²³. Igualmente, y como muestra de su inquietud, inicia el estudio del esperanto carteándose con otras personas de las que se guarda igualmente las postales recibidas.

Es entonces cuando, con los estudios totalmente encaminados y después de permanecer cuatro años en Madrid con resultados académicos notables tanto en las asignaturas de las disciplinas teóricas como en la asignatura de proyectos, decide regresar a Barcelona para cursar sus dos últimos años de carrera y titularse por esta Escuela. Un regreso feliz con un bagaje ya adquirido en su formación y que espera completar y finalizar en la Escuela de Barcelona.



Proyecto de escuela.

23. REYNÉS CORBELLA, Guillermo: “Relación Campins-Gaudí-Reynés”, Jornades..., Palma, 2015, pp

III. 3. Barcelona (1904-1905)

Esta última estancia de dos años de nuevo en Barcelona, representa para Guillem Reynés reencontrarse con los antiguos compañeros y maestros, y emprender esta última y tranquila etapa de su formación. Parecen muy lejanos aquellos años en esta ciudad, en la que el sufrimiento y la angustia habían sido sus acompañantes habituales. La poca correspondencia existente de estos últimos años, dirigida a su familia, en comparación con la abundante de años anteriores, nos induce a imaginar a un estudiante ilusionado y feliz en el aprendizaje de las materias de un ya claro perfil práctico y en el desarrollo de los nuevos temas propuestos en la asignatura de Proyectos. Sus pulcros apuntes de Hidráulica, Electrotecnia y Acústica –que englobaban lo que hoy llamaríamos Instalaciones- y de Composición parecen tener la intención de poder convertirse, en un futuro próximo, en útiles elementos de consulta.

Los profesores de Proyectos: Joan Alsina i Arús –colaborador de Domènech i Montaner en el Gran Hotel de Palma- y el propio Domènech



Compañeros de curso de la Escuela de Arquitectura de Barcelona.



Apuntes de escuela.

i Montaner, que a su reconocida autoridad une una amabilidad que los alumnos agradecen (“... se mostra molt afable”), podemos intuir que en sus clases transmiten a sus alumnos su visión de la arquitectura que ven plasmada en los edificios que aquellos van proyectando y construyendo.

El Restaurante Pince del profesor Alsina evidencia a los alumnos que el Modernismo, cuando abarca todos los campos en que pudiera manifestarse la creación artística, puede alcanzar altas cotas de expresividad merecedoras de ser premiadas²⁴, a la vez que la casa Lleó Morera del profesor Domenech i Montaner les muestra la carga conceptual que puede y debe transmitir toda obra edilicia. Y es en este ambiente estudiantil, precisamente el año 1904, cuando Guillem Reynés conoce a Antoni Gaudí. Lo sabemos de su puño y letra tal como consta en el borrador de una charla impartida en Palma, una vez finalizada la carrera

“...desde sa meva petitesa... no’s borrarà may de la meva memòria el dia enquel vay conèixer. Era un decapvespra d’octubre. Jo després de quatre anys en Madrid tornava a Barcelona a retrobar als antichs Mestres y als antichs companys...”

Este escrito autobiográfico, sin datar, alude a un suceso que relata cuando estaba estudiando y ya se habían iniciado las obras del Parque Güell (1900-1914). En él cuenta con detalle las circunstancias del encuentro. Era por la tarde, cuando se dirigía a la Escuela de Arquitectura. Se encontró con dos compañeros que le propusieron ir al Parque Güell, entonces en construcción, y le comunicaron que Domènech i Montaner no impartiría su clase esa tarde. Una vez allí, como ninguno de los tres conocía a Gaudí, tuvieron que preguntar *in situ* quién era, y Guillem Reynés continúa describiendo el momento preciso en que se produce el encuentro,

24. Joan Alsina i Arús autor de la reforma integral del restaurante Pince de Barcelona, obtuvo el primer premio en el Concurso de Edificios Artísticos, promovido por el Ayuntamiento de Barcelona.

(1903)

Elle penitències que vint darrerament acabats de Barcelona a casa
 parlar d'un Gaudí. Els amics se desitjaven sobretot que jo també els va
 parlar una mica. Jo jo em va bé arribar, companyes, que m'heu de
 un gran gust per parlar amb un gran bon home. Comença d'obra
 d'aquell home! Heu parlat els que la coneixen amb tota la intenció
 però són molts qui la admiran perquè tanta conversació amb un gran
 amb un Gaudí per entorgar per conyent.

No's hauria mai volgut recordar el dia en que nos
 conecim. Era un decapvespre d'octubre. Jo després de quatre anys en
 Madrid tornava a Barcelona a trobar als autèntics mestres i
 als autèntics companys; però tornava amb el cor de vidre i com
 enjagant de lo que feien per alçà dalt i de lo que vege per alçà baix.
 Era un capvespre de tardor, em va dir. Heu parlat amb un a l'hor
 de jo'n ting, amb dos companys que em deien: heu parlat amb un mestre, ve
 qui'ra un mestre Güell? M'heu parlat Güell! Heu parlat Güell!
 Heu parlat qui cap dels tres conecim el mestre i em va dir a per
 quants. ¿'os pensau que em parli amb un mestre amb un mestre?
 Heu parlat amb una amabilitat, amb una senzillesa que tot d'un
 me va atreure. Li diguerem qui erem i tot d'un forem amichs,
 i desde aqu

Pujarem aquella costa que condueix al cim
 de la muntanya que Gaudí parlava. Voltem tres escoltavem;
 amb quin gust recort aquell decapvespre. Nos va parlar de tot
 i aquells ulls blaus s'animaven quant afirmava qualque veritat atrevida. Parlaren
 de la Catedral de Mallorca y sortiren a rotillo
 totes les Catedrals del Mon".

veient atrevida. Parlaren de la Catedral de Mallorca y sortiren
 a rotillo totes les Catedrals del Mon. La meua de tota una
 tres, deien en Güell, de deu tants, heu parlat amb tota.

Parlaren de Salamanca. L'admiració per aquells edificis que
 fan suposar de sobria, l'amor per aquells grans mestres
 Heu parlat d'inspiration, som y parlant de polsada sentien
 per un autèntic alabar una obra magna que tot els
 sabien escament de l'obra com ha combatut amb vege.

Descripción de encuentro con Gaudí.

“¿vos pensau que mos posá cara de mestre enfadat? Mos rebé amb una amabilitat, amb una senzillesa que tot d'una me va atreure. Li diguerem qui eran y tot dúna forem amichs, y desde aquí pujavem aquella costa que condueix al cim de la muntanya y en Gaudí parlava. Noltros tres escoltavam. Amb quin gust recort aquell decapvespre. Nos va parlar de tot y aquells ulls blaus s'animavan quant afirmava qualque veritat atrevida. Parlaren de la Catedral de Mallorca y sortiren a rotillo totes les Catedrals del Mon”.

La iniciativa de los tres estudiantes de visitar las obras del Parque Güell para conocer *in situ* el proyecto de Gaudí y la posterior charla con el maestro, nos muestran el reconocimiento y admiración que ya sentían por su figura los alumnos de la Escuela, a la vez que un interés y curiosidad loables por las obras de otros arquitectos que se estaban desarrollando en Barcelona en

estos años. Parece lógico pensar que, en estos años, los futuros arquitectos pudieran comparar el neogótico racional de Joan Martorell, expresado en su Iglesia y Convento de las Salesas, con el reinterpretado “gótico flamenco” de la Casa Amatller, de Josep Puig i Cadafalch, y a la vez constatar como el Modernismo, lejos de aquel momento creativo, novedoso y audaz, en el que apareció, ya había creado escuela, había superado la prueba de la moda, y se había convertido en estilo. El romanticismo que lo había inspirado y en el que la arquitectura y la música rivalizaban en afirmación de identidades –“*la tradición no es el culto a las cenizas sino la trasmisión del fuego*” (Mahler)-, estaba dejando a paso a un pragmatismo estilístico formal alimentado por una burguesía que se sentía representada en esta novedosa propuesta artística, y que así quería ser reconocida.

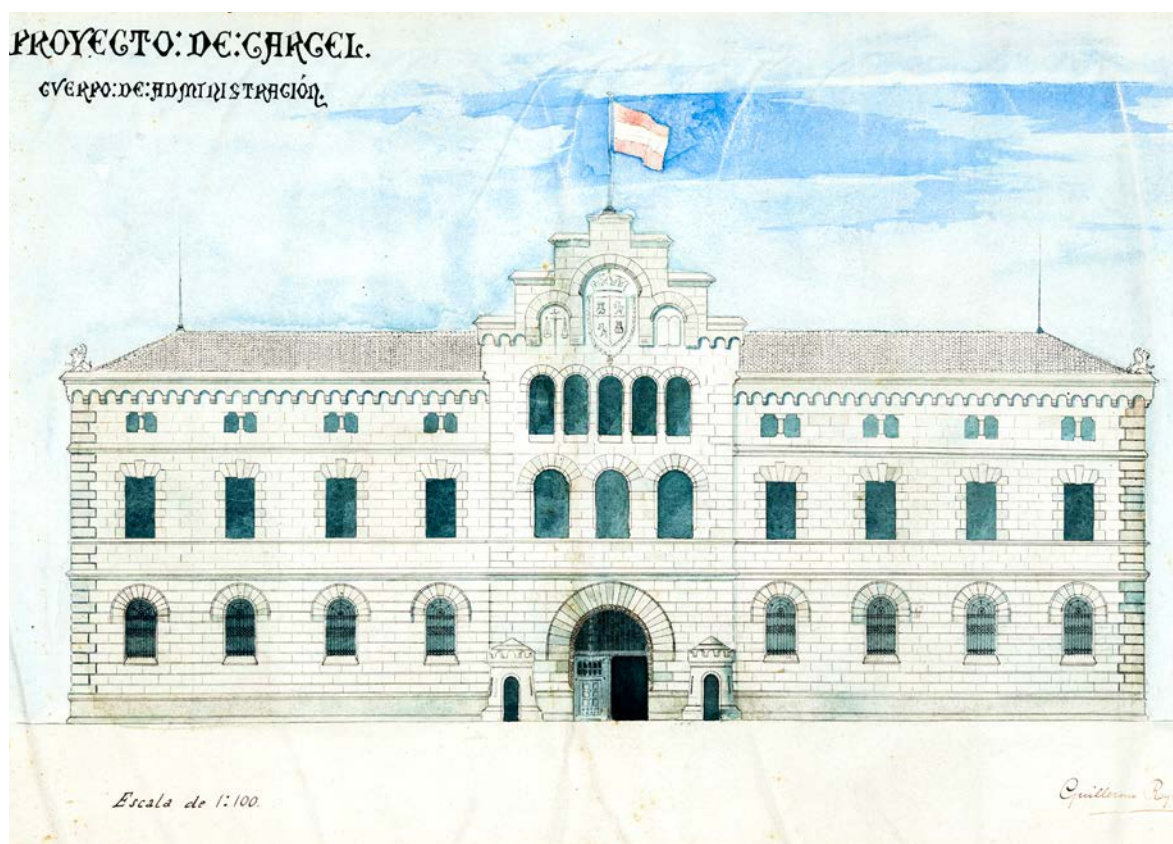
Barcelona vivía estos primeros años del

nuevo siglo XX una enorme y eufórica actividad constructiva. A diferencia de la arquitectura de la capital, enfrascada en debates ideológicos, en busca de una arquitectura nacional integradora, propiciados y estimulados desde la Escuela de Arquitectura, en Barcelona las consecuencias de la crisis del 98 se veían como una oportunidad de afirmación identitaria a la que la arquitectura no era ajena. Junto a arquitectos como Enrique Sagnier²⁵, que alternaba sus propuestas edilicias de un historicismo clásico con otras de claro planteamiento modernista, y Domenech i Montaner, que desde la Escuela mostraba con autoridad sus propuestas modernistas con vocación de arquitectura nacional, otros, como Puig i Cadafalch, amparados en serios estudios históricos e incluso arqueológicos, desarrollaban una extraordinaria arquitectura que, desde el Modernismo, les conduciría hasta el Novecentismo, al unir razón

y sentimiento.

Es precisamente en el profesor Puig i Cadafalch en el que encuentra Guillem Reynés el equivalente al profesor Lampérez. La vertiente de historiador, arqueólogo y arquitecto de aquél, anida en el alumno un interés profundo en conocer su obra y un estímulo para su emulación. Ambos, Puig i Cadafalch y Lampérez, van a ser determinantes no solo en su formación como arquitecto, sino que lo seguirán siendo en los años de ejercicio profesional.

En el último curso de la carrera era habitual que los alumnos organizaran una excursión a modo de viaje de estudios y fin de carrera. Por la correspondencia dirigida a Aina Quintana Garau, que se convertiría años más tarde en su esposa, conocemos que se hizo un largo recorrido por



Proyecto de escuela.

25. Enrique Sagnier i Villavecchia, arquitecto autor de gran número de edificios que recorren las corrientes artísticas de la época, desde un academicismo historicista, hasta un modernismo epidérmico. Presidía la Sección de Bellas Artes de la Congregación Mariana de los PP. Jesuitas de la calle Caspe.

Castilla. Visitaron Toledo, Ávila, Valladolid y León donde pudieron admirar la restauración en curso de la catedral, dirigida por Ricardo Velázquez Bosco que había sido profesor suyo en Madrid.

En estas excursiones, eminentemente didácticas, como las realizadas en la Escuela de Madrid, se croquizaban detalles de bóvedas, arquerías y demás elementos, que, con las fotografías realizadas de los monumentos, conformaban posteriormente unas memorias que contenían, tanto el trabajo de campo realizado, como el análisis arquitectónico de los edificios monumentales visitados.

Refiriéndose a la restauración de la Catedral de León podemos encontrar en un borrador de estas memorias “*Pulchra Leonina /.../ ha sido uno de los trabajos que más alto ha colocado los nombres de nuestros arquitectos contemporáneos*”, pareciendo dar a entender que toda intervención de restauración comporta un acto creativo en el que los arquitectos que intervinieron –Mélida, Laviña y Velázquez Bosco- supieron captar, reformular las eternas cuestiones arquitectónicas, desde el enigma del origen, a la fidelidad a los elementos compositivos, y ver, a través de la herencia conceptual, técnica y formal de aquellas ruinas, como se desarrolla la relación del arquitecto con la arquitectura: lo que permanece, expresa y simboliza²⁶.

Al examinar los proyectos de estos dos últimos años de carrera existentes en su archivo, es fácil observar, en algunos, la aparición de un cierto pragmatismo en el diseño, pareciendo primar el resultado funcional a cualquier otra consideración de carácter estético. Lejos quedan aquellos primeros proyectos, realizados en la Escuela de Madrid, dirigidos por el profesor Lampérez, en que a una simple farola de anuncio o a un monolito monumental de carácter conmemorativo se les intentaba dotar de una carga artística simbólica.

Su proyecto de “Escuela de enseñanza” dirigido por el profesor Alsina representa esta rigidez pragmática antes mencionada, con ausencia de aquella frescura de los primeros años, en la que la propuesta de planta enfatiza la funcionalidad, expresándola en una fachada en la que los potentes volúmenes que la conforman la dotan de una severidad y rigidez estilística acusada.

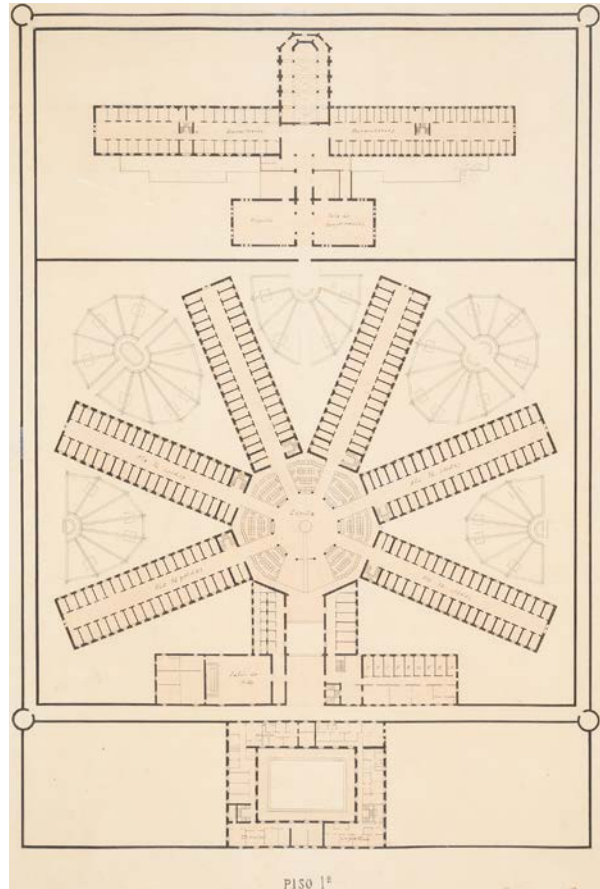
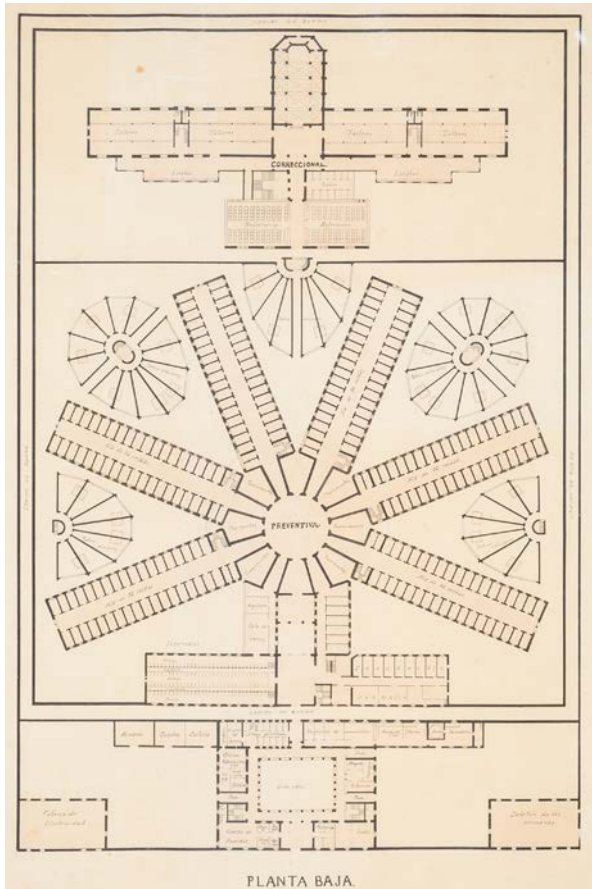
Así como tenemos certeza documental de su primer encuentro con Gaudí, no existe constancia alguna de cómo se inició su relación con Joan Rubió i Bellver. Al no haber sido profesor de la Escuela, parece lógico pensar que se pudieran haber conocido en las tertulias y conferencias del Cercle de Sant Lluç, a las que asistían ambos como socios. Allí el poeta Josep Carner aglutinaba un nutrido grupo de intelectuales alineados con el catalanismo conservador, afectos a la derecha ideológica del Modernismo y de un carácter profundamente religioso, auspiciado por el Obispo Torras i Bagés.

Joan Rubió, si bien había terminado sus estudios en 1893, a la edad de 23 años, era únicamente siete años mayor que Guillem Reynés. La coincidencia en sus inquietudes religiosas, culturales y políticas los llevó a entablar una amistad cargada de respeto mutuo, que se tradujo en su actividad profesional²⁷.

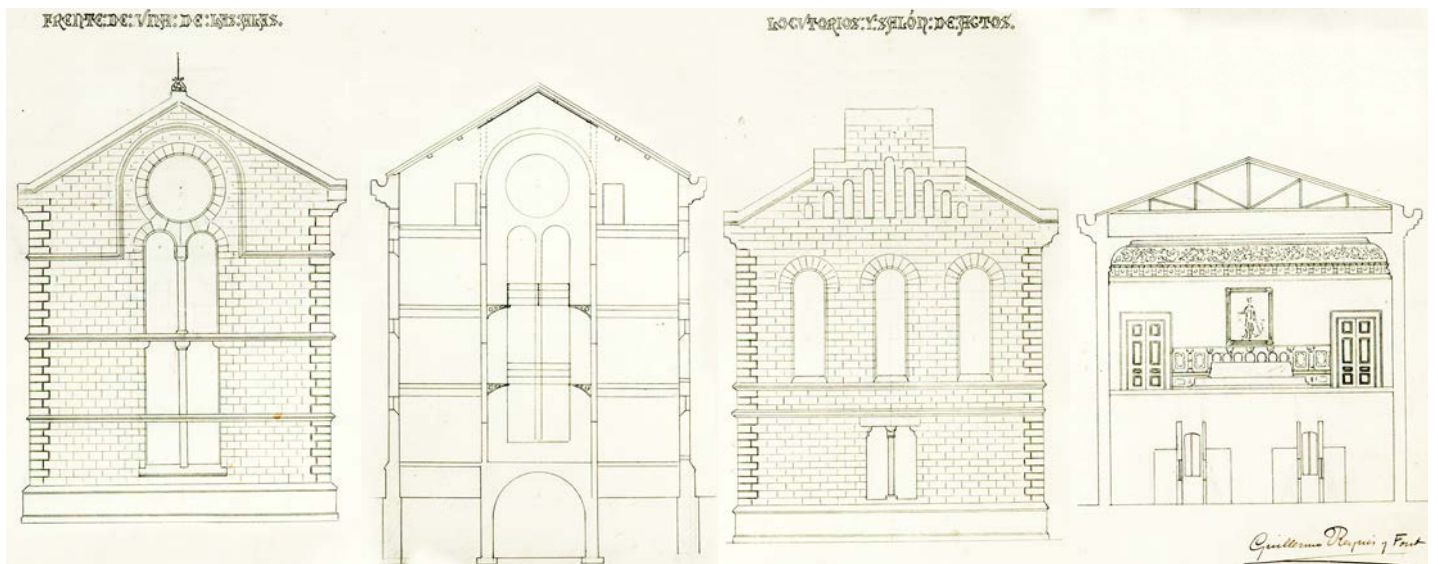
Estas asistencias al Cercle de Sant Lluç, a las tertulias en Les Quatre Gats, al Centre Excursionista de Catalunya (de la que también era socio), a las sesiones de la sección de Bellas Artes de la Congregación Mariana de los PP. Jesuitas de la calle Caspe (que dirigía Enrique Sagnier y en la que participaba activamente), y sus suscripciones a diferentes publicaciones de carácter cultural, nos permiten entrever una precoz madurez en la afirmación de su personalidad.

26. RIVERA, Javier: Historia de las Restauraciones de la Catedral de León, León, 1993.

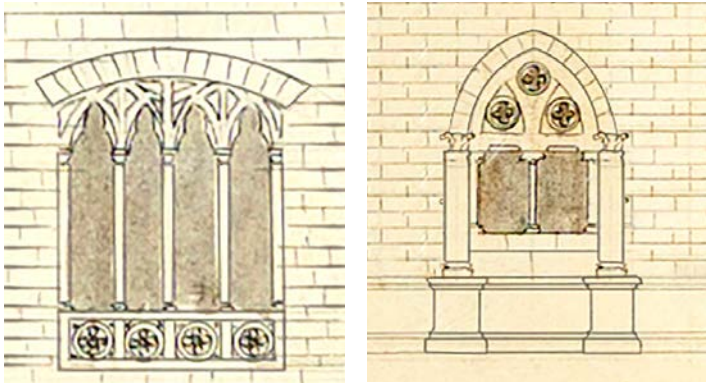
27. Queda explícito en la correspondencia entre ambos a raíz de las obras de la iglesia de Son Servera y de Sóller, y en BAUÇA DE MIRABÓ, Concepció: “Restauración de la capilla de Sant Bernat”, Jornadas..., Palma, 2015, pp. .



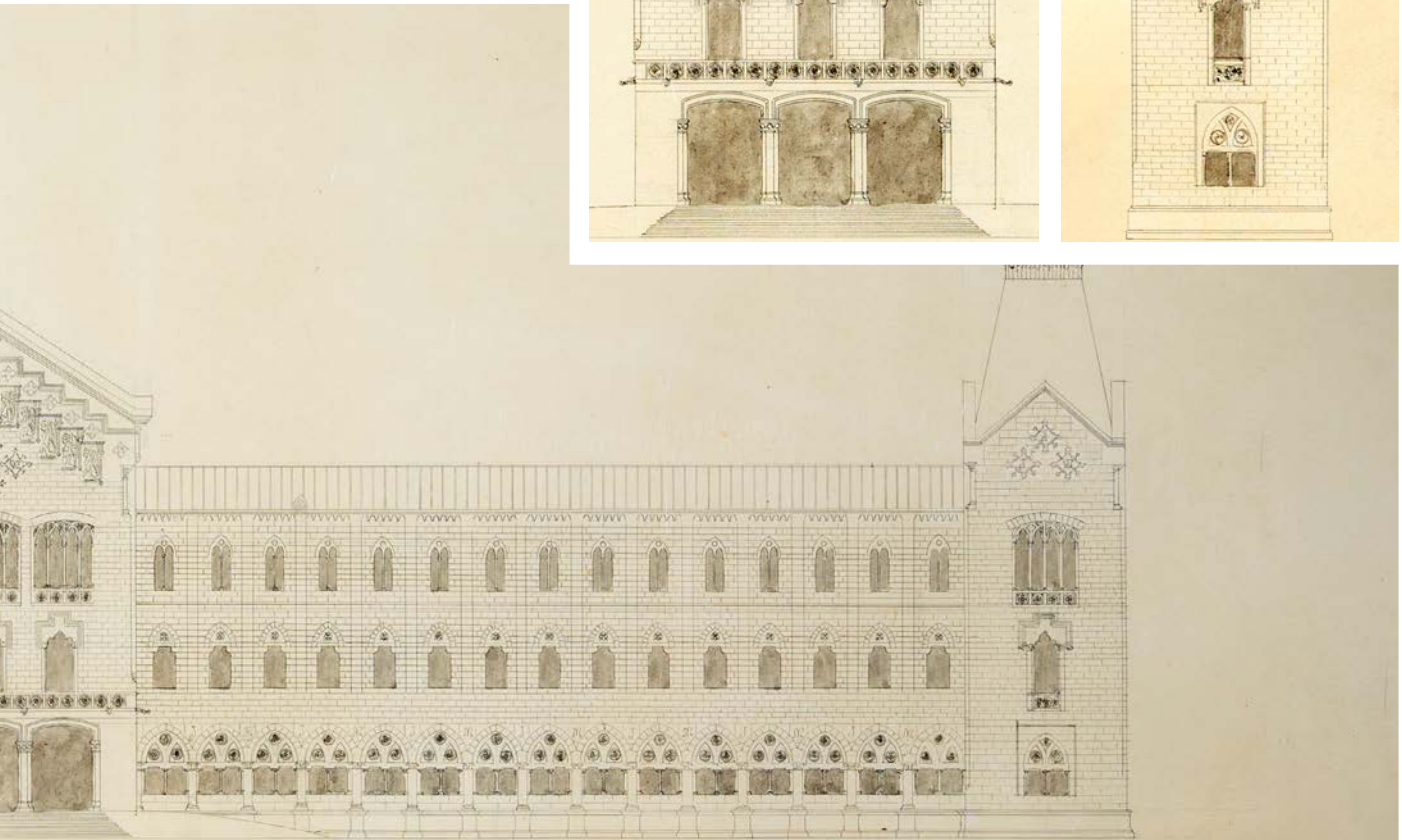
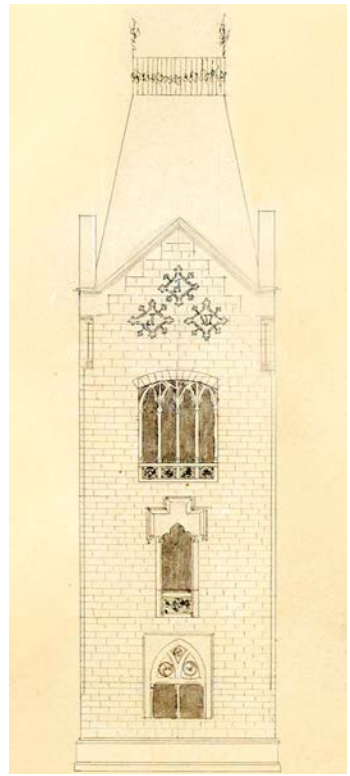
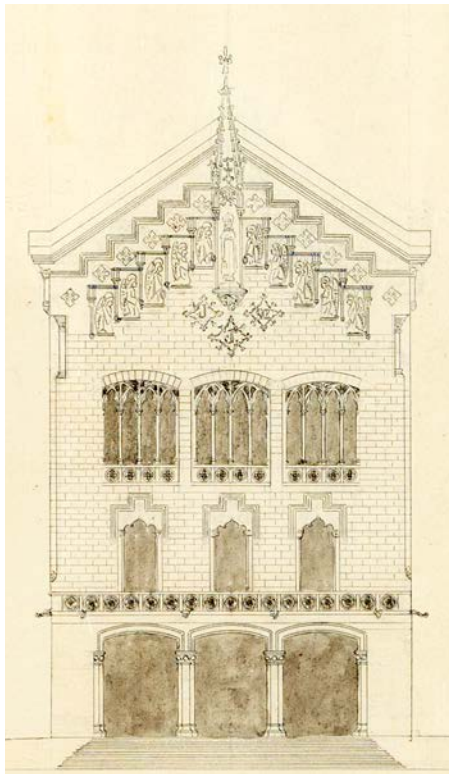
Plantas generales, proyecto de cárcel.



Acuarela del proyecto de puerta para una cárcel.



Plano de fachada de Colegio de primera y segunda enseñanza.



0,006 m per metro

Guillermo Reyner y Fort

Trabajo de 20 años de 1885
de 1885 a 1905
Barcelona del 1885
Guillermo Reyner y Fort



Compañeros de curso durante viaje de estudio.

El 7 de noviembre de 1905, obtiene el título de Arquitecto con el número uno de la promoción y siendo el primer mallorquín que obtiene el título por la Escuela de Barcelona. En esta convocatoria, junto con él, se gradúan Julián Sáenz Iturralde, Quintín Bello San Juan, Antonio Barandiarán Ruiz, José Gimeno Almela, Melcior de Palau Simón, Augusto Aguirre Wittmer y José María Font Blanco²⁸. Al año siguiente se graduarán los compañeros Josep M. Jujol, Josep

M. Pericàs y Rafael Masó con los que había entablado amistad, tanto en las excursiones de la Escuela, como en las actividades culturales fuera de ella, especialmente en el Cercle de Sant Lluç y el Centre Excursionista. Con Josep M. Jujol se va a reencontrar muy pronto en la Restauración de la Catedral de Mallorca, en la que ambos van a trabajar con el maestro Gaudí, si bien en ámbitos distintos y con concepciones artísticas absolutamente dispares.

²⁸. Exposición conmemorativa de la Escuela de Arquitectura de Barcelona (1875-1876/1975-1976).



Compañeros de curso de la Escuela de Arquitectura de Barcelona.

IV. Ejercicio Profesional

IV. 1. Obras y proyectos de arquitectura civil privada

Guillem Reynés regresa a los pocos días a Palma. Han pasado once años desde que en octubre de 1894 embarcara hacia Barcelona ilusionado en el aprendizaje de la Arquitectura. Ahora se le abre el desafío de poder plasmar, en su práctica edilicia, no solamente los conocimientos técnicos y artísticos adquiridos, sino todas aquellas convicciones en que se habían convertido muchas de sus inquietudes religiosas, culturales y políticas.

Instalado su despacho en el entresuelo de su casa del paseo de la Rambla “... *principia el ejercicio de su carrera con el júbilo optimista de un deber cumplido, mientras ordena sus notas, cálculos, textos y proyectos que ya como recuerdo llevara de la Escuela...*”²⁹ no nos es difícil imaginar su constatación de la dura realidad que le espera. Rápidamente evidencia que el ejercicio profesional de la arquitectura no va a ser como el percibido en sus años de estudiante en Madrid y Barcelona.

Los edificios de carácter institucional erigidos por la Administración en la capital, o los de carácter privado, auspiciados por una burguesía rica y potente en Barcelona, difícilmente podrán encontrar un patrón semejante en Palma.

No obstante, esta ciudad, en la que va a ejercer su profesión, es una ciudad en transformación en la que se empiezan a materializar las aspiraciones urbanísticas mostradas a lo largo del siglo XIX: el derribo de las murallas y el Plan de ensanche.³⁰

A partir de este momento las dos concepciones, de ensanche de la ciudad y de puesta en valor de elementos históricos, van a estar perpetuamente enfrentadas socialmente, como una muestra más del debate recurrente entre innovación y conservacionismo. De un lado un urbanismo “extensivo”, concebido como ampliaciones lineales, concéntricas, o en “oleadas”,

29. JIMÉNEZ VIDAL, Antonio: “In memoriam”, Diario de Mallorca, 13 de octubre de 1968.

30. BARCELÓ PONS, Bartolomé: El segle XIX a Mallorca, Palma, 1970.

de la ciudad al otro lado de las murallas que ignora, o pretende ignorar, el tejido preexistente, como carga conceptual, y que avalado por su teórica “modernidad” evita toda “contaminación” histórica. Un urbanismo que, al amparo de supuestas investigaciones científico-técnicas, e incluso de utópicas soluciones, va a desarrollar las propuestas que conformarán, o por lo menos influirán, en el desarrollo de Palma durante los siglos XX y XXI.

Por otro lado, una incipiente valorización de “lo existente” lucha denodadamente por concienciar a la sociedad frente al avasallamiento que sufre el patrimonio artístico, en aras de esa discutible “modernidad”, ante el inevitable crecimiento. Esta posición se atrinchera dentro de la ciudad, de la vieja *civitas* tradicional, que ha ido cobrando sentido histórico al haber materializado los comportamientos humanos y su relación con la *res pública* durante siglos dando satisfacción a todos los requerimientos económicos, sociales

y culturales, entendiendo que la ciudad es, ante todo, Arquitectura, y ésta, la crónica muda de la cultura que la produjo.

En 1901, se aprueba el plan urbanístico de expansión de la ciudad más allá de las murallas, redactado por el ingeniero de caminos, canales y puertos, Bernardo Calvet, y en 1902 ya se inician las demoliciones de las fortificaciones o baluartes, anexos a dichas murallas, dejando prácticamente intactos el casco antiguo y los arrabales.

Este plan venía a resolver las necesidades inmediatas de la ciudad al librarla del encierro de las murallas, y acabar con la limitación de las llamadas zonas polémicas, limítrofes con



Plan urbanístico de expansión de Calvet.

las fortificaciones que, con sus servidumbres, gravaban el normal desarrollo de los núcleos existentes “extramuros”. En 1895, el Ramo de la Guerra cedía a la ciudad todo el recinto de las fortificaciones y, en 1902, una Real Orden del rey Alfonso XIII autorizaba el derribo de las murallas³¹.

El plan Calvet, a semejanza de muchos realizados en distintas ciudades del sur de Europa en la segunda mitad del siglo XIX, seguía la doctrina impartida por el Cuerpo de Ingenieros Civiles, Canales y Puertos, de un desarrollo planimétrico en damero o parrilla. En esta línea los ingenieros aplicaron sistemáticamente este tipo de planta en las planificaciones de los ensanches de las ciudades españolas, explicitados en Barcelona

en el Plan Cerdà y en Madrid en el Plan Castro³².

No obstante, en Palma, la preexistencia de una red de caminos de la ciudad hacia los pueblos, de conformación radial, conducía a la necesidad geométrica de solucionar estas intersecciones. Para ello, Calvet concibe una corona circular a la manera de los *rings* de Otto Wagner en Viena, o de Berlage en Ámsterdam sin las sinuosidades de intención visual de éste, que limitaba el centro histórico al seguir el perímetro del recinto de las murallas. Según su memoria del proyecto, los bulevares de las arterias radiales, y la propia corona paralela al recinto amurallado, se inspiraban en el Plan Haussmann de París, olvidando que este mencionado urbanismo de cirugía sangrante, tenía otras justificaciones y respondía a un obsesivo



Fiesta por el derribo de las murallas a principios del siglo XX.

31. SEGUÍ AZNAR, Miguel: *Arquitectura contemporánea en Mallorca, Palma, 1990*

32. SORIA PUIG, Arturo: *The Five Bases of the General Theory of Urbanization, Madrid, 1999.*

anhelo por la incorporación del campo a la ciudad en forma de grandes parques, y a cuyo deslumbrante nuevo centro acudieron de nuevo la aristocracia y la alta burguesía desplazando a los menos pudientes a los barrios marginales³³.

Coincidiendo con este momento de la historia urbanística de la ciudad, junto con Guillermo Reynés i Font (1877-1905-1918), inicia su actividad profesional un grupo de jóvenes arquitectos identificados como “la generación modernista”, formado por Gaspar Bennazar Moner (1869-1899-1933), Jaume Alenyà Guinart (1870-1900-1940), Francesc Roca Simó (1874-1906-1940) y Josep Alomar Bosch (1877-1905-1952). Todos ellos, a excepción de Guillem Reynés, habían obtenido su titulación en el cambio de siglo entre 1899 y 1905 en la Escuela de Arquitectura de Madrid.³⁴ El Modernismo, al que todos ellos recurrieron al iniciar su actividad edilicia, no fue, a diferencia del Modernismo catalán, “*una nueva versión artístico-literaria de la vida*”, según afirma Josep Rafols, ni “*una variante de un cierto movimiento regionalista*”, como expone Alexandre Cirici, ni “*una consecuencia de transformaciones políticas y sociales*”, como interpreta Oriol Bohigas, sino un recurso de estilo a la moda que condujo, inevitablemente, a un lenguaje modernista absolutamente epidérmico y huérfano de raíces y aportaciones culturales propias.

Además de los ya reseñados, ejercían en la isla los arquitectos Bartomeu Ramis y Joan Guasp, juntamente con los maestros de obras, Pere d'Alcántara Penya, Bartomeu Ferrà, Gaspar Reynés y Josep Segura. Si bien la mayor actividad de esta última generación de grandes maestros de obras se desarrolló en el último cuarto del siglo XIX, se prolongó a lo largo de la primera década del XX, con constantes enfrentamientos competenciales con los arquitectos³⁵, desarrollando una arquitectura difícil de catalogar estilísticamente

ya que habitualmente se mezclan planteamientos historicistas con eclécticos de raíz academicista³⁶.

A mayor abundancia, los principales representantes del Modernismo catalán, Lluís Domènech i Montaner, titulado en 1873, Antoni Gaudí Cornet, en 1878, Miquel Madorell Rius en 1891 y Joan Rubió Bellver, en 1893, representativos de aquel primer periodo, novedoso, creativo y audaz, ya desarrollan en esta primera década de siglo su actividad profesional en Mallorca.

Junto a éstos, una segunda generación formada por Manel Raspall Mayol, titulado en 1905 y Josep Maria Jujol, en 1906, representa una segunda oleada de arquitectos catalanes que, lejos de aquella fresca rompedora de los anteriores, aportan propuestas artísticas, a todas luces interesantes y enriquecedoras. Otros arquitectos procedentes de la Península, como el madrileño Tomás Gómez-Acebo, completan el conjunto de profesionales de la Arquitectura que, en esta primera década del siglo XX, van a desarrollar su actividad en Mallorca dejando una huella importante.

Los arquitectos locales eran realmente pues, un grupo reducido cuya actividad profesional venía determinada prácticamente por el cargo institucional al que lograban acogerse, fuera, éste, municipal, provincial, estatal o diocesano. Guillem Reynés ocupó ya, de inmediato, en el mismo año de su titulación en 1905, el cargo de auxiliar de arquitecto de la Diputación, cargo que le cedió su padre y que lo detentó hasta 1911 en que obtuvo la plaza de arquitecto de la provincia³⁷, en sustitución del titular Francisco Roca que emigró a Argentina, compaginándolo con el de arquitecto diocesano de Mallorca y de Ibiza, nombramiento realizado por el Ministro de Gobernación, en 1910 a propuesta del Obispo de Mallorca³⁸.

33. REYNÉS CORBELLA, Guillermo: “Sobre mi abuelo y la arquitectura de su tiempo”, Guillem Reynés Font una arquitectura interrumpida, Palma, 2008.

34. SEGUÍ AZNAR, Miguel: Arquitectura modernista en Baleares, Palma, 1975.

35. BASSEGODA NONELL, Juan: Maestros de obra de Barcelona, Barcelona, 1973.

36. CANTARELLAS CAMPS, Catalina: La arquitectura mallorquina desde la Ilustración hasta la Restauración, Palma, 1981.

37. GRF 02 del Archivo general del arquitecto.

38. GRF 049 del Archivo general del arquitecto. 11. GRF 005 del Archivo general del arquitecto. Acta de una reunión con arquitectos de Palma para resolver temas de carácter laboral 1915.

Don José Alvarez Lasapont, Presidente de la *Exma. Dipu-
tacion provincial de las Baleares.*

POR cuanto *atendiendo a los circunstan-
cias que concurren en D. Guillermo Reynés Font
la Exma. Diputación en sesión de veinte de este mes,
acorda nombrarlo Arquitecto del Arquitecto de esta
provincia en el sueldo de dos mil pesetas.*

POR tanto, y con arreglo á lo prevenido en la disposición segunda
de la instrucción de 28 de Noviembre de 1851, expido al referido
D. Guillermo Reynés Font el presente título, para
que desde luego, y previos los requisitos expresados en dicha instrucción
y Real decreto de la misma fecha, pueda entrar al ejercicio del citado
empleo, en el cual le serán guardadas todas las consideraciones, fueros y
preeminencias que le correspondan. Y es previene que este título quedará
nulo y sin ningún valor ni efecto si se omitiere el **COMPLASE**, el de-
creto mandando dar posesión, y la certificación de haber tenido efecto por
la oficina que corresponde; prohibiéndose expresamente que en cualquiera
de estos casos se acredite sueldo alguno al interesado, ni se le ponga en
posesión de su destino.

Dado en Palma de Mallorca á veinte de Diciembre de mil
novecientos cinco.

J. Alvarez Lasapont

Título de *Auxiliar del Arquitecto de esta provincia*
á favor de D. Guillermo Reynés Font.
Registrado número 158.

Don Antonio Barceló Bosch, Presidente de la *Exma. Dipu-
tacion de las Baleares.*

POR cuanto *la Exma. Diputación provincial de las
que celebró el día 26 de Enero último tuvo á bien nom-
brar á D. Guillermo Reynés y Font, Arquitecto de esta
provincia con el sueldo anual de tres mil pesetas.*

POR tanto, y con arreglo á lo prevenido en la disposición segunda
de la instrucción de 28 de Noviembre de 1851, expido al referido
D. Guillermo Reynés y Font el presente título, para
que desde luego, y previos los requisitos expresados en dicha instrucción
y Real decreto de la misma fecha, pueda entrar al ejercicio del citado
empleo, en el cual le serán guardadas todas las consideraciones, fueros y
preeminencias que le correspondan. Y es previene que este título quedará
nulo y sin ningún valor ni efecto si se omitiere el **COMPLASE**, el de-
creto mandando dar posesión, y la certificación de haber tenido efecto por
la oficina que corresponde; prohibiéndose expresamente que en cualquiera
de estos casos se acredite sueldo alguno al interesado, ni se le ponga en
posesión de su destino.

Dado en Palma de Mallorca á primero de Febrero de mil
novecientos cinco.

Antonio Barceló Bosch


Título de *Arquitecto de esta provincia*
á favor de D. Guillermo Reynés Font.
Registrado número 154.

El Secretario
del
Obispado de Mallorca
B. L. N.

En un oficio de D. Guillermo Reynés y Font, y por especial encargo del Sr. Obispo, el tiempo ha con-
jain adjunto la comunica-
ción notificando su nom-
bramiento de Arquitecto
Diocesano conforme á la
propuesta de su Sr. Obispo.

aprovecha esta ocasión para ofrecerle el testimonio de su
más distinguida consideración y afecto.

Palma 21 de Julio de 1910.


Decisión:

El Sr. Ministro de Gracia y Justicia dice con esta fecha al R. Obispo Mallorca lo que sigue:
"Vista la propuesta de V. S. fecha del corriente y de conformidad con lo dispuesto en el art. 8.º del Real decreto de 13 de Agosto de 1876: S. M. el Rey (q. ha ferido á bien nombrar Arquitecto diocesano á don Guillermo Reynés y Font.
Al Real orden comunicada por el Sr. Ministro expresado, lo traslado á Vd. para su conocimiento y efectos consiguientes).
Dios guarde á Vd. muchos años.
Madrid 15 de Julio de 1910.
El Subsecretario
A. Lopez de Foronda

D. Guillermo Reynés y Font. —

Nombramientos de Arquitecto Provincial y Diocesano.

Así pues, sus competencias alcanzaban las obras y proyectos de la Diputación en las islas, y de igual modo los proyectos de la Iglesia de Mallorca, impulsados por el entonces obispo, Pere Joan Campins, y los de la diócesis de Ibiza. Las plazas de arquitectos municipales eran ocupadas por Gaspar Bennazar y Jaume Alenyà, que controlaban los encargos de particulares de la ciudad, mientras que Josep Alomar detentaba la de auxiliar de la provincia, ocupado anteriormente por Guillem Reynés.

Esta situación de desequilibrio en los encargos de los proyectos de promoción privada, propiciado por la ausencia de incompatibilidad en el ejercicio profesional de los arquitectos municipales, y unida a la mal remunerada actividad profesional de los que poseían un cargo público, originó un cierto malestar que condujo a una reunión de profesionales en activo, llevada a cabo en 1915, para limitar en cierta medida la actividad de los arquitectos municipales en los encargos de promoción privada. Tema, hoy en día, todavía no resuelto.

En el acta manuscrita redactada por Guillem Reynés consta que, *“oportunamente convocados para tratar de asuntos de interés profesional, todos los facultativos que tienen aptitud legal para proyectar y dirigir obras, reuniéndose el 22 de marzo de 1915 los señores arquitectos D. Juan Guasp y Vicens, D. Bartolomé Ramis y Jordá, D. Gaspar Bennassar y Moner, D. Jaime Aleñá y Guinart, D. José Alomar y Bosch y D. Guillermo Reynés y Font, y adhiriéndose por carta los maestros de obras D. Bartolomé Ferrà y Perelló y D. José Segura y Segura...”*.

Igualmente se recoge el motivo de la reunión, la propuesta objeto de debate y la conclusión definitiva que se aprueba por unanimidad.

“A juicio de los reunidos, el cargo de

Arquitecto Municipal de Palma debería ser incompatible con el ejercicio de la profesión al servicio de otras instituciones y propietarios particulares. Se exceptúan las obras del Estado, los edificios religiosos, los trabajos judiciales y las mediciones y valoraciones de todas clases.”

Como compensación a esta nueva situación y a fin de que el funcionario pudiera desempeñar el cargo con la dignidad debida, a pesar de las restricciones mencionadas, se proponía *“señalar un sueldo en consecuencia con la importancia de nuestra capital y con todos los trabajos que podrían exigirse a un técnico desligado de trabajos particulares.”*³⁹

Posteriormente, ya en 1940, el arquitecto mallorquín Guillem Forteza recordaba este escenario irresuelto que había conocido en su época de estudiante y, con la perspectiva de los años transcurridos, lo calificaba con dureza y acritud, *“Las posiciones de Palma estaban tomadas en forma de monarquías absolutas. Las posiciones técnicas por D. Eusebio Estada y su discípulo Bennassar, que ha llegado antes y que con su maurismo cien por cien ha cogido la plaza de Arquitecto Municipal; la prensa en manos de los comités políticos, cotos cerrados; las construcciones religiosas en manos de don Pedro Juan Campins y Barceló cuyo gran Obispado, aunque empiece arquitectónicamente con el gótico de la parroquia de Esporlas, termina con Gaudí, mucho más absoluto que el mismo Sr. Obispo, y con Jujol, más, si cabe, que su genial maestro.”*⁴⁰

Este era el escenario profesional en el que Guillem Reynés iniciaba el ejercicio de su profesión. Pequeños encargos de escasa relevancia y reformas de viviendas de la clase media palmesana irán dando paso a otros de mayor importancia al convertirse en el arquitecto de importantes industriales y empresarios, destacando entre todos ellos el financiero Juan March Ordinas.

39. GRF 049 del Archivo general del arquitecto.

40. FORTEZA PIÑA, Guillermo: El ilustre arquitecto Francisco Roca, Palma, 1940.

En el corto periodo de tiempo de 1905–1918, trece años, Guillem Reynés desarrolla una actividad ingente. Va a compaginar el ejercicio profesional de carácter privado con sus responsabilidades como arquitecto provincial y diocesano, siendo difícil de entender hoy, con los medios con que se contaba entonces, semejante actividad. Ello nos hace pensar que, en su estudio, al margen de su enorme capacidad de trabajo⁴¹, colaboraron excelentes delineantes, con gran formación artística. A este impresionante dinamismo unió su faceta de intelectual comprometido en diferentes aspectos tales como la divulgación de la lengua vernácula, la política desde su esfera regionalista como mallorquín, la historia con criterios arqueológicos –muy de moda en aquél entonces coincidiendo con los descubrimientos en Egipto y Sumeria- y el patrimonio arquitectónico en general. Así, su interés por este último le llevó a matricularse en el curso 1911-1912 de la Facultad de Filosofía y Letras de Barcelona en la sección de Historia, obteniendo calificación de Notable⁴².

Toda esta inquietud le hace conocer, indudablemente, la realidad cambiante que se está produciendo en su entorno, y que los libros, publicaciones y suscripciones a revistas existentes en su archivo, ponen de manifiesto. Ahora podemos entender aquella percepción del cambio de Era, evidenciada con la perspectiva de la historia y de su análisis, ante las transformaciones que se estaban produciendo en estas primeras décadas del siglo XX.

Así, desde nuestra perspectiva actual, nos resulta fácil entender la coincidencia en 1907 de Picasso con sus “Mademoiselles d’Avignon” y de Einstein con su célebre ecuación “espacio-tiempo”⁴³, y que, desde campos tan aparentemente dispersos se llegara a unos mismos conceptos de simultaneidad y temporalidad, definiendo un antes y un después en la Ciencia y en el Arte, en

la concepción del mundo y en la percepción de su realidad. Igualmente, hoy constatamos que nunca el Arte y la Ciencia estuvieron tan próximos y, paradójicamente, tan lejanos, a la vez que la frontera entre la Filosofía y la Matemática pura se iba diluyendo de una manera inexorable en una leve sombra, como muestra Poincaré, en sus escritos, en los que aúna Arte, Ciencia y Filosofía⁴⁴.

Son unas décadas en las que el Futurismo y el Dadaísmo intentan una nueva reformulación de las experiencias artísticas basadas en la negación de toda influencia histórica y artística anterior, todo ello sin percatarse que la propia negación de la Historia, que estos movimientos proponían, llevaba implícita la aceptación del proceso histórico o cultural en su sentido antropológico⁴⁵.

Y es en este contexto socio-artístico en el que Guillem Reynés va a interpretar “la Modernidad” no como la búsqueda de una nueva expresión visual y superficial en una arquitectura “de imagen”, sino como la constatación de la existencia de un posible “antes y después” en que el conocimiento, estudio y respeto por las experiencias edilicias cimentadas a lo largo de la Historia, sean los cauces en los que transitar hacia una nueva Arquitectura que pudiera reflejar los valores constatados.

Dado el corto periodo de tiempo en el que ejerció su profesión (1905-1918), resulta difícil y arriesgado establecer periodos estilísticos o propuestas que pudieran enmarcarse en clasificaciones academicistas de sus obras. Resulta lógico interpretar su arquitectura como una concatenación de actuaciones aisladas buscando en ellas el hilo conductor que pueda explicar y, en último caso, justificar, su trayectoria personal. Se nos manifiesta evidente una primera etapa muy corta, ceñida únicamente a los primeros proyectos, en la que el influjo de su padre se nos muestra indudable, aflorando una tensión entre la

41. Dietario profesional de Guillem Reynés Font. Convento de nueva planta para la Congregación de San Vicente de Paul. El 9 de marzo encargo, el 12 de marzo visita Solár, el 28 de marzo entrega planos, el 4 de abril se entrevista con el constructor y el 6 de abril ya se empieza la obra.

42. GRF 217 del Archivo general del arquitecto. Papeleta de examen de la convocatoria de 1912.

43. MILLER, Arthur: Einstein y Picasso. El espacio, el tiempo y los estragos de la belleza, Barcelona, 2007.

44. GOMBRICH, Ernest: Breve historia de la cultura, Barcelona, 1977.

45. HAUSSER, Arnold: La sociología del arte, Madrid, 1980.

aportación de unas soluciones contrastadas por la experiencia que aporta su padre, y la autoridad de la razón que emerge de su formación y aprendizaje recientes en la Escuela.

Estos primeros trabajos muestran, claramente, las influencias de las Escuelas de Barcelona y Madrid consistentes en que determinadas pautas de diseño (inicialmente Modernistas) van a transitar por cauces *noucentistes* junto a propuestas historicistas, animadas por el profesor Vicente Lampérez para, finalmente, ser incorporadas a planteamientos regionalistas.

Podemos considerar un segundo periodo de Reynés en el que, al coincidir con Gaudí y Rubió en las obras de la Catedral y del Santuario de Lluc, realiza puntualmente una leve incursión en el Modernismo de un carácter meramente formal y superficial, de oculta inspiración historicista en algunos casos, y de clara influencia vienesa de la Sezession, en otros.

Ahora bien, durante todo este periodo de coincidencia laboral con las obras de Gaudí⁴⁶ y especialmente con Rubió⁴⁷, en que recibe la influencia de ambos, Guillem Reynés conjuga estas propuestas modernistas con otras historicistas y *noucentistes* de influencia de Puig i Cadafalch, e incluso con algunas leves experiencias “academicistas”, que le llevan, al intervenir en emblemáticas actuaciones sobre el patrimonio, a desembocar racionalmente en un regionalismo arquitectónico.

Los claros planteamientos de incorporación de elementos autóctonos basados en la tradición y la Historia, evidenciados en sus últimos años, ya de madurez, en los que incorpora, de alguna manera, todos los anteriores inputs recibidos, nos permitirá confirmar que Guillem Reynés i Font fue el primer arquitecto regionalista de Baleares.

Debe admitirse, no obstante, que estas cronologías, clasificaciones, y supuestas ubicaciones temporales de sus tendencias estilísticas no guardan relación con sus propuestas edilicias, siendo casi imposible intentar establecer unas fechas o periodos de inicio y/o madurez para atrevernos a sentenciar académicamente como un “pre o plena” las tendencias que escapan a una cronología, dado el corto espacio de tiempo desde 1905 a 1918 en que desarrolló su actividad.

En el edificio de Can Valleriola queda explicitado, al ser su primera obra, el conflicto entre la influencia paterna y su intención de un inicial planteamiento levemente Modernista. Si bien el proyecto aparece firmado por su padre⁴⁸, la documentación existente nos muestra su implicación y autoría.

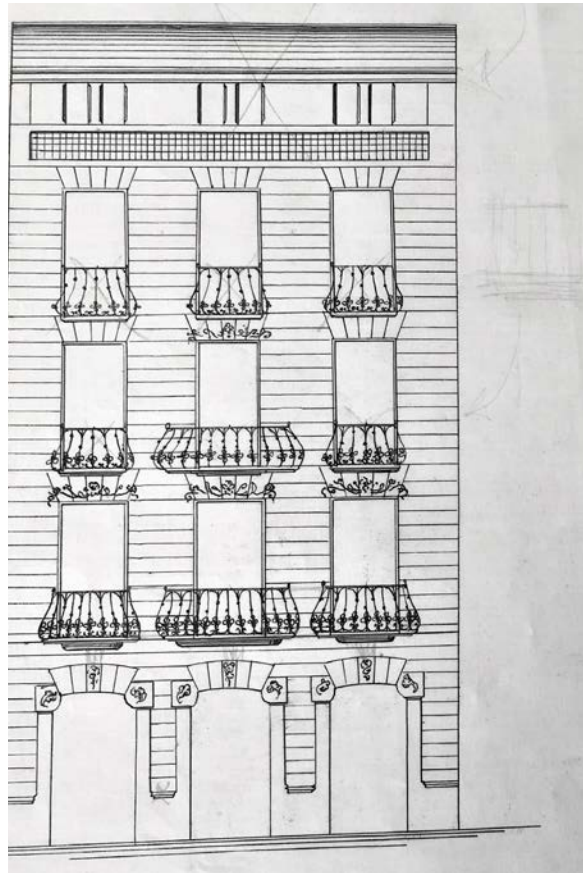
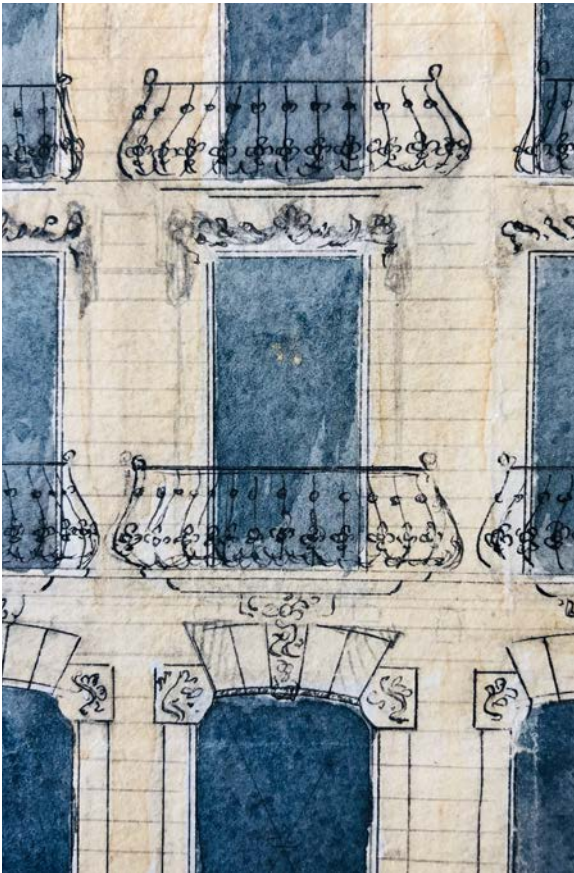
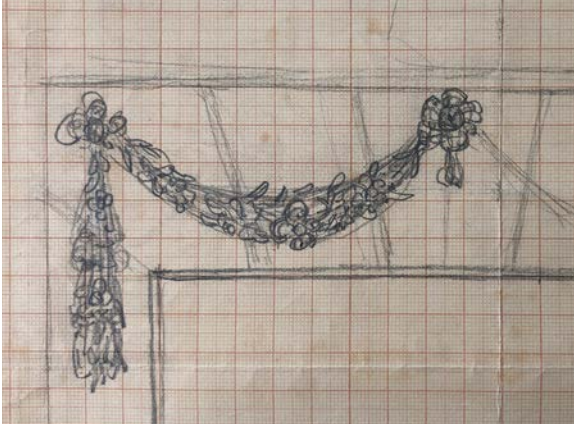
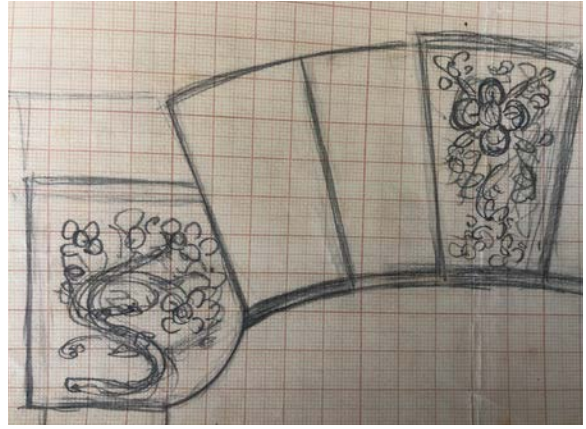


Casa Valleriola.

46. Gaudí abandonará el proyecto de la Catedral de Mallorca en 1914.

47. Hasta la muerte de Reynés en 1918.

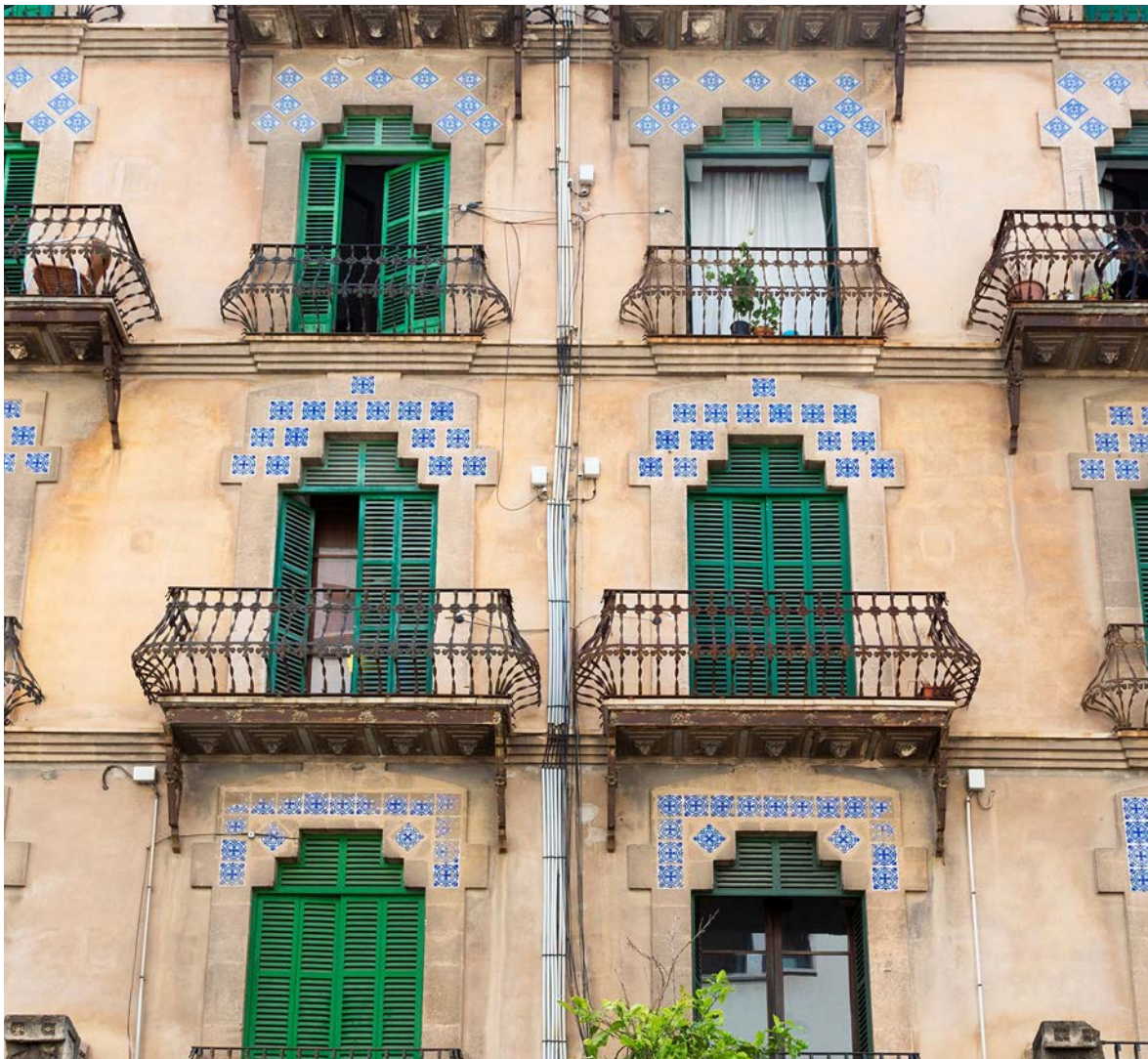
48. Debido a la imposibilidad de hacerlo él, al no tener expedido oficialmente el título de arquitecto, que recibiría pocos meses más tarde.



Dibujos y detalles de Casa Valleriola.

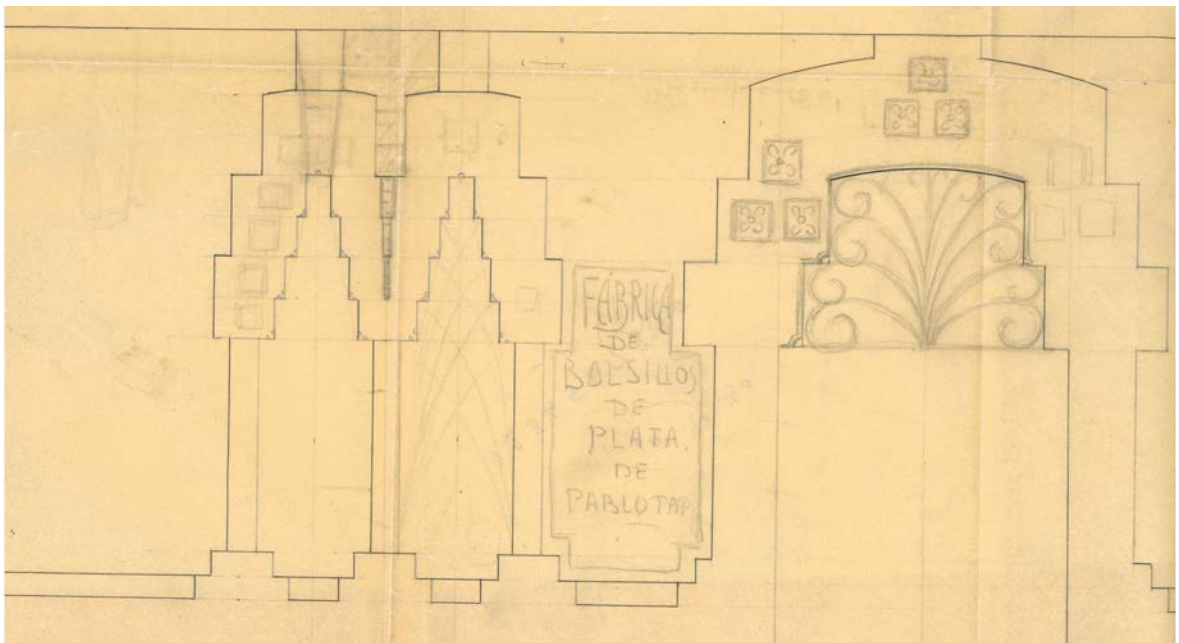
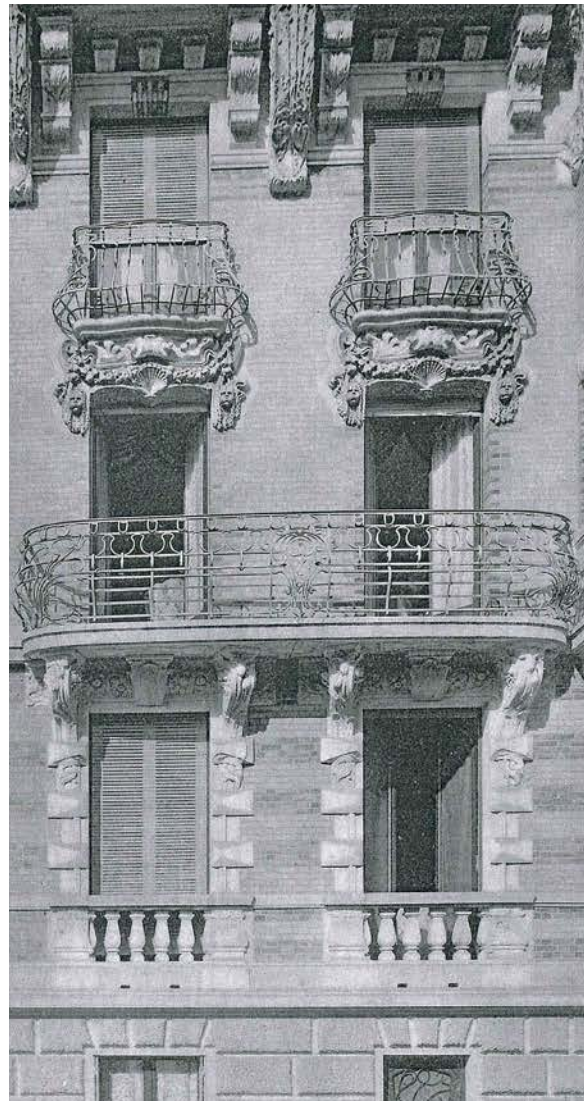
Aunque la solución propuesta de barandillas onduladas de los balcones nos recuerda el edificio de Can Pujol de Palma, aportando un nuevo y singular dinamismo, el tratamiento final, simplificando los huecos de fachada y adoptando una configuración rectilínea, se aleja de aquel edificio. El adorno de las guirnaldas en piedra, de clara influencia de Puig i Cadafalch –siguiendo con la composición formal de Can Pujol-, viene a ser un “guiño” que, como significado *noucentista*, va a incorporarlo posteriormente en algunos de sus edificios importantes. Este corto primer período se caracteriza también por encargos de promoción privada de poca relevancia.

Obras de reforma en edificios existentes o proyectos de nueva planta, situados en la frontera del centro urbano con las primeras calles del nuevo ensanche, todavía identificadas con letras y números, la mayor parte de ellos se encuentran demolidos en la actualidad. A estas nuevas edificaciones se trasladaba una clase media cuyo uso principal de vivienda en las plantas altas coexistía, habitualmente, con otros usos en forma de pequeños talleres de manufacturación en la planta baja y semisótano⁴⁹, mostrando en algunos proyectos sencillas propuestas de decoración Modernista con la incorporación básica de elementos cerámicos en forma de revestimientos.



Casa Tarongi.

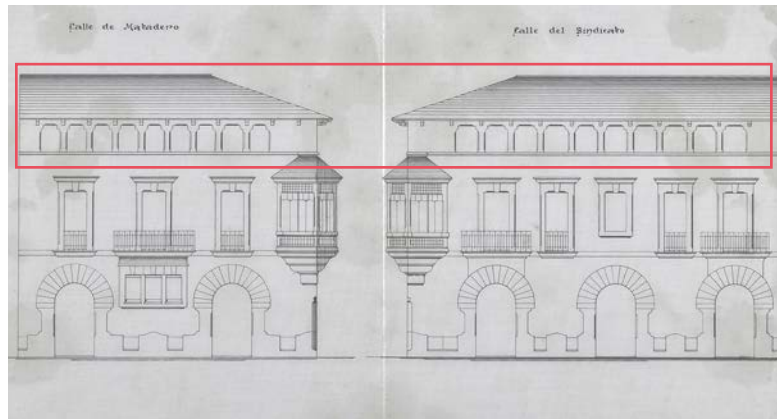
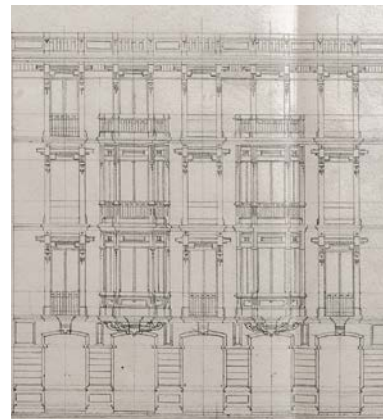
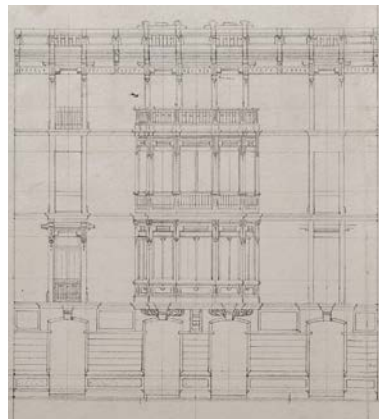
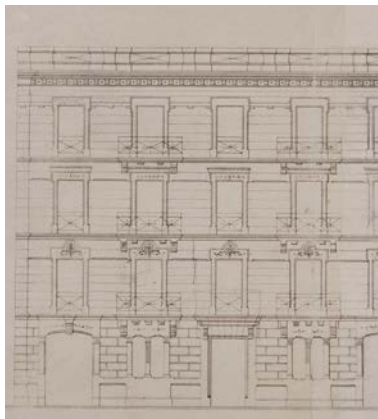
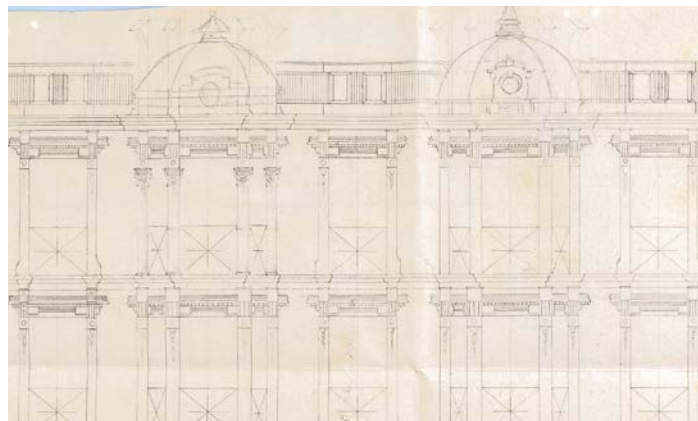
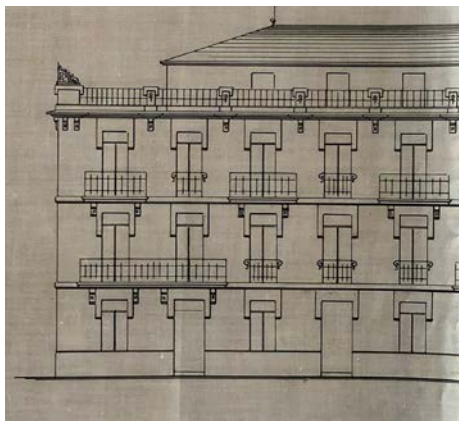
49. Una tradición en las edificaciones del centro heredadas de las propias de las Edad Moderna y, en algunos casos, de la Edad Media, basadas en las algarfas (comercios) con la vivienda encima de ellas.



Modernismo. Detalles de la revista Die Architecture der Neuen Frein Shulerquitectura.

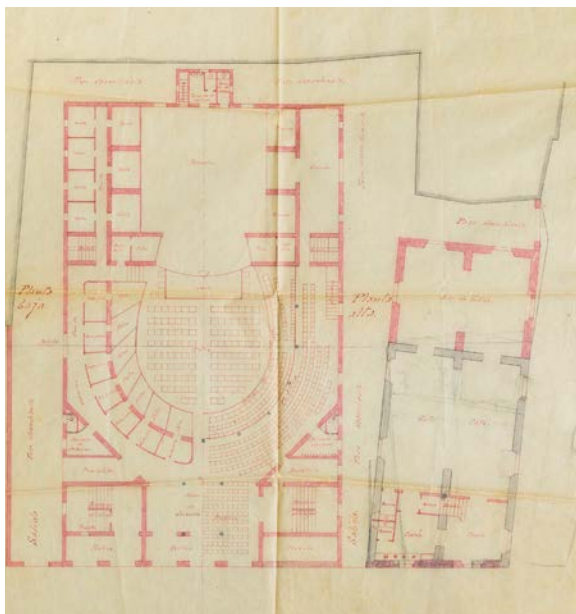
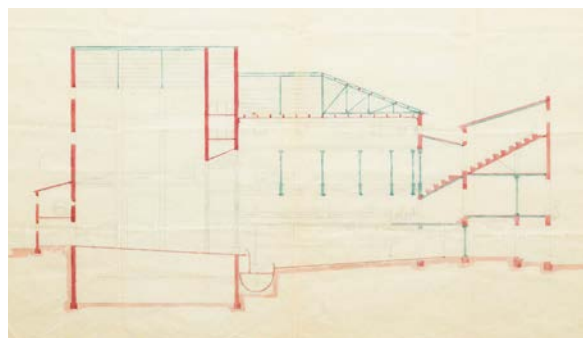
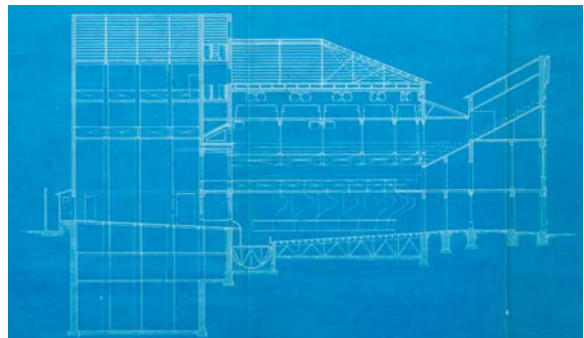
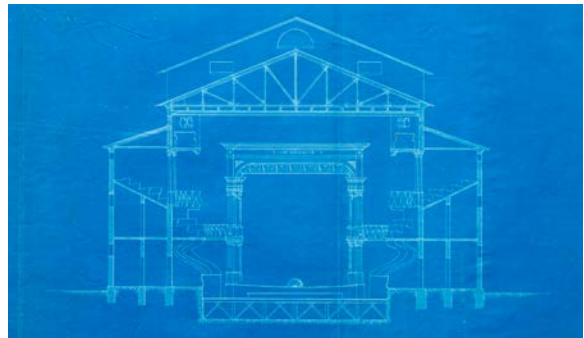
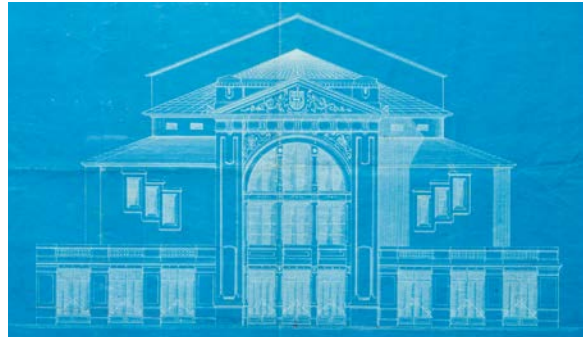
Rápidamente el estatus de sus clientes no tan sólo se ampliaría, sino que se elevó considerablemente y, profesionales liberales, notarios, industriales, empresarios y sociedades, reclamaban sus servicios. En estas intervenciones, ya de mayor importancia, ensaya y recurre a opciones estilísticas dispares, que pueden justificarse por el tipo de encargo, o por la personalidad del promotor. Edificios urbanos de correcta disposición

en planta, en los que, en determinados casos, empieza a introducir soluciones de distribución como de vanos en el último piso bajo cubierta, diferente al resto de las plantas, considerándolo el elemento característico y “tradicional” de la arquitectura urbana de Palma. Vamos encontrando con estos detalles, los hitos que nos permiten seguir el hilo conductor de su arquitectura y su pensamiento regionalista fundidos.



Edificios urbanos actualmente demolidos. Introducción de elementos de arquitectura tradicional.

En otros proyectos Guillerme Reynés transcurre desde un absoluto ascetismo decorativo en edificios de carácter industrial, tales como: la Estación radiotelegráfica de Sóller para *Marconi's Wireless Telegraph Company*⁵⁰; la Central eléctrica para la Sociedad de Alumbrado de Gas de Palma de Mallorca⁵¹; y la fábrica de calzado y vivienda para Antonio Fluxà⁵² de Inca, hasta el depurado clasicismo del Teatro Principal de esta última ciudad⁵³. Es inevitable no sorprendernos ante este ejercicio de refinado academicismo que desarrolla en el teatro al tener en cuenta su simultaneidad con otras obras en las que ya es evidente su apuesta regionalista, no exenta en determinados casos de aditamentos *noucentistes*. Esta aparente contradicción entre ambas soluciones estilísticas (edificios industriales vs. teatro de Inca), lejos de demostrar su convicción más férrea de gustos, nos muestra una ausencia de prejuicios basada en el conocido principio de que “*el saber es una condición para la ejecución*”⁵⁴. En el teatro de Inca, Reynés evidencia un ejercicio de riguroso respeto a una arquitectura que parece (la academicista) pero que todavía no había encontrado el camino hacia la modernidad. Una senda que el



Teatro de Inca.

50. GRF 046 del Archivo general del arquitecto.

51. GRF 023 del Archivo general del arquitecto.

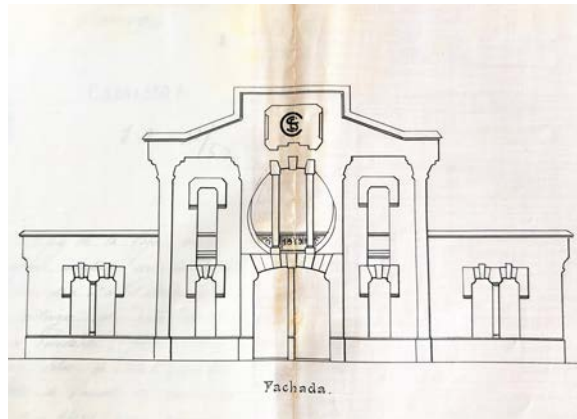
52. GRF 204.2 del Archivo general del arquitecto.

53. GRF 034.4 del Archivo general del arquitecto.

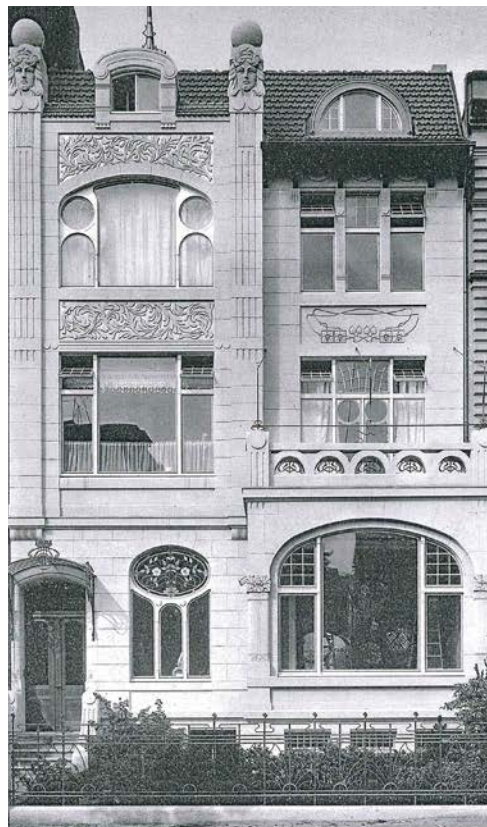
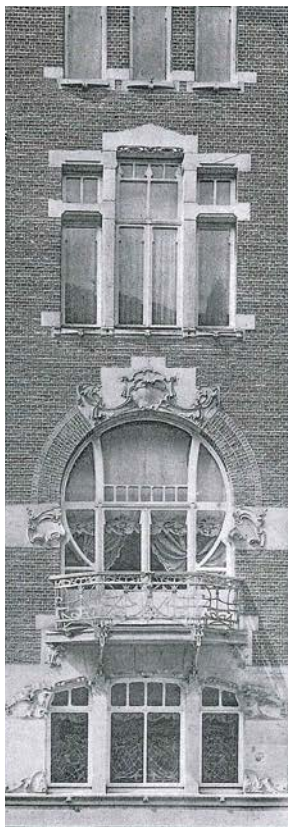
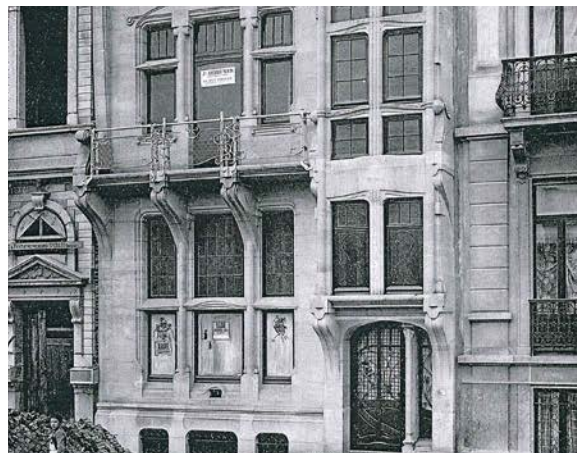
54. RAMÍREZ, Juan Antonio: *Edificios y sueños*, Madrid, 1999.

“minusvalorado” *noucentisme* exploró, constreñido entre el sobrevalorado Modernismo que moría y un incipiente Racionalismo que se acabó imponiendo.

Consecuente con su inquietud, en los primeros años y en otros edificios, se decanta por un Modernismo de clara inspiración Sezession, caracterizado por un radicalismo en la geometrización y en la eliminación de elementos florales, que plasma en los cinematógrafos: Cine Moderno⁵⁵, Cinema Doré y Cine del Muelle de Palma⁵⁶, y también en el Centro Educativo de las Hermanas Franciscanas. Unas soluciones de fachada inspiradas en las de O. Wagner, H. Werle, B. Pankof, J. Hofman y V. Horta, que encontramos reflejadas en las láminas de arquitectura de la colección *Die Architektur der Neuen Frein Shulerchitecture* de Wilhelm Rehme que consta en su biblioteca y que, podemos adivinar, debió consultar.



Cinema Doré, Palma (demolido).



Modernismo. Detalles de la revista *Die Architektur der Neuen Frein Shulerchitecture*.

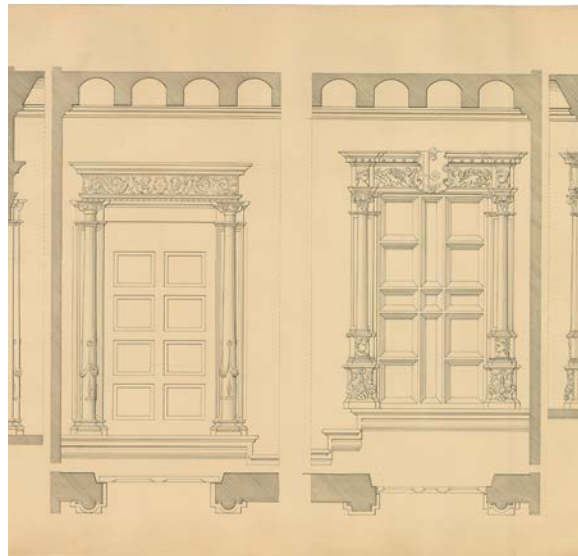
55. GRF 124 del Archivo general del arquitecto.

56. GRF 193 del Archivo general del arquitecto.

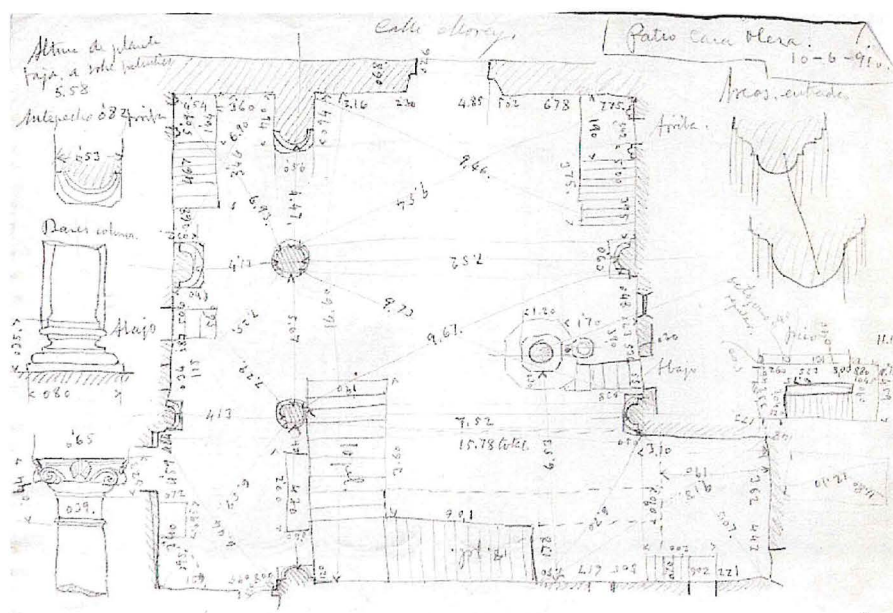
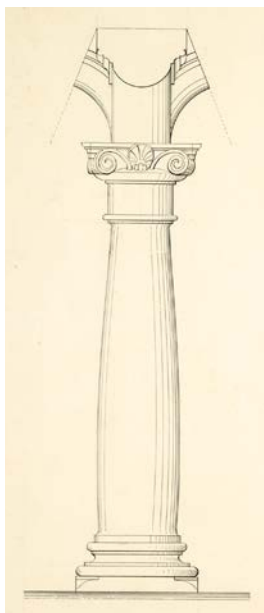
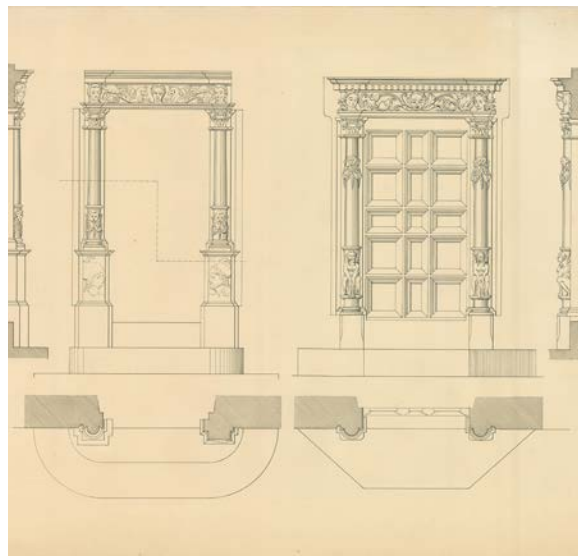


Cine Moderno de Palma (demolido).

Paralelamente a estos encargos, se unió una clientela procedente de la nobleza mallorquina que, conocedora de su pasión por el patrimonio y la Historia de la arquitectura local, le encargaba obras de reforma, mantenimiento, y de consolidación estructural en sus edificios, con gran valor histórico-artístico. En estas intervenciones no solo se limitaba a la realización del proyecto, objeto del encargo, sino que aprovechaba para inventariar elementos, y levantar planos y dibujos de los edificios que le sirvieron para comenzar “La Historia de la arquitectura civil mallorquina”, que no pudo finalizar al fallecer.



Así procedió para las casas señoriales del Marqués del Palmer y del Marqués de Vivot, y en Casa Oleza, donde, además de consolidar estructuralmente los arcos y la columna del patio, dibujó diferentes elementos arquitectónicos, sintiéndolo como la ocasión de pensar de nuevo la arquitectura, al dibujarla⁵⁷, y con la clara intención no solo de describir aquellos elementos sino de tomarlos como ejemplos de una cultura expresada en la arquitectura heredada y con voluntad de transmitir.



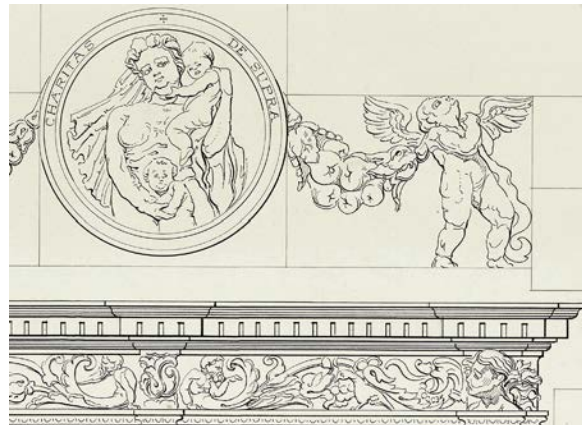
Can Oleza.

57. RAMÍREZ, Juan Antonio: Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas y pintadas, Madrid, 1983.

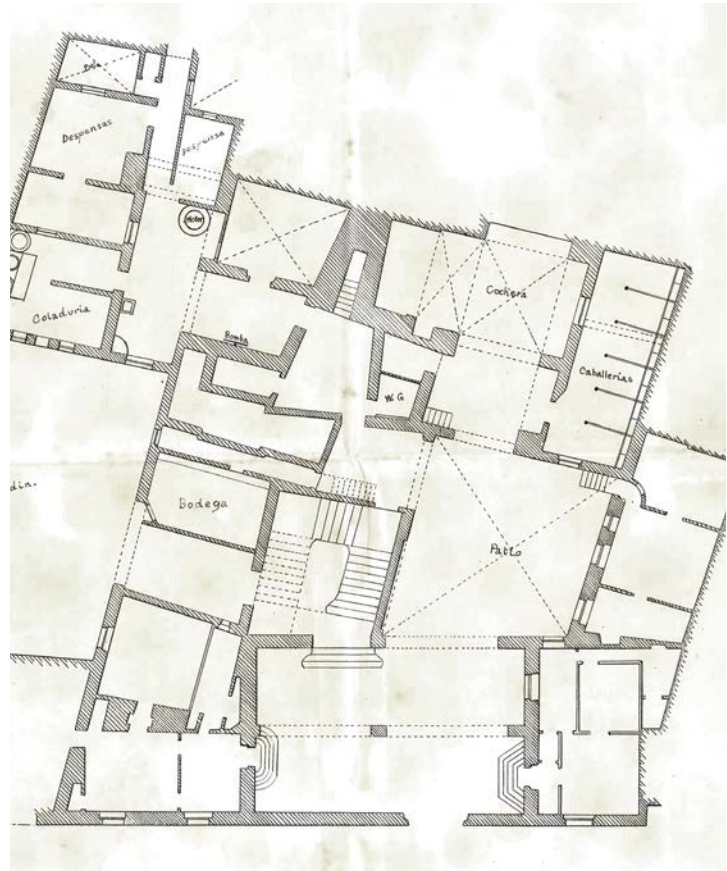


Can Oleza.

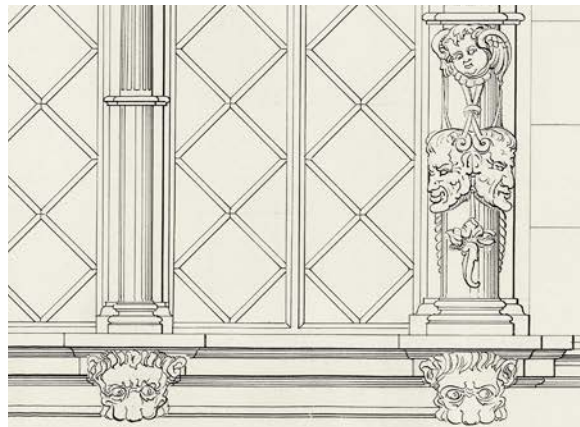
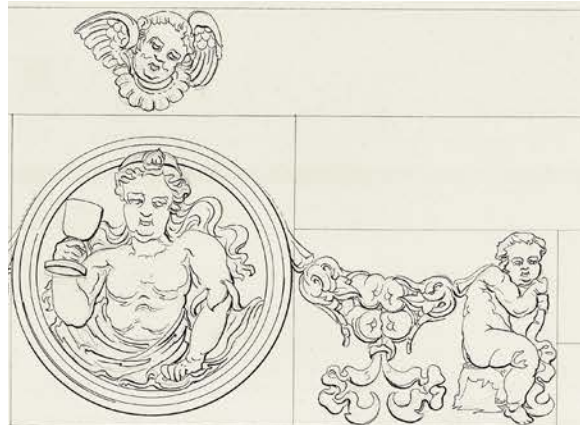
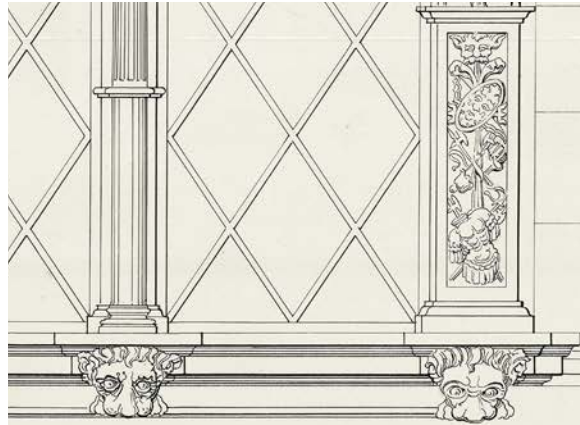
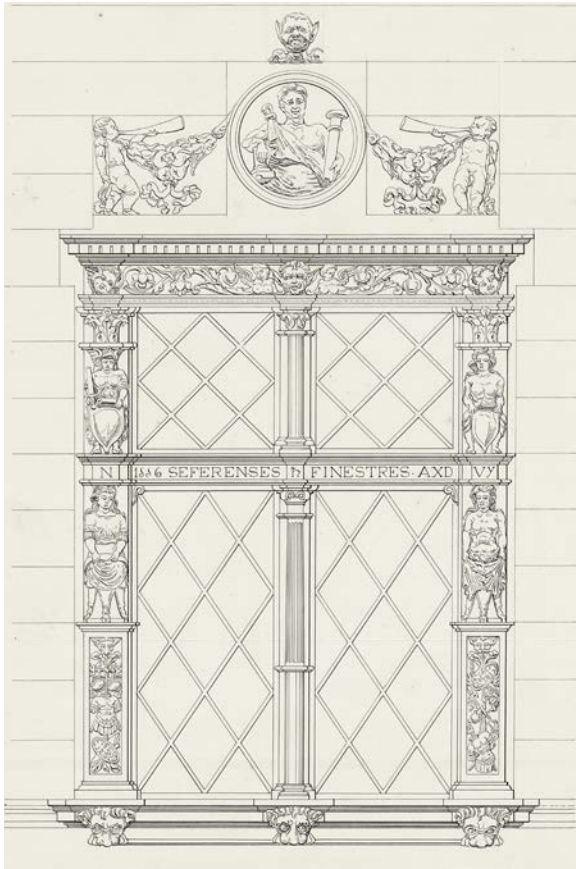
En la Can Marqués del Palmer y en la Can Vivot, a raíz de reformas de interiores y de obras de conservación procede a documentar mediante levantamiento de planos y fotografías todos aquellos elementos que, a su juicio, como en Can Oleza y en tantas otras casas del centro histórico actual, conforman la arquitectura señorial urbana; entendida ésta como una evolución de planteamientos anteriores especialmente de traza gótica y que unido a una extraordinaria capacidad para el tratamiento de la piedra lo va a incorporar en una de las características esenciales de la arquitectura regional mallorquina.



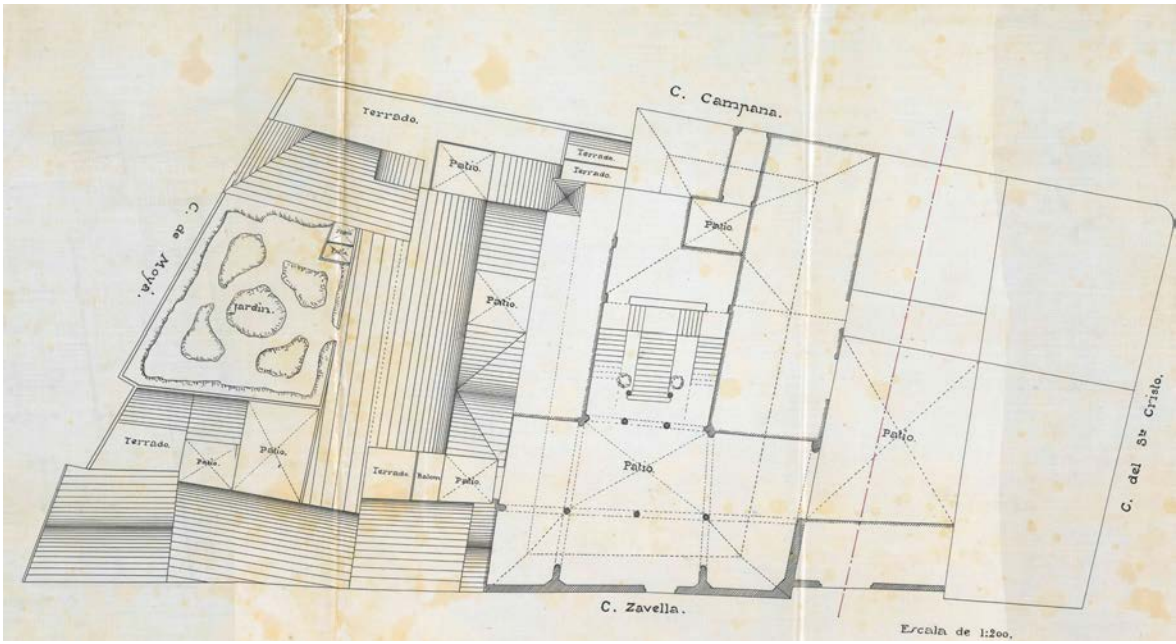
Can Marqués del Palmer.



Can Marques del Palmer.



Can Marques del Palmer.



Can Vivot.

Resulta evidente que, entre los promotores de obras de carácter privado, adquiere vital importancia la figura de Juan March Ordinas. En el archivo de Guillem Reynés y en las biografías escritas sobre el financiero no consta ninguna referencia a los motivos por los que Juan March lo eligió como su arquitecto. Tampoco en aquéllas existe ninguna referencia a los arquitectos Gabriel Alomar o a Luis Gutiérrez Soto, arquitectos que, posteriormente, estuvieron relacionados profesionalmente con la familia March. No obstante, sabemos, por sus biógrafos, que Juan March, además de sentir admiración y agradecimiento por el trabajo bien ejecutado de todos sus colaboradores, valoraba por encima de todo su inteligencia. Pere Ferrer afirma que *“poseyó la capacidad de aglutinar junto a él gente de mente clarividente”*⁵⁸.

Conocedor de las actuaciones que Guillem Reynés había realizado en las mencionadas casas señoriales de Palma, y en especial la rehabilitación total de Can Font, antigua Can Net, en la calle de Sant Francesc, Juan March le encarga el proyecto de convertir Can Dezcallar

(Can Gallard del Canyar) en su residencia y oficina de transacciones financieras en Palma, y el proyecto de nueva planta de una villa, Sa torre Cega en Cala Ratjada, como residencia veraniega. En estos dos proyectos, realizados en sus años de madurez, va a volcar: su ideal de intervención en edificios históricos en Can Dezcallar⁵⁹, y sus planteamientos ya, clara y definitivamente regionalistas, en Sa Torre Cega⁶⁰.

En estas intervenciones sobre edificaciones preexistentes muestra, curiosamente, importantes diferencias en el modo de concebir la rehabilitación total de un edificio, prácticamente en ruinas. En Can Net⁶¹, actual Casa March, realiza un depurado ejercicio de restauración “en estilo”, considerando únicamente válido la existencia de una composición volumétrica alrededor de un existente patio. Para alcanzar este vacío espacial crea un zaguán de doble crujía, que recuerda enormemente en su concepción el comedor del Santuario de Lluc, eliminando todas las estancias de planta baja para conformar mediante un sencillo envigado, a modo de artesonado, una estancia de entrada realmente lograda.



Can March.

58. FERRER GUASP, Pere: Juan March, la cara oculta del poder, Palma, 2004.

59. GRF 147 del Archivo general del arquitecto.

60. GRF 202 del Archivo general del arquitecto.

61. Can Net fue comprado en 1930 por el hijo de Joan March, convirtiéndolo en su residencia en Palma. MURRAY, Donald G. y PASCUAL, Aina: La casa y el tiempo, Palma, 1989.

Esta solución enfatiza las constantes arquitectónicas que, en forma de arco, zaguán, patio y escalera conformaban y conforman la arquitectura urbana y señorial de Palma. La exigencia de dotar de una segunda planta al edificio le llevó a una composición de fachada que alejándose del canon tradicional de planta baja (y entresuelo parcial), planta noble y “porxo”, mantiene la preponderancia de la planta noble. Esta prevalencia se muestra en la fachada en la anchura de los balcones, en los que ésta disminuye en la segunda planta, forzando la perspectiva de la observación. Esta sencilla y correcta composición de fachada queda alterada con la incorporación de un sencillo invernadero ausente de decoración alguna. Elemento muy característico en la arquitectura de principio de siglo, sugiere un permanente recordatorio de intervención actual. El austero envigado de la doble crujía del zaguán, encuentra su réplica en el alero que cubre la escalera y que, como elemento de los patios góticos tradicionales, lo reincorpora siguiendo el ejemplo de las reformas y embellecimiento que sufrieron estos patios en el siglo XVIII.

Esta actuación ausente de cualquier aditamento modernista o *noucentista*, se nos muestra como un intento, logrado, de explicitar a través de una impecable ejecución “en estilo” la arquitectura regional mallorquina.



Can March.

En Can Gallart del Canyar, actual sede del Museo de la Fundación March, podemos intuir la reforma integral del edificio y su adecuación a nuevos usos como el resultado de muchas de sus reflexiones sobre la arquitectura mallorquina, a la vez que su “construir sobre lo construido”, nos permite evidenciar como la imitación y la transformación de lo real se han disputado siempre el derecho a ser la verdadera expresión de la creación artística, en nuestro caso, restauración arquitectónica. No obstante, en ese edificio, las múltiples expresiones *noucentistes* rivalizan con una reinterpretada actualización de los elementos inmanentes de la arquitectura señorial mallorquina: el patio, la escalera y la *loggia*, en la que la *voluptas*, preconizada por Vitruvio, va a ser alcanzada, en esta nueva arquitectura señorial, gracias a un constante dialogo entre tradición y modernidad.

Al situarnos frente a la fachada del edificio, un vacío volumétrico en la esquina, resuelto por una columna exenta, completa la composición austera de aquella, en la que la disposición de vanos y presencia de invernaderos, que recuerdan los de Can Net, devuelve el equilibrio perdido al crear y enfatizar el acceso angular por dos calles. Se percibe una clara intención de búsqueda, lograda, de unidad arquitectónica intemporal en la que el sobrio tratamiento de la citada fachada, respetuosa con la ordenación del resto de la calle, logra el efecto brunesquiano de insertar el nuevo edificio restaurado en el superior valor preexistente de una calle ideal.⁶² Ello nos lleva a reflexionar acerca de la actual cultura arquitectónica, heredera del movimiento moderno, que ha reducido la historicidad vinculante del entorno a límites insospechados y que, a menudo,



Museo Fundación Juan March.



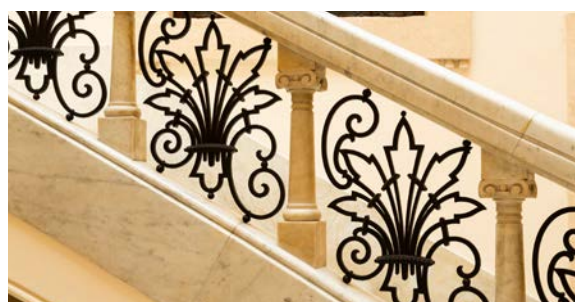
62. LOTZ, Wolfgang: La arquitectura del renacimiento en Italia, Madrid, 1975.

ensalza el proyecto individualizado, obviando la posibilidad de intentar una interpretación alternativa a aquella historicidad⁶³.

Si, como sabemos, “la arquitectura no es la piedra sino el hueco que la piedra rodea”, la reinterpretación del patio de esa casa, con una cubierta a modo de cúpula acristalada, logra la creación de un espacio negativo al aportar nuevas lecturas acerca de este espacio emblemático de las casas señoriales de Palma,

añadiéndole evidentes elementos epidérmicos de clara influencia *noucentista*.

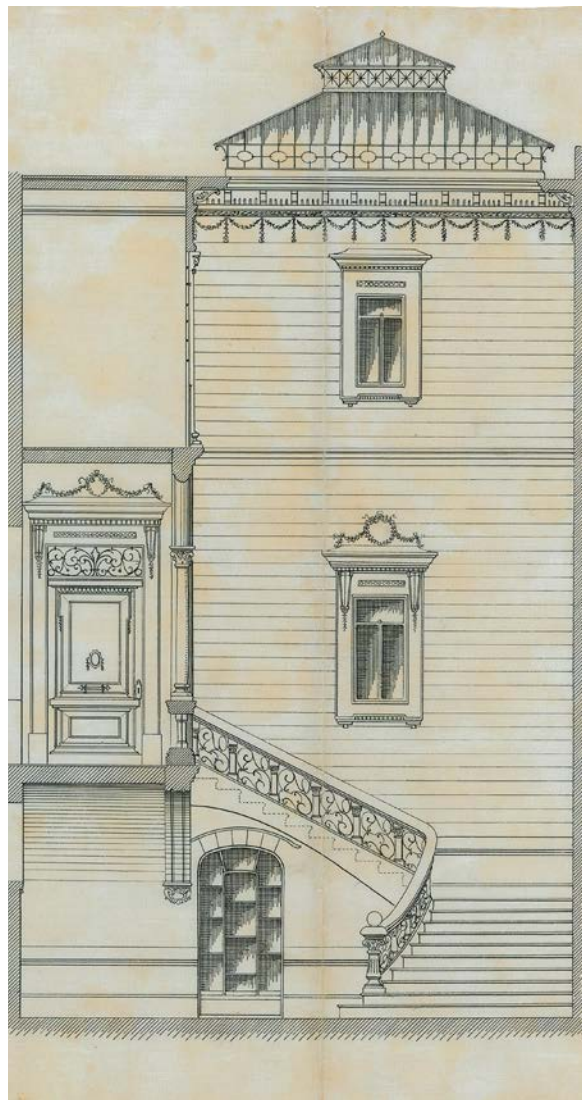
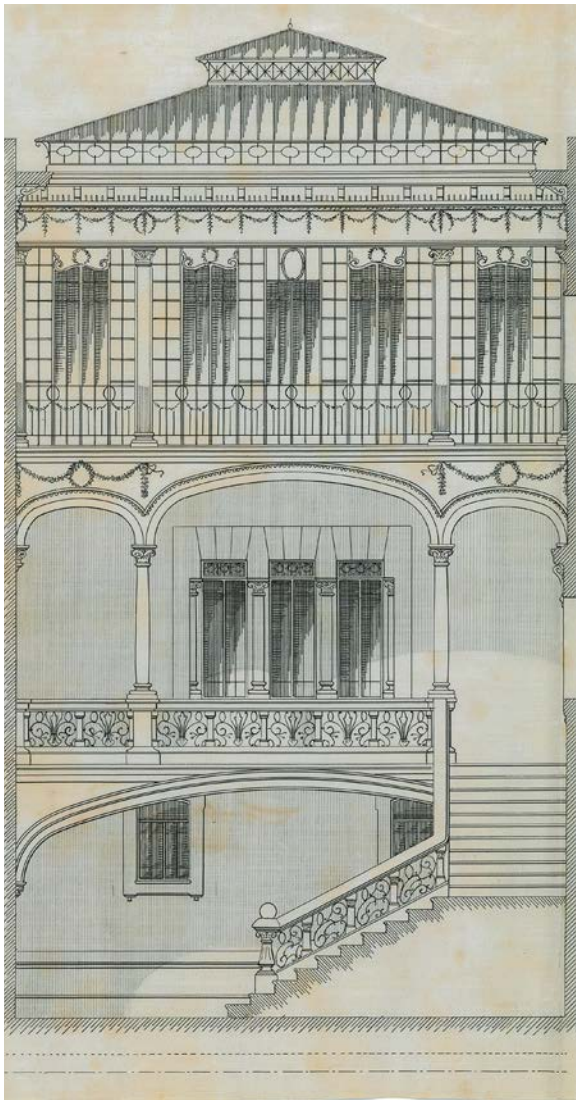
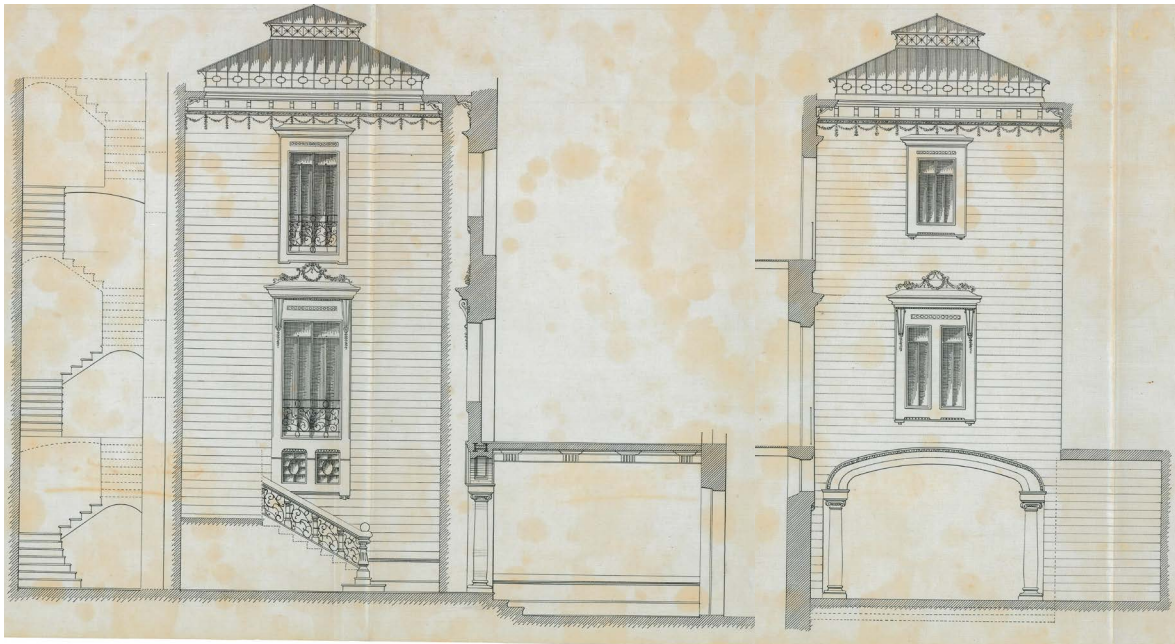
Alrededor de ese patio, un plano inclinado, conformado en forma de espléndida escalinata, nos conduce a un vacío superior que se asoma al patio a través de una magnífica *loggia*, en un recorrido rico en perspectivas itinerantes, sugiriendo un nuevo espacio interior. “...a stair can announce a new age, a new art, a new lifestyle, even a new relationship between humans...”⁶⁴



Museo Fundación Juan March.

63. COLLINS, Peter: Los ideales de la arquitectura moderna, Barcelona, 1998.

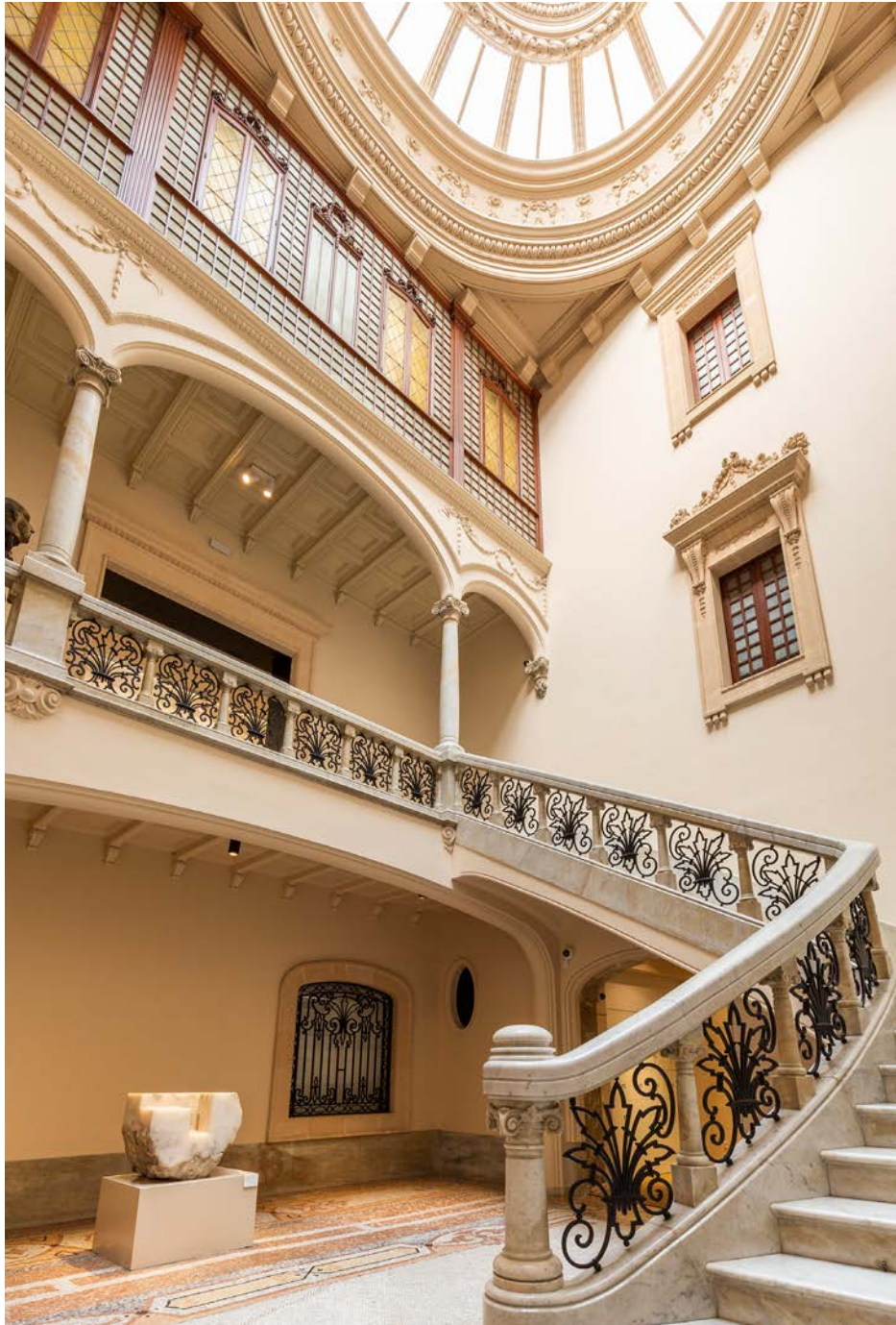
64. KOOLAS, Rem: The exhibition elements of architecture at the 2014. Venice Architecture Biennale, Venecia, 2014.



Museo Fundación Juan March.

Esta recreación del espacio-patio se evidencia con la disposición de la *loggia*, al situarla perpendicular al último tramo de escalera, distanciándose del planteamiento clásico de los patios mallorquines, en los que la escalera de acceso al espacio conformado por ésta se desarrolla, normalmente, paralela al último

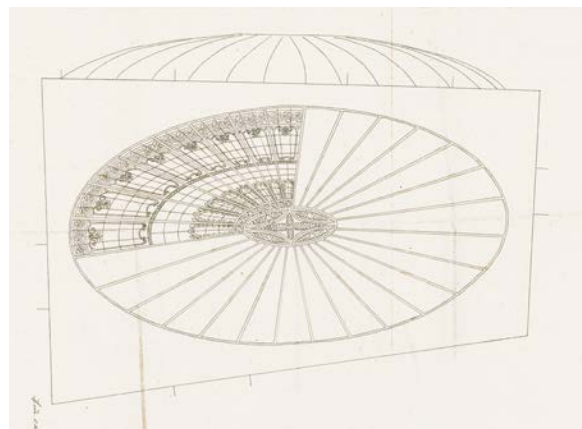
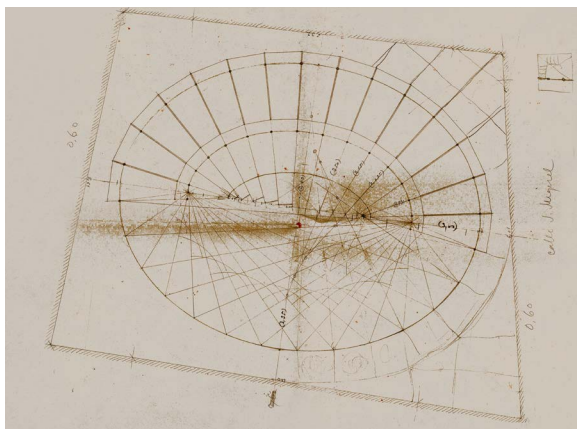
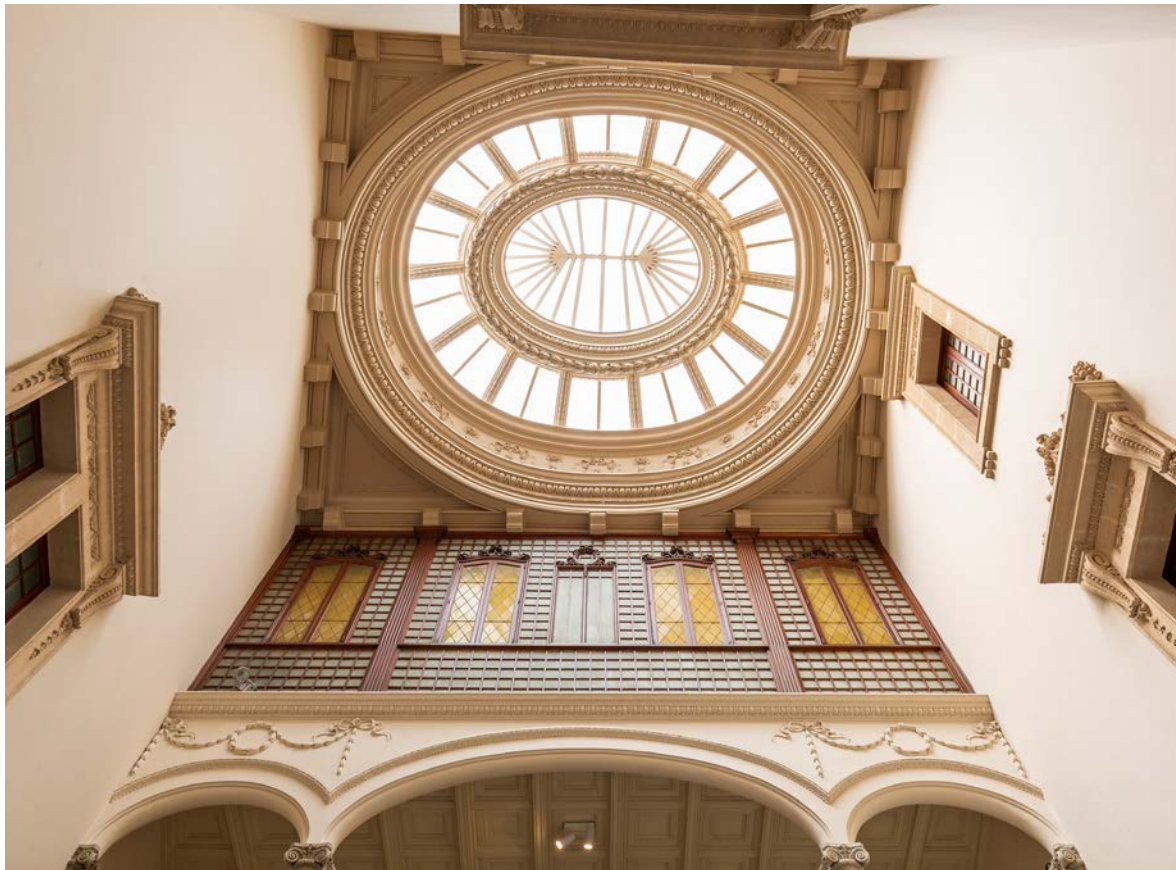
tramo, ya sea en los patios de traza gótica, como en los remodelados de influencia barroca italiana. A la vez, la disposición del habitual número impar de arcos iguales se ve alterada por el gran arco carpanel central que adquiere una nueva singularidad, transmitiendo también una nueva percepción de poder y riqueza⁶⁵.



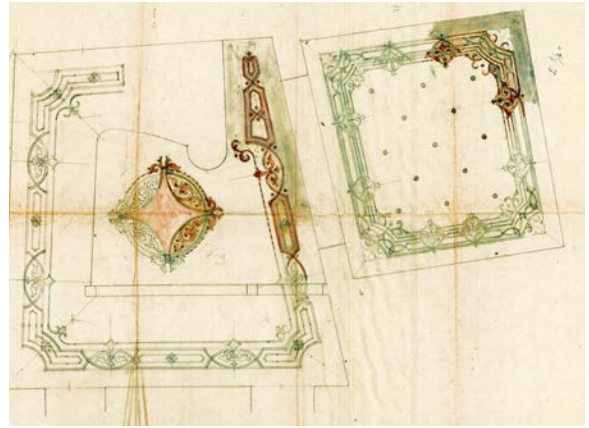
Museo Fundación Juan March.

65. AA.VV, Il potere e lo spazio, Sedicesima Esposizione di Arte, Scienza e Cultura. Consiglio d'Europa, Firenze, 1980.

La forma elíptica de la cúpula acristalada resuelve la ausencia de paralelismo de los muros que conforman el patio. Su rica, a la vez que sencilla, decoración aporta una imagen simbólica de riqueza y poder que la distancia de los simples aleros que circundan el patio en las casas señoriales de Palma.



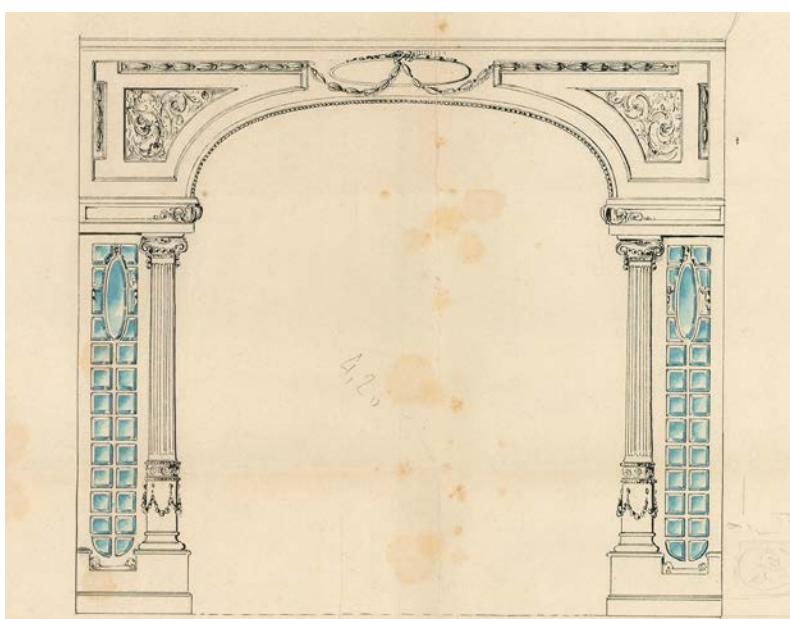
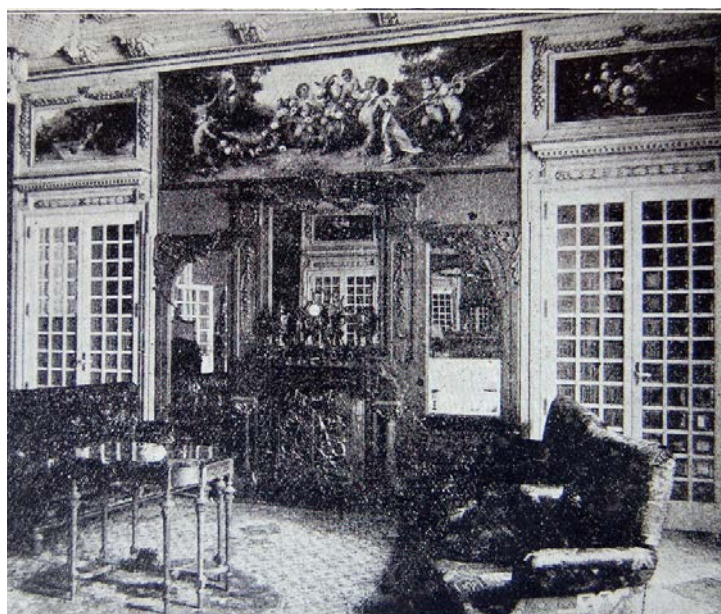
Museo Fundación Juan March.



Museo Fundación Juan March.

Sin embargo, en el interiorismo, Guillem Reynés hace un ejercicio de elegante *noucentisme*, en el que las vidrieras de Rigalt y Granell rivalizan con los frisos y cielos rasos de Pedro Ávila, con los mosaicos del valenciano Lluís Bru y las tarimas de Baltús Queraltó, profesionales artesanos de Barcelona, que, junto con los más renombrados industriales locales, trabajaron en la realización de los elementos decorativos a los que se unió el pintor Darío Vilás, autor de

importantes frescos y diseño de telas con el que ya se había relacionado para los diseños de los vitrales de la capilla de Sant Bernat de la Catedral de Mallorca. Una abundante correspondencia entre el pintor y el arquitecto justifica y explica el fin perseguido y su enriquecedora colaboración⁶⁶. Una muestra más que prueba que Guillem Reynés siempre recababa la aportación de los mejores artistas y artesanos en una constante y mutua, exigencia de excelencia.



Museo Fundación Juan March.

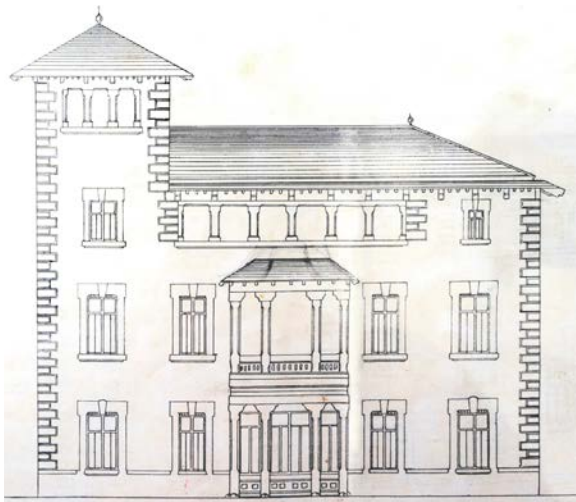
66. GRF 147 del Archivo general del arquitecto. Nueve cartas del pintor Darío Vilás, explicando sus dibujos y correspondencia y facturas del resto de industriales.



Museo Fundación Juan March.

La existencia de un plano del litoral de Capdepera, en la costa nordeste de la isla, en el archivo⁶⁷, fechado en 1913, nos hace suponer, ya por estas fechas, el deseo de Joan March de construir en estos parajes una residencia de verano. El lugar elegido fue un pequeño promontorio en la costa en el que estaba ubicada una torre de defensa conocida como Sa Torre Cega. Simultáneamente a las obras que se estaban finalizando en la residencia y oficina bancaria de Palma (actual Museo Fundación Joan March) de Palma, Guillem Reynés proyecta y construye esta edificación que se convertiría en un referente tipológico de la villa chalet del regionalismo y que posteriormente sería identificado como “estilo mallorquín”⁶⁸.

Accedamos a Sa Torre Cega. Cruzamos la gran verja de hierro forjado de la entrada que, inevitablemente, nos recuerda sus trabajos en Lluc y en la que dos expresivos faroles, rivalizando con la textura de la piedra, nos anuncian el marco en el que se va a desarrollar la obra. Una majestuosa escalinata en la que su original trazado, reduciendo su anchura y acentuando la perspectiva, nos conduce a la plataforma de asiento del edificio, después de unas obligadas visuales, de fuerte y lograda carga simbólica, desde planos inferiores. Una espléndida terraza circunda el edificio, enfatizando con sus extraordinarias vistas la elección del emplazamiento y magnificando el simbolismo antes mencionado.

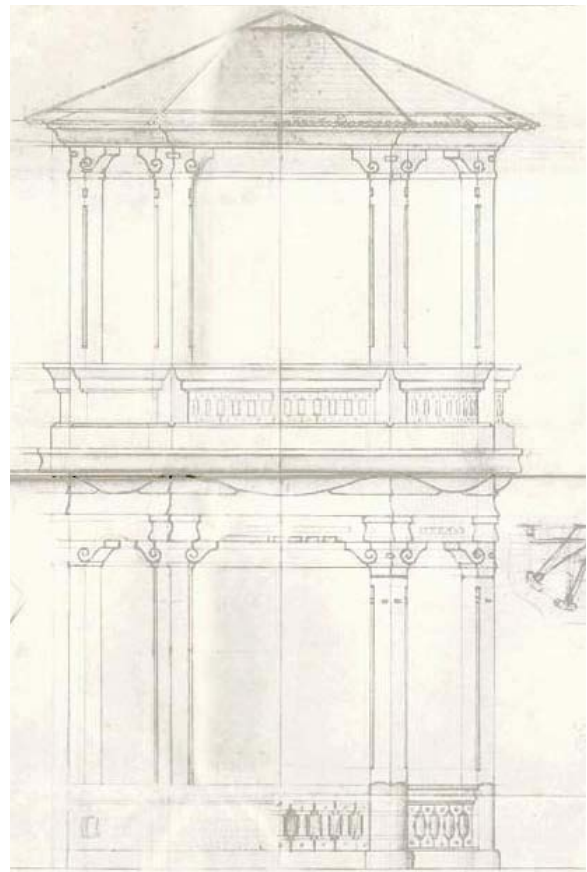


Sa Torre Cega.

67. GRF 202 del Archivo general del arquitecto. Planimetría de la zona costera.

68. GRF 202 del Archivo general del arquitecto. Planos y memorias.

Sorprende, ante todo, el extraordinario equilibrio del potente volumen resuelto en tres plantas, amén de la torre, cuya altura entre pisos se va reduciendo, logrando acentuar por un lado el efecto ascendente, a la vez que muestra, con el tratamiento de huecos de la tercera planta, el ejemplo intemporal de las casas señoriales mallorquinas. La proporción lleno/vacío de los muros de cerramiento de las cuatro fachadas y el noble alero, nos recuerdan, una vez más, lo analizado por él en anteriores proyectos y que repetidamente parece nos quiere hacer recordar como un inmanente de la arquitectura regional.



Sa Torre Cega.

Todas las vivencias sugeridas en el recorrido de acceso y circunvalación, enriquecidas por la poderosa textura del punzado de la piedra en su traba almohadillada, son alcanzadas al franquear el vestíbulo de entrada y descubrir el extraordinario patio, espacialmente proporcional al volumen global del edificio. Patio de doble arquería adintelada, en el que se desplaza la interesantísima escalera, situada en el eje central, a la crujía exterior para no interrumpir la circulación perimetral, y al percibir la homotecia antes reseñada, “sentir” el diálogo arquitectónico exterior/interior⁶⁹.

Al dirigirnos hacia la mencionada escalera, en la que una pintura mural actual enfatiza su trazado, es fácil adivinar la subordinación volumétrica de los diferentes prismas que conforman los planos superiores. Si en el actual Museo de la Fundación March, desarrollaba la escalera de acceso perpendicular a la logia del primer



Sa Torre Cega.

69. REYNÉS CORBELLA,Guillermo: Guille Reynés Font. Una arquitectura interrumpida, Palma, 2008.



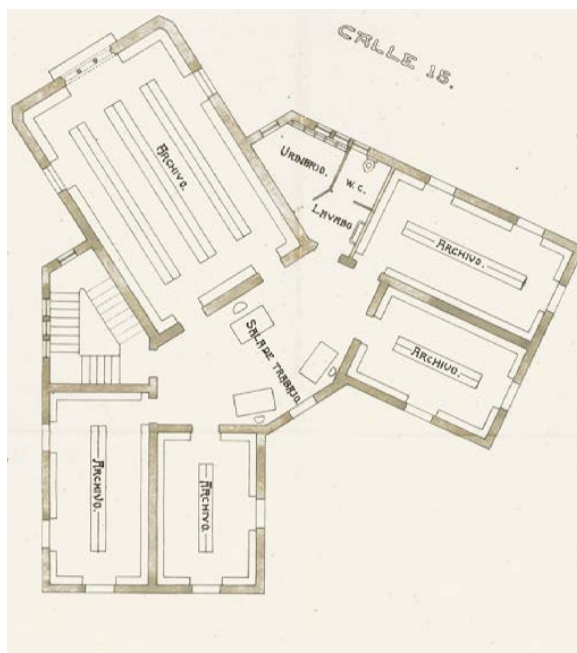
Sa Torre Cega.

piso, contrariamente a lo habitual en los patios mallorquines, en Sa Torre Cega, al primar el “espacio patio” respecto al “elemento escalera” nos recuerda los planteamientos de Adolf Loos de marginar las escaleras principales. Los valores permanentes de su anhelada arquitectura regional también están presentes en la simplificación y en la austera elegancia de sus arcos adintelados junto a la fuerte expresividad de la piedra que ya había experimentado en el Santuario de Lluc y que había visto explicitado, en numerosos edificios del centro de Europa, en la publicación de *Die Architecture der Neuen Frein Shulerquitectura*. Todo el interior, con el mobiliario de Juncosa, las vidrieras de “Rigalt, Granell y Cía” y con la aportación de la mayoría de industriales que participaban también en la actual sede de la Fundación March, presentaba una unidad, perdida hoy por sucesivas decoraciones oscilando del opticocinético del pavimento del patio y planta baja, al *art decó* en algunas habitaciones.

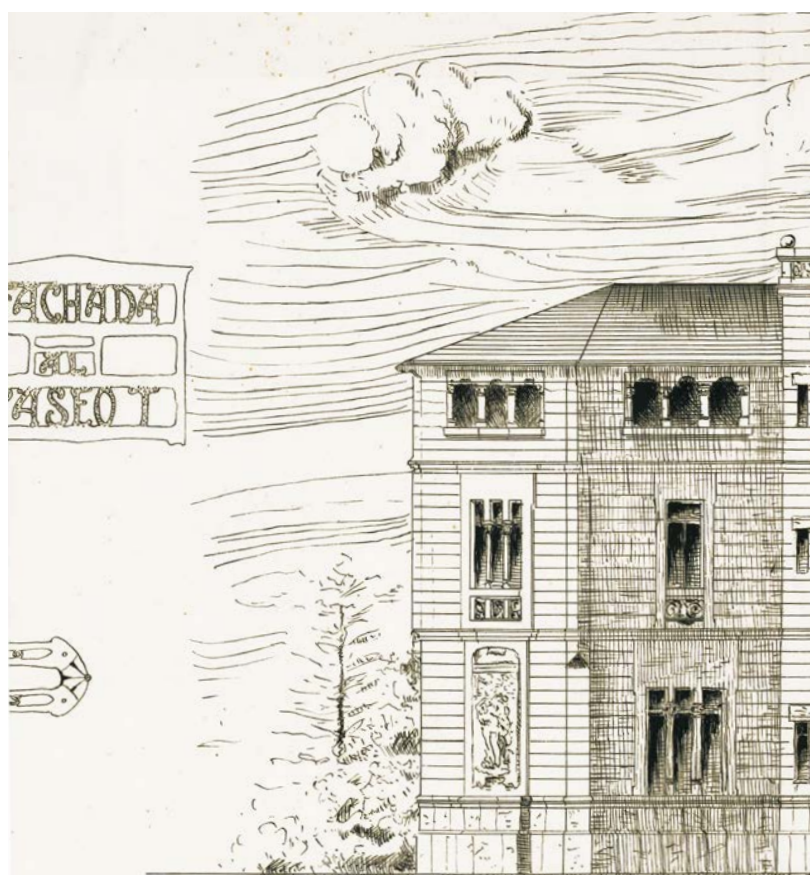


En 1916, mientras aunaba estos encargos particulares con sus responsabilidades al frente de los proyectos y obras que como arquitecto provincial y diocesano debía asumir, Guillem Reynés acude a la convocatoria de un concurso para la realización de una nueva sede para el Colegio Notarial. La abundante documentación gráfica y escrita sobre el proyecto, y las bases de adjudicación existentes en el archivo, nos ilustran sobre el procedimiento de elección, a la vez que nos permiten conocer las premisas estilísticas en las que los arquitectos justificaban su propuesta. Una vez recibidos los anteproyectos de los arquitectos concursantes, en una reunión de todos los notarios colegiados, se procedió a un sorteo entre los cinco arquitectos que habían concursado, resultando agraciado Francisco Roca, cuyo anteproyecto estaba inspirado en el palacio Monterrey de Salamanca⁷⁰.

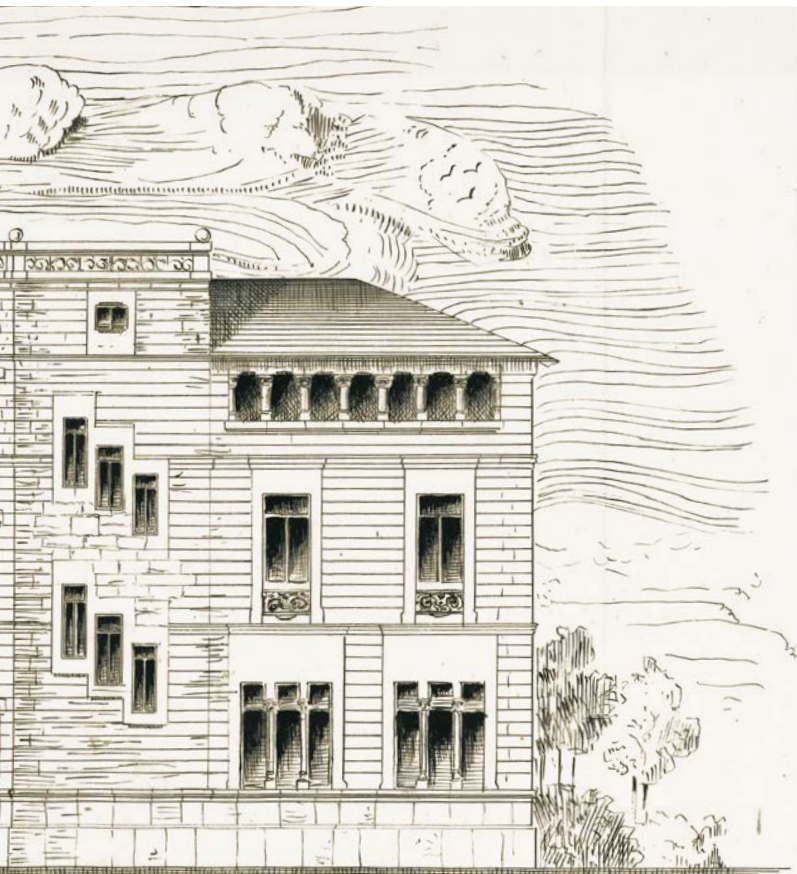
El anteproyecto de Reynés se articulaba en tres cuerpos de planta regular dispuestos en abanico para resolver la ubicación en un solar en esquina y con leve pendiente. A través de una amplia escalinata situada en el cuerpo central se



Proyecto Colegio Notarial.

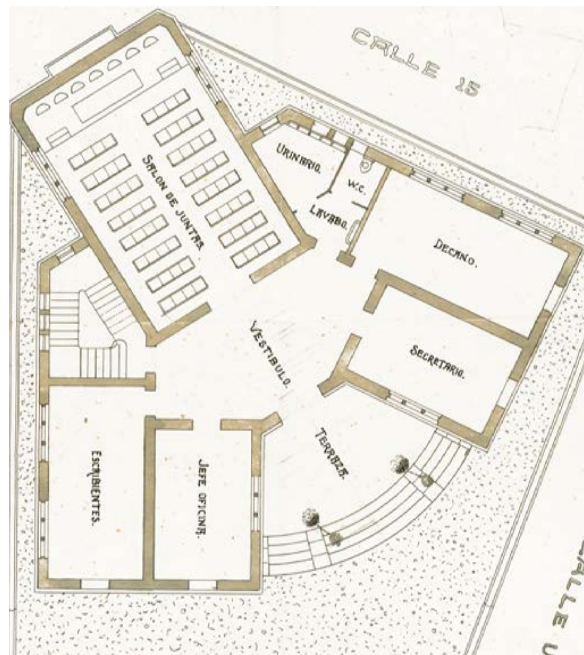


70. GRF 125 del Archivo general del arquitecto. Anteproyecto de sede para el Colegio Notarial. Invitación para participar, elección del proyecto de Roca y pago de anteproyecto. Mayo, Julio y Diciembre de 1916.



accedía al vestíbulo conformado como rellano a modo de terraza. El estilo elegido por mi abuelo queda perfectamente reflejado en la memoria, en la que creyendo que esta elección podría satisfacer a sus promotores, no por ello deja de lado sus intenciones regionalistas al manifestar:

“El carácter que he querido dar al edificio es el de sencillez y seriedad. La sobria arquitectura de los constructores franceses del Imperio, que tantos edificios públicos proyectaron, me ha servido de norma; pero al adoptarla, no he querido prescindir de aquellos elementos que dan cierto carácter típico a nuestras construcciones. En las columnitas del desván, en el alero de la cubierta, en los hierros forjados de los balcones y de la escalera y en otros elementos imposibles de detallar en un anteproyecto, se procuraría recordar elementos de construcciones de nuestro país, tomándolos especialmente de nuestras casas señoriales de la 2ª mitad del XVIII, que por su clásico abolengo armonizan perfectamente con la arquitectura académica a que antes me he referido.”⁴³



43. GRF 125 del Archivo general del arquitecto. Anteproyecto de sede para el Colegio Notarial. Memoria explicativa. 31 de Mayo de 1916

IV. 2. Obras y proyectos como arquitecto provincial

La actividad de Guillem Reynés como arquitecto del Servicio de Construcciones Civiles de la Diputación de Baleares, entre 1905 y 1918, se desarrolló en campos tan diversos como la planificación urbanística, los colegios y escuelas, los cementerios, hospitales, ayuntamientos, etc. Unas veces eran proyectos de nueva planta, y otras, generalmente, intervenciones sobre edificios existentes, como obras de reforma y ampliaciones.

Siendo todas estas actuaciones de importancia y características desiguales, es posible encontrar, no obstante, ciertas similitudes en el tratamiento formal de las fachadas, sobre todo en los proyectos de nueva planta, que nos permiten entender o suponer la intención estilística perseguida, al margen de una funcionalidad que, en estos proyectos, debía ser especialmente exigida, y que ya formaba parte de las preocupaciones de los arquitectos en ese inicio de siglo. Esa

“funcionalidad” a la que debía atender un edificio, preconizada ya, primordialmente, por los teóricos ingleses de la segunda mitad del siglo XIX⁷¹, seguía siendo objeto de debate frente a la “imagen”, “simbología” y “espíritu”, unos conceptos etéreos a los que los arquitectos no querían definitivamente renunciar. En este paradigma, el residual neogótico en la España de principio de siglo se aferraba al convencimiento de que, a imitación del *gothic revival*⁷², aquellos conceptos antes mencionados, no tan solo no entraban en conflicto, sino que alcanzaban su máxima expresión. De esta manera quedaba justificada su funcionalidad estructural, a la vez que en la “decoración”, o piel visible de interiores y exteriores, se lograba explicitar aquella realidad poética perseguida.

Bajo esta idea, es posible entender su intervención en el edificio de la propia Diputación consistente en la ampliación y reforma de un

71. Escritos de E. Samuelson recogidos en la revista “ACADEMY ARCHITECTURE, Anual Architectural Review” existente en su archivo.

72. EASTLAKE, Charles: A History of the gothic revival, Londres, 2012.

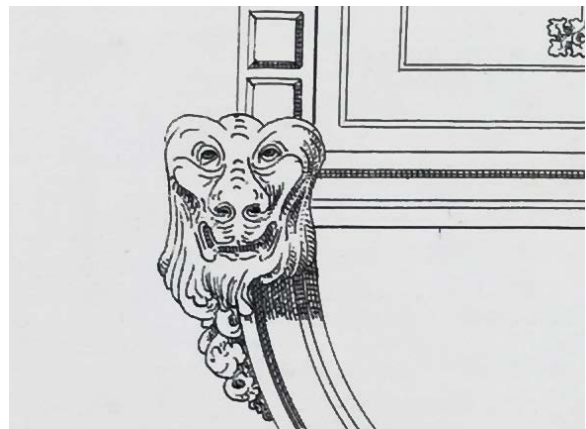
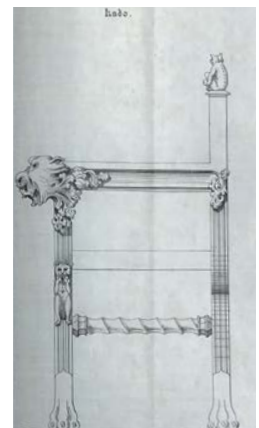
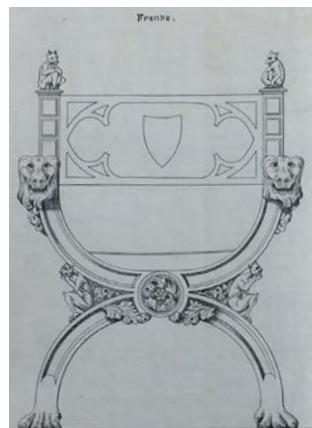
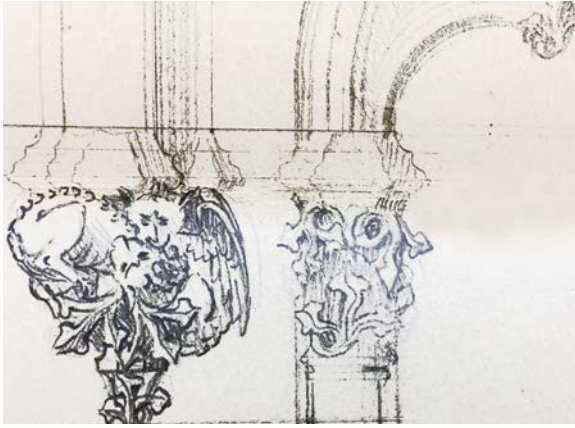
cuerpo trasero paralelo y perpendicular a la fachada existente, de traza neogótica, que pretende recordar la de la Lonja de Palma⁷³, y en la realización de un nuevo Salón de Sesiones⁷⁴. La racionalidad y funcionalidad planteada en la construcción de la nueva ala y casa del conserje, contrasta con el tratamiento, absolutamente neogótico, con el que acomete la iluminación de la escalera principal, con una nueva vidriera de Rigalt, Granell y Cia., y la creación del nuevo espacio para el Salón de Sesiones, en el que desarrolla un ejercicio de “diseño interior neogótico”, altamente interesante, que a través de magníficos dibujos conservados permite poder intuir la búsqueda de un cierto simbolismo histórico.



Salón de Plenos del Consell de Mallorca.

73. Edificio que fue precisamente restaurado años antes por él.

74. CANTARELLAS CAMPS, Catalina: L'edifici del Consell de Mallorca. L'arquitectura, Palma, 2001



Salón de Plenos del Consell de Mallorca.

La Diputación de Baleares, como ente supramunicipal, debía dar respuesta especialmente y en primer lugar, a las necesidades de orden educativo y sanitario que, por diferentes razones, los ayuntamientos no podían asumir. En estas primeras décadas del siglo XX existía una gran conciencia sobre la necesidad de iniciar una gran política educativa que debía implantarse a través de un vasto programa de construcciones escolares. La creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (por R. D. de 18 de abril de 1900 y del Negociado de Arquitectura por R. D. de 26 de diciembre de 1904⁷⁵) originó un gran impulso en la realización de estas nuevas construcciones escolares que, por primera vez, debían contemplar requisitos higiénico-sanitarios junto a novedosas prescripciones de orden didáctico y constructivo. El gobierno de Antonio Maura amplió las bases de esta nueva política educativa apoyando a la vez a las congregaciones religiosas que complementaron –y en muchas ocasiones, suplieron en los pueblos y pequeños municipios– a la enseñanza pública. Este fue el inicio de las Escuelas Graduadas que alcanzaron su gran desarrollo en los años anteriores a la República y que fueron potenciadas enormemente por ésta.

Está documentada la autoría de Guillem Reynés en proyectos de reforma de edificaciones escolares, para su adaptación a las nuevas directrices gubernamentales, en las localidades de Alcudia, Calonge, Lluçmajor, Sóller y Sineu⁷⁶ alcanzando, mayor o menor importancia, su intervención en función del estado de los edificios existentes, siendo en la nueva Escuela de San Joan⁷⁷ donde, aplicando todas las nuevas disposiciones, logra un interesante edificio por su planteamiento y solución obtenida:

“Comprendiendo el pueblo de S. Juan que las bases de la prosperidad son el estudio y el trabajo, ha puesto su anhelo en la construcción

de una escuela que responda a las modernas necesidades.”⁷⁸

El edificio, de gran simplicidad en planta, primando la funcionalidad, estaba inicialmente concebido como tres cuerpos en los que los dos laterales, destinados a niños y niñas, se dedicaban a la actividad docente, reservando, a modo de rótula, el cuerpo central a museo, biblioteca y aula de trabajos manuales. Las dependencias anexas, con un acceso independiente, estaban dedicadas a la vivienda para los maestros “...para que se pueda establecer la graduación de la enseñanza como demanda la moderna pedagogía.”⁷⁹

La austeridad plasmada en las fachadas puede responder a la explicitación de la prevalencia del valor o concepto de funcionalidad. Esta simplicidad solamente queda alterada, con una leve diferencia, en la textura de la piedra en jambas y dinteles de los huecos, y en la escalonada cinta de la cornisa con su remate recto de cumbrera, que encontramos tantas veces repetido, y que nos traslada a sus influencias de Domènech y Puig i Cadafalch, y de la Escuela de Arquitectura de Barcelona. En su globalidad parece querer mostrar que es inevitable un cierto camino hacia la simplicidad y organización racional de los espacios con ausencia de formalismos preconcebidos. Se puede intuir que, en estos proyectos, la funcionalidad de la arquitectura contenida en la Academy Architecture, existente en su archivo, le influyen más que los contenidos de otras revistas y libros⁸⁰.

En la Casa convento y Escuela de las Hermanas Terciarias Franciscanas de Son Sunyer⁸¹ sigue igualmente optando por una enorme simplicidad funcional, tanto en las dependencias conventuales, como en las destinadas a actividades docentes. En el tratamiento de las sobrias fachadas, solo la cornisa corrida de remate aporta un elemento

75. OLIVER I JAUME, Jaume: Les construccions escolars a les Illes Balears. Palma, 1993.

76. GRF 018 del Archivo general del arquitecto. Escuelas Públicas 1909-1917.

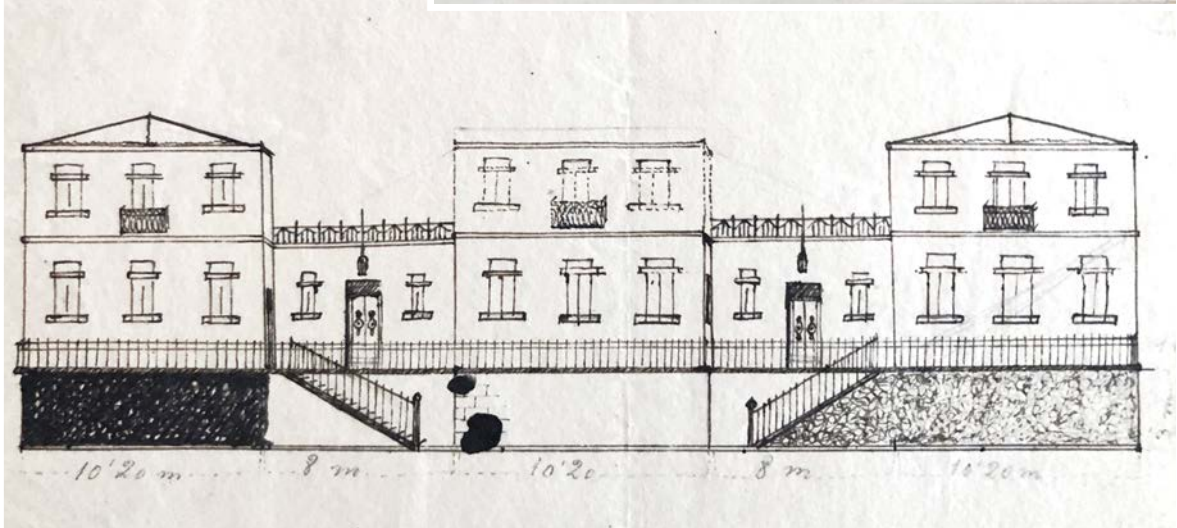
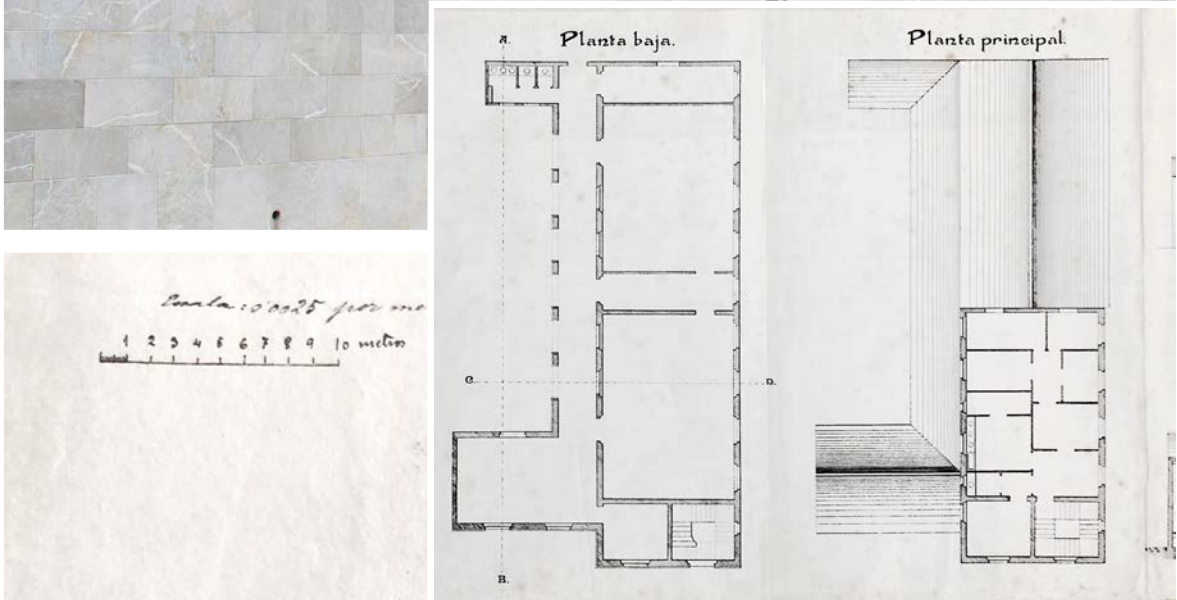
77. GRF 041 del Archivo general del arquitecto.

78. GRF 041.2 del Archivo general del arquitecto. Memoria justificativa del proyecto.

79. GRF 041.2 del Archivo general del arquitecto. Memoria descriptiva del proyecto.

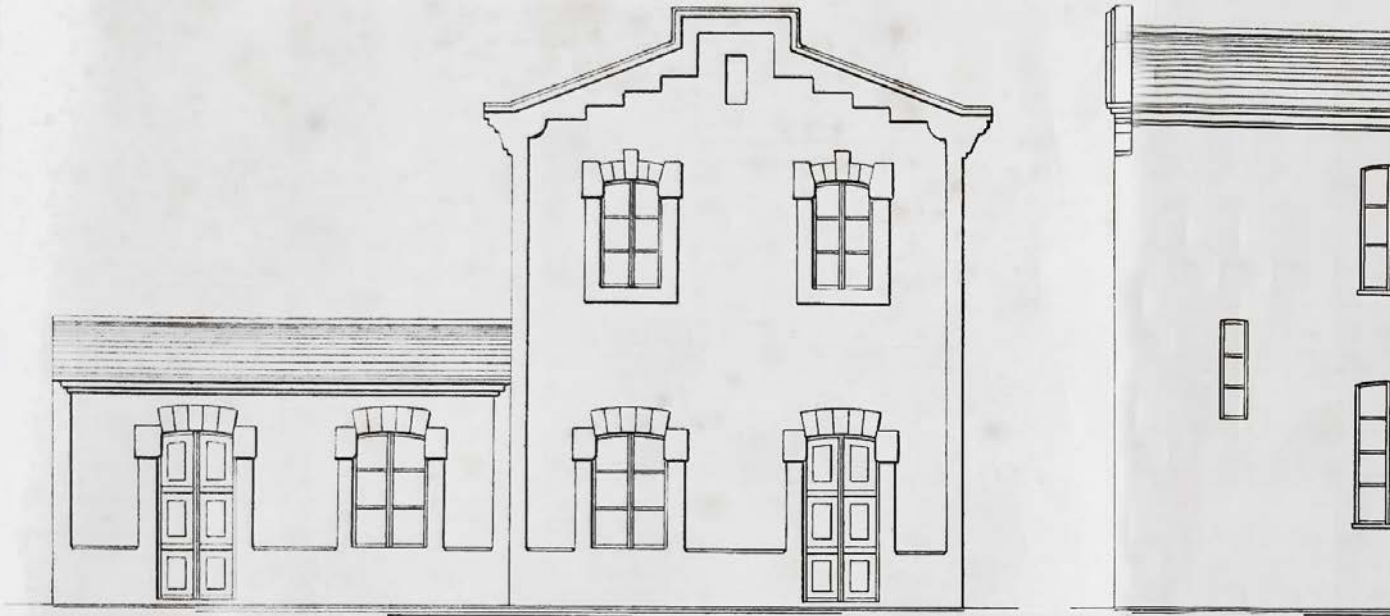
80. Revistas de arquitectura existentes en el archivo: “Revue General de Architecture et des Travaux publics”, “Architecture Privé”, “Per l'Arte”, “The Studio” etc.

81. GRF 077 del Archivo general del arquitecto. Planos y fotos.

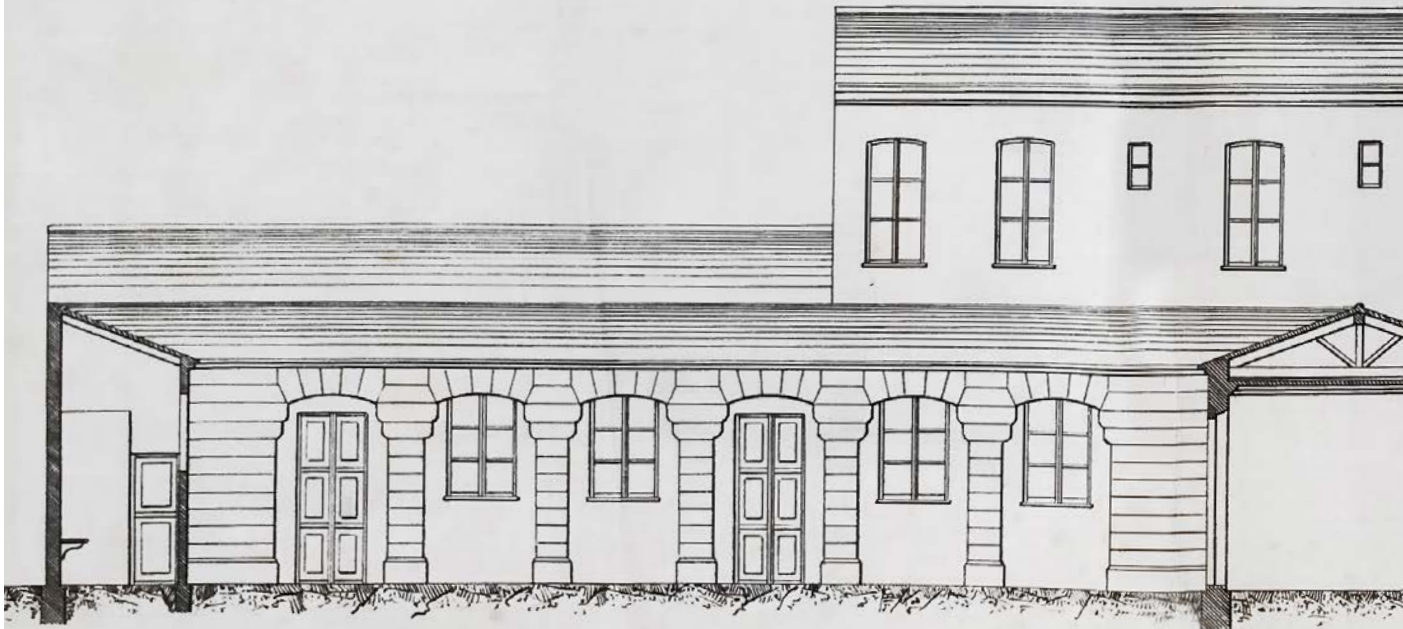


Escuela de San Juan.

Fachada principal.

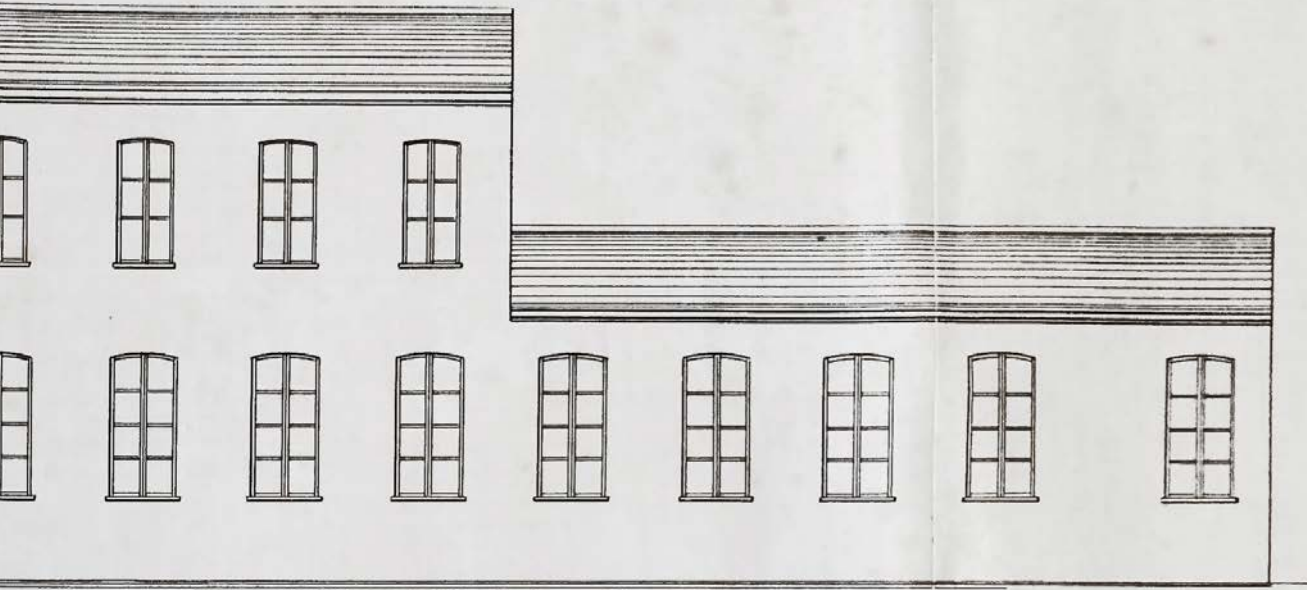


Sección por A.B.



Escuela de San Juan.

Fachada lateral.



Sección por C.D.





de cierto interés. No obstante, los interiores, en su austera concepción, aportan detalles que muestran una intención espacial en el tratamiento de la luz que queda patente en una fotografía de época. Se puede ver repetida esta solución de iluminación de pasillo, mediante ventana alta, en el Lazareto de Mahón y en la Clínica Mental de Jesús en Palma.

Sin embargo, en la Escuela de Agricultura (actual sede de la Conselleria del mismo nombre y restaurada y rehabilitada por mí en 2001), al margen de su correcta funcionalidad, nos sorprende con un ejercicio de composición volumétrica



Son Sunyer.



ya muy cercano a lo que será reconocido más tarde como arquitectura regionalista. A la vez que opta, en el tratamiento de las fachadas, por el uso de elementos de simplificada geometría ya habituales en sus proyectos desde el inicio, que conforman un tratamiento epidérmico novecentista. El énfasis de la planta noble con el predominio de la masa sobre el hueco, junto al ya tradicional tratamiento de las aberturas de la última planta, le confiere una fácil lectura de lo que será arquitectura regionalista y que el lenguaje de esquematización geométrica de cariz novecentista no lo dificulta.



Escuela de agricultura.



Escuela de agricultura.

Paralelamente a la preocupación por la enseñanza por parte de los gobiernos de principio del siglo XX, existía la necesidad de una reordenación del sistema sanitario español en el que las creencias sobre la enfermedad y el enfermo comienzan a ser sujeto de una nueva concepción. Estas nuevas ideas inician una vía en la que la Arquitectura será, una vez más, el soporte en el que plasmar muchos de estos avances médicos.

En sus actuaciones en el Lazareto de Mahón⁸² y en la Clínica Mental de Palma⁸³, vemos mostrados, de manera tangible, todos los progresos científicos que se iban implantando acerca de: una racional distribución de los espacios, de la importancia vital de la higiene, de la ventilación adecuada, de la iluminación correcta, etc., todo

ello encaminado al tratamiento de la enfermedad y la recuperación de la salud.

En 1909, el ministro de gobernación, Juan de la Cierva determinó mediante Real Orden que el arquitecto provincial, Guillem Reynés, estudiara el estado de los edificios que conformaban el Lazareto de Mahón y procediera a efectuar el correspondiente proyecto de reforma. Inmediatamente procedió a realizar un croquis general y confeccionó un plan ambicioso de ampliación y reforma⁸⁴. Este primer plan no se llevó a cabo pero, un año más tarde, a propuesta de la Inspección General de Sanidad, redactó un nuevo proyecto que contemplaba un vasto programa de reformas y cuya ejecución se efectuó durante los años 1915 y 1916.



Planta Lazareto de Mahón.

82. GRF 047 del Archivo general del arquitecto.

83. GRF 017 del Archivo general del arquitecto.

84. MARTIN SALAZAR, Manuel: El Lazareto de Mahón en 1907. Madrid, 1907.



Lazareto de Mahón.

Esta gran reforma consistía básicamente en la actualización del uso hospitalario con la adecuación de los espacios existentes a los nuevos usos, y a la construcción de unos nuevos pabellones ante la ya innecesaria cuarentena de personas y mercaderías. Igualmente, ordena todos los espacios exteriores eliminando obstáculos en forma de aterrazamientos y muros para conseguir una nueva y racional circulación entre los pabellones nuevos y los existentes. Su tratamiento de optimización el espacio existente en aras de minimizar las nuevas construcciones le llevó a cerrar determinados porches exteriores que, si bien son correctamente mostrados como preexistentes en el tratamiento final de las fachadas, ha sido cuestionado por algún arquitecto al considerar de superior valor arquitectónico el espacio anterior al volumen edilicio resultante⁸⁵. Una muy abundante documentación técnica y administrativa permite conocer exhaustivamente, tanto las exigencias o el programa del proyecto, como la respuesta arquitectónica.

La funcionalidad, que llevaba aparejada la austeridad en el planteamiento y el rigor en su ejecución, merecieron la felicitación explícita del Ministerio⁸⁶.

Con las mismas premisas de modernas concepciones de iluminación, ventilación, salubridad, etc., y de consideración hacia el paciente, proyecta y dirige un nuevo pabellón del Manicomio Provincial, hoy Clínica Mental de Jesús, en Palma, creando el marco en el que el enfermo mental va dejando de ser un humano a aislar para pasar a ser considerado como una persona. Los muros de cerramiento, en su tratamiento, así como la composición volumétrica del edificio, recuerdan enormemente el Convento Escuela de Son Sunyer. Si bien en la Escuela la composición de los cuerpos de edificación se ciñe a una y dos alturas, en la Clínica Mental aquélla se desarrolla en tres alturas, repitiendo igualmente el remate de cinta de cornisa tantas veces citado.



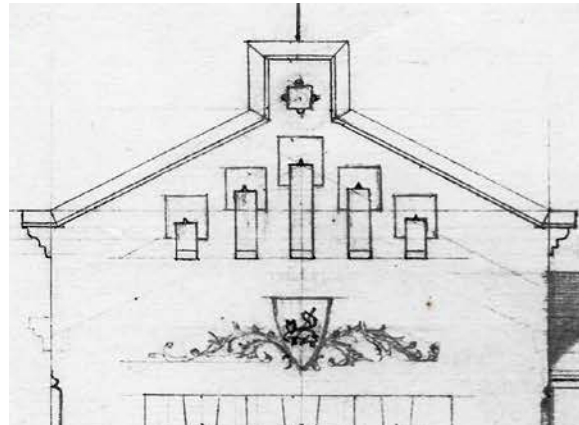
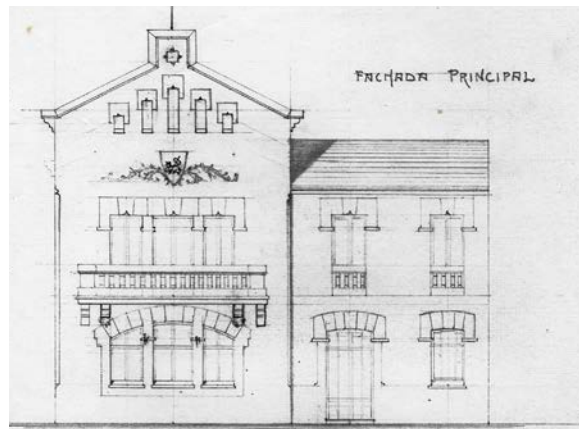
Clínica mental de Jesús.

85. MARTORELL CODINA, Josep: *Guia d'Arquitectura de Menorca*, Barcelona, 1980.

86. ACOSTA, Leopoldo: *Continuación de la reforma sanitaria en España. El Lazareto de Mahón en 1917*, Madrid 1917.

A las intervenciones en el ámbito docente y sanitario añadió, como arquitecto provincial, aquellas propias de las competencias de los municipios tales como ampliación o creación de nuevos cementerios, así como los proyectos de nuevas Casas Consistoriales. Entre los primeros merecen atención los nuevos cementerios de Alcudia⁸⁷ y Capdepera⁸⁸, en los que deja su impronta en la tan repetida esquematización geométrica de volúmenes y en el remate del encintado de cubrteras.

En los proyectos de los nuevos ayuntamientos de Alcudia⁸⁹ y Calvià⁹⁰ se muestra la evolución hacia lo que serían planteamientos formales regionalistas. En el ayuntamiento de Calvià, en una primera propuesta, perduran claramente las influencias novecentistas y de la escuela de Barcelona, mientras que en el de Alcudia se vislumbran detalles que pueden considerarse como un intento de nuevos planteamientos o propuestas regionalistas. En éste, son indicios concluyentes el protagonismo del arco de medio punto de la entrada principal, si bien los adyacentes de las ventanas le restan importancia, y la implantación de la galería de ventanas porticadas en la última planta, de menor altura. Posteriormente, en ambos edificios, desarrolló unas segundas propuestas que fueron la base para las modificaciones que, a su muerte, otros arquitectos ejecutaron. En el de Calvià estas modificaciones condujeron a un sencillo y correcto ejercicio ya regionalista mientras que en Alcudia se optó por un tratamiento de “enriquecimiento formal ecléctico”, enfatizando no obstante el portal de medio punto, o *arc forà*, con su balcón superior y la planta porche, guardando las proporciones de masa/vacío del lienzo de fachada, y manteniendo las aberturas del cuerpo torre.



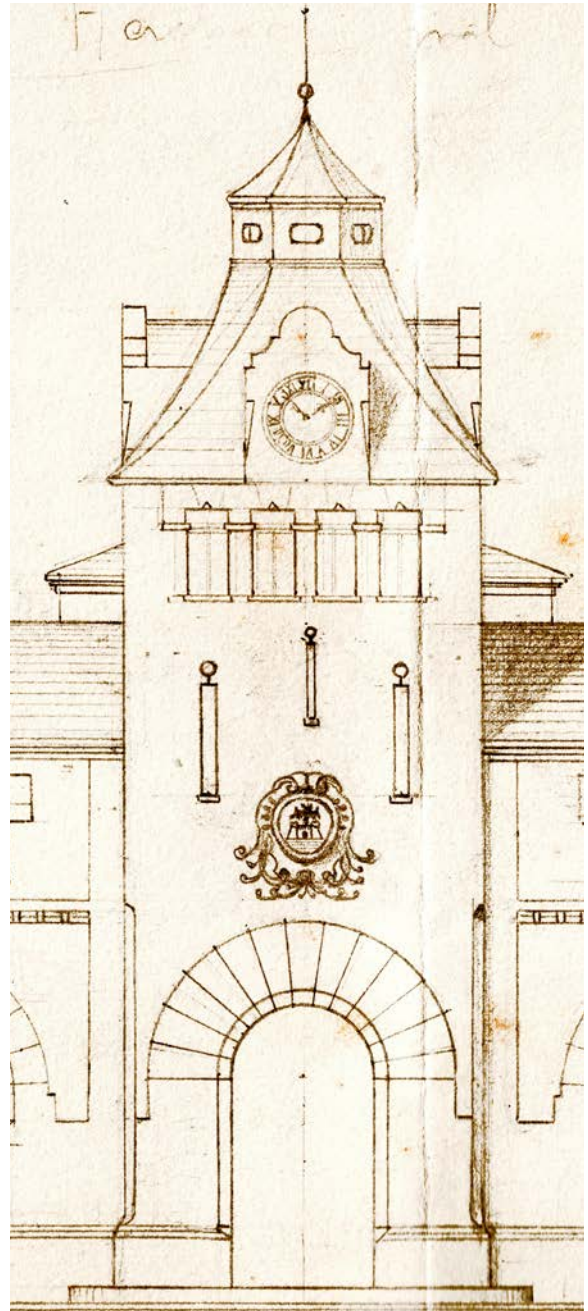
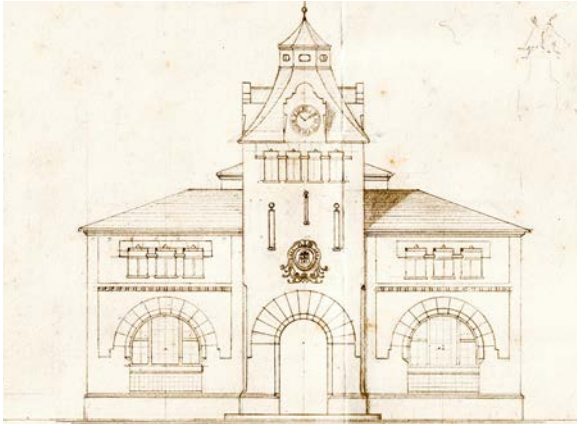
Ayuntamiento de Calvià.

87. GRF 025.4 del Archivo general del arquitecto.

88. GRF 031 del Archivo general del arquitecto.

89. GRF 025.2 del Archivo general del arquitecto.

90. GRF 029 del Archivo general del arquitecto.



Ayuntamiento de Alcúdia.

Una vez mostrados estos edificios destinados a usos educativos y sanitarios es inevitable constatar el cambio experimentado en la concepción y posterior aplicación de la funcionalidad. El sagrado principio racionalista, de finales del siglo XIX, de la primacía de la estructura como determinante de la forma arquitectónica, evidenciado especialmente en la arquitectura neogótica religiosa, había sido abandonado. Ahora es la función la que adquiere todo el protagonismo y, en cierta medida, es la determinante de la forma, recorriendo la arquitectura un delicado camino que la condujo a determinados modernismos o a radicales planteamientos, en los que cualquier aditamento gratuito llegó a ser calificado como “obsceno”.

Las polémicas sobre “la estructura-ornamento”, “ornamento estructuralizado”, “estructura ornamentada” u “ornamento construido”⁹¹, que habían acompañado a los arquitectos hasta principios de siglo, y los habían conducido a una respuesta formal ecléctica, eran sustituidas ahora por nuevas búsquedas de expresión arquitectónica en la que, a la función como generadora de forma, se le buscaba, más que añadía, unas raíces de orden cultural y social.

El modernismo, último estertor del romanticismo, según Camón Aznar⁹², había sido uno de los movimientos que representaron, junto a otros, esta última etapa de estructura ornamentada u ornamento construido “...*El modernismo está impregnado de elementos románticos: el gusto por las culturas exóticas, su calidad poética, su crepuscular afición a las vaguedades/.../ la inadaptación al mundo, el abismo de la soledad son anhelo de evasión/.../la piedra quiere ser musgo, la columna árbol, el hierro tallo, la pintura música, la escultura nube y la música color...*”

Ahora, en la primera década del siglo XX,

lejos y ausente de aquel primer acto novedoso, creativo y audaz, se daba paso a un incipiente y nuevo racionalismo que, a través de una nueva concepción del funcionalismo y de una nueva expresión formal, novecentista, va a dar paso a través de la arquitectura regionalista, entendida como respuesta a condiciones sociales y económicas, a los planteamientos de la arquitectura moderna.

Paralelamente a estos proyectos de obra civil, Guillem Reynés desarrolló en el ámbito urbanístico una actividad a todas luces interesante. Al margen de las intrascendentes actuaciones en remodelación y mejoras de plazas y calles de numerosas localidades de la isla, merece citarse su intervención en la planificación del ensanche de Ibiza⁹³, en la creación del Paseo Sagrera de Palma⁹⁴, y en la remodelación de la plaza de Sóller⁹⁵.



Sa Tanqueta, Ibiza.

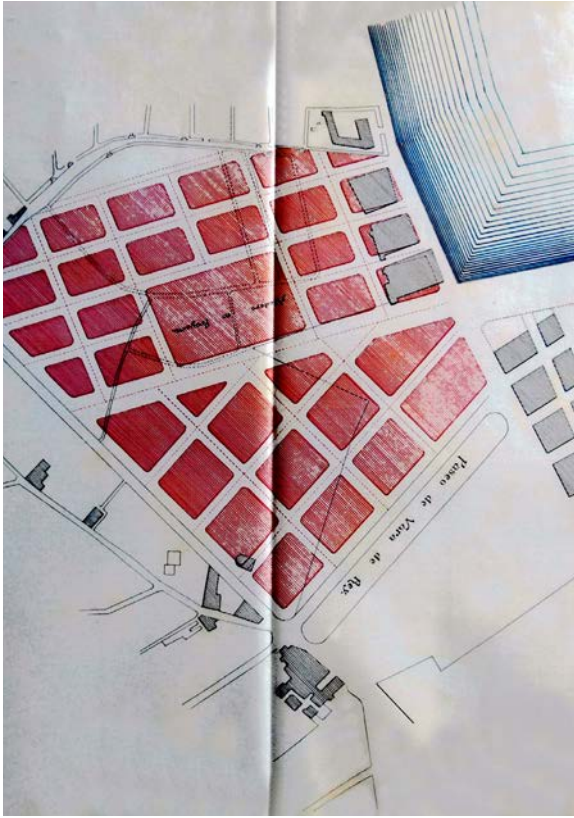
91. COLLINS, Peter: Los ideales de la arquitectura moderna, Barcelona, 1970.

92. CAMÓN AZNAR, José: Historia general del arte y la arquitectura, Madrid, 1978.

93. GRF 048.2 del Archivo general del arquitecto.

94. GRF 009 del Archivo general del arquitecto.

95. GRF 046.1,2,3 del Archivo general del arquitecto.



Al tener Ibiza, a principios del siglo XX, un crecimiento demográfico muy bajo y mantenerse D'Alt Vila dentro de un recinto murario intacto, parece que no era de urgente necesidad acometer un plan general de expansión urbana fuera de las murallas, como así fue. Anteriormente al primer Plan General de Ensanche de la ciudad de Ibiza, realizado y llevado a cabo en 1949, únicamente fueron concebidos y desarrollados con anterioridad dos planes: en 1912 el de Josep Alomar y en 1916 el de Guillem Reynés. El primero en la zona de S'Alamera, creando el Paseo de Vara de Rei, actual eje del centro de la ciudad, y el segundo en la zona conocida como Cantó Nord, configurando una retícula constreñida entre la actual avenida Ignasi Wallis, el Paseo Vara de Rei y el mar, en la que el cambio de dirección de la trama urbana se realizó creando una gran avenida, la actual Isidor Macabich. Al contemplar este trazado geométrico de ensanche, sin más interés que la solución del cambio de orientación de las calles, es inevitable compararlo con el trazado

medieval de D'Alt Vila y el posterior de Baix Vila que les permitió sobrevivir durante siglos, al ser su tejido permeable y haber podido dar respuesta y satisfacción a todos los requerimientos económicos, sociales y culturales durante siglos, aunque estos hubieran sido modestos. Guillem Reynés, en este ensanche, evidencia la colisión entre modernidad y ciudad tradicional. Un planteamiento, a todas luces correcto, inspirado en los dameros de los planes de ensanche de las grandes ciudades, pero ausente del intento de establecer un posible diálogo o relación de continuidad con el contexto simbólico de la ciudad precedente.

En 1910, la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Palma decidió organizar una Exposición Regional de Productos de Baleares en la línea de las exposiciones que se estaban realizando en distintas localidades españolas, y que debía mostrar la pujanza económica de la provincia. La ubicación elegida fue una explanada abandonada, junto a la Lonja, resultado de la demolición de parte de las murallas entre la Porta d'Es Moll y la Porta de Ses Drassanes. La ocasión se planteaba magnífica, como una oportunidad para crear un paseo entre el mar y la Lonja, alcanzando al Consulado del mar. En este paseo-explanada de nueva creación deberían instalarse los diferentes pabellones de exposición y aquellos elementos que atrajeran y motivaran el interés de los visitantes. Guillem Reynés, como arquitecto provincial, y Gaspar Bennazar, como arquitecto municipal, redactaron el pliego de condiciones técnicas y económicas al que deberían atenerse los licitadores de la obra⁹⁶. Gaspar Bennazar que, a su faceta de arquitecto, unía muchas veces la de constructor, participó en la licitación y su oferta resultó la elegida. La obra se realizó en el tiempo récord de tres días, interviniendo en su ejecución una plantilla de doscientos

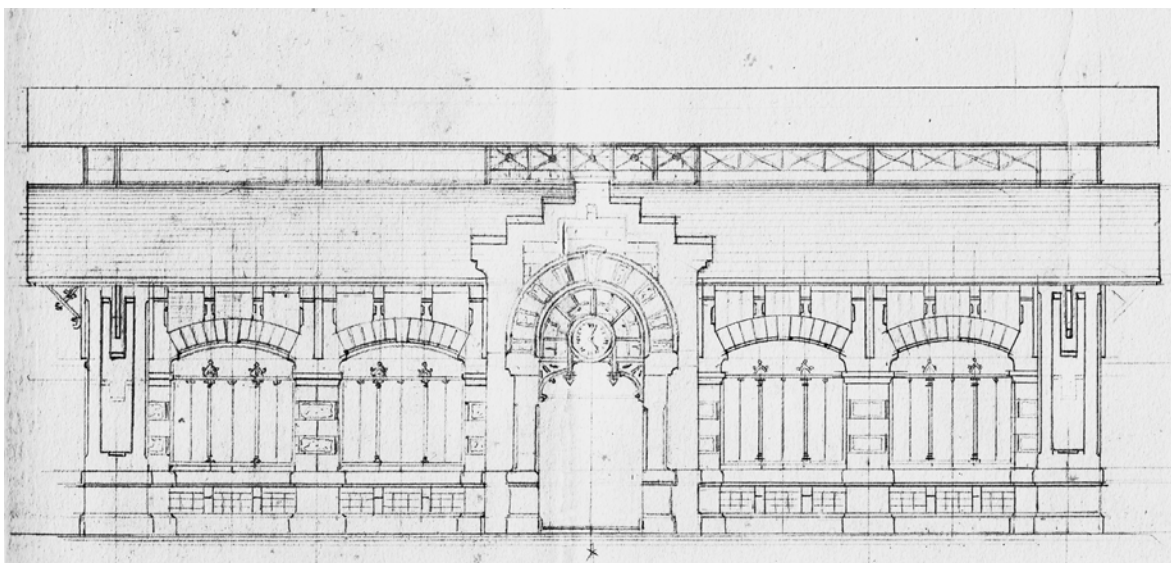
96. GRF 009 Exposición Regional de productos de Baleares. 1910-1911.

obreros. Durante cerca de cien años este recinto, convertido en Paseo Sagrera, discurriendo al borde del muelle de ribera y flanqueado por pinos y palmeras, ha configurado una imagen de vocación marinera de Palma, potenciando los edificios de la Lonja y del Consulado del Mar. Las ampliaciones, en los años 60 del siglo XX, de la explanada del muelle y de los carriles de circulación, han alejado del borde del mar este Paseo, fomentando la conexión de la muralla existente con el recinto histórico del Palacio de la Almudaina.

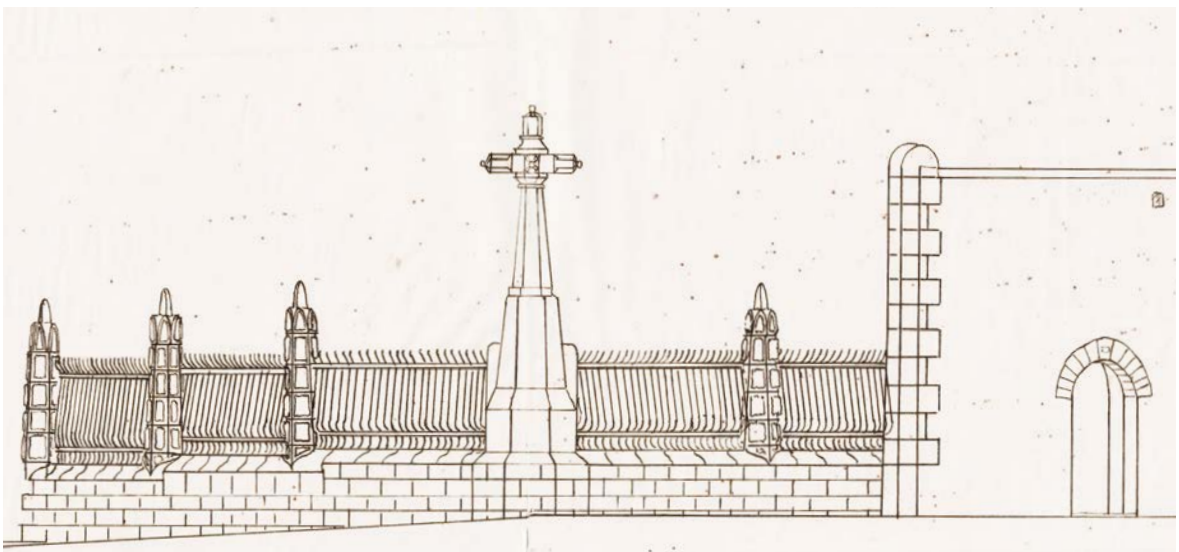
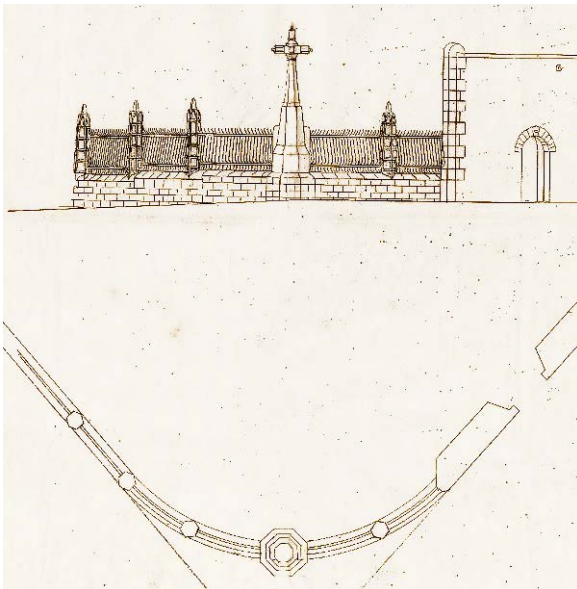
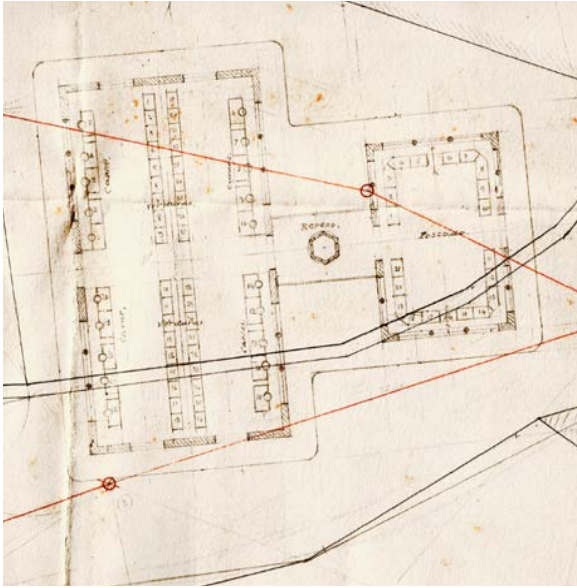
A principios del siglo XX, la ciudad de Sóller presentaba un gran auge económico y comercial. Al retorno de capitales de inversiones en las antiguas colonias americanas (llevadas a cabo por los indianos) se le había sumado un pujante comercio basado en la exportación al Sur de Francia, al ser más fácil la conexión marítima a través de su puerto que el transporte vía Palma, dada la dificultad orográfica que representaba este último. Este gran desarrollo económico se tradujo en la creación de su propia fábrica de electricidad y de su propio tren que salvando todos los

obstáculos geográficos conectó la villa con la capital. Todas estas iniciativas fueron realizadas con capital de los ciudadanos de Sóller, de los que siguen estando orgullosos sus descendientes.

Lógicamente toda esta pujanza también se tradujo en actuaciones urbanísticas y arquitectónicas que, felizmente realizadas, conforman, como hitos e iconos, su actual personalidad como ciudad. La ampliación y remodelación de la actual plaza de la Constitución fue la primera iniciativa municipal, consistente en la cubrición del torrente que la atravesaba y erigir el nuevo edificio del consistorio en estos terrenos ganados al cauce. Francisco Roca, Joan Rubió y Guillem Reynés participaron en diferente modo y tiempo en este proyecto. Las actuaciones de Roca, primero, y Reynés, más tarde, quedan justificadas como arquitectos provinciales, a la vez que la presencia de Rubió se explica al serle encargada la fachada de la Iglesia parroquial, después de haber realizado el espléndido edificio del Banco de Sóller y estar ubicados ambos edificios en solares con fachada a dicha plaza.



Proyecto Mercado de Sóller.



Reja y cerramiento iglesia de Sóller.

Dr. Sr. Julian Vayns
 Ciudad de Mallorca
 dia 16 de July de 1909.

Molt estimat company i bon amic:

Acabo de rebre la vostra carta. Molt bona l'història d'aquella empresa. L'ajuntament de Sóller i de la Església vanen fer uns pactes. i van dir que la Església venia uns terrenys (no se van quant) la parcel·la i esplanada d'arròs, a canvi de que l'Ajuntament pagués les despeses de fer una veïna obra. El Sr. Puch va indicar-me a qual un terreny per el llibre.

Vostre per el llibre, convenient i els vostres pensaments amb tots els detalls, convenient i els vostres interessos a Sóller. Allà els vosten metates els interessos i equipsos vosten

donar el preu per el que ells farian l'obra. Convingut el preu ellavors jo vety fer un projecte per si entantells el preu boscant per els interessos i els vety recitar a Sóller i junt amb les condicions promulgades vosten fer el conjunt de la documentació que em demanaven.

A Sóller, doncs, tenen plans projecte i condicions (de pas hi de dir que el projecte me velle convenientment boscant) el Sr. Puch me va explicar detalladament el pla d'emplaçament (i propòsit) i una memoria el pla d'emplaçament en ell mateix, perquè la veïna va de un replaentament al altre, agra tota la longitud del carrer, i ella memoria jo no va parlar hi he de parlar. Per això jo remaino a velle.

Sentirava voler dir-vos de aquells un amic Joan Fontana que ha de dir la memoria i que hi vol el pla d'emplaçament perquè el voste de la documentació en a Sóller far més de un any.

Jo vos dono gràcies per l'efortament que un feu de fer els llibres i documents per poder fer velle i de bon gust de ocupació i per la seguretat que us velle la responsabilitat total reposta que velle fins de temps, en velle i a la memoria la poder fer aquí..... jo vos he dir jo firmo i legitimo la firma.....!!!!!!

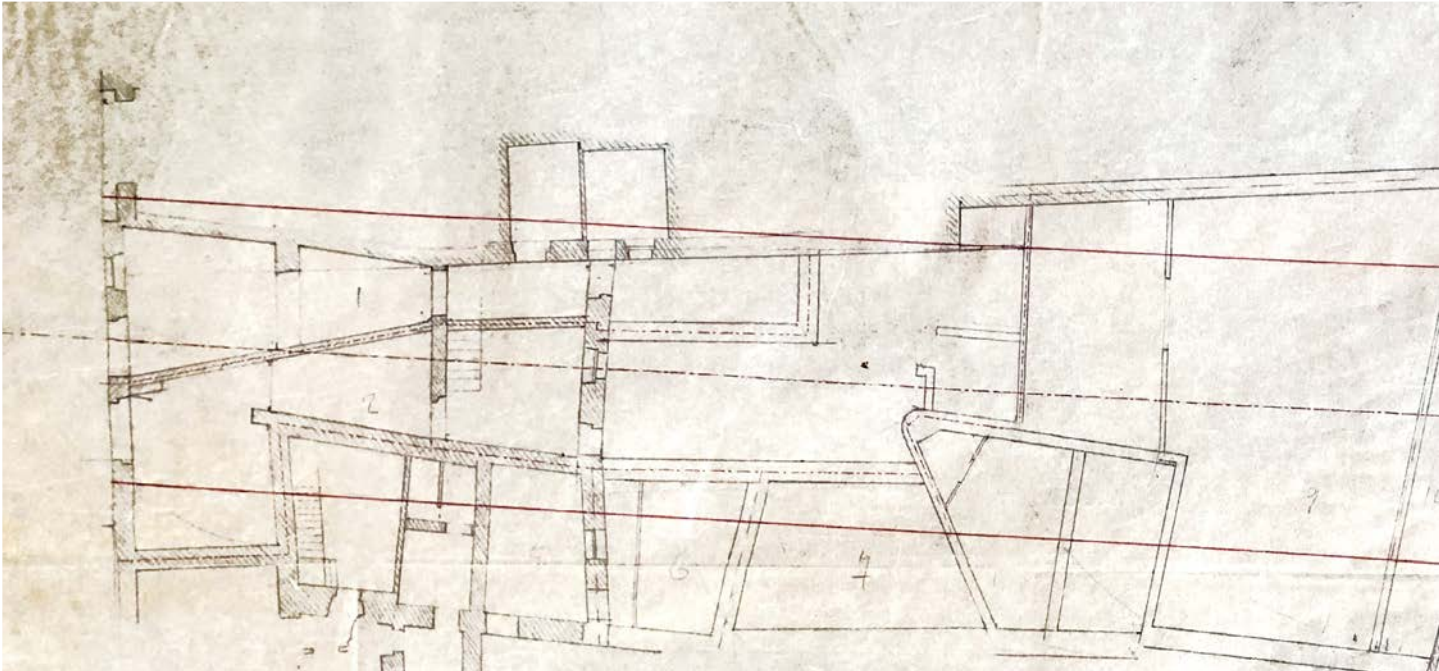
!!! jo de la documentació en la llibre veniu velle!!!

Molt velle que si aquell velle i velle velle velle i velle i el comissari velle jo ho podria fer en la propietat.

Despende i manen velle a velle velle que velle companyia

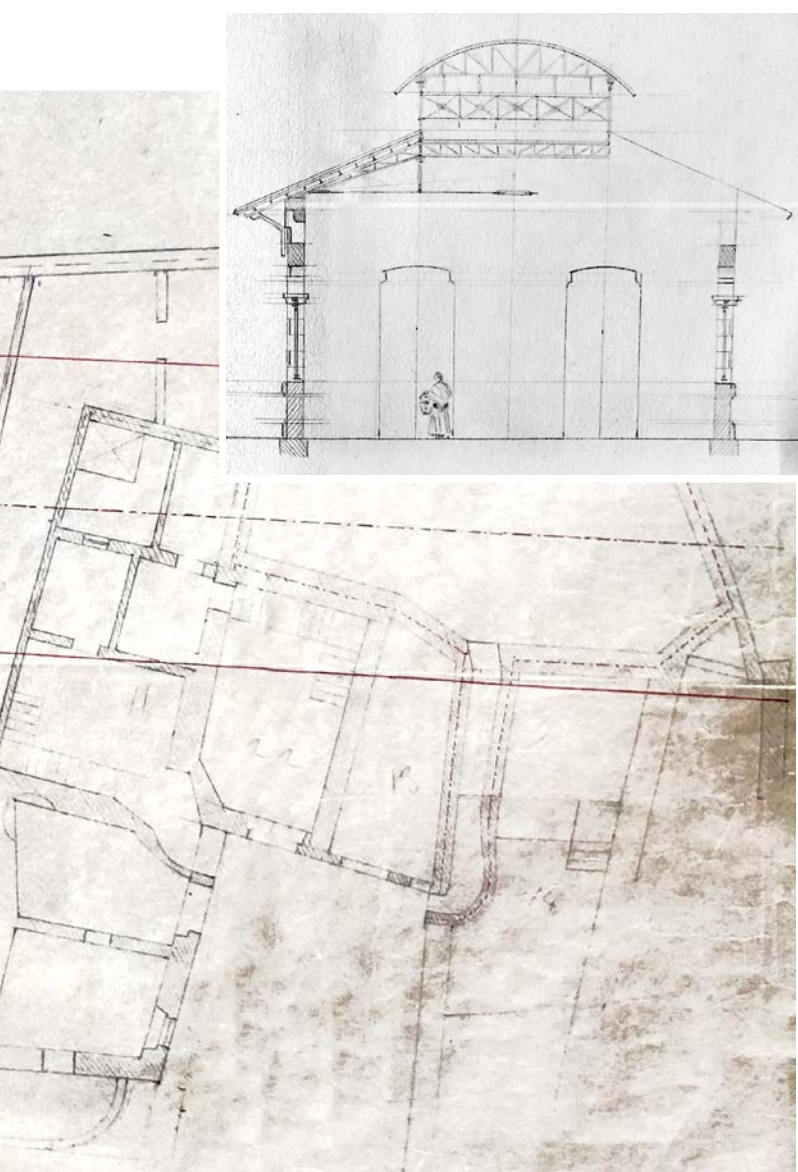
Joan Puch y Bellver

Juan - V. - 688-2 (ja velle al velle i velle)



Ayuntamiento de Sóller y plano cubrión torrente.

Una vez cubierto el torrente, según proyecto de Reynés, que corregía el anterior de Roca –que había sido rechazado por la Dirección General de Obras Públicas del Gobierno Central–, y erigido el nuevo edificio municipal según proyecto de Roca, ausente en Argentina, quedaba el ejercicio de conformar la nueva plaza en relación con los nuevos edificios, como protagonistas intervinientes, al que se debía añadir la necesidad de mejora de la vialidad que se intuía sería necesaria, con la inminente inauguración del nuevo tren.



Joan Rubió realiza un primer proyecto de ordenación de la plaza en el que se creaba una franja ajardinada delimitada por un pequeño muro y verja –que acotaba la propiedad de la iglesia parroquial– y, a la vez, dotaba de una unidad formal a toda la plaza haciendo fácil su lectura. Este proyecto, que fue aceptado y aplaudido por los próceres locales que con su iniciativa y ayuda económica le daban viabilidad, fue rechazado incomprensiblemente por el Consistorio y la Iglesia, debiendo redactar Rubió un modificado. Guillem Reynés, como arquitecto provincial y amigo, fue el encargado de dirigir las obras de remodelación de la plaza⁹⁷, conservándose en el archivo personal una correspondencia entre ambos, que demuestra su grado de amistad y complicidad⁹⁸. El proyecto de muro de delimitación y verja fue licitado y las obras fueron dirigidas por mi abuelo, siendo, no obstante, denunciada su ejecución por los no adjudicatarios al constatar que el resultado final no se ajustaba a lo proyectado y ofertado. La existencia de un plano con dibujos de esta verja realizados por mi abuelo, incluyendo la cruz, según proyecto de Rubió, conduce a la duda razonable de si, realmente, el proyecto original fue modificado durante la obra.

Viendo el resultado final de toda esta intervención y contemplándolo desde una perspectiva actual, resulta fácil estar de acuerdo con el profesor Ignacio Solà Morales i Rubió al calificar de “escenográfica” la fachada de la iglesia parroquial proyectada por Rubió que debía conformar la plaza, pero eliminando cualquier posible interpretación negativa a esta aseveración. Hoy, al contemplar la plaza, resulta fácil percibirla como un contenedor abierto al cielo, en el que las caras que lo conforman admiten, en sentido renacentista, el “superior valor de la plaza” como ejemplariza Bruno Zevi⁹⁹ al definir los espacios negativos, y Leonardo Benévolo lo ratifica en su estudio del urbanismo de Piensa¹⁰⁰.

97. GRF 103.1 del Archivo general del arquitecto. Encargo profesional por parte del alcalde mediante carta.

98. GRF 103.1 del Archivo general del arquitecto. Carta de Joan Rubió quejándose de las dificultades y comunicándole sus desavenencias con el alcalde.

99. ZEVI, Bruno: *Saber ver la Arquitectura*. Barcelona, 1972.

100. BENEVOLO, Leonardo: *La città e casa dell' uomo*, Milán 1975.

IV. 3. Intervención en la restauración del patrimonio

La puesta en valor de los edificios históricos en la segunda mitad del siglo XIX, que había discurrido paralela a una nueva crítica y teoría de la arquitectura basada en la búsqueda de una nueva expresión de la Arquitectura, llevaba implícita la preocupación y el debate de cómo abordar las intervenciones en las necesarias restauraciones.

Al interés por la Antigüedad que había conducido a la irrupción de los historicismos como una búsqueda, en el mejor de los casos, de la auténtica expresión de la Arquitectura, se le añadía la lógica discusión de cómo afrontar la puesta en valor de los *monumentos*. La búsqueda de una definición objetiva de “valor artístico” y “valor histórico” originó, ya entonces, apasionadas disputas. Alois Riegl en su ya célebre ensayo publicado en 1903, *El culto moderno a los monumentos*, intentó clarificar aquellos conceptos,

desgajando del valor histórico un valor de “antigüedad”, mientras que al valor artístico le asociaba un valor “intemporal”, independiente de la ubicación física de la obra en la cadena histórica de la evolución, y de la valoración o estimación que se pudiera dar a la obra en aquel instante histórico.

Toda esta controversia desembocó, inevitablemente, en las primeras décadas del siglo XX, en la percepción de la imagen del monumento como un ente integrado en un valor superior denominado *patrimonio histórico*. Este cambio semántico de la tradicional acepción del vocablo “patrimonio”, normalmente relacionado a términos jurídicos de propiedad, asociaba al monumento una cualidad digna de ser transmitida como herencia o legado, a la vez que lo identificaba como un insustituible valor en la conciencia social colectiva¹⁰¹. A principios del

101. CHOAY, François: *Alegoría del patrimonio*, Barcelona, 2007.

siglo XX, esta nueva concepción de “patrimonio histórico” condujo, ineludiblemente, a una nueva revisión de los debates que se habían producido, en el pasado, al enfrentarse el radicalismo poético de Ruskin con el inicial racionalismo de Viollet-le-Duc. La consideración del *restauro científico*, propugnado por Camilo Boite, abrió un nuevo cauce al intentar maridar, mediante el análisis profundo de la obra arquitectónica, en todas sus facetas, el respeto por la obra existente implícito en la filosofía de Ruskin, con la intervención racional de Viollet-le-Duc, despojándola de sus excesos estilísticos.

Bajo esta óptica, las intervenciones de restauración en edificios históricos, principalmente en las catedrales de León y Sevilla, fueron sometidas a una nueva crítica que alumbró dos corrientes opuestas en la concepción del monumento y en el método de abordar su restauración. El edificio debía ser considerado *patrimonio histórico*, al que había que asegurar, mediante la restauración, su permanencia y legado. Ante esta evidencia, los llamados restauradores y los llamados conservadores protagonizaron un interesante debate. Los primeros, encabezados por Vicente Lampérez, seguían propugnando una restauración “en unidad de estilo”, evitando los excesos estilísticos de Viollet-Le-Duc, mientras que los llamados conservadores abogaban por la prevalencia de transmitir el legado sobre la unidad estilística profundizando en los planteamientos de Camilo Boite y, apoyados en exhaustivos estudios previos históricos y arqueológicos.

Frente a la autorizada voz de Lampérez, avalada por sus intervenciones notables en las Catedrales de Burgos y Cuenca¹², la Alhambra de Granada se convirtió en sujeto de un nuevo debate en el que los sucesivos arquitectos intervinientes, adscritos al nuevo pensamiento conservador, allanaron el camino que iba a

recorrer Torres Balbás, en la restauración de dicho monumento. Éste junto con Puig i Cadafalch y Joan Martorell, iniciaron un movimiento que enterró definitivamente las concepciones de restauración en unidad de estilo¹⁰³.

Este era el marco conceptual en el que Guillem Reynés interviene en las restauraciones del Palacio de la Almudaina, las murallas de Alcudia y la torre de Canyamel. Tres actuaciones sobre las que podemos ver explicitadas muchas de las ideas sometidas a debate, antes anunciadas, así como la aplicación de determinadas conclusiones surgidas del resultado de diferentes ponencias habidas en los Congresos Nacionales de Arquitectos de Madrid, San Sebastián y Sevilla, a los que acudió.

En 1913, Reynés redacta, por encargo del Real Patrimonio, el proyecto de restauración de los lienzos de muralla del Palacio de la Almudaina, reordenando las plataformas de la escalinata existente y creando una nueva torre, la Torre dels Caps, en el ángulo de encuentro de los lienzos y sobre unos restos de cimentación que sugerían el emplazamiento de la antigua torre, donde se exponían las cabezas de los ajusticiados¹⁰⁴.

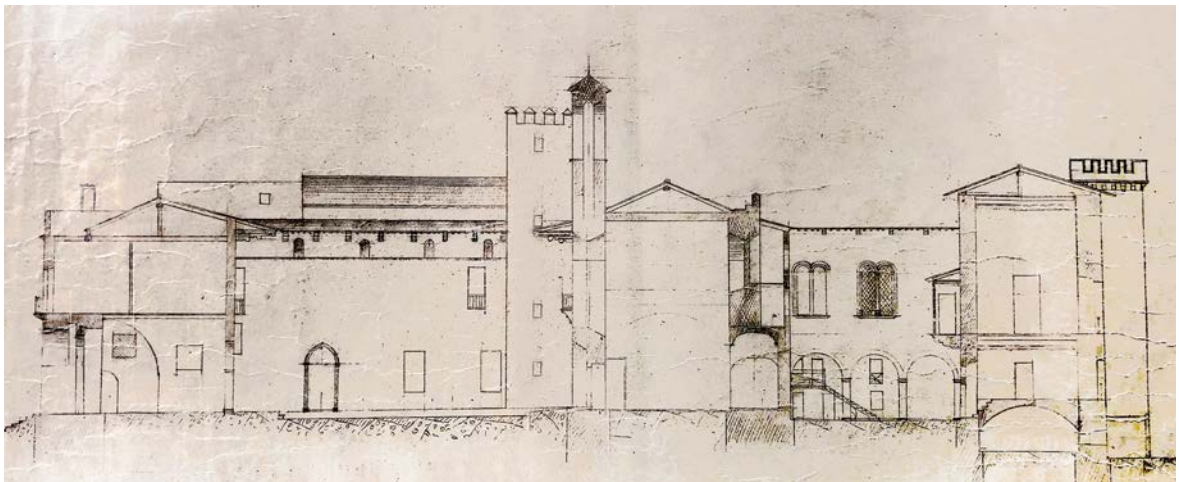
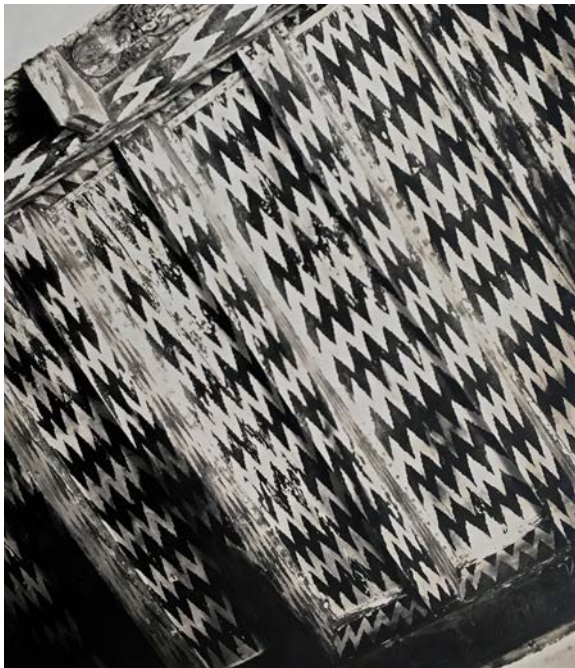
Con anterioridad, en 1905, se había desechado un proyecto de restauración de dicha muralla, redactado por el ingeniero Eusebio Estada. La lectura del informe redactado por la Comisión de Monumentos, rechazando dicho proyecto, es ilustrativo al contemplar las razones de su desistimiento,

“Los planos presentados a esta comisión no corresponden a nuestro modo de ver al carácter que desde un principio imprimieron los artífices al Real Castillo de la Almudaina, por ser aquellos de gusto más reciente y

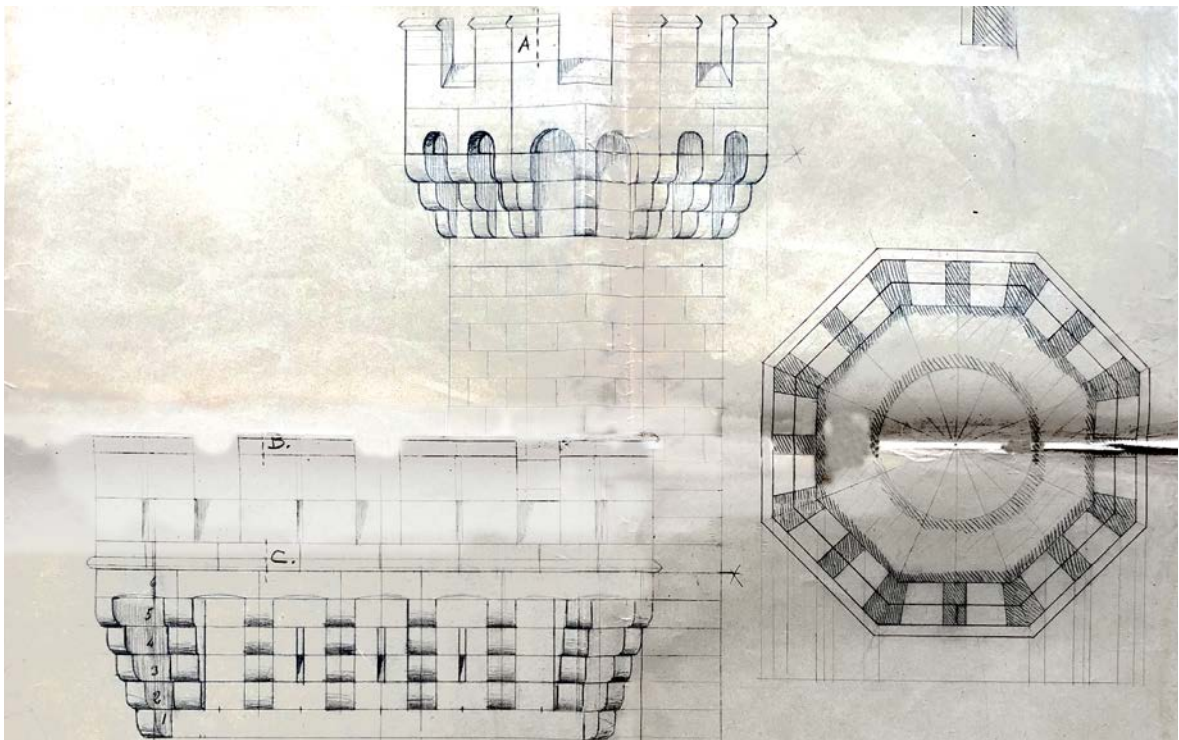
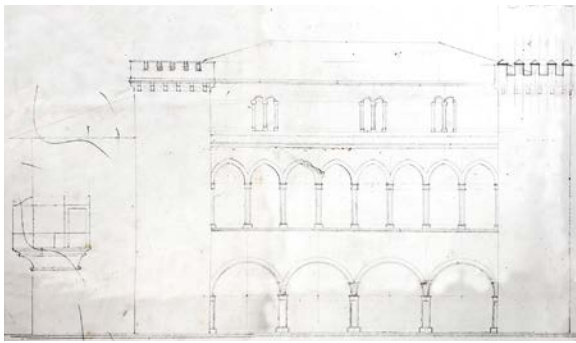
102. CHUECA GOITIA, Fernando: Historia de la arquitectura española, Madrid, 2001.

103. GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio: Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principio y normas, Madrid, 1999.

104. GRF.019 del Archivo general del arquitecto. Proyecto completo. Planos, memoria, pliego de condiciones y presupuesto.



Palacio de la Almudaina.



Palacio de la Almudaina.

*solo empleado en los chateaux modernos, alejándose no poco, por lo mismo de la exquisita simplicidad que suma un todo el exterior de nuestro alcázar. Por otra parte nos parece impropia de todo punto la sustitución por una esquina de la famosa torre llamada dels caps, de la cual aún subsisten vestigios.”*¹⁰⁵

Las pautas que recomienda deben seguir el nuevo proyecto que debería realizarse, se plasmaban en tres apartados,

*“1º. Que las cortinas trazadas en los planos presentados se sustituyan a la misma altura a que se reduce en estos, por barbacanas simplemente corridas de almenas prismáticas como las que todavía quedan incrustadas en el muro exterior, que da a la muralla de la llamada casa de l’obra de la Seo; 2º Modificar el remate de la obra situada en el intermedios de las dos cortinas del lado del Huerto del Rey, mejorando su almenado y el resalto y forma de sus soportes a fin de que no resulten de perspectiva...; 3º Debemos insistir en la imprescindible reconstrucción de de la antigua torre dels caps, otra de las angulares y tal vez la más importante por su situación de cuantas flanquean el Palacio. Su forma cuadrangular, robusta, elevada a conveniente altura, coronada de merloncillos, sostenidos por prolongados modillones, como los elegantísimos de Perpiñan.”*¹⁰⁶

Guillem Reynés tiene en cuenta estas recomendaciones y, una vez aprobado el proyecto, se adjudican las obras por concurso el 21 de febrero de 1916, llevándose a cabo con inusual celeridad. Se desdobra el lienzo murario para evitar una excesiva altura y conectarla con la plataforma de los jardines reales, aportando una interesante solución. Esta rotura de los

planos del muro permite adaptarse, a la vez, a las preexistentes plataformas que conformaban la escalera.

*“/.../Resulta que como la calle de la Seo está formada por sucesivos tramos de escalinata (cinco en total) al llegar a los inferiores, el muro resulta de una altura excesiva, el gran paño de pared es de una monotonía desesperante, y además hay que pensar en el arreglo de los terraplenes, restos informes de anteriores excavaciones para adaptarse al nivel de la vía pública.”*¹⁰⁷

Las sugerencias de la Comisión de Monumentos y la decisión de incorporar la nueva *torre dels caps*, inspirada en el *castellet de Perpiñan*¹⁰⁸, reflejan perfectamente el concepto de restauración que prevalecía entonces, en el que los estudios históricos, artísticos y arqueológicos que documentaban la intervención, no eran suficientemente válidos para evitar ciertas invenciones e incluso la aceptación de un relativo “falso histórico”.

Entre la lectura del estado lamentable de los lienzos de las murallas y de los restos o vestigios de una antigua torre, que podemos imaginar realizó Guillem Reynés, y el resultado final de su intervención, podemos intuir un proceso de análisis y de estudio que, a través de un cedazo crítico, le condujo al acto creativo inherente a toda restauración. Sus estudios de documentación histórica¹⁰⁹, levantamiento de planos, análisis arqueológicos etc., en la línea de un *restauro científico*, parece debería haber conducido a una intervención más aséptica ausente de dudosas reinventones, sin embargo, el “carácter o valor histórico” con toda su carga épica y emocional prevaleció sobre el “valor de antigüedad” mostrado en el trazado de la muralla y en el estado de sus lienzos.

105. GRF.019 del Archivo general del arquitecto. Informe del Marqués de Vivot, Fausto Morell y Jerónimo Ruiz, como representantes de la Comisión de Monumentos.

106. GRF.019 del Archivo general del arquitecto. Informe del Marqués de Vivot, Fausto Morell y Jerónimo Ruiz, como representantes de la Comisión de Monumentos.

107. GRF.019 del Archivo general del arquitecto. Memoria justificativa del proyecto.

108. GRF.019 del Archivo general del arquitecto. Memoria explicativa del proyecto.

109. GRF.019 del Archivo general del arquitecto. Notas de SUREDA, Enrique: De la Corte de los Reyes de Mallorca, Madrid, 1914.

Pero intentemos invertir el proceso, y en lugar de analizar la obra como producto acabado bajo axiomas de restauración, busquemos en el arquitecto, en su ideología y utopía, y en su entorno social e histórico, todas las causas que le condicionaron su proceso de restauración creativa, y a la vez partiendo de la vivencia de la obra edificada, intentemos encontrar igualmente todos estos impulsos sociológicos, técnicos e históricos.

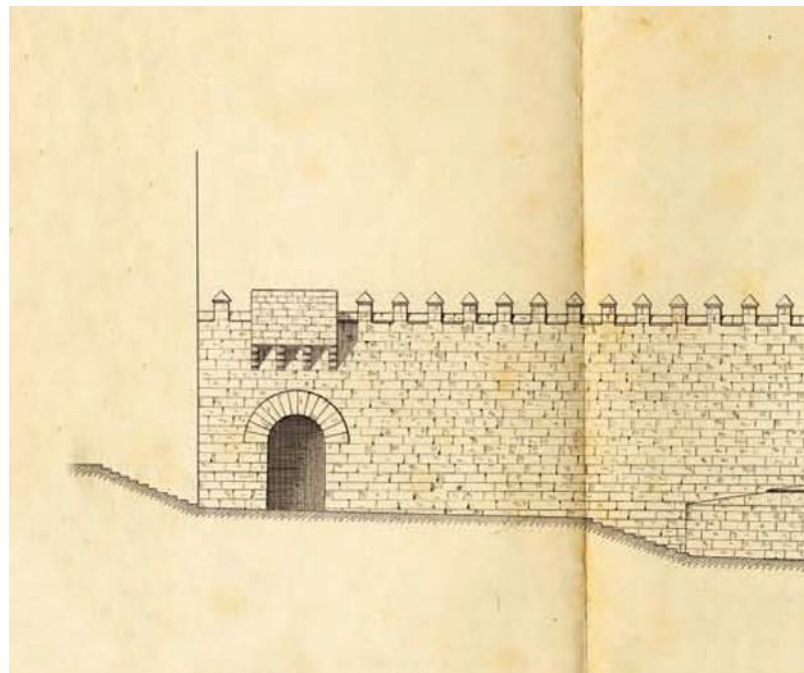
Guillem Reynés no era ajeno al momento cultural y político de entonces sino, muy al contrario, estaba inmerso en él y era consciente de la percepción de una cierta poética “romántica” de aquellas arquitecturas que, habiendo estado presentes durante siglos, se las estaba queriendo dotar de una simbología a la que, muchas de ellas, eran extrañas por su propia naturaleza.

Europa seguía asistiendo a una búsqueda de identidades nacionales en la que la música y la arquitectura eran sus máximos exponentes y valedores. Mallorca en su microcosmos y mi abuelo inmerso en él, no podía ser ajeno a este devenir. Así podemos entender sus apasionados estudios e investigaciones, previos a la elaboración del proyecto. Igualmente comprenderemos la réplica de la torre dels Caps de la del Palacio de los Reyes de Mallorca de Perpiñán. Por qué no interpretar este falso histórico como un recuerdo del momento álgido de la historia del Reino de Mallorca (quizás, momento añorado por él) y, por qué no decirlo ¿pensar en una recreación de la torre como la evidencia física de una utopía justificativa de todo su trabajo en aras a preservar y legar un patrimonio?

Veamos a que nos conducen estos apriorismos al contemplar hoy, con ojos críticos de arquitecto, el conjunto arquitectónico de las murallas, torre y escalinatas de la Seo. Parece

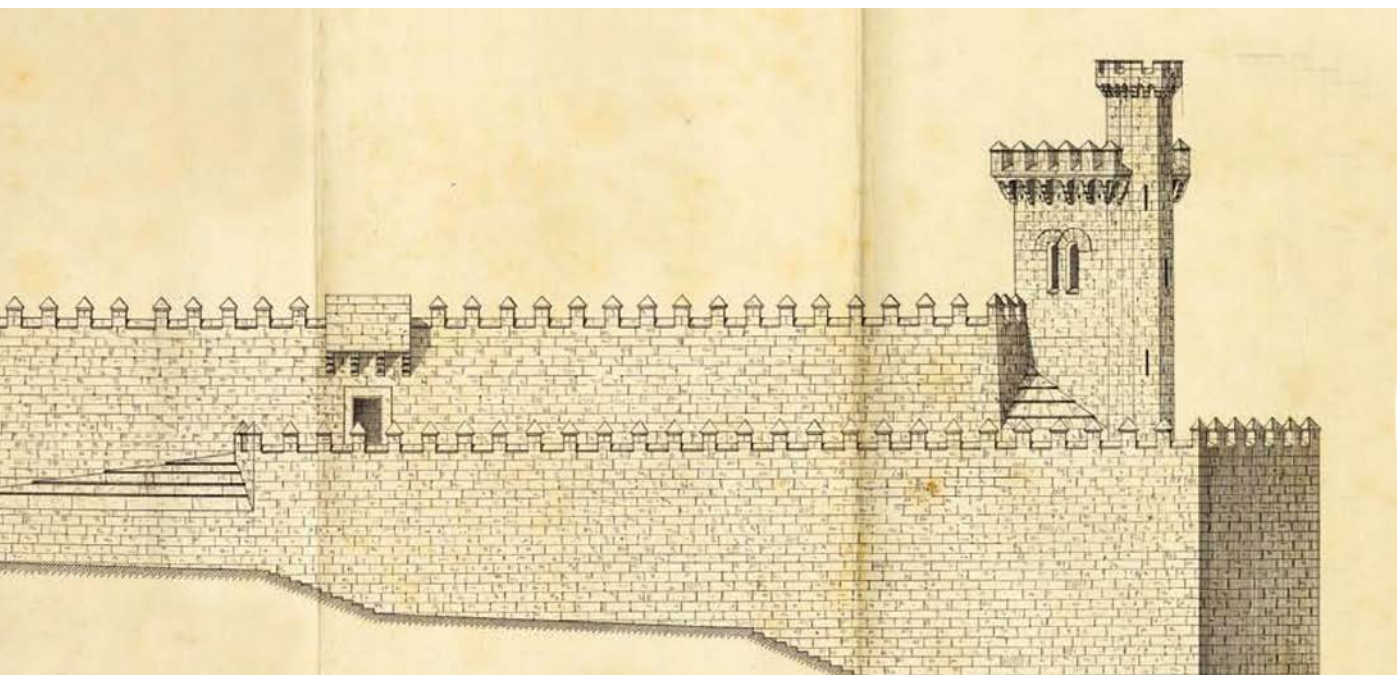
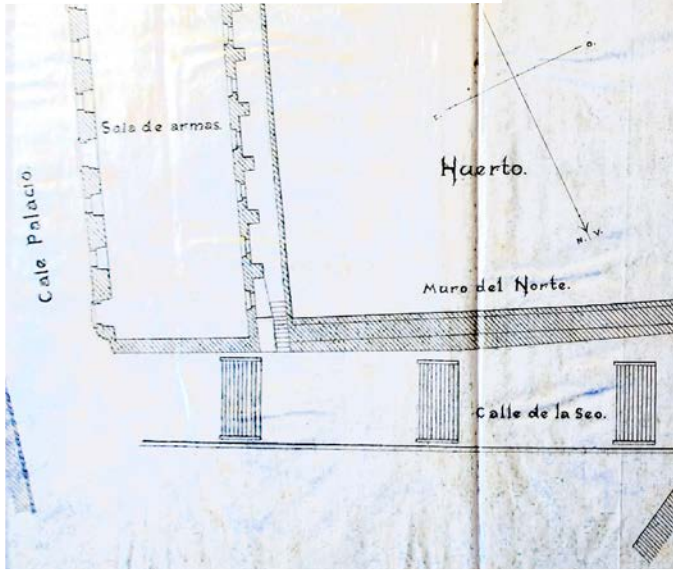
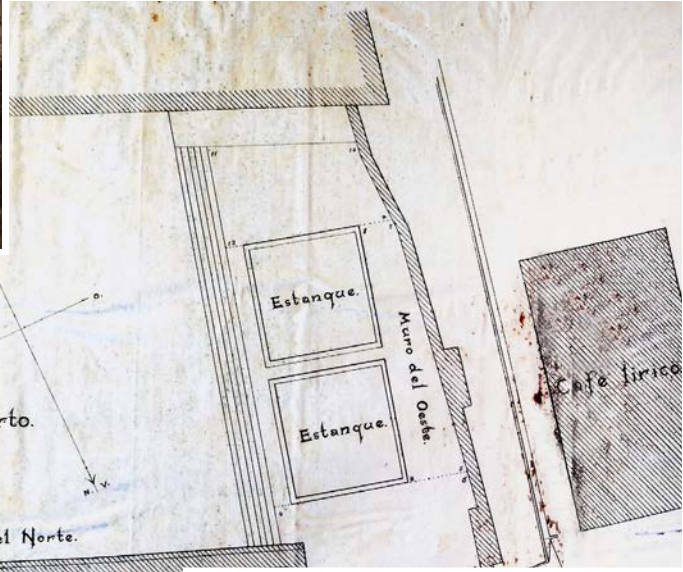
que el efecto buscado es el de una continuidad espacial, no como una serie estructurada de sucesos, sino como una secuencia en la percepción del observador. El carácter envolvente del muro tiene su máxima expresión en el ángulo de encuentro sobre el que se ubica la torre dels Caps. La radicalidad geométrica de los prismas prelude la fractura del volumen, logrando que la tensión contenida dentro de las murallas se libere a través de la verticalidad de la torre. Es fácil percibir visualmente el espacio como una caja abierta que se vuelca sobre el plano inferior de la plaza a través de la escalinata. El valor arqueológico queda disminuido, predominando una cierta poética del lugar en la que la tradición es interpretada como un fluir continuo e identitario.

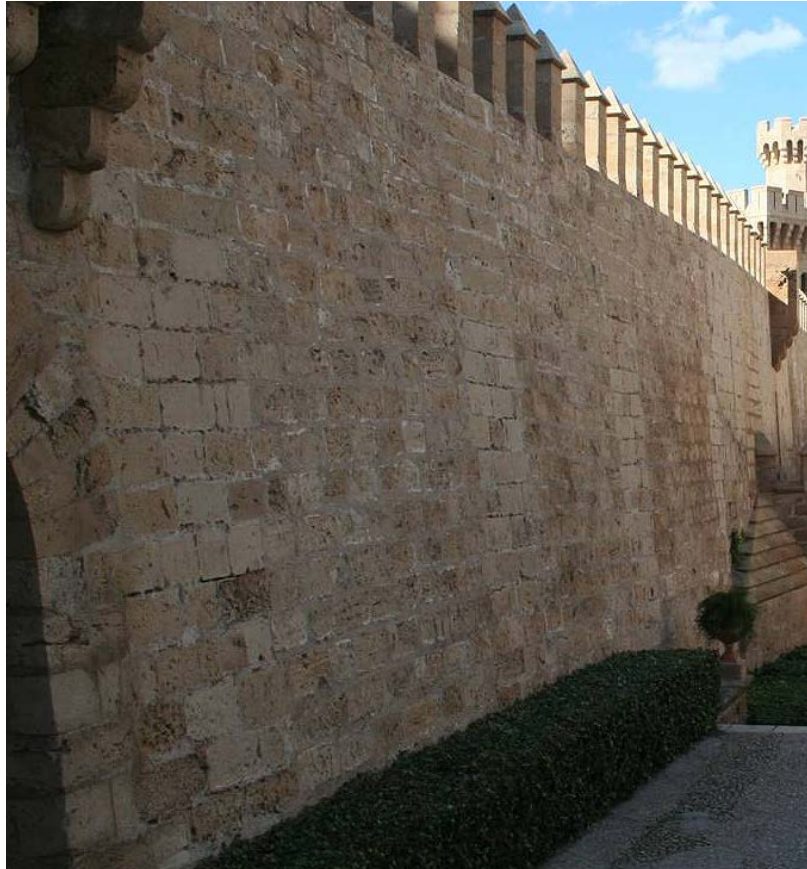
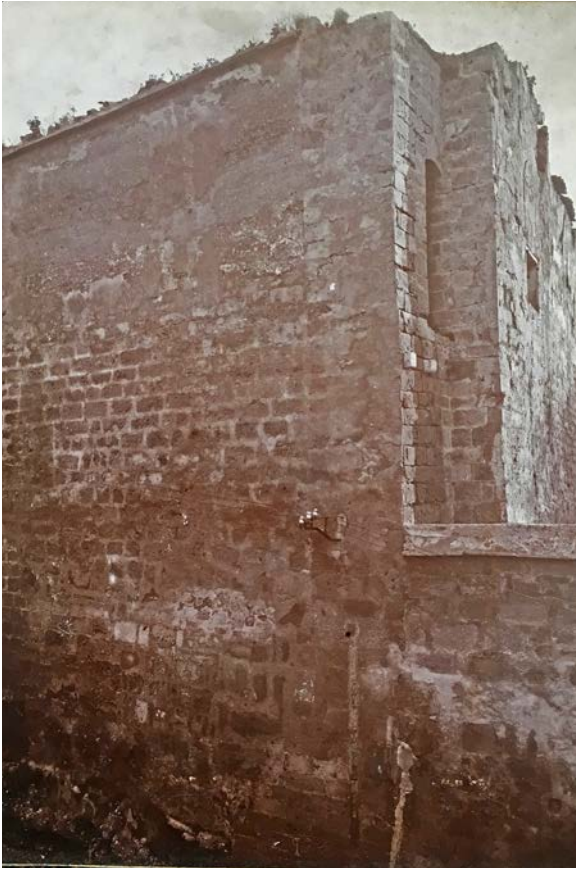
Así pues, comprendiendo el sustentáculo de la obra de arte, en nuestro caso arquitectónica, como sujeto de la intervención, independiente del valor histórico que le acompaña, podemos no tan solo entender, sino aceptar las modificaciones y alteraciones de dicho soporte físico en aras de lograr mantener, e incluso potenciar, no su historicidad sino su artísticidad.¹¹⁰



Palacio de la Almudaina.

110. BRANDI, Cesare: Teoría de la restauración, Madrid, 2010.





Palacio de la Almudaina.

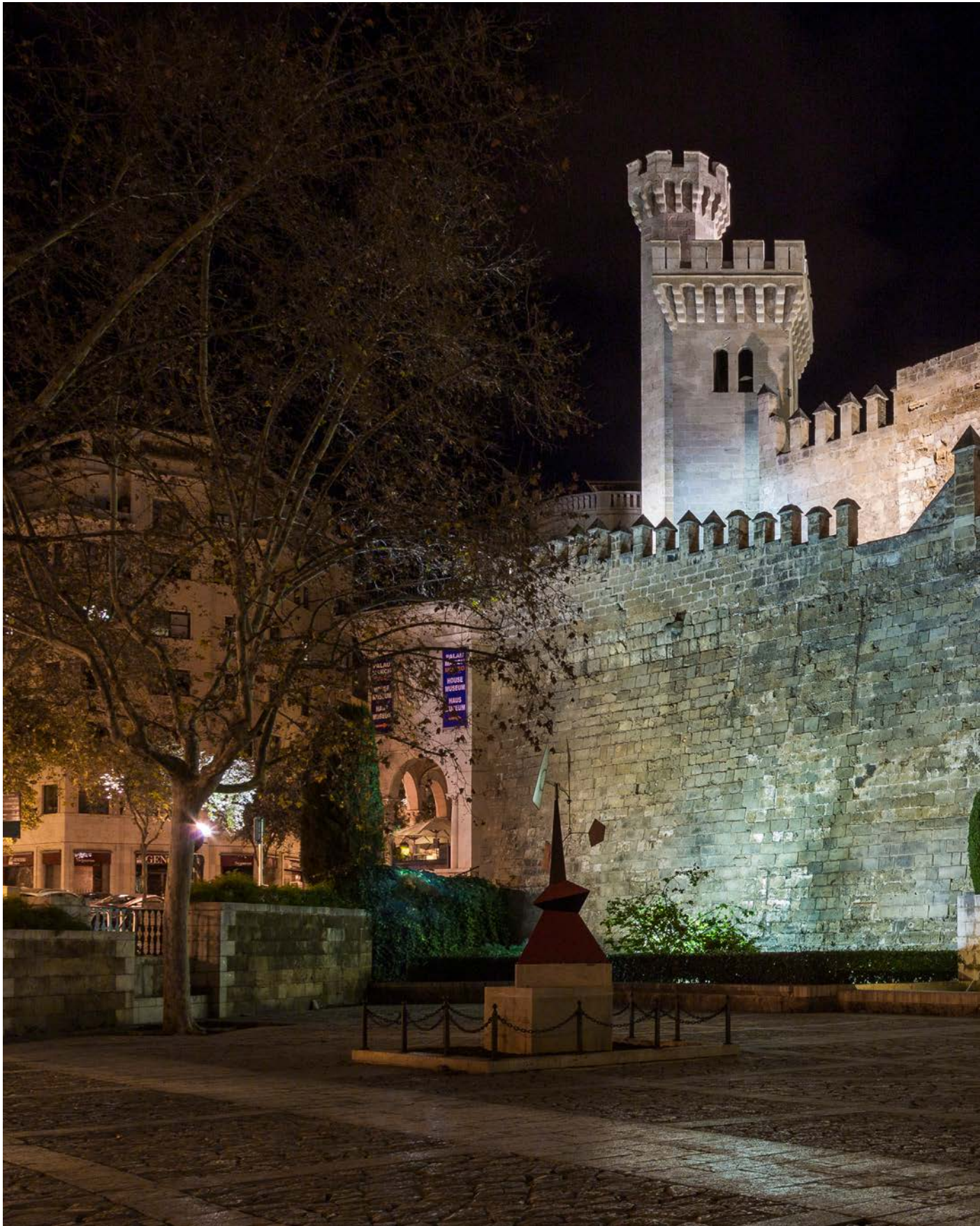


En 1918, en una conferencia sobre el Palacio de la Almudaina, leída en el Museo Arqueológico Diocesano (que acababa igualmente de restaurar y acondicionar), hacía referencia a las pautas y criterio seguidos en la restauración del conjunto arquitectónico,

“De la reconstrucció de las murades de Tramuntana y de Ponent amb la torre angular que recorda la dels caps, sols puc dir, que lo bó que té es la norma que va assenyalar aquell benemèrit marquès de Vivot, darrer vicepresident de l’heroica Comissió de Monuments, i que els desencerts del projecte i d’execució son deguts al qui te l’honor de dirigir-vos la paraula.”¹¹¹



111. GRF.019 del Archivo general del arquitecto. Conferencia publicada en la Veu de Mallorca el 16 de marzo de 1918 y reproducida por VIDAL REYNÉS, Jordi: Antología de textos, Palma, 2007.



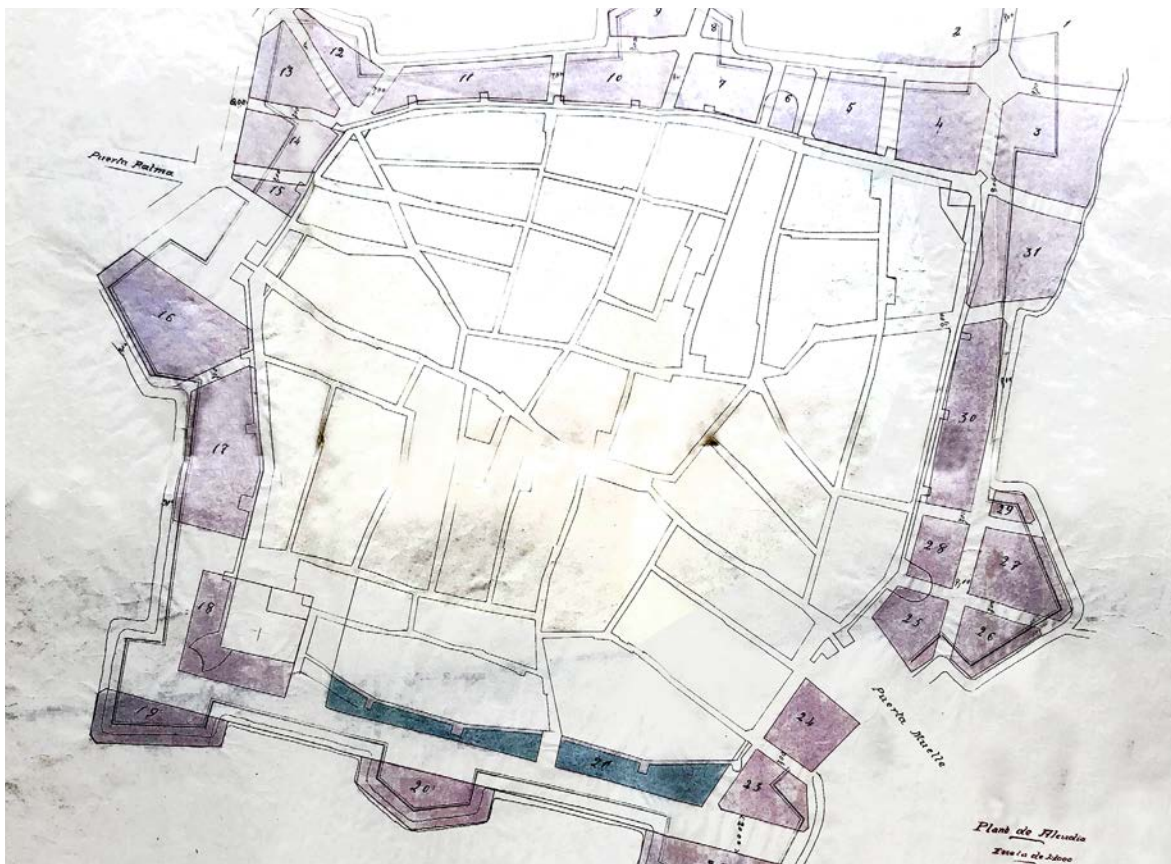
Palacio de la Almudaina.



En 1910 el Ayuntamiento de Alcudia encarga a Guillem Reynés el proyecto de reforma interior de la ciudad que debía abordar principalmente, previo levantamiento de planos de su estado actual, las alineaciones y rasantes de sus calles. Una vez entregado este trabajo (a raíz de la autorización del derribo de las fortificaciones de las murallas, otorgado en Real Orden de 12 de junio de 1912 y previo informe favorable de la Comisión Provincial de Monumentos), se alumbró un nuevo escenario¹¹². Se debía incorporar al plan de reforma interior, recién proyectado, el recinto que ocupaban las deterioradas fortificaciones y bastiones junto a los restos de las murallas medievales, y considerar y valorar los nuevos solares procedentes de los terrenos anteriormente ocupados, una vez el Ministerio de Hacienda hubiera procedido a su cesión.

Con toda la documentación que poseía a raíz de su proyecto anterior, no le resultó difícil a Reynés incorporar el recinto murario¹¹³ “...en términos que solo tuvimos que añadir al perímetro de la ciudad el recinto amurallado y en él señalar la prolongación de las calles hasta el Camino de Ronda.”

Incomprensiblemente, el informe de la Comisión Provincial de Monumentos abogaba, de una manera clara y taxativa, por la demolición de los restos de murallas levantadas por el primer rey privativo de Mallorca Jaime II, en aras de una supuesta modernidad y contradiciendo sus propios informes relativos a la conservación de la Puerta de Santa Margarita o de *Bab el Kofol* (como ya se ha visto) y al caso, muy similar, de las murallas del Palacio de la Almudaina en la ciudad de Palma.



Plano de las Murallas de Alcudia.

111. GRF.019 del Archivo general del arquitecto. Conferencia publicada en la Veu de Mallorca el 16 de marzo de 1918 y reproducida por VIDAL REYNÉS, Jordi: Antología de textos, Palma, 2007.

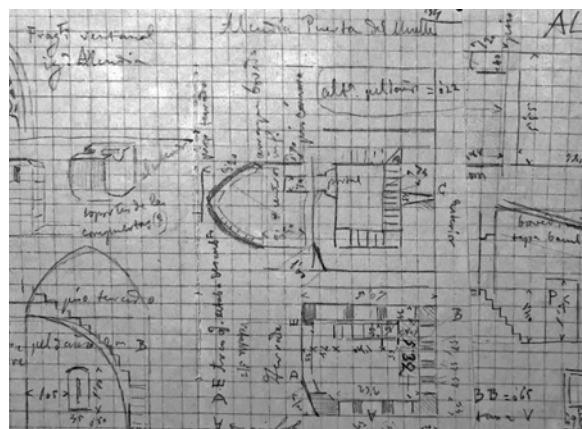
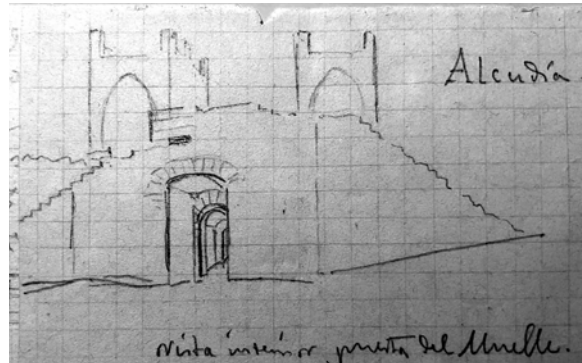
112. GRF.025 del Archivo general del arquitecto. Proyecto de alineaciones y rasantes. Documentación oficial existente.

113. GRF.025 del Archivo general del arquitecto. Memoria explicativa del proyecto.

“Muchas de sus cortinas han desaparecido y buena parte de sus torres y baluartes se hallan en estado de ruina inminente, tanto, que constituyen un gran peligro para la seguridad pública. Lo son también, desde el punto de vista higiénico, sus fosos convertidos en estercoleros en los que se encharcan las aguas pluviales con grave daño para la seguridad pública. Por todos estos motivos y por la necesidad que tiene la población de ensancharse, cree esta Comisión que no puede ser más plausible el propósito de la Corporación Municipal de Alcúdia de proceder al derribo de de dicho recinto, conservando a sus expensas los restos arqueológicos que aun revistan algún valor, a cambio de que se le cedan los solares procedentes del derribo.”¹¹⁴

Una vez más, se observa la eterna disyuntiva entre desarrollo, o conservación y restauración de unas ruinas; una herencia y memoria del pasado, en las que cada periodo histórico ve en los restos aquello que quiere ver, en relación con los problemas arquitectónicos o urbanísticos concretos a los que se tiene que enfrentar. Guillem Reynés, entendiendo la importancia de “...los restos arqueológicos que aun tengan algún valor...”, propone la restauración de las puertas Norte y Sur, las llamadas de Xara y de San Sebastián, y la del lienzo de muralla que, adosado a la iglesia parroquial, continuaba hasta la puerta del Muelle. Consideraba factible restaurar este paramento de muralla “sin caer en anacronismos, por conservarse visible su estructura...”, dando a entender que una ruina es, ante todo, una invitación al arte de construir, buscando con imaginación una concordancia conceptual, técnica y formal con el caos aparente de toda ruina.

Paralela a este lienzo proyectaba una ancha vía en forma de paseo de 20 metros que dejaba a un lado los solares futuros provenientes del derribo de los bastiones y en el otro la propia muralla.



Murallas de Alcúdia.

114. GRF.025 del Archivo general del arquitecto. Informe de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Baleares.

Esta gran avenida afirmaba, se aproximaría:

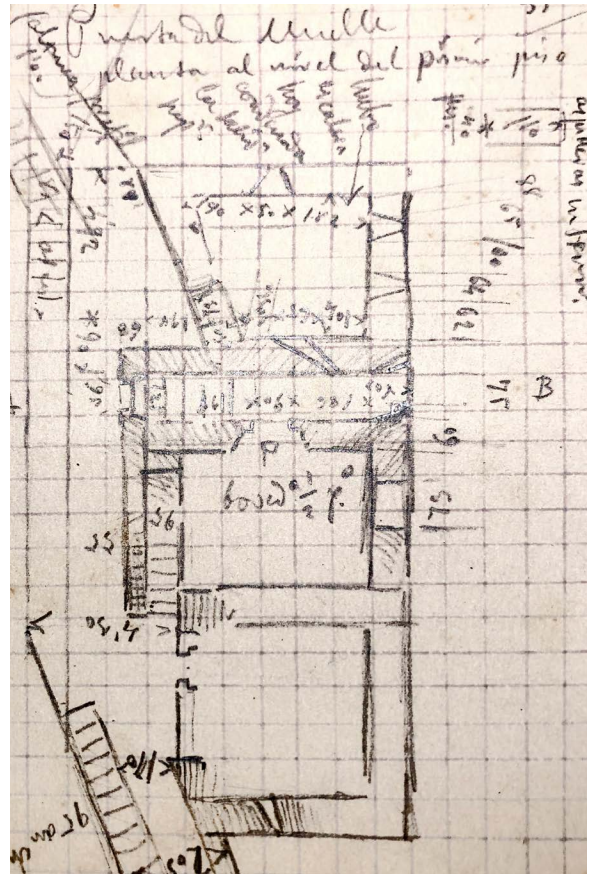
“A las calles Rivoli y Lyon de París o la de King William Street de Londres, diferenciándose únicamente en el arbolado. 3,00 metros de acera junto a los jardines, 10,00 para tránsito rodado, 1,00 para arbolado y 6,00 para una ancha acera para los peatones./.../ Considerando no solamente la hermosa perspectiva que resultaría sino que con ellas también se facilita el tránsito a los modernos vehículos hermanando el respeto a lo histórico con la comodidad para el tránsito.”¹¹⁵

Ya restauradas las dos puertas monumentales, situadas en los extremos opuestos de la ciudad, quedaban así enmarcadas en sendas plazas.



Puertas de las Murallas de Alcudia.

115. GRF.025 del Archivo general del arquitecto. Memoria explicativa del proyecto.

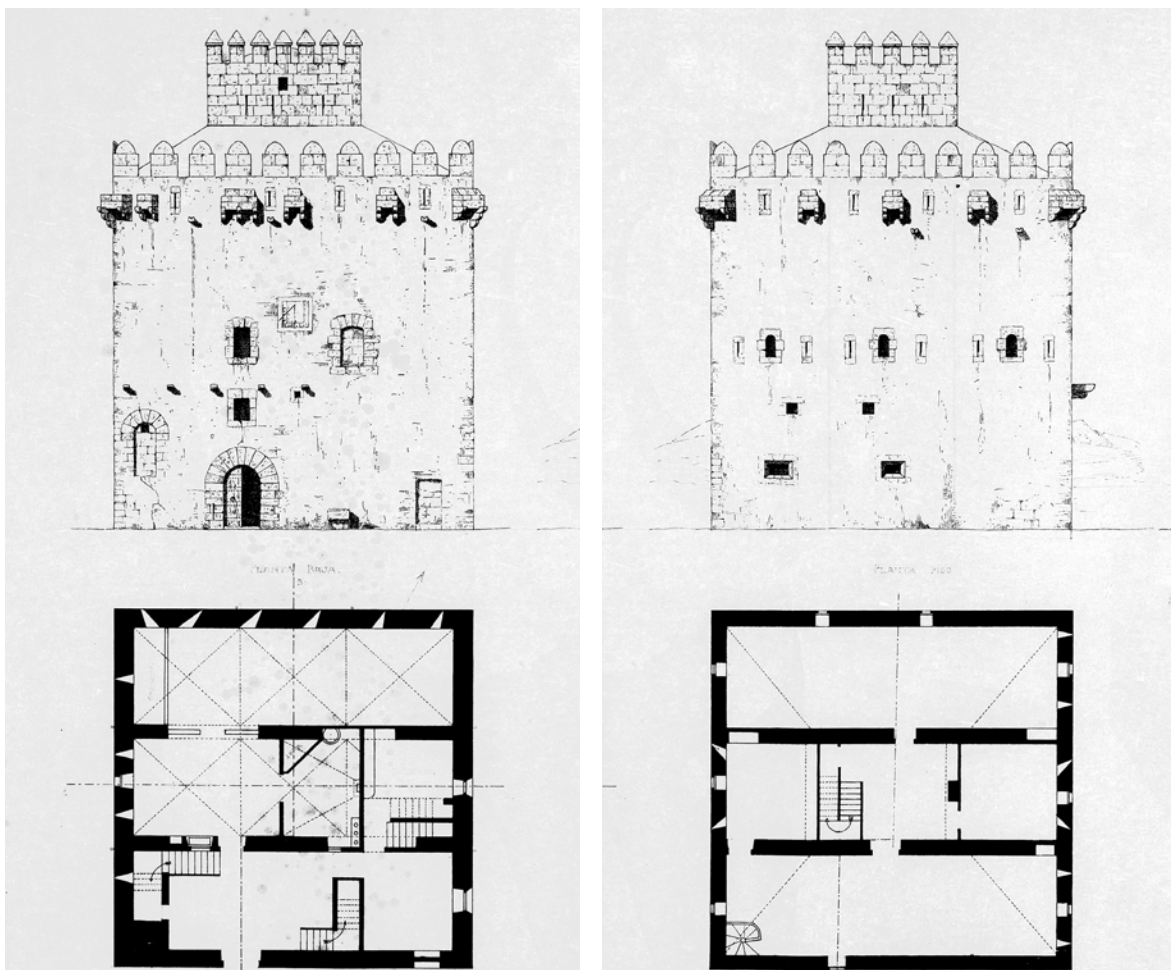


Puertas de las Murallas de Alcuía.

Muy distinta fue su intervención en la torre de Canyamel, en su consolidación, donde podemos intuir una consideración racional y emocional de la herencia recibida. Se trata de una torre aislada, lejos de la costa, sin interferencias de orden constructivo de edificaciones anexas, ni de desarrollos urbanísticos que la condicionen. Es simplemente un monumento que ha adquirido un valor de patrimonio a transmitir, que nos permite soñar desde el presente constatando “...*que en aquel se encuentra nuestra memoria y que el intervenir es únicamente recordar.*”¹¹⁶

Solamente bajo estas premisas es posible entender sus apurados dibujos como una ocasión para repensar de nuevo la arquitectura, ya que solo a través del dibujo, de la representación

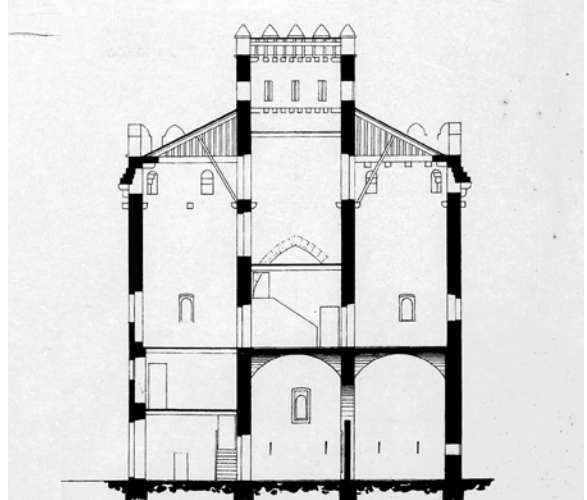
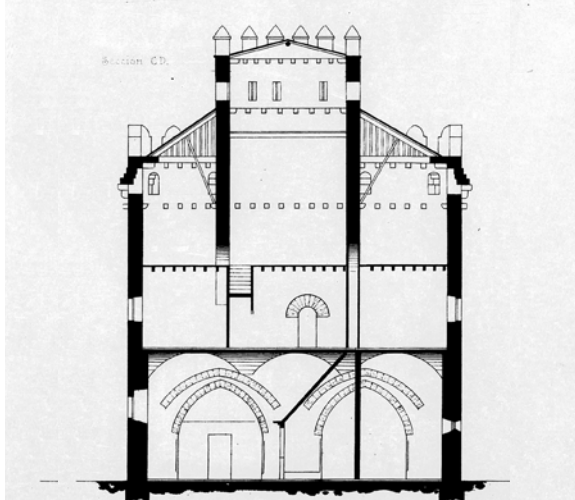
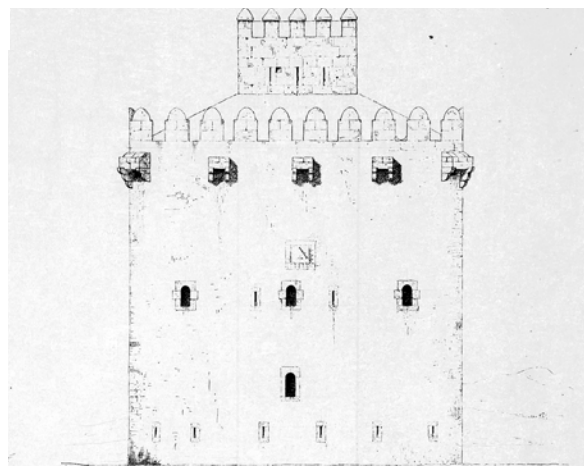
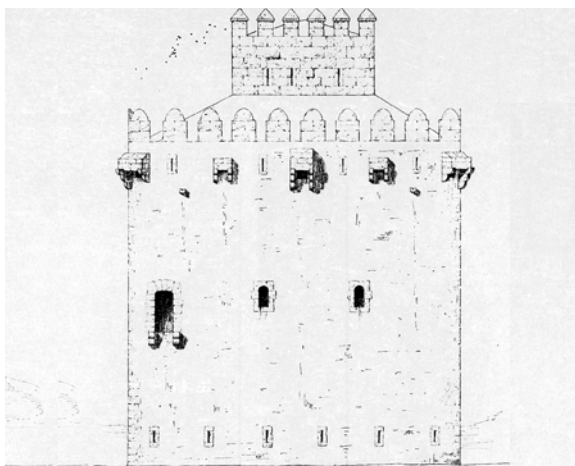
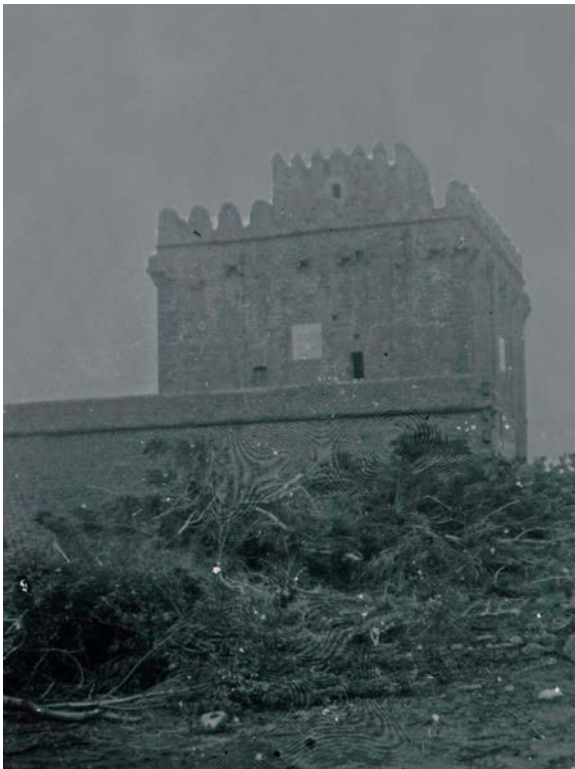
gráfica de ruinas a interpretar, o de edificios antiguos existentes, se puede encontrar el utensilio convertido en verdadero estímulo y origen de cualquier invención proyectual, como nos recuerda Alberto Ustarroz¹¹⁷. El seguimiento personal de las obras de esta torre medieval de defensa, única por su emplazamiento en el interior, sugiere una vivencia de una cierta invitación al arte de construir; *arquitectura herida*, en palabras de Alberti, que convoca al conocimiento del pasado a través de la memoria y que permite, a través de la intervención, evidenciar los materiales y su textura, y recrear aquella arquitectura plasmada en una disposición, rígida en planta, que, traslada su función de refugio y defensa, al desarrollo espacial del interior.



Torre Canyamel.

116. FIORINO, Donatella: Le tecniche costruttive nelle torri campanarie della Sardegna. Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la construcción, Burgos, 2007.

117. USTÁRROZ, Alberto: La lección de las ruinas, Barcelona, 1997.



Torre Canyamel.



Torre Canyamel.



IV. 4. Compromiso con la cultura

Guillem Reynés unió a las profundas convicciones religiosas y acentuada inquietud intelectual que heredó de su familia, un serio compromiso en la defensa de la cultura, lengua y patrimonio. En la profundización y encuentro de estos vectores, se puede encontrar reflejados su religiosidad y militancia católica, y su apasionada defensa de la lengua y la cultura manifestada, esta última, en varios campos no necesariamente arquitectónicos, pero sí siempre ligados al concepto de Patrimonio cultural.

Su religiosidad trasladada a la actividad profesional se encuentra explicitada en todas sus obras y proyectos de carácter religioso en los que, en las memorias, justifica a menudo la solución formal elegida bajo axiomas o parámetros dotados de profunda trascendencia. Paralelamente, canaliza todas estas convicciones en la pertenencia a asociaciones de carácter religioso, parroquial

o diocesano, donde sigue impartiendo charlas o conferencias. En 1910 viaja con el obispo Campins a Roma, formando parte de la peregrinación mallorquina, teniendo la oportunidad de ser presentado al Papa Pío X como *Arquitectus*¹¹⁸, y de visitar y recorrer todos aquellos monumentos, u obras, que únicamente conocía por las enseñanzas de la Escuela, postales y libros.

Su compromiso con la lengua se halla, ya inicialmente, evidenciado en sus conferencias como estudiante, en la Congregación Mariana de los PP. Jesuitas de Madrid¹¹⁹:

“No comprendo el regionalismo llamado platónico, ideal inútil, que no tiene más objeto que escribir odas y sonetos al país en que se ha nacido y recordar alguna que otra leyenda; mi regionalismo práctico, que ya se de antemano ha de ser condenado por muchos de vosotros,

118. Carta dirigida a su esposa Ana Quintana Garau, describiéndole la audiencia: “Cuan m’ha tocat a mi, el Sr. Bisbe li ha dit. Arquitectus. El Papa ha beneit un paquet en que de medalletes petites totes soles n’hy ha cent... El Papa vestit de blanc rodetjat de la seva guardia, amb el coll una mica tort, una mirada serena y una veu hermosa i sense afectació. Es estat una cosa que no te pots imaginar”.

119. Academia de la Congregación Mariana de los PP. Jesuitas. Madrid, 1899.

se funda en el amor a la lengua y el amor a las tradiciones. Este es, señores, el regionalismo tal como yo lo entiendo.”

También se constata en la correspondencia de estudiante con sus padres cuando, desde Madrid y a raíz de algún escarceo amoroso, les escribe: “*Jo vull estimar en mallorquí, com en mallorquí faig ses meves pregaries i en mallorquí els estim a vostés, ancara que els escrigui en castellá...*”¹²⁰

Igualmente, en sus cartas de estudiante dirigidas a Ana Quintana Garau, con la que más tarde contraería matrimonio en 1906, y con la que tendría cuatro hijos (Gaspar, José, Juana y Guillermo), alterna el mallorquín con el castellano y firma como Guillem o Guiem, y así continúa haciéndolo hasta su fallecimiento.

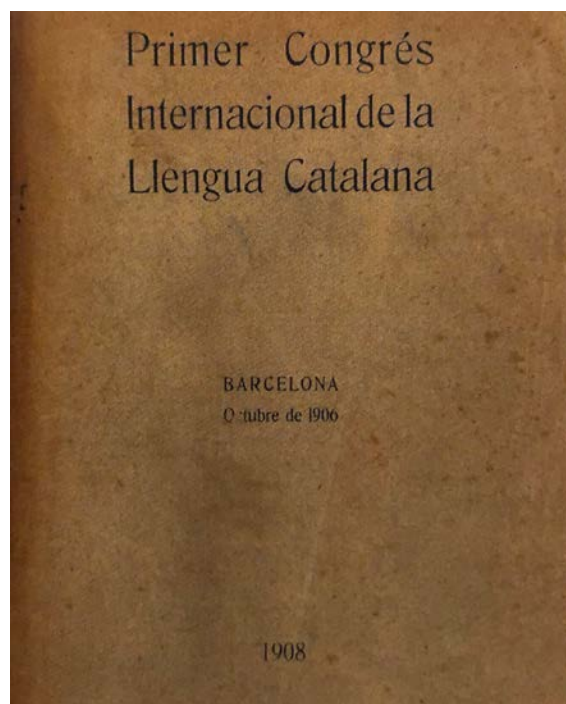
Todo aquel entusiasmo juvenil de estudiante se fue cimentando al retornar de Madrid para finalizar sus estudios en la Escuela de Arquitectura de Barcelona y en su retomada asistencia a las sesiones del Cercle de San Lluc en las que conoció, y tuvo posterior relación epistolar con Josep Carner¹²¹, amén de la muy especial amistad que generó con Joan Rubió, como ya se ha mencionado. Toda esta actividad intelectual generadora del *noucentisme*, articulada alrededor de la revista *Catalunya*, dirigida por el propio Carner, fue la inspiradora de la revista mallorquina *Mitjorn* que, con carácter mensual y dirigida por el poeta Miquel Ferrà, siguió la corriente ideológica de aquella¹²²,

“Aquesta revista será dirigida per Miquel Ferrà y seguirà el model de “Catalunya”, la revista que feien el seus amics catalans i que dirigia Josep Carner. Els joves que seguirán Ferrà en la confecció de la revista son: Josep M. Tous i Maroto, Llorenç Riber, Guillem Reynés, Salvador Galmés... inspirats pel noucentisme del poema “Als Joves” del mateix Costa. Aquets

joves son ajudats per les dues generacions literàries anteriors i pels amics catalans. La revista será el major exponent d’aquesta jove intel·lectualitat mallorquina, que ineix catalanisme i cristianisme seguint les directrius de l’Església il·lenca, inspirada pel bisbe de Vic Josep Torras i Bages.”

Es evidente que, si bien el *noucentisme* afectó principalmente a la literatura, es indudable una cierta influencia de este movimiento, a través de Puig i Cadafalch, en determinadas obras de Reynés. De la misma manera, y como se ha visto, se originó la eclosión de una fructífera colaboración con numerosos artistas pertenecientes al Cercle, en muchos de sus proyectos.

Con antelación, en 1906, y con un año apenas de ejercicio profesional, participó como ponente en el *Congrés Internacional de la Llengua Catalana*, con la comunicació: *Necessitat de reconstituir el llenguatge català en els oficis tècnics i en l’art de construcció*¹²³, manifestando una proclama encendida de estima por la lengua:



120. Correspondencia de Guillem Reynés Font con sus padres siendo estudiante en Madrid.

121. TOSUS I MAROTO, Josep: la Almudaina 13 de octubre de 1918. “Conocí a Reynés en Barcelona, allá por los años de 1905, cuando él terminaba la carrera. Era por aquel entonces cuando el resurgir de Catalunya, que tan espléndido florecimiento iba a tener, comenzaba a manifestarse en toda su ufanía. En el Circol de San Lluc, reuniese mañana y tarde, todos los días en torno de Pepe Carner, una pléyade de jóvenes que hoy figuran en primera línea en el movimiento cultura; entre ellos figuraba Guillermo Reynés.”

122. LLADÓ I ROTGER, Francesc: “El pont de la mar blava. Vida i obra de Miquel Ferrà”. Palma, 2002.

123. GRF 008 del Archivo general del arquitecto.

124. Cfr. el texto en nota anterior.

*“Estam assistint a un dels espectacles mes grans del mon. La reconstrucció integral d’un idioma era fins avui una cosa mai vista, i és estat precís que Catalunya, donant-se conte de lo essencial que es per ella la qüestió de l’idioma haja donat al món la prova més gran de la seva potencia. La llengua patria ha recobrat sa antiga preponderancia i ha quedat plenament demostrat que no es tributaria de cap altre llengua.”*¹²⁴

Igualmente propugnaba unas concretas medidas y sugerencias plasmadas básicamente en la búsqueda y aplicación de aquellas palabras de orden técnico-constructivo, todavía usadas, pero en claro peligro de desaparecer: “... corre per ciutats, viles i llogarets, en boca dels menestrals, un tresor que hauríem de recollir amorosament...” y proponía para definir aquellos materiales, estructuras o procedimientos modernos:

“...Hi ha moltes paraules que corresponen a coses modernes, procediments i estructures, materials i elements constructius que tenen noms poc catalans, perquè son de coses que en són vingudes de fora ¿no seria una gran cosa que aquelles persones qui pels seus estudis podrien fer-ho, les donasen una desinencia apropiada pel nostre idioma, prenent la rel de la paraula forastera o de qualque paraula catalana relacionada amb la seva etimologia? Ho deix ala vostra consideració...”

Y finalizaba declarando:

“...El meu desig que per qualque banda es comenci l’estudi del llenguatge tècnic català de l’arquitectura i dels oficis, es mes gran que la meva traça per demostrar aquesta necessitat.”

En 1917 participa también, ya como miembro del Partit Regionalista de Mallorca, en la creación de la revista semanario *La Veu de Mallorca* que, a imitación también de *La Veu de Catalunya*, nació con una clara voluntad de influencia política al querer canalizar las aspiraciones regionalistas conservadoras.¹²⁵

“La Veu de Mallorca neix per servir els interessos del Centre Regionalista en el que és, sense cap mena de dupte, el primer intent amb una forma prou definida de traslladar a Mallorca el projecte politicocultural d’Enric Prat de la Riba i de Francesc Cambó, el que avui coneixem per Noucentisme. Els dos exponents mallorquins d’aquest transvasament i concordança de interessos són a ulls públics el binomi format per Forteza i Estelrich. Darrera seu un ampli aspectre de personalitats polítiques i culturals que va desde Joan Alcover, Andreu Bordoy, Damià Vidal, Guillem Reynés.”

Ese mismo año fue propuesto como candidato a diputado por el Centre Regionalista de Mallorca para las elecciones de 1918, y su Consell Directiu acordó, por aclamación, encargarle la Sección doctrinal y nombrarle miembro de la Comissió d’Acció Política¹²⁶.

En 1908 participa como congresista en el Primer Congrés d’Historia de la Corona d’Aragó, alternando su actividad profesional con su faceta de conferenciante sobre temas histórico-artísticos¹²⁷ en conferencias impartidas en diferentes salones, asociaciones y círculos, o escritos publicados en la prensa local, que nos aproximan a su figura y nos ayudan a entender su faceta de intelectual comprometido que no abandonará hasta su prematura muerte¹²⁸.

125. GRAÑA ZAPATA, Isabel: Els poetes de L’Escola Mallorquina i l’Associació per la Cultura de Mallorca, Palma, 2008.

126. GRF 003 del Archivo general del arquitecto. Comisión de Accion Política del Centre Regionalista de Mallorca. 1917-1918.

127. Recogidas y publicadas por VIDAL REYNÉS, Jordi: Arquitectura i Art a Mallorca. Antología de textos de Guillem Reynés Font, Palma 2006.

128. conferencias impartidas o publicadas: La Puerta de Santa Margarita, Museo Diocesano de Mallorca, La Carta Valseca, Les oliveres de Mallorca, El III Centenari de San Alonso i la Reial Acadèmia de la Història, L’escultura al Museu Diocesà, Els bous de Costix, Fragments hellènics, Escultura romana, Restes aràbics, Escultura cristiana medieval, Generalitats sobre el Renaixement, El Castel Nuovo, Persistència del gòtic, L’estil plateresc, El Renaixement acadèmic, El Barroc, El ceptre de Lluís XIV, Un programa per l’estudi de l’arquitectura civil de Mallorca, Monsieur Bertaux i els primitius de Mallorca, etc.

En 1910 el Archiduque Luis Salvador de Austria publica en Praga el libro *Die Felsenfesten Mallorcas* cuyo título, traducido al catalán como *Els Castells roquers de Mallorca*, no refleja ni el espíritu, ni el contenido de dicha obra. La traducción literal de *Felsenfesten* es la de “Celebración”, “Festividad”, “Fiesta”, “Orgía de las piedras”, términos que no encontramos en el título elegido por la traducción oficial.

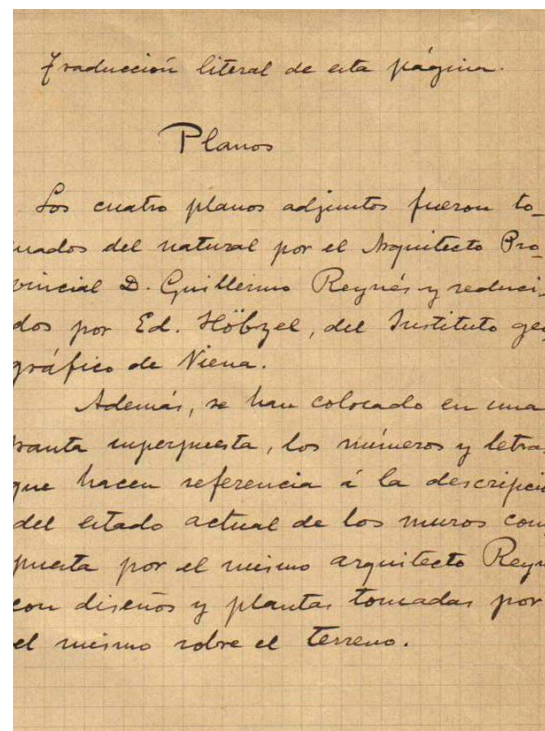
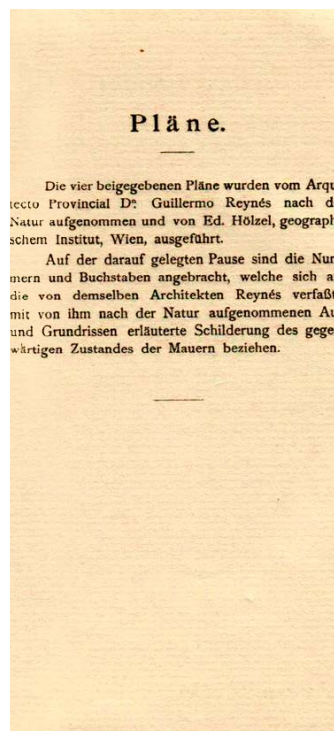
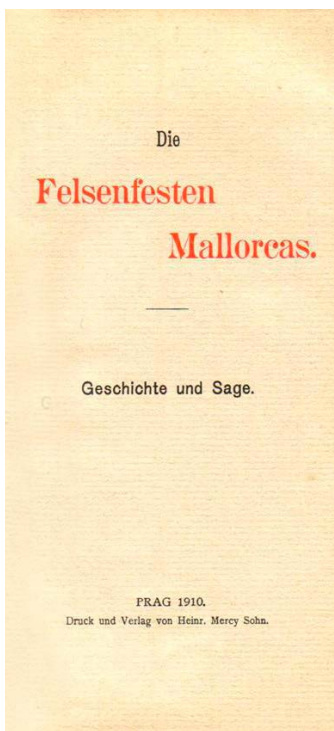
Con el título original se puede imaginar, sin esfuerzo, el entusiasmo, la pasión, el amor, al fin al cabo, con el que Guillem Reynés describió y levantó los planos de los castillos de Santueri, Alaró y del Rey. Así podemos entender el orgullo con que traduce de su puño y letra el agradecimiento del Archiduque a su persona por su colaboración gráfica, escrita en dicho libro.

Viendo los planos levantados y la descripción que de los restos o ruinas se hace de ellos, es inevitable imaginar la actitud del arquitecto ante la lectura de unas ruinas y revivir

aquellos versos de William Blake: “*en un grano de arena ver un mundo, y en cada flor silvestre un paraíso, vivir la eternidad en una hora y sostener en la palma el infinito.*”

Conociendo el encargo del archiduque, la Secció Històrico-arqueològica del Institut d’Estudis Catalans, solicitó su autorización para poder incluirlos en el *Inventari gràfic dels monuments més interessants d’Espanya*.¹²⁹

Igualmente su prestigio le llevó a numerosas colaboraciones y solicitudes de informes y consultas, citando, como ejemplo, la petición de datación de la imagen de la Virgen del Toro, en Menorca, para el libro *Compendio de geografía e historia de la isla de Menorca*, por parte del autor Francesc Hernández Sanz¹³⁰, o la petición de aclaración sobre determinadas dudas acerca de la iglesia de Santa María la Mayor de Ibiza, hoy Catedral, por el historiador Isidor Macabich¹³¹ que, ante la tardanza en la respuesta de mi abuelo, tuvo que recurrir a Ignasi Riquer para que mediara.

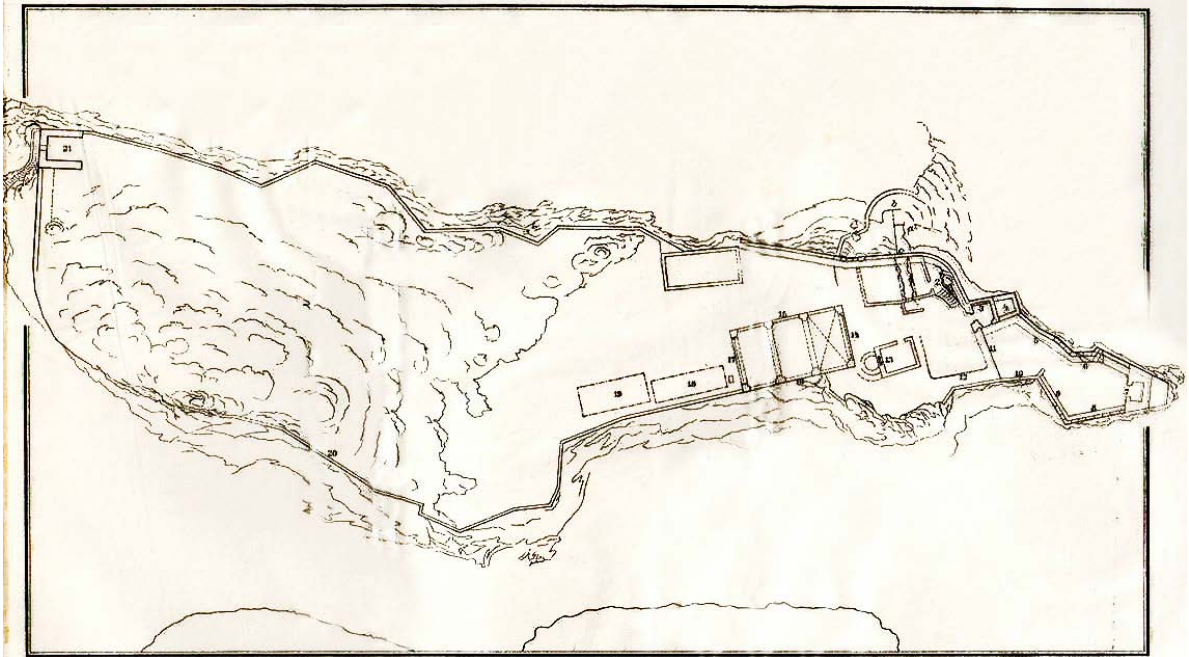


129. GRF 005 del Archivo general del arquitecto. Correspondencia con arquitectos. Arquitecto Jeroni Martorell.

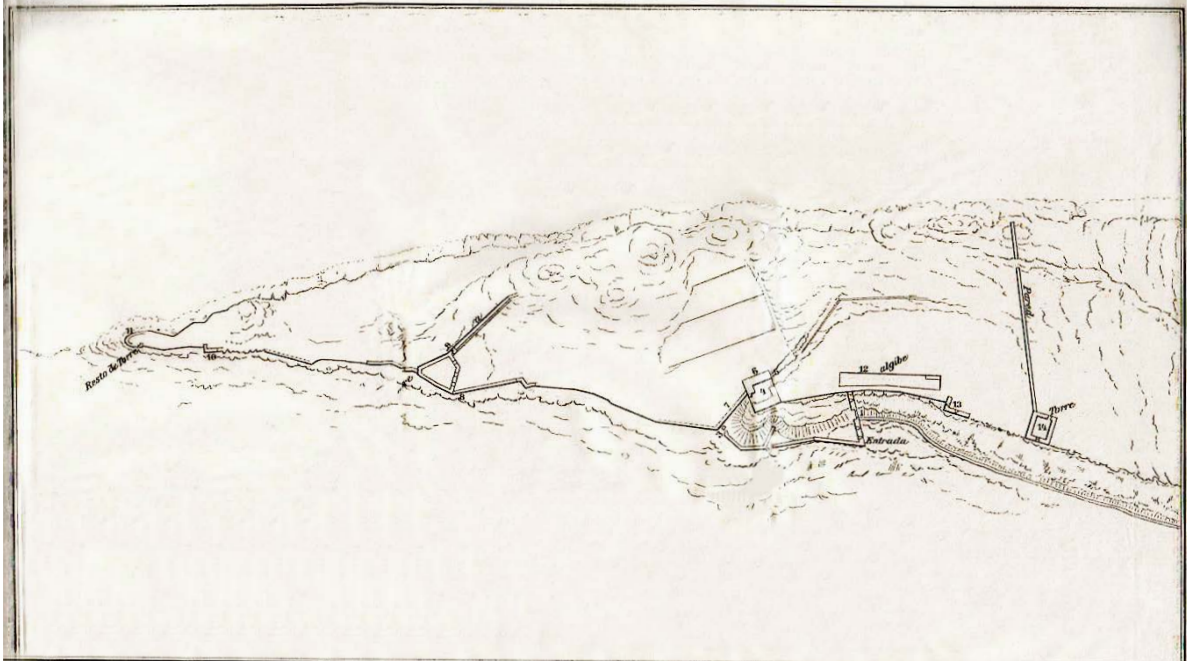
130. GRF 006 del Archivo general del arquitecto. Correspondencia entre Hernández y Reynés.

131. GRF 006 del Archivo general del arquitecto. Intercambio de correspondencia entre Reynés y Macabich.

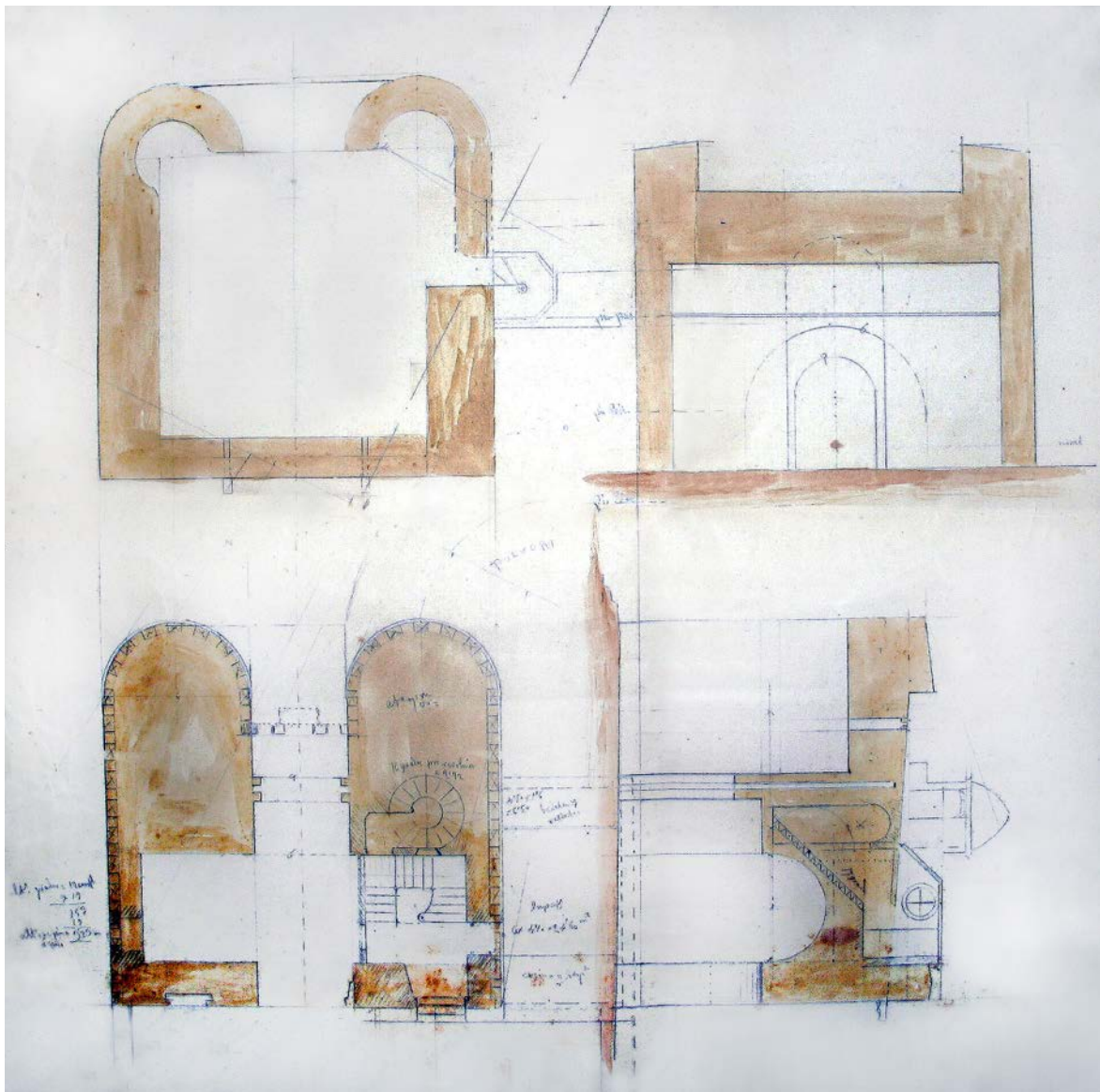
Plan des Castell del Rey.



Hauptfestungswerke des Castell de Alaró.



Plano de los Castillos del Rey y Alaró.



Plano Puerta de Santa Margarita.

La suposición de intuir “posibles dudas” de Guillem Reynés ante el resultado de las iniciales obras de reforma de la Catedral de Mallorca no es gratuita. En estos mismos años se estaba viviendo en Palma un visceral debate en torno a la conservación y restauración de la puerta de Santa Margarita¹³², la mítica *Bab el Kofol*, que debe contextualizarse en el ámbito del derribo de las murallas de Palma. Si bien el derribo de las antiguas fortificaciones era considerado como un logro conseguido después de años de insistencia, también era prácticamente unánime la conciencia

de considerar esta puerta como un monumento de un gran valor histórico. Esta puerta formaba parte de los restos de la muralla medieval que conformaba el recinto murario de *Medina Mayurqa*, y que, según la tradición, avalado por crónicas de la Conquista, fue por esta puerta por donde entró el rey Jaume I, una vez vencida la ciudad. El hecho de haber conservado esta puerta mientras se procedía al derribo de las antiguas murallas medievales, para la nueva fortificación amurallada en el siglo XVII, demuestra que ya en aquella época se la consideraba de gran valor histórico¹³³.

132. GRF 007 del Archivo general del arquitecto.

133. ALOMAR ESTEVE, Gabriel: La reforma de Palma. Hacia la renovación de una ciudad a través de una evolución creativa, Palma, 1950.



Instantáneas previas a la demolición.

Guillem Reynés se alineó con los que proponían su conservación, evidenciándolo en “*La Puerta de Santa Margarita. Opiniones*”, una carta dirigida al director de la *Gaceta de Mallorca*, publicada el 20 de diciembre de 1907¹³⁴. En dicha carta se manifestaba “*partidario decidido a su conservación*” explicando que, aparte de otras consideraciones, lo que era realmente estimable era su estructura, entendiéndola como una tecnología que los constructores árabes habían asimilado de las tradiciones constructivas de la isla,

“Los artistas árabes construían, en general, con ladrillo los elementos activos y al intentar seguir la tradición se encontraron con un material que respondía perfectamente a su objetivo: las llivanyes de marés. Esta manera de construir señala una escuela bien definida; tanto como la sustitución de la piedra por el ladrillo señala la diferencia entre varias escuelas de arte románico. Para quien se preocupa de la historia del arte en general y de la arquitectura en particular, no puede ser letra muerta el estudio de la relación íntima que existe entre los materiales, los procedimientos y las formas”.

Releyendo este artículo, se tiene la seguridad de que esta reflexión fue compartida plenamente en 1971 por Jorn Utzon¹³⁵ en Can Lis, en Santanyí.

Continuaba el artículo proponiendo “*despojar a la antigua puerta de los elementos que la afean y restituirla a su estado primitivo, dejarla sobre un rond point, rodeada de adecuada vegetación. /.../ Pero la manera como debe conservarse no es los que exige solución inmediata. Lo esencial es que se deje para que, si no somos capaces de dignificarla, puedan hacerlo los que vendrán; porque no pueda decirse que nuestra*

134. VIDAL REYNÉS, Jordi: *Arquitectura i Art a Mallorca*. Guillem Reynés Font. Antología de textos, Palma, 2006.

135. Jorn Utzon proyectó y construyó su casa a base de sillares de la piedra local marés, dejándola vista tanto en el exterior como en el interior en un ejercicio de admirable sencillez constructiva y expresiva.



Demolición de la Puerta de Santa Margarita.

generación no hizo más que destruir, ya que tan ineptos hemos sido para crear”.

Las posturas de los dos bandos – conservacionistas y partidarios del derribo– se mostraban irreconciliables, a pesar de haberse conseguido que la puerta fuera declarada Monumento Nacional por Real Orden de 28 de julio de 1908¹³⁶. Esta declaración de Monumento originó un proyecto de intervención del Arquitecto Conservador remitido al Ayuntamiento de Palma, incorporando la conservación y restauración de la puerta y atendiendo a lo contenido en el informe de Guillem Reynés que, como miembro de la Comisión Provincial de Monumentos había redactado manuscrito por el propio arquitecto con fecha 10 de agosto de 1910¹³⁷.

Dicho informe se estructuraba en cuatro puntos:

“Primero. - A consecuencia del estado general de abandono en que se hallan sus construcciones desde que el Ramo Militar dejó su vigilancia, han entrado en el periodo de ruina incipiente total. Segundo. - A consecuencia del derribo que sufrieron las tres hiladas de sillería superiores en el ángulo SO y de la hilada de coronamiento de la torre NO, se ha iniciado la descomposición de su revestimiento, acusando en ello su ruina en grado acelerado. Tercero. - Las grandes porciones de mampostería de losas areniscas y tapial que constituyen los pretilos de la terraza y lienzos del muro (...) amenazan para cuando lleguen las lluvias de noviembre, una ruina inmediata. Cuarto. - El desplazamiento de un haz de dovelas de rajuela en uno de los arcos interiores (...), las mermas y desgaste que ha ocasionado el tiempo, la acción de raíces de alcaparros

(...) los huecos practicados recientemente (...) y el desmonte emprendido alrededor del monumento para rebajar la rasante de la nueva carretera adjunta, son otras tantas circunstancias que comprometen seriamente la estabilidad del Monumento.”

Parecía que toda la polémica debería estar zanjada y olvidada, con el proyecto redactado por el arquitecto conservador; no obstante, el Ayuntamiento seguía considerando una invasión de competencias la actuación de la Comisión de Monumentos¹³⁸. En este escenario, una mañana de 1912, la puerta de Santa Margarita apareció casi destruida. Todos los indicios apuntaron a los propietarios de solares y edificios industriales colindantes, temerosos de posibles expropiaciones si se realizaba la reforma urbanística necesaria para la protección de la puerta. Se culpó al Ayuntamiento, que procedió con extrema rapidez, con aprobación del gobernador, a finalizar el derribo y dejar la zona despejada¹³⁹.

Estos hechos ocasionaron la dimisión en bloque de todos los miembros de la Comisión Provincial de Monumentos con Guillem Reynés al frente, como arquitecto de la Provincia. En el escrito de dimisión presentado mediante carta dirigida al presidente de la Comisión Mixta de La Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, de fecha 1 de marzo de 1912 se manifiesta:

*“...que, por sí, o por quien corresponda, se nos revele de la obligación de formar en delante de ninguna entidad que se denomine Comisión de Monumentos pues lo que aquí no existe ya en realidad, ni podrá nadie resucitarla sin dar antes satisfacción a los agravios que se le han inferido y garantizar como se debe la eficacia de su decisión.”*¹⁴⁰

136. La Puerta de Santa Margarita declarada Monumento Nacional. Artículos publicados en la Gaceta de Mallorca y recopilados por la Comisión de Monumentos. Palma, 1909.

137. GRF 007 del Archivo general del arquitecto. Se conserva el borrador del manuscrito firmado.

138. MORATA SOCIAS, José: La Comisión Provincial de Monumentos de la Baleares (1844-1987), Palma, 2005.

139. GRF 007 del Archivo general del arquitecto. Recortes de periódicos sobre la polémica previa a su derribo y su derribo final, 17 de Febrero, 1912- 11 de Marzo, 1912.

140. VIDAL REYNÉS, Jordi: Arquitectura i Art a Mallorca. Guillem Reynés Font. Antología de textos, Palma, 2006.

En su dedicación y labor museográfica, además de su entrega como director del Museo de la Sociedad Arqueológica Luliana y como miembro del Patronato del Museo Diocesano –cuyas salas habilitó y en ellas ordenó la exposición–, podemos incluir su actuación en la defensa, y posterior compra para su salvaguarda, de la colección de esculturas romanas del cardenal Antoni Despuig.

En los primeros meses de 1918 cundió la alarma en Palma al conocerse el peligro de la enajenación de la valiosísima colección de escultura clásica romana de Despuig, existente en la finca Raixa, adquirida recientemente por el indiano Antonio Jaume Nadal.

Antonio Despuig y Dameto (Palma 1745, Lucca 1813) perteneció a una ilustre y noble familia mallorquina, alcanzando el cardenalato en 1803. Representante de los grandes ilustrados del siglo XVIII unió a su exuberante cultura un interés por la escultura y pintura clásica romana, logrando reunir una extraordinaria colección con la que vistió y ennobleció su finca de recreo de Raixa, en la que los artistas italianos, con el arquitecto Lazzarini¹⁴¹ al frente, construyeron la maravillosa *loggia* y sus, no menos magníficos, jardines.

El presidente de la Sociedad Arqueológica Luliana, conecedor del inicio de determinadas conversaciones conducentes a la venta de toda la colección a determinados compradores de la península y el extranjero, propuso a Guillem Reynés, y a los demás miembros de la Sociedad, iniciar todas las presiones ante los estamentos públicos y privados para salvaguardar la inestimable colección.

Este aldabonazo fue contagioso y todas las entidades públicas y privadas se unieron para intentar salvar el patrimonio escultórico de la colección Despuig. La Academia Provincial de

Bellas Artes, los patronatos del Museo Provincial y del Museo Diocesano, la Real Sociedad de Amigos del País, el Círculo de Bellas Artes (a todas ellas pertenecía mi abuelo), y demás entidades culturales mallorquinas, se unieron a la iniciativa de conservación de la citada colección que contó con la colaboración de la prensa y con el más absoluto de los desprecios de las autoridades locales y nacionales¹⁴².

Ante la urgencia por la falta de la toma de decisiones efectivas por parte de las entidades culturales, y con el conocimiento del avance de las negociaciones tendentes a la venta de la colección fuera de Mallorca, Guillem Reynés se entrevistó con el Sr. Jaume rogándole que las interrumpiera, y le comunicó su compromiso de compra de la citada colección, avalando dicha operación también el académico Josep Ramis D´Ayreflor¹⁴³.

Finalmente, el 27 de marzo de 1918 se firmó el acta de compraventa entre el Sr. Jaume y Guillem Reynés, si bien el compromiso de pago alcanzaba también al Sr. Ramis d´Ayreflor¹⁴⁴. Anexo al acta de compraventa se adjuntaba una lista pormenorizada realizada por mi abuelo de todo el fondo escultórico. El precio fijado fue de 70.000 pesetas, condicionad a una cláusula por la cual,

“El Museo quede en Mallorca, como es primordial deseo de los Sres. Jaume y Reynés. Si el día primero de Julio próximo no hubiera sido posible conseguir dicha cantidad del Estado, Provincia y Municipio, ni de suscripción pública que se abrirá, el Sr. Reynés quedará en libertad de acción para disponer del Museo, incluso para enajenarlo fuera de la isla, pero en el supuesto que el Museo no pueda quedar en Mallorca, el precio fijado de setenta mil pesetas será aumentado hasta setenta y cinco mil, valor que según el Sr. Jaume le ha sido ya ofrecido por un comprador extraño.”

141. GRF 011 del Archivo general del arquitecto. Raixa. Museo. Contrato entre el Cardenal Despuig y el arquitecto Lazzarini.

142. ROSSELLÓ BORDOY, Guillermo: El Museo de Raixa, Palma, 1986.

143. Según Guillermo Rosselló, ambos hipotecaron sus caudales en pro de una empresa quijotesca que no tuvo compensación por parte de nuestras autoridades locales, tan amantes de nuestra cultura y tan celosamente preocupadas por la pérdida constante de nuestro patrimonio artístico y arqueológico.

144. GRF 011 del Archivo general del arquitecto. Raixa. Museo. Acta de compraventa. Firmada por Jaume y Reynés, el 27 de marzo de 1918.

El 13 de octubre de 1918 falleció Guillem Reynés y durante los años posteriores mi abuela, Ana Quintana Garau, sufrió enormes presiones para que procediera a una venta ventajosa de la valiosísima colección. Guardianas celosa de la voluntad de su marido tuvo que esperar a 1923, en que el Ayuntamiento de Palma el 29 de enero acordó su compra, formalizada legalmente mediante un *Compromiso de compraventa del Museo de Raixa entre D. Guillermo Forteza Piña, como Alcalde Palma y Doña Ana Quintana Garau Vda. De Reynés y D. Josep Ramis D'Ayreflor Sureda*¹⁴⁵. Mediante este acuerdo se formalizaba la devolución de las setenta mil pesetas abonadas.

El espíritu de la venta de la colección del museo al Ayuntamiento de Palma, ausente de todo interés lucrativo, fue recibido con satisfacción por la sociedad mallorquina, quedando reflejada en multitud de agradecimientos personales y de entidades dirigidos a mi abuela, como el escrito de

felicitación por parte del presidente del Fomento de Turismo¹⁴⁶:

“Enterado la Junta de Gobierno de Esta Sociedad que me honro en presidir, de las facilidades y verdadero altruismo con que ha procedido Vd. al efectuar la venta del “Museo de Raixa” al Ayuntamiento de esta Ciudad, rehusando las ventajosas ofertas económicas que para el mismo le hacían desde fuera de Mallorca; en sesión celebrada el día 5 de los corrientes, acordó por aclamación felicitar a Vd. muy sinceramente por el acendrado cariño que con tal operación ha demostrado Vd. hacia nuestra querida Roqueta.”

Actualmente toda la colección Despuig de escultura clásica se exhibe en las salas del castillo de Bellver, formando parte del Museo Municipal.



Sala del Museo de Raixa.

145. GRF 011 del Archivo general del arquitecto. Raixa. Museo.

146. GRF 011 del Archivo general del arquitecto. Raixa. Museo.

IV. 5. Obras y proyectos de arquitectura religiosa

La relación profesional, cultural y religiosa de Guillem Reynés con la diócesis de Mallorca, y con las de Ibiza y Menorca, en menor grado, fue realmente importante y no es arriesgado afirmar que fueron muy pocas las iglesias parroquiales, conventos, monasterios, etc., en los que no interviniera, ya fuera en obras de reforma y ampliación, o de nueva planta

Recordemos que Guillem Reynés pertenecía a una familia de hondas y profundas convicciones religiosas a las que se unía una encomiable exigencia intelectual. Por lo tanto, no resulta extraño que, una vez acabado sus estudios e iniciada su actividad profesional, recibiera de la Iglesia alguno de sus primeros encargos. De la misma manera, es fácil entender que ya conociera personalmente al obispo Pere Campins (Palma, 1859-1915), tuviera una relación fluida con algunos canónigos en temas culturales y que, incluso, levantase planos y croquis de la Catedral como

estudiante antes de la llegada de Antoni Gaudí y Joan Rubió para acometer la reforma de ésta. Esta relación religiosa, cultural y profesional se acrecentó a partir de su nombramiento como arquitecto diocesano en 1910.

En estos primeros años del siglo XX, la Iglesia mallorquina intentaba, bajo el magisterio del obispo Campins (1898-1915), recuperar la autoridad moral y cultural perdida, en cierto modo, frente al laicismo y sentimiento antirreligioso, virulento y a menudo violento, que reinaba en España, fruto de las revoluciones del último cuarto del siglo XIX y del nihilismo que imperaba en una parte de la sociedad de Europa.

El obispo Campins, arropado por unos pocos canónigos, Mn. Antoni Alcover, Mn. Miquel Costa i Llobera y Mn. Martí Rotger, trazó un plan perfectamente concebido para situar a la diócesis de Mallorca a la altura que los nuevos

tiempos exigían y poder así dar respuesta a estos nuevos retos. Para ello se apoyó en tres líneas de actuación claras y exigentes: la reforma de la enseñanza en el Seminario, introduciendo las áreas de Ciencias y Humanidades en profundidad, a la vez que una cátedra de Literatura y Lengua mallorquina; un plan ambicioso en todas las parroquias plasmado en reformas de las iglesias existentes, o de construcción de nueva planta; y una clara y valiente apuesta por la lengua vernácula como vehículo de búsqueda de una identidad mallorquina que se pudiera enarbolar a través de la práctica religiosa y ésta, a su vez, a través de la liturgia que consecuentemente necesitaba un nuevo marco para expresarse¹⁴⁷.

Algunos historiadores han querido ver en este propósito del obispo Campins, un plan preconcebido desde Cataluña para, a través de una nueva *Renaixença*—ya que la primera apenas tuvo eco en Mallorca¹⁴⁸- y dirigida por la Iglesia, situar a Mallorca bajo la influencia cultural y política de aquélla. En este sentido se ha llegado a afirmar que la designación de Antoni Gaudí, propiciada por el obispo Josep Torras i Bages, por parte del obispo Campins, responsable de la reforma de la Catedral, obedecía a esta estrategia¹⁴⁹. La incorporación de Joan Rubió, como ayudante de Gaudí, unida a la influencia que ejerció en Mallorca todo un grupo de profesionales, industriales, artistas y artesanos pertenecientes al Cercle de Sant Lluç, parece poder avalar aquella afirmación¹⁵⁰. Todos ellos entendían el Arte como un instrumento de restauración social y religiosa y unían, a su reconocido prestigio profesional, una militancia clara y valiente dentro de un catolicismo nacionalista de profundo carácter conservador del cual el obispo, Torras i Bages, era su gran valedor. No obstante, parece igualmente cierto, que fue la voluntad del obispo Campins y, especialmente, el decidido carácter de Antoni Maria Alcover, con su convencimiento de pertenencia a una entidad

supranacional y compartida de *País Català*, los que motivaron estas transformaciones, alentadas evidentemente desde Cataluña, pero no impuestas desde allí. La coincidencia de intereses de ambas partes no implica necesariamente la imposición de una de ellas. Guillem Reynés, que ya desde sus años de estudiante pertenecía al Cercle, encuentra en este nuevo escenario religioso, cultural y político, el marco perfecto donde volcar todas sus convicciones.

Monasterio de Santa Maria La Real de Palma

Si en el actual Museu de la Fundació Joan March, antigua vivienda y oficina financiera, hemos observado un ejercicio de fuerte carga simbólica, consistente en actualizar la imagen del poder económico reflejado años atrás en las casas señoriales de Palma¹⁵¹, en su proyecto de remodelación total y ampliación de la antigua iglesia del Monasterio de Santa María La Real¹⁵², vemos explicitada otra percepción de actualización y posterior relectura de su espacio y de su claustro anexo. En este edificio, las teóricas ataduras de “construir sobre lo construido”, deberían haber conducido a una intervención academicista o “clásica” en el sentido de continuidad. Sin embargo, nos sorprende el resultado de su actuación ya que en su lectura se intuye una cierta tensión entre exigencia estructural y carga conceptual histórica, con un resultado formal a todas luces interesante.

Para convertir la antigua iglesia de concepción monástica en una adaptada a los nuevos usos y a una mayor afluencia de fieles, Reynés cambia la primitiva orientación del templo, prolonga la planta y le confiere espacialmente un tratamiento basilical con un pequeño atrio que se abre a la placeta de fuerte carga simbólica¹⁵³. Él compartía el criterio de considerar el “templo, como la síntesis tipológica, constructiva y simbólica de toda la historia de la Arquitectura”,

147. FULLANA PUIGSERVER, Pere: *El Bisbe arquitecte. Pere Joan Campins (1859-1913)*, Palma, 2015.

148. GAYÀ SITJAR, Miquel: *Històries i memòries*, Barcelona 1986.

149. LIAÑO GIBERT, Soledad: *Joan Rubió i Bellver. Arquitectura y teoría*, Barcelona, 2010.

150. ROTGER CAPLLONCH, Martí: *Restauración de la Catedral de Mallorca*, Palma, 1907. Recoge el artículo de Joan Rubió publicado en *La Veu de Catalunya* en enero de 1906 en el que se refiere a la Catedral de Mallorca como “...el més gran dels monuments de Catalunya. /.../ la Seu més ferma de tot Catalunya...”.



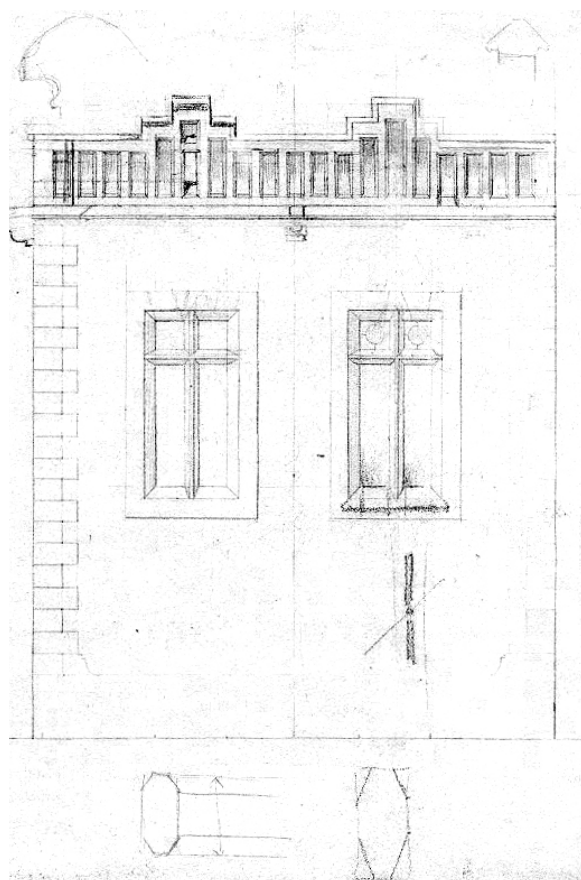
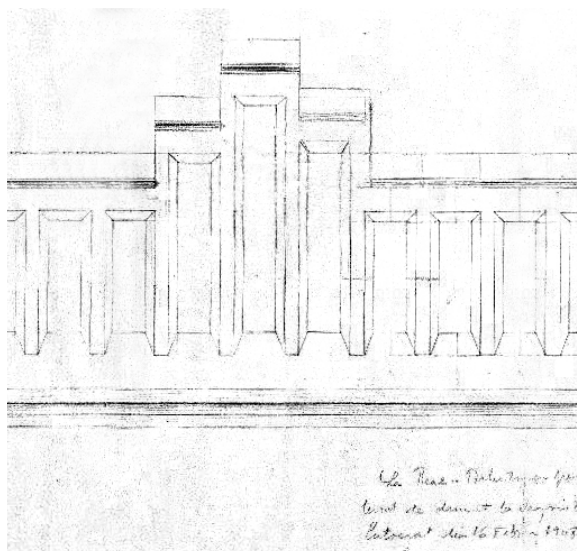
Claustro del Monasterio.

151. Mediante una nueva interpretación de la disposición volumétrica alrededor del patio, mostrando un novedoso y enriquecido segundo plano de fachada interior.

152. GRF 054 del Archivo general del arquitecto.

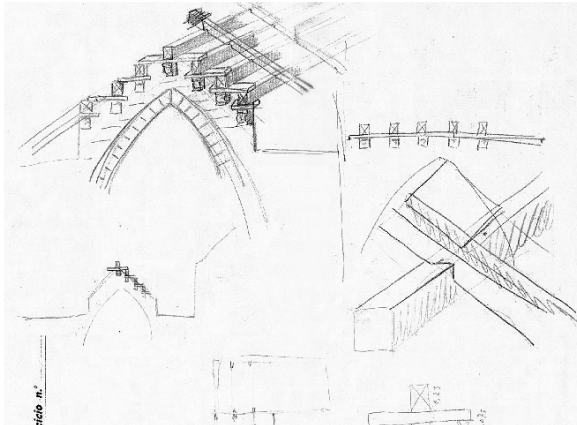
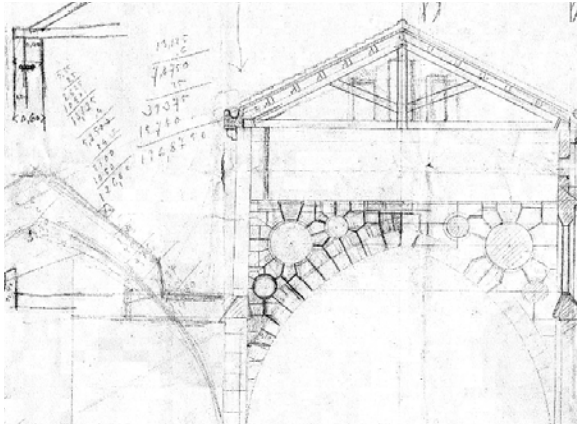
153. Las primitivas basílicas paleocristianas mallorquinas fueron objeto de su estudio. Procedió a la restauración de la basílica de Sant Pere de Escorca, enfatizando la cubierta a dos aguas y el remate de "espadanya" en el frontispicio de la fachada que repite en el Monasterio de La Real y en el Santuario de Lluc.

así como las conclusiones de Vicente Lampérez plasmadas en su *Tratado de Arquitectura Cristiana*. Al elevar la nave, libera parte de la masa de los arcos formeros, creando óculos que evidencian el recorrido de la curva de presiones del arco y la inutilidad de aquella masa despejada. No es un mero ejercicio estructural, pues, en la austeridad y limpieza de la forma, anuncia su preocupación por la simplicidad volumétrica y apuesta por ella. Sacrifica las partes al todo logrando una unidad conceptual; una búsqueda de inmediatez en la comprensión espacial, que también se manifiesta en las nuevas arquerías del piso del claustro y que alcanza su máxima simplicidad en el lavamanos de la sacristía. En este pequeño objeto, en la intersección de prismas, nos adelanta lo que será ya una constante posterior en otros proyectos: la simplificación y esquematización en volumetría de los elementos arquitectónicos a los que dota de una nueva expresividad.

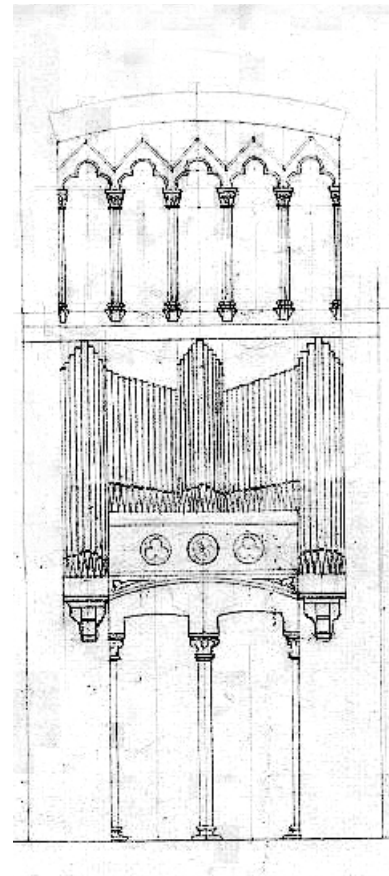


Fachada e interior iglesia.





Al contemplar el interior de la nave de la iglesia y su estructura ojival, es inevitable preguntarnos sobre la originalidad de estos óculos de los arcos formeros. Se ha manifestado la posible influencia de Joan Rubió a través de la iglesia de Son Servera, proyectada por éste y dirigida por Guillem Reynés¹⁵⁴. La intervención en la iglesia del Monasterio de La Real (1907-1909) es una de sus primeras obras, y muy anterior, a las de la iglesia de Son Servera (1914); incluso es previa al proyecto definitivo, no encontrándose, ni en los planos de fachadas y sección, ni en la obra ejecutada, traza alguna de estos óculos¹⁵⁵. La utilización de este recurso, consistente en liberar masa alrededor de un arco, no le es ajeno a Joan Rubió, por lo que su influencia en Guillem Reynés, en la iglesia del Monasterio de La Real, es muy probable dada su amistad y colaboración en otros proyectos¹⁵⁶ pero no a través del proyecto final de la iglesia de Son Servera.



Fachada e interior iglesia.

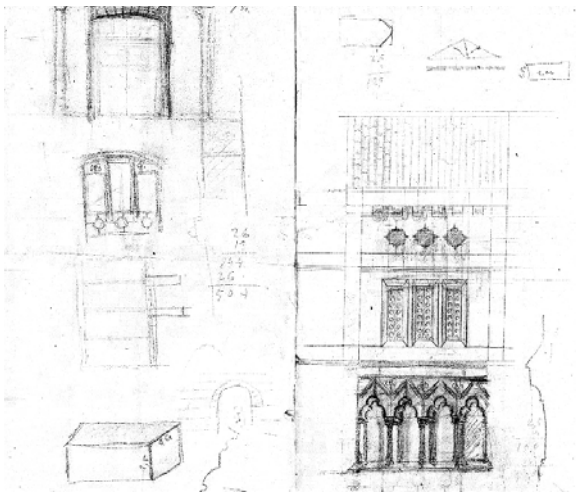
154. LIAÑO GIBERT, Soledad: Joan Rubió i Bellver. Arquitectura y teoría, Barcelona, 2010.

155. GRF 104 del Archivo general del arquitecto.

156. SOLÁ MORALES, Ignacio: Joan Rubió i Bellver y la fortuna del gaudinismo, Barcelona, 1975.



Parece razonable encontrar también una referencia a estos elementos en los diseños de estructura de hierro que, en sus inicios, seguían e imitaban los formalismos propios de la arquitectura en piedra y ladrillo, y en las propuestas de muchos interiores de edificios de la *Sezession*. En los puentes, palacios de cristal, grandes almacenes, etc., podemos encontrar multitud de ejemplos de estructura en hierro, en los que una secuencia de círculos sustituye a una teórica e “inútil” masa. Es lógico intuir esa eliminación de masas inútiles por su conocimiento de estas soluciones formales en obras conocidas por postales y en láminas de arquitectura de hierro, que posteriormente utilizará en los pórticos de la plaza de toros de Inca¹⁵⁷.



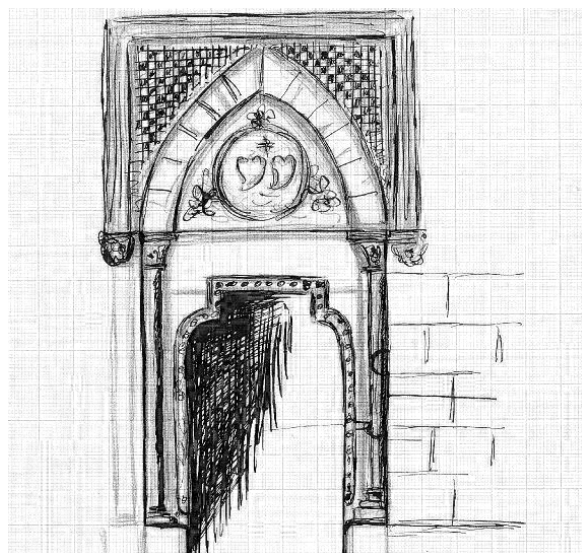
Paralelamente a esta muestra de sinceridad



Restauración-integración de nuevos elementos.

157. GRF 034.1 del Archivo general del arquitecto.

estructural y simplicidad volumétrica, podemos también percibir una concepción nueva de “restauración”. En multitud de elementos y detalles nos muestra su respeto por el hallazgo, por su preocupación por la integración, y por encontrar una justificación a la decisión finalmente tomada. Si su decisión de transmitir una imagen basilical nueva, amparada en la tradición tardo-romana, justifica su solución espacial y de cubierta, sus intervenciones en nuevos o restaurados elementos, huyendo de falsos históricos, avalan el resultado final. Sus nuevos y sencillos capiteles troncocónicos o piramidales dialogan con los labrados capiteles y fustes originales. La integración de un vano apuntado de la abertura original nos muestra su preocupación por lo que halla y su posterior puesta en valor, adelantándose, en cierto modo, a una concepción actual de restauración.



Restauración-integración de nuevos elementos.



Catedral de Mallorca

Es en la Catedral de Mallorca donde Guillem Reynés se encuentra ya como arquitecto con Antoni Gaudí y Joan Rubió. A ambos ya los había conocido en su época de estudiante. A Antoni Gaudí en el Parque Güell, de cuyo encuentro existe constancia escrita, en la que expresa su admiración, y a Joan Rubió, que, si bien no tenemos documentación, parece lógico suponer que se conociesen y entablaran relación en las reuniones del Cercle de Sant Lluç al que ambos pertenecían y en el que participaban activamente.

En octubre de 1905, año de finalización de sus estudios, mi abuelo es presentado a Gaudí por el canónigo Miquel Costa i Llobera. Tiene 28 años, frente a los 35 de Joan Rubió y los 53 de Antoni Gaudí. El obispo Campins, con 43 años, está al frente de la diócesis de Mallorca desde 1898 y las obras de restauración, concebidas por éste y plasmadas por Gaudí, avanzan a buen ritmo. Han sido superadas las iniciales reticencias al proyecto, presentado en agosto de 1902, en respuesta al encargo formulado el año anterior y finalmente en 1903, el proyecto es aceptado en su totalidad ante la firme postura de Antoni Gaudí de: “o todo o nada”¹⁵⁸.

Este es el marco en el que Guillem Reynés se incorpora a la Catedral, inicialmente como simple arquitecto, para continuar, ya como arquitecto diocesano, a partir de 1910, y hasta su fallecimiento en 1918, a los 41 años. La realidad de contemplar in situ la actuación de su “admirado maestro” y la posibilidad de someter a su juicio y decisión las sugerencias que, a menudo, le trasladaba el cabildo catedralicio, nos permiten adivinar, e incluso percibir, sentimientos contradictorios reflejados en su actuación durante los trece años en que ejerció su profesión en la Catedral de Mallorca.

Para entender las intervenciones de Antoni Gaudí, Joan Rubió y Guillem Reynés en la Catedral, es imprescindible intentar conocer y entender, no tan solo la realidad socio-religiosa del momento sino, especialmente, la concepción histórico-artística que se tenía del estilo gótico como exponente máximo de la arquitectura cristiana, y la ideología que subyacía en las obras de restauración en aquellos años, para valorar honestamente, sin apriorismos ni prejuicios, la obra artística resultante. La carta pastoral del obispo Pere Joan Campins¹⁵⁹ del 15 de agosto de 1904, catorce meses después de iniciarse las obras (20 de junio de 1904)¹⁶⁰, debe contemplarse objetivamente como una explicación de su voluntad de acción pastoral y a la vez como una justificación de las obras en curso, según proyecto de Gaudí y dirigidas conjuntamente con Joan Rubió, que debían reflejar y plasmar físicamente todo lo expuesto en dicha carta pastoral.

En el tránsito del siglo XIX al XX el pueblo había asumido un protagonismo desconocido hasta entonces, convirtiendo al XX “en el siglo del pueblo”, de la cultura de masas, provocando incertidumbre, pero también esperanza en una nueva sociedad y en una Iglesia diferente. La autoridad política perdida por la anexión de los Estados pontificios a la joven nación italiana, debía transformarse en una clara autoridad moral, basada en una dimensión jerárquica de la Iglesia y que debía transmitirse a través del Obispo y de los clérigos, quedando el pueblo, nuevamente “evangelizado”, como una fuerza de choque frente a los retos de la modernidad¹⁶¹.

Este gran desafío tuvo un cierto éxito en el mundo universitario católico que lo interpretó como la búsqueda de una conexión del individuo libre –afectado por la información y preocupado por la deriva que tomaba el mundo real- con una fe que no podía sostenerse con las expresiones y

158. ROTGER CAPLLONCH, Mateo: Restauración de la Catedral de Mallorca, Palma, 1907.

159. LLABRÉS MARTORELL, Pere: Gaudí en la Catedral de Mallorca, Palma, 2005.

160. ROTGER CAPLLONCH, Mateo: Restauración de la Catedral de Mallorca, Palma, 1907.

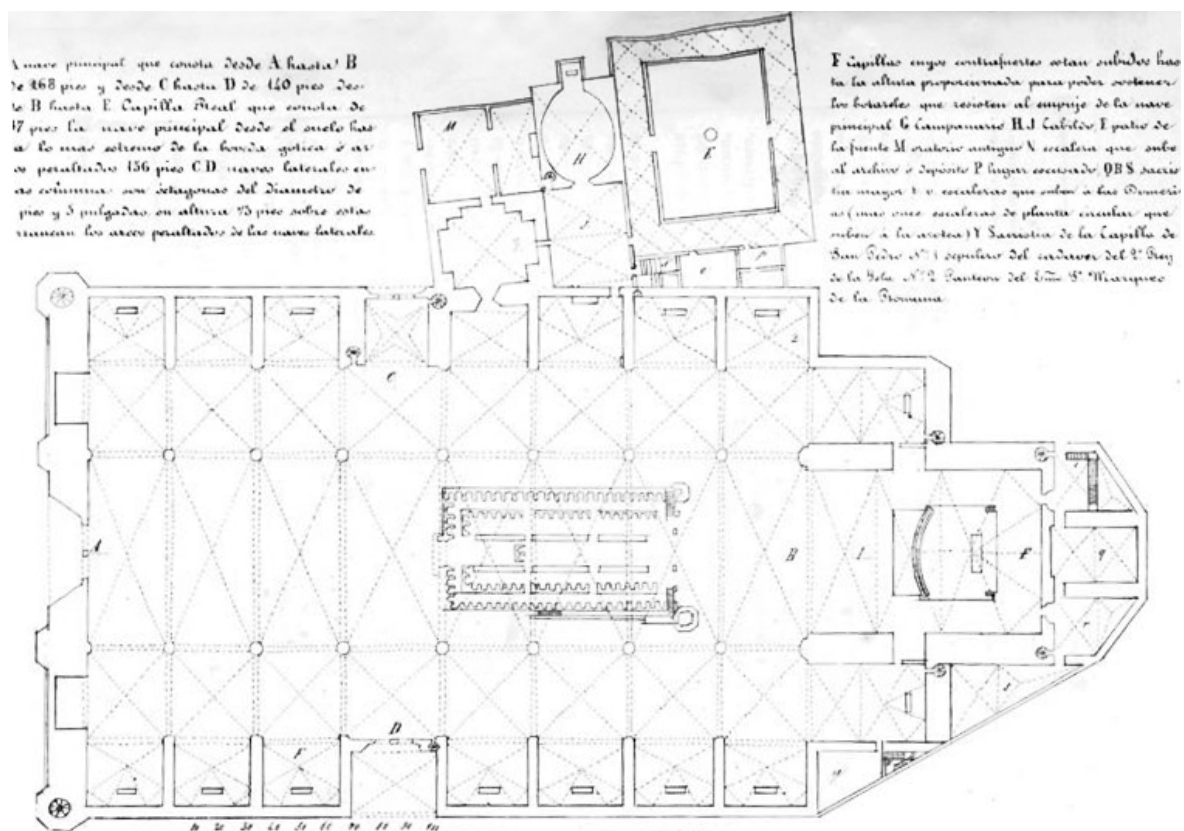
161. ORLANDIS ROVIRA, José: Historia de la Iglesia, Madrid, 1974.

formas de manifestarla. Éstas últimas habían sido válidas en épocas anteriores¹⁶², y la búsqueda se transmitió como una onda expansiva a todos los ámbitos del saber, entre ellos los que afectaban a patrimonio, arte y arquitectura¹⁶³.

La Catedral de Mallorca fue el sujeto pasivo donde el obispo Pere Joan Campins y el arquitecto Antoni Gaudí llevaron a cabo estas nuevas directrices focalizadas básicamente en dos aspectos: hacer partícipe al pueblo con su presencia física a través de una nueva liturgia, y mostrar, de una manera meridiana, la autoridad del obispo, supeditando a estos dos enunciados (especialmente al segundo) cualquier otra circunstancia. Ante esta premisa era necesario interpretar, de nuevo, este espacio que la arquitectura de la Catedral conformaba y de cuyo análisis y conclusiones debía surgir la justificación de la actuación que debían colmar las nuevas exigencias litúrgicas.

“La catedral havia d’esser, per a Campins, el punt de partida de la renovació litúrgica a Mallorca, havia de crear un paisatge on els colors, la musicalitat y la paraula habían de transformar l’ànima de les masses populars, l’ànima del poble. Per això mateix, Campins es deixà asesorar per Gaudí.”¹⁶⁴

Y es, en esta nueva interpretación, tanto teológica, como arquitectónica, cuando se recurre a toda la simbología medieval del gótico nórdico (o francés), desvirtuando las peculiaridades y singularidades del gótico meridional, en especial el de la Catedral de Mallorca. Esta intervención coincide en unos años en los que se inicia en Europa un estudio, en profundidad, de toda la arquitectura gótica después de superados los excesos emotivos que había propiciado el romanticismo ante el símbolo y la imagen. En aquel romanticismo, al símbolo se buscaba identificarlo con una imagen



Plano de Catedral de Mallorca.

162. MARITAIN, Jacques: L'Humanisme integral, Paris, 1948.

163. FULLANA PUIGSERVER, Pere: "Fe i modernització. Pere Pere Joan Campins y Antoni Gaudí, precursors de la litúrgia de masses", La Catedral de Mallorca és el document. La reforma de Gaudí cent anys després, Palma, 2015.

164. FULLANA PUIGSERVER, Pere: El bisbe arquitecte, Palma, 2014.

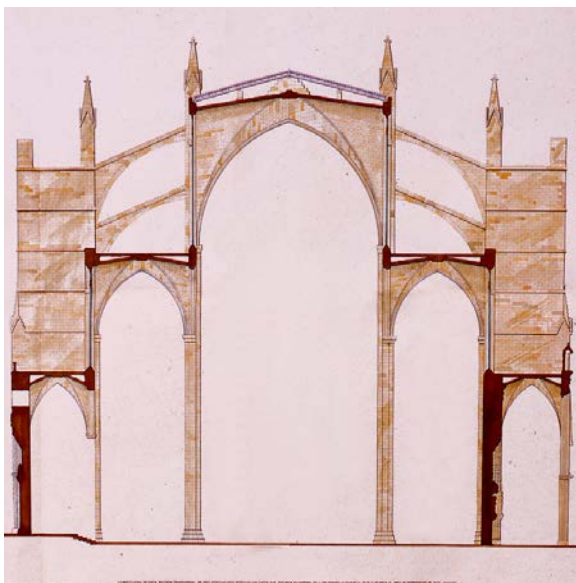
que otorgase significado poético a una realidad física. Y en esta búsqueda, el estudio teórico, constructivo y formal, iniciado por Viollet-le-Duc, abrió el camino a multitud de arquitectos, historiadores y críticos de arte que, interesados por el estilo gótico, analizaron rigurosamente tanto sus orígenes, como el nombre dado a las diferentes escuelas que se fueron creando a lo largo de su desarrollo¹⁶⁵.

En este escenario, es normal que Guillem Reynés tanto por su formación, como por su inquietud y curiosidad intelectuales, tuviera razonables dudas sobre cómo se estaba desarrollando la reforma de la Catedral dirigida por su admirado “mestre” Gaudí. Sus obras de reforma, o de nueva planta, en edificaciones religiosas en las que recurrió al estilo gótico, usó éste como recurso de técnica constructiva en la línea de su amigo Joan Rubió, buscando una imagen de “arquitectura cristiana” carente de simbología, en sentido medieval¹⁶⁶.

Para el artista medieval, la Catedral significaba, llana y simplemente, todo aquello que no significa para nosotros. Para aquél era

un contenedor de simbologías del mundo de la divinidad. Lo visible parecía y debía parecer, reflejar lo invisible. El artista medieval concebía el mundo físico (tal como nosotros lo entendemos) sin realidad, salvo su interpretación como símbolo. Mientras nosotros, hoy, reprimimos el instinto simbólico para entender la Catedral, Antoni Gaudí y el obispo Campins, en línea con el arquitecto medieval, recurren al símbolo como la vía preferente para la comprensión y expresión de una imagen representativa de la divinidad.

El adanismo de esta decisión, de esta nueva lectura de la Catedral, de “*la Seu ens ho diu tot a tots*”¹⁶⁷, ignoraba la naturaleza singular del gótico meridional con la Catedral de Mallorca como máximo ejemplo¹⁶⁸. Esta pragmática repriminación parecía olvidar o desconocer que cuando la fábrica de la Catedral culminaba su primera fase, la “obra vella”, uniendo el campanario con la nave lateral norte que iba avanzando hacia el este, alcanzando prácticamente la mitad de la actual Catedral, nos encontramos en los albores del siglo XV¹⁶⁹ con una arquitectura atrapada entre dos brillantes modelos: los cánones de perfección estilística atribuidos al gótico de los dominios reales franceses del siglo XIII y el renacimiento toscano del siglo XV¹⁷⁰.



¡Qué lejos quedaba, en aquellos momentos, la primera consagración de la capilla de Canterbury, en 1130, o catorce años más tarde, en 1144 de la primera capilla de la Abadía de San Denis! Habían transcurrido más de doscientos cincuenta años (diez generaciones) desde la aparición de aquella propuesta, novedosa y audaz, mostrada ya liberada de la tensión y angustia de todo acto creativo.

Cuando la Catedral de Mallorca emprendió su programa definitivo, con la conversión de la primitiva idea, de nave única, en una sala de tres naves, elevando la central sobre la inicial existente, aquellos hallazgos lejanos en el tiempo

165. BILSON, J.: The beginnings of Gothic Architecture Norman Vaulting in England, London, 1910; MORTET, V.: La maîtrise d'œuvre dans les grandes constructions du XIII siècle, Paris, 1905; CHOISY, F.: Histoire de l'Architecture, Paris, 1908; LAVEDAN, P.: French Architecture, London, 1910, etc.

166. VON SIMSON, Otto: La Catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval del orden, Madrid 1989.

167. CAMPINS, Pere Joan: Carta pastoral de 15 de agosto de 1905, Palma, 1904.

168. SAGRISTÀ, Emilio: Gaudí en la Catedral de Mallorca, Castellón, 1952.

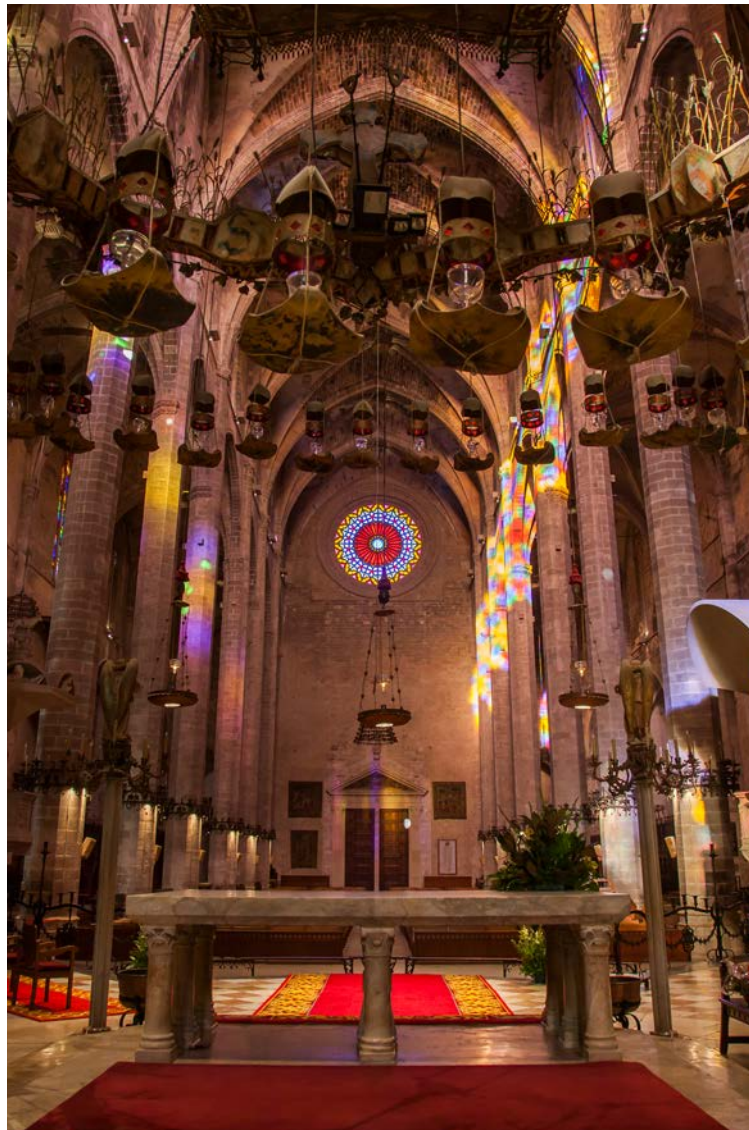
169. DOMENGE MESQUIDA, Joan: L'obra de la seu. El procés de construcció de la Catedral de Mallorca en el tres-cents, Palma, 1999

170. ZARAGOZA CATALAN, Arturo: Arquitectura gótica valenciana siglos XIV y XV, Valencia, 2010.

y en el espacio ya habían superado la prueba de la moda, habían creado escuela y se habían asentado finalmente como estilo. Solo cabía ya, con los conocimientos adquiridos y contrastados por la experiencia en casos similares, llevar al límite la expresión formal y estructural de este estilo.

Y es, en este “estilo” ya maduro (en cuanto a experiencia constructiva), a través del cual el gótico mediterráneo se lanzó a una nueva interpretación de su justificación y explicación filosófica. La luz y la apariencia de la estructura, como conformadora del espacio, son releídas bajo un nuevo y diferente

prisma. La metafísica platonizante, en la que la luz es el más noble de los fenómenos naturales –el menos material, el que más se acerca a la FORMA PURA-, va dejando paso a la vivencia de una simple experiencia estética. La luz que se filtra a través de los muros “transparentes” ya no es el símbolo que refleja una imagen trascendente, sino que invita a experimentarla como la causante de un fenómeno estético, capaz de provocar o despertar un sobrecogimiento o sentimiento religioso. Toda la simbología de la Belleza de la Luz del gótico nórdico ha dado paso, en el gótico meridional, a la imagen de una Estética de la Luz¹⁷¹.



Estética de la Luz.

171. REYNÉS CORBELLA, Guillermo: Memoria del Proyecto de Restauración de la Capilla del Sagrat Cor de la Catedral de Mallorca, Palma, 2016.

Y esta nueva Estética de la Luz, es la que desarrolla el gótico mediterráneo de la Catedral de Mallorca, distanciándose del gótico francés y castellano de finales de los siglos XII y XIII, buscando en la evolución de la planta salón, de evidente tradición tardo-romana, un espacio o volumen encerrado en el que ya no existe un muro traslúcido con su carga simbólica de Trascendencia sino una secuencia rítmica de luz que se traduce al exterior en una imagen de simplicidad volumétrica y acentuada corporeidad, en la que la secuencia de hueco y vacío, de claro y oscuro, y de luz y sombra, anuncian ya una intención renacentista.

Esta comprensión de la singularidad “estética” de la luz, como conformadora del espacio y volumen del gótico de la Catedral

de Mallorca, como máximo exponente de arquitectura gótica meridional, parece no la alcanzaron totalmente Antoni Gaudí y Pere Campins, al recurrir repetidamente a la simbología de la luz, como transformadora del fenómeno en idea y ésta en imagen, siendo, no obstante, perfectamente entendida aquella singularidad “estética” por Guillem Reynés y Joan Rubió¹⁷² en su intervención conjunta en la capilla de San Bernat. Los estudios de este último, acerca del comportamiento estructural de la Catedral¹⁷³, y sus polémicas, cargadas de razón, sobre “el problema de la luz” que mantuvo durante años, ya fallecido Guillem Reynés, acerca de los vitrales de la capilla de San Bernat, con el arquitecto diocesano Guillem Forteza¹⁷⁴ y el cabildo, avalan esta afirmación.



Estética de la Luz.

172. En los vitrales de la capilla de Sant Bernat, en la que los dos intervinieron, una vez abandonados los trabajos en la Catedral por Gaudí, se originó un gran debate acerca de la luz mediterránea y su tratamiento en las vidrieras.

173. Anuario de la Asociación de Arquitectos de Catalunya (1912).

174. Polémica recogida en la prensa de Palma. Diciembre de 1922.



Estética de la Luz.

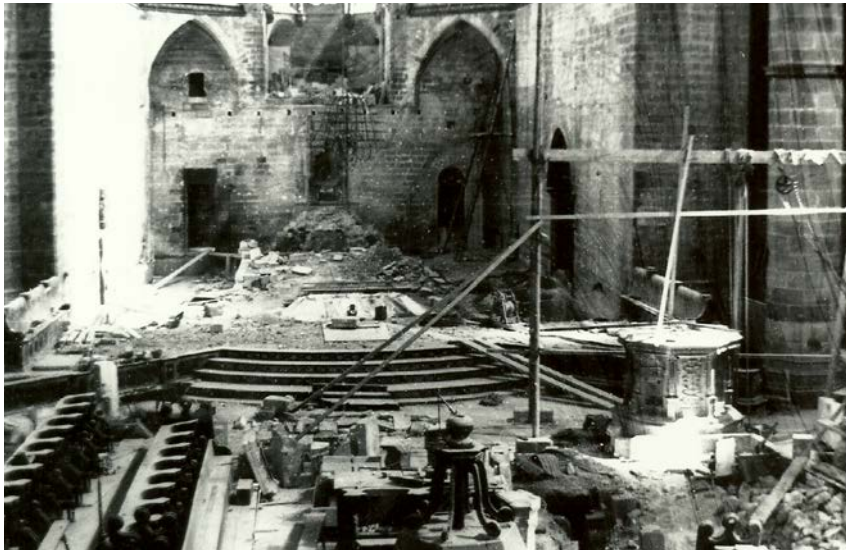
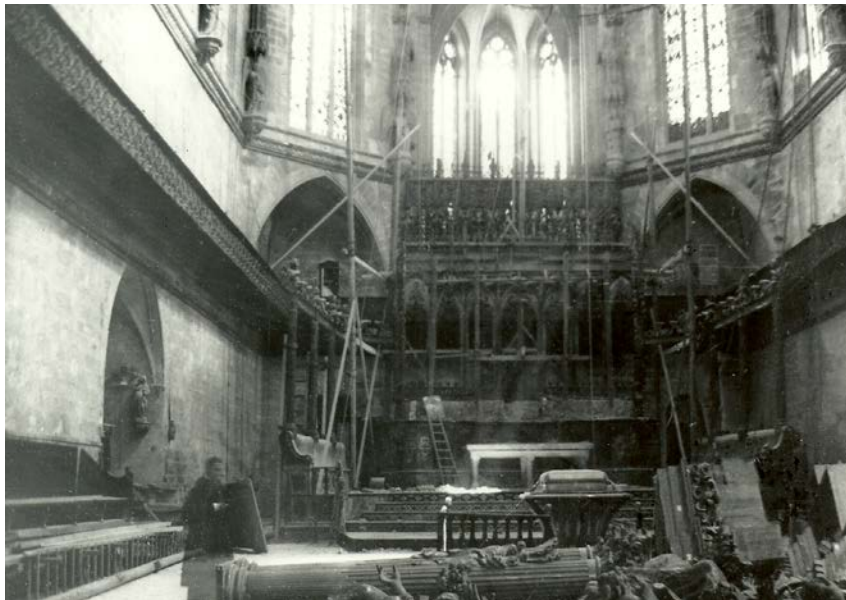
A pesar de la admiración y respeto que sentía mi abuelo por el “mestre“ Gaudí, es lógico incidir en sus posibles dudas al ver el alcance y las consecuencias, en forma de los “daños colaterales”, que estaba originando la reforma y a la que asistía desde una posición privilegiada. Si bien todos los componentes de la reforma emprendida por el obispo Campins y Gaudí ya estaban concebidos y plasmados en el proyecto de Juan Bautista Peyronet de 1854¹⁷⁵, ahora comprobaba que se acometían con valentía y decisión. Ahora los veía arropados con una potente carga simbólica que pretendía justificar su ejecución, y apagar las continuas críticas que inevitablemente se estaban produciendo. La demolición del coro, salvando únicamente el portal renacentista de entrada, como justificación de obtención de espacio para los fieles, y la destrucción del “*corredor dels*

ciris” mudéjar, ampliando la plataforma del presbiterio, para reubicar las sillerías del cabildo, en la nueva concepción de la capilla Real, con la ubicación al fondo de la realzada sede o sillón episcopal, podían parecerle un alto coste; si bien no consta ningún documento ni referencia alguna que pudiera dar a entender una mínima discrepancia con tales decisiones, ni acerca de sus consecuencias. Podemos entender que la simbología de la obtención de un recorrido de ida de la plegaria mediante un eje fieles-altar-cabildo-sede episcopal-capilla de la Santísima Trinidad, elevada respecto a la capilla Real, y en la que la Verdad, en esta capilla, inicia el viaje de vuelta a través de la posición preferente de magisterio del obispo, presidiendo el cabildo, y escenificando el sacrificio en el altar ante la presencia de los fieles participando de la liturgia, pudiera ser suficiente para justificar toda la intervención.



Retablo barroco, ocultando el gótico original.

175. CANTARELLAS CAMPS, Catalina: La intervención del arquitecto Juan Bautista Peyronet en la Catedral de Mallorca, Palma, 1976.



Desmontaje del retablo original gótico.

Esta era la sensibilidad de los responsables de velar por el Patrimonio, de los que formaba parte Guillem Reynés, ya arquitecto provincial y diocesano, mientras seguía avanzando la reforma de la Catedral dirigida por Gaudí, en una segunda etapa, de marcado carácter puramente decorativo, una vez finalizada la primera que había consistido, básicamente, en plasmar espacialmente las directrices del obispo Campins. Y es bajo esta sensibilidad como debemos entender las diferentes objeciones y críticas que se plantearon, no a la eliminación y reubicación del retablo mayor y a la reforma del presbiterio y capilla Real, sino al hecho concreto de la eliminación del coro, en línea con las que se planteaban en el resto de España, ante estas devenidas urgencias en plantear las eliminaciones o traslados de los coros catedralicios.

El coro ha sido siempre, desde los primeros inicios, la rótula de la estructuración del espacio. La Catedral no es solo la parroquia del obispo sino un lugar que debe conciliar las funciones de los canónigos y del obispo, y que históricamente ha reservado a estos actores el protagonismo, relegando a los fieles a un papel secundario. A la vez el coro, en su composición y jerarquía de asientos, es un reflejo del cabildo y expresa las distintas personalidades de las diócesis. Por lo tanto, cada caso de eliminación o reubicación del espacio coral responde a una realidad concreta, a un contexto local, intentándolos conciliar con las directrices o instrucciones litúrgicas comunes o generales; igualmente su situación en la Catedral explicita las tensiones entre cabildo y obispo por el control de este espacio.¹⁷⁶

No obstante, no debemos olvidar que la reforma integral del interior de la Catedral no fue un planteamiento novedoso del obispo Campins, sino que seguía siendo una vieja aspiración de la Iglesia de Mallorca secundada por la ciudad. Cincuenta años antes de esta decisión, las

consecuencias del importante terremoto de 1851, agravaron el ya delicado estado de la fachada principal, y se desencadenó el proceso para abordar definitivamente el problema. La fachada original de la Catedral, finalizada en 1601 con la realización del grupo escultórico, con la que se culminaba el proceso constructivo iniciado siglos atrás, se había mostrado incapaz de absorber el empuje producido por los esfuerzos esviados de la última bóveda. Se había creído que, una vez absorbidos los esfuerzos transversales por los últimos contrafuertes, el simple refuerzo de unas pequeñas torres, prácticamente embebidas en el muro de fachada, sería suficiente para el contrarresto del empuje de la última bóveda.

Los recientes estudios (2016-2018), conducentes a confirmar la estabilidad de la Catedral, y a conocer con exactitud su estado de deformación actual a resultas de la aparición de determinadas patologías, han confirmado la insuficiencia de aquel muro de fachada original.¹⁷⁷

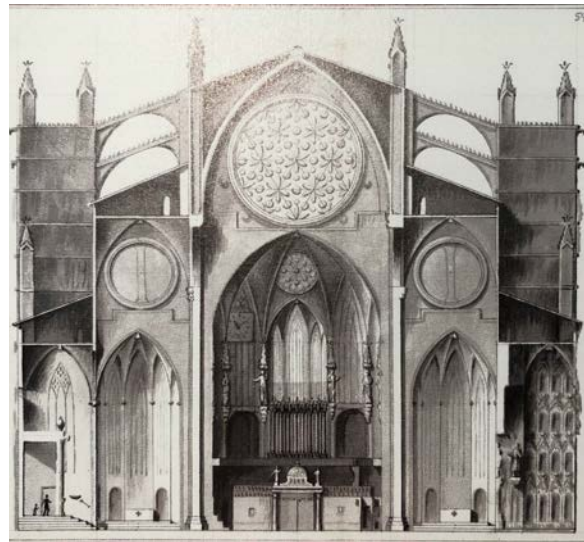
Ante la gravedad del estado de la fachada, con desplomes en su frente de 130 cm, y ante una opinión pública realmente alarmada, el obispo y la Comisión de Monumentos de entonces, se dirigieron al gobierno central planteando el problema y urgiendo una solución¹⁷⁸. En 1853, el arquitecto Juan Bautista Peyronet recibe, previo a la aprobación de un informe entregado el año anterior, el encargo de, no solo consolidar la fábrica de la fachada de la Catedral, sino también acometer en ella una reforma integral. Esta decisión estaba en la línea de actuación en las grandes Catedrales de España, en las que las intervenciones en las de Sevilla y León, eran los ejemplos más paradigmáticos. Peyronet, de profunda formación académica, pero total desconocedor de la arquitectura gótica y muy especialmente del gótico meridional, presenta su proyecto en 1854. Su solución de una enorme y

176. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: El coro y la arquitectura de la Catedral, Madrid, 1994; NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: Los coros catedralicios españoles, Madrid, 1999; NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: La Catedral en España. Arquitectura y liturgia, Barcelona, 2004.

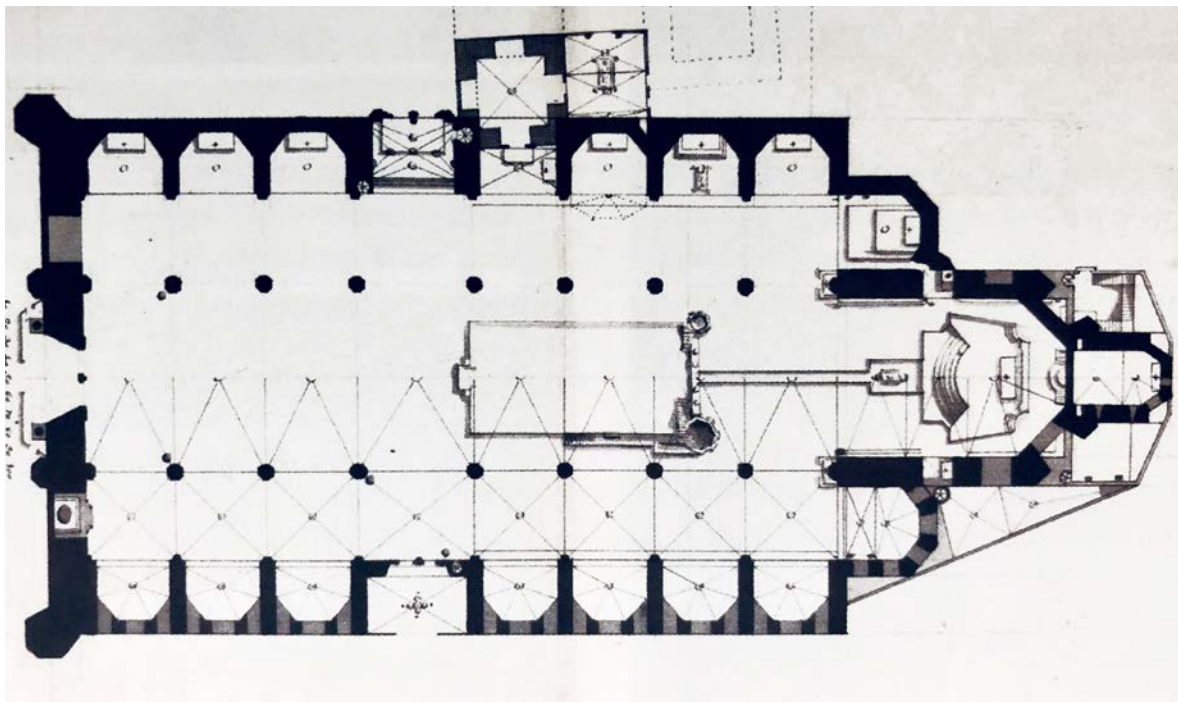
177. HUERTA FERNANDEZ, Santiago: Informe sobre la estabilidad de las bóvedas de la nave y del sistema de contrarresto de la Catedral de Mallorca, en base a los levantamientos de Paula Fuentes y Rosana Guerra, Palma 2017.

178. CANTARELLAS CAMPS, Catalina: La intervención del arquitecto Juan Bautista Peyronet en la Catedral de Mallorca, Palma, 1977.

pesada fachada, que resolviera para siempre los empujes por “efecto dominó” de la última bóveda, está a años luz de una respuesta coherente a un planteamiento claro estructural; ello implicaba un conocimiento orgánico de la arquitectura gótica que desgraciadamente no poseía. No obstante, tuvo el acierto de incorporar, entre las dos nuevas y pesadas torres, el original muro de cierre de la antigua fachada, incorporándole el óculo y que con el tratamiento plateresco de los grupos escultóricos induce actualmente a error, y confusión a muchos, al contemplar la nueva fachada neogótica.



Al margen de la solución estructural, Peyronet programaba una serie de actuaciones siguiendo un planteamiento “adanista” en la línea de “restauración en estilo” de *Viollet-le-Duc*, acorde con la que imperaba mayormente en España en aquellos momentos y que focalizaba el debate en la existencia y ubicación de los coros catedralicios, y en la propuesta de su reubicación o eliminación. Sin el aval de unos estudios previos

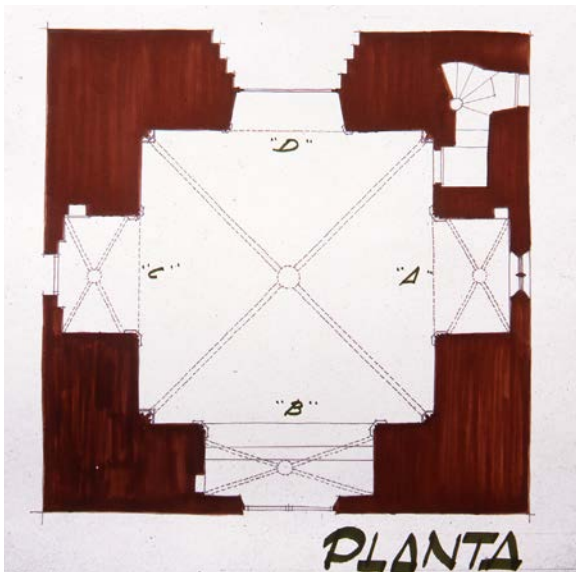


Planos del arquitecto Peyronet en 1853, con el coro central.

de carácter histórico-artístico, propone un listado de actuaciones, muchas de ellas acertadas pero inconexas entre sí que, no obstante, sirvieron de pauta y guía para las futuras intervenciones, en especial, para la gran intervención de Antoni Gaudí.

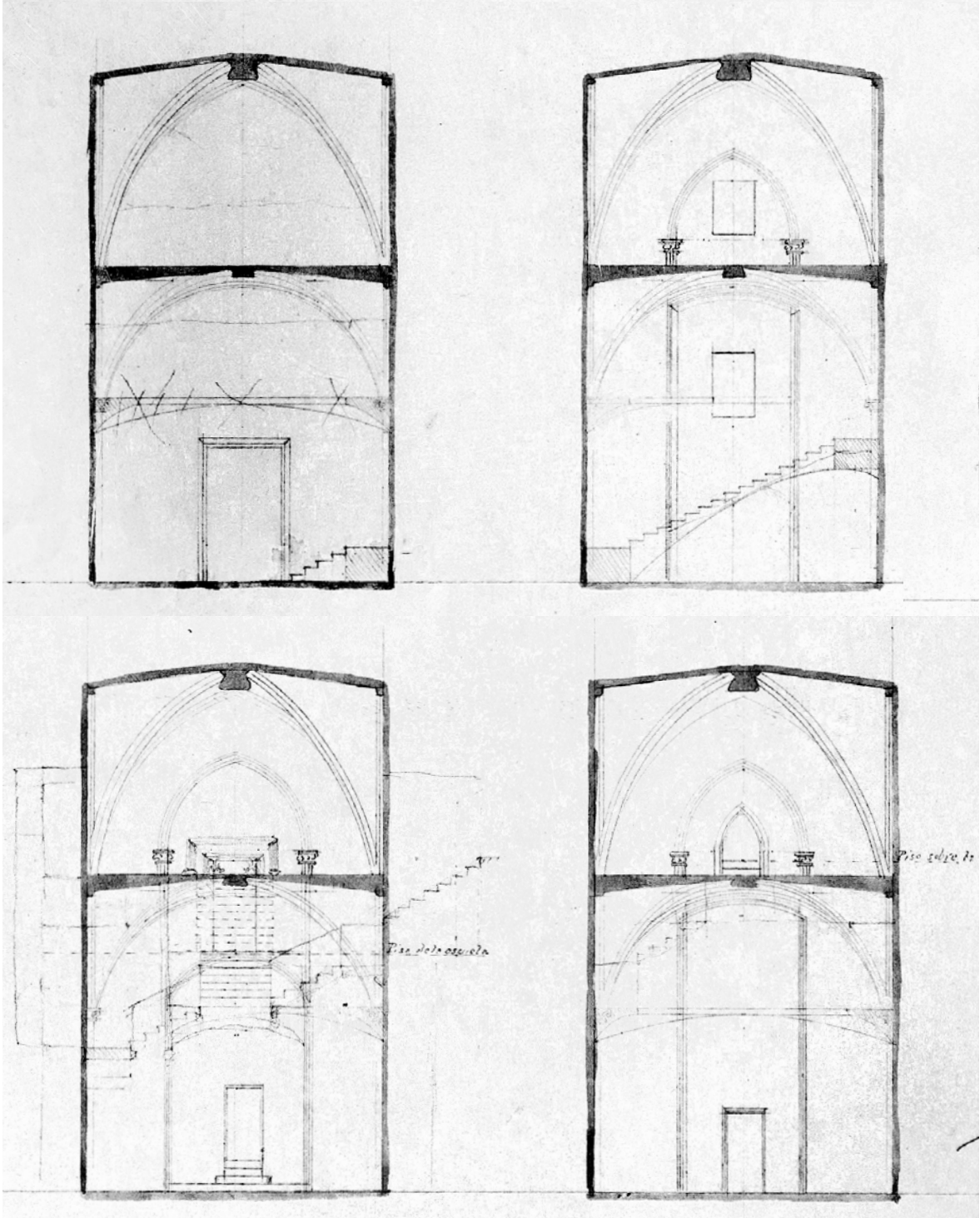
Así pues, en la memoria de su proyecto, Peyronet ya mostraba con absoluta claridad los, a su juicio, defectos que deberían corregirse en las intervenciones sucesivas. Concretamente, citaba el problema de la centralidad del coro “...defecto muy común en las Catedrales, consiste en la mala

situación del coro que impide la vista de la Capilla Real... “, la falta de espacio del presbiterio “... la poca extensión del altar para funciones de gran solemnidad...”, la oscuridad de la Catedral “...se nota la falta de luz, pues a pesar de las indicaciones de ventanas, éstas están cegadas...”. Citaba también en la memoria el feo aspecto de los tejadillos sobre naves y capillas “...hacer desaparecer los ridículos tejadillos que hoy cubren las naves laterales y cuerpo de capillas” y enumeraba varias actuaciones de recuperación centradas en la finalización del campanario y la creación de una nueva sacristía.



Desmontaje y traslado de bóveda.1985.

Plano de los paramentos de la sacristía de vermello, y bóveda superpuesta
Escala de 1:100 mit^o



Propuesta de eliminación de bóveda intermedia (1906).

Curiosamente la desaparición de los últimos tejadillos y la eliminación y traslado de la bóveda intermedia de la primera sala de la torre campanario, propuesta por Gaudí como ubicación de esta nueva sacristía, fueron realizados en la década 1980-1990 bajo mi dirección como arquitecto de la Catedral¹⁷⁹.

Este proyecto de Juan Bautista Peyronet solo se llevó a cabo en la parte de consolidación estructural con la ejecución de la fachada neogótica, pero todas sus observaciones y propuestas fueron tenidas en cuenta y objeto de debate en los sucesivos años por los distintos obispos y arquitectos, destacando la propuesta de intervención de Ricardo Velázquez Bosco en referencia a la eliminación del retablo barroco y la recuperación del original gótico, postergado a la espalda del anterior¹⁸⁰.

Es de suponer que Guillem Reynés conociera su propuesta de intervención, ya que como alumno suyo, que había sido en Madrid, sentía por su trabajo respeto y admiración. Ricardo Velázquez, después de transitar por planteamientos de restauración en estilo, había evolucionado hacia propuestas conservacionistas sustentadas en rigurosos estudios previos de carácter histórico-artístico. Ahora podía contemplar, realizado aquel proyecto de su maestro de liberar el espacio, plasmando todo lo contenido en la propuesta de intervención de Peyronet, redactada cincuenta años atrás. Igualmente podía constatar como Gaudí había convertido la reforma interior de Peyronet en restauración litúrgica, al materializar un concepto de restauración, sinónimo de restitución de un “adanista” e idealizado plan original, releído de nuevo, en clave litúrgica, y retomando las imágenes simbólicas espaciales y formales de un mundo medieval.



Bóveda intermedia y tejadillos eliminados.

179. La eliminación de la bóveda intermedia (datada en 1630) y su traslado a una sala de nueva creación (la actual tienda) acorde a su tamaño, no estuvo exenta de polémica. La justificación de recuperar el espacio original de la sala de la torre, datada de finales del siglo XIII, principio del XIV, no parecía razón suficiente, frente a los argumentos conservacionistas de los que se oponían. Finalmente, ya una vez finalizadas las obras, la Dirección General de Cultura, del gobierno central avaló la intervención en 1985.

180. VILLALONGA VIDAL, Josep: “El presbiteri barroc de la Seu. Deconstrucció i reubicació”, La Catedral de Mallorca és el document. La reforma de Gaudí cent anys després, Palma, 2015.

En la Catedral de Mallorca, al planteamiento general de restauración de otras Catedrales, de primar el esquema altar-fieles-coro, frente al primitivo altar-coro-fieles, se había añadido, con carácter imperativo, la necesidad de mostrar la preeminencia inequívoca de la sede episcopal como muestra de una recuperada concepción presidencial en la relación obispo-coro-altar-fieles. Para esta concreción se aliaron la obligada reforma de la liturgia y el afán de recuperar un teórico e imaginado espacio original unitario. La renovada puesta en valor de la Catedral, iniciada en las últimas décadas del siglo XIX, originando los inevitables debates acerca de su conservación y posterior restauración, respondía, tanto a una concienciación general acerca de su valor patrimonial, como a la necesidad de la Iglesia de introducir en este escenario, nuevas necesidades culturales que hacían inviable e inservible la realidad del espacio físico que

había servido hasta entonces para, a través de la liturgia, expresar ceremonialmente una fe.

En este dilema, al que se enfrentó Antoni Gaudí, y ahora comprobaba sus resultados Guillem Reynés, conviene detenerse unos instantes. Por un lado, era evidente que la disposición central del coro en la nave mayor no solo dificultaba la ubicación de los fieles en su relación con el altar, sino que muy especialmente impedía la manifestación clara y rotunda de la preeminencia del obispo, mostrada en su sede, frente al cabildo, expresado en el coro. Por lo tanto, la eliminación física del espacio coral y la reubicación simplemente de su sillería en el presbiterio, bajo la presidencia del obispo, no representaba únicamente la adaptación a unas nuevas exigencias de orden cultural, sino que realmente pretendía explicitar una nueva y distinta concepción de la Catedral.

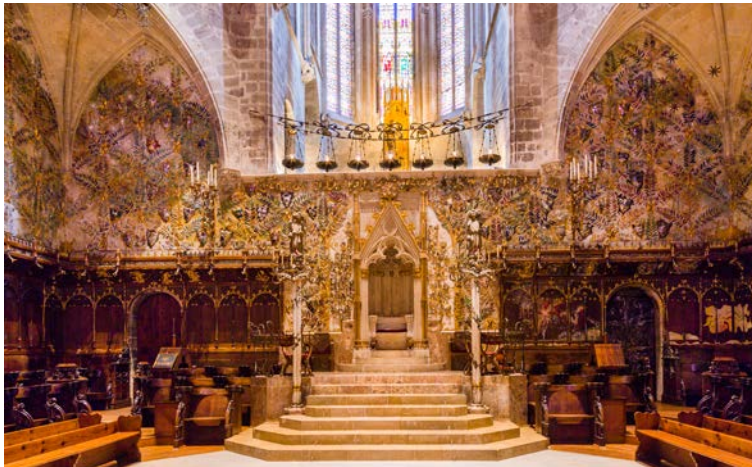


Eliminación del Coro de la Catedral.

Por lo tanto, si bien se recurre a un eclectismo con fuerte contenido simbólico, no es tanto la intención de recuperar el estado original del monumento (según los principios de la “restauración estilística”), como la voluntad de reconducirlo a una “nueva unidad figurativa”, de acuerdo con los criterios de conformidad o conveniencia, a los que Leo Battista Alberti denomina la *concinnitas* del arte antiguo¹⁸¹.

Así pues, en este concepto de “nueva unidad figurativa” confluyen los intereses del obispo con las propuestas del arquitecto que retro-alimentándose permiten un nuevo escenario en el que Gaudí vuelca toda su genialidad, forzando, con su sello personal, el concepto inicial de restauración por el de innovación y

embellecimiento tendentes a esta visión ideal y unitaria. Es en esta fase de la reforma de la Catedral (una vez liberado el espacio), cuando Guillem Reynés, ya como arquitecto diocesano, empieza a intervenir de una manera clara en una atmósfera en que la unanimidad que había presidido hasta entonces todas las actuaciones de Gaudí empezaba a perderse, al ponerse en duda determinadas intervenciones pictóricas y escultóricas sobre muros y sillería coral delegadas en su discípulo Josep María Jujol. Estas actuaciones unidas a la ausencia de Gaudí, debida a sus encargos en Barcelona, en especial la obra de la Sagrada Familia¹⁸², que cada vez reclamaba más su atención, fueron la causa que originó cierto disgusto en los responsables del cabildo.



Intervención de Josep María Jujol.

181. TAVERNOR, Robert William: *Concinnitas in the architectural theory and practice of Leon Battista Alberti in De Re Aedificatoria*, Cambridge, 1985.

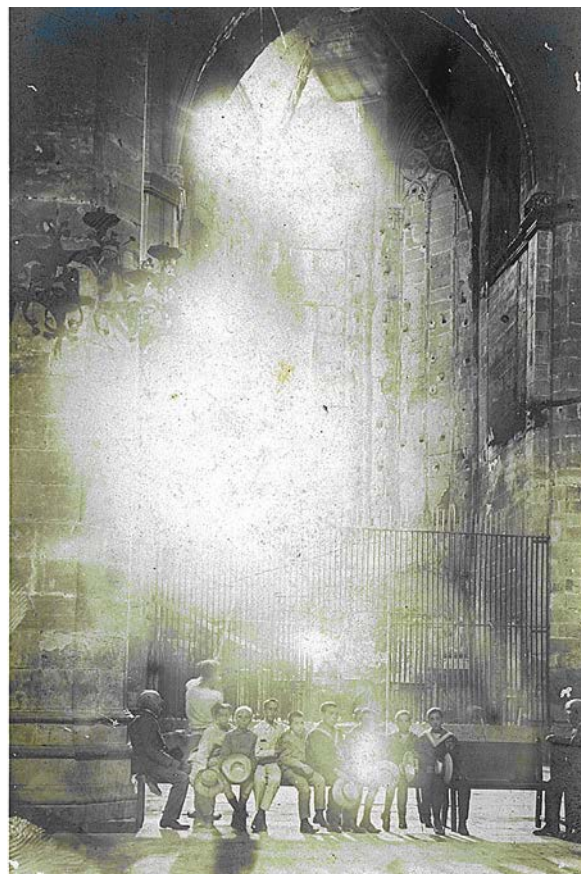
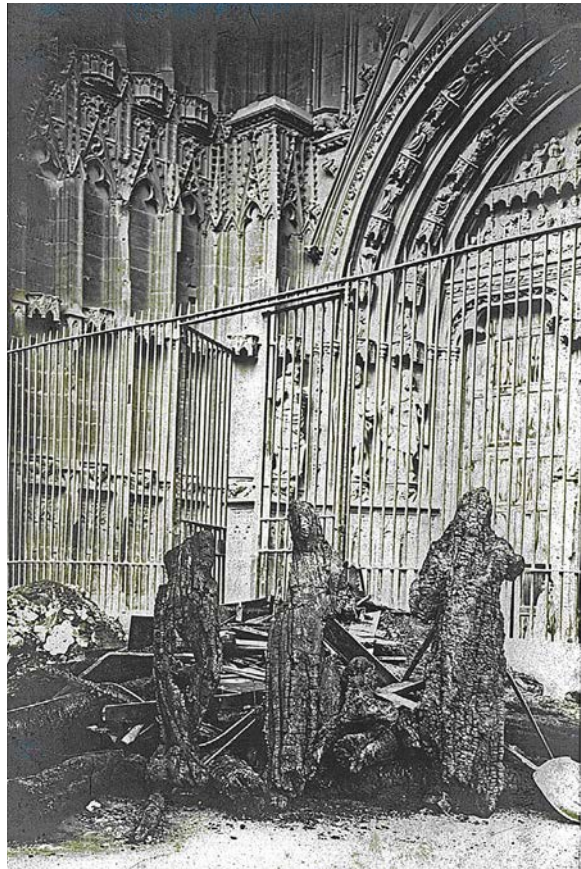
182. MATHEU MULET, Pere Mateu: *Retablos y capillas*, Palma, 1955.



Creación de nuevo eje visual: fieles- altar- obispo- Capilla de la Stma. Trinidad.

El 30 de agosto de 1912, mientras seguían ejecutándose los trabajos, se declaró un incendio en la capilla de San Bernat¹⁸³, la cuarta del lado de la nave de la Epístola, contigua al Portal del Mirador, e integrante del primer cuerpo de la Catedral u “obra vella”. El fuego afectó a toda la arquitectura de muros y bóveda, y al derrumbarse ésta, arrastró en su caída los restos del retablo barroco calcinado. Ante la gravedad de la situación, el obispo Campins convocó inmediatamente en el palacio episcopal a los arquitectos Guillem Reynés y Gaspar Bennazar, como arquitectos diocesano y municipal respectivamente, los cuales le informaron puntualmente de lo acontecido, de la necesidad de una restauración integral de la capilla, y prepararon las medidas oportunas de desescombro y protección del interior¹⁸⁴.

La destrucción total de la capilla presentaba un escenario nuevo en el proceso de reforma que se estaba llevando a cabo. Por primera vez aparecía la posibilidad de intervenir en un espacio sin ataduras preexistentes. Debía acometerse la urgente construcción de una nueva bóveda, a la vez que se abría un abanico de posibilidades ante la ubicación de un nuevo retablo y la abertura de nuevos ventanales que antes lo impedía el anterior, ahora calcinado. La pérdida del antiguo retablo no originó lamento alguno dado su nulo valor y “mal gusto”¹⁸⁵. Muy al contrario, se vio como la gran oportunidad de dotar a la capilla de un nuevo acorde con las nuevas corrientes artísticas.



Incendio de la Capilla de San Bernat (1912).

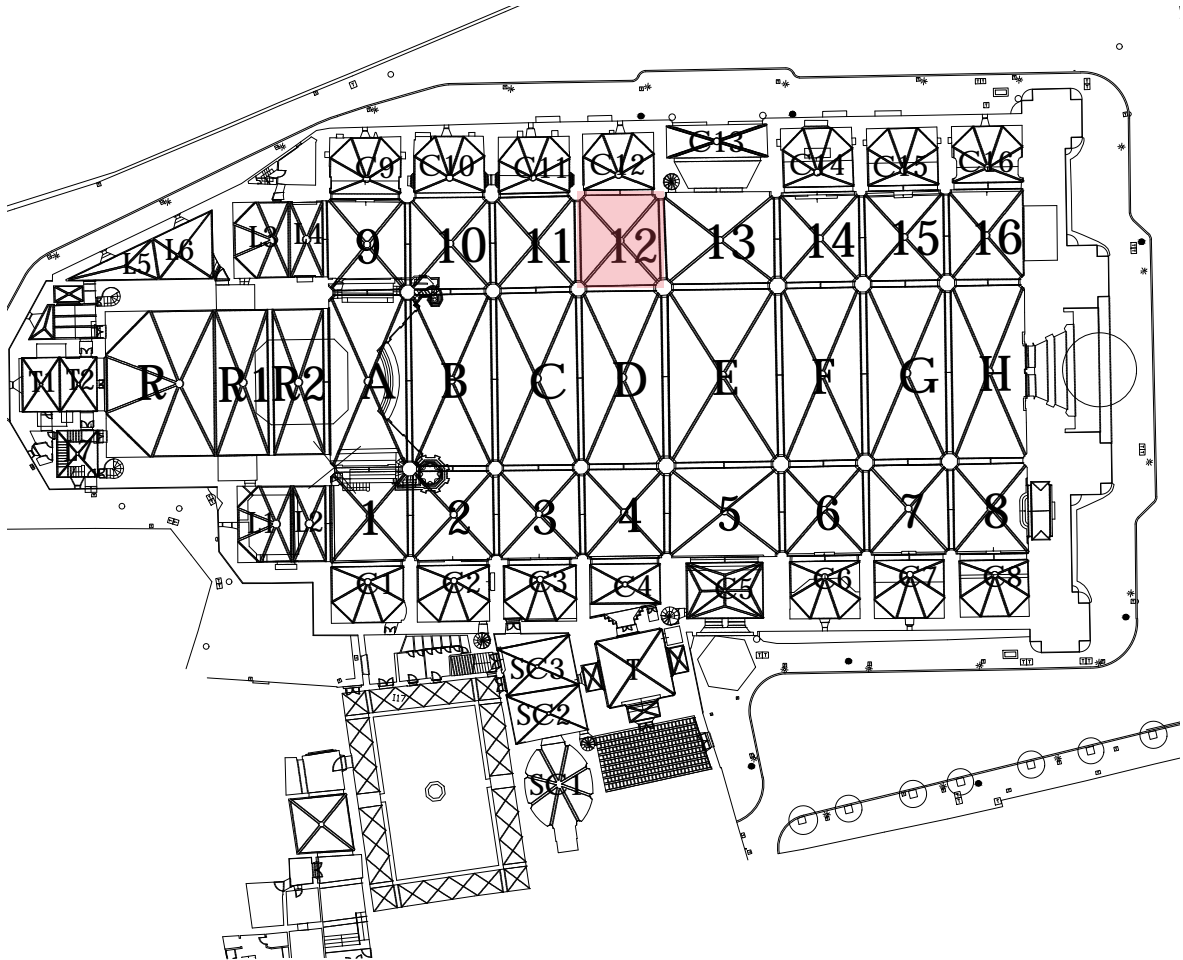
183. GRF 051.2 del Archivo general del arquitecto.

184. Recogido en los periódicos Última Hora de 30 de agosto de 1912 y La Almudaina del 13 de agosto de 1912.

185. FURIO Y SATRE, Antonio: Panorama óptico-histórico-artístico de las islas Baleares, Palma, 1840.



La capilla de San Bernat que, desde 1393 ha existido bajo el patronazgo de la Cofradía de Sant Pere i Sant Bernat –una de las instituciones más antiguas e influyentes ligada a la Catedral-, ha sido habitualmente conocida como la última de las obras propuestas por Gaudí. No obstante, los últimos estudios e investigaciones basados en el Archivo Guillem Reynés Font y en nuevas e inéditas fuentes del Archivo Capitular de Mallorca han servido para rebatir antiguas y continuas afirmaciones, y delimitar de una manera clara y definitiva, las actuaciones y responsabilidades que ejercieron en esta capilla Antoni Gaudí, Joan Rubió y Guillem Reynés¹⁸⁶.



Capilla de San Bernat.

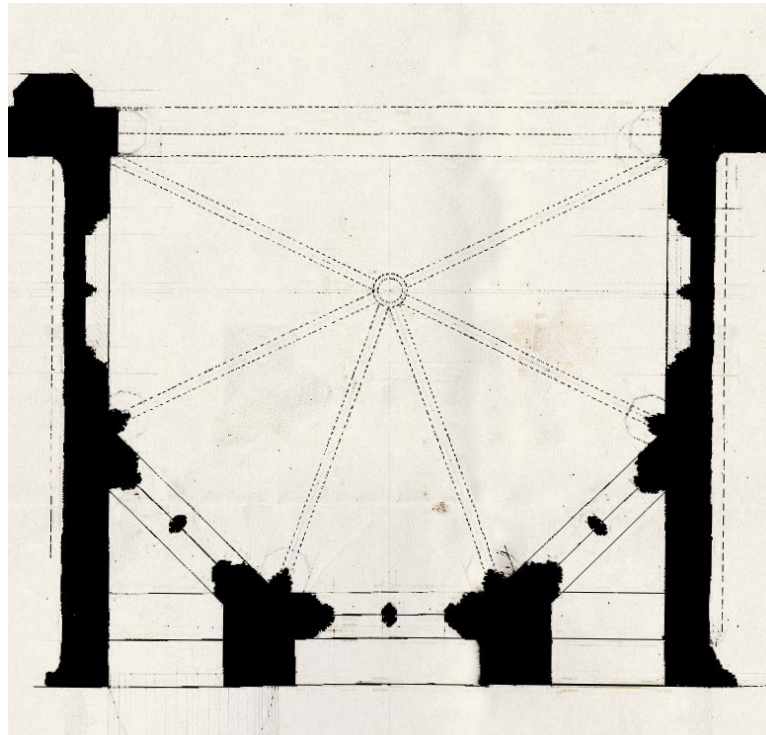
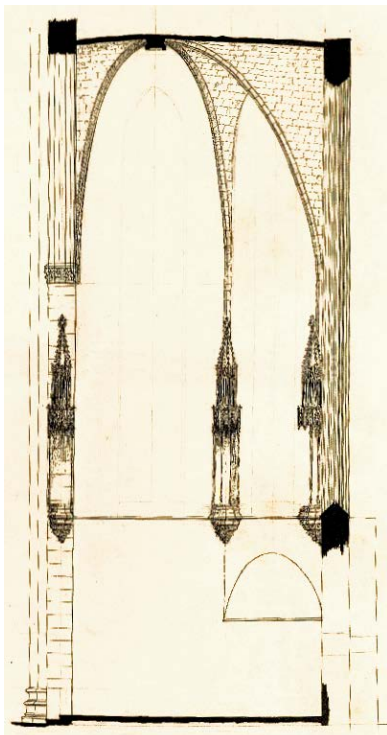
186. BAUÇÀ DE MIRABÒ GRALLA, Concepció: “La capella de San Bernat i el llegat de Gaudí”, La Catedral de Mallorca és el document. La reforma de Gaudí cent anys després, Palma, 2015.

Dentro de la más pura lógica, se le solicitó a Gaudí, como responsable de la restauración de la Catedral, la preparación de un proyecto, que presentó el 16 de abril de 1913. Dicho proyecto, hoy desaparecido, consistía en una fotografía sobre la que estaba esbozada la idea de la intervención. En la liquidación de los honorarios devengados por Gaudí, al abandonar éste las obras, en carta dirigida a Joan Rubió, el canónigo encargado de las obras le consulta, “*Per un croquis que feu de la capella de Sant Bernat, que era una fotografia ampliada i algunes indicacions posades damunt, trova vosté donar-li, a don Antoni, una cosa parescuda a lo que dic de lluc?, -3, 4, o 500 pesetes-*.”¹⁸⁷

Si bien este croquis insinuado sobre foto se ha perdido, no es difícil imaginar su contenido en base a una nota que el canónigo Mn. Martí Llobera, encargado de las obras de la Catedral por ausencia del titular Mn. Antoni Alcover, envía a Guillem Reynés:

“*Adjunto el croquis de la capilla de San Bernardo y los clichés de las figuras con sus doseletes de la Capilla Real. Estos clichés cuando los haya V. empleado, serán guardados otra vez. No se habían acordado de la altura precisa de los referidos doseletes. Si la necesitasen, se la mandaríamos.*”¹⁸⁸

A partir de los esbozos sobre estas fotografías, mi abuelo había redactado, meses atrás, el *Proyecto de la capilla de San Bernardo*, acompañado de un presupuesto con el título de “*Restauración total de la capilla de San Bernardo*”¹⁸⁹. Esta comunicación, con las obras de construcción de la nueva bóveda, dirigida a pie de obra y prácticamente finalizada según su proyecto, nos muestra la posición relevante de éste como arquitecto diocesano en la Catedral¹⁹⁰, a la vez que se deja constancia de la concepción formal inicial, propuesta por Gaudí, al recordarle el cabildo catedralicio detalles de las esculturas y doseletes, siguiendo las indicaciones de las ideas plasmadas en las fotografías.



Proyecto de la Capilla de San Bernat (1913).

187. LIAÑO GIBERT, Soledad: Juan Rubió y Bellver..., 2010.

188. GRF 051.3 del Archivo general del arquitecto. Correspondencia.

189. GRF 051.3 del Archivo general del arquitecto. En este presupuesto se enumeran todas y cada una de las actuaciones a emprender: la demolición de la bóveda y construcción de una nueva, la construcción de un nuevo retablo, la abertura de ventanales, tallas de esculturas y la valoración de todas estas partidas alcanzando la importante cifra de algo más de trecientas mil pesetas.

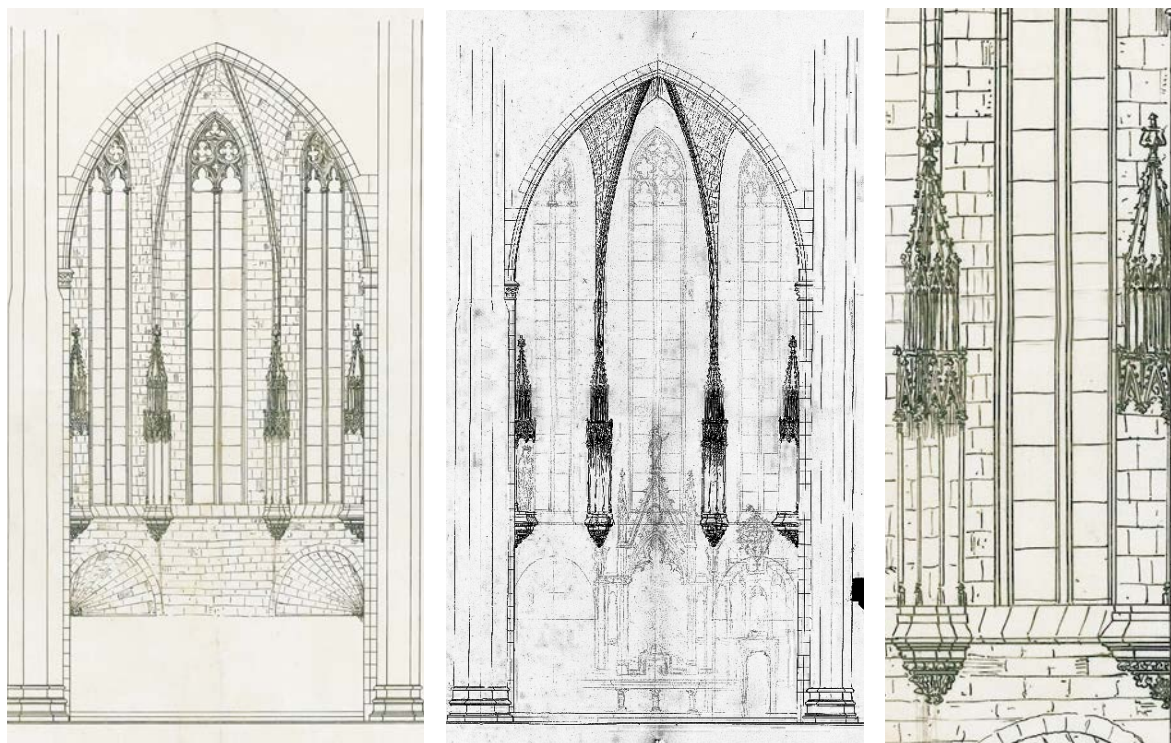
190. BAUÇÀ DE MIRABÓ GRALLA, Concepció: “La capella de San Bernat...”, 2015.

En aquellos momentos de febril actividad, Gaudí concentraba prácticamente toda su atención en el diseño del baldaquino del altar, asistido por Joan Rubió, que le mostraba su preocupación por el comportamiento estructural del mismo¹⁹¹. El progresivo abandono de la dedicación a la Catedral, al delegar totalmente en Rubió las decisiones propias de una dirección de obra, prácticamente sin documentación gráfica a la que atenerse, y en Jujol, la decoración o embellecimiento de los muros de la Capilla real, fue la causa que propició la decisión de los responsables de las obras de la Catedral de encargar a Guillem Reynés la restauración integral de dicha capilla.

En febrero de 1915 fallecía el obispo Campins y, en mayo del mismo año, se liquidaban los últimos honorarios al arquitecto Gaudí que marchó a Barcelona, para no regresar nunca más, y dedicarse en cuerpo y alma a su obra del templo de la Sagrada Familia¹⁹². Estos dos

acontecimientos marcaron un antes y un después en el desarrollo de las obras de restauración de la Catedral. Por una parte, Joan Rubió se convirtió en el “sucesor” de Gaudí y, como tal, el máximo responsable de las obras de restauración de la Catedral, y de otra Guillem Reynés pasó a ser, como arquitecto diocesano, su colaborador respetuoso y con el que continuó desarrollando, hasta su temprano fallecimiento, una gran amistad¹⁹³.

A la vista de la documentación gráfica y escrita, y de la correspondencia existente en mi archivo, podemos conocer varias líneas de actuación que nos ayudarán a entender la restauración de esta capilla, no como la elección de una simple solución arquitectónica, sino, que a través del estudio de las decisiones que se tomaron, podemos comprender determinados aspectos estructurales y formales, no abordados hasta el día de hoy: La configuración arquitectónica, la nueva abertura de vitrales, y el nuevo altar y retablo.



Proyecto de la Capilla de San Bernat (1913).

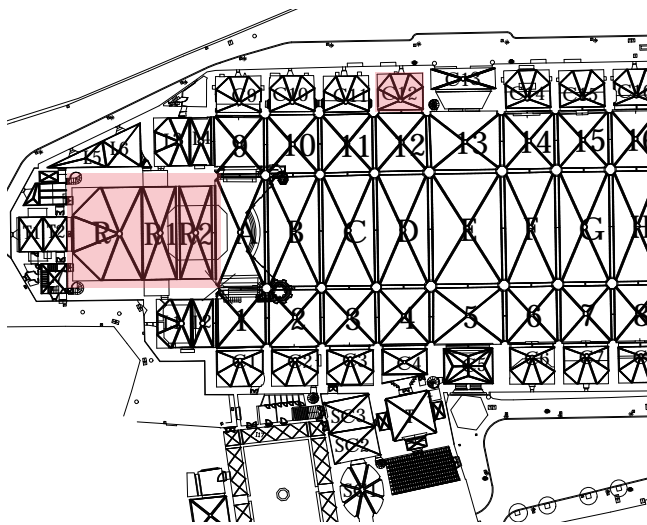
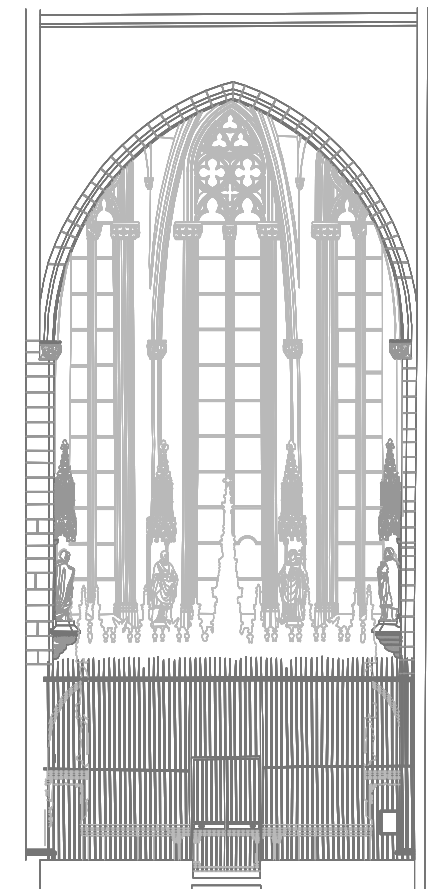
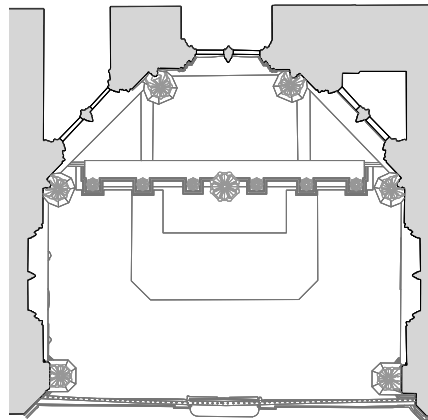
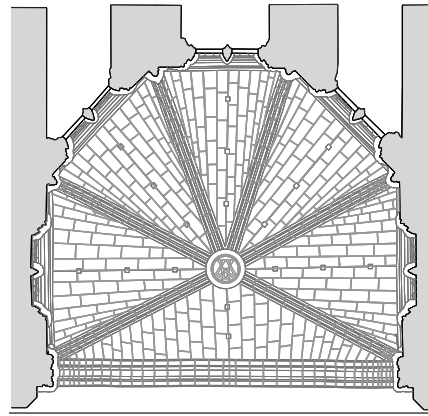
191. SAGRISTA LLOMPART, Emilio: Gaudí en la Catedral de Mallorca. Anécdotas y recuerdos, Castellón de la Plana, 1962.

192. REYNÉS CORBELLÀ, Guillermo: Relación Gaudí-Campins-Reynés y la Catedral como obra inacabada, Palma 2015.

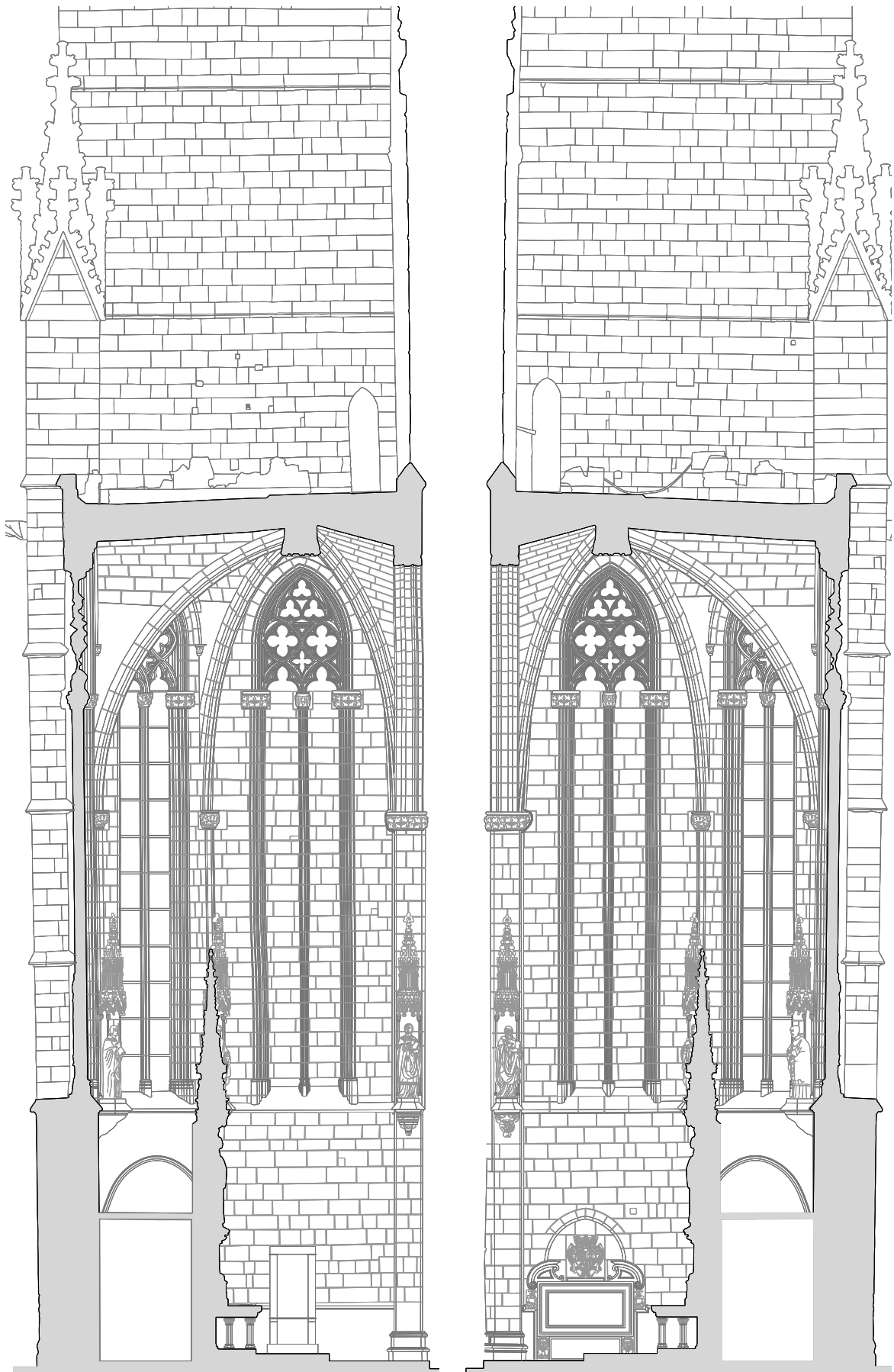
193. SOLÀ MORALES, Manuel de: Joan Rubió i Bellver: arquitecte modernista, Barcelona 2007.

Ante todo, parece evidente la pretensión de repetir a pequeña escala, en la capilla de San Bernat, la disposición espacial de las capillas de la Santísima Trinidad y Capilla real. La bóveda sextapartita de lados desiguales, evolución de la ochavada regular o simétrica, presente en todas las capillas laterales de la Catedral, permite aquella recreación. Esta bóveda, desarrollada a partir de una planta octogonal irregular en la que dos lados opuestos presentan mayor longitud, al ser cortada por un plano perpendicular a los dos lados de mayor longitud, genera un espacio, no simétrico, de seis plementos con un arco de entrada en el plano de corte que da acceso a este espacio abovedado.

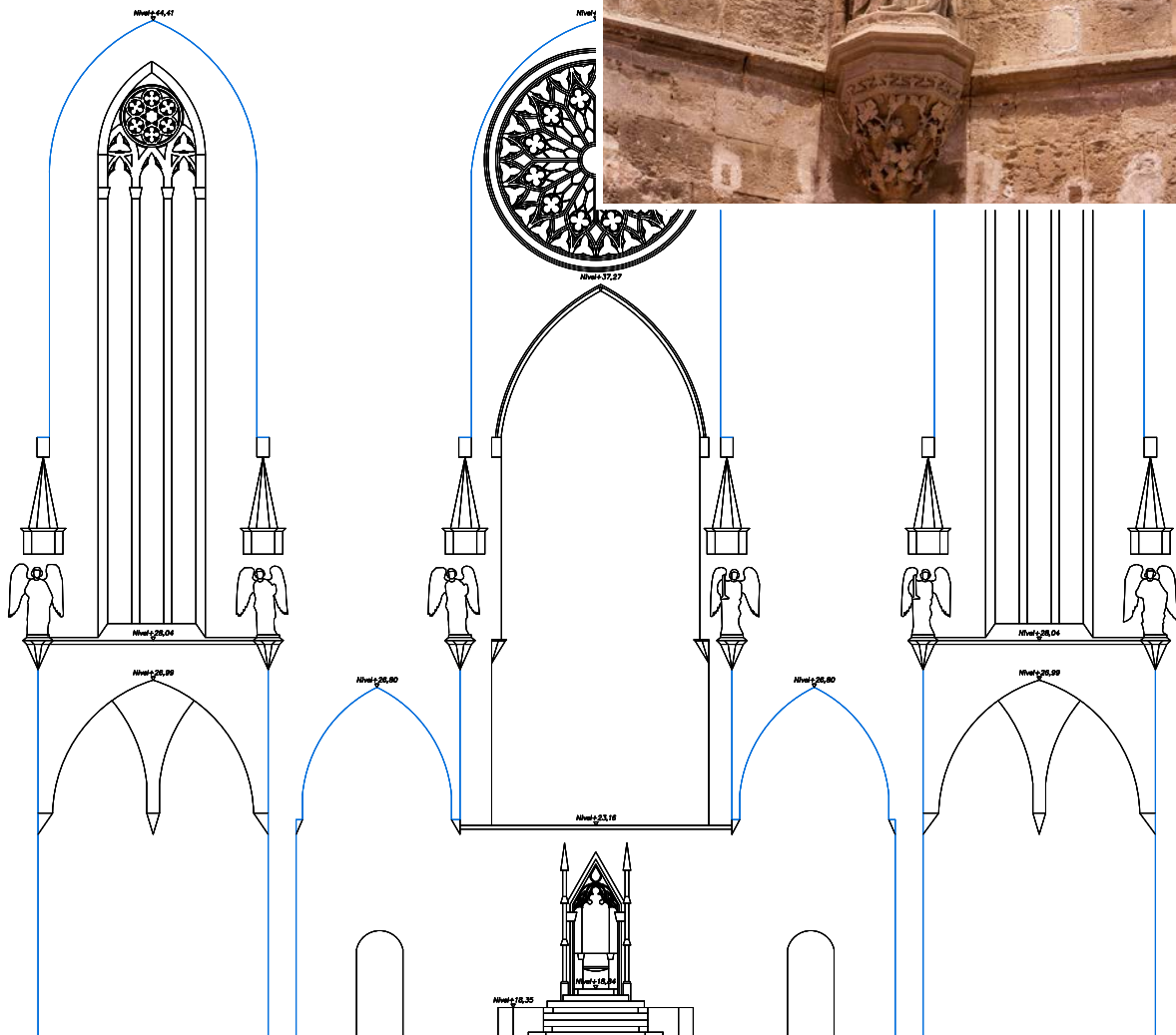
De esta manera, como en el resto de capillas laterales, el espacio abarcado por los cuatro nervios que enmarcan los tres plementos que se entregan en los tres ventanales (cegados o no), adquiere un sentido de jerarquía con la ubicación del altar y/o retablo. El espacio anterior, originado por la desigual longitud de los lados opuestos del octógono, crea un sentido de acogida o de pre-espacio sagrado, que, como jerarquización espacial, puede recordar al existente en las capillas de la Santísima Trinidad y capilla Real¹⁹⁴.



194. REYNÉS CORBELLA, Guillermo: Memoria Proyecto de restauración integral de la capilla del Sagrat Cor de la Catedral de Mallorca, Palma, 2016.



La configuración arquitectónica y el ritmo que aportan las esculturas con sus doseletes es similar al existente en las capillas antes mencionadas y que Gaudí enfatizó en la capilla Real, al incorporar los tabernáculos neogóticos de madera con motivos modernistas que adosó al muro, rivalizado con las esculturas del antiguo retablo gótico. La ubicación, ya en el proyecto, de todas las imágenes en los ángulos siguiendo la pauta de las capillas, antes mencionadas, está en la línea de lo recomendado por el canónigo Llobera y que a su vez había respetado y potenciado Gaudí en la capilla Real. Así lo recoge la prensa local en sus crónicas de la inauguración:

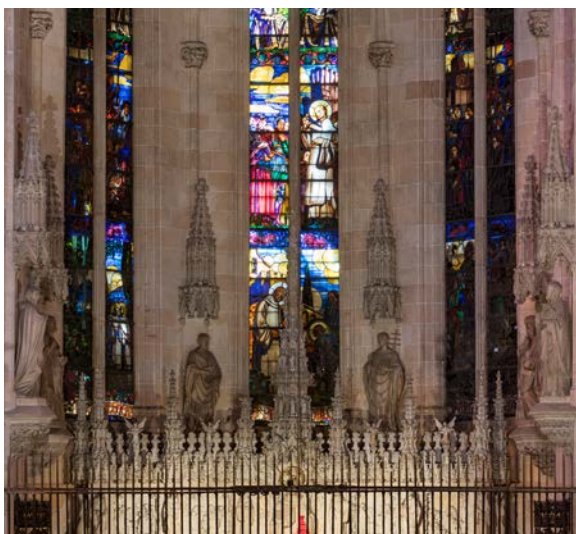
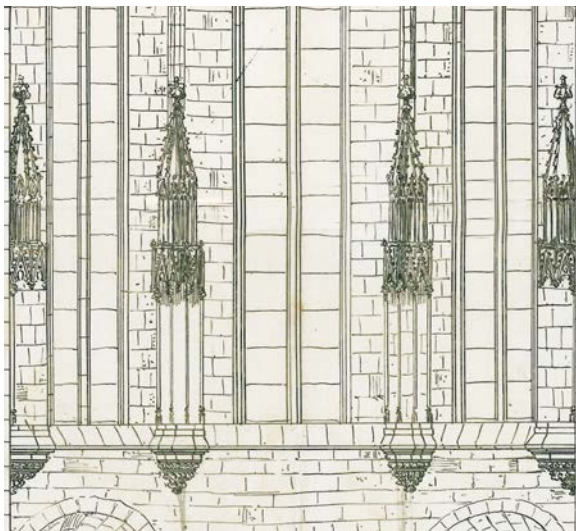


Capilla Real.



Capilla Real.

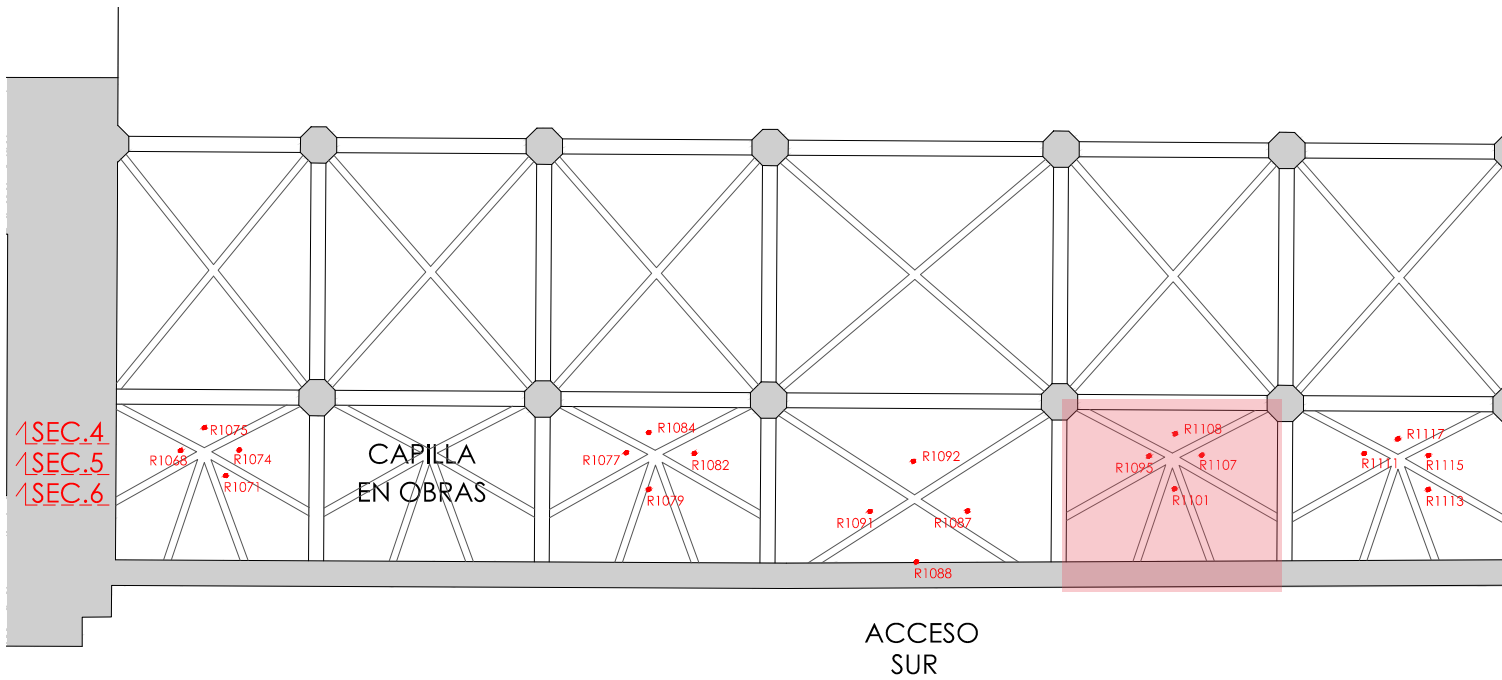
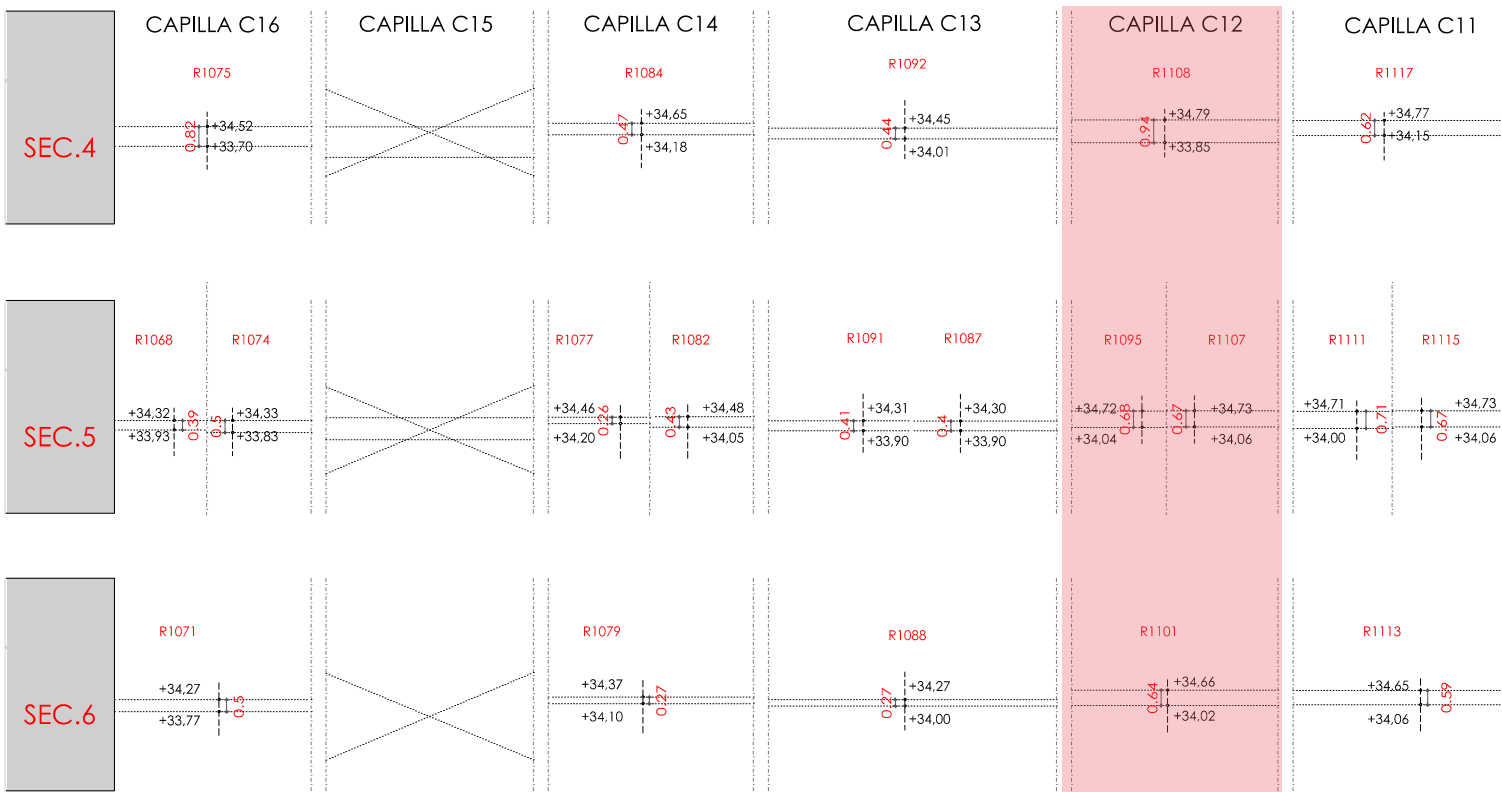
“Consultado el gran arquitecto señor Gaudí sobre la manera de proceder a la renovación, indicó la conveniencia de aplicar a dicha capilla el mismo criterio que rigió en la construcción de la Capilla Real, o sea, poner bajo el arranque de cada arco, sobre una peana, una figura con el correspondiente doselete, abrir los ventanales y colocar un retablo cuya altura deje visible las vidrieras. Tan luminosa idea fue seguida puntualmente así que la impresión de belleza que produce la Capilla Real se reproduce en pequeño al contemplar la nueva edícula.”¹⁹⁵

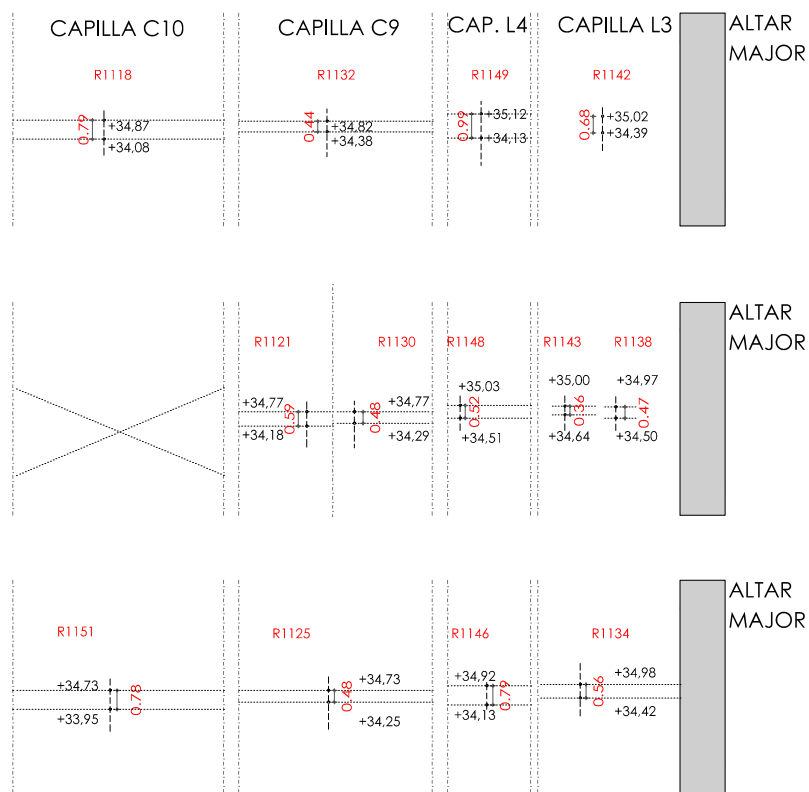


195. La Capilla de San Bernardo de la Catedral. Correo de Mallorca 22 agosto de 1921. Recogido por BAUÇÀ DE MIRABÒ GRALLA, Concepció: “La capella de San Bernat i el llegat de Gaudí”, La Catedral de Mallorca és el document. La reforma de Gaudí cent anys després, Palma, 2015.

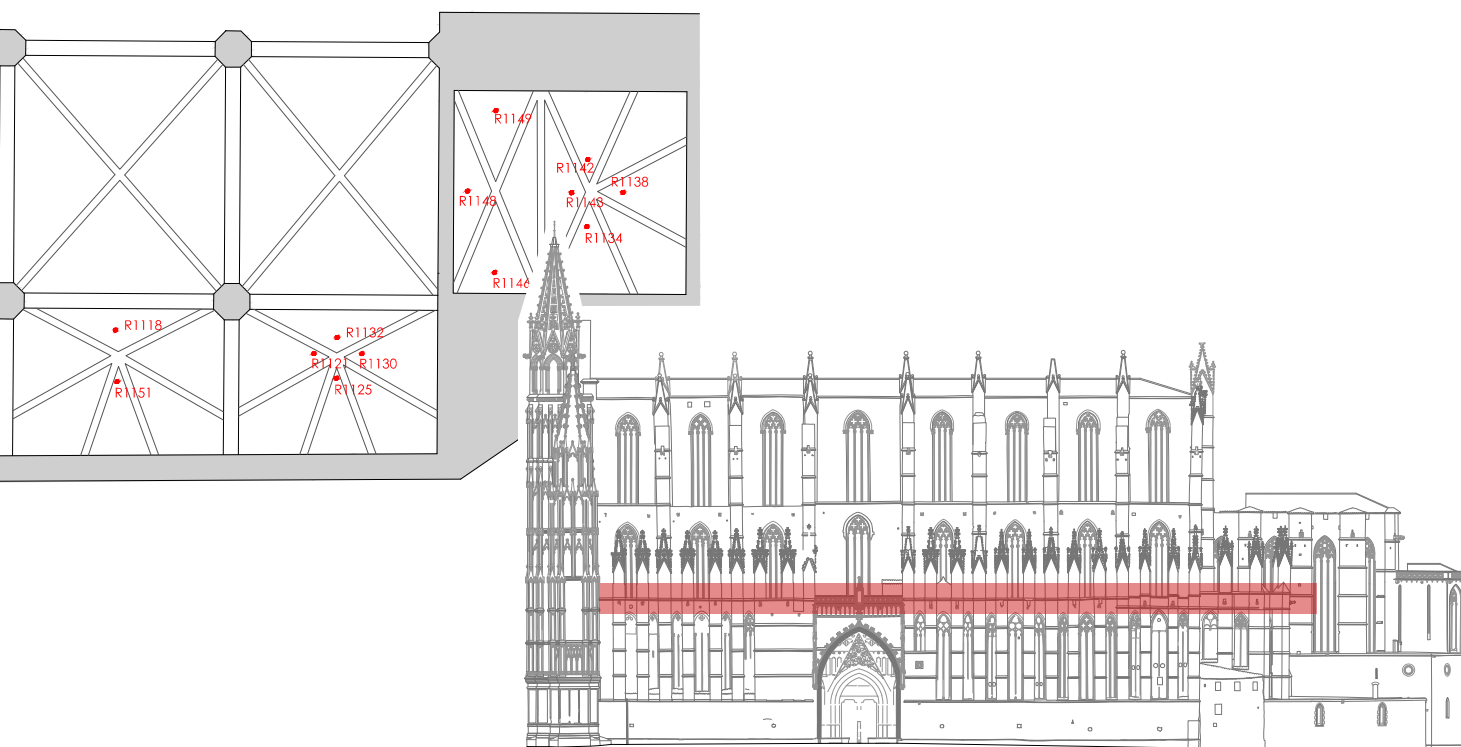


Peanas y doseletes en Capillas Real y de San Bernat.





La construcción “ex novo” de la bóveda de la capilla, a raíz del incendio, muestra, al compararla con la adyacente y demás capillas coetáneas, importantes diferencias que permiten establecer interesantes conclusiones. El reciente proyecto de recuperación de las ventilaciones de las naves laterales de la Catedral y de sus capillas¹⁹⁶, a través de los orificios existentes en los plementos de las bóvedas y observados en el intradós de éstas, ha permitido conocer la primacía de la ventilación interior de la bóveda sobre la de la propia capilla o nave lateral en la construcción original de la Catedral. A partir del conocimiento de la ubicación y cota topográfica de los orificios de ventilación del intradós de la bóveda, y su traslado, con las correspondientes ubicaciones y cotas, a la terraza, y con las preceptivas catas, se ha podido delimitar exactamente el grueso del plemento, así como el espacio conformado, en forma de tabiquillos conejeros o vasijas cerámicas en determinadas bóvedas¹⁹⁷.



Abertura de ventilaciones en bóvedas capillas laterales.

196. REYNÉS CORBELLA, Guillermo: Proyecto de ventilación de las bóvedas de las naves laterales de la Catedral de Mallorca, Palma 2017. Proyecto de ventilación de las bóvedas de las capillas laterales de la Catedral de Mallorca, Palma, 2017.

197. GONZÁLEZ GOZALO, Elvira: “La aplicación de vasijas de cerámica como materiales de construcción en los rellenos de bóvedas de edificios góticos de Palma. Estado de la cuestión”, Actas del Décimo Congreso Nacional y Segundo Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción (CHAHC2017), Instituto Juan de Herrera, Donostia-San Sebastián, 2017, V. 2, 721-730.

La eliminación de las ventilaciones existentes en las terrazas, al proceder a la supresión prácticamente de casi todos los tejadillos, y su posterior embaldosado en la primera mitad del siglo XX (al dejar de existir, básicamente, la iluminación mediante velas o cirios), originó la necesidad de lograr la ventilación del espacio interior de la Catedral a través de otros caminos. La abertura periódica de las puertas de las fachadas y de las pequeñas ventanas que se instalaron en los paramentos de los ventanales antiguamente tapiados, y en los pequeños tramos practicables de los vitrales que se iban instalando, ha resultado insuficiente.

Hoy, con todos los vitrales instalados, la imposibilidad de lograr la ventilación adecuada con el sistema de pequeñas ventanas practicables en ellos (dado el riesgo de entrada de palomas), unido al aumento progresivo de la humedad relativa en el interior del templo (propiciada por la gran afluencia diaria de visitantes), traducida ya en graves patologías que afectan al mortero y piedra, ha sido la causa de recuperar las ventilaciones originales.

La primera constatación en la bóveda de la capilla de San Bernardo, reconstruida por Guillem Reynés, ha sido la inexistente correspondencia vertical entre los orificios de ventilación, observados en el intradós, y los existentes en los sillares que conforman la terraza, (hoy cegados por el embaldosado) y apoyados en los tabiquillos conejeros sobre los plementos. Así queda evidenciado que, en aquellos momentos, la ventilación del interior de la bóveda seguía primando sobre la de la capilla, al no existir ventilación conducida a través de la bóveda de ninguno de los orificios existentes en el intradós.



Foto 1. Cata 27 UE 01.



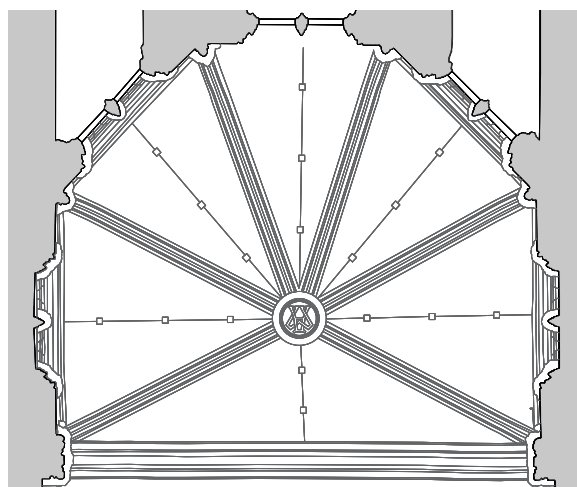
Foto 2. Cata 27 UE 02.



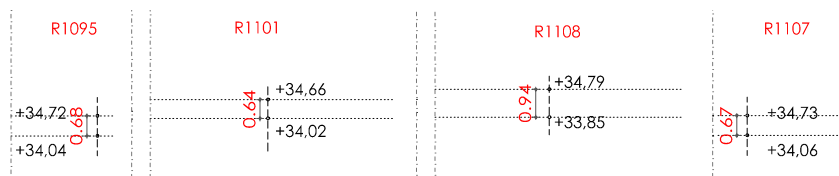
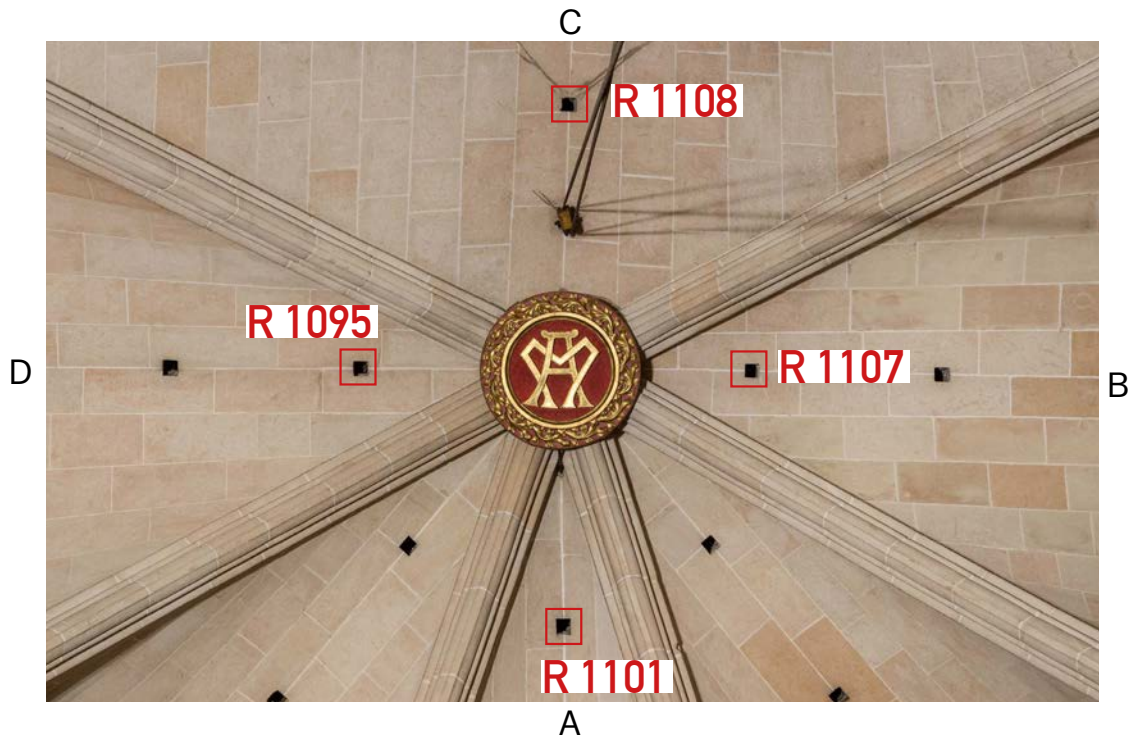
Foto 3. Cata 27 UE 03.



Foto 4. Cata 27 UE 04.

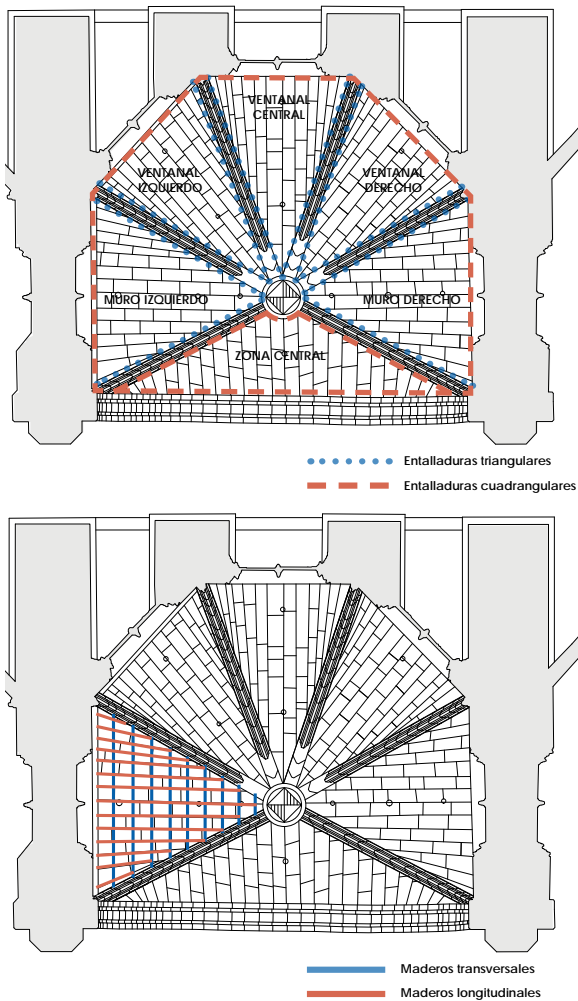


Comprobación por catas de la ubicación de las ventilaciones.



Ubicación de las aberturas de ventilación analizadas.

Igualmente se ha podido comprobar que para la construcción de esta nueva bóveda se siguió un proceso o técnica constructiva diferente al de las bóvedas del resto de capillas. En éstas, habitualmente, el andamiaje ha dejado huellas en forma de entalladuras, en nervios y arcos, que permiten establecer hipótesis razonables acerca del esquema de la carpintería de armar. Por el contrario, la ausencia total de entalladuras en nervios y arcos de la bóveda de la capilla de Sant Bernat permite descartar aquella tecnología constructiva original y suponer un andamiaje con un cimbrado secuencial de cada plemento, técnica ya empleada entonces, incluso en las bóvedas tabicadas, y usada todavía en la actualidad.



Entalladuras de andamiaje.



1. Bóveda sin un plemento



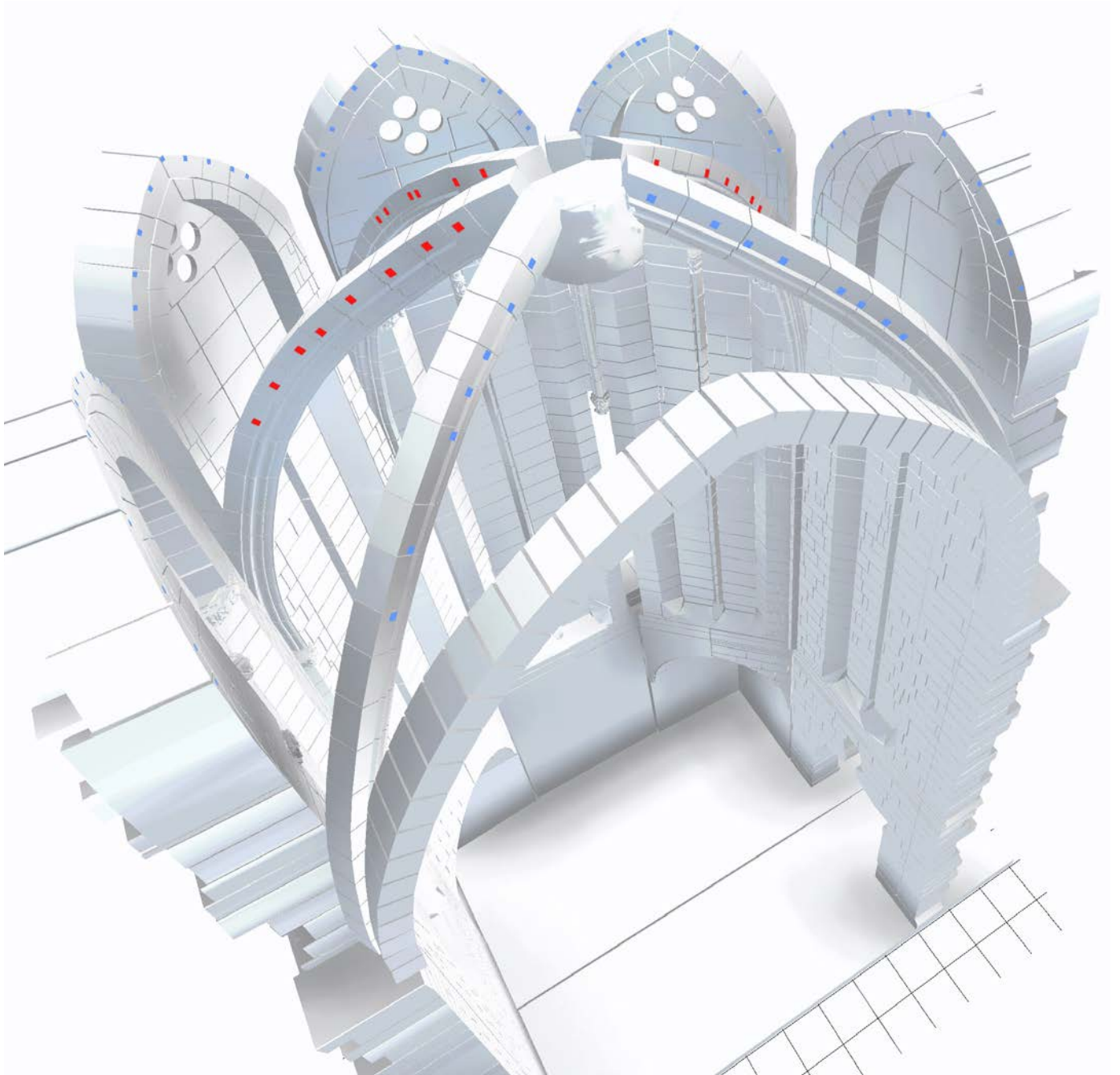
2. Maderos horizontales insertados en las entalladuras de los nervios, auxiliados por el andamio general o castillete



3. Colocación de cambios verticales, auxiliados por el andamio general o castillete.



4. Colocación de los siguientes maderos horizontales, auxiliados por el andamio general o castillete



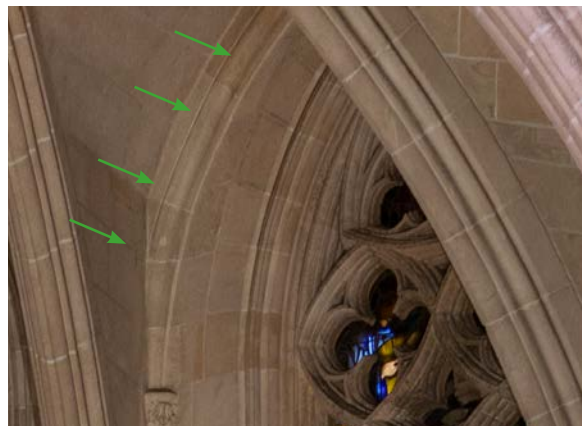
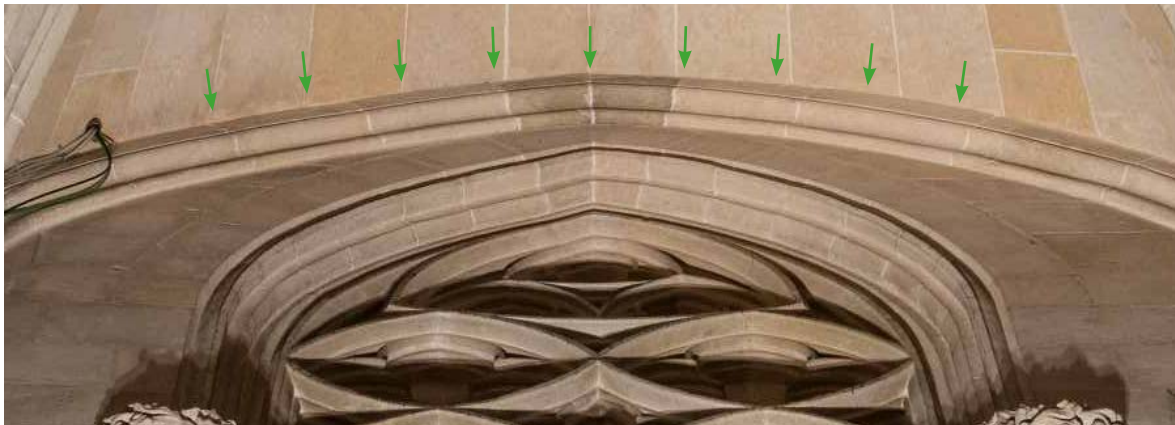
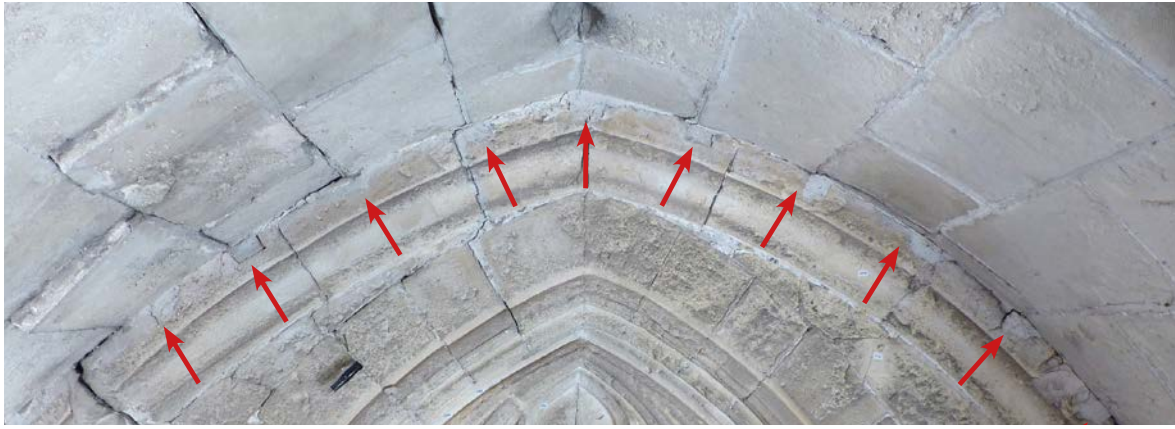
5. Apoyo de sillares en la estructura horizontal de maderos, auxiliados por el andamio general o castillete.



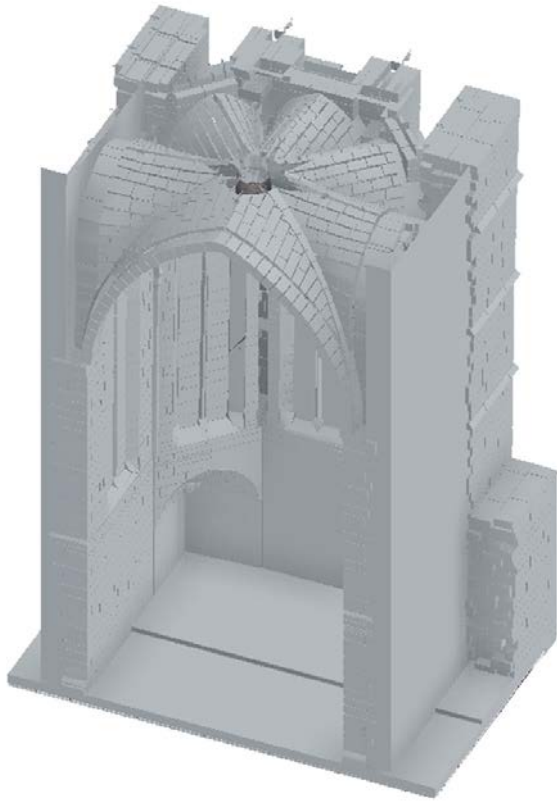
6. Multiplicación de maderos de apoyo para las siguientes hileras de sillares, auxiliado por el andamio general o castillete.



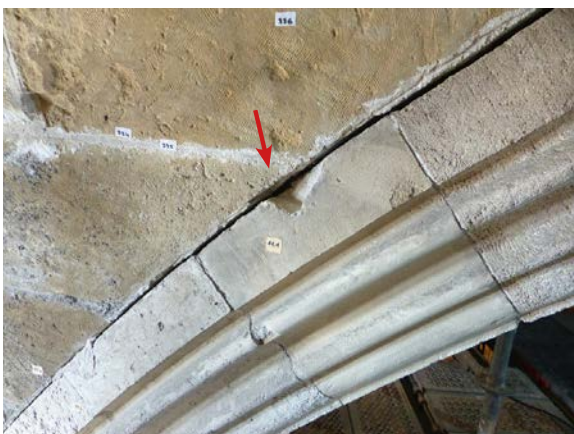
7. Plementería completa.



Ausencia de entalladuras de andamiaje en la Capilla de San Bernat.



En el reciente proyecto de restauración integral de la Capilla del Sagrat Cor¹⁹⁸, el estudio de las patologías estructurales ha evidenciado, de una manera clara y definitiva, lo expuesto por primera vez por el profesor Heyman¹⁹⁹, acerca de la función meramente constructiva de los nervios y clave para el montaje de las bóvedas y su función formal de ocultar las imperfecciones de las uniones de los plementos. En las capillas y bóvedas de la Catedral, la arista formada por la intersección de los sillares sobre los nervios es de tal perfección que la función de los nervios de ocultar posibles imperfecciones resulta gratuita, confirmando que la “canalización de los esfuerzos” se realiza por estas aristas de las bóvedas, actuando sus bordes como membrana²⁰⁰, y no por los nervios como habitualmente se repite equivocadamente.



Entalladuras de andamiaje.

198. Estudio estructural. Proyecto de restauración integral de la capilla del Sagrat Cor de la Catedral de Mallorca, Palma, 2016.

199. HEYMAN, Jacques: *The Stone Skeleton*, Cambridge, 1995; HEYMAN, Jacques: *La ciencia de las estructuras*, Madrid, 2001.

200. REYNÉS CORBELLA, Guillermo: “Construction Analysis of Gothic Vaults in the Cathedral of Mallorca”, *The Art of Vaulting. Design and Construction in the Mediterranean Gothic*, Berlin, 2017.

En 1915, Joan Rubió recibió el encargo concreto por parte de la Cofradía de Sant Pere i Sant Bernat de la realización del proyecto de vitrales de la capilla al quedar al frente de la restauración de la Catedral, una vez fallecido el obispo Campins y haber abandonado las obras Gaudí. Mientras en la capilla se iba procediendo a la construcción de las esculturas que debían ocupar su sitio sobre las peanas y bajo los doseletes según la idea de Gaudí, que Guillem Reynés había incorporado al proyecto y dirigía a pie de obra, a la vez que preparaba todos los primeros esbozos e ideas sobre el altar y retablo²⁰¹,

“Es el cas qu'en Vidal esta acabant s'escultura del modelat de guix per el doselet de la Capella de San Bernat de la Seu. Voldria que vosté el ves abans d'acabar-ho de tot.”

Es importante recalcar que, a diferencia de las obras realizadas en la Catedral, en la llamada primera fase en la que la “auctoritas” de Gaudí acallaba cualquier discrepancia, una vez fallecido el obispo Campins y abandonadas las obras por Gaudí, afloraron todas las diferentes sensibilidades de los responsables encargados de las obras, fueran del Cabildo o la Cofradía. Esto se tradujo en hechos palpables de no solo inmiscuirse en las tareas y trabajos normales de las obras, sino que llevó a algunos a incluso discutir decisiones constructivas y a proponer alternativas estructurales²⁰².

“Com resulta que l'espillera caurà on està el rellotge, y precisament en el punt on fa mes força l'arch del Portal del Mirador, y la claraboya allà on dit arch no en fa gens, li fas aqueix doctoria cridantli atenció demunt aixó per si vosté creu convenient tenirho en compte y canviar l'ordre de colocació//...// ja que aquesta no lleva gens de força en el tramo del rellotge...”

Esta preocupación por la afectación a la fábrica de la Catedral de las aberturas de los ventanales no era trivial, ni gratuita. La existencia de muros de arriostramiento entre los contrafuertes de la nave lateral a ambos lados de la crujía que conforma el Portal del Mirador, contruidos a posteriori, una vez se detuvo el proceso constructivo al finalizar “l'obra vella”, y los contrafuertes de la propia capilla, parecían evidenciar su necesidad; con lo que era asumir un cierto riesgo el proponer su supresión.

No obstante, su eliminación parcial o total se hacía necesaria para conseguir la incidencia razonable de la luz sobre los vitrales pues al estar, éstos orientados en diferentes planos y constreñidos a su vez entre los pequeños contrafuertes de la capilla, debían, mediante el diseño, color y naturaleza de los vidrios, equilibrar la luminosidad y lograr una percepción uniforme de luz al contemplarlos desde el interior. La disposición de los mencionados contrafuertes de las capillas, paralelos a los de las naves laterales, en contra de su disposición radial acorde con un pragmatismo estructural ausente, avala una intención formal de acusado ritmo de claro-oscuro propio de los albores renacentistas.

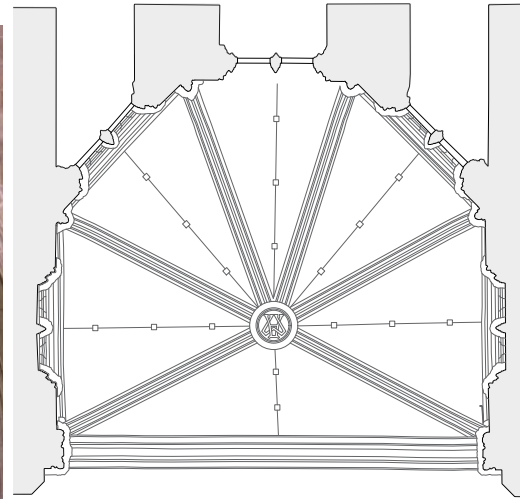
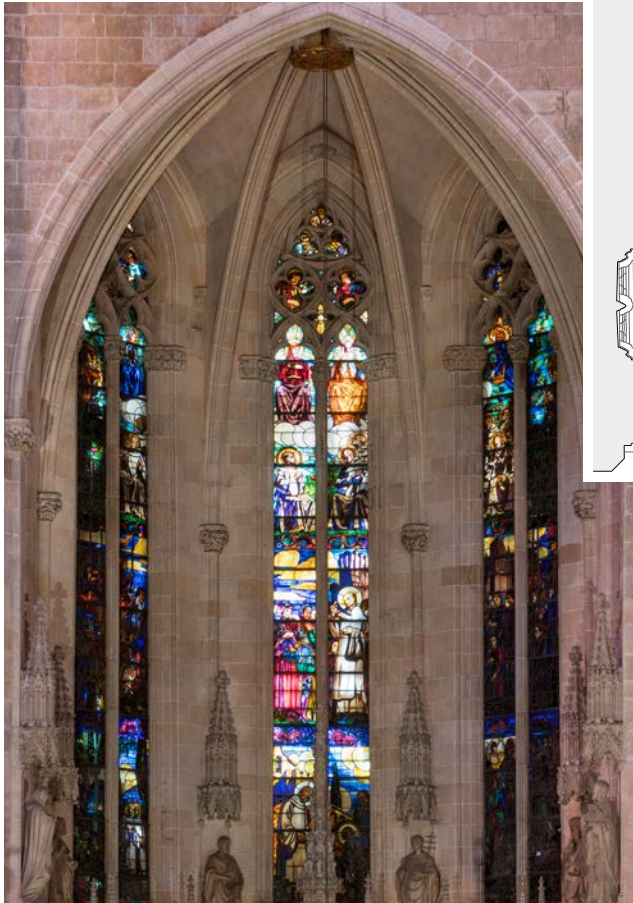
Fue la naturaleza del vidrio, más que el diseño en los vitrales de la capilla de San Bernat, el origen de un debate que duró varias décadas acerca del tratamiento que se debía dar a la luz en las nuevas vidrieras y que, hoy, todavía no ha sido resuelto y cien años después, se sigue juzgando el resultado de aquella intervención. El problema del tratamiento de la luz sigue vigente ante la duda de la propuesta de la abertura de los ventanales de la capilla del Sagrat Cor y ante determinadas sustituciones de vitrales existentes en la capilla de la Santísima Trinidad y capilla Real²⁰³.

Al acometer Joan Rubió su propuesta de

201. GRF 051.3 del Archivo general del arquitecto. Correspondencia. Carta del canónigo Llobera a Guillem Reynés.

202. GRF 051.3 del Archivo general del arquitecto. Correspondencia. Carta del canónigo Llobera a Guillem Reynés.

203. El padre franciscano Constantino Ruggeri, arquitecto, escultor y pintor, dejó finalizado, poco antes de morir en 2007, el encargo del proyecto de los siete nuevos ventanales de la capilla de la Santísima Trinidad. Este trabajo no fue finalmente aprobado por el Servicio de Patrimonio del Consell de Mallorca.



Contrafuertes y la incidencia de la luz.

vitrales para la capilla de San Bernat, contaba con dos modelos de referencia: el extraordinario modelo de las vidrieras de Gaudí y el desafortunado ejemplo de las de la capilla de la Santísima Trinidad. Gaudí había logrado en la capilla Real domar la agresiva luz mediterránea con el empleo de la tricromía, basada en la superposición de tres vidrios doblados. Por el contrario, las tres vidrieras de la capilla de la Santísima Trinidad, instaladas por la casa Amigó de Barcelona en 1889 acentuaban el contraluz e impedían la contemplación de la zona más sagrada y cargada de Historia de la Catedral. Joan Rubió en su propuesta original fue repetir, por exitosa, la realización de los vitrales de la capilla con la técnica de la tricromía, solicitándose a la casa Rigalt i Granell de Barcelona un presupuesto.

Vemos pues como, por primera vez, asoma el debate sobre la luz, de cómo debía ser abordado

el proceso, que se preveía lento, pero continuo, de ir dotando de vitrales todos los ventanales tapiados. Pero, curiosamente, este debate se planteó en un escenario con condicionantes físicos, lejos de las tesis cargadas de simbolismo que alentaron la primera fase de la reforma; ahora estos argumentos eran atendidos en base a los resultados materiales obtenidos en los iniciales planteamientos alegóricos.

Formalizando el encargo, Rigalt i Granell presenta el diseño de los vitrales realizado por el artista catalán Darius Vilàs, con tres opciones de realización: tricromía, técnica mixta, y vidrio sencillo. Joan Rubió y parte del Cabildo eran partidarios de continuar con la técnica de la tricromía que, si bien era lenta y costosa en su fabricación, permitiría dotar a la Catedral de una cierta unidad lumínica.

El éxito alcanzado en la capilla Real, con una aceptación general del resultado, avalaba esta decisión. Desgraciadamente, al ser la Cofradía de Sant Pere i Sant Bernat quien debía asumir su importe, esta elección fue rechazada por excesivamente costosa, justificando su decisión ante la duda de una obtención de unidad lumínica, al estar las capillas distantes y en ángulos visuales diferentes. A la vez se aceptó una sugerencia de la propia casa consistente en usar una nueva “técnica mixta” cuyo resultado no fue el esperado y fue la causante de grandes disgustos. A pesar de que la decisión ya estaba tomada por la Cofradía, el canónigo responsable de las obras pregunta a Guillem Reynés su parecer sobre el coste de los portes, viajes y colocación, a la vez que le comunica la decisión tomada acerca de la elección de la clase de vidrio y de la aceptación del diseño. De esta manera salió elegido Darius Vilàs para el diseño de los vitrales, quedando Joan Rubió como director responsable²⁰⁴.

La llamada “técnica mixta” constituye, todavía hoy, un nombre desconocido en el mundo de la vidriería y probablemente pueda esconder la solución de compromiso a la que tuvo que llegar Joan Rubió al no poder imponer la técnica de la tricromía. Joan Bonet, maestro vidriero y autor de la restauración de los vitrales de la capilla de la Santísima Trinidad en 2017²⁰⁵, manifiesta la creencia que esta denominación puede obedecer a la utilización de vidrio *plaqué*, o aplacado, al que, a un vidrio sencillo, habitualmente incoloro, se le adosa un vidrio coloreado en una de sus caras. Esta técnica ya conocida en la Edad Media es obviamente menos costosa que una tricromía y mucho más rápida su fabricación e instalación²⁰⁶.

Estilísticamente, el diseño de Darius Vilàs, resolviendo la temática impuesta por

la Cofradía, refleja en cierto modo un cierto *noucentisme*, acudiendo a un historicismo en el ámbito religioso, en el que líneas curvas y pequeños detalles florales y vegetales organizados en franjas, separando las escenas de San Bernardo, recuerdan inevitablemente su influencia modernista. Cabe destacar, en la obra del artista, dos aspectos significativos: las escenas elegidas de la temática impuesta y su tratamiento mediante el dibujo. En el primero se huye de las habituales escenas del santo ligadas a su leyenda, eligiéndose una narrativa histórica de ambientación medieval que, evidenciando el origen historicista del *noucentisme*, aborda el tema con grandes dosis de contemporaneidad. En segundo lugar, las figuras quedan definidas por trazos muy definidos con contornos redondeados, encargándose la grisalla y el plomo de definir los espacios de luz y sombra, recordando enormemente los dibujos de las tricromías de Gaudí en la capilla Real. Desde este punto de vista es fácil coincidir con Concepción Bauçà de Mirabò en su afirmación de que, “*los vitrales de la capilla de San Bernat continúan claramente la pauta estética iniciada por Gaudí, se alejan del historicismo tradicional decimonónico que seguía predominante en el ámbito religioso e inauguran un nuevo concepto artístico en las capillas laterales de la Catedral*”, y pudiéndose añadir, y a todos los nuevos ventanales que desde entonces se han abierto. A raíz de esta intervención Darius Vilà y Rigalt y Granell, colaboraron ambos en el Palacio March, en Sa Torre Cega (residencia de verano de la familia March) y en la iglesia de San Magín, bajo la dirección de Guillem Reynés²⁰⁷.

El mismo día de la colocación de los vitrales se inició la gran polémica. De un lado la elección de la técnica mixta no había dado el resultado esperado y previsto y una exagerada

204. GRF 051.3 del Archivo general del arquitecto. Correspondencia. Carta del canónigo Llobera a Guillem Reynés

205. REYNÉS CORBELLÀ, Guillermo: Proyecto de restauración de los vitrales de la Capilla de la Santísima Trinidad de la Catedral de Mallorca. Palma, 2017

206. NIETO ALCAIDE, Vicente: La vidriera española, ocho siglos de luz, Madrid, 2011.

207. GRF 147 del Archivo general del arquitecto.



Darius Vilàs autor del disseny de los vitrales.

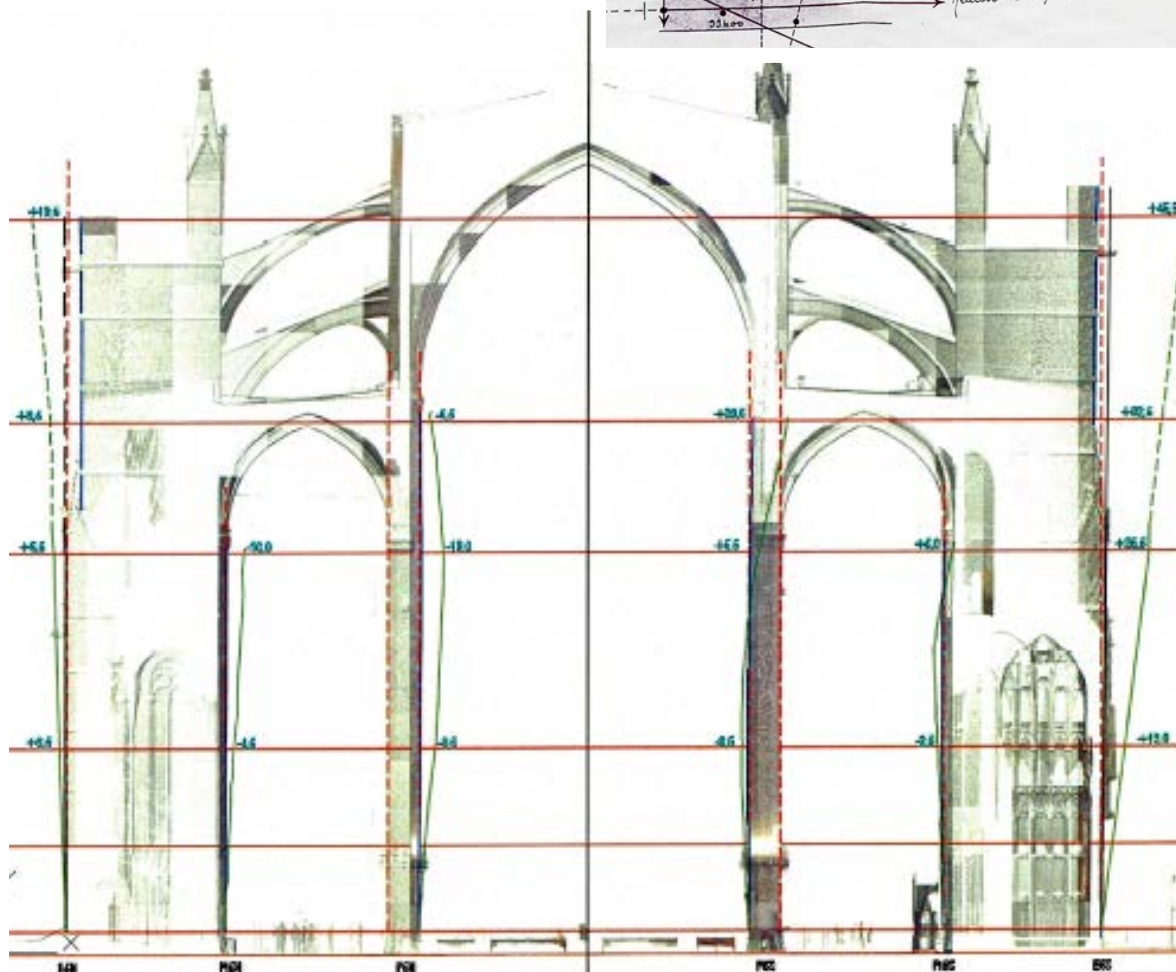
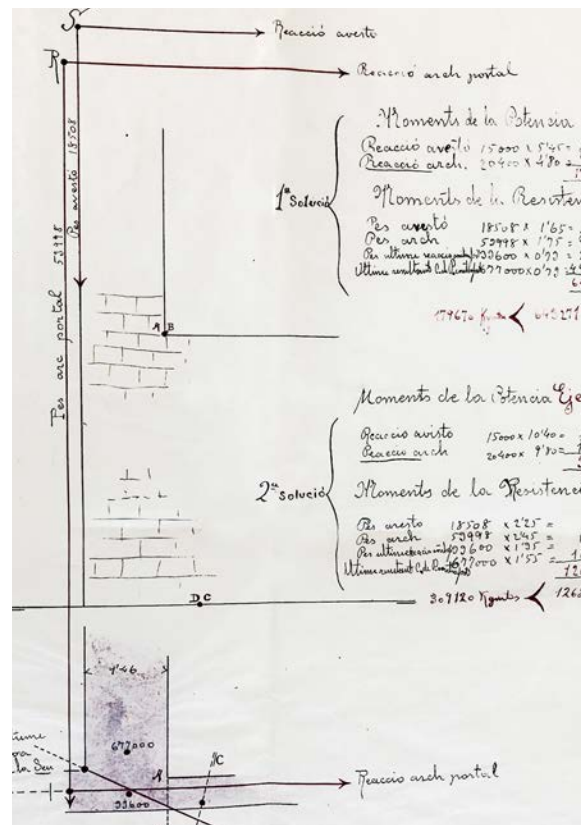
luz blanca prevalecía en los vitrales causando el tan temido contraluz, a la vez que la existencia del muro de arriostramiento de los contrafuertes (todavía no eliminado parcialmente) producía la tan temida sombra y oscuridad en la parte baja del ventanal. El trabajo de Rigalt i Granell no fue aceptado por los arquitectos Joan Rubió y Guillem Reynés, llegando este último a calificar la luz en la capilla como “*una herida en los muros de la Catedral*”.²⁰⁸ Ante esta dura realidad, se instó al fabricante la corrección del resultado obtenido, mediante la instalación de un vidrio ahumado por el exterior que mitigara el exceso de luz blanca, cuya instalación ha llevado a muchos historiadores a la errónea afirmación de la existencia de la tricotomía en los vitrales de la capilla de Sant Bernat. Los resultados estéticos de esta solución de emergencia son muy inferiores a los obtenidos por Gaudí en la capilla Real, con aquella técnica. Paralelamente al intento de subsanación del exceso de luz blanca, se procedió a la eliminación de la parte superior del muro de arriostramiento bajo la dirección de Guillem Reynés ante la insistencia del canónigo Llobera²⁰⁹:

“Aquí hi ha una creuada perquè donin més claror a la nova vidriera de la part del portal del Mirador de la Capella de Sant Bernat. Don Antoni Maria va veure don Juan Rubió que li va dir que inclús es pot llevar tota la paret: Jo li vaig contestar que per això necessitariem un dictamen per escrit perquè no volíem responsabilitats y que vosté opinava lo mateix. Vaig consentir en que obrissen un altre rossetó a nel tramo d/abaix com s’havia ubert anel dalt o una espillera o cosa parescuda. Si a vosté li pareix lo mateix convendria vengues y ves lo que convenga haver hi de fer y ho executariem de seguida, abans de que tornin a arreglar les vidreres.”

208. TOUS MASSANET, Lorenzo: Vitrales de la Catedral de Mallorca, Palma, 1993.

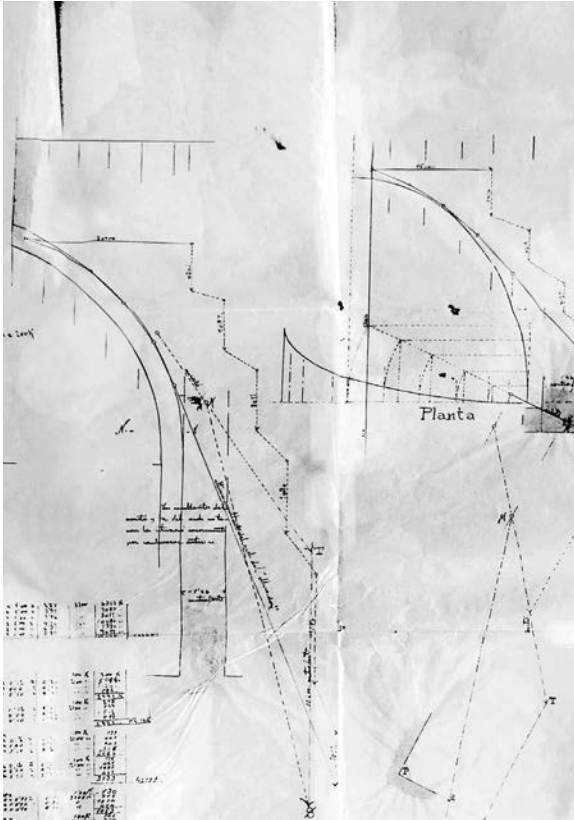
209. GRF 051.3 del Archivo general del arquitecto. Correspondencia. Carta del canónigo Llobera a Guillem Reynés.

Si bien Joan Rubió como perfecto conocedor del comportamiento estructural del gótico de la Catedral no ponía reparos a la eliminación total de este muro de arriostramiento, lo cierto es que Guillem Reynés, atendiendo la indicación del responsable de obras del cabildo, después de efectuar los correspondientes cálculos, basados en la estática gráfica²¹⁰, procedió únicamente a la eliminación de la parte superior del muro, originando un desequilibrio formal en la fachada sur, que queda evidenciado al contemplar el portal del Mirador con dos muros desiguales en altura, a sus costados. Planos de fachada del arquitecto Peyronet y fotografías anteriores a esta reforma muestran perfectamente estos

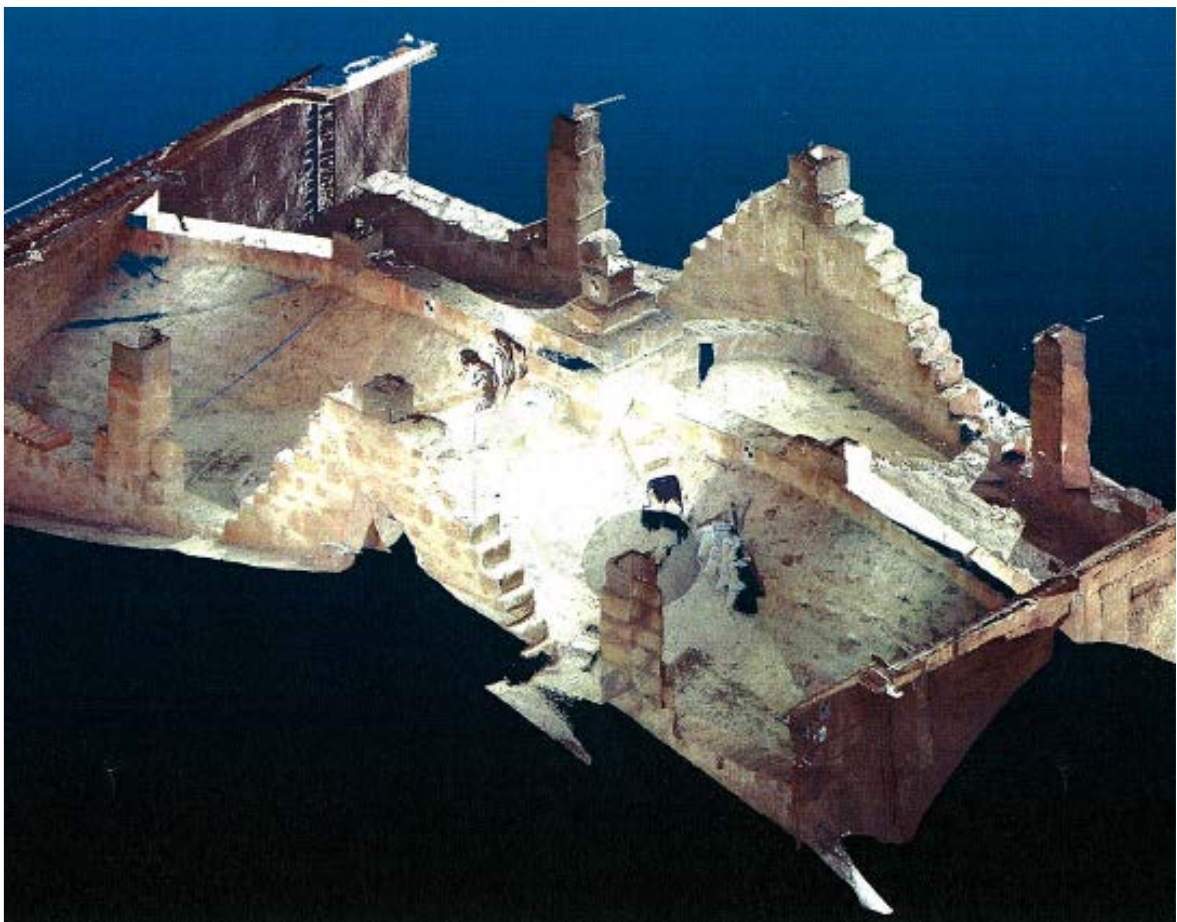


Desplomes y deformaciones actuales. Estudio de estabilidad Santiago Huerta.

210. GRF 051.3 del Archivo general del arquitecto. Cálculo y planos de estática gráfica del contrafuerte y muro de arriostramiento.

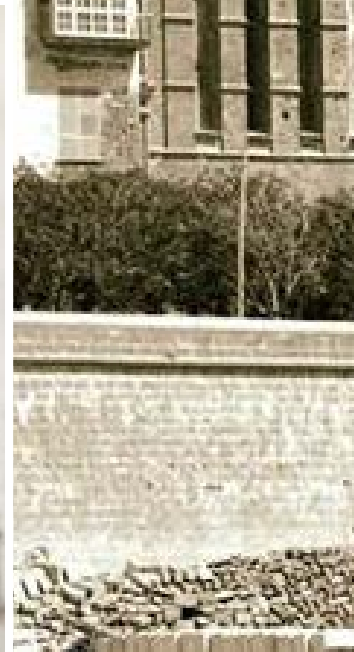
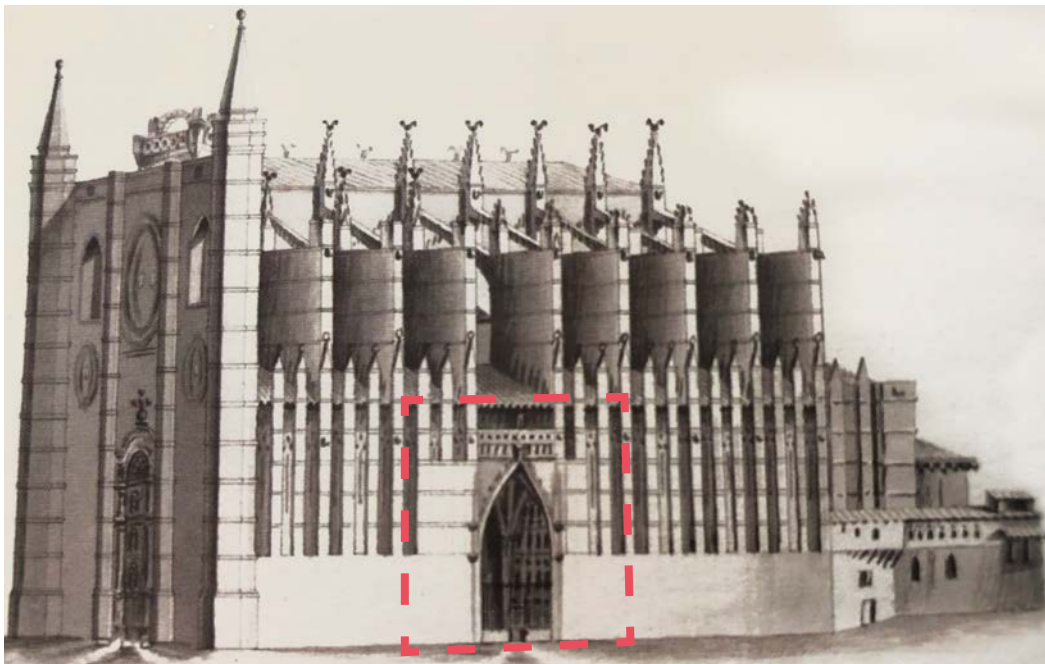


muros de arriostamiento de igual altura, siendo fácilmente comparable el resultado estético anterior a la supresión parcial con el existente en la actualidad. Los recientes estudios realizados sobre la estabilidad y construcción de las bóvedas de la Catedral²¹¹, con atención especial a estos pórticos o crujías afectados, han confirmado la correcta decisión de mantener parcialmente el muro, en contra de la opinión, no atendida, de Joan Rubió, si se analiza un comportamiento estático centrado en el arco de la fachada del mirador. No obstante, siguiendo al Profesor Heyman²¹², una consideración de comportamiento plástico de la obra de fábrica de la catedral avalaría el dictamen de Joan Rubió.

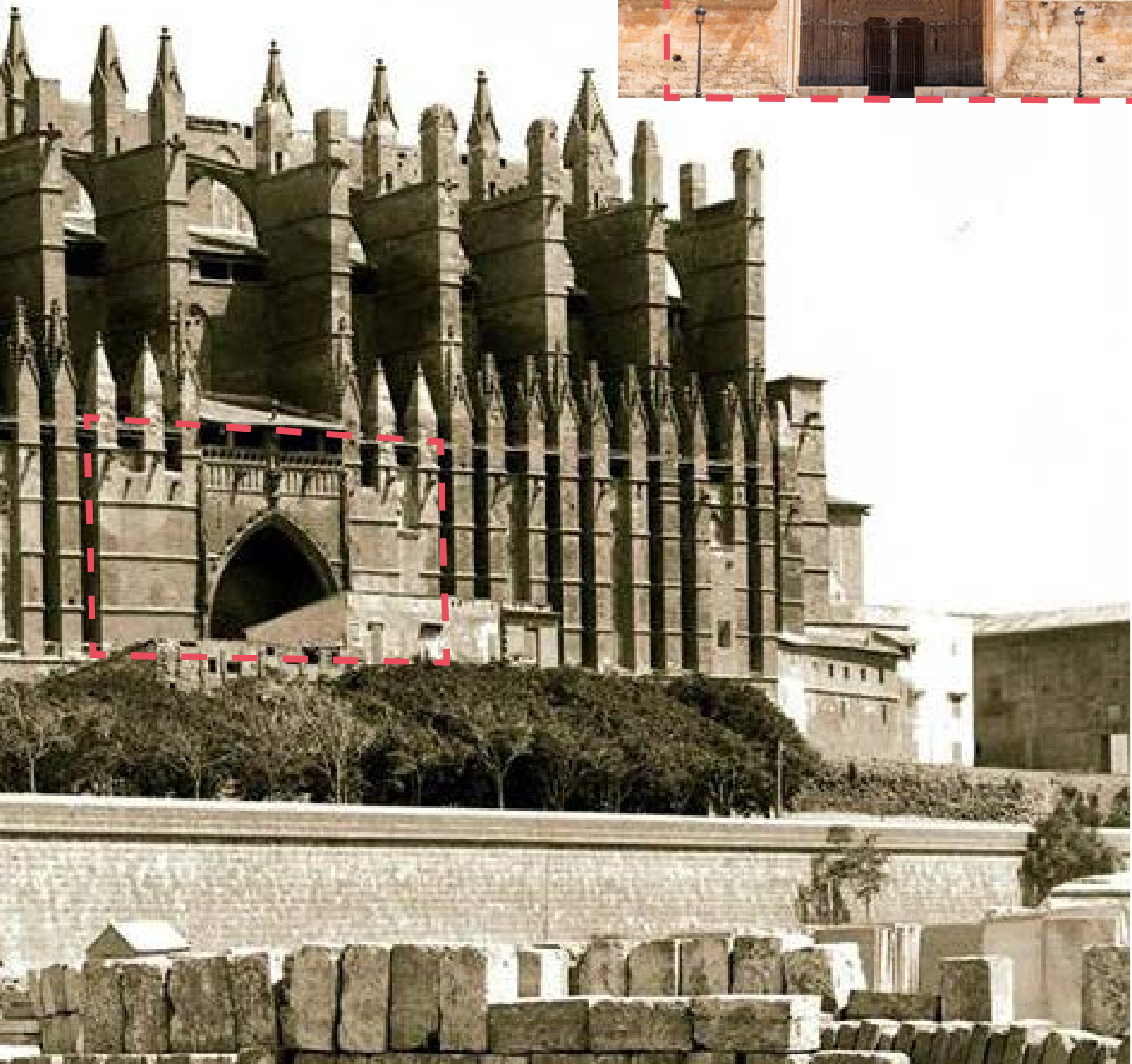


Planimetría y escáner para Estudio de estabilidad. Paula Fuentes.

211. FUENTES GONZÁLEZ, Paula y WUNDERWALD, Anke: The Vaults of Mallorca Cathedral. Rising to a Technical Challenge. The Art of Vaulting. Design and construction in the Mediterranean Gothic, Berlin, 2017.
 212. HEYMAN, Jacques: Teoría, historia y restauración de las obras de fábrica, Madrid 2001.



Alteración de la altura del muro de arriostramiento entre contrafuertes.



Paralelamente a toda la construcción de los vitrales y a la polémica que iba causando su fabricación e instalación, se iba avanzando muy lentamente en la definición del altar y retablo, mientras se iban concretando los trabajos de esculturas de piedra que el proyecto de Reynés recogía siguiendo las ideas esbozadas por Gaudí sobre la fotografía citada anteriormente²¹³,

“Conforme amb lo criteri que sostinguerem amb en Costa, li invii en Tomás Vila perquè li fassi les indicacions, dibuixos o croquis per modificar la definició del dosseret del Portal del Mirador. També li invii el dibuix de la Capella de San Bernat, la fotografia del croquis de don Antoni y el projecte de vosté perquè en faci un altre segons pararem en dit senyor;”

Esta carta fechada en 4 de noviembre de 1916, indica que cuatro años después del incendio, todavía se cuestionaba la idoneidad del diseño del altar y retablo. Todas las propuestas existentes de mi abuelo, sin datar, recurren a un planteamiento historicista tanto en el respeto por las aberturas realizadas de los ventanales, tal como había indicado Gaudí, como en el tratamiento gótico del retablo tanto en la distribución de la estatuaria como de las predelas.

Tres años atrás, después del incendio, Guillem Reynés había propuesto en la memoria de su “Proyecto de restauración de la capilla de San Bernardo”, en el apartado “Carpintería, escultura y dorados” un retablo nuevo de madera policromada:

“Retablo completo, incluso su montura y escultura decorativa del mismo. Dorados y policromados del mismo de oro fino. Figura de San Bernardo en madera tallada, dorada y policromada. Bancos de roble y dorados para los lados de la capilla.”

Por su parte, Joan Rubió había propuesto



Primeros bocetos del retablo.

inicialmente incorporar como retablo las partes del antiguo gótico que no había reubicado Gaudí. Esta concepción enlazaba con el criterio, plausible, de reincorporar elementos que, por causa de la reforma, debían ser eliminados y corrían peligro de ser destruidos o perdidos. Así se obró en la reubicación de la antigua entrada del coro y de parte del antiguo retablo gótico.

Estas dos iniciales propuestas fueron rápidamente abandonadas y el 26 de julio Rubió comunica en carta a Reynés su intención de construir un retablo nuevo a base de “pasta policromada”, que imitara el alabastro, con detalles dorados y si esto no fuera posible se realizara de piedra alabastro que él intentaría encontrar en Sarral (Tarragona)²¹⁴. No debemos olvidar que, a pesar de sus ausencias, cada vez más frecuentes, Joan Rubió seguía siendo el máximo responsable de la reforma de la Catedral. No obstante, desde el principio propone un planteamiento abierto y conjunto con mi abuelo:

“el preu exacte i definitiu el farem al tenir el projecte també definitiu. No

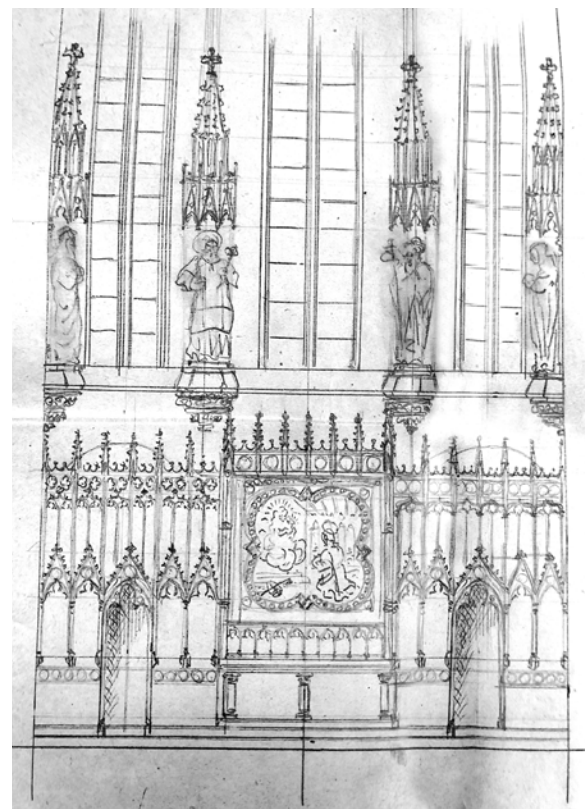
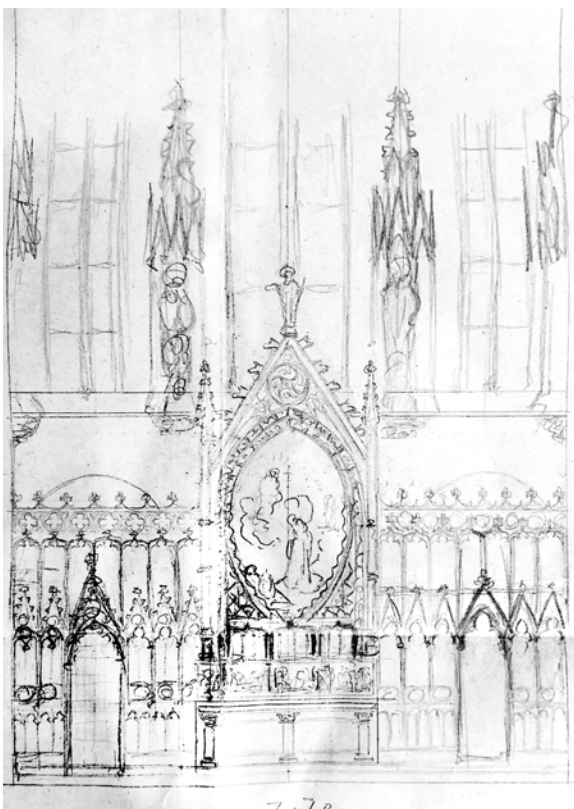
213. GRF 051.3 del Archivo general del arquitecto. Correspondencia. Carta del canónigo Llobera a Guillem Reynés. 4 de noviembre de 1916.
214. LIAÑO GIBERT, Soledad: Juan Rubió y Bellver. Arquitectura y Técnica. Barcelona, 2010.



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 el volen decorar-lo a Palma”

Esta carta parece responder a las continuas interferencias que provocaban los responsables del Cabildo, referentes a su concepción y diseño, así como la Confraría como garante del coste²¹⁵. En otra carta, que muestra la cordial relación entre Reynés y Rubió y su grado de complicidad, éste le muestra su enfado por las citadas obstrucciones del canónigo Martí Llobera a su trabajo²¹⁶ :

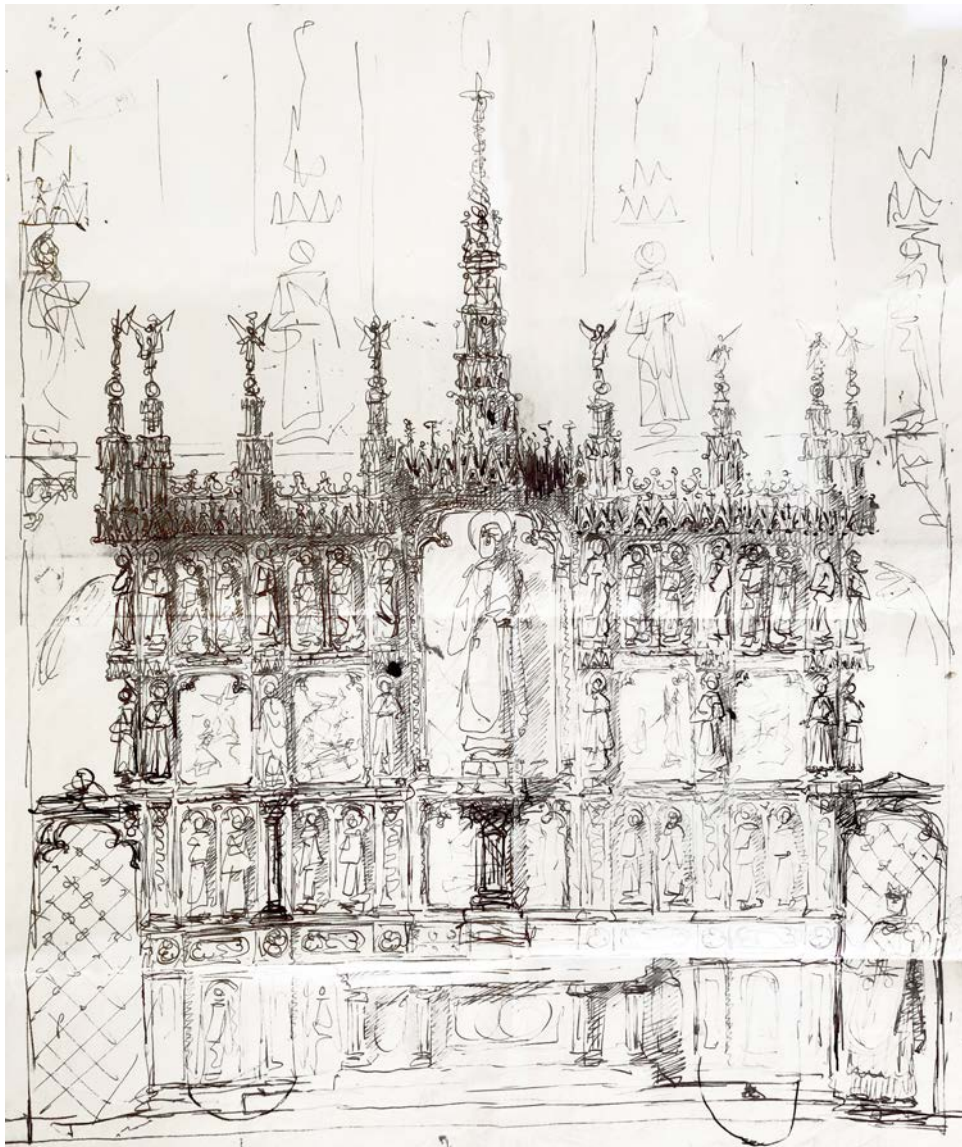
“Apreciat amic Reynés: en Martí, que es omo perfídius mi ha fet fer lo que no tenia ganas. Ell li ensenyarà un parell de croquis. Si V. els troba bé ¡¡avant¡¡. Si els troba malament els tiri. Es tot quant puc dir en tota aqueixa cosa.”



Bocetos del retablo a imagen de la Capilla Real.

215. GRF 051.3 del Archivo general del arquitecto. Correspondencia. Transcrito en BAUZÀ DE MIRABÒ GRALLA, Concepció: “La capella de San Bernat i el llegat de Gaudí”, La Catedral de Mallorca és el document. La reforma de Gaudí cent anys després, Palma, 2015.

216. GRF 051.3 del Archivo general del arquitecto. Correspondencia. Transcrito en LLAÑO GIBERT, Soledad: Juan Rubió y Bellver. Arquitectura y Tècnica, Barcelona, 2010.



Boceto definitivo del retablo de la Capilla de San Bernat.

Finalmente, el 24 de septiembre de 1917 el Cabildo aprobó el proyecto desarrollado por Guillem Reynés²¹⁷ a partir de un croquis que Joan Rubió había enviado el mes anterior a la Cofradía²¹⁸. Desgraciadamente este proyecto se ha perdido, quedando no obstante un dibujo realizado por mi abuelo que se aproxima enormemente al finalmente realizado, de carácter absolutamente historicista, en la línea del lenguaje gótico como inspiradora del diseño, concorde con el carácter religioso de Rubió, que ya había reivindicado públicamente el gótico en 1905²¹⁹.

El 13 de octubre falleció Guillem Reynés sin ver ni siquiera iniciadas las obras del retablo. Ello llevó como consecuencia una mayor dedicación de Joan Rubió a la dirección y coordinación de todos los trabajos referentes a los escultores, una vez elegido el alabastro como material para su ejecución. Con la elección del escultor Camps Arnau, junto al mallorquín Tomás Vila, sumada a la ya existente de Darius Vilàs se consolidaba una relación con el Cercle de San Lluç, ya iniciada por Gaudí con Rigalt y Granell, en las vidrieras de la capilla Real.

217. ACM: Fons SPSB. Recogido por BAUÇÀ DE MIRABÒ GRALLA, Concepció: "La capella de San Bernat i el llegat de Gaudí", La Catedral de Mallorca és el document. La reforma de Gaudí cent anys després, Palma, 2015.

218. ACM: Fons SPSB. Recogido por BAUÇÀ DE MIRABÒ GRALLA, Concepció: "La capella de San Bernat i el llegat de Gaudí", La Catedral de Mallorca és el document. La reforma de Gaudí cent anys després, Palma, 2015.

219. RUBIO BELLVER, Joan: La Veu de Catalunya, 15 de noviembre de 1905.

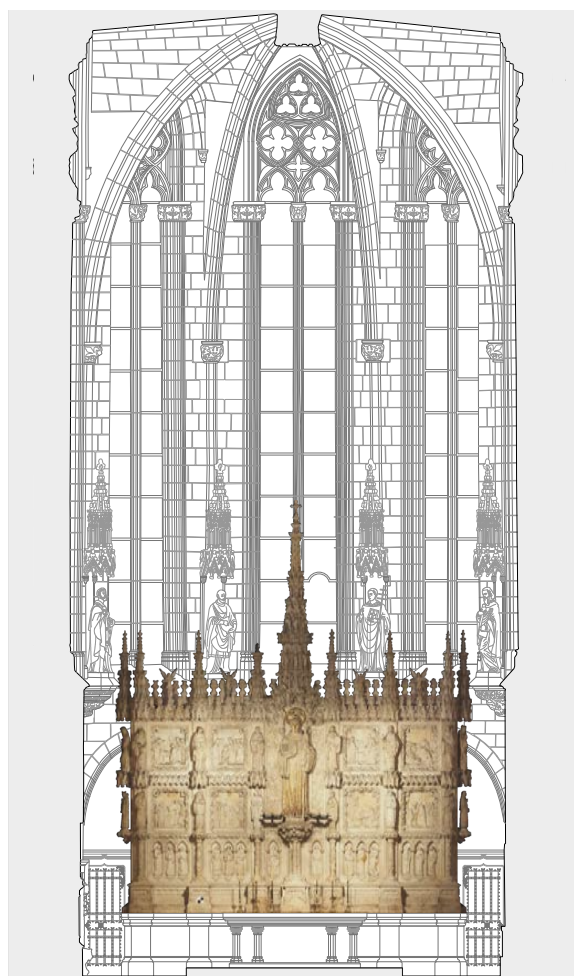
En 1921, nueve años después del incendio se daba por finalizada la restauración integral de la capilla de Sant Bernat, a la vez que se iniciaba una polémica sobre su resultado, hoy en día todavía no resuelta, al continuar enfrentados los planteamientos historicistas de carácter adanista, con propuestas alternativas de marcado carácter innovador.

En resumen, la capilla de San Bernat refleja perfectamente el problema que se generó al abordar un proyecto inesperado y añadido a la reforma de La Catedral, que Gaudí solamente planteó en líneas generales a partir de un ligero esbozo. No es gratuito suponer que Gaudí preveía en la capilla de San Bernat, una

innovación historicista de la capilla Real, pero en su ausencia los responsables de la catedral la interpretaron e impusieron prácticamente como una copia, convirtiendo el proyecto en un alud de ideas planteadas desde el Cabildo y la Cofradía. Se puede estar de acuerdo con Soledad Liaño y Concepció Bauzá de Mirabó cuando coinciden en su afirmación que la capilla es el resultado de un exceso de voluntades atadas por un planteamiento más teórico que creativo. Guillem Reynés con su intención historicista pretendía retornar a los orígenes de la capilla, que el neogótico teorizado por Rubió había interpretado y sin poder evitar que al final se desprenda un cierto aire ecléctico articulado alrededor del retablo y altar.



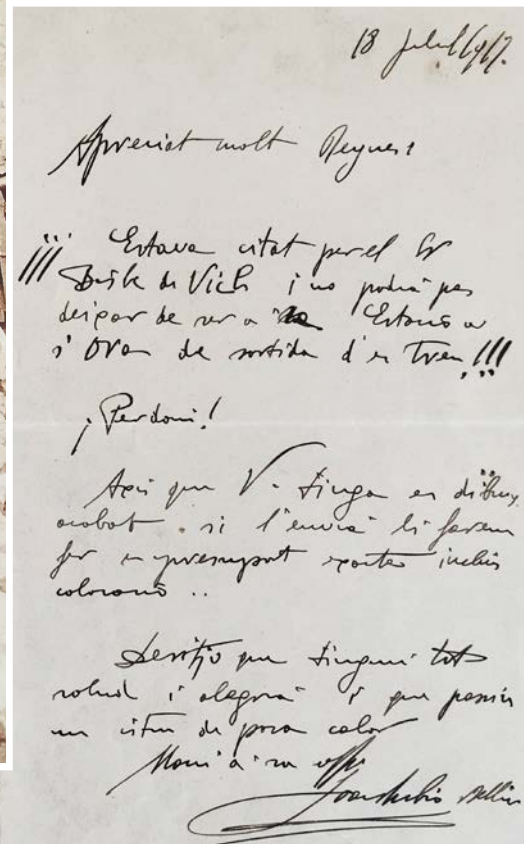
Retablo de la Capilla de San Bernat.



La valoración de la intervención en la capilla de San Bernat no ha sido, ni puede ser, demasiado favorable, al centrarse el debate únicamente en el nuevo retablo y vitrales, responsabilizando a Guillem Reynés del primero y a Joan Rubió de los segundos. La polémica creada no fue, ni es extraña, al considerar la trascendencia de Gaudí en la Catedral de Mallorca y el hecho que después de su partida, los responsables de las obras (canónigos y arquitectos), mucho más conservadores que el maestro, tuvieron que afrontar la concreción de una idea simplemente esbozada sobre una fotografía. Finalmente, en cuanto la autoría final del retablo, son las palabras de Joan Rubió, en plena polémica sobre la luz en la catedral, que

mantuvo años más tarde, las que definitivamente la aclara²²⁰:

“...però l'arquitecte al.ludit, ben amic meu, no va tenir la satisfacció de poder veure acabada la seua obra. La hi varen acabar dos escultors de gran esperit i de noble destresa, un de ells figurista i l'altre adornista, ajudat aquest últim per un esbart de delicats executants. Un i l'altre varem permetre-me la llibertat de donar algún consell, en alguna dificultat d'execució que es va presentar, però un i altre són testimonis que no vaig posar sobre l'obra del retaule les meas mans pecadores. I perquè no es obra meue, encara que així s'hagi afirmat, perquè és obra d'un bon amic meu, es perquè la vull defensar.”



Joan Rubió y Guillem Reynés.

220. RUBÍO BELLVER, Joan: Algunes observacions sobre la Seu de Mallorca. Contestació a una conferencia del arquitecte don Guillem Forteza, publicada en el periódico UH, los 11 i 12 de Diciembre de 1922, Palma 1922.

La capilla de la Santísima Trinidad representa actualmente el punto focal de la cabecera de la Catedral. Elevada respecto a la capilla Real, y albergando la sacristía en su inferior, ha constituido siempre un misterio esta disposición espacial. Destinada desde su origen a cobijar la sepultura del rey Jaume II, primer rey del Reino de Mallorca e impulsor de la “nueva” Catedral, una vez convertida la mezquita existente en templo cristiano por su padre, el rey Jaume I, adquiriría, con la reforma de Gaudí, un nuevo protagonismo. Al eliminar la barrera que representaban los antiguos retablos, gótico y barroco, ubicados en la Capilla Real, se recuperaba el eje visual, focalizando en la pequeña capilla absidal toda la carga simbólica del recorrido de ida y vuelta de la plegaria, una vez eliminada la barrera que, en forma de verja, separaba a ambas capillas.

En las directrices del obispo Campins, llevadas a cabo por Gaudí, se contemplaba su conversión en capilla funeraria, tal y como había sido concebida originariamente, así como emplazar en ella los sepulcros de los reyes de la dinastía privativa de Mallorca. Según el canónigo Pere Joan Llabrés²²¹,

“uno de los proyectos que el obispo Camins llevaba en su corazón, era el de la restauración de la capilla de la Stma. Trinidad. Manifestar las líneas góticas y esbeltas de esta primigenia construcción de la Catedral y el augusto misterio (Trinidad y Eucaristía) que el prelado en ella veía, era un objetivo entre los más relevantes, de la restauración de la Catedral mallorquina. También quería colocar allí arriba los restos mortales de los reyes Jaime II y Jaime III...”

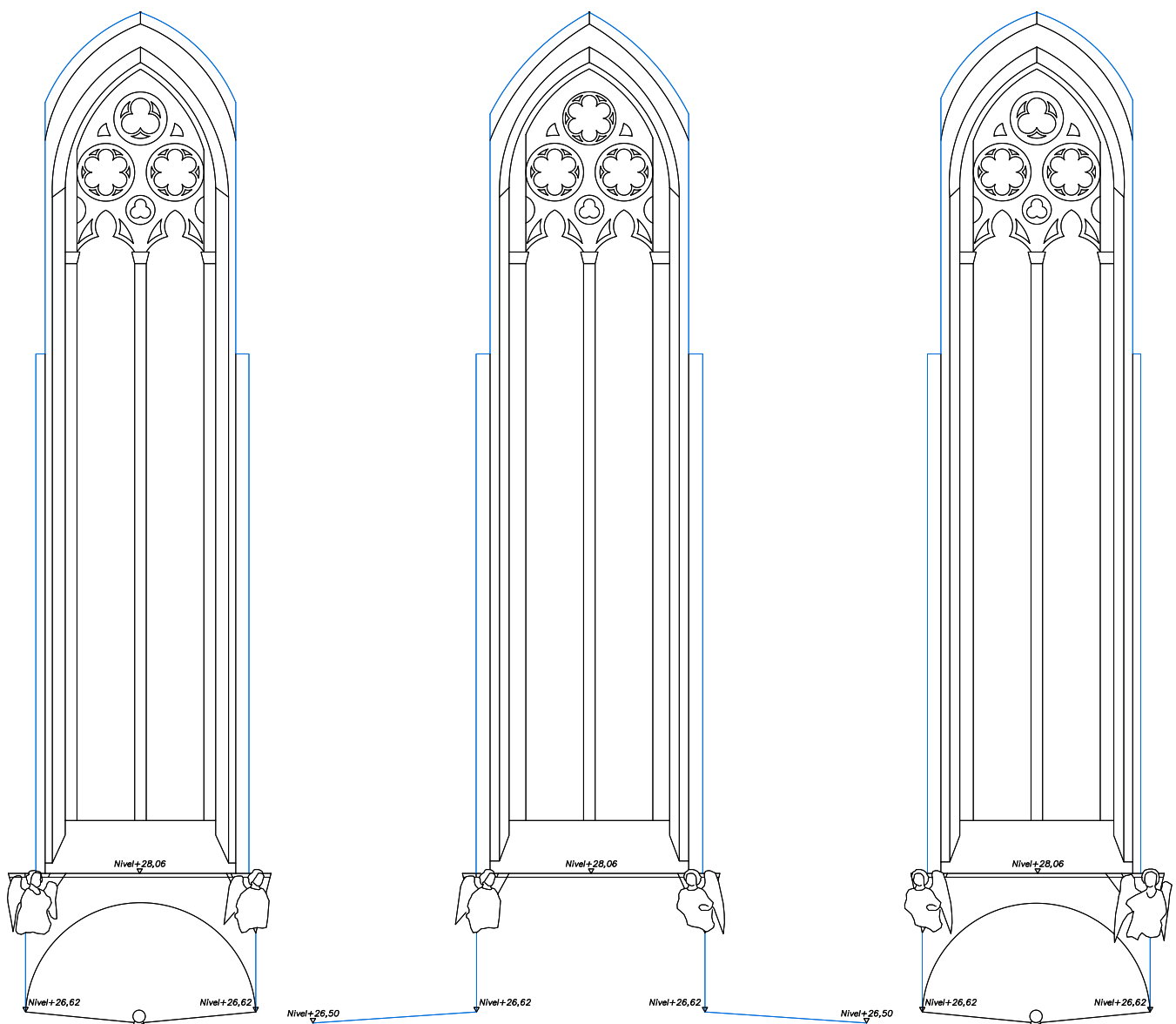


Capilla de la Santísima Trinidad.

221. LLABRÉS MARTORELL, Pere Joan: Gaudí en la catedral de Mallorca, Palma, 2002.

En 1905, se reubicó en la capilla el sepulcro del rey Jaume II, situado hasta entonces en el centro del presbiterio, juntamente con la sepultura del rey Jaume III, cuyos restos habían sido trasladados desde Valencia donde reposaban en la iglesia metropolitana. De esta manera se cumplía el deseo expreso de los monarcas del Reino de Mallorca de reposar en esta capilla. Debía acometerse pues, la tarea de dignificar con nuevos sepulcros esta capilla, así como significar, a través de un conjunto estatuario nuevo, el misterio de la Santísima Trinidad. En la maqueta, en la que Gaudí presentó su proyecto

de reforma de la capilla Real, constaba esbozado en yeso aquel grupo escultórico, hoy perdido y del que no existe ninguna referencia gráfica. Las dificultades económicas y el abandono de la obra de la Catedral por Gaudí también afectaron, como no podía ser de otra manera, a esta capilla. El proyecto de la incorporación del grupo escultórico bajo los ventanales fue abandonado, no sin antes encargar a Guillem Reynés un proyecto que se basara en aquella idea. Este proyecto de mi abuelo se conserva, y en el esbozo de las estatuas se puede adivinar la propuesta de Gaudí, que en forma de volúmenes redondeados de yeso había presentado



Planimetría actual y Proyecto de Guillem Reynés (1916).

en su momento en la maqueta de madera de la capilla Real y de la Santísima Trinidad y que, yo personalmente, pude conocer en mis primeros años de ejercicio profesional cuando me incorporé como arquitecto a la Catedral²²².

En este dibujo, en el que aparecen coloreadas las vidrieras, llama la atención el tratamiento del color. Parece dar a entender una intención de mostrar en unas nuevas vidrieras la ausencia de la existente, y tantas veces criticada, luz blanca proponiendo la sustitución de las vidrieras existentes de 1880. Esta propuesta no fue

aceptada y los vitrales de 1880 han permanecido y permanecen hasta el día de hoy. En la restauración de dichas vidrieras efectuada en 2017 a cargo de Vidriería Bonet, de Barcelona, y bajo mi dirección, se tomó la decisión de colocar por el exterior un vidrio de protección translúcido que mitigara en cierta forma la incidencia de la luz. De esta manera la estanqueidad se obtiene con el vidrio de protección mientras que la vidriera artística instalada desde el interior, y “colgada” de la estructura del vidrio de protección, permite, al estar separada, un aislamiento del exterior y la creación de una corriente de aire entre ambas²²³.

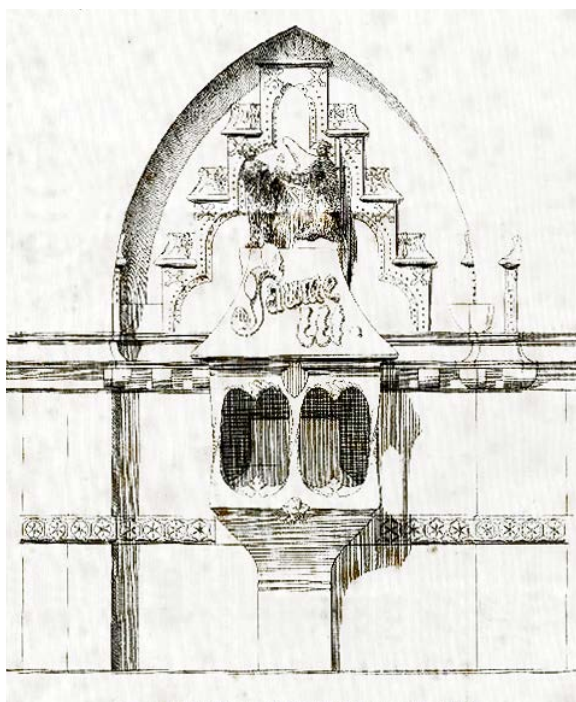
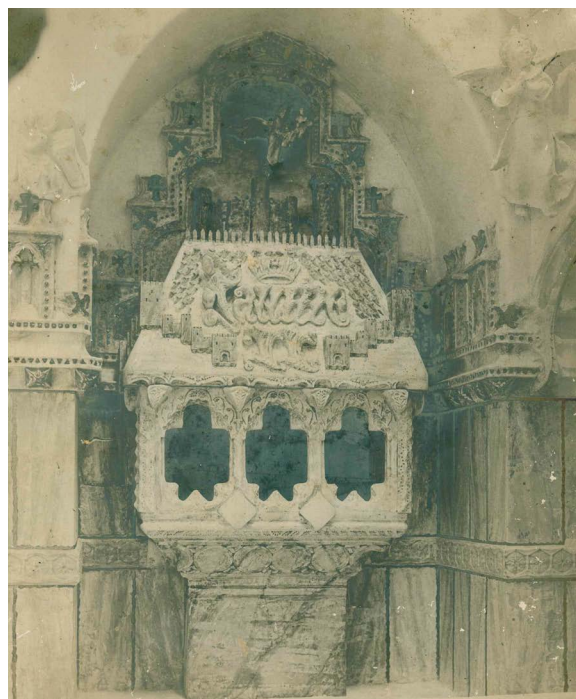
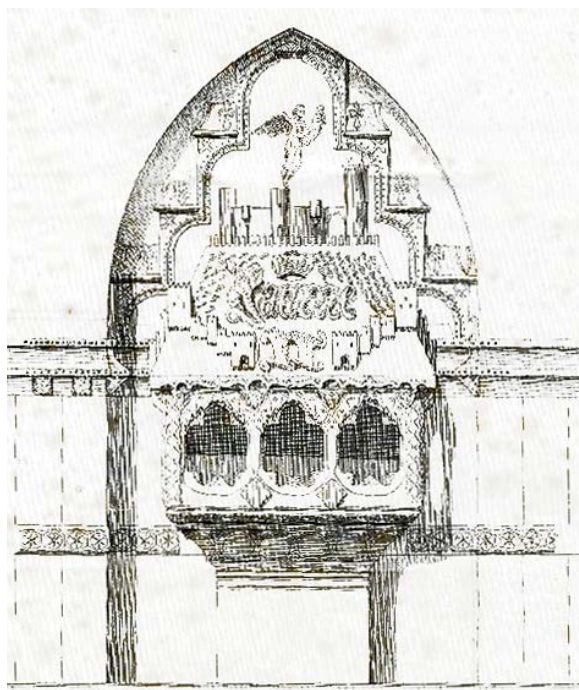


222. GRF 051.1 del Archivo general del arquitecto.

223. REYNÉS CORBELLA, Guillermo: Proyecto de restauración de los vitrales de la Capilla de la Santísima Trinidad de la Catedral de Mallorca, Palma, 2017.

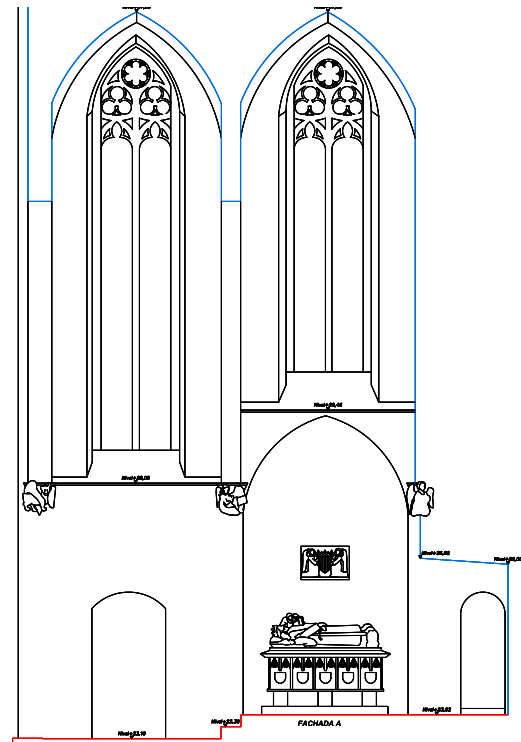
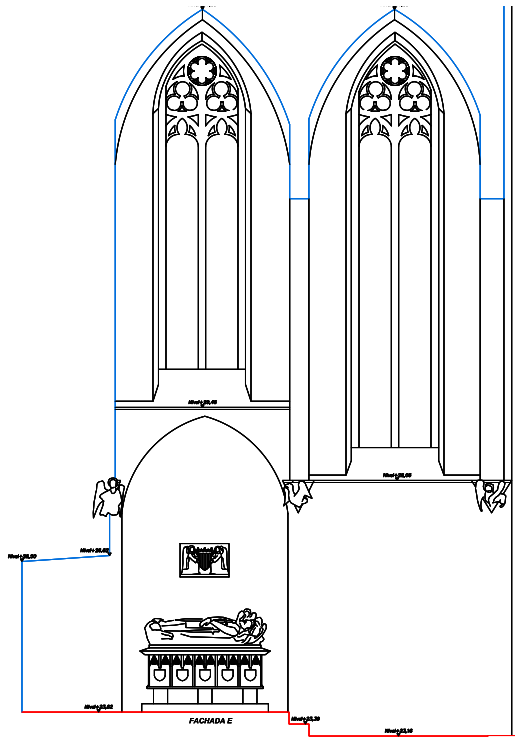
La decisión de realizar los nuevos sepulcros de los reyes privativos de Mallorca, Jaime II y Jaime III, tuvo más fortuna que el grupo escultórico al acometer Gaudí la realización de dos maquetas en yeso, ubicadas en las existentes hornacinas. Las maquetas de estos sepulcros, perdidas, pero

de las cuales existen fotografías en el archivo de mi abuelo, fueron dibujadas por él en 1916, lógicamente con la intención de llevar a cabo la obra. A instancias del Cabildo, recriminándole su tardanza, mi abuelo realizó el presupuesto de su ejecución²²⁴.



Maquetas de Antoni Gaudí y dibujos de Guillem Reynes (1916).

224. GRF 051.1 del Archivo general del arquitecto. Correspondencia.



Capilla de la Santísima Trinidad. Sepulcros actuales. Autor Federico Marés (1950).

En 1918, fallecía Guillem Reynés y estos trabajos quedaron primero paralizados y posteriormente abandonados, hasta que con la restauración de la capilla por el

arquitecto Gabriel Alomar en 1950, se procedió a la realización de estos dos sepulcros en estilo neogótico por el escultor Federico Marés.

Santuario de Nuestra Señora de Lluc

En la gran reforma de la iglesia mallorquina, el obispo Campins pretendía dar al Santuario —una vez otorgado su cuidado a la Congregación de los Misioneros de los Sagrados Corazones—, un carácter simbólico e identitario. Para ello recurrió a realizar un rosario monumental, similar al que Gaudí estaba dirigiendo, por aquellas fechas en Monserrat, a reformar y acabar las obras del interior de la iglesia y su fachada, y a mejorar y ampliar la hospedería. Deseaba crear en Lluc la misma identificación de los mallorquines, con su Iglesia, como la que representaba Monserrat para los catalanes.

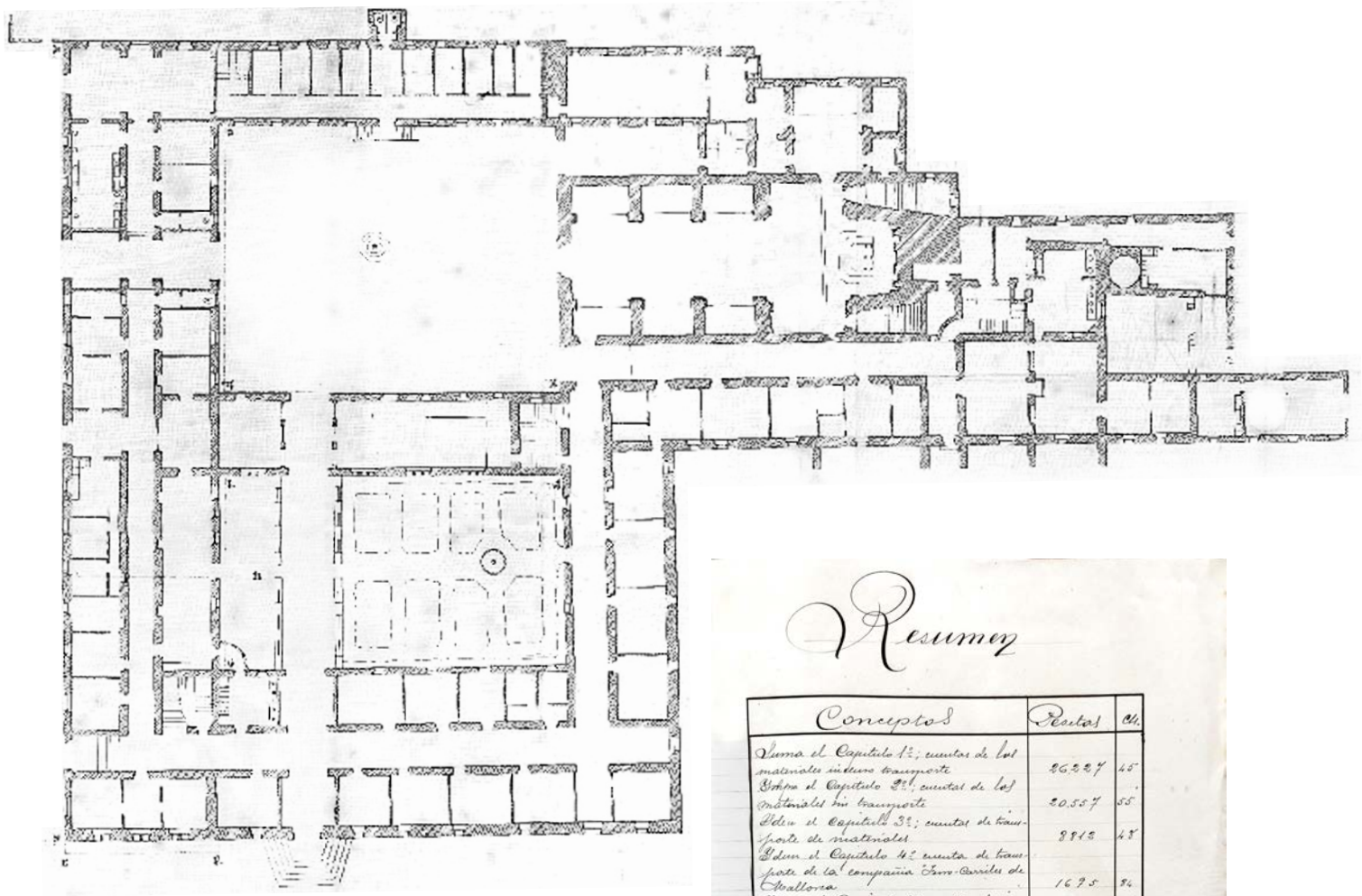
En 1908 consta que los arquitectos Gaudí, Rubió y Reynés se trasladaron a Lluc, junto con el obispo Campins para estudiar, in situ, todas las obras a realizar. Igualmente conocemos que fue el Rosario Monumental la primera obra que se acometió. Si bien el Proyecto Técnico fue redactado por el ingeniero de caminos, canales y puertos, Guillem Carbonell, parece ser que en su trazado intervinieron tanto el obispo, como los arquitectos; y atendiendo a la crónica de Rotger²²⁵ y a la documentación obrante en el archivo de mi abuelo parece evidente que éste fue quien dirigió y supervisó todos los trabajos²²⁶. Iniciadas las obras en enero de 1909 fueron finalizadas en octubre del mismo año.



Patio central y fachada Iglesia.

225. ROTGER CAPLLONCH, Mateo: Historia del Santuario y Colegio de Nuestra Señora de Lluch, Palma 1915.

226. GRF 101 del Archivo general del arquitecto. Liquidaciones de obra por contrata y por administración.



Resumen

Conceptos	Reales	Cts.
Suma el Capitulo 1º; cuentas de los materiales y otros transportes	26.527	45
Idem el Capitulo 2º; cuentas de los materiales sin transporte	20.557	55
Idem el Capitulo 3º; cuentas de transporte de materiales	2813	48
Idem el Capitulo 4º; cuenta de transporte de la 1ª compañía Ferro-Cariles de Orellana	1675	56
Idem el Capitulo 5º; cuenta de jornales en los trabajos realizados	29338	70
Idem el Capitulo 6º; cuentas de suministros de carpintería taller	4777	38
Idem el Capitulo 7º; cuentas de las obras por cobrarse	72524	67
Idem el Capitulo 8º; cuentas varias por diferentes conceptos	72991	88
Suma	216745	97

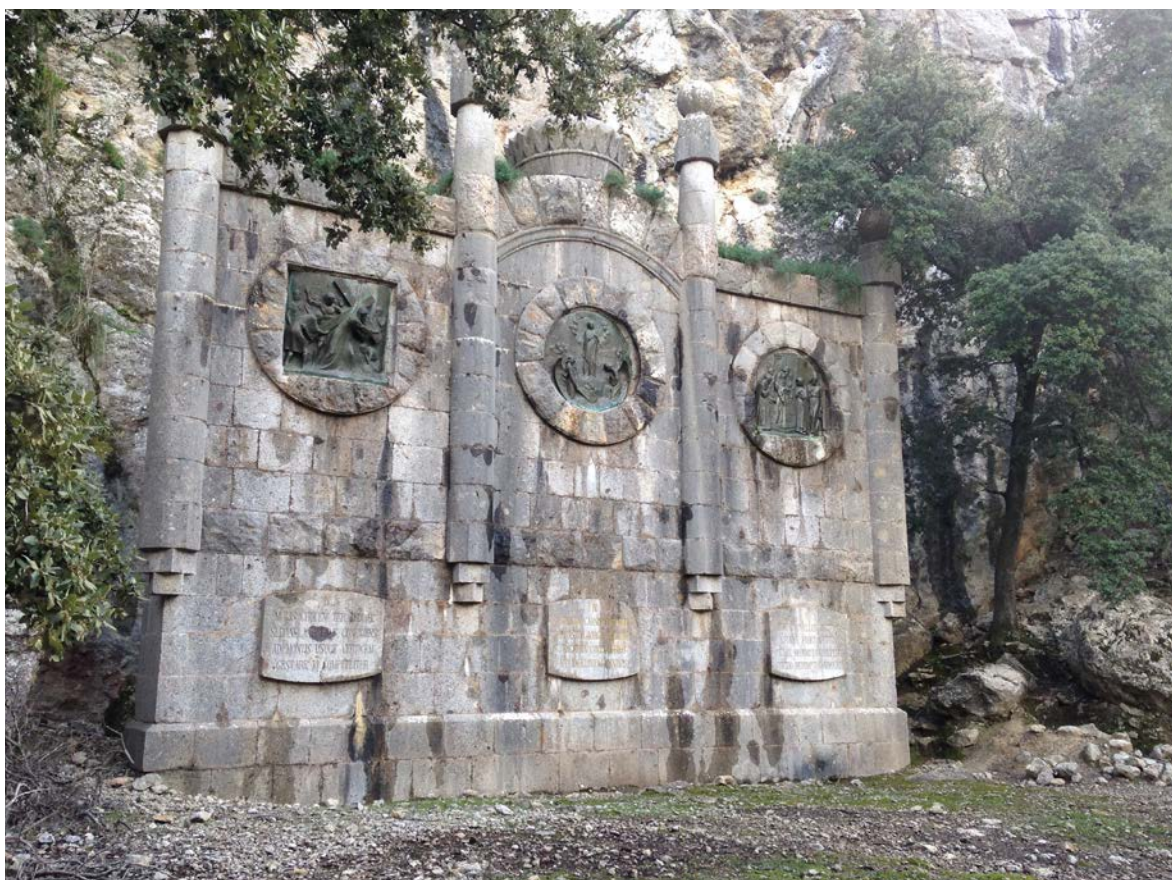
Asiende el importe de las cuentas აღ-
nadas hasta la fecha a la figurada can-
tidad de doscientas cuarenta y seis mil nove-
cientas cuarenta y cinco reales con noventa
y siete céntimos



Patio central y fachada Iglesia.



El camino conecta el santuario con la cima de la colina, atravesando un bosque de encinas, en un recorrido de ascenso, rico en perspectivas itinerantes de carácter “iniciático”, con una lograda simbiosis de escultura y paisajismo. La ubicación de los monumentos, conteniendo cada uno los tres misterios del Rosario, alterna: una posición central en los ensanchamientos de la senda, adosamientos a la colina escarpada, o emplazamientos cobijados por una gran roca que, a forma de dosel, les confiere una fuerte carga simbólica.



Misterios del Rosario Monumental de Lluç.

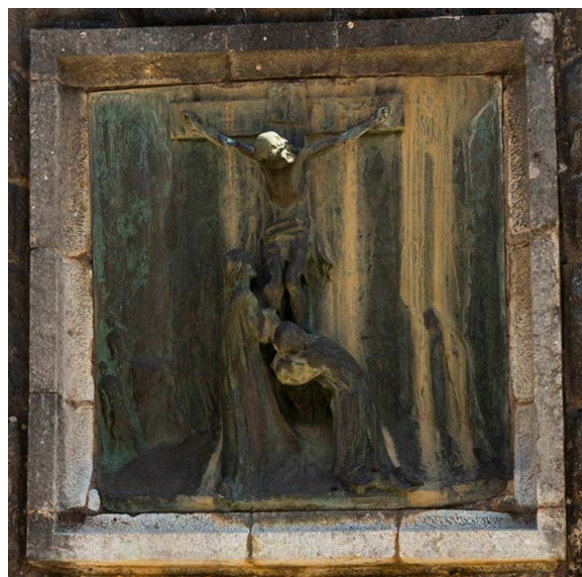


Así el primer misterio preside centralmente la pequeña plaza, en la que los peregrinos situados alrededor de él inician el ascenso, encontrándose en el camino con los misterios segundo tercero y cuarto a los que contemplan frontalmente como retablos de piedra instalados en pequeñas plazas, para finalizar en el quinto, en el que, de nuevo, a su alrededor, se culmina el ascenso.



Misterios del Rosario Monumental de Lluç.

Cada monumento, de piedra trabajada, contiene los tres misterios de dolor, gozo y gloria que, labrados en altorrelieves de bronce, se incrustan en la piedra. Realizados principalmente por el escultor Josep Llimona²²⁷, que encabezaba un grupo de artistas escultores catalanes, presentan encuadres de formas amables en los misterios de gozo, redondeadas en los de gloria y de ángulos agresivos en los de dolor²²⁸. El simbolismo del formato de estas planchas de bronce podría haber sido aportado por Gaudí, si bien no existe dato alguno que lo pueda corroborar.



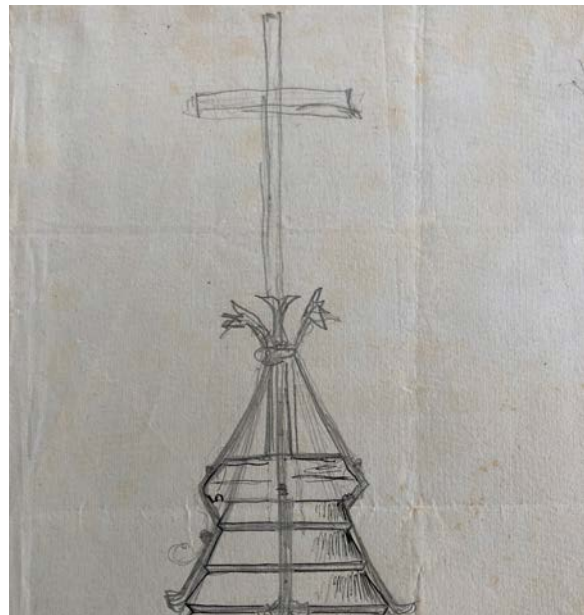
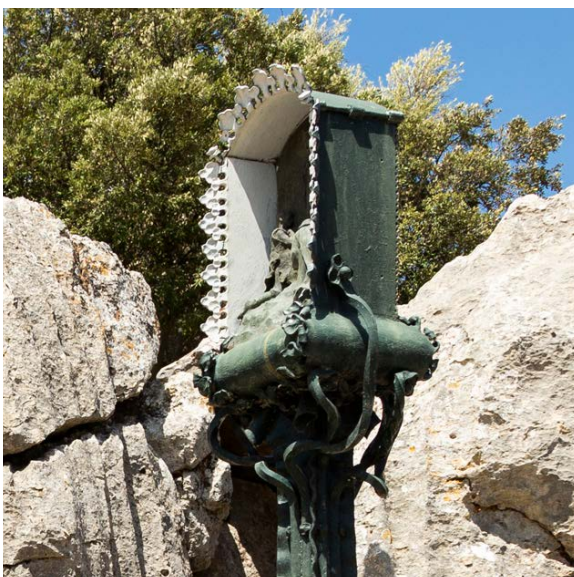
Altorrelieves de bronce de Josep Llimona.

227. GRF 101 del Archivo general del arquitecto. Cuentas y liquidaciones.

228. GRF 101 del Archivo general del arquitecto. Se refiere, entre la documentación, a estos dibujos como: "letreros de todos los misterios dibujados a tamaño natural".



En la cumbre de la colina, y culminando la ascensión, se encuentra la gran cruz de hierro de la que se existen diferentes bocetos en el archivo de Guillem Reynés, a la vez que, en una plataforma relativamente inferior, hay una pequeña hornacina con una imagen de la Virgen sustentada por un soporte de hierro forjado, de naturaleza organicista, con la firma de mi abuelo y que recuerda el poema de Costa i Llobera²²⁹ “...revincla entre les roques la poderosa arrel ...”



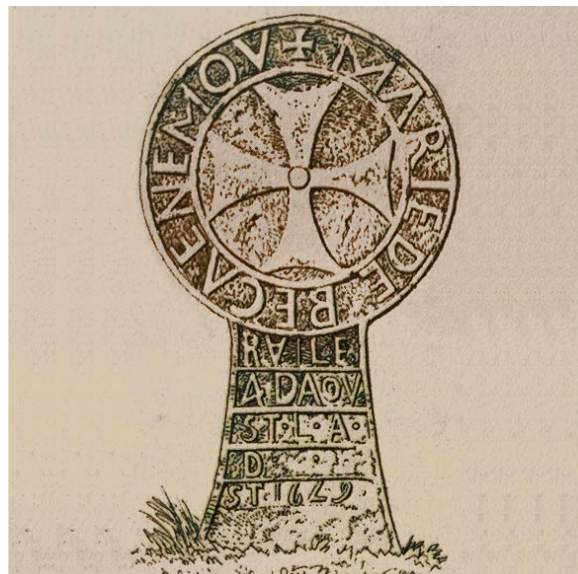
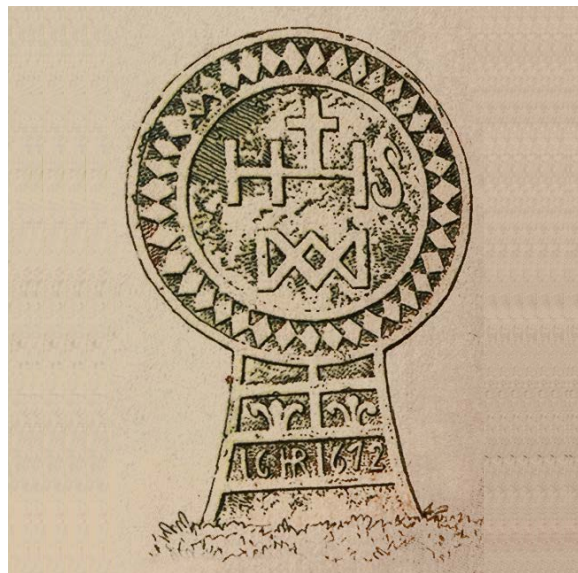
Altrelevies de bronze de Josep Llimona.

229. Poema “Lo pi de Formentor” de Miquel Costa i Llobera. Pollensa, 1875.

Sobre la autoría de este conjunto monumental, han existido diferentes opiniones basadas en las crónicas de la época que atribuían más o menos protagonismo a Gaudí, Rubió y Reynés. El no haberse conservado ningún dibujo, y menos aún memoria, salvo un boceto o croquis atribuido equivocadamente a Gaudí, ha generado razonables dudas sobre su autoría. Siendo abrumadora la documentación existente en el archivo acerca de su coste, liquidaciones económicas, visitas con el obispo Campins²³⁰ de seguimiento de obra etc. que evidencian su total implicación en la ejecución y dirección de obra, parece lógico compartir la opinión de Ignasi Solá Morales, en su estudio²³¹, en la que relativiza la intervención de Gaudí y Rubió:

“También hay que relativizar, a nuestro entender, su intervención en el Rosario Monumental realizado en el santuario de Lluch, y la restauración del templo de este santuario. Al parecer el obispo Campins, de Mallorca, quería algo que se parangonase al Rosario Monumental que se iba levantando en la montaña de Monserrat. Parece más probable, que sobre ideas de Gaudí y Rubió fuese el arquitecto mallorquín Reynés quien llevara a cabo estos trabajos.”

A mayor abundancia, en la nota necrológica, publicada en 1968 por su antiguo delineante y miembro de la academia de Bellas Artes de Palma, Antonio Jiménez afirmaba –y así nos lo refrendó de palabra días después a mi primo Guillem Reynés Muntaner y a mí, por entonces ambos estudiantes de arquitectura–, que la autoría de los misterios primero, segundo, tercero y quinto correspondía a Guillem Reynés, siendo Rubió el autor del cuarto, habiendo sido Reynés el responsable de llevar a cabo la ejecución de todos ellos²³².

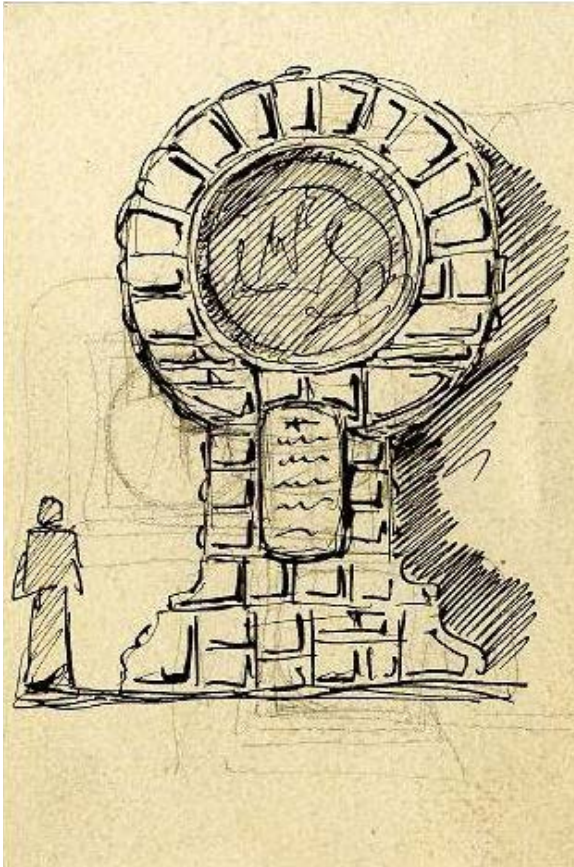


Monumentos funerarios y quinto Misterio.

230. GRF 101 del Archivo general del arquitecto. Cartas y notas del secretario del obispo fijando días de visita.

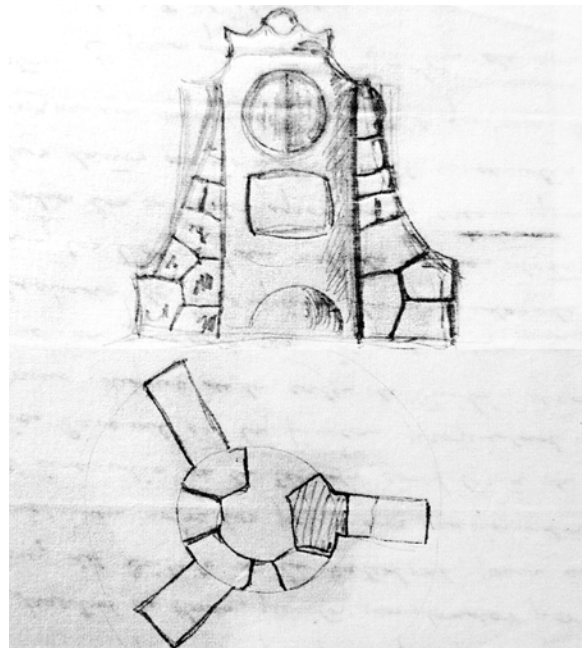
231. SOLÁ-MORALES, Ignasi: Joan Rubió i Bellver y la fortuna del gaudinismo, Barcelona, 1975.

232. Nota necrológica y referencia a este tema en Reynés Muntaner, Guillermo: Guillem Reynés arquitecte.



No obstante, la autoría de los misterios primero y quinto había siempre creado dudas, acrecentadas a raíz de la inclusión de un pequeño dibujo encontrado en el archivo de mi abuelo y que, mostrado al profesor Bassegoda, fue atribuido por éste a Gaudí y recogido en la recopilación de dibujos de aquél, publicada por Collins y Bassegoda.

A la antes mencionada afirmación categórica sobre la autoría de Guillem Reynés por parte de su delineante, se ha añadido la hipótesis de la fuente de inspiración para dicho monumento de ciertos monolitos funerarios merovingios publicados en revistas de arte de su archivo²³³. El antes mencionado, Guillem Reynés Muntaner, hace mención en un capítulo de su libro a las conclusiones que, por comparativa de los trazos de diferentes dibujos y croquis, realizados por mi abuelo, conducen a la doctora en Historia del Arte, Elvira González²³⁴ a confirmar plenamente la autoría de Reynés Font de (al menos) ese primer y quinto misterios del Rosario monumental de Lluc, erróneamente atribuidos a Gaudí.



Monumentos funerarios y quinto Misterio.

233. REYNÉS MUNTANER, Guillem: Guillem Reynés arquitecte, Palma 2018.

234. REYNÉS MUNTANER, Guillem: Guillem Reynés arquitecte, Palma 2018. GONZÁLEZ GOZALO, Elvira, Capítulo "Els misteris de Lluc".

En el Santuario, Guillem Reynés acometió una importante actuación basada en la rehabilitación de la construcción existente y de un importante cuerpo de edificio, como ampliación de la casi inexistente hospedería, en la finalización del exterior de la iglesia, con la realización de una nueva fachada, y en la reforma y finalización de su interior.

En la nueva hospedería que cierra en su parte posterior el importante patio de acceso a la iglesia, que se articula alrededor de uno nuevo, son evidentes los recursos modernistas, a los que acude puntualmente, influenciado posiblemente por Gaudí y Rubió, con los que estaba coincidiendo en la Catedral. No obstante, la solución de fachada, con el arco y las columnas en el mismo plano de ésta, parece igualmente inspirada en los detalles y soluciones compositivas de las fachadas de los edificios de los arquitectos J. Hofman, E. Van Averbeke, A. Van de Valle,

principalmente, cuyas fotografías constan en el álbum *Architektur der neuen frein schule* que, podemos suponer, consultaba frecuentemente como ya hemos mencionado anteriormente.

De la misma manera la alternancia de la piedra punzonada con la ligeramente desbastada que proyecta y construye en los arcos y dinteles que remarcan las aberturas de las alas de los edificios, organizados y articulados a partir de los patios, tienen también una clara inspiración en las repetidas imágenes existentes en el álbum antes citado, mostrando que este tratamiento formal de la piedra era general en toda la arquitectura europea englobada en un “genérico” Modernismo. Esta solución del uso de la piedra, con sus diferentes matices y texturas, en función de su ubicación, es una constante en toda su obra y un elemento más a tener en cuenta en su camino hacia una arquitectura de marcado carácter regionalista.

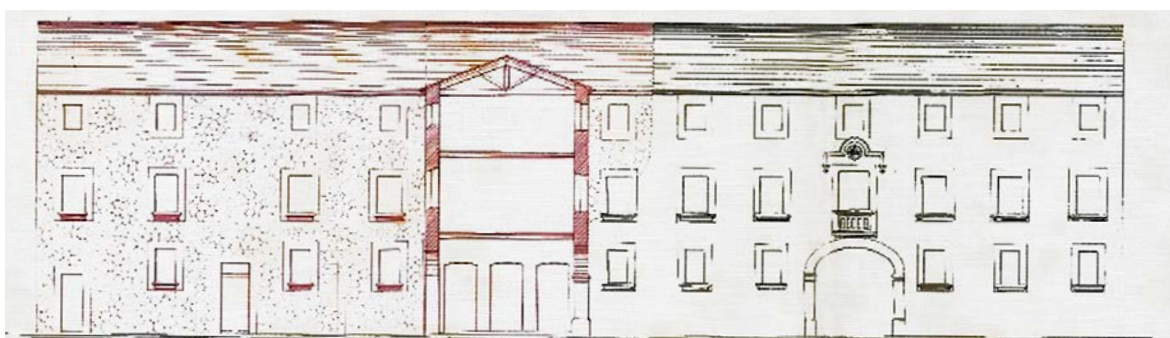
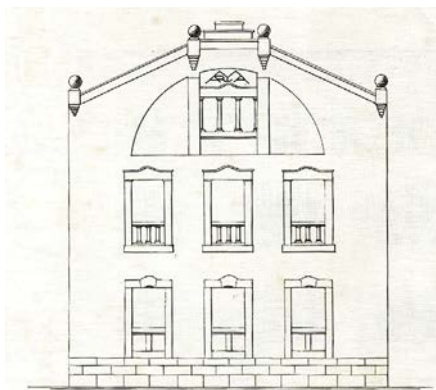


Fachada actual.

En la ejecución de todas estas obras no fue fácil integrar las nuevas edificaciones con el aprovechamiento y rehabilitación de las antiguas construcciones sin perjuicio de una cierta unidad estilística. Esta tarea la llevó a cabo muy satisfactoriamente ya que consiguió integrar, de forma adecuada, ambas construcciones utilizando, en ocasiones, un lenguaje próximo a lo ya edificado, como en el ala oeste; pero en otras no tuvo reparos en buscar soluciones novedosas afines al Modernismo como se hace evidente en las nuevas fachadas en la plaza dels Peregrins y en el jardín de las Magnolias.

En la fachada de la plaza dels Peregrins, actualmente remodelada, aun puede distinguirse integrada en el muro su antigua configuración. De gran simplicidad y sin portal de acceso, su anchura se correspondía con la profundidad del ala oeste, y su desarrollo en tres plantas se articulaba simétricamente a partir de tres ejes verticales en los que se ubicaban balcones con

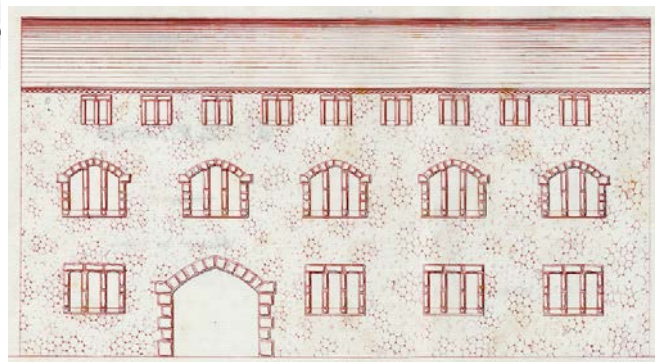
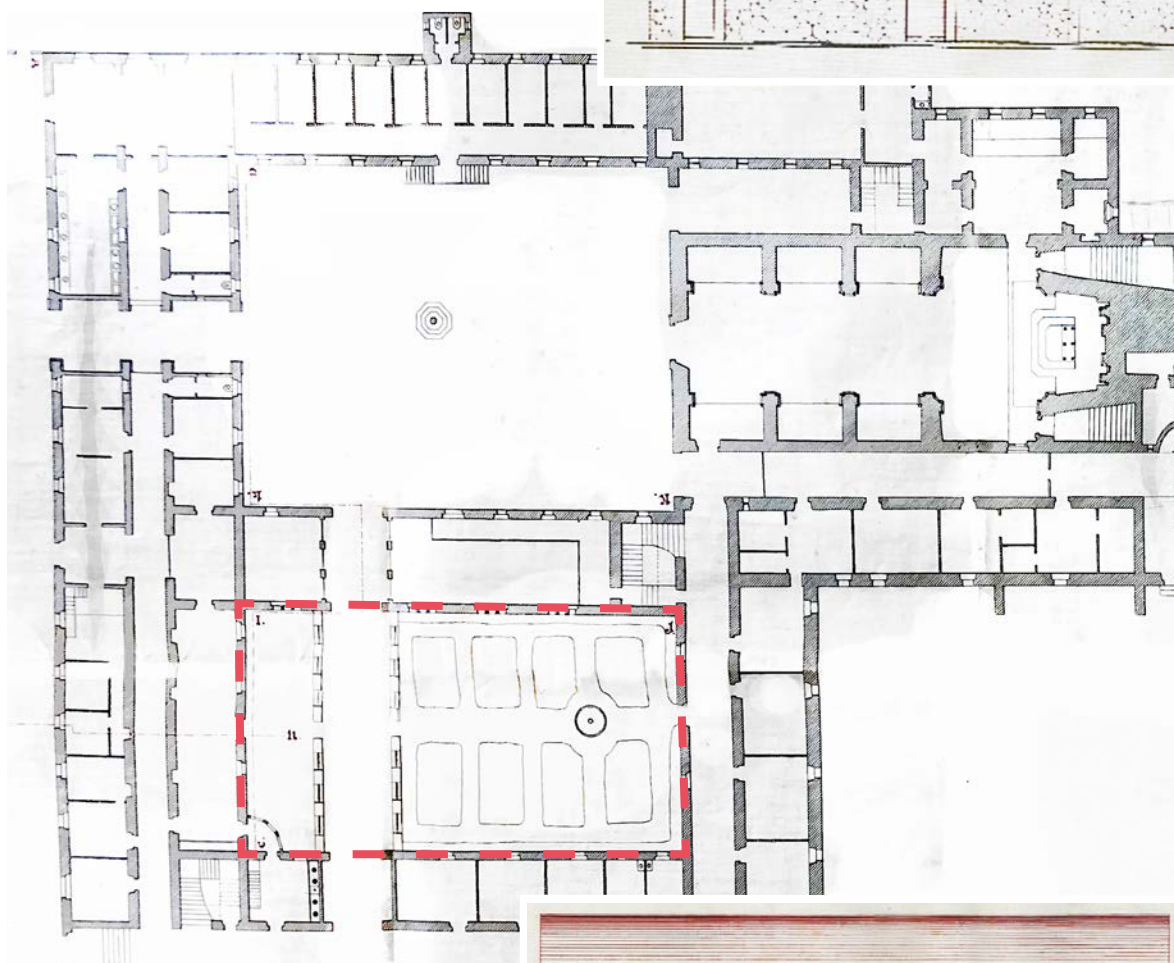
pequeñas diferencias en el tratamiento de sus balaustres²³⁵. En la última planta se abría una gran balconada en forma de abertura dividida por maineles bajo un arco, todo ello de una clara inspiración modernista antes mencionada. La simplificación volumétrica de los capiteles de estos maineles, similar a los existentes en la abertura localizada junto a la Iglesia en la Plaza del Obispo Campins es una constante en su obra, siguiendo una corriente iniciada por Domènech y continuada también por Rubió. La cornisa configurada a base de un triángulo recortado en su vértice y unas esferas de piedra completaban la decoración de la fachada. Esta solución de remate de fachada es muy recurrente en sus proyectos para construcciones religiosas, sanitarias, escolares y en cementerios, mostrando la influencia de este medievalismo decimonónico difundido desde la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Sus proyectos de escuela de cárcel y de colegio de Segunda Enseñanza anteriormente mostrados evidencian este ascendente.



Fachada actual.

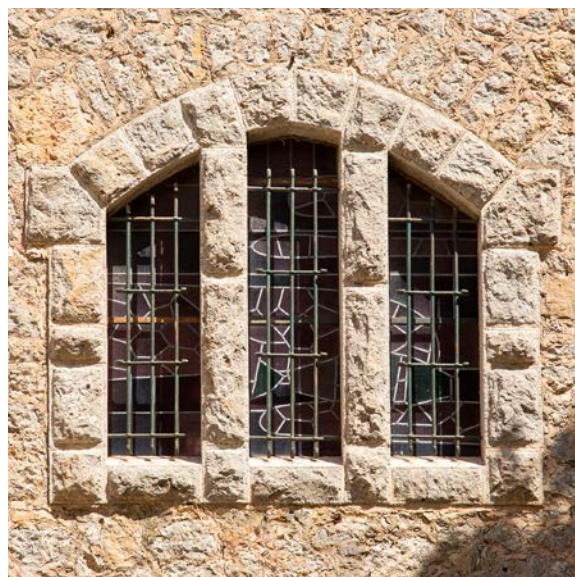
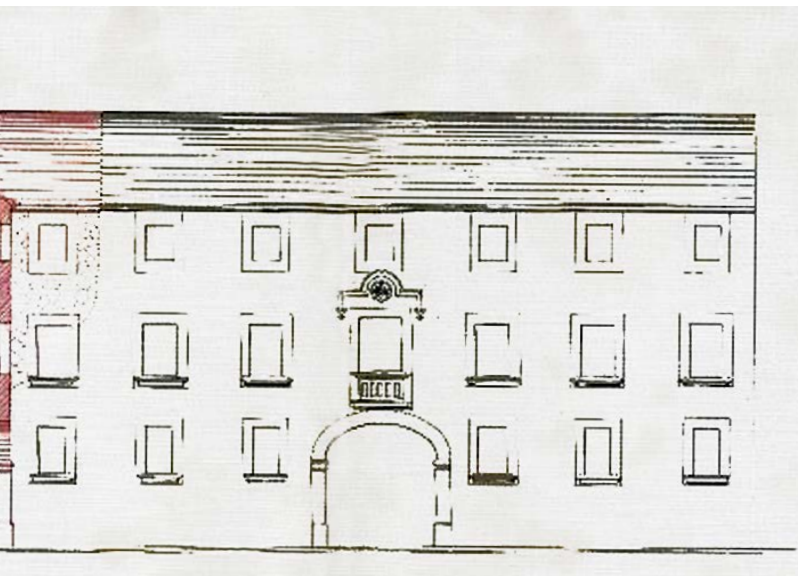
235. GRF 101 del Archivo general del arquitecto. Liquidación de obra presentada por Bernardo Oliver (contratista): "Completa construcción del ala del edificio que da al bosque, desde la antigua fonda hasta la plaza de peregrinos". Día 2 de febrero de 1910.17.103, 30 pesetas.

En la fachada correspondiente al jardín de las Magnolias²³⁶, Guillem Reynés recurre a la piedra como único vehículo de composición y expresión formal. La utilización del muro como elemento constructivo, a base de piedras trabajadas con técnicas y procedimientos tradicionales, le permite componer una sobria y elegante fachada en la que las diferentes texturas de la propia piedra, usada en dinteles y arcos, adquieren un total protagonismo.



Zona patio de las magnolias.

236. GRF 101 del Archivo general del arquitecto. Liquidación de obra presentada por Bernardo Oliver (contratista): "Completa construcción del ala del edificio que da al bosque, desde la antigua fonda hasta la plaza de peregrinos". Día 2 de febrero de 1910. Coste 17.103,30 pesetas.



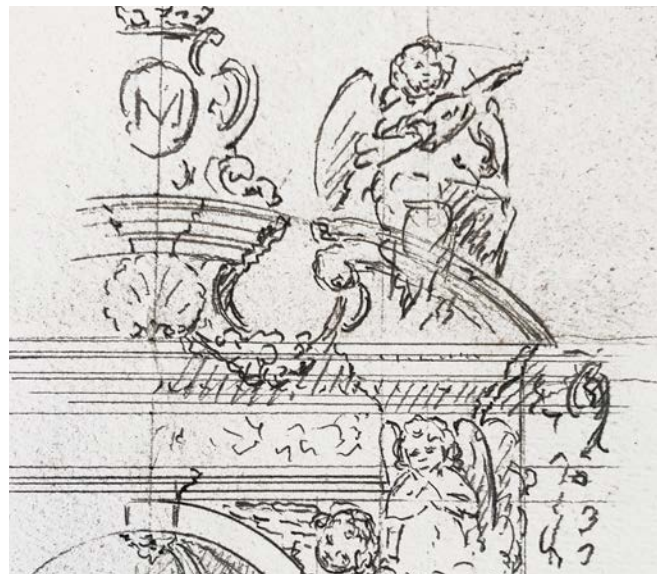
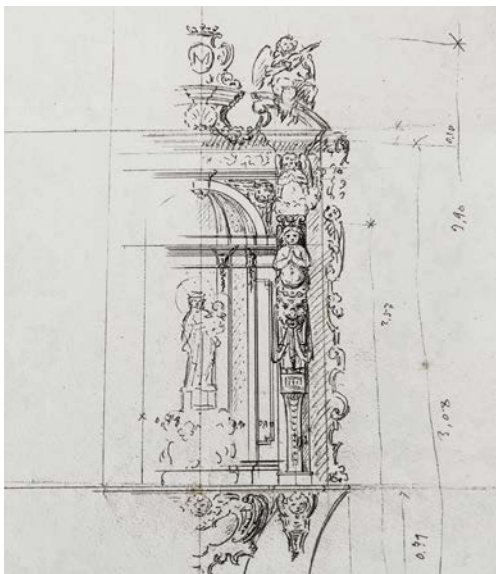
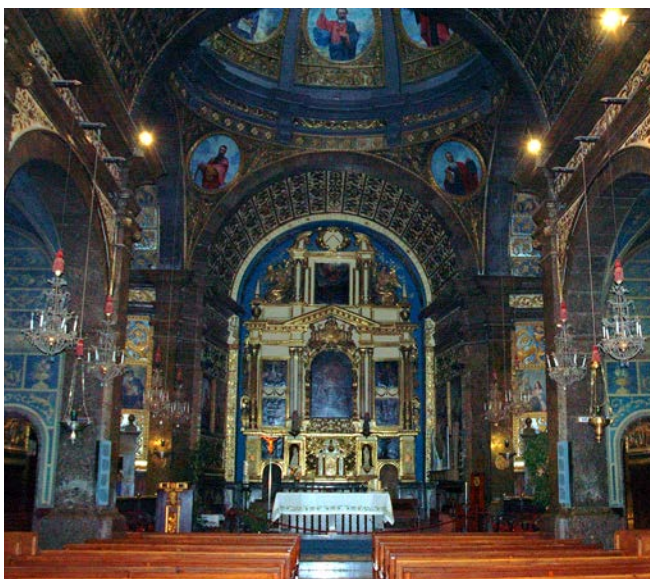
Las intervenciones en la iglesia del Santuario fueron el resultado de la necesidad de ensamblar el plano de fachada con el cuerpo de nueva construcción perpendicular a ella y cerrar el espacio conformándolo como patio. Es interesante observar en las nuevas dependencias, obtenidas al unir los dos cuerpos, la existencia de un gran arco de traza parabólica. Este arco introducido por Gaudí y utilizado con frecuencia por los *gaudinistas catalanes*, no es usual en el ámbito del modernismo isleño²³⁷, si bien Guillem Reynés lo pensó utilizar, tal como consta en sus bocetos, en la reforma de una capilla de la iglesia de Fornalutx, decantándose finalmente en su realización por un arco de medio punto²³⁸.

237. SEGUÍ AZNAR, Miguel: *Arquitectura contemporánea en Mallorca (1900-1947)*, Palma 1990.

238. GRF 091 Parroquia de Fornalutx. Planta y sección. Correspondencia apremiando a Guillem Reynés la finalización de las obras.

La iglesia del Santuario, construida entre 1622 y 1684, había quedado inconclusa en lo referente a la decoración de la cúpula, erigida sobre las pechinas de la nave única de la bóveda de la propia nave y de las capillas laterales comunicadas entre sí, y en la finalización y remate de la fachada. En este estado permaneció durante doscientos veinte y cinco años, hasta que el obispo Campins decidió proceder a su finalización²³⁹. La decoración escultórica y pictórica del interior fue encargada a los escultores Gabriel Moragues y Rafael Vidal, y al pintor Pere Cáffaro, quienes finalizaron su trabajo bajo la dirección de Guillem

Reynés el 30 de junio de 1914, como consta en la liquidación de sus trabajos profesionales²⁴⁰. Igualmente, siguiendo las indicaciones del obispo Campins, fue modificado todo el espacio interior, rebajando la cota del presbiterio, para enfatizar y articular los nuevos accesos al camarín de la Virgen mediante dos nuevas escaleras²⁴¹. En este nuevo espacio creado fue ubicado un interesante sagrario con soportes organicistas, abrazando al altar, de clara inspiración modernista separando dicho espacio del resto de la nave mediante una sencilla barandilla, que puede recordar, conceptualmente, a la creada por Gaudí en la Catedral.

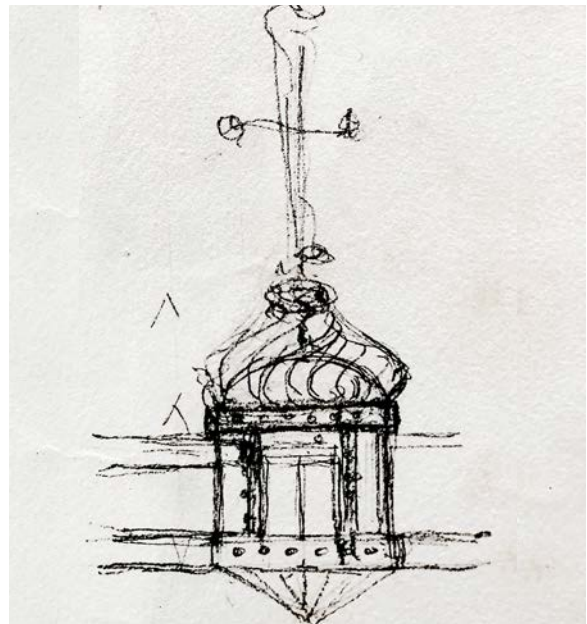
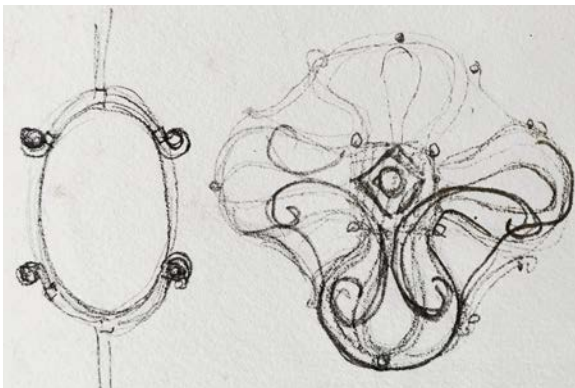
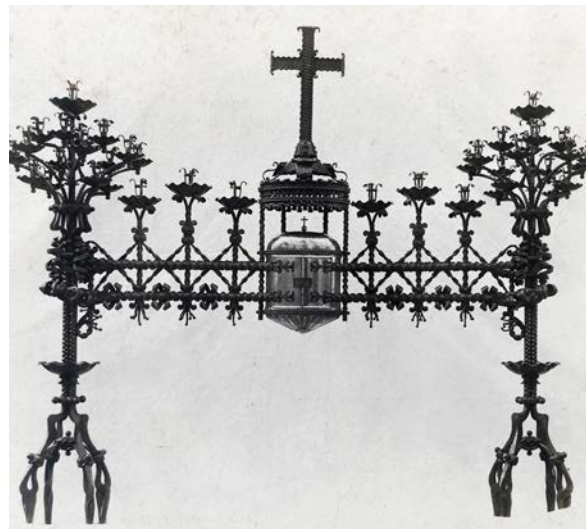


Retablo y sagrario.

239. ROTGER CAPLLONCH, Mateo: Historia del Santuario y Colegio de Nuestra Señora de Lluch, Palma 1915.

240. GRF 101 del Archivo general del arquitecto. Liquidaciones económicas a los escultores Moragues y Vidal.

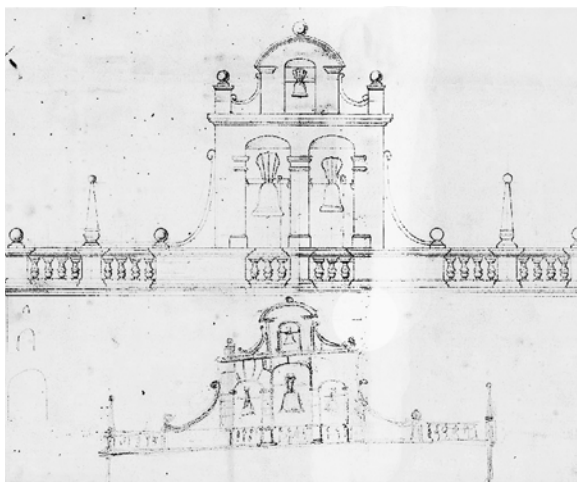
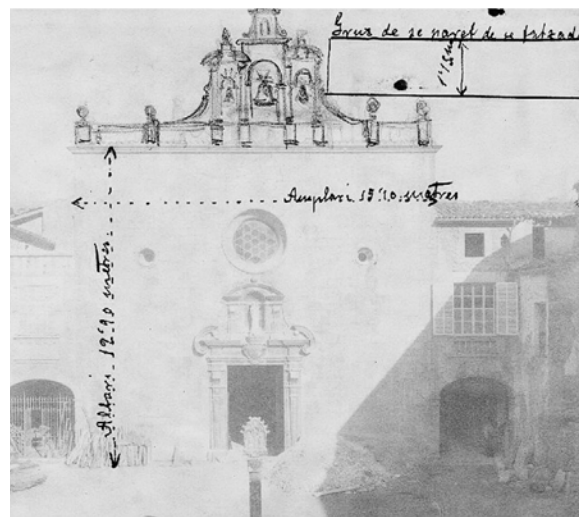
241. GRF 101 del Archivo general del arquitecto. En "cuentas y liquidaciones de las obras en el Colegio y Santuario" se contabiliza la cantidad pagada a Bernat Galmés, por obras en el camarín y presbiterio.



Retablo y sagrario.

En el exterior la fachada había quedado igualmente inacabada, por lo que se procedió a su finalización. Guillem Reynés igualó en altura el cuerpo central con los dos anexos laterales, que sobre los arcos dan acceso, al gran patio. Si bien existe documentación gráfica y escrita por su parte referente a esta actuación²⁴², en forma de liquidaciones de obra, bocetos y croquis sobre papel y fotografías (método usado a menudo por él quizás inspirado en el realizado generalmente por Gaudí en la Catedral de Mallorca), la fecha de su finalización (1923) posterior a su fallecimiento (1918) evidencia la intervención de otro arquitecto. En este caso Antonio Roca que, a su regreso de Argentina, sustituye a su amigo Reynés, a la inversa de cómo éste había hecho unos años antes al emigrar aquél y sustituirle en la Diputación.

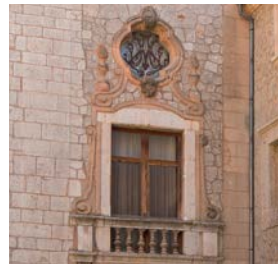
Guillem Reynés proyectó la finalización de la fachada transformando la cornisa lineal existente en una cinta de balaustres alternando con arcos de medio punto cuyo central enmarca el nuevo reloj, situándolo en el eje de simetría creado. Sobre este arco central ubica un cuerpo superior para albergar el campanario, resuelto a modo de templete, con clara inspiración en las sencillas ubicaciones de las campanas en las iglesias mallorquinas con la tradicional forma de espadaña.



Intervención en la fachada de la iglesia.

242. GRF 101 del Archivo general del arquitecto. En "cuentas y liquidaciones de las obras en el Colegio y Santuario" liquidación de obra correspondiente al remate de la fachada y templete del campanario al escultor Nicolau Gayá.

Es muy importante señalar, y a la vez significativo, que, paralelamente a estos ejercicios edilicios, de leve incursión modernista, realiza en el comedor (la fonda) de la nueva hospedería lo que ha sido citado como “la primera propuesta de arquitectura plenamente regionalista”²⁴³. En esta sala, Guillem Reynés resuelve las simétricas crujías con entramados de vigas de madera apoyadas sobre arcos carpaneles o de “ansa de paner”, apoyados a su vez sobre columnas barrocas con sencillos capiteles, imitando la solución espacial que se desarrolla alrededor de los patios de las casas señoriales de los siglos XVII y XVIII, y que precisamente en Casa Oleza y Can Vivot estaba consolidando y en Can Net rehabilitando en su totalidad.



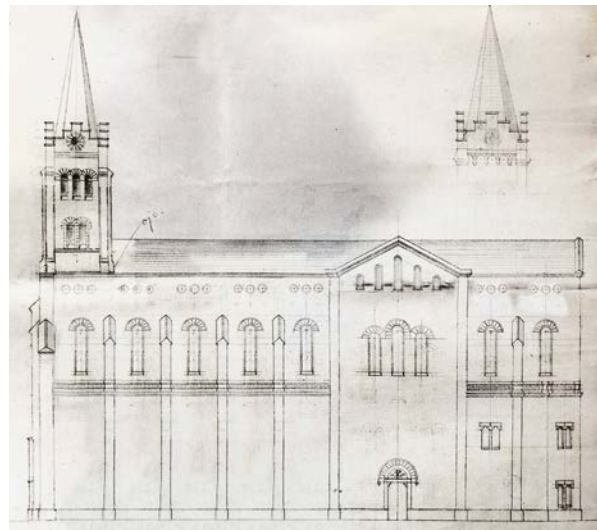
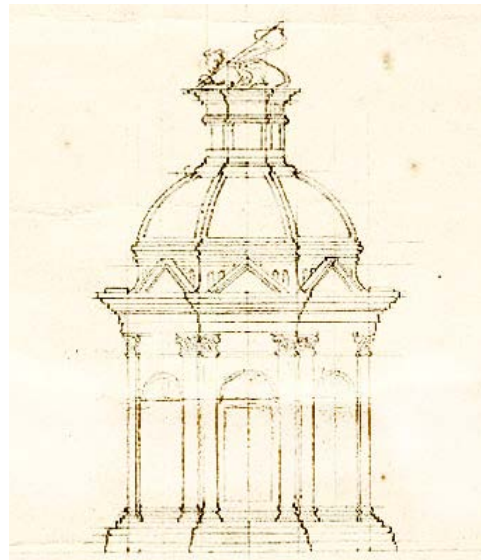
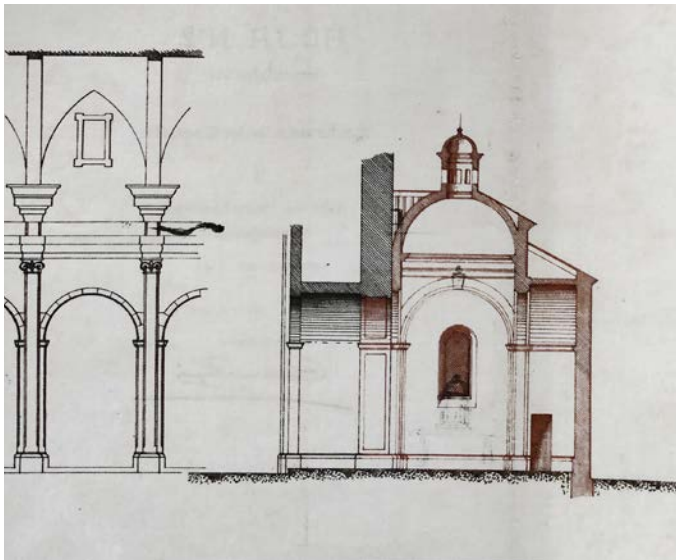
Intervención en la fachada de la iglesia.

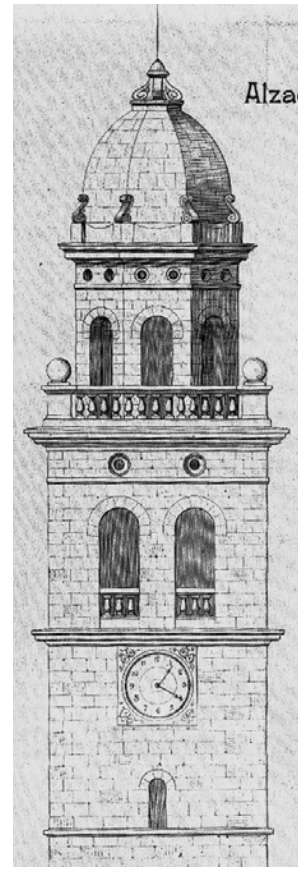
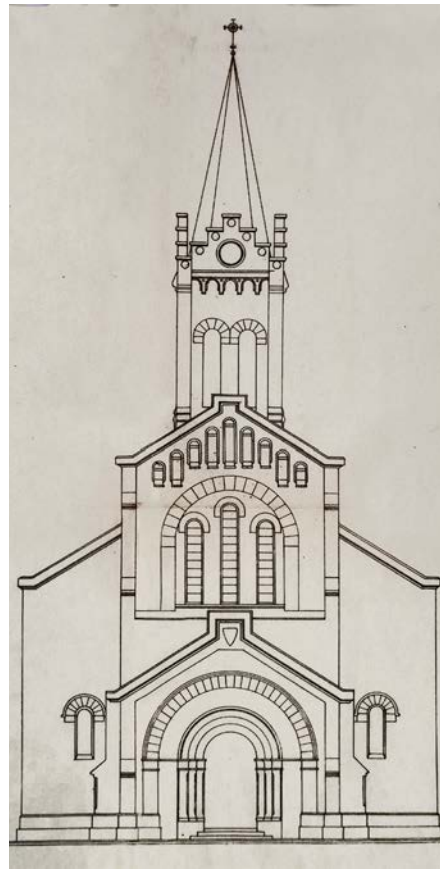
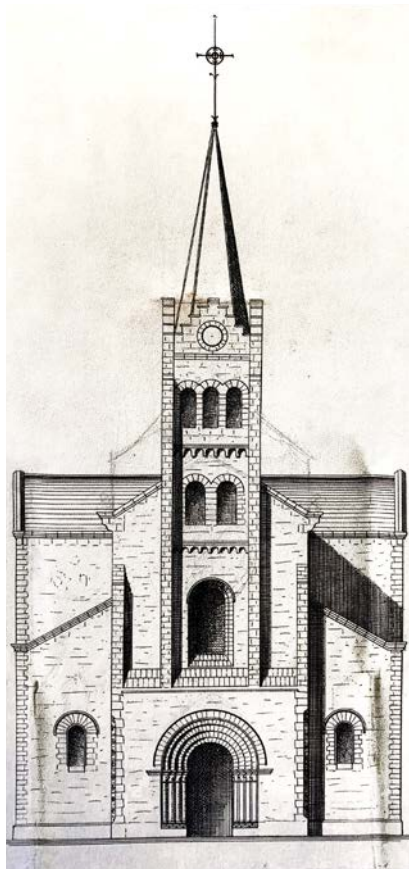
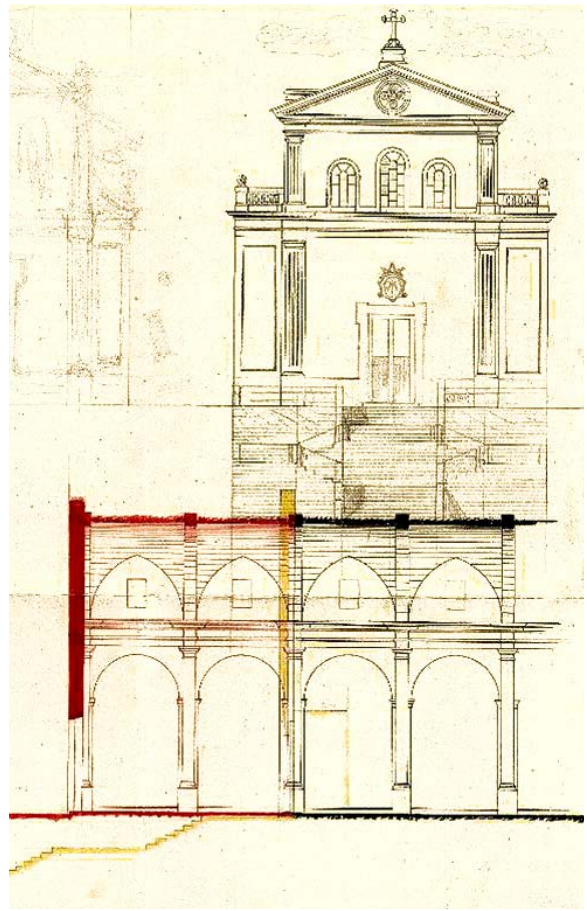
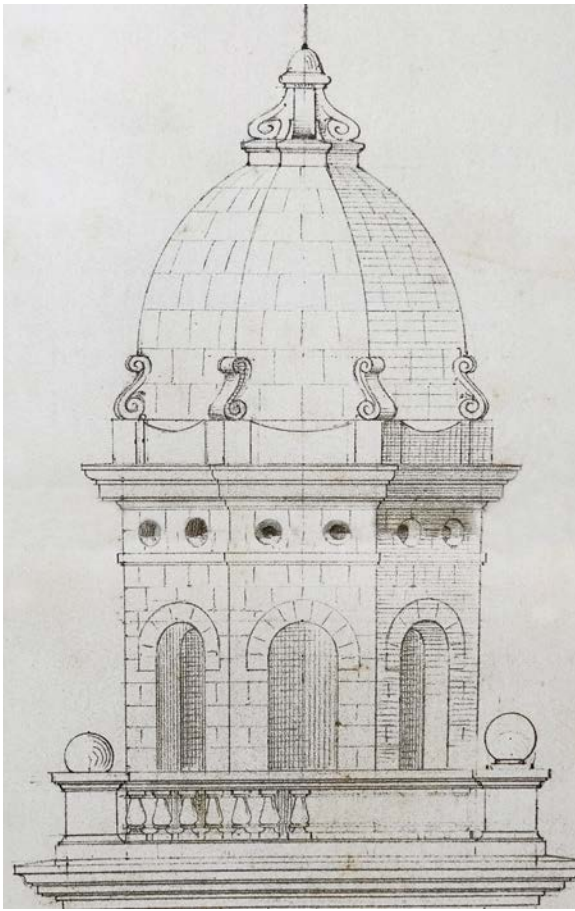
243. FORTEZA PIÑA, Guillermo: Última Hora 21-05-1940. Palma.

Edificaciones Religiosas.

El fuerte impulso que imprimió el obispo Campins a los diferentes proyectos de carácter religioso determinó, en gran medida, la actuación de Guillem Reynés como arquitecto diocesano. Las iglesias inacabadas de La Soledat y de Sa Indioteria, el campanario del convento de San Francisco de Inca, el de la parroquia de Ariany, las nuevas capillas de las iglesias de Fornalutx, Puigpunyent, y la absidal en San Francisco de Palma, la restauración interior de la iglesia del Hospital de la Sang, la reconstrucción de la de Estallenchs y las intervenciones en las de

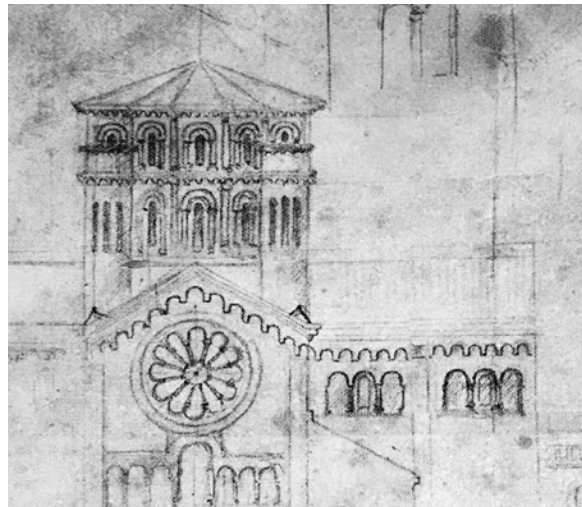
LLubí, Bunyola, Pollença y Es Capdellà son, entre otras, actuaciones localizadas en antiguas iglesias, que iniciada su construcción en el siglo XIX, se había interrumpido por distintas causas. En todas estas actuaciones existe siempre el intento de proseguir respetuosamente con la idea conceptual primitiva, enriqueciéndola con un nuevo tratamiento formal en los elementos nuevos, sean vitrales, portales o remates de fachadas, o en los añadidos cuerpos de edificación en forma de dependencias parroquiales, en determinados casos. En todas estas intervenciones podemos encontrar pequeños detalles que nos permiten seguir aquel hilo conductor de toda su actividad edilicia.





En la iglesia de San Magín²⁴⁴, cuyas obras se inician en 1867 según proyecto de Miguel Ferrà, continuadas posteriormente por su hijo el maestro de obras Bartomeu Ferrà, y que se encontraban paralizadas, realizó a partir de 1913 una muy interesante actuación²⁴⁵. El proyecto inicial contemplaba un templo de carácter totalmente ecléctico, de inspiración neorománica, con una curiosa disposición en planta que permitía traducir espacialmente importantes volúmenes. Siendo de cruz latina sus brazos convergen en semicírculo originando unas capillas próximas al crucero de reducidas dimensiones, cubriéndose la nave principal con bóveda de medio cañón, y el crucero por una cúpula rebajada.

En el momento en que se hace cargo Guillem Reynés en 1913 estaba iniciada únicamente la crucería central, existiendo una cubierta provisional y la fachada principal y la torre campanario estaban sin levantar, así como no constaba, ni estaba prevista, la creación de unas importantes dependencias parroquiales. Bajo estas premisas redacta un proyecto continuista de acuerdo con el de Ferrà: “...hallándose construido el ábside principal e iniciada la pesada cúpula sobre el crucero, no hemos creído pertinente una nueva modificación, sino que hemos realizado verdaderos esfuerzos para ceñirnos al segundo de dichos proyectos... (el de Bartomeu Ferrà)”.

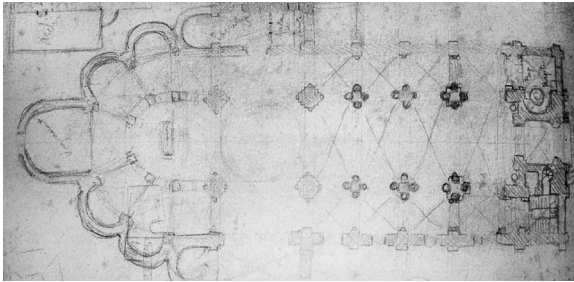


Iglesia San Magín y croquis y apuntes de la Colegiata de Toro.

244. GRF 147 del Archivo general del arquitecto. Planos generales y de detalle.

245. SEGUÍ AZNAR, Miguel: Arquitectura contemporánea en Mallorca 1900-1947, Palma, 1990.

De esta manera, respetando la concepción inicial de un proyecto, introduce en las soluciones formales de las fachadas y de la torre campanario aquellas constantes, en sus obras, de reducción geométrica de los volúmenes a la vez que en las nuevas edificaciones anexas de uso parroquial muestra ya igualmente su preocupación por el tratamiento tradicional y local de la textura de la piedra, con una expresividad acorde con la sillería de la obra de fábrica de la iglesia. En los ventanales y rosetón, una vez más, confió la realización de los vitrales a “Rigalt, Granell y Cia.”²⁴⁶ de Barcelona, como hemos visto en el Palacio Museo Fundación Juan March, en la catedral de Mallorca, y en la residencia de verano Sa torra Cega de la familia March.



Iglesia San Magín y croquis y apuntes de la Colegiata de Toro.

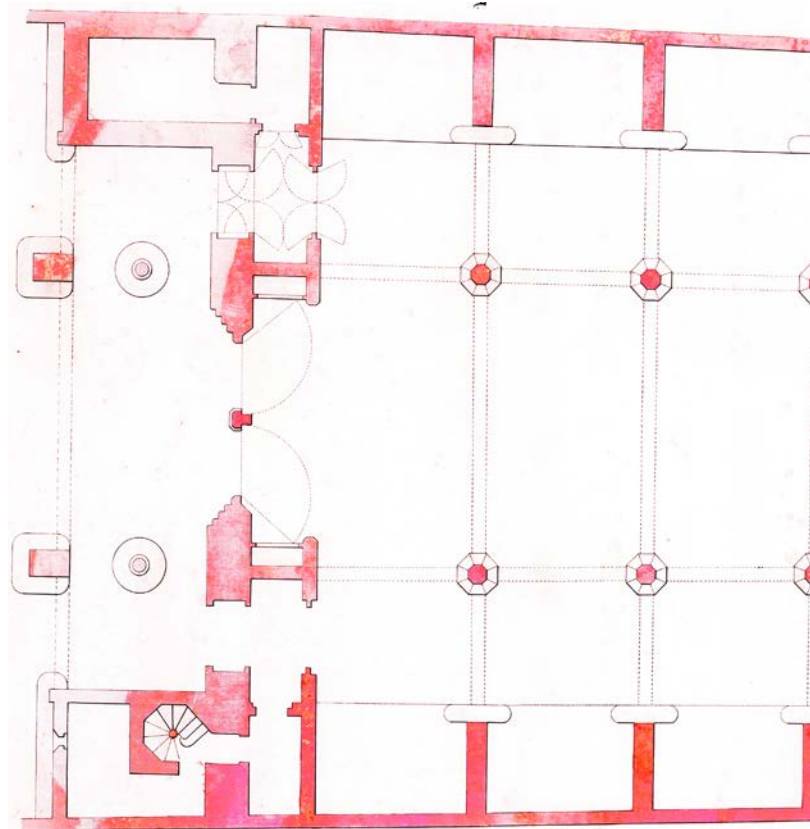
246. GRF 147 del Archivo general del arquitecto. Correspondencia y facturas de la casa Rigalt, Granell y Cía. de las vidrieras artísticas.

Junto a la iglesia de nueva planta de la Santísima Trinidad en Palma (reformada por Gabriel Alomar), dos interesantes iglesias como la de Son Servera y la de Biniamar permanecen inconclusas, como mudos testigos de piedra de lo que pudieron ser y no han sido. Es fácil y apasionante, al contemplar su esqueleto, intentar el recorrido inverso: conocer e interpretar el lenguaje gráfico y escrito que las sustentó y a través de ellos imaginar el *disegno interno* que las concibió.

El inicial proyecto de la iglesia de Son Servera, redactado por Joan Rubió en 1905, a resultas de un encargo propiciado por el vicario general Mn. Antoni Alcover, con el que coincidía en las obras de la Catedral, contemplaba un templo neogótico que fue rechazado por su elevado coste a pesar de agrandar enormemente²⁴⁷, “*un projecte d’esglesia ojival, originalíssima i marevellosa, com no n’hi farà cap a Mallorca de consemblant*”.

A resulta de ello, Rubió redactó un segundo proyecto en febrero de 1906, simplificando su concepción, pero manteniendo los aspectos esenciales. Una vez finalizada la cimentación e iniciado el ábside, el proyecto fue modificado de nuevo convirtiendo el templo previsto de tres naves en uno menos ambicioso de una sola nave, intentando conservar aquella originalidad de reinterpretación del gótico, y cuyo resultado, a juzgar por su interesante y atractivo estado actual inconcluso, difícilmente puede ser calificado como estricto neogótico. En este juicio, discrepamos de Ignacio Solá Morales al calificar esta reducción de proyecto.²⁴⁸

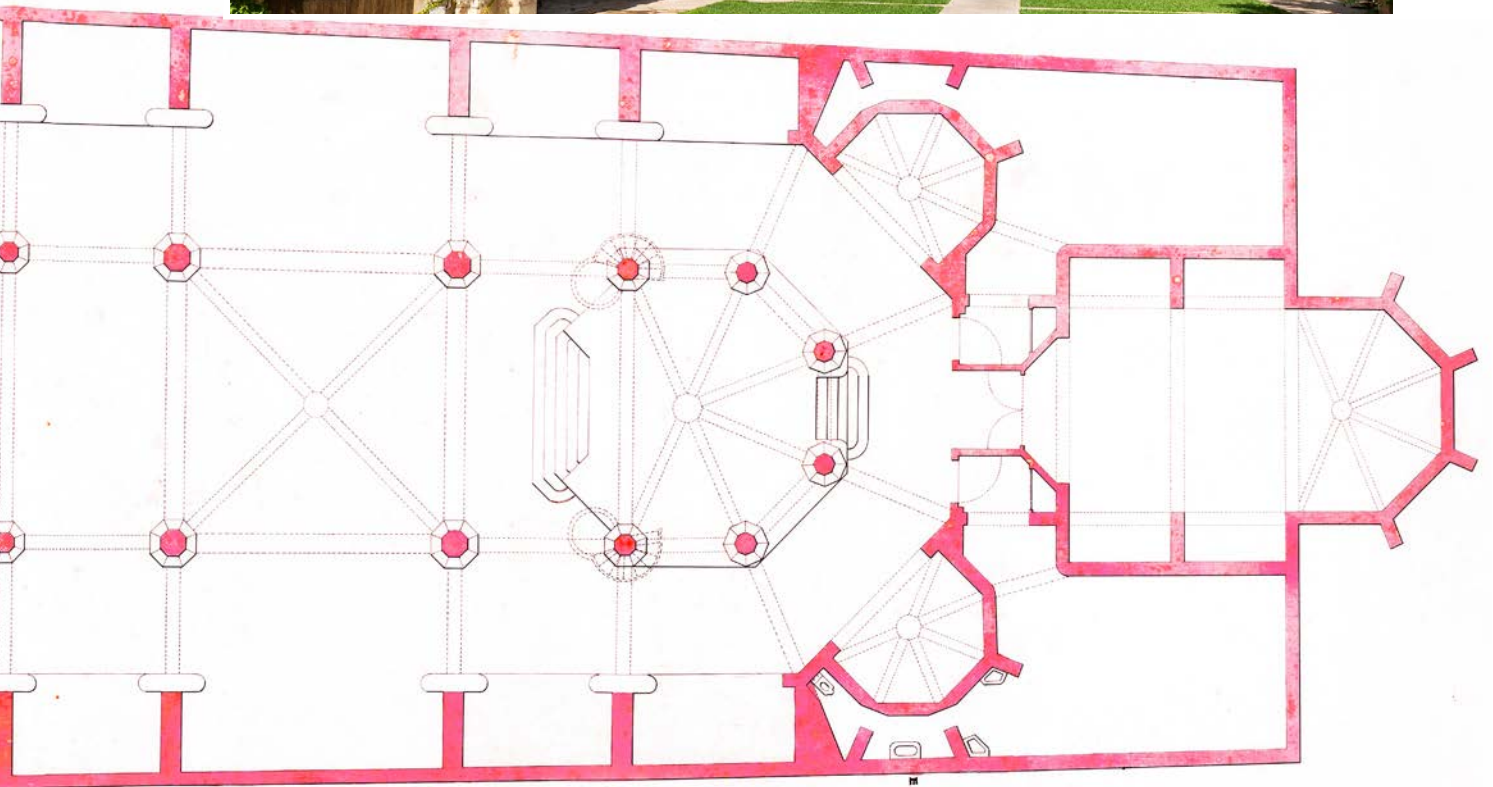
“... en un proyecto poco ambicioso formalmente que suponía la estilización de la fábrica típica gótico-catalana, a base de nave única con arcos diafragmáticos y techumbre de madera tallada y policromada.”



Planta Iglesia de Son Servera. Copia de Guillem Reynés del proyecto de Joan Rubió.

247. ALCOVER SUREDA, Antoni María: Vida del Rdm. i Ill. Sr. D. Pere Joan Campins i Barceló. Bisbe de Mallorca, Palma, 1915.

248. SOLÁ MORALES, Ignacio: Joan Rubió y Bellver y la fortuna del gaudinismo, Barcelona, 1975.





Fachada del Proyecto de Joan Rubió. Gastos de dirección de obra de Guillem Reynés y exclamación patriótica de Reynés.

Para lograr la financiación necesaria, el obispado solicitó en 1914 una subvención a fondo perdido del Estado, el cual exigió para su tramitación un proyecto que reflejara exactamente lo construido y lo por construir. Guillem Reynés, como arquitecto diocesano recibió el encargo y redactó en un nuevo proyecto todas las ideas y premisas que *Joan Rubió había plasmado en los anteriores*.²⁴⁹

“... que en calidad de amigo y compañero del Sr. Rubió había intervenido algo en aquellas obras durante la prolongada ausencia de su verdadero director, fue encargado en calidad de Diocesano de formalizar definitivamente el proyecto.”

Queda constancia de esta inicial colaboración o ayuda prestada en la correspondencia existente entre ellos, en la que Rubió le solicita ayuda en los trámites administrativos. Es interesante remarcar que precisamente en el reverso de una de estas cartas

recibida de su amigo, Guillem Reynés manifiesta y proclama, para sí, su pensamiento político²⁵⁰, siendo fácil poder intuir, en esta expresión una coincidencia en ellos, no solo en planteamientos arquitectónicos o de índole general cultural, sino de un posicionamiento político, gestado y desarrollado años antes en el *Cercle de Sant Lluc*.

Así pues, el proyecto se redactó siendo fiel a las ideas iniciales y respetando las correcciones y reducciones realizadas por su amigo Joan Rubió²⁵¹, *“... con los datos del primitivo proyecto del Sr. Rubió, con la norma trazada por el mismo de variarlo y con el conocimiento de los propósitos que animaban a los iniciadores de la idea.”*

En 1915, bajo la dirección de Reynés²⁵², se reanudan las obras a ritmo muy lento, a tenor de las liquidaciones de obra, y fallecido mi abuelo en 1918, el proceso constructivo se interrumpe a menudo, para quedar definitivamente abandonadas entre 1932 y 1933.



Estado actual Iglesia Son Servera.

249. GRF 104 del Archivo general del arquitecto. Iglesia nueva de Son Servera. Iglesia parroquial de Sant Bautista. Año 1914. Memoria explicativa.

250. GRF 104 del Archivo general del arquitecto. Iglesia parroquial de Sant Bautista. Año 1914. Correspondencia entre Joan Rubió y Guillem Reynés.

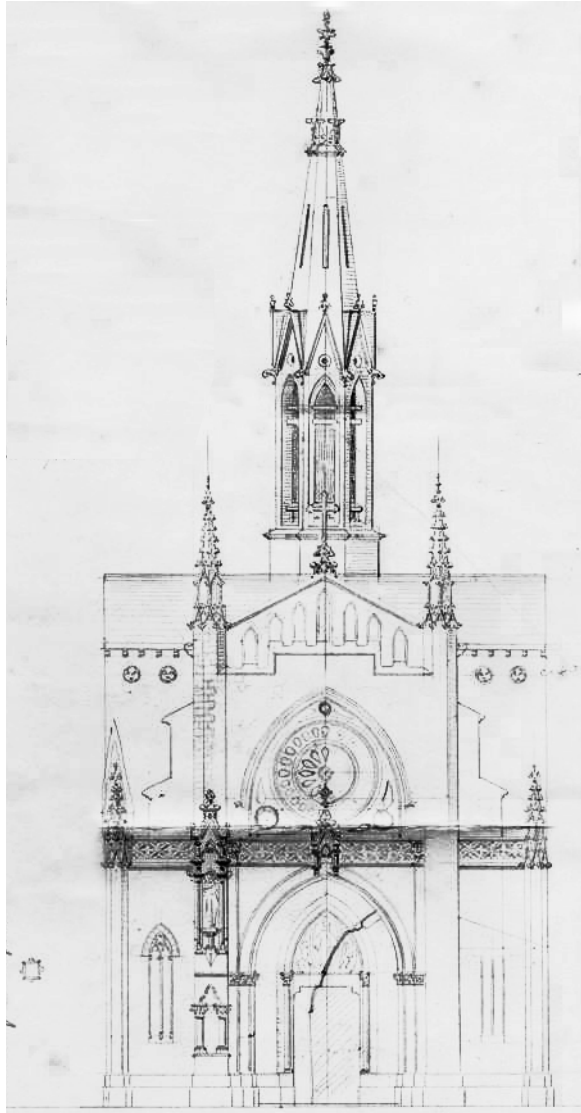
251. GRF 104 del Archivo general del arquitecto. Iglesia nueva de Son Servera. Iglesia parroquial de Sant Bautista. Memoria explicativa. Documento 3. Año 1910.

252. GRF 049 del Archivo general del arquitecto. Año 1914. Correspondencia como arquitecto diocesano. Escrito, con membrete de la Curia Episcopal, recordándole pase a recibir los honorarios de 50 pesetas por la dirección de obra, a la vez que se le solicita la preceptiva certificación de obra.

En la también inconclusa iglesia de Biniamar encontramos explicitada la gran verdad del “proyecto vivo”; la evidencia de que la concreción física en un momento determinado de la “idea” se corresponde únicamente con la exteriorización del proceso creativo en este instante, y que no debe tomarse jamás como resultado final del proyecto. De esta manera y bajo este concepto, es como podemos entender el camino recorrido entre los primeros dibujos que nos muestran una inicial concepción neogótica, y los posteriores planos y obra ejecutada, en la que todos los elementos sufren una drástica y radical simplificación volumétrica. Si bien esta segunda concepción pudo estar motivada por una reducción presupuestaria, ello no invalida el camino recorrido que podemos intuir contemplando el estado actual inacabado a la luz de su lenguaje gráfico y escrito. Así pues, será la realidad concreta del momento de su construcción la que despierta nuestro interés, entendiendo la geometría y concepción espacial que la sustenta.

Reynés optó por una “*església nova*” al considerar el estado ruinoso de la “*església vella*” *inapropiado* para acometer importantes reformas. En la memoria explicativa y justificativa del proyecto elige la planta basilical con crucero y capillas laterales entre los contrafuertes, adosando un pequeño atrio²⁵³, “...*disposición general en la que se acusa bajo la forma más sencilla, el recuerdo de las antiguas basílicas y la forma de la Cruz, símbolo de nuestra redención.*”

Todas las justificaciones de la solución formal adoptada y de la técnica constructiva propuesta la podemos enmarcar en premisas regionalistas. Seguimos encontrando, en cada uno de sus proyectos, pequeños indicios que nos van mostrando características que años más tarde serán consideradas propios de planteamientos de arquitectura regionalista.

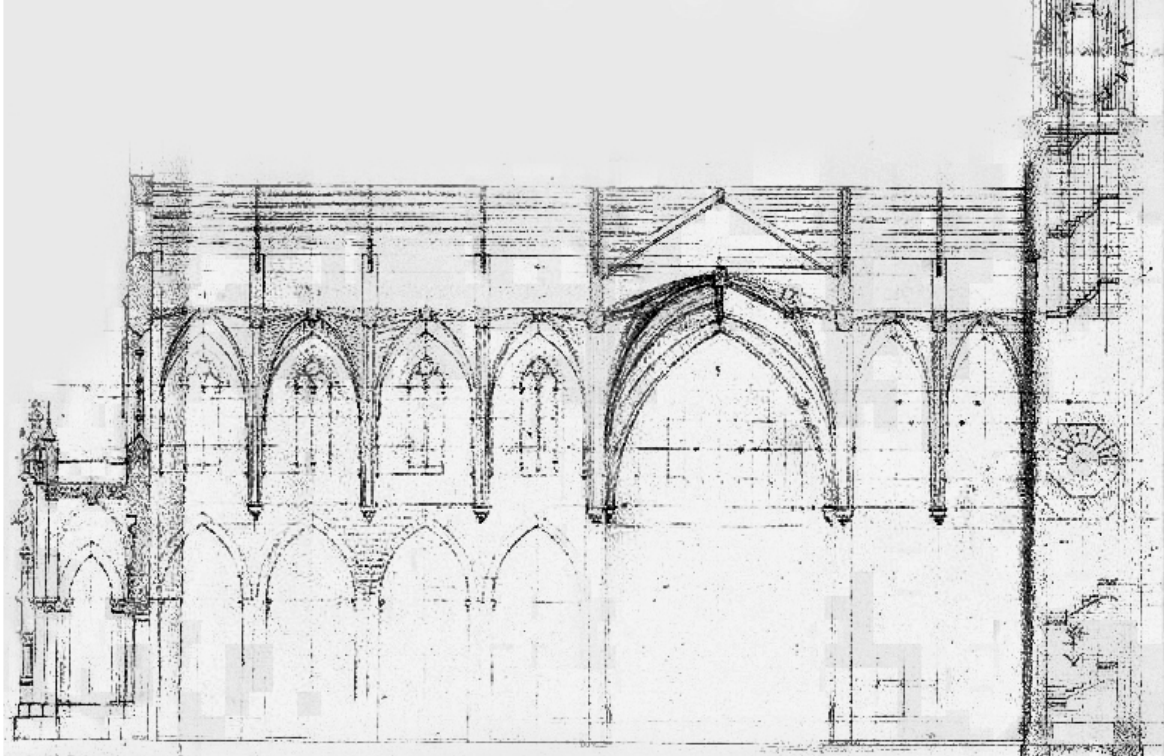
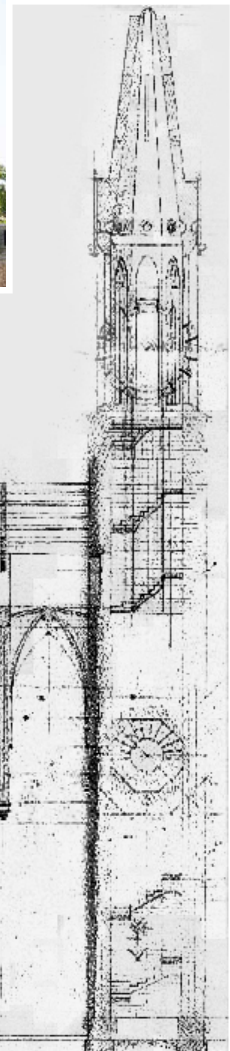


Iglesia de Biniamar.

253. GRF 083 del Archivo general del arquitecto. Biniamar. Iglesia de Santa Tecla. 1910-1913. Memoria explicativa.

“...no existen macizas bóvedas que necesiten grandes masas que las contrarresten, sino que, teniendo presente la tradición del país, en armonía siempre con los materiales disponibles, hemos dispuesto la arquitectura elástica de la arquitectura medieval, prodigio de equilibrio que al mismo tiempo que concentra los empujes en puntos fijos, da lugar a un número determinado de contrafuertes.”

Este planteamiento origina las siete capillas laterales que se abren a la nave principal, con crucería de base cuadrada y altura más baja que la nave central que permite la apertura de grandes ventanales. La intersección de las naves en el cruce se cubre con una bóveda de sencilla geometría estrellada, “para evitar el mal efecto que producirían los grandes entrepaños de una simple crucería.”



Iglesia de Biniamar.

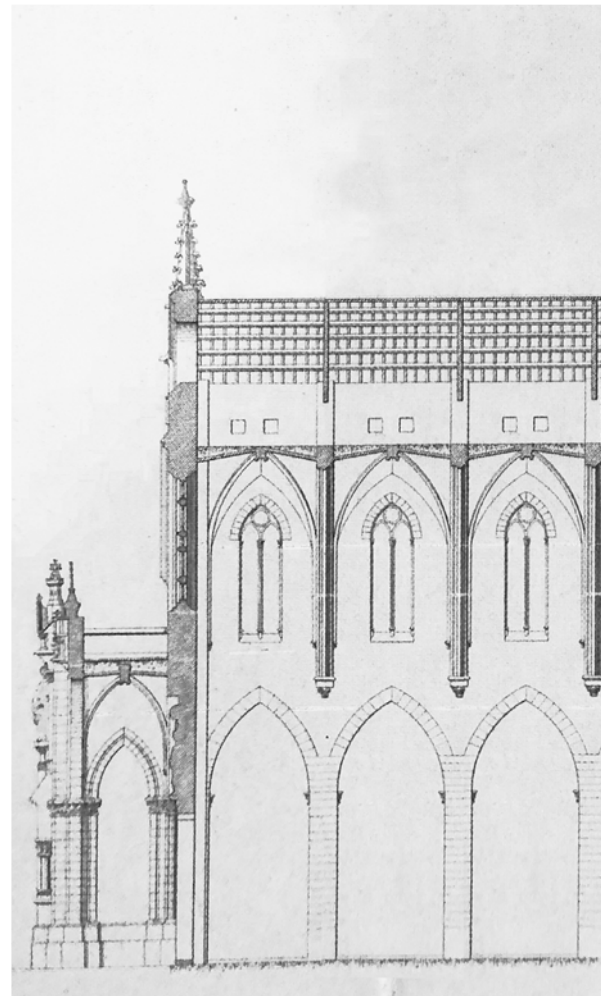
En el exterior, precedido por un pequeño atrio, conformado por un gran arco, la gran masa de los contrafuertes queda oculta por unas hornacinas situadas a cada lado, de simplificada volumetría, que remarcan la concepción de una piel del espacio de culto respecto al cuerpo que delimita el ingreso o atrio. El cierre lateral del cuerpo principal, formado por las paredes de cerramiento de las capillas, se expresa con un muro de mampostería, en el que los contrafuertes se enfatizan mediante pequeños resaltes, explicitados en la distinta textura de la piedra utilizada “...la piedra caliza compacta para los elementos activos de la construcción...”

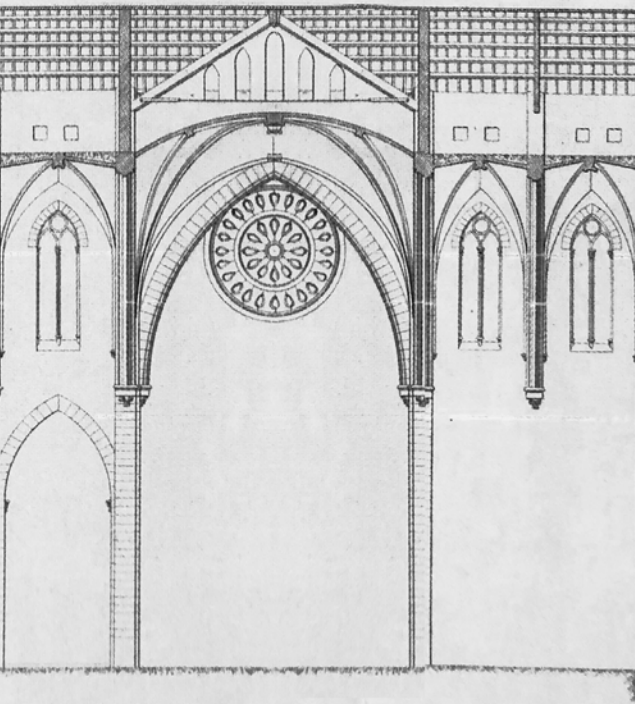
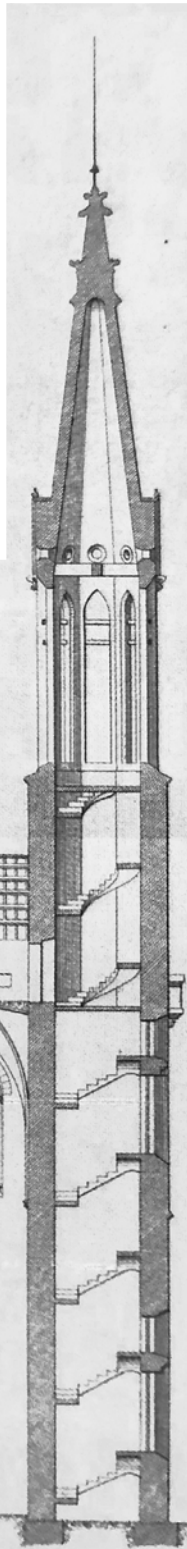
Es en este proyecto y obra inconclusa de la iglesia de Biniamar, donde podemos constatar las antes mencionadas afinidades con el planteamiento regionalista en dos aspectos fundamentales: el carácter historicista y localista. Historicista al recurrir a los estilos históricos del pasado para la búsqueda de soluciones formales y constructivas (en esta iglesia es la arquitectura gótica mediterránea la elegida) y localista porque recurre, por convicción, a la tradición constructiva local que le limita los materiales a emplear.

“...los materiales que se trata de emplear para la obra en proyecto son los propios de



Iglesia de Biniamar.





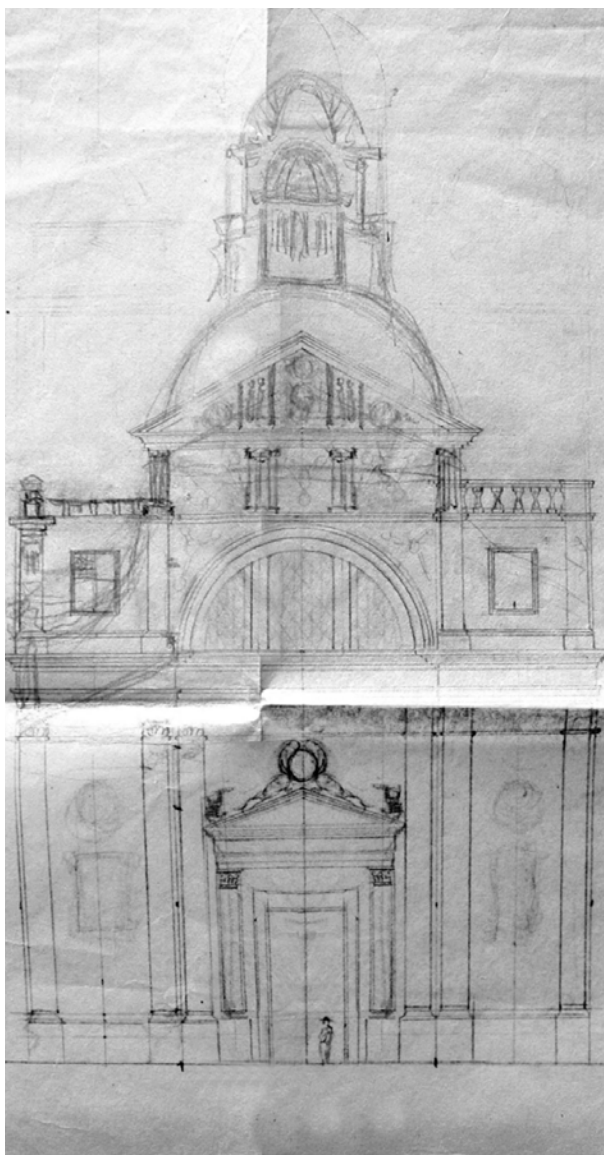
la comarca donde se ha de construir el nuevo templo. Las canteras de caliza compacta de Biniamar son célebres en toda la isla y de ellas proceden la mayoría de los bloques trabajados por los renombrados canteros y picapedreros de la villa de Binisalem. Consecuencia de esa abundancia de piedra caliza es la rara habilidad de los operarios de los pueblos comarcanos para la construcción de paredes de mampostería, circunstancia que favorece en extremo la baratura de la obra proyectada que raya casi en lo inverosímil.”

El proyecto inicial, redactado en 1910, que había logrado una subvención gracias a las gestiones de Antonio Maura cuando era éste presidente del gobierno español, y que contemplaba la total construcción, tuvo que ser abandonado por dificultades económicas y se hizo necesario la redacción en 1911 y 1912 de dos proyectos parciales en función de la recepción de las subvenciones. Al cesar Maura como jefe de gobierno fueron suspendidas las partidas comprometidas, quedando las obras a expensas de conseguir fondos para su finalización, que ya nunca llegaron y que dejaron a la “Església Nova” de Biniamar en el estado inconcluso en que la conocemos hoy. Nos queda como muestra el lenguaje gráfico y escrito de lo que pudo ser, y como testigo el lenguaje arquitectónico de lo que finalmente fue, es decir la idea que la generó, el grafismo que la soportó y la obra que parcialmente la desarrolló.



En la antes citada iglesia de la Santísima Trinidad²⁵⁴, encontramos, en el planteamiento original, una cierta contradicción con las justificaciones expuestas en la memoria explicativa del proyecto de la recién citada iglesia de Biniamar. Frente a la antes razonada elección del gótico, como sistema estructural y formal más acorde a la función y a la tradición constructiva, en este nuevo templo recurre a un modelo cercano a un barroco italiano²⁵⁵. La planta de cruz latina cubriendo el crucero con una cúpula, remite a una solución

formal extraña al desarrollar el ala larga de la cruz mediante bóvedas de crucería. Iniciadas las obras en 1914²⁵⁶, se construyeron únicamente los cimientos y parte de los muros laterales, quedando paralizadas hasta 1936 en que el arquitecto Gabriel Alomar modificó sustancialmente el proyecto, simplificando su volumetría y ampliando todas las dependencias anexas de uso parroquial. Si bien en su memoria justifica los cambios “*en el sentido brunesquiano de dar más importancia y relieve a las molduraciones*”²⁵⁷, a mi parecer el verdadero “*sentido brunesquiano*” consistió en considerar, acertadamente, el valor superior de las calles, en que se debía ubicar la iglesia, frente al de la iglesia en sí.



La actividad de Guillem Reynés como arquitecto diocesano, alcanzó lógicamente a los proyectos de reforma, de edificios existentes, o de nueva planta que acometieron diversas congregaciones religiosas. Nos referiremos exclusivamente a la nueva capilla del convento de las Hermanas de María Reparadora, a la nueva iglesia y reforma del colegio de las Hermanas Dominicas de la Presentación, ambas intervenciones en Palma, y al nuevo convento de las Hijas de la Providencia en Felanitx.

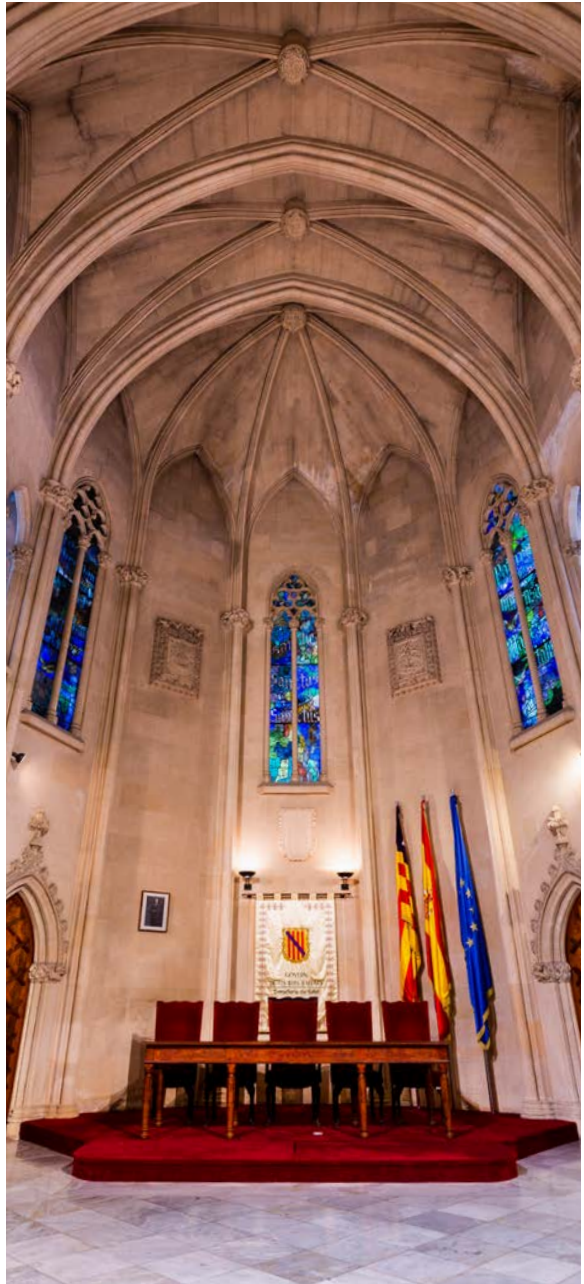
A la congregación de las reparadoras, como habitualmente eran llamadas sus religiosas, pertenecían sus dos hermanas mayores, que habían profesado años atrás durante sus estudios en Barcelona y Madrid. Quizás esta fue una razón añadida a la dedicación y esmero con que acometió la reforma del convento y especialmente la nueva capilla, hoy actualmente sede de las Reales Academias de Mallorca. En esta capilla, de un neogótico elegantísimo en su traza, podemos encontrar explicitadas soluciones estructurales que nos recuerdan las existentes en la iglesia del Monasterio de la Real y que nos conducen a posibles influencias de Puig i Cadafalch.

254. GRF 072 del Archivo general del arquitecto. Planos de planta y distintas propuestas de fachada.

255. GRF 072 del Archivo general del arquitecto. Boceto de fachada que recuerda enormemente a la iglesia de San Ivo en Venecia.

256. GRF 072 del Archivo general del arquitecto. Permiso de obras 1914.

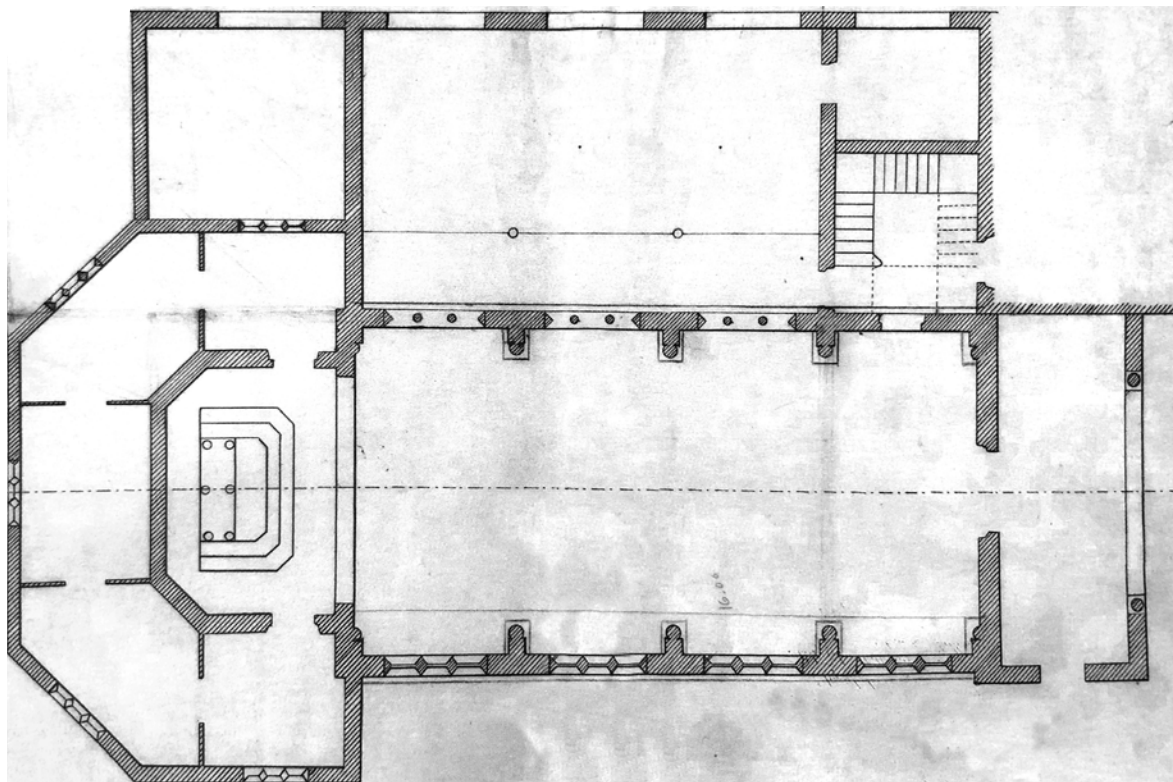
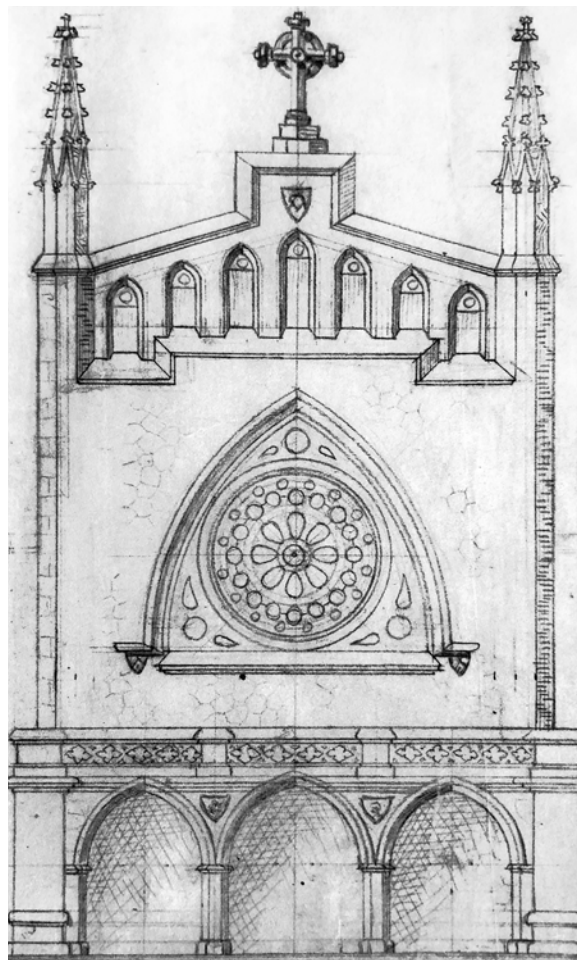
257. ALOMAR ESTEVE, Gabriel. Memorias de un urbanista, Palma 1980.



Capilla de las Hermanas de María Reparadora.

La iglesia de la Congregación de las Hermanas Dominicas de la Presentación²⁵⁸ muestra una concepción basilical con detalles de un cierto modernismo, acorde con la arquitectura practicada por mi abuelo en sus primeros años de ejercicio de la profesión. Esta congregación francesa se estableció en Palma a principio de siglo, junto a las religiosas del Sagrado Corazón, en la línea de instalar colegios para niñas de la media y alta sociedad debido a las dificultades por las que atravesaban ambas entidades educativas en Francia, donde las instituciones católicas encontraban serios impedimentos para desarrollar su labor docente en aquellos años.

La planta basilical de nave única está precedida por un sencillo atrio formado por un conjunto de tres arcos apuntados, con azotea de cubierta que separa la fachada con un gran rosetón enmarcado en una gran arquivolta, sobre la que una sencilla cornisa en triángulo



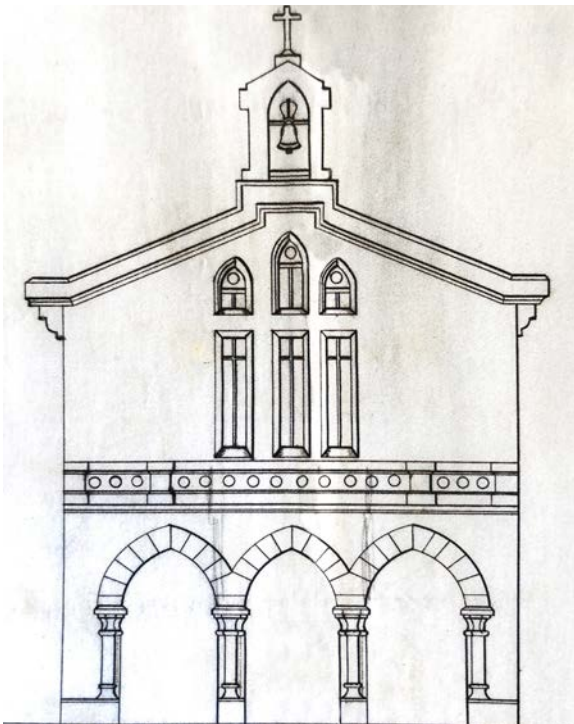
Iglesia del Colegio de las Hermanas Dominicas de la Presentación.

258. AAVV. Cien años al servicio de la educación en Mallorca (1903-2003). Colegio de Santa Teresa. Palma, 2014.

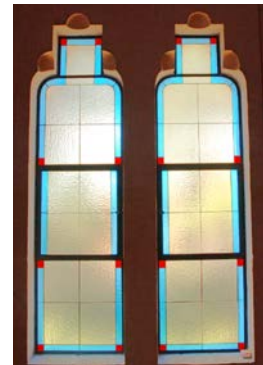
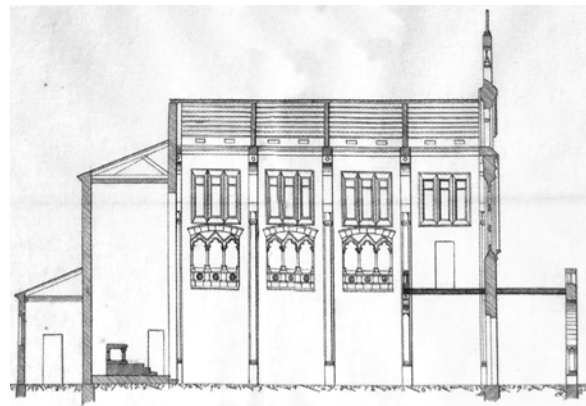


presenta una vez más recortado su vértice acogiendo una cruz que conforma el remate de la fachada.

Si bien en un primer proyecto la nave se cubriría con bóvedas de crucería, finalmente se optó por una cubierta plana en la que la luz de la crujía se reduce mediante unos machones escalonados en su remate de altura, solución que vemos repetida en varios de sus primeros proyectos, y que inevitablemente nos lleva a la influencia de la Escuela de Barcelona en sus últimos años.



Es en las fachadas laterales de simple construcción y acabado donde encontramos en las aberturas de los ventanales un interesante ejercicio de reducción volumétrica de inspiración modernista, análogo al que realiza en el vano de la puerta de acceso, al redondear las esquinas y retrasar la dovela central.



Iglesia del Colegio de las Hermanas Dominicanas de la Presentación.

Si bien en la iglesia de las Reparadoras y en la de las Dominicas únicamente encontramos planteamientos historicistas neogóticos en una y pequeños detalles modernistas en la otra, en el convento de las Hijas de la Providencia en Felanitx, proyectado y construido unos años después aparecen ya claramente planteamientos constructivos y formales de clara intención regionalista. Mientras en el patio recurre a una ya recurrente simplificación de las volumetrías de bases, fustes y capiteles, buscando nuevas geometrías de expresión, en la fachada ya muestra de un modo sencillo, tanto en su composición como en los elementos que la integran un resultado fácilmente identificable como un hito más en el camino que conduce al establecimiento de unos criterios que más adelante podremos definir como identificativos de arquitectura regionalista.

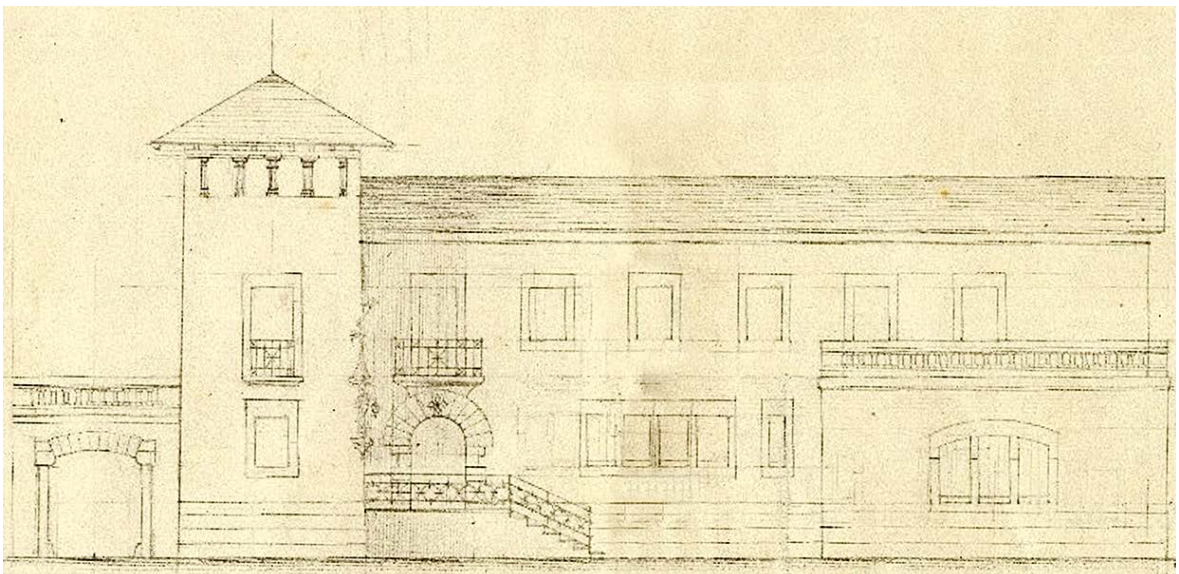
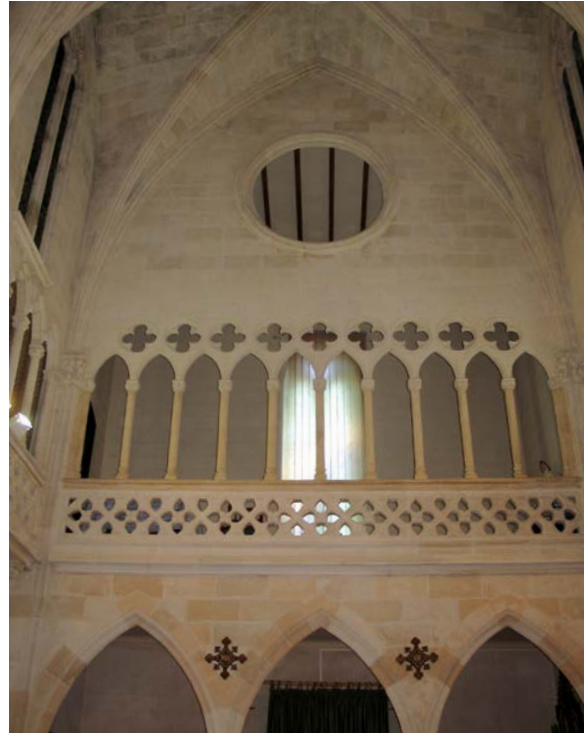
Y es precisamente en la Rectoría de

Selva, proyectada y construida en sus últimos años, donde ya encontramos perfectamente explicitadas aquellas características que nos permiten actualmente identificarla, no ya como una genérica arquitectura regionalista, sino como una arquitectura mallorquina en la que la temporalidad puede ser entendida como un fluir constante desde la tradición.

Independiente de su acertada disposición y engarce y diálogo con la iglesia existente, lo que llama poderosamente la atención es su disposición volumétrica que se traduce en la composición formal de la fachada. La disposición de la planta porche en el el cuerpo torre y la disposición del balcón sobre el arco “forá” de entrada, así como la proporción de masa-hueco de la fachada y el tratamiento de distintas texturas en el acabado de la piedra van a ser ya consustanciales a una arquitectura regionalista de la que a mi abuelo se le puede considerar su precursor e iniciador.



Rectoría de Selva.



Rectoría de Selva y Convento de las Hijas de la Providencia de Felanitx.

V. Arquitectura regionalista, utopía y regionalismo arquitectónico

Paralelamente, como se ha visto, desde los años de los estudios de Guillem Reynés en las Escuelas de Arquitectura de Madrid y Barcelona, y especialmente en la primera década del siglo XX, afloró en España un movimiento arquitectónico que ha venido en llamarse confusamente arquitectura regionalista o regionalismo arquitectónico. Esta circunstancia puede ser considerada y estudiada bajo un prisma que permita analizarla como un intento nuevo de cumplimiento de los clásicos principios de la arquitectura enunciados por Vitruvio²⁵⁹: *Utilitas, Firmitas et Venustas*, enfatizando especialmente el primero y el último.

Bajo esta premisa y, ante todo, se puede afirmar que la correcta arquitectura ha sido siempre regionalista, por lo que no se debe identificar “arquitectura regionalista” con “regionalismo arquitectónico”. La arquitectura, cuando se manifiesta en su plenitud, es siempre

regionalista. Por su adaptación al medio, al clima, a las necesidades peculiares del lugar donde el humano la va a vivir. Desde el primer momento en que el hombre, ya inicialmente racional, abandonó la cueva y creó su cabaña, intuyendo ya inconscientemente las leyes de la gravedad, creó y organizó su espacio habitable con piedras, ramas o bloques de hielo. Y en función de la agresividad del medio –que su ubicación geográfica determinaba–, optó por un sistema u otro decidiendo el lugar en que asentarse y la arquitectura que le acogería y protegería. Una vez satisfechas las necesidades de cobijo y defensa, vino después la búsqueda de la belleza como un valor a añadir, a través del cual, se colmaran o se pudiera dar contestación a las eternas inquietudes humanas.

Arquitectura regionalista es, pues, toda aquella que da respuesta y cumplimiento al esencial enunciado del *Utilitas* vitruviano,

259. VITRUVIO POLION, Marco: Los Diez Libros de Arquitectura. Traducción José Ortiz y Sanz, Madrid, 1987.

entendiéndolo, como preconizó Alberti en un previo *Localitas*²⁶⁰. Es regionalista el gótico de la Corona de Aragón al incorporar la tradición tardorromana a la racionalidad estructural del gótico del Norte. Lo es, ejemplarmente, el gótico mediterráneo frente al gótico francés. La arquitectura de la catedral de Mallorca, con su tratamiento de cubiertas y de la luz frente a la arquitectura de las catedrales francesas. Y lo son, a modo de ejemplo, en cierta manera, las villas palladianas del canal de Brenta, al agregar la funcionalidad agrícola al uso de ocio y recreo.

Es también arquitectura regionalista toda aquella llamada arquitectura popular, y no de culto que, con los pocos y pobres medios a su alcance, alcanza cotas de adaptación al medio, y de creación de morada verdaderamente encomiables. Y sin embargo no puede llamarse regionalista a la ubicada geográficamente y que, como resultante de toda una arquitectura amparada en una áurea de cumplimiento de unos códigos de belleza, establecidos de antemano, se implante forzando a la propia arquitectura que demanda el lugar.

Por lo tanto, se debe evitar identificar arquitectura regionalista con la arquitectura que surge a través de lo que se ha venido a llamar “el regionalismo”. Una arquitectura basada, muchas veces inconscientemente, en una búsqueda de las raíces que son propias a la del lugar y que el imaginario popular ya las identificaba como identitarias.

Así pues, la arquitectura que pueda surgir del regionalismo arquitectónico solo podrá ser considerada como válida en cuanto pueda ser identificada o asimilada como arquitectura regionalista y permita entenderla como resultado de un movimiento cultural que la condujo a cumplir determinadas pautas definitorias de un nuevo estilo, entendido únicamente como

propuesta arquitectónica.

Ahora bien, esta nueva arquitectura regionalista al intentar buscar en los orígenes de la arquitectura de su región, cuanto más lejanos más auténticos, su verdadera razón de ser, no pudo evitar contaminarse de ciertos historicismos, ricos y diversos en función de su origen geográfico. Historicismos que igualmente han impregnado todos los estilos arquitectónicos desde que el Renacimiento descalificó al Gótico, al que se puede considerar el último “estilo original” al ser algo novedoso, creativo y audaz en su momento y que, antes de asentarse como estilo, ya había superado la prueba de la moda y creado escuela. A partir de él, todos los estilos que se han ido sucediendo han sido, o son historicismos, en mayor o menor grado.

Lo es el Renacimiento con su incorporación de la antigüedad clásica, con la perversión de querer codificar todos los cánones de Belleza²⁶¹. Historicismo clásico que se retroalimenta en el XIX con la intención de implantarlo como modelo de la verdadera arquitectura²⁶². Mismo deseo historicista que se persiguió en la Inglaterra con Pugin, padre e hijo²⁶³, y en la posterior afirmación de la arquitectura gótica y neogótica como nacional e identitaria²⁶⁴. Son historicistas también las arquitecturas del Barroco y del Neoclasicismo por su mimetismo evolutivo de unas premisas codificadas de antemano²⁶⁵. Y cuando el eclecticismo con todas sus variantes y aditamentos historicistas está pereciendo, surge en Europa, a mi modo de ver, una conciencia que anima a emprender un camino que se intuye de no retorno, que es el que conducirá, finalmente, a través del racionalismo, a “la arquitectura moderna”.

Ya en Chicago, unos años antes, este camino ya se había iniciado a través de una arquitectura

260. ALBERTI, Leon Battista: *De Re aedificatoria*. Traducción Javier Fresnillo Núñez, Madrid, 1991.

261. LOTZ, Wolfgang: *La arquitectura del renacimiento en Italia*, Barcelona, 1985.

262. COLLINS, Peter: *Los ideales de la arquitectura moderna*, Barcelona, 1988.

263. PUGIN, Augustus: *Contrasts. A parallel between the noble edifices of the fourteen and the fifteenth centuries and similar buildings of the present day* (London, 1836). London, 2006.

264. BROOKS, Chris: *The Gothic Revival*, London, 1999.

265. BENEVOLO, Leonardo: *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, 1974.

que devolvió a la estructura la carga conceptual perdida en clasicismos e historicismos anteriores, detentando aquélla el mismo protagonismo que había tenido la columna, como elemento de soporte en la arquitectura clásica, y a partir de la cual se relacionaban las partes con el todo. Por ello es también, en cierto modo, historicista este movimiento al percibir un cierto paralelismo entre los “clásicos” edificios de oficinas americanos y los palacios renacentistas en cuanto, volúmenes únicos, concebidos para una ubicación que permita su observación global²⁶⁶. Posteriormente, Frank Lloyd Wright con su *Prairie School* emprende un nuevo camino absolutamente conceptual en su análisis de ordenación volumétrica y espacial.

Mientras, en Europa, al abandonar el romanticismo y el liberalismo su condición de “coalición revolucionaria”, como ya se ha manifestado con anterioridad, dejó de tener sentido el celo moral que había impregnado su programa común. A partir de entonces parece extraerse de la experiencia anterior fórmulas científicas, o al menos codificables, que van a ser interpretadas como instrumentos o medios para intentar definir o experimentar de nuevo, y una vez más, la Arquitectura.

En España, y concretamente en Cataluña, a través de *La Renaixença*, como exponente de nuevos replanteamientos políticos y culturales, se inicia esta preocupación plasmada por Domènech i Montaner en su *En busca de una arquitectura nacional* y publicada en la revista del mismo nombre en 1878. En dicho artículo, básicamente, después de evidenciar las diferencias en geografía, historia y lengua que conforman las regiones españolas, animó a adoptar una nueva “forma” de arquitectura, basada en todas y cada una de las épocas pasadas, entendiendo que todas ellas podían ayudar a crear esta nueva y futura arquitectura. Este planteamiento, a primera vista ecléctico, presentó

la novedad de incorporar los elementos de la vieja arquitectura, transformándolos en soportes de nuevas imágenes visuales que caracterizaron al *Modernisme* y que permiten considerarlo “*como una variante de un cierto movimiento regionalista*”, como afirmó Alexandre Cirici²⁶⁷.

Paralelamente en Madrid y alrededor de la Sociedad de Amigos del Arte y del Círculo de Bellas Artes, y posteriormente de la Escuela de Arquitectura, se articuló una corriente de opinión que canalizó la inquietud y, en cierto modo, el desánimo ante una arquitectura que parecía y un escenario de futuro absolutamente desconcertante.

Lógicamente como se ha visto, de una manera somera anteriormente, los condicionantes sociopolíticos del cambio de siglo fueron determinantes. A la quiebra de la confianza en un modelo territorial, que ya había sido puesto en duda en la efímera Primera Republica, con la propuesta federalista de Pi i Margall, se unía ahora una profunda decepción nacional agravada por la pérdida de las últimas colonias de Cuba y Filipinas que llevó a cuestionarse, a través de la generación del 98 y de los regeneracionistas, la propia esencia de España, su presente y futuro²⁶⁸.

El último tercio del siglo XIX había visto como la expansión económica protagonizada por las oligarquías regionales chocaba con el ritmo lento y arcaizante de una administración central. Entonces esta burguesía capitalista demandó el protagonismo que se le había negado y resurge el regionalismo político, no ya como una simple expresión de peculiaridades, mas o menos culturales o folklóricas, sino como una exigencia de reconocimiento y un afán de protagonismo y de influencia económica y por ende política. Es pues, también, económico-burgués, y no únicamente cultural e identitario, el origen de la gran expansión del regionalismo.²⁶⁹

266. REYNES CORBELLÀ, Guillem: Sobre mi abuelo y la arquitectura de su tiempo. Guillem Reynés una trayectoria interrumpida, Palma, 2008.

267. CIRICI I PELLICER, Alexandre: El arte modernista catalán, Barcelona, 1951.

268. CASTRO QUESADA, Américo: La realidad histórica de España, México, 1954.

269. SOLE-TURÀ, Jordi: Catalanisme i revolució burgesa, Barcelona, 1967

Y de nuevo, una vez más, la arquitectura se erigió como el protagonista mudo de la crónica de la cultura que la produjo, viéndose reflejada en aquella la vorágine de ideas que provocaron los animados debates no exentos, a menudo, de rotundas descalificaciones. Frente a los *Modern Style*, *Art Nouveau*, *Sezession*, *Jugendstil*, *Liberty*, *Arte Nova*, etc., que interpretan la arquitectura como una mera expresión visual y superficial, como una arquitectura de “imagen” con ciertos recursos de identificación regional en el *Modernisme*, surge la utopía de la búsqueda de una arquitectura que, al margen de las corrientes imperantes en Europa, pudiera identificarse como propia e identitaria.

Así pues, al rebufo del cansancio provocado por estas corrientes provenientes del extranjero, personificadas básicamente en el eclecticismo francés y en los modernismos mencionados, se

generó en España una doble reacción. Por un lado, un rechazo frontal a los modernismos por extranjerizantes y, consecuentemente, la alternativa de la búsqueda de una arquitectura basada en un estilo “nacional” que recordando y afirmando épocas más gloriosas, o al menos más identificadas con el pasado español, permitiera ser la clave de bóveda que salvara este periodo de incertidumbre y falta de horizonte.

El premiado pabellón de España en la Exposición Universal de París de 1900, obra del arquitecto José Urioste, explicita internacionalmente esta decidida voluntad al proyectarse “... *con intencionado estilo neoplateresco, intensificándose inmediatamente una polémica en la que Vicente Lampérez se erige como principal mentor y teórico de la nueva causa*”, como recuerda Ángel Urrutia²⁷⁰.



Pabellón español de José Urioste.

270. URRUTIA NUÑEZ, Ángel: *Arquitectura española contemporánea. Documentos escritos, testimonios inéditos*, Madrid, 2002.

La calificación de “*intencionado neoplateresco*” se puede entender como una intención de bautizar definitivamente al estilo plateresco como la “nacionalización del Renacimiento” y poder considerarlo, junto al mudéjar, el estilo nacional por antonomasia. Ahora bien, esta intención carecía, a mi modo de ver, de soporte intelectual que la validara. Fue la Escuela de Arquitectura de Madrid, a través de las enseñanzas de Vicente Lampérez y Ricardo Velázquez Bosco, la que aportó la base teórica a la búsqueda de esta pretendida arquitectura nacional, a la vez que los Salones y Exposiciones de Arte de la capital se convirtieron en lugar de debate acerca de esta nueva propuesta arquitectónica.

Vicente Lampérez, avalado por su indiscutible autoridad, anima, desde la Escuela, a investigar y estudiar las arquitecturas propias de cada lugar, de cada región, con el convencimiento de que, a través de aquellas, se podrían encontrar inmanentes comunes que permitieran establecer unos códigos que definieran una arquitectura nacional.

Luis Cabello Lapiedra y Torres Balbás, apoyados en su conocimiento de la historia y en su experiencia en la restauración y rehabilitación de edificios históricos, también contribuyeron a la búsqueda de la definición del “lenguaje nacional”, si bien con aportaciones, a todas luces, distintas. Cabello Lapiedra²⁷¹ a través de todo un análisis de la evolución histórica de la arquitectura en España, desde las primeras invasiones de griegos, fenicios y romanos, hasta la invasión napoleónica, pasando por todos los periodos de nuestra historia, cree encontrar el hilo conductor de “espíritu nacional” que ve reflejado en las distintas expresiones de la arquitectura a lo largo de la historia de España. Torres Balbás²⁷², por el contrario, apoyado en su experiencia de ferviente seguidor del “*restauro scientifico*” –de leer el monumento como un documento–, aflora una convicción

sobre la identidad de éste como resultado de unos condicionantes geográficos y sociales y no solo en función de su momento histórico, como eslabón de una cadena.

Ahora bien, estas primeras reflexiones y propuestas de estos dos arquitectos antes mencionados, si bien refrendadas por sus brillantes obras, fueron contestadas con el hecho de la aparición de los modernismos que se estaban introduciendo en las diferentes regiones y que no eran carentes de brillantes cotas de expresividad. En estos modernismos “regionales”, en los cuales emerge la ausencia de aquella frescura original del primer modernismo catalán, se intuye el inicio de un recorrido al margen de los postulados centralistas que avala la consideración de poder calificarlos como de incipientes regionalismos.

No es casual que este paso por un cierto modernismo, antes de decantarse por una arquitectura de claros planteamientos regionalistas, se diera especialmente en la cuenca mediterránea y en Andalucía. Ante este hecho la necesidad de la búsqueda de una arquitectura nacional es el tema de debate central en los foros intelectuales de Madrid. A todas estas “desviaciones modernistas” se les tildaba de “extranjerizantes” mientras al termino “castizo” se le dotaba de una significación nacional. Se coincidía en salones y exposiciones en la necesidad de la definición de la nueva arquitectura pero existía la duda acerca del planteamiento o proceso conducentes a este fin.

El academicismo normativo que parecía haberse acabado con la creación de las Escuelas de Arquitectura, que habían aportado cierta libertad creativa, alejándose de la rigidez estilística de las Academias, parecía renacer o esconderse detrás de la búsqueda de unos parámetros que debieran definir esta buscada arquitectura desde unos planteamientos unidireccionales.

271. CABELLO LAPIEDRA, Luis María: La Casa Española, Madrid, 1917

272. GALLEGO ROCA, Francisco Javier: Epistolario de Leopoldo Torres Balbás a Antonio Gallego Burin, Granada, 1995.

Este resurgir de los historicismos, esta vuelta atrás para intentar justificar un presente, es algo que se dio en Europa en el transcurso del siglo XIX, pero se planteó en nuestro país a finales del mismo y con total virulencia durante las primeras décadas del XX, y si allí a los historicismos del XIX le había seguido el Modernismo, aquí, en nuestro país, sucedió al revés. Muchos arquitectos que practicaron en sus inicios el Modernismo, como Guillem Reynés, transcurrieron después por una vía historicista que les conduciría finalmente al Regionalismo arquitectónico.

Todas estas inquietudes, no solamente se manifiestan en foros y publicaciones, sino que los arquitectos, básicamente encuadrados en la Sociedad Central de Arquitectos y con el respaldo de las Escuelas de Arquitectura, trasladan a sus Congresos Nacionales el centro del debate. Así se ve como se van sucediendo estos congresos, uno tras otro, en distintas ciudades del territorio español aflorando múltiples sensibilidades.

En 1907 se celebra en Bilbao el IV Congreso Nacional de Arquitectura en el cual destaca el joven arquitecto Leonardo Rucabado con sus aportaciones y desbordante personalidad. Vicente Lampérez, asistente al congreso, queda impresionado por su capacidad de trabajo, mostrada y por la metodología y rigor empleados, en la documentación y posterior análisis de la arquitectura popular montañesa²⁷³.

Leonardo Rucabado se había formado en la Escuela de Arquitectura de Barcelona prácticamente en los mismos años que Guillem Reynés, si bien realiza todos sus estudios en esta Escuela, al contrario de mi abuelo que cursó algunos en la Escuela de Madrid y que

fueron fundamentales en su formación. Ambos arquitectos guardan un cierto y triste paralelismo al nacer con un año de diferencia y fallecer prematuramente, en plena madurez creativa, el mismo año de 1918 a causa de la epidemia de la gripe española. Si bien Vicente Lampérez fue determinante en la evolución de Reynés al regionalismo arquitectónico, la influencia de Puig i Cadafalch en ambos es notoria, unida al respeto y admiración que sentían ambos por su persona y su trayectoria profesional. La investigación arqueológica para la comprensión de métodos constructivos históricos medievales, emprendida por éste, fue la guía que ambos arquitectos, Reynés y Rucabado, siguieron en su evolución al regionalismo arquitectónico, sabiendo acomodar la elección de lo histórico a su vivencia y experiencia personal.

Los Congresos Internacionales de Arquitectura de Viena en 1908 y de Roma en 1911 fueron determinantes, a mi modo de ver, para entender la visceralización con que se retomó la causa de la búsqueda de una arquitectura nacional que hasta el momento no dejaba de ser una propuesta seria de estudio encabezada por Lampérez y que no debemos olvidar ya había tenido sus antecedentes en Domenech i Montaner.

El planteamiento de ruptura, frente al de evolución que había caracterizado a la *Sezesion*, propugnado en el congreso de Viena, unido a la clara y explícita proclama de “absoluta libertad en el Arte de la Arquitectura”, decretada en el de Roma, crearon el escenario perfecto para el debate sobre “cómo” y “con qué” arquitectura poder ocupar este espacio. Aparentemente vacío para determinadas mentes, incapaces de entender los movimientos artísticos que para rellenarlo se estaban produciendo en el resto de Europa.²⁷⁴

273. AMON, Santiago: Homenaje a Rucabado, Bilbao, 1982.

274. BARON DE LA VEGA DE HOZ: Prólogo a La Casa Española de Luis Cabello Lapiedra, Madrid, 1917.

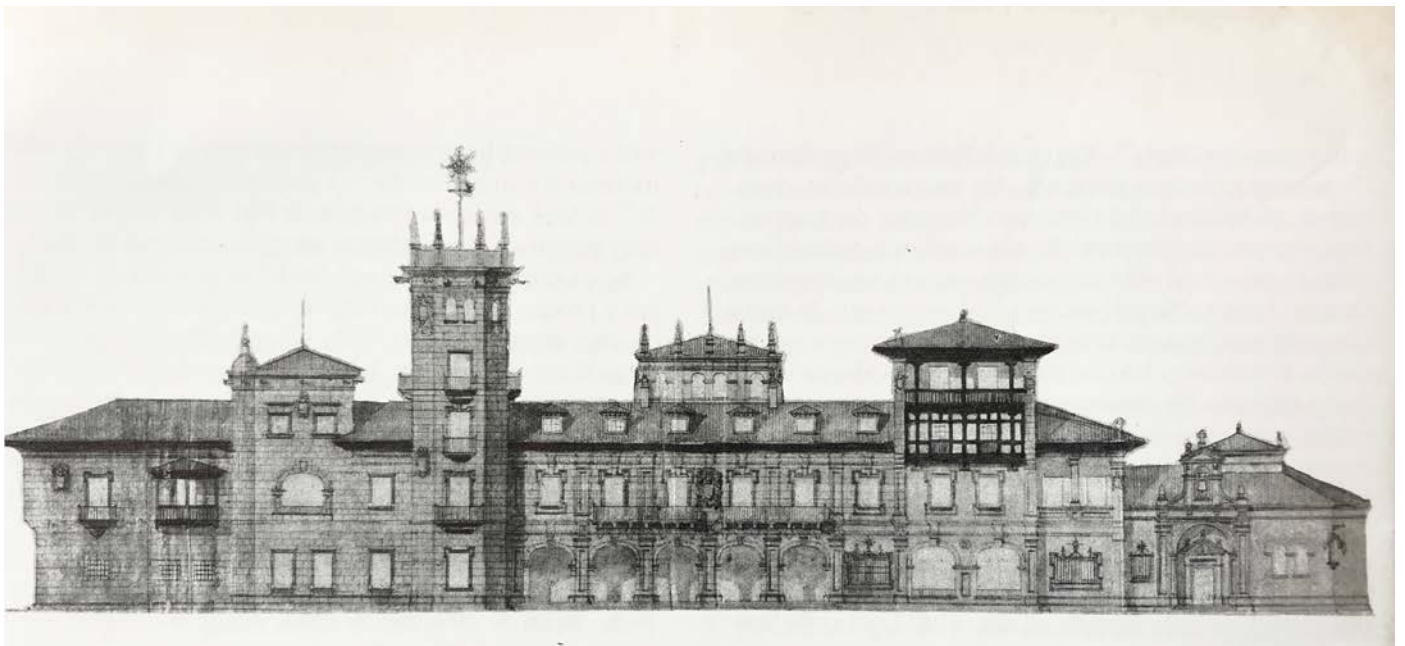
Las revistas de arquitectura *Neue Architektur* y *Architektonische* que recogían todas estas tendencias y que formaban parte de la inquietud profesional de muchos arquitectos, pasaron a ser consideradas como muestras de arquitectura exótica o extranjerizante, a la vez que se ridiculizaban igualmente las posibles influencias de los “revivals” de los estilos reina Ana o Tudor de los “cottages” ingleses, tan apreciados por las nuevas burguesías regionales, especialmente en el norte, a través de cuyas arquitecturas necesitaban exponer y poner en valor a esta nueva clase capitalista dominante.

Un año antes del congreso internacional de Roma se había fundado en Madrid la Sociedad de amigos del Arte con la finalidad de propagar el conocimiento del Arte español y que través de las exposiciones en los sucesivos Salones se potenciaran singularmente la pintura, escultura y arquitectura. En el caso de esta última, con la voluntad de “vulgarizarla” haciendo asequible su comprensión al gran público, una vez despojado de aquel rígido elitismo de las Academias y

abriéndola al debate que preconizaban, desde la Escuela de Madrid, un grupo de catedráticos siempre con Lampérez a la cabeza. Este nuevo marco debía dotar, de una manera inequívoca, al arquitecto de una aureola de prestigio que debía ir avalado, a su vez, por su conocimiento profundo de la historia de la arquitectura y por una mente abierta a los nuevos retos que la voráginde de los nuevos tiempos exigía.

De esta manera, en 1911, organizado por la Sociedad Española de Amigos del Arte, en colaboración con la Sociedad Central de Arquitectos, se convocó un concurso sobre el tema “La Casa Española”. Este concurso indicaba, como ineludible, la condición que los proyectos concursantes debían estar:

*“inspirados en algunos de los estilos genuinamente nacionales o en cualquiera de nuestros mas famosos monumentos respondiendo a aquel carácter artístico no solo en su concepción sino en todos los elementos parciales.”*²⁷⁵



Palacio para un noble de la Montaña. Leonardo Rucabado.

275. CABELLO LAPIEDRA, Luis María, *La casa española. Consideraciones acerca de una Arquitectura Nacional*, Madrid 1917.

Los cuatro temas de la convocatoria fueron:
1. Proyecto de fachada de un palacio particular o edificio público.

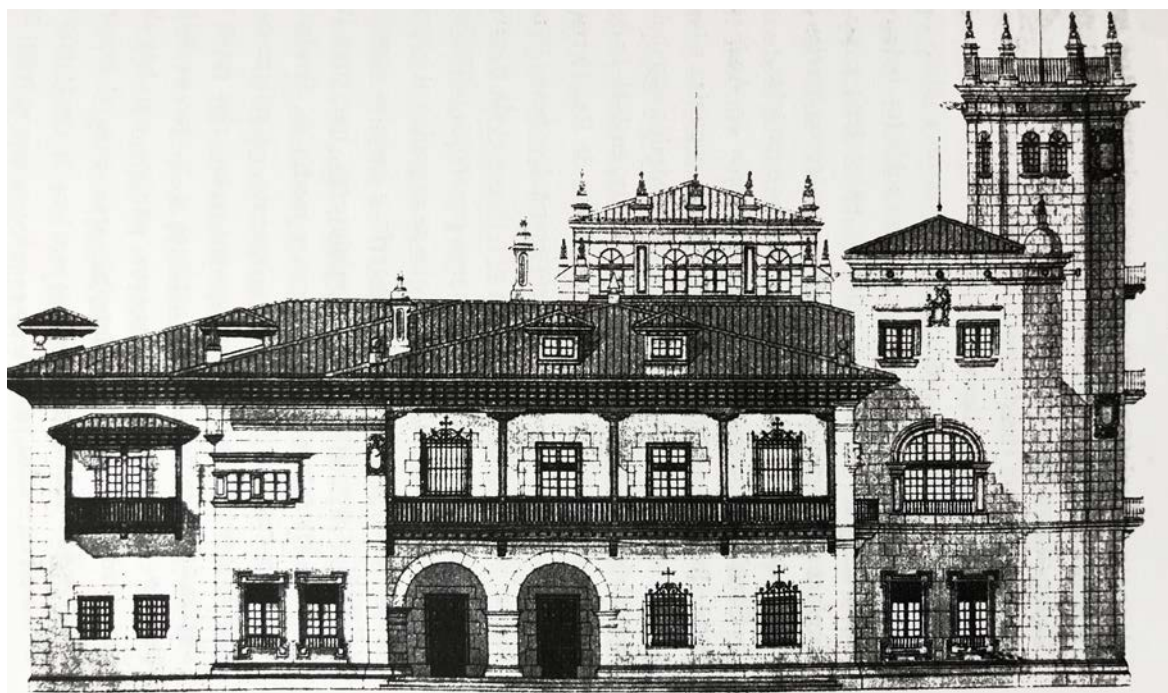
2.- Proyecto de fachada de casa de alquiler
3.- Proyecto completo de casa de campo y
4.- Proyecto de reforma de fachada de una de las casas antiguas que existen en la Corte.

El jurado compuesto por Lampérez, Repullés y Moya, junto al Marqués de Torrecilla y Blay, otorgó el primer premio a Leonardo Rucabado Gómez por su proyecto “Palacio para un noble de la Montaña”. Y mención especial, a Luis Cabello Lapiedra por “Una fachada para casa de alquiler”, a Francisco Pérez de Cobos por su proyecto completo de “Una casa de campo”, a Carlos Gato por su “Fachada para Ayuntamiento”, y a Modesto López y José Yarnoz por su proyecto de “Edificio para Consejo de Ministros”

A excepción del proyecto premiado de

Rucabado, el resto de los proyectos que habían merecido una distinción no aportaban ninguna novedad conceptual o estilística, evidenciando la dificultad de “concebir” un estilo nacional e incluso de atreverse a determinadas propuestas que pudieran orientar hacia el camino a seguir. La propia justificación que de su proyecto Luis Cabello Lapiedra hace años más tarde en su mencionado libro *La Casa Española* es elocuente: “...una fachada para una casa de alquiler en la que se combinan motivos de la Arquitectura civil de la Edad Media y del Renacimiento característicos en Salamanca y Alcalá.”

Se ha manifestado repetidamente que Leonardo Rucabado con este teórico proyecto de “Palacio para un noble de la Montaña” anunciaba el regionalismo arquitectónico como el inicio de un camino a recorrer, que debería aportar, a través del estudio de los elementos característicos de la arquitectura de cada región, la imagen de una posible arquitectura nacional.

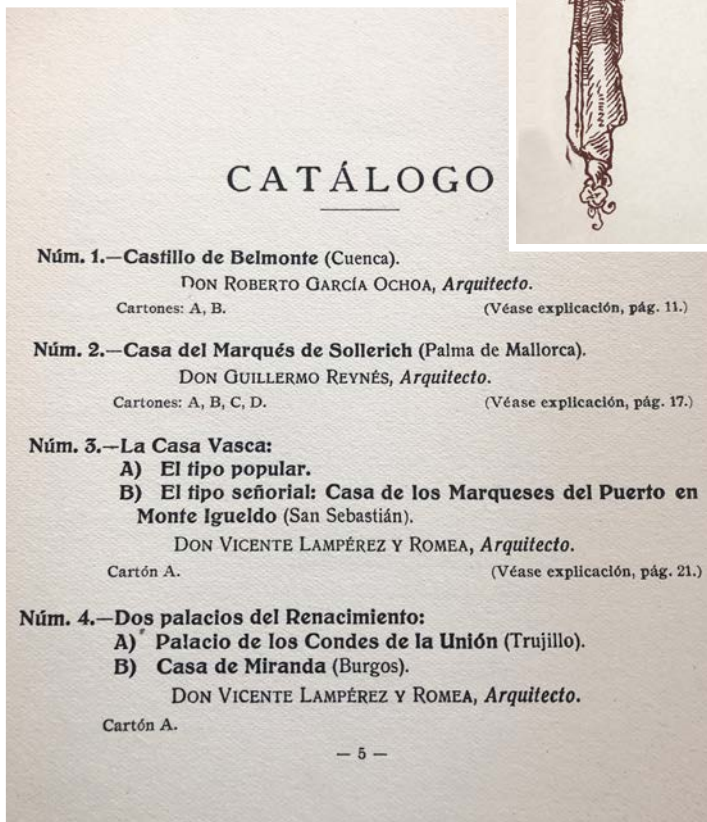


Palacio para un noble de la Montaña. Leonardo Rucabado.

Analizando el teórico proyecto, éste es un compendio de soluciones constructivas y formales rescatadas de la arquitectura popular cántabra desde las monolíticas y nobles casas de hidalguía, a las sencillas viviendas con sus solanas, en el que cuesta imaginar la posibilidad de encontrar un nexo común con la arquitectura que, basada en aquel planteamiento, pudieran aportar otras regiones. No obstante, la adjudicación de este primer premio a Rucabado presupone la aceptación y valoración de la existencia de

una vía de investigación que merecía fuera explorada.

Dos años más tarde, en 1913, se convocó el concurso de “*La Casa Antigua Española*”, a instancia de Vicente Lampérez, organizado por la sección de Arquitectura del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Guillem Reynés participó presentando la “*Casa del Marqués de Sollicherich*”, emblemático edificio de la arquitectura civil del XVIII, obteniendo el tercer premio²⁷⁶.



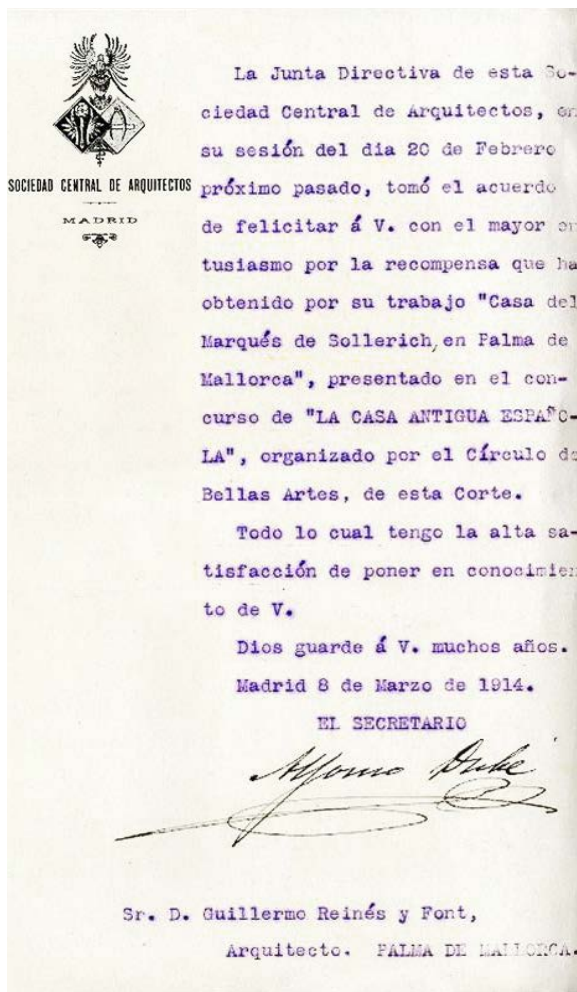
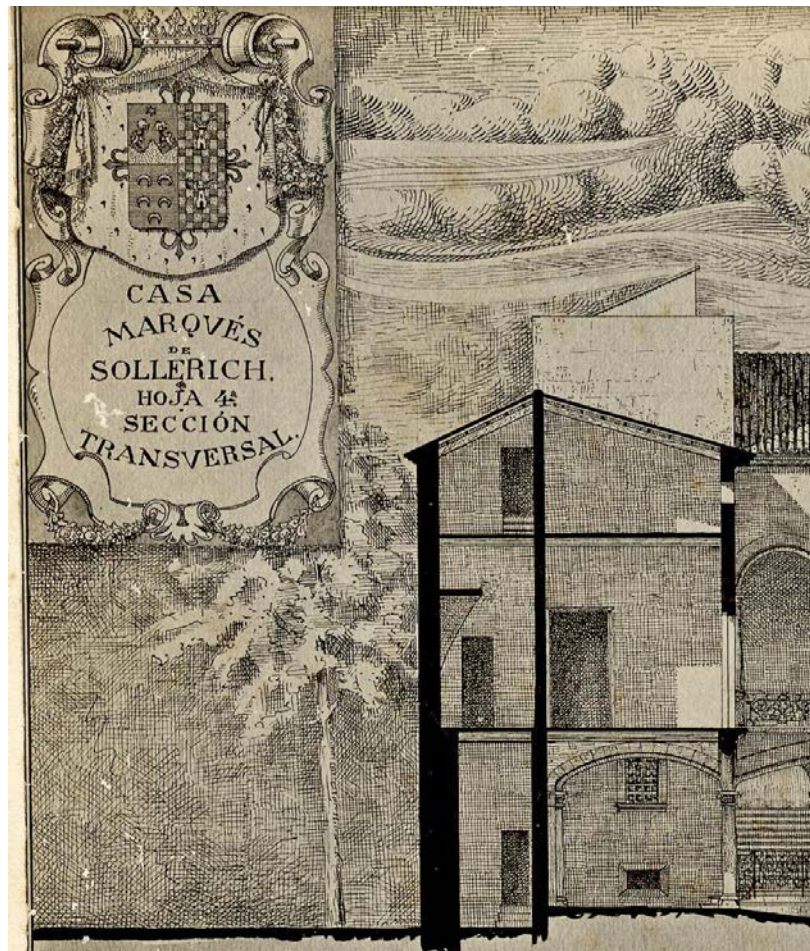
Catálogo de la Exposición sobre el Concurso.

276. GRF del archivo general del arquitecto.

En las bases del concurso se definía perfectamente el alcance y contenido de los proyectos a presentar que a diferencia del antes mencionado tenía carácter de inventario y de investigación,²⁷⁷

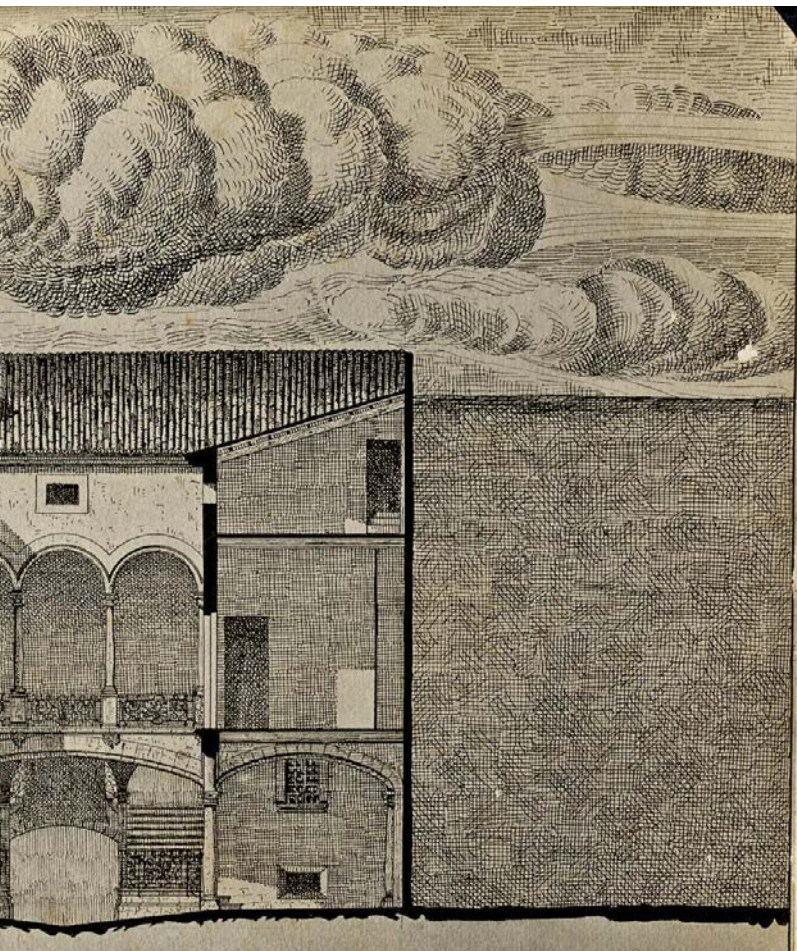
“...En la descripción gráfica, a modo de monografía artística, de las casas antiguas, casas nobles y casas solariegas que, más o menos importantes, existen en todos los pueblos de todas las regiones de España, edificios siempre bellos e interesantes”.

Es importante constatar que, las antes mencionadas bases del concurso, venían a refrendar el valor de la “investigación arqueológica



Felicitación de la Sociedad de Arquitectos.

277. GRF del archivo general del arquitecto.

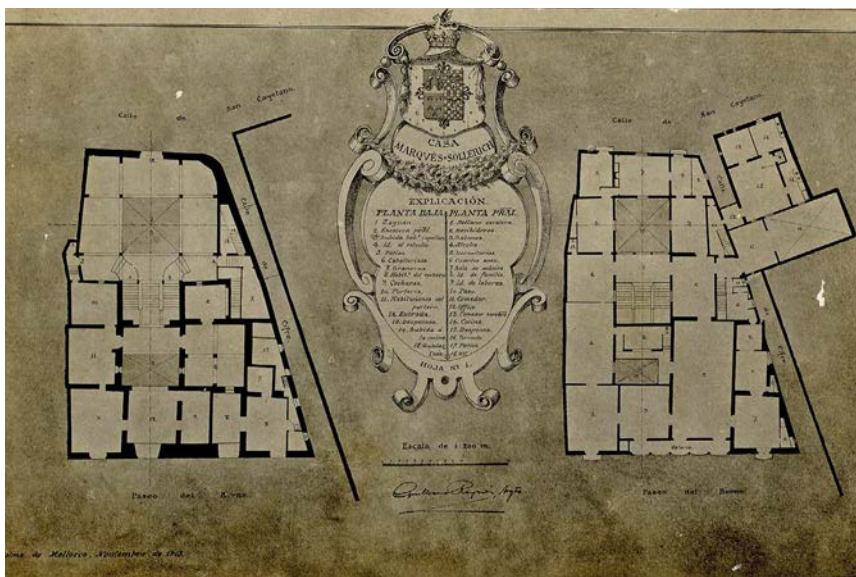
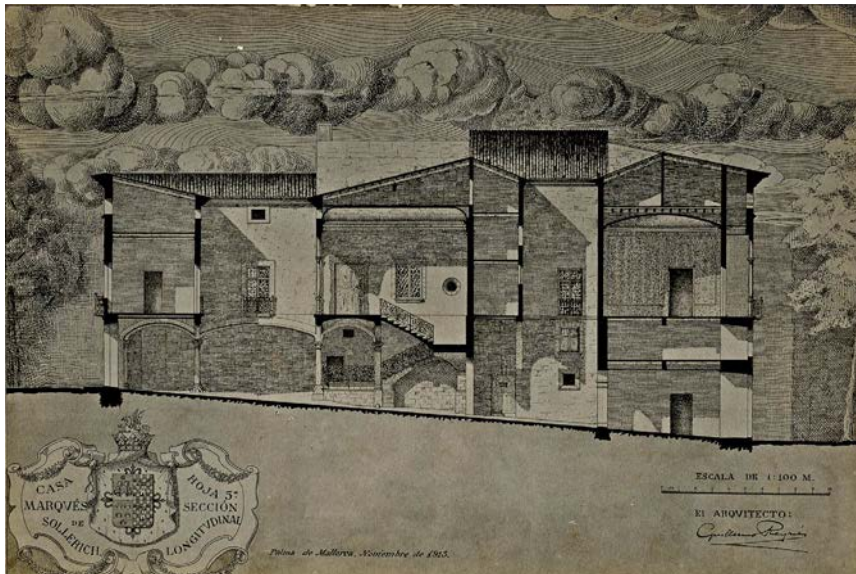


de la arquitectura”, a la vez que se intuye una clara intención de profundizar en los orígenes, causas y motivaciones que pudieran haber conducido a estas arquitecturas. En las memorias de todos estos edificios existentes, que a modo de explicación contiene el catálogo de la exposición de los proyectos²⁷⁸, queda explicitada, no únicamente la solución formal mostrada, sino también la justificación de las soluciones adoptadas en función de su funcionalidad en el momento de su concepción y ejecución. Este matiz será determinante para poder entender ciertos regionalismos como el inicio, utópico, de un camino nuevo a emprender hacia una modernidad, que se intuía, pero que todavía no se visualizaba.



Casa Marqués de Sollerich.

278. CATALOGO DE LA EXPOSICION DEL CONCURSO, Madrid, 1913



Planos del Concurso sobre La Casa Antigua Española.

El VI Congreso Nacional de Arquitectos que se celebró en San Sebastián en 1915, y al que asiste Guillem Reynés, se convirtió, en mi opinión, en el verdadero foro ideológico sobre el regionalismo. El estudio de las singularidades de la arquitectura de cada región, motivadas por lógicos e irrefutables condicionantes geográficos de clima y lugar, lejos de encontrar elementos habituales o un “espíritu” común que permitiera alcanzar una arquitectura identificada como común o propia, puso en evidencia la inexistencia de este nexo común. Esta racional certeza debió provocar lógicamente una desazón e inquietud en los asistentes que queda, a mi modo de ver, plasmada en la aparente contradicción entre el título de la ponencia que presentaron conjuntamente Leonardo Rucabado y Aníbal González con el título “*Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional*”, y el contenido de dicha ponencia que es un compendio de voluntades regionales, y cuyo espíritu se logró quedara meridianamente claro en las conclusiones del congreso:

“... que se investigara en las raíces arquitectónicas propias de cada región y que se facilitara el desarrollo de la arquitectura regionalista, bien mediante exenciones tributarias a los edificios de esta tendencia, o bien siguiendo el ejemplo del Ayuntamiento de Sevilla que en 1912 había convocado un concurso para promover esta arquitectura”.²⁷⁹

Años más tarde, en 1917, se celebró el VII Congreso Nacional de Arquitectos en Sevilla, al que igualmente asiste mi abuelo y en el que la figura capital de Aníbal González abordando su concepción de *La arquitectura regionalista sevillana* fue determinante²⁸⁰. En dicho congreso no tan solo quedó evidenciada la imposibilidad de alcanzar una “arquitectura nacional” a partir de las regionales, sino que las arquitecturas surgidas en cada región, independientes unas de otras, podían

alcanzar, por si mismas, a partir de su propia tradición altas cotas de sinceridad y perfección.

Este mismo año de 1917 Luis Cabello Lapiedra publica su polémico ensayo *La casa española, consideraciones acerca de una arquitectura nacional*. En dicho ensayo, con la constatación de la deriva que, a su modo de ver, habían emprendido los regionalismos arquitectónicos, el autor a través de un recorrido por la historia de la arquitectura en España –a la que califica como “nacional” –, insiste en la necesidad de la búsqueda de dicha arquitectura en la que su concepto de la “tradición” debiera ser el hilo conductor de la investigación. Para ello recurre a la idea que Menéndez y Pelayo atribuye a la Tradición²⁸¹, al considerar, a través de este concepto, que no puede haber progreso sin tradición que la continúe, ni tradición sin progreso que la origine.

En estos mismos años, Vicente Lampérez culminaba su *Historia de la arquitectura civil española* que complementaría su ya publicada, y exitosa, *Historia de la arquitectura cristiana*. Para ello solicitó la aportación documental gráfica y escrita a algunos arquitectos, entre ellos a mi abuelo “*fiado de su amabilidad y el conocimiento que usted tiene de su país, su colaboración*”²⁸². La documentación escrita acerca del Castillo de Bellver, así como los planos levantados y dibujados por él fueron incluidos en dicha publicación.

En 1918 fallecían Guillem Reynés y Leonardo Rucabado truncándose dos trayectorias que si bien desarrolladas en geografías distintas, coincidieron en intuir que a través del regionalismo arquitectónico se podía transitar en la búsqueda, utópica, de una nueva arquitectura que diera respuesta a la modernidad que las demandas sociales y artísticas de la nueva sociedad, capitalista y burguesa, exigía.

279. BASURTO FERRO, Nieves: *Leonardo Rucabado y la arquitectura montañesa*, Santander, 1986.

280. VILLAR MOVELLAN, Alberto: *Introducción a la arquitectura regionalista. El modelo sevillano*, Córdoba, 2007.

281. MENENDEZ Y PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1978.

282. GRF del archivo general del arquitecto.

En 1932, Gregorio Marañón publicó su ensayo *Amiel*. Con este libro iniciaba una serie de tratados sobre diferentes personajes que, analizados desde una perspectiva psicológica, le permitían entender, y por ello poder afirmar, que los períodos o situaciones históricas relevantes siempre se podían entender como una búsqueda de un equilibrio entre dos posiciones opuestas, muchas veces antagónicas. Esas posiciones serían: La situación o punto de partida y la deseada meta o punto de llegada.

Mientras en *Tiberio o el resentimiento* contraponen la envidia a la fama y en *Antonio Pérez* enfrenta la honestidad al pragmatismo, en *Amiel* enfrenta, a través de la timidez de su protagonista, la soledad con la libertad. De qué manera se puede remediar la soledad sin dejar de ser libre o cómo se alcanza la libertad sin sentirse solo.

Frederic Amiel (1821-1881), en su diario íntimo, que sirvió para el tratado sobre la timidez del profesor Gregorio Marañón, ya refleja, aunque con otras palabras el conflicto entre un mundo que perece y un mundo que asoma y que él, con su confesada timidez, lo plantea sin afrontarlo.

No es, a mi modo de ver, aventurado ni estrambótico, establecer una analogía entre lo enunciado con anterioridad y la dualidad Tradición y Modernidad, que permita entender el regionalismo y, en especial y concretamente, el regionalismo arquitectónico. Si somos capaces de asimilar la tradición a una pesada y angustiosa soledad e identificar a la modernidad como una ilusionante y, a la vez, temida libertad, no es difícil entender el regionalismo como la búsqueda utópica de este equilibrio, de este punto medio en la oscilación pendular, entre soledad y libertad, sinónimos de tradición y modernidad.

De esta manera el regionalismo en todas

sus vertientes, especialmente la arquitectónica, dejará de ser considerado como un período irrelevante e incluso negativo para pasar a ser una etapa, en mi opinión, interesante que, con sus análisis y experiencias, a partir de la investigación arqueológica de la arquitectura del pasado, prepara y anuncia la llamada arquitectura moderna o internacional.

Y es en esta búsqueda de este “equilibrio” entre Tradición y Modernidad donde la Utopía toma cuerpo y razón de ser al poder considerarla como un instrumento de “camino” más que de “posada”: “*No es la posada lo importante, amigo Sancho, sino el camino que lleva a la posada*”.

Entendida la utopía desde Tomás Moro, como “lo que no existe”, “lo que no tiene lugar”, y concebida la arquitectura por Vitrubio como “el arte de construir edificios”, comprobamos como esta dualidad nos lleva ante dos términos irreconciliables. La Arquitectura abarcaría el campo de lo “real” mientras que la Utopía podría quedar ceñida a lo “irreal”. Y es, a mi modo de ver, la conciencia, en mayor o menor grado de esta “irrealidad”, de esta percepción de recorrido y no de fin en sí mismo, lo que se desprende del regionalismo arquitectónico, en el que la utopía arquitectónica no era contemplada en términos generales sino ante situaciones concretas completamente diferentes entre sí.

Ya en el último tercio del siglo XIX estas utopías arquitectónicas habían tomado forma, envueltas en un ropaje filosófico artístico de la mano de William Morris, socialista convencido y discípulo de Ruskin. Para ambas la arquitectura, al influir en la vida cotidiana, debería convertirse en un agente de transformación social trasladando el valor moral de aquella, reflejada en los campos preferidos por la burguesía decimonónica (tema patriótico y ejemplaridad religiosa) a un

nuevo contenedor capaz de acoger la calidad y originalidad del trabajo artesanal.

Esta concepción de la arquitectura, si bien originó en cierto sentido una vía a la modernidad, fue contestada definitivamente, en 1899, al publicarse en París la *Histoire de la Architecture* de Auguste Choisy. Un libro desarrollado en dos tomos, de fácil lectura y abundancia de ejemplos gráficos en la que codifica el enfoque racionalista elaborado por Viollet-le-Duc. Estructurado en una disciplina conceptual de lógica, análisis, función y economía se convertiría en manual de obligada consulta y referencia para todos los arquitectos de la primera década del siglo XX. Ello se desprende, de su existencia en la biblioteca de mi abuelo, en la que junto al *Dictionnaire de L'architecture* de Viollet-le-Duc, convivía el *Prerrafaelismo* de Ruskin, y *La historia de la arquitectura cristiana* de Vicente Lampérez compartía estante con la monumental obra *Architektur der neuen freien Schule* de Wilhem Rehme.

L'École des Beaux-Arts de París, que durante siglos había marcado las rígidas pautas de diseño arquitectónico, con la obsesión enfermiza de sus simetrías axiales de composición, fue capaz, no obstante, de entender la existencia de un "clasicismo no histórico" que pudiera convivir, como nueva tradición con la nueva concepción de modernidad que planteaban sus vecinos alemanes del Werkbund.

Mientras que el racionalismo científico y la suspicacia hacia lo arbitrario, presente en la obra de Choisy, permitió a los arquitectos Auguste Perret y Antoine Garnier iniciar el camino, sin vuelta atrás, a la modernidad, continuada por Le Corbusier, la moralidad inicial del Deutscher Werkbund se convirtió, con Gropius, en precursora de la Bauhaus. Ambas trayectorias, sino paralelas, sí coincidentes en muchos planteamientos, tenían

en común no solo la negación de la historia, como pregonaría el futurismo de Marinetti, sino una actitud abstracta y ambivalente hacia ella:

*"... La historia debe ser comprendida y, huyendo siempre de la imitación, sus lecciones no deben verse plasmadas en los monumentos y edificios del pasado, sino en los principios que de ellos puedan abstraerse".*²⁸³

Esta afirmación de Guadet, profesor de L'École des Beaux-Arts y maestro de Perret y Garnier nos conduce inevitablemente al mismo planteamiento de investigación "arqueológica" de la arquitectura. Tradición y modernidad que también arropan al regionalismo en su búsqueda del equilibrio utópico, evidenciando que no son las personas que viven queriendo borrar y eliminar el pasado, mirando solo al futuro, las que aportan las grandes innovaciones y cambios, como nos recuerda José Ferrater Mora. Las que modifican sustancialmente el futuro son aquellos que viven enraizados en el pasado (no anclados) y son plenamente conscientes de las implicaciones de la Historia, de lo que las acciones pasadas pueden comportar en el futuro²⁸⁴:

"... lo que aportan no es un apéndice o algo transitorio sino un cambio que se agrega y concuerda profundamente con el sentido de lo que ya existía, donde estaba implícito y solo faltaba darle desarrollo. Entonces se crea algo que tiene grandes posibilidades de enraizar, de convertirse en una nueva tradición..."

Estando de acuerdo con estas reflexiones, se puede afirmar que el regionalismo arquitectónico plasmó la única manera de ser moderno en aquella época, haciendo presente el sentido de la Historia, al intentar evitar las repeticiones y errores del pasado.

283. REYNER BANHAM, Peter: Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina, Buenos Aires, 1965.

284. FERRATER MORA, José, Cuatro visiones de la Historia Universal, Buenos Aires, 1945.

Desgraciadamente, el razonamiento de Ferrater Mora que le llevó a poder establecer el concepto de modernidad ligada a la tradición, no ha sido unánimemente aceptado. Al repasar muchas referencias, críticas o estudios sobre los movimientos arquitectónicos que precedieron al racionalismo se puede comprobar que al regionalismo arquitectónico, o mejor dicho, a la arquitectura nacida del regionalismo social, cultural y político, se le ha calificado algo despectivamente, menoscabando su “peculiar modernidad”, al englobarlo en un generalista y peyorativo neohistoricismo, con el agravante de ignorar en su crítica, o juicio, las enormes diferencias entre los distintos regionalismos que propiciaron aquella arquitectura.

Coetáneo como hemos visto del modernismo, ha sufrido la misma minusvaloración que éste, en aras a sacralizar una arquitectura racionalista que no tardaría en mostrar sus debilidades. Una cierta crítica de considerar a aquella como una meta sin posible mirada atrás o sin alternativa válida, condujo a volver los ojos, primero, hacia el modernismo, poniéndolo en valor, y después y en consecuencia, hacia aquella arquitectura nacida del regionalismo.

Óscar Tusquets, en su libro *Amables Personajes*²⁸⁵ nos recuerda que, en sus años de formación en la Escuela de Arquitectura de Barcelona (años 60), firmó un manifiesto, avalado por arquitectos de prestigio nacionales y extranjeros, a favor de la remodelación total, e incluso del derribo, del Palau de la Música Catalana para construir en su lugar un auditorium al nivel que la ciudad de Barcelona exigía. Paradojas de la vida, Óscar Tusquets ha sido el arquitecto responsable de la restauración integral del Palau de la Música.

Pero si bien la arquitectura surgida del

285. TUSQUETS BLANCA, Óscar: *Amables personajes*, Barcelona, 2014.

modernismo ha tenido desde entonces un merecido reconocimiento, olvidando aquella calificación de “kirsch” e incluso “de pastiche exótico” con la que se la llegó a identificar, y hoy ya, indiscutiblemente, se la reconoce como un movimiento artístico loable, pareciendo inauditas aquellas antiguas descalificaciones, no sucede lo mismo, en general, con el regionalismo arquitectónico.

Juan Daniel Fullaondo, en su juicio y crítica de la obra de Leonardo Rucabado, mencionado anteriormente, se muestra enormemente duro al calificar el regionalismo arquitectónico montañés, y por extensión al resto de regionalismos, de meros historicismos apeados del tren de la Historia. Discípulo de Javier Saínz de Oiza, cuesta entender la radicalidad de sus afirmaciones tan distantes del respeto que sentía su maestro hacia los condicionantes de la Arquitectura y que coincidió con José Antonio Coderch en definirlos como la racionalización del instinto creativo. Enseñanza que, los que tuvimos el privilegio de recibirla directamente, nos ha permitido intentar entender y encontrar este paradigma en las sucesivas manifestaciones de la arquitectura entendida como el Arte de construir.

Es difícil estar de acuerdo en las afirmaciones de Fullaondo sobre las causas esenciales del regionalismo y en la justificación de aquellas para encontrar el argumento descalificador, cuando asevera, generalizando, cómo responden los arquitectos de la primera década del siglo XX a los nuevos desafíos culturales y sociales: “... cerrando los ojos ante las realidades foráneas que más intensamente estaban tomando a su cargo la definición del nuevo paisaje. /.../... eliminando de su campo de visión las nuevas realidades...”

Es básicamente incierto que los arquitectos iniciadores de los regionalismos arquitectónicos dieran la espalda o ignoraran las tendencias

extranjeras. Basta repasar los ejemplares de revistas y libros de arquitectura existentes en las bibliotecas de Rucabado, González, o Reynés, así como sus escritos y conferencias, enriquecidos por sus viajes a París, Berlín o Roma, para darse cuenta de la ligereza de esta argumentación.

Y continuando con sus especulaciones, Fullaondo concluye como afirmación final:

“...la actitud, claramente surrealista, no podía menos que conducir a un clima de delirio por diversas razones: la primera, por favorecer, en definitiva, la perpetuación, bajo otra máscara distinta, del funesto eclecticismo en que desembocó la crisis, agotada crisis del neoclasicismo. La segunda, por oponerse, en definitiva, a los logros de la conciencia moderna. En el fondo, y ateniéndonos a la época en que se produjo, el tradicionalismo arquitectónico español no era sino el último coletazo del inmovilismo, el desesperado intento de no asumir la invasión de la nueva conciencia. Porque el tradicionalismo histórico o regional es, en el fondo, un movimiento nostálgico, reaccionario, la última línea de defensa de la antigua conciencia. Y la tercera y más importante, radica en su carácter tardío.”

Frente a este planteamiento simplista de buenos y malos, de antigua y nueva conciencia, es imposible estar de acuerdo, siendo mucho más fácil estarlo con Alberto Villar Movellán cuando, negando esta dicotomía anterior, acepta la nostalgia del regionalismo bajo otro enfoque:

“...de que fuese un movimiento nostálgico, no cabe duda; pero nostálgico no del historicismo ecléctico del siglo XIX sino de las grandezas arquitectónicas, artísticas, literarias y económicas de los siglos XVI y XVII, que para los regeneracionistas de base

*regional era una etapa “clásica” y perdida mucho tiempo antes”.*²⁸⁶

Abundando en esta idea de Villar Movellán, es preciso insistir en que el regionalismo arquitectónico, en sus diferentes manifestaciones geográficas, no incurrió en “historicismos” sino en su único y peculiar historicismo. Y el hecho de considerar “clásica” la fuente histórica de referencia, invalida su consideración de ecléctica. En esto se distingue, y diferencia, de los historicismos del eclecticismo a los que los asemeja Daniel Fullaondo. En el anterior eclecticismo, básicamente de la segunda mitad del siglo XIX, la elección de formas estilísticas históricas quedaba determinada ya fuera por la funcionalidad exigida por el proyecto ya por la mera libre elección de aquellas, permitiéndose en función de su habilidad componer volúmenes de edificios con elementos característicos de diferentes estilos. De aquí que, en acertada afirmación de Chueca Goitia, mejor hablar de arquitectos eclécticos que de arquitectura ecléctica.²⁸⁷

Y es esta propia y singular historicidad, investigada y descubierta con criterios arqueológicos, la que caracteriza a los regionalismos y los hace diferentes a unos de los otros. No solamente en el resultado de esta búsqueda, a todas luces distinto, sino en las premisas y circunstancias que condicionaron esta exploración.

Y en base a estos antecedentes y con estas premisas, únicamente el regionalismo montañés o cántabro y el regionalismo andaluz han sido objeto de amplios estudios basados en los arquitectos Leonardo Rucabado²⁸⁸ y Aníbal González²⁸⁹, respectivamente, que han permitido poner en valor esta arquitectura. Al resto de regionalismos arquitectónicos no se les ha prestado, a mi modo de ver, la atención debida, englobando su estudio y crítica en un genérico “regionalismo”.

286. VILLAR MOVELLAN, Alberto: Introducción a la arquitectura regionalista. El modelo sevillano, Córdoba, 2007.

287. CHUECA GOITIA, Fernando: Historia de la arquitectura española, Madrid, 1964.

288. BASURTO FERRO, Nieves: Leonardo Rucabado y la arquitectura montañesa, Santander, 1986.

289. VILLAR MOVELLAN, Alberto: Introducción a la arquitectura regionalista, Córdoba, 2007.

El simple recorrido por las obras de los dos arquitectos antes mencionados y las razonadas causas sociales, culturales y políticas con que se explica y justifica su obra, no hacen sino evidenciar las profundas diferencias en los principios que originaron los diferentes regionalismos arquitectónicos.

Si bien todos, incluso el modernismo, considerado como tal, tienen una explicación en el movimiento pendular centralismo-regionalismo que ha regido siempre nuestra Historia, especialmente en los años finales del siglo XIX y principio del XX²⁹⁰, es evidente que su respuesta ha sido absolutamente diferente y que solo una visión, muy centralista de la realidad española, ha sido, por otro lado, la consecuencia inmediata de esta orientación unificadora del análisis.

El regionalismo mallorquín a diferencia del regionalismo montañés y andaluz e incluso del que se desarrollaría en la cuenca mediterránea, inicia su andadura, con Guillem Reynés, algo más tarde de los antes mencionados. Tiene en común con ellos el agotamiento que representan las soluciones formales aportadas por el eclecticismo y su rechazo evolutivo de las propuestas modernistas en las que muchos arquitectos iniciaron su andadura pero que, al constatar su ausencia de tradición histórica y constructiva original, lo abandonaron para iniciar un camino de investigación que les condujo a la modernidad a través del regionalismo.

El movimiento cultural, social y político que alumbró esta arquitectura mallorquina, en busca de la tantas veces citada modernidad, comparte con el resto de los regionalismos su carácter burgués, el cauce en que encauzar todas las decepciones que un estado centralista y caciquil provocaba inevitablemente. No obstante, la conciencia de pertenencia en Leonardo Rucabado, o Aníbal

González, no podía ser la misma que la de Guillem Reynés. Las referencias a Pereda, del primero, o a Blas Infante, del segundo, como inspiradoras de una conciencia que permitiera sentir cierta arquitectura como propia, siempre estaban incardinadas en un ideal de arquitectura de horizonte más amplio y nacional.

A diferencia de los anteriores, y como elemento fundamental del componente cultural, la decidida voluntad de considerar a la lengua como un elemento identitario, actuó como “argamasa” en el regionalismo mallorquín, y ayudó a conformar una arquitectura en la que a la investigación histórica y arqueológica de ésta se unió un profundo interés por el conocimiento y la recuperación de la lengua autóctona, y por ende la incorporación en el léxico profesional de los vocablos técnicos propios del arte de construir²⁹¹.

Igualmente, como contraste con los anteriormente citados regionalismos arquitectónicos, las investigaciones que le precedieron en el siglo anterior ya establecieron, de algún modo, una praxis de identificación de los inmanentes arquitectónicos propios, ausente de unos prejuicios que pudieran contaminar la investigación arqueológica de la arquitectura, práctica característica de todo regionalismo. En las investigaciones, estudios y publicaciones histórico-artísticos que se produjeron en Mallorca durante todo el siglo XIX ya se encuentran principios que permite considerarlos como antecedentes de una cierta preocupación y voluntad de codificar la arquitectura propia.

Si bien en el período romántico José María Quadrado y Pablo Piferrer iniciaron, con cierto rigor científico, el estudio de temas histórico-artísticos, fue la generación de grandes maestros de obras del último cuarto del siglo XIX,

290. VILLAR MOVELLAN, Alberto: Introducción a la arquitectura regionalista, Córdoba, 2007.

291. PRIMER CONGRESO DE LA LENGUA CATALANA. Ponencia sobre el uso del catalán

formados en la Escola de la Llotja de Barcelona, especialmente Bartolomé Ferrà y Gaspar Reynés (padre de Guillem Reynés), quienes, con sus grandes conocimientos teóricos y prácticos, ayudaron a sentar, inconscientemente, las bases de la futura arquitectura regional.

Son los proyectos y obras de Guillem Reynés, desde 1910 hasta su muerte en 1918, los que inician esta senda regionalista que alcanzará su máxima divulgación en los años de la Segunda República y que, a diferencia del resto de regionalismos, continuó como expresión

arquitectónica durante la Dictadura desposada, esto sí, de la componente cultural y política.

Es importante recalcar que desde 1905, año en que se graduó mi abuelo, hasta 1916, ningún arquitecto mallorquín se tituló en las Escuelas de Madrid o Barcelona. Fue en 1916 cuando lo hizo Guillem Forteza continuando con la línea iniciada por mi abuelo, con el que coincidió en prácticamente todos sus planteamientos sociales, culturales, políticos y profesionales, y heredó a su muerte gran cantidad de proyectos y obras, que pudo finalizar.



Palacio Marivent. Actual residencia de verano de la Familia Real, Palma.

Durante estos once años fue Guillem Reynés, únicamente, quien inició este camino después de abandonar un inicial modernismo carente de tradición histórica local. El resto de los arquitectos que se habían titulado en 1905, o en años anteriores, continuaron agotando propuestas eclécticas y de un modernismo epidérmico, y únicamente optaron por una cierta arquitectura regional después de la guerra civil, como un mero recurso estilístico sin fundamento teórico que lo amparara.

Fueron los arquitectos titulados después de la muerte de Guillem Reynés, con Guillem Forteza, a la cabeza, los que siguieron el camino trazado por mi abuelo, especialmente durante la Segunda República, durante la cual las bases teóricas del regionalismo alcanzaron su punto culminante, a la vez que se iniciaba el inevitable debate en su convivencia con el racionalismo, pues esta arquitectura llamada ya “mallorquina” había fácilmente calado en el alma de la sociedad que la consideraba y aceptaba como propia.

En base a esta identificación llegó a exigirla como representación icónica para determinados edificios públicos y administrativos y, hasta incluso, como protagonista de importantes reformas urbanísticas del centro de Palma. Las dos grandes reformas urbanísticas de Palma de la postguerra, en la década de los cincuenta –la reforma de las plazas Mayor y del Mercado, con sus calles anexas, en la parte alta de la ciudad y la reforma de la zona de la parte baja, con la abertura de la actual avenida de Jaime III– son una muestra del intento de una nueva actualización de aquellos principios. El Mercado Central de Gabriel Alomar y los edificios que conforman la citada avenida Jaime III proyectados por Gabriel Alomar, José Ferragut y Enrique Juncosa, entre otros, son ejemplo de esta arquitectura intemporal en que a la racionalidad funcional se la quiere seguir envolviendo con unas connotaciones “mallorquinas”, a las que ya no se las puede considerar “producto de una moda” sino como un intento de integrarlas en una cierta modernidad.



Hotel Maricel, Palma.



Mercado del Olivar y Edificios calle Jaime III.

La trayectoria de Guillem Reynés en el proceso de inicio de este regionalismo arquitectónico es totalmente consecuente con el movimiento cultural, social y político que lo arropaba. Su compromiso con el patrimonio, sus investigaciones arqueológicas de la arquitectura, el profundizar desde distintos ámbitos en la Historia local, buscando las causas y razones que le permitieran justificar su propuesta edilicia, permiten poderlo calificar, sin ninguna duda, como el primer autor del regionalismo arquitectónico mallorquín.

Su actividad profesional desarrollada tanto en el ámbito religioso, como civil, permite encontrar elementos comunes definitorios de

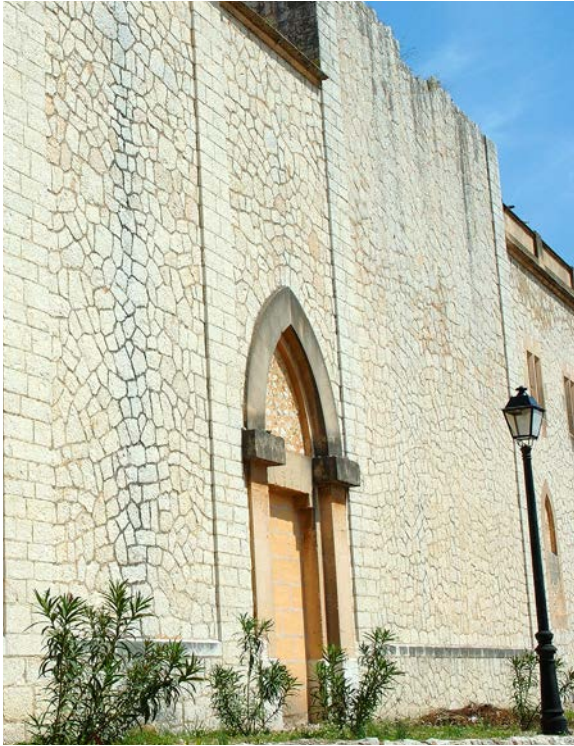
este orden arquitectónico regional, basado en un reconocimiento de la propia historicidad y en una aceptación de las limitaciones que los condicionantes de materiales y clima imponen.

En la arquitectura religiosa, mi abuelo recurre habitualmente a la concepción gótica de sala basilical de nave única, de clara tradición tardo-romana. El gótico mediterráneo siempre ha sido considerado por la sociedad como estilo propio, como recoge Santiago Sebastián en su estudio de la arquitectura mallorquina: “...las características del gótico cristalizaron tan profundamente en el alma isleña que un aspecto tan fundamental como el sentido espacial de la arquitectura gótica se mantuvo casi intacto hasta el siglo XIX”²⁹²



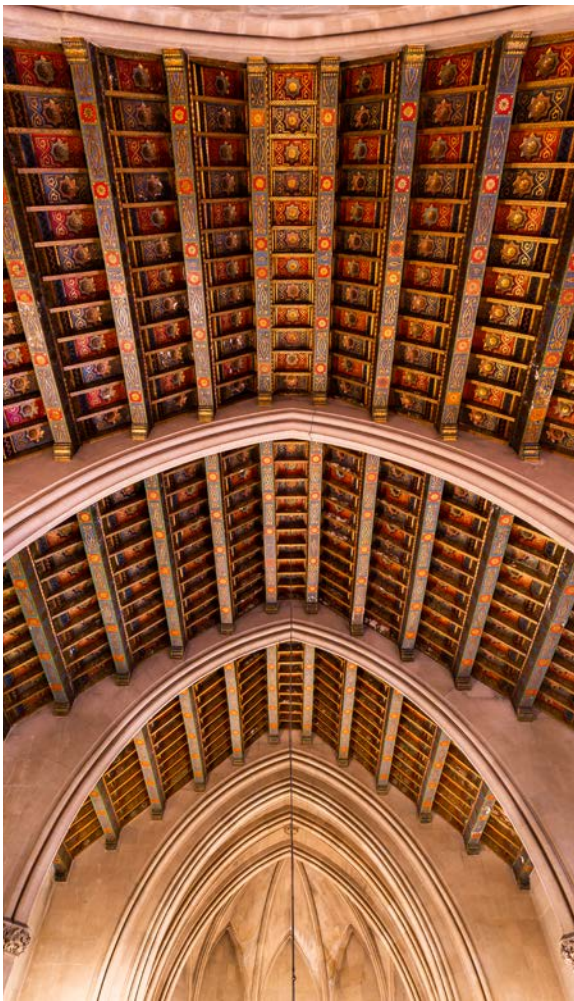
Capillas del Monasterio La Real y de Las Reparadoras.

292. SEBASTIÁN, Santiago; ALONSO, XX: Arquitectura mallorquina moderna y contemporánea, Palma, 1973.



Los arcos diafragmáticos, con entramado de vigas de madera sobre ellos, conformando una cubierta a dos aguas, es la solución que se ve repetida en sus iglesias y capillas, en la que los empujes son recogidos por contrafuertes que originan las capillas laterales. Estos muros o contrafuertes no siempre se asoman al exterior, encerrados en un potente muro como el caso de la iglesia de Biniamar sino que, a menudo enfatizando su funcionalidad, se asoman al interior. Este es el caso de la capilla de la Congregación de las religiosas de María Reparadora, en que esta solución puede ser obligada por la estrechez de la calle, a la que lateralmente la capilla da fachada.

Sin embargo, en la iglesia de la Santísima Trinidad, como se ha visto, mantiene la planta basilical de nave única, cubriéndola con bóveda de cañón, como ejemplo de la arquitectura de las iglesias mallorquinas de los siglos XVII y XVIII, resolviendo la fachada en un solo plano, alejándose de los recargados hastiales y de las curvilíneas molduras de las originales, destacando en la planeidad de la fachada únicamente el portal de entrada e introduciendo el rosetón como recuerdo o “guiño” medieval.



Capilla de las Reparadoras e Iglesia de Biniamar.

Ahora bien, es en la arquitectura civil donde se expresa con toda claridad esta novedosa propuesta arquitectónica y a la vez fácilmente identificable. Es fácil entender que la arquitectura de Guillem Reynés, iniciadora del regionalismo mallorquín, se sustenta sobre un preferente análisis de las edificaciones señoriales, estén éstas ubicadas en una trama urbana o en un entorno rural. Sus estudios de la evolución de la casa romana, organizada siempre alrededor de uno o dos patios, a través de los diferentes periodos de la historia, le llevan a considerar a este elemento como identitario y por lo tanto merecedor de incorporación a esta nueva arquitectura, si bien con una nueva reinterpretación.

En la actual Can March, antigua Can Net, en la calle Sant Francesc de Palma, la disposición del patio a partir de la segunda crujía del zaguán acoge la escalera dispuesta paralelamente al cuerpo de edificación medianero y perpendicular al plano de fachada. Este recorrido ascendente queda lógicamente descubierto, por lo que se crea una cubierta en forma de alero que culmina en el rellano de la entrada. Esta misma solución de escalera perpendicular a la fachada y ubicada en el patio la realiza en el actual Museo de la Fundación March (antigua residencia familiar de la familia March en la calle Sant Miquel de Palma), accediendo al rellano superior en el que se ubica una espléndida logia y cubriendo todo el patio con una no menos magnífica claraboya.



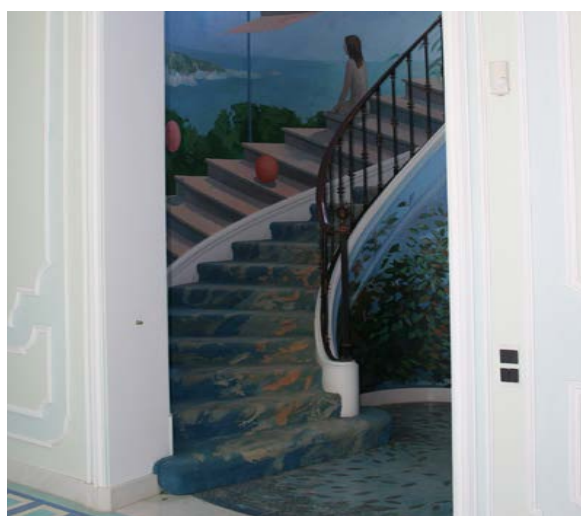
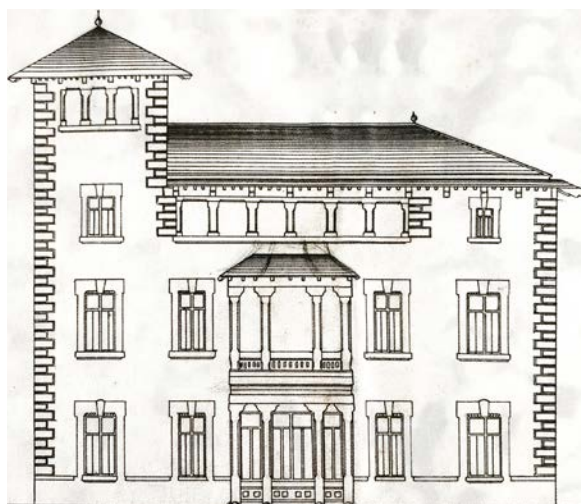
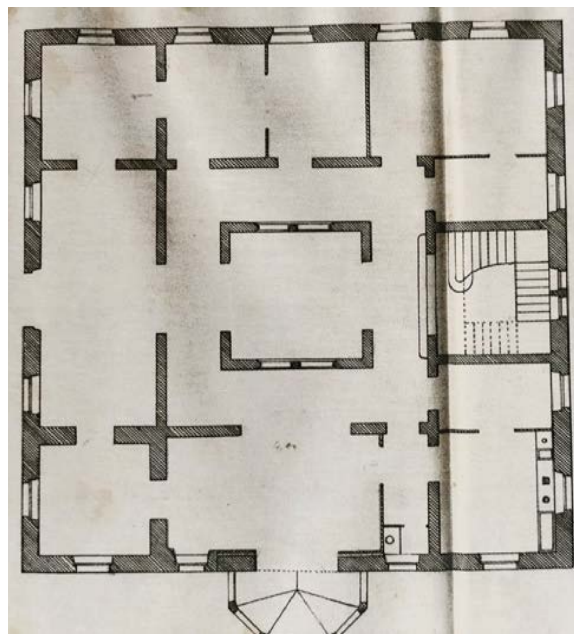
Esta solución es totalmente distinta de la habitual de las casas señoriales, en las que como se ha indicado con anterioridad, la escalera principal se desarrolla en un plano paralelo a la calle, quedando relegado su acceso a un plano posterior al que crea la logia con un número de arcos impares sobre el arco carpanel de planta baja. De esta manera se crea una segunda fachada, mucho más rica y a la vez más íntima, que caracteriza la personalidad de estos patios.



Casa March.



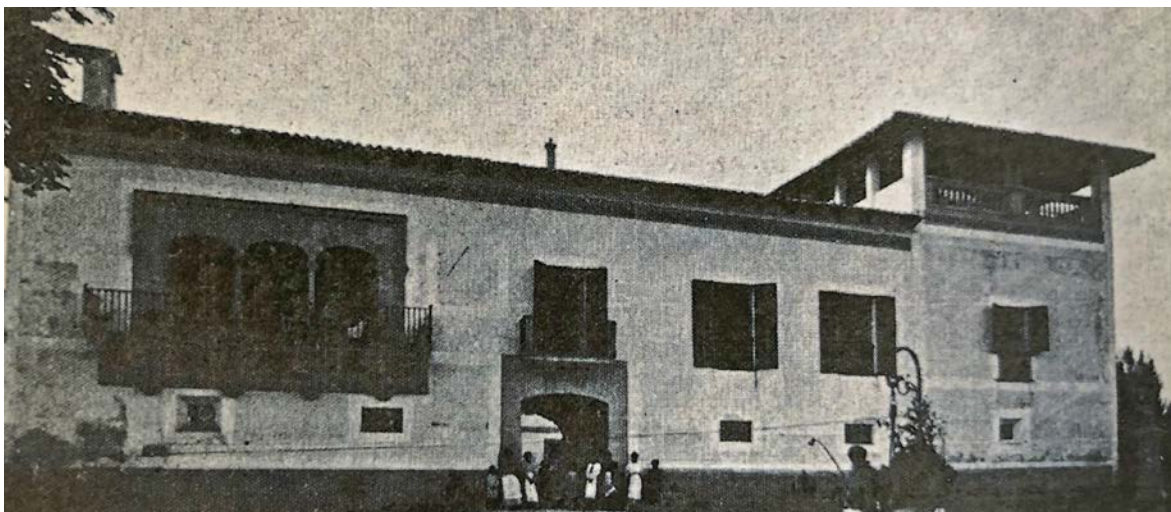
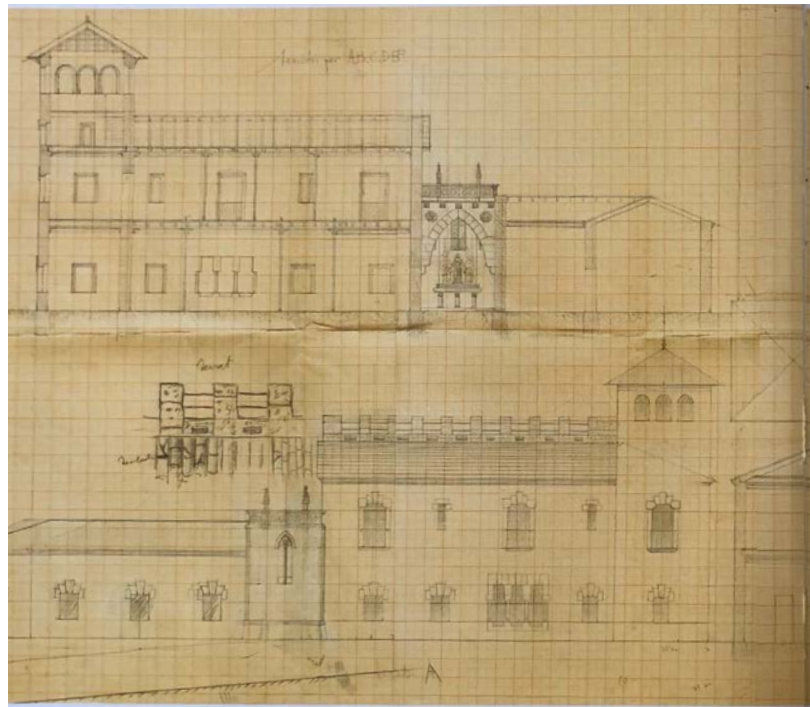
La disposición del patio y su estructura en Sa Torre Cega representa un cambio sustancial en la percepción de este espacio. Concebido el edificio como un potente volumen cúbico, el espacio “negativo” del patio (siguiendo la terminología de Bruno Zevi³⁵) es homotético del volumen total. A mayor abundancia, la escalera principal prácticamente desaparece al ubicarla en la crujía que conforma el patio, con la intención clara de potenciar el espacio patio como una estancia más de relación y no de acceso y paso. Se puede ver en esta solución ciertas similitudes con las soluciones aportadas por Adolf Loos, en las que recurre a menudo a esconder la escalera al considerarla un elemento excesivamente formal.



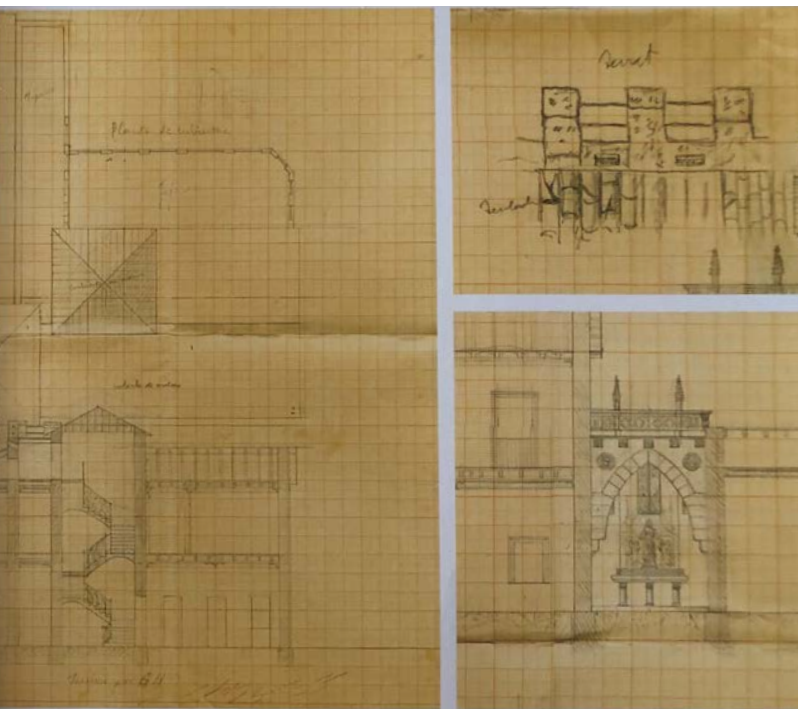
Sa Torre Cega.



La existencia de un cuerpo de remate por encima de la cubierta general en forma de torre no es gratuita. La incorporación de este elemento volumétrico en las edificaciones aisladas realizadas por Guillem Reynés no toma como referencia los pequeños volúmenes que, en forma de falsas torres, asoman en muchas casas señoriales de Palma y cuya única función era la de vigía para atisbar la llegada o salida de los barcos mercantes. La nobleza mallorquina, a diferencia de la del resto de España, nunca renunció a su actividad agraria o comercial.



Son Xigala, Boquer y Son Seguí.



La importancia de la torre, en estos edificios del regionalismo arquitectónico mallorquín, hay que encontrarla reflejada en la valoración que hace mi abuelo en la existencia de este elemento, que como antigua torre de defensa ha articulado y conformado la mayoría de las edificaciones o fincas rurales. Son Bunyola, Son Valentí, Son Seguí, y una larga lista que sería interminable, avalan esta aseveración. Incluso en Son Xigala, propiedad de la familia y en la que veraneaba, tenía ante sus ojos esta composición volumétrica, en que una torre con cubierta a cuatro aguas adosada remata el cuerpo principal.



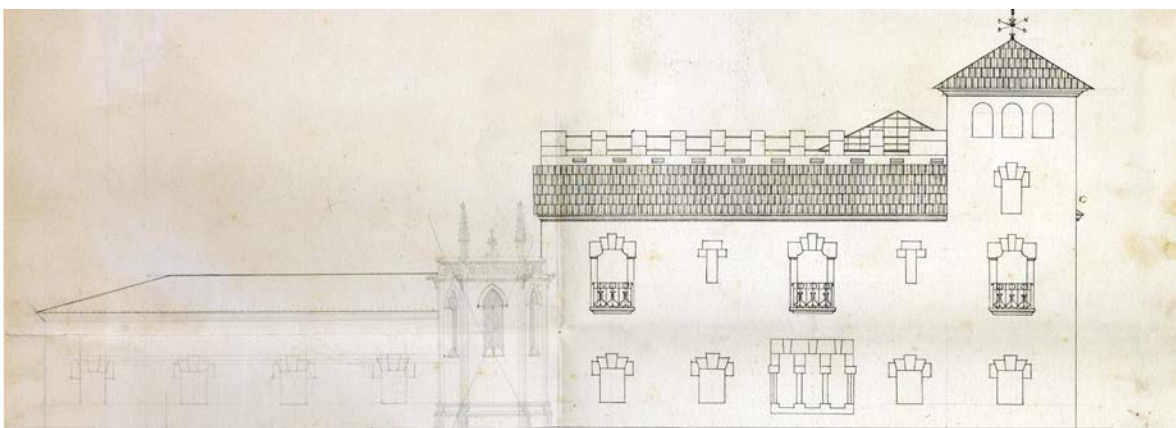
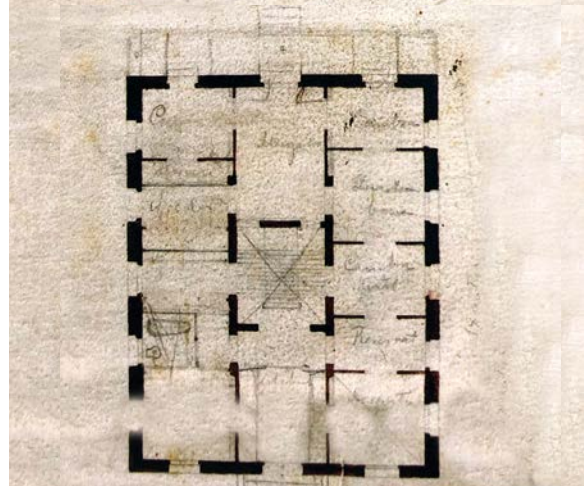
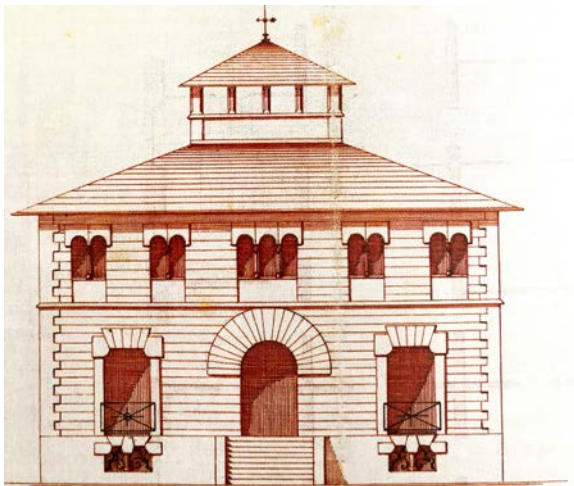
En la rectoría de Selva, ejemplo paradigmático de esta inicial propuesta de regionalismo arquitectónico, se pueden encontrar aquellos elementos que se encontrarán repetidos en sus obras y que se convertirán en definitorios. En este edificio la potente torre adquiere un protagonismo indudable, enfatizándolo con la incorporación de las pequeñas pilastras de la planta de remate, incorporada como actualización de las plantas porches o bajo cubierta de todas las casas señoriales, o de cierta importancia de Palma. De la misma manera el arco de medio punto o *arc forà* con dovelas de piedra de distinta textura que los sillares de la fachada y con umbrales de piedra, habitualmente de Binissalem, compone la fachada en que el balcón ubicado en la primera planta es el único elemento que aporta relieve. El hecho de explicitar las posibilidades que ofrecen las distintas texturas de la arenisca mallorquina

o piedra de *marés*, en los lienzos de las fachadas y de piedra caliza a los alfeizares y jambas será una constante en esta nueva arquitectura mallorquina. Este tratamiento de la piedra ya fue experimentado por Guillem Reynés en su intervención en el Santuario de Lluc, en un inicio con clara intención modernista, pero que, en su evolución en las diferentes actuaciones, basadas en austeras composiciones de fachadas, con distintos tratamientos en la textura de la piedra, ya anunciaba esta propuesta regionalista.



Rectoría de Selva.

La composición de fachada en las primeras obras, de esta nueva propuesta regionalista, acusaba la dificultad de incorporar las que mostraban las casas señoriales en las que se inspiraba, y que naturalmente eran consecuencia de unas plantas que, a su vez, obedecían a un programa establecido de antemano.



Rectoría de Selva.

Habitualmente estos edificios se resuelven en tres plantas. Planta baja, planta noble y planta porche. A menudo se crea una planta intermedia o entresuelo únicamente en los dos laterales del cuerpo principal, con acceso desde el zaguán, y a media altura, originando dos semisótanos destinados a caballerizas, a un lado, y a depósito de aceite, normalmente, en el opuesto, que pueden ventilar a la calle. Esta solución permite obtener un atrio, o vestíbulo abierto, de altura y media a la vez que logra que la planta noble, situada sobre el dicho zaguán y los *estudis* de entreplanta, pueda disponer de un balcón o balcones situados a una altura importante sobre la calle.

La entrada desde la calle de acceso al patio, a través del vestíbulo abierto, se realiza siempre a través de un arco de medio punto dovelado de piedra, destacando su contorno del plano de la fachada por la propia naturaleza del material, si aquella está finalizada en estuco o revoco, o recurriendo a las diferentes texturas que la piedra puede ofrecer, si la fachada se resuelve con sillares vistos.

La austeridad y corrección de composición de la fachada queda rematada por la planta *porxo*, tendente como inicial función a suministrar un aislamiento térmico, al estar aireada, y ser usada como almacén o depósito de alimentos. En el transcurso del tiempo se fue habilitando para otros usos como dependencias de servicio y similares, cerrando total, o parcialmente, los espacios entre columnillas o pequeñas pilastras que conforman la fachada del desván o *porxo*.

La necesidad de resolver los nuevos edificios con mayor número de plantas, respetando una original relación de masa-vacío (en la que no quedara desvirtuada la preponderancia de la masa sobre el hueco), fue el desafío con el que





se enfrentó, primero, Guillem Reynés y el reto que tuvieron que asumir los que le siguieron, y al que todavía hoy en día se enfrentan los arquitectos en sus intervenciones en el centro histórico de Palma.

Reynés resolvió esta dificultad organizando los huecos de fachada de las nuevas plantas en orden decreciente en tamaño, siempre primando la verticalidad sobre la horizontalidad y simplificando los volúmenes de los balcones de estas nuevas plantas, llevándolos a la mínima expresión, al incorporarlos prácticamente al plano de fachada. De esta manera se obtiene una sensación de correcta composición, que, al ser observada habitualmente desde calles estrechas, encuentra un equilibrio en la relación masa-hueco.

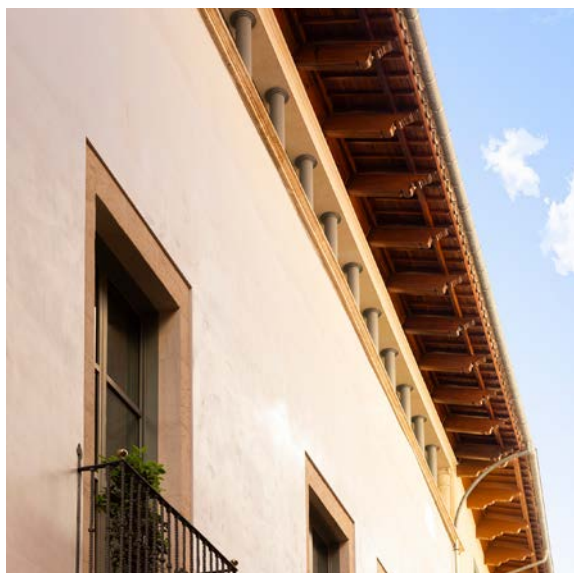


Ejemplo de este ejercicio son las fachadas de Can March de la calle de San Francesc y del Museo March de la calle San Miguel en las que, por su ubicación en calles estrechas, permite observarlo. La incorporación en ambos casos de invernaderos o miradores nos sumerge en el toque de una cierta modernidad. Sin embargo, en Sa Torre Cega, esta misma solución de tratamiento de los huecos de las plantas superiores permite ser observada desde diferentes ángulos y con total facilidad.



Como ya se ha mencionado anteriormente, la recuperación del espacio-*porxo* bajo cubierta, organizado como planta de remate, fue un hecho de capital importancia, característico de esta nueva arquitectura. Esta solución espacial se encuentra repetida, de una u otra forma, en todos los edificios que conforman el centro histórico de Palma, el más extenso del mediterráneo, y precisamente su historicidad, común a los demás elementos arquitectónicos antes mencionados, avala su reinterpretación e incorporación a esta arquitectura ya regionalista.

Todas estas iniciales incorporaciones de elementos y espacios arquitectónicos, avalados por una investigación arqueológica de la arquitectura que los contenía, realizada por Guillem Reynés, se convirtieron en el “corpus” de metodología de la arquitectura ya plenamente regionalista, en cuanto unía a su historicidad, la plena adaptación al clima y la expresividad que aportaban las texturas de los materiales del lugar.





Es importante, finalmente, recalcar que aquel esfuerzo de Guillem Reynés de investigación arqueológica de la arquitectura, que condujo a la arquitectura regionalista, no ha sido en vano. Los logros de esta arquitectura regionalista mallorquina prendieron fácilmente en el alma mallorquina que los identificó, rápidamente, como propios y a través de la cual se logró crear, de nuevo, una cierta conciencia de transmisión patrimonial de la arquitectura mallorquina desarrollada durante siglos. Las pautas o normativas a las que deben, hoy, dar cumplimiento los proyectos que se desarrollen en el centro de Palma (del cinturón de las avenidas hasta el mar) recogen en buena medida, muchas de aquellas soluciones formales exploradas por mi abuelo y que están permitiendo, en la actualidad, una rehabilitación y adaptación a nuevos usos residenciales del centro, a mi modo de ver, exitosa y ejemplar.



VI. Conclusión

Con el título de esta tesis: “Guillem Reynés i Font. Una arquitectura interrumpida. El regionalismo como búsqueda utópica entre tradición y modernidad” se quiere evidenciar, en primer lugar, el corto recorrido vital y en consecuencia, profesional, que tuvo mi abuelo, y en segundo lugar, y coincidiendo con el final del título, la importancia del regionalismo en su obra como logro del maridaje entre pasado y presente.

Se ha expuesto la trayectoria vital de este arquitecto, intentándola interpretar a través de sus dibujos de adolescente y de estudiante, de su correspondencia durante los años de formación en Barcelona y Madrid, de sus primeros proyectos y de los de su temprana madurez, truncada por la repentina muerte. Y en esta tesitura se ha podido constatar un hilo conductor que explica su recorrido cultural, político y arquitectónico desde

sus años de formación hasta su fallecimiento.

Su pertenencia a una familia de sólidas convicciones religiosas y de gran exigencia intelectual le permitió, en primer lugar, interesarse, y posteriormente, integrarse, en el movimiento que, en forma de oleadas culturales continuas se desarrollaba en Barcelona, en su ámbito más conservador. En segundo lugar, la pertenencia además a un núcleo de arquitectos comprometidos le permitió, desde un principio, poder constatar unos valores (ya probados experimentalmente) y contraponerlos a otros menos firmes, pero no menos atrayentes, que anunciaban la modernidad. Una modernidad que se vivía como una vorágine de ideas y que, precisamente, por su vivencia familiar, era contemplada por él con cierto escepticismo, a la vez que, se puede intuir, era consciente de una cierta necesidad de encajar esta novedosa actualidad.

En los años de formación en Madrid se ve explicitada su intuitiva concepción de la historicidad arquitectónica cuando manifiesta, en la correspondencia con sus padres, la falta de “autenticidad” de unos valores en los grandes edificios públicos de Madrid, en contraposición con la Lonja y la Catedral de Palma. De la misma manera ya muestra, en estos años de juventud, su idea acerca de un regionalismo en el que la cultura, expresada a través de la propia lengua, pueda ser soporte de un pensamiento político.

Y a partir de estas dos posiciones vitales,

se ha creído encontrar su posible dilema entre modernidad y tradición. Cómo ser moderno sin dejar de respetar el pasado, o cómo, a través de la tradición, poder alcanzar la modernidad. Y la búsqueda de esta percepción en Guillem Reynés ha llevado a entender, o mejor dicho, a suponer, que en él no era esencial resolver esta cuestión sino que, simplemente, pudo creer que a través de la arquitectura regionalista se podía alcanzar una “cierta modernidad”. En otras palabras, que así la entendía (la modernidad) y que en el ejercicio de esta arquitectura regionalista se plasmaba, en el fondo, su modo y manera de ser moderno.





VII. Anexo

VII. 1. Archivo documental

Documentos Personales

GRF. 001

- Papel en blanco con su membrete.

GRF. 002

Nombramientos

- Nombramiento de Auxiliar de Arquitecto de la Provincia, 1905.
- Nombramiento de Arquitecto de la Provincia, 1911
- Nombramiento de socio de número de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1908.
- Nombramiento de socio de número del Círculo de Bellas Artes de Palma, 1908.
- Nombramiento de presidente de la mesa electoral de las elecciones del bienio 1909-1910.
- Nombramientos dentro del consejo directivo del Centro Regionalista de Mallorca, 1918.
- Nombramiento de delegado del Centro

Excursionista de Cataluña, 1906.

- Nombramiento de socio de número del Círculo Mallorquín, 1911.
- Nombramientos de la Cámara Oficial de Comercio para distintos concursos.
- Nombramiento de vocal del consejo Diocesano de Asociaciones Católico-Obrera, 1913.
- Nombramiento como Presidente honorario de la Defensa del Patronato Obrero, 1917.
- Recuerdo de la Primera Comunión en la iglesia de S. Miguel en 1888.
- Certificado de excensión del servicio militar (1897)
- Recibo por el entierro de su hermano José en el cementerio de Barcelona (1909) y gastos del Hotel en el que se hospedó.
- Cédula personal de GRF y su mujer del Padrón Municipal del año 1913.

- Papeleta de examen de la convocatoria de Septiembre de la asignatura de Historia de España en la Universidad de Barcelona y la calificación de Notable (1912).
- Documentación del ejercicio de GRF como intermediario.
- Facturas y pagos de letras.
- Recordatorio de su fallecimiento, 13 Octubre de 1918.
- Recortes de periódicos del año 1968 que conmemoran su fallecimiento.

GRF. 003

Sociedad colectiva para explotación Fábrica de Cementos (*Sa Vinya Tancada*), 1901.

- Escritura de la fundación, 1901.
- Escritura de la disolución, 1903.
- Facturas y recibos de la sociedad.
- Facturas y recibos de GRF.
- Arrendamientos de la finca a Miquel Balaguer y a Antonio Ramis.

GRF. 004

La Gaceta de Mallorca. Estatutos, libro de actas, etc. de la que GRF era secretario. 1907-1910.

GRF. 005

Exposición de productos de Baleares. 1910-1911.

- Planta del **proyecto** y de la Lonja, 32 x 71'5 cm.
- Correspondencia (dos cartas) de la *Cámara Oficial de Comercio* en relación al problema de la petición de ampliación de sueldo por parte del arquitecto Gaspar **Bennassar**.
- Correspondencia con la Alcaldía de Palma (1 carta) para arreglo de una verja demolida con motivo de la exposición.
- Correspondencia (1 carta) con el marqués de **Vivot** para reunión de la subcomisiones de Monumentos, Bellas Artes y Arqueológica.
- Correspondencia con Mariano **Zaforteza** y Crespi disculpando su ausencia a una reunión.

- Invitación formal a la inauguración.
- Noticia de la exposición en el *Heraldo de Madrid*. 12 de Julio de 1910.

GRF. 006

Comisión formada por **arquitectos de Palma** para resolver temas relacionados con su mundo laboral (1915).

- Correspondencia privada con **arquitectos** conocidos de la época: Francisco **Roca** desde Buenos Aires (1910), José Conesa (1911), Joaquín **Bassegoda** y Amigó (1911), invitaciones de enlaces, Eugenio Elgarresta del VI Congreso de Arquitectos (1915), Vicente Lampérez -llama "vivos" al matrimonio Byrne y Stapley- (1917), Joseph M. Pericás, Joaquín **Pavía** (1912), invitaciones de enlaces, menús de distintas celebraciones y circulares (1915), etc.

GRF. 007

Concurso del Círculo de Bellas Artes: El Palau Solleric.

- Sobre con 8 fotos y una postal del palacio: plantas y fachadas.
- Notas de la historia del edificio y la familia propietaria del mismo.
- Texto explicativo mecanografiado de la historia de la casa.
- Planta baja general. Tinta y acuarela sobre papel de seda, 33 x 22 cm.
- Planta piso general. Tinta y acuarela sobre papel de seda, 28 x 21'5 cm.
- Bases del concurso "La Casa Antigua Española" para la divulgación la arquitectura española organizado por el Círculo de Bellas Artes. Invitación para la participación de GRF, 1913.
- Escudo de los Vallés. Lápiz sobre papel cuadrado y manchas de acuarela, 27 x 21 cm.
- Recortes de periódico de la divulgación del concurso.
- Correspondencia y tarjeta de visita de Fausto **Morell** y Bellet y nota para GRF, 1913.

- Correspondencia (6 cartas) con Mariano **Pedrero**, del Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1913-1914.
- Correspondencia con **Vives** del M^o de Justicia, 1914.
- **Tous** y **Maroto** le envía telegramas y le anuncia el **tercer premio** del concurso, 1915
- Correspondencia con Vicente **Lampérez**, pide planos de monumentos a GRF para su libro, 1913-1914.
- Correspondencia con los **arquitectos** Alfonso S.-Vega, 1914 y Antonio Ferreras, 1914, Miguel Madorell, 1914.
- **Felicitaciones** por su premio por parte de la directiva de la Asociación de Arquitectos de Cataluña, 1914, la Junta Directiva de la Sociedad Central de Arquitectos, 1914 y la carta del Círculo de Bellas Artes en que se le comunica la concesión del premio, 1914.

GRF. 008

Raixa.

Museo, 1918.

- Antecedentes de la intención de venta de los objetos del Museo de Raixa por parte de Antonio Jaume.
- Artículos de periódico.
- Formación de una comisión para frenar la venta de las antigüedades.
- Relación de las piezas que conforman el Museo.
- Organización de una excursión a Raixa por parte de los miembros de la S.A.L.
- Correspondencia y tarjetas de visita.
- Borrador del contrato de compra de los objetos por parte de GRF (1918) y contrato de compra-venta que se hizo (1923) entre el alcalde de Palma Forteza Piña y José Ramis de Ayreflor con la viuda de Reynés, por la muerte de éste.
- De mano de GRF copia del contrato del cardenal Despuig nombrando a Giovanni

Lazzarini arquitecto de las obras de Raixa (1802).

GRF. 009

Correspondencia. Sobresalen las peticiones de **recomendaciones.**

- El Conde de Torre Arias (1907),
- El Conde de Torre Saura (1908),
- Antoni M^a Alcover (1908),
- Antonio Vives (1906, 1908 y 1917),
- Guillermo Janer (1910),
- El Marqués de Vivot (1910),
- Dr. Juan Muntaner (1910),
- Juan Massanet (1911),
- Guillermo Puig (1912),
- Jaime Mora (1912),
- Juan Valenzuela (1913),
- Francisco Guardia (1913),
- José Socías (1916),
- Antonio Lliteras (1916),
- Enrique Sureda (1917), etc.

Se incluyen también **tarjetas de visita** de: Eusebio Estada, Juan y Gabriel Massanet y Verd, Bernado Amer Pons, la Marquesa de Zayas, Bartolomé Fons, José Socías y Gradolí, Gabriel Palmer Verger, Josep Font y Rabos, Enrique Sureda, Teodoro Canet, Arturo Puntis, José Alcover, Pedro Sampol, etc.

GRF. 010

Correspondencia relacionada con temas de **arqueología.**

- Carta de Antoni M^a. **Alcover** agradeciendo a GRF los planos del claustro de Manacor. Junio 1916.
- Tarjetas de visita (4) de Antoni M^a **Alcover** anunciándole las reuniones de la junta del Museo Diocesano.
- Plano del claustro del convento de S. **Vicenç Ferrer** de **Manacor**.
Papel de seda, 36 x 46 cm.
- Carta de la secretaría del **Obispado** de Mallorca invitando a GRF a la visita en Mancor

de unos restos arqueológicos (Son Peretó?). Enero, 1918.

· Carta del patronato del Museo Diocesano invitando a GRF a los actos de la inauguración del Museo. Febrero, 1916.

· Tarjetón del Primer Congreso del **Arte Cristiano de Cataluña** en Barcelona en el que se hace constar la presencia de GRF como congresista. Octubre, 1913.

· Cartas de Isidoro **Macabich** (2 para GRF; otra dirigida a Ignacio Riquer).

- Isidoro **Macabich** le hace consultas a GRF sobre la Catedral de Ibiza para su libro. 16 de Enero, 1916.

- 4 dibujos a mano alzada con la firma de "I. M." Lápiz sobre papel de dibujo, 13 x 10 cm. (3), 22 x 16'5 cm. (1). Enero, 1916.

- Isidoro **Macabich** reflexiona sobre la Catedral de Ibiza y le pide respuesta a GRF. 18 de Enero, 1916.

- Isidoro **Macabich** ante la falta de contestación de GRF, hace las consultas a Ignacio Riquer. 23 Enero de 1916.

· Respuesta borrador de GRF a **Macabich** con interesantes conclusiones sobre la Catedral de Ibiza. (sin fecha).

· Carta de Antonio **Hernández** de Mahón en relación a la imagen de la Virgen del Toro. 1 de Julio de 1910.

· Carta de Enrique **Vives** de la Revista Baleares para el pago de unas fotos a las cuevas de Sta. Eugenia (sin fecha).

· Carta de agradecimiento de la directora de la **Escuela Normal Superior de Maestras** de Baleares por formar parte del ciclo de conferencias. Noviembre, 1917. Incluye tarjetón.

· **Tarjetas** de visita (5): Alphonse Mauchamp, Emilio Sagristá, Arturo López, Jaime Homar, Bastús, Queraltó y Cia. También, 2 sobres vacíos.

· Invitación a la sesión de la **Academia** de Bellas Artes. 13 Noviembre, 1917.

GRF. 011

Centro regionalista y Congreso de la **Lengua Catalana**.

· Convocatorias reuniones, 1908, 1917-1918

· Carta de Cambó dirigida a Guillem Fortesa, 1918.

· Carta de Jordi Rubió dirigida a Mn. Galmés, 1918.

· Comunicación al Congreso de la Lengua Catalana sobre la *Necessitat de reconstruir el llenguatge català en els oficis technics i en l'art de la construcció*, sin fecha.

GRF. 012

Artículos para conferencias y/o publicaciones:

· Sobre la necesidad de reconstituir la lengua catalana en los oficios técnicos y en el arte de la construcción. 8 págs.

· Sobre una excursión a Lluc. 3 págs.

· Sobre el gótico y el renacimiento. 2 págs.

· Sobre una reseña de un catálogo de la colección cervantina. 5 págs.

· Sobre palacios y casas señoriales de Mallorca. 10 págs.

· Sobre Émile Bertaux. 11 págs.

· Sobre los capuchinos. 7 págs.

· Sobre la exposición de tapices en la lonja de Zaragoza. 2 págs.

· Sobre la carta náutica de Vallseca comprada por el Institut d'Estudis Catalans. 1 pág.

· Sobre les oliveres de Mallorca. 1 pág.

· Sobre prehistoria. 1 pág.

· Sobre arquitectura talayótica. 4 págs.

· Sobre la casa ciudadana. Texto manuscrito. 9 págs.

· Sobre la casa ciudadana. Texto mecanografiado. 9 págs.

· Sobre arquitectura pública. Texto mecanografiado. 4 págs.

· Sobre arquitectura palaciana. Texto mecanografiado. 13 págs.

· Sobre la India. 5 págs.

- Sobre los descubrimientos arqueológicos de Mallorca. La basílica de Son Peretó. 14 págs.
- Sobre los descubrimientos arqueológicos de Mallorca. La basílica de Son Peretó. 8 págs.
- Sobre las catedrales. 23 págs.
- Sobre el III centenario de San Alonso y la Real Academia de la Historia. 4 hojas.
- Sobre la congregación mariana. 12 págs.
- Sobre la casa griega y romana. 3 págs.
- Sobre la reconstrucción ideal de la Roma del Imperio. 2 págs.
- Sobre sa Cova Monja. 3 págs.
- Sobre la arquitectura románica. 10 págs.
- Sobre las casas de Palma y sus actuales propietarios (princ. s. XX). 16 págs.
- Sobre una excursión a Raixa. 1 pág.
- Sobre el Museo de Raixa. 4 págs.
- Sobre la cartuja de Valldemossa. 3 págs.
- Sobre prehistoria. 6 págs.
- Estudio geológico de Mallorca. Sept. 1901. 10 págs.

Más artículos para conferencias y/o publicaciones:

- Caldea, Asiria y Persia · Grecia · Historia de Roma · Arte románico, etc.

GRF. 013

GRF. 013.1

Apuntes y dibujos sueltos sobre casas históricas mallorquinas.

- Dibujos a mano alzada de diferentes **casas históricas**: Can Gordo de Sóller, Can Pi de Alcudia, Rectoría de Campos, otras sin identificar.
- Calco de la sección y frontal de un **artesanado** mudéjar sin identificar. Lápiz sobre papel de seda. 64 x 112 cm.
- Calco del frontal de una **puerta** mudéjar sin identificar. Lápiz sobre papel de seda, 63 x 87 cm.
- Dibujo de una **cruz** de término firmado por: Guillermo Rosselló. Tinta roja y azul sobre papel de hilos, 29'5 x 21 cm.

- Trece dibujos a mano alzada para **escudos**. Tinta sobre papel, 22 x 31 cm. Bocetos en el reverso.
- Diseño para una **cortina**. Tinta y acuarelas sobre papel, 35 x 23 cm.
- Borradores en sucio de los artículos y conferencias.

GRF. 013. 2

Más dibujos de planimetría de 4 yacimientos **arqueológicos** de Mallorca y 25 de Menorca.

- Papel de seda, 17 x 21 cm. También 25 copias de esos yacimientos en papel azul.

GRF. 013. 3

Diseños para pendones, estandartes y anagramas.

- Estandarte con cruz. Lápiz, acuarela y dorados sobre papel de dibujo. 94 x 22 cm.
- Boceto para pendón para les *Filles de Maria de Son Rapinya*. Lápiz sobre papel de dibujo, 58 x 62 cm.
- Boceto para pendón con anagrama de la Virgen María. Lápiz y acuarela sobre papel, 79 x 60 cm.
- Boceto parcial de ramajes para pendón. Acuarelas sobre papel de dibujo. También hay 5 calcos sobre papel de seda, 40 x 67'5 cm.
- Boceto para pendón *A Nostra Senyora de Lourdes. Mallorca 1908*. Lápiz sobre papel, 28'5 x 22 cm.
- Dos calcos para la portada del *Bolletí Dominical de les parroquies de Mallorca*. Lápiz y tinta sobre papel de seda, 24 x 25 y 26'5 x 19 cm.
- Escudo del Obispo Antoni Massanet Verd. Lápiz y tinta sobre papel de seda, 12 x 16 cm.

GRF. 014

GRF. 014. 1

Para su propia casa en **La Rambla**, 1909.

- Planta. Lápiz sobre papel de dibujo, 33 x 33 cm.
- Planta general. Lápiz sobre papel de dibujo,

35'5 x 61'5 cm.

- Permiso de obras.

GRF. 114. 2

Para su propia casa de **Son Rapinya**, 1917

- Facturas de las obras realizadas, permisos, etc.
- Planta baja. Tintas y acuarela sobre papel de seda, 33 x 25 cm.
- Planta baja. Tinta y anotaciones a lápiz sobre reverso papel de copia azul, 30 x 20 cm.
- Plano ubicación en terreno. Tinta sobre papel de hilos, 32 x 83 cm.
- Plano ubicación en terreno. Lápiz sobre papel de dibujo, 33'5 x 56 cm.
- Plano ubicación en terreno. Lápiz sobre papel de dibujo, 58 x 109 cm.

GRF. 015

Fotografías B/N

- 1 fotografía de grupo en el interior de una catedral (GRF último derecha),
- 1 fotografía de grupo delante colección de yesos (GRF último derecha arriba),
- 1 fotografía de grupo exterior de una catedral (GRF tercero izquierda abajo),
- 1 fotografía de la abuela Quintana?
- 4 fotografías de Truyol de la Clínica de Jesús (¿Manicomio?),
- 1 fotografía de la fachada principal de la Clínica (¿Manicomio?),
- 1 fotografía del Dr. Guardia (1890),
- 1 fotografía de una casa en construcción,
- 1 fotografía de un patio mallorquín,
- 1 fotografía de Casa Vivot,
- 1 fotografía de Casa Vivot,
- 1 fotografía de Casa Zavellà,
- 1 fotografía del final de la calle Portella,
- 1 fotografía del Castillo de Santueri,
- 1 postal de una capilla,
- 1 fotografía de una capilla,
- 1 fotografía de una capilla,
- 1 fotografía de un altar para “Montisión de

Pollensa. Record de l'autor Gabriel Moragues”,

- 1 fotografía del dibujo de la fachada de la antigua Diputación de Palma,
- 1 fotografía de Truyol de un muro árabe de la muralla de Palma,
- 1 fotografía de un elemento decorativo de una puerta,
- 1 fotografía del aforo del Palau de la Música.
- 1 fotografía “Museu de Palau, 1910”(¿)
- 1 postal de Montserrat,
- 1 lámina de la casa del Conde de Urquijo en Bilbao,
- 1 fotografía con sacerdotes en una plaza.
- 1 fotografía del sepulcro del rey Jaume I,
- 1 fotografía del sepulcro del rey Jaume III.

GRF. 016

Fotocopias de láminas de **arte egipcio** confeccionadas por el propio GRF (23 hojas).

Estudios y **dibujos** técnicos impresos.

Recortes de revistas de arte y cultura de la época.

Láminas de dibujo y revistas de la época.

EDIFICIOS PÚBLICOS

GRF. 017

Relación de los trabajos realizados en **Construcciones Civiles**. Sin fecha.

GRF. 018

GRF. 018. 1. Plantas de **escuelas** públicas **sin identificar**.

- Reglamentos escuelas públicas, 1909 y 1917.
- Carretadas de sillares para una escuela de Sineu, 1917.
- Planta, alzado y sección para escuela. 24 de Junio de 1916 Copia en azul (dos ejemplares). 31'5 x 94 cm.

GRF. 018. 2

- Planta, alzado y sección para escuela. Tinta sobre papel de hilos (dos ejemplares).

32 x 92 cm.

GRF. 018. 3

· Planta y alzados fachada principal y lateral para escuela. Sin fecha. Tinta y acuarela sobre papel de hilos. 32 x 94 cm.

GRF. 018. 4

· Planta para escuela. 24 de Junio de 1916. Tinta sobre papel de hilos. 32 x 47 cm.

GRF. 018. 5

· Alzado de fachada y sección para escuela. 24 de Junio de 1916. Tinta sobre papel de hilos. 32 x 52 cm.

GRF. 018. 6

· Alzado fachada y planta para escuela pública. Notas al margen. Sin fecha. Lápiz sobre papel. 32 x 67 cm.

GRF. 018. 7

· Alzados de fachadas para una escuela. Sin fecha. Tinta sobre papel de seda. 25 x 42 cm.
· Plano situación. Tinta sobre papel. 22 x 32 cm.

GRF. 018. 8

· Proyecto para escuela. Sin fecha. Alzados de fachada principal y laterales. Lápiz sobre papel de dibujo. 34'5 x 46'5 cm.
· Planta general. Lápiz sobre papel de dibujo. 34'5 x 46'5 cm.
· Sección transversal. Lápiz sobre papel. 21'5 x 34'5 cm.

GRF. 018. 9

· Proyecto para escuela. Sin fecha. Lápiz sobre papel. 39 x 77'5 cm.

PALMA

GRF. 019

GRF. 019. 1

Plantas sueltas de **edificios públicos sin identificar**.

· Fachadas, sección y planta general sin identificar, s.f. Lápiz sobre papel de dibujo, 46'5 x 62 cm.

GRF. 019. 2

· Plano general de un **molino**, cuatro secciones y fachada, 1895. Tintas sobre papel de hilos, 32 x 142 cm.

GRF. 019. 3

· Planta perimetral de **Ca Mossenya**, 1913. Lápiz sobre papel de seda, 41'5 x 67 cm.

GRF. 019. 4

· Planta general y sección de una **escuela**. Lápiz sobre papel de dibujo, 20 x 71'5 cm.
· Esbozos para el **altar del Pont d'Inca** (reverso), 1914. Lápiz sobre papel de dibujo, 36'5 x 67 cm.

GRF. 020

Ferrocarril Palma a Sóller. Peritaje para la expropiación de la finca de *Ses Set Aigos* o *Son Sunyeret* del Ensanche de Palma del propietario, Andrés Valls y Valentí.

· Dos borradores con las minutas de GRF presentadas a la Compañía del Ferrocarril. 11 de Agosto de 1909.
· Dos borradores del pliego de razonamientos del perito. 9 Agosto de 1909.
· Hoja declaratoria. 14 de Junio de 1909.
· Hoja de aprecio. 26 de Julio de 1909.

GRF. 021

Palacio de la **Almudaina**.

· Perfiles transversales del muro Norte y muro testero de la Casa de armas. Hoja 4. Junio de 1913. Tinta sobre papel de hilos, 32 x 124 cm.
· Perfiles transversales del muro Oeste. Hoja 5. Junio de 1913. Tinta sobre papel de hilos,

32 x 64'5 cm.

- Planta y alzado del muro Oeste. Hoja 3. Junio de 1913. Tinta sobre papel de hilos, 32 x 1'47 cm.

- Planta del muro Norte. Hoja 2. 30 de Junio de 1913. Tinta sobre papel de hilos, 32 x 1'48 cm.

- Secciones de pilastras sin identificar. Tinta sobre papel de hilos, 33 x 82 cm.

- Dibujo de alzado y planta sin identificar. Se trata del torreón limítrofe con la escalera de la Seo.

Tinta sobre papel de seda, 44 x 70 cm.

- Planta general. Tinta sobre papel de hilos, 32 x 97'5 cm.

- Planta del muro del Norte. Hoja 1. 30 de Junio de 1913. Tinta sobre papel de hilos, 32 x 110'5 cm.

- Secciones de pilastras sin identificar. Tinta sobre papel de hilos, 29 x 28 cm.

- Planta sin identificar. Al parecer se trata del primer piso. Tinta y acuarela negra sobre papel de seda, 28'5 x 30 cm.

- Borrador sin identificar. Se trata del alzado de la fachada de entrada a la capilla de Santa Ana y las secciones de los cuerpos laterales del edificio. Lápiz sobre papel, 32 x 76 cm.

- Borrador sin identificar. Se trata del alzado de una de las fachadas que dan al patio de armas. Lápiz sobre papel, 31'5 x 46 cm.

- Planta del palacio de la Almudaina. Tinta sobre papel de seda, 17 x 28 cm.

- Informe sobre el proyecto de reconstrucción de una fachada de la Sala de Armas y de varios muros de contención y cerramiento. Firmado por el Marqués de Vivot, Fausto Morell y Jerónimo Ruiz. 28 de Julio de 1908.

- Copia del pliego de condiciones facultativas para la contrata de las obras de reconstrucción de la fachada de la Sala de armas y de varios muros de contención y cerramiento. Firmado por Eusebio Estada. 9 de Septiembre de 1905.

- Borrador sin identificar. Se trata del alzado

de la fachada que da al Oeste sobre el Lírigo. Lápiz sobre papel de dibujo, 40'5 x 78'5 cm.

- Proyecto sin identificar. Se trata de una sección del palacio con las reformas a lápiz. En el reverso, dibujos a mano alzada de diferentes elementos y una planta. Lápiz y tinta sobre papel de dibujo, 40'5 x 68'5 cm.

- Alzado sin identificar. Se trata del muro Norte sobre la escalera de la Seo y torreón. En el reverso, boceto a lápiz. Tinta sobre papel de dibujo, 33 x 75'5 cm.

- Explicación que acompaña al plano en papel tela que representa la planta baja del Palacio.

- Carta de la Administración del Real Patrimonio Balear en que se designa a GRF como uno de los peritos que lleven a cabo la tasación del polvorín de Bellver. Firmada por Enrique Sureda el 21 de Diciembre de 1912.

- Carta de la Administración del Real Patrimonio Balear en la cual se comunica a GRF quien es el otro perito del ramo militar encargado de las anteriores funciones de tasación del polvorín de Bellver. Firmada por Enrique Sureda el 31 de Diciembre de 1912.

- Carta de la Administración del Real Patrimonio Balear para que GRF conozca las proposiciones del concurso de adjudicación de las obras de los muros N. y O. del Palacio de la Almudaina. Firmada por Enrique Sureda el 21 de Febrero de 1916.

- Borrador del pliego de condiciones facultativas y económicas de reconstrucción de los muros del Norte y Oeste. Firmado el 15 de Junio de 1915.

- Borrador definitivo del valor de los materiales y de las obras del polvorín de Bellver y dibujos al margen.

- Borrador de la memoria explicativa de las obras en el Palacio.

- Dibujos de los detalles de la torre. Lápiz sobre papel. 38 x 44 cm.

- Plantas y alzado sin identificar. Se trata de

la torre del Palacio. Lápiz sobre papel. 49 x 108 cm.

- Planta sin identificar. Se trata de la planta baja y perímetro. Lápiz sobre papel. 51 x 67 cm.
- Dibujos sin identificar. Detalles de las ménsulas de la torre del Palacio. Lápiz sobre papel. 41 x 108 cm.
- Alzado sin identificar. Se trata del muro Norte del Palacio lindante con la escalera y dibujos al margen. Tinta y lápiz sobre papel. 30 x 83 cm.
- Borrador de la planta del edificio con las reformas a realizar y perímetro del mismo. Tinta, lápiz y lápices de colores. 56 x 75 cm.

GRF. 022

Correos, 1915.

- Planta baja. Tinta sobre papel de hilos, 63 x 97 cm.
- Planta piso principal. Tinta sobre papel de hilos, 63 x 94 cm.
- Planta baja. Lápiz sobre papel de seda, 52 x 77 cm.
- Solar de Juan Fortuny. Perímetro y cuentas al margen. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel, 47 x 109 cm.
- Alzamiento de fachada principal y lateral sin identificar. Lápiz sobre papel, 37 x 57'5 cm.
- Tres hojas de cuentas y borradores. Lápiz sobre papel.

GRF. 023

Fábrica de **electricidad** *El Gas*, 1918.

- Correspondencia con el representante de la casa Maillart y Cia.
- Fachada y sección incompleta. Lápiz sobre papel vidriera, 35 x 64 cm.
- Sección del muro de cerramiento y puerta de entrada y plano plata general. Lápiz sobre papel vidriera, 44 x 110 cm.
- 3 cotas del nivel del terreno. Tinta y anotaciones a lápiz sobre papel de seda, 25 x 65 cm.
- Fachada lateral. Lápiz sobre papel de dibujo,

41 x 46 cm.

- Fachada. Lápiz sobre papel de dibujo, 33 x 71'5 cm.
- Fachada principal y boceto al margen. Lápiz sobre papel de dibujo, 39 x 46 cm.
- Presupuesto de gastos.

ALARÓ

GRF. 024

- Señalización de terrenos sin identificar. Reverso de papel de copia azul, 62 x 71 cm
- Medición de terrenos sin identificar. Reverso de papel de copia azul, 75 x 154 cm.
- Nota sobre cálculos.

ALCUDIA

GRF. 025

GRF. 025. 1

Murallas, 1910-1912 y 1917.

- Cartas sobre la necesidad de conceder los solares del derribo de las murallas a los obreros
- Memoria explicativa para llevar a cabo el levantamiento del plano general de la ciudad.
- “Plano de Alcudia” con su perímetro de murallas numerado. Tintas y acuarela sobre papel de seda, 57'5 x 71 cm.
- Plano de la ciudad con propuestas ensanches de las calles. Tintas sobre papel de seda, 127 x 151 cm.
- Plano del perímetro amurallado con numeración de los espacios. Lápiz sobre papel de seda, 65 x 73 cm.
- Plano con anotaciones concretas en las principales calles. Tintas y lápiz sobre papel de seda, 110 x 156 cm.
- Plano general con atención a las murallas. Lápiz y acuarelas sobre papel de dibujo, 75 x 74'5 cm.

GRF. 025. 2

Cementerio, 1914- y 1916.

- Detalle del murete. Alzado y sección. Tinta sobre papel de hilos, 34 x 64 cm.
- Parcial de muros y plantas. Tinta sobre papel de hilos, 33 x 120 cm.
- Planta general y fachadas. Tintas sobre papel de hilos, 32 x 104 cm.
- Pliego de condiciones facultativas de las obras en la fachada y borrador manuscrito
- Alzado de la entrada, sección y plantas. Lápiz sobre papel de dibujo, 46 x 97 cm.
- Alzado y sección de la verja y el murete. Lápiz sobre papel de dibujo, 29'5 x 42 cm.

ALGAIDA

GRF. 026

GRF. 026. 1

Proyecto de **calle** nueva (c/. Beata/ Sant Joan), 1911.

- Plano ubicación con mediciones. Tintas sobre papel de seda, 63 x 106 cm.
- Cotas de nivel. Lápiz y tinta sobre papel de dibujo, 39 x 40 cm.
- Hoja de aprecio de los terrenos a expropiar del Sr. Julián Cardell. Proyecto **calle** nueva (c/. Roca/ c/. Sitjar), s.f.. Lápiz sobre papel de dibujo, 49 x 113 cm

GRF. 026. 2

Cementerio, 1914.

- Planta general. Tintas y anotaciones a lápiz sobre papel de hilos, 32'5 x 70 cm.
- Planta. Tinta y acuarela sobre papel de hilos, 34 x 62 cm.
- Planta parcial. Tintas sobre papel de hilos, 27 x 34 cm.
- Planta general firmada por Bartolomé Ferrá, 1897. Tintas y acuarelas sobre papel de hilos, 47 x 78 cm.
- Alzado, plantas, secciones y fachada firmado

por Bartolomé Ferrá, 1897. Tinta sobre papel de hilos, 47 x 81 cm.

- Planta. Lápiz sobre papel, 40 x 45'5 cm.
- Planta y dos secciones. Lápiz sobre papel, 32 x 42'5 cm.
- Plantas, alzados y secciones. Tinta y acuarela con anotaciones a lápiz sobre papel de dibujo, 44 x 86 cm.
- Plano planta general (anverso); sección y planta (reverso). Tintas sobre papel de dibujo (anverso); lápiz (reverso) sobre papel de dibujo, 48'5 x 81 cm.
- Alzado, sección y planta del muro de cerramiento y escalera (anverso); esbozo de planta (reverso).

Lápiz sobre papel de dibujo, 28 x 58 cm.

- Planta general y secciones. Lápiz sobre papel de dibujo, 72 x 73 cm.
- Correspondencia con la alcaldía (dos cartas).
- Memoria descriptiva del proyecto de "Ensanche y distribución.." firmada por B. Ferrá, 1897.
- Memoria explicativa de GRF (faltan hojas).
- Avance del presupuesto de gastos (de B. Ferrá?).
- Borrador del presupuesto de GRF.

ANDRATX

GRF. 027

GRF. 027. 1

- Proyecto de tinglado de madera para **mercado** en la Plaza Nueva, 1882-1883. Se acompaña de un alzado. Lápiz y tinta sobre papel, 31 x 60 cm.
- Planta del tinglado de la Plaza Nueva. Lápiz y tintas sobre papel, 30'5 x 72 cm.

GRF. 027. 2

Correspondencia. Tres cartas del Ayuntamiento relativas a la construcción de un **punto** sobre el **torrente** de Sa Coma Major en el cruce con el camino de Son Toni Petit, 1907-1908

- Plano y secciones para un puente. Tintas sobre papel de hilos, 31 x 86 cm.
- Borradores y mediciones para el puente:
- Alzado y secciones. Lápiz sobre papel de seda, 36 x 41 cm.
- Mediciones sobre una planta. Lápiz sobre papel, 18 x 25 cm.
- Plano. Tintas y lápiz sobre papel de seda, 22 x 46 cm.
- Perfil del terreno. Tintas sobre papel de seda, 29'5 x 42 cm.
- Alzado. Lápiz y tinta sobre papel de dibujo, 22 x 39'5 cm.
- Sección. Lápiz y tintas sobre papel de dibujo, 31'5 x 61 cm.

GRF. 027. 3

- Fachada **privada** sin identificar. Lápiz sobre papel de dibujo, 24 x 29 cm.

GRF. 027. 4

- Borrador presupuesto para el **Teatro Argentino**.

GRF. 027. 4

- **Solares** entre la c/. del Sol y de la Cárcel. Lápiz sobre papel, 61 x 82 cm.
- **Solares** de la c/. de la Cárcel. Tintas sobre papel vidriera, 34'5 x 25 cm.
- **Solares** sin identificar. Lápiz y tinta sobre papel vidriera, 37 x 62 cm.
- **Solares** de la manzana entre las c/. del Cos y de la Cárcel. Lápiz, tintas y acuarela sobre papel de dibujo, 52 x 67 cm.
- **Solares** entre las c/. de Sallent y del Archiduque. Tintas sobre papel, 110 x 32 cm.
- “**Solares** de Fernando, 1907” en la carretera de Andraitx (¿). Lápiz, tintas y acuarelas sobre papel de seda, 36'5 x 110 cm.
- Plano y sección de la **carretera** de Andraitx junto a la casa del peón caminero. Tintas sobre papel, 44 x 32 cm.

ARTÀ

GRF. 028

Urbanización de terrenos, 1916-1917.

- Planimetría del terreno llamado “Na Caragol”. Lápiz sobre papel de dibujo, 81 x 101 cm.
- Plano de solar sin identificar. Tintas sobre papel de hilos, 32 x 118 cm.
- Plano de solares sin identificar. Tintas sobre papel de hilos, 32 x 118 cm.
- Plano de solares. Tintas sobre papel, 38 x 99 cm.
- Plano de los solares de la c/. Margarita Esplugas. Tintas sobre papel, 65 x 43 cm.
- Plano de los solares de las c/. Margarita Esplugas y c/. Ramón Llull, sin mediciones. Tintas sobre papel, 71 x 105 cm.
- Plano solar sin identificar. Lápiz sobre papel de seda, 64 x 45 cm.
- Perfiles de una pendiente sin identificar. Lápiz y tintas sobre papel de seda, 44 x 122 cm.
- Perfiles de las calles Ramón Llull y Margarita Esplugas. Lápiz y tinta sobre papel de seda, 44 x 232 cm.
- Perfiles de calles sin identificar. Lápiz y tintas sobre papel de seda, 44 x 225 cm.
- Memoria explicativa para la urbanización de la barriada de “Es Figueral” lindante con los terrenos de “Na Caragol” de Artà, 1917.

CALVIÀ

GRF. 029

Casa consistorial, 1911.

- Memoria explicativa del proyecto.
- Fachada lateral, sección, planta y fachada principal. Lápiz sobre papel de dibujo, 35 x 50 cm.
- Planta principal. Lápiz sobre papel de seda, 20'5 x 26'5 cm.
- Fachada lateral y sección. Lápiz sobre papel,

28'5 x 22 cm.

- Fachada principal. Lápiz sobre papel, 28 x 22 cm.
- Planta principal con mediciones (anverso) y esbozos de planta y detalles (reverso). Lápiz y tinta sobre papel, 25'5 x 18 cm.
- Borrador de fachada y plantas. Lápiz sobre papel milimetrado, 32 x 35 cm.
- Borrador del presupuesto general.

CAMPOS

GRF. 030

GRF. 030. 1

Para abrir una **nueva calle**, carretera de Felanitx a la Rápita, 1910.

- Expropiación forzosa a Sres. Mateo Oliver, Cosme Garcías, Juan Vadell y herederos de Joaquín Prohens. Hojas de aprecio.
- Plano planta situación. Lápiz sobre papel de seda, 44 x 64 cm.

GRF. 030. 2

Cementerio municipal, 1916.

- Planta general. Tintas sobre papel de hilos, 32 x 123 cm.
- Alzado verja, planta y secciones. Tinta sobre papel de hilos, 31'5 x 93 cm.
- Diseño de murete con cancela y verja. Lápiz sobre papel de dibujo, 11 x 44 cm.
- Secciones y planta. Lápiz y acuarela sobre papel, 33'5 x 45 cm.
- Planta general y anotaciones a lápiz. Tintas y acuarelas sobre papel de dibujo, 33 x 97 cm.

CAPDEPERA

GRF. 031

Cementerio, 1906-1907.

- Nota del Ayuntamiento.
- Planta general y sección. Copia en papel azul, 32 x 98 cm.

· Detalles:

Capillas: Puerta de entrada, dos secciones, fachadas y planta.

Oratorio: Sección y planta.

Sepulturas: Dos secciones y planta.

Panteones: Plantas y secciones.

Copia sobre papel azul, 32 x 217 cm.

· Fachada, sección y planta para oratorio (anverso); planta, sección para panteón. Lápiz sobre papel de dibujo, 36 x 56 cm.

· Borrador para cementerio y anotaciones al margen. Tinta y lápiz sobre papel, 40 x 51 cm.

· Planta general de un **cementerio de Capdepera** para reforma. Lápiz y tinta sobre papel de dibujo (aprovecha un dibujo técnico de la Escuela). 48 x 63 cm.

ESPORLES

GRF. 032

· Proyecto de reforma de **alineaciones** de la calle San Juan y de construcción de un puente sobre el torrente, 1911.

· Perfil. Tintas y acuarelas sobre papel de hilos, 32'5 x 70 cm.

· Planos. Tintas y acuarelas sobre papel de hilos, 32'5 x 107 cm.

· Detalles del puente. Tintas sobre papel de hilos, 32'5 x 84 cm.

FELANITX

GRF. 033

GRF. 033. 1

Trabajos para el **Ayuntamiento**, 1913.

- Notificaciones y correspondencia sobre: lavaderos públicos (1910), perito tasación y expropiación de fincas (1912), fuente del paseo (1917), alineaciones de nuevas calles (1909), etc.

GRF. 033. 2

Cruz del camino del Carritxó, 1917.

- Alzado y planta. Lápiz sobre papel de dibujo, 45'5 x 59 cm.
- Correspondencia con el presbítero Bartolomé Obrador (5 cartas).
- Texto de la inscripción de la cruz.

INCA

GRF. 034

GRF. 034. 1

- Planos de las **calles** de la Muestra, del Alba y de Jesús. Arquitecto Juan Guasp, 1886. Tintas sobre papel de hilos, 64 x 105.

GRF. 034. 2

Encargos para el **maestro** de obras **Moyà**, 1909.

- Plano planta general probablemente de un convento. Tintas sobre papel de hilos, 43'5 x 39 cm.
- Fachada y planta sin identificar. Lápiz sobre papel de dibujo, 31'5 x 44'5 cm.
- La misma fachada y planta sin identificar anterior. Papel de fotocopia, 31 x 41'5 cm.
- Fachada, sección y planta para Antonio Fluxà Figuerola (c/. Estación). Lápiz sobre papel de dibujo, 29 x 61 cm.

GRF. 034. 3

Cuartel de Infantería. Dependencias generales, 1909-1910.

- Planta general. Lápiz y acuarela sobre papel de dibujo, 67 x 39'5 cm.
- Sección y fachada. Lápiz y acuarela sobre papel de dibujo, 24 x 67 cm.
- Planta baja y parcial de fachada. Copia sobre papel azul, 25 x 67'5 cm.
- Borrador presupuesto general de las obras
- Alzado, sección y plantas baja y principal de Francisco Roca. Copia sobre papel sepia, 33'5 x 129 cm.
- Fachada y dos secciones. Lápiz y acuarelas sobre papel de dibujo, 24 x 67 cm.

- Planta baja y parcial de fachada. Copia sobre papel azul, 25 x 67'5 cm.

- Correspondencia con la Comandancia de Ingenieros (3 cartas) y con la alcaldía de Inca (2 cartas).

- Planta baja y parcial de fachada. Tintas y acuarela sobre papel de hilos, 18 x 80 cm.

- Dos plantas, fachada y sección. Tinta sobre papel de hilos, 51 x 123 cm.

- Borrador de fachada, plantas y otros dibujos al margen. Lápiz sobre papel, 33'5 x 45 cm.

- Diseño y sección para techumbre?. Lápiz sobre papel, 33'5 x 22'5 cm.

- Diseño y sección para techumbres?. Lápiz sobre papel, 33'5 x 45 cm.

- Pliego de condiciones para la contratación de las obras del pabellón de dependencias generales.

- Presupuesto de las obras de metales.

- Presupuesto de las obras de carpintería.

- Presupuesto de las obras de albañilería.

- Relación valorada y liquidación de las obras.

GRF. 034. 4

- Proyecto de **pabellón** para dormitorios, 1910.

- Planta. Tinta sobre papel de hilos, 33'5 x 65 cm.

- Fachadas y secciones. Tinta sobre papel de hilos, 34 x 78 cm.

GRF. 034. 5

- **Teatro** de Inca, 1913-1915.

Certificado de Inspección de Sanidad, 1914.

Factura de Pedro Ávila, de construcción de cielos rasos, 1915.

Planta principal, 1913. Fotocopia sobre papel azul (y copia), 45 x 74 cm.

Planta de cimientos, 1913. Fotocopia sobre papel azul (y copia), 45 x 74 cm.

Planta segunda, 1913. Fotocopia sobre papel azul (y copia), 45 x 74 cm.

Fachada, 1913. Fotocopia sobre papel azul,

31 x 57 cm.
Sección longitudinal, 1913. Fotocopia sobre papel azul (y copia), 32 x 75 cm.
Sección transversal, 1913. Fotocopia sobre papel azul, 31'5 x 58 cm.
Planta, s.f. Tinta sobre papel de hilos, 58 x 51 cm.
Alzados de dos fachadas (una para Hotel), 1915. Tinta sobre papel de hilos, 31'5 x 56 cm.
Alzados de dos fachadas, s.f. Tinta sobre papel vidriera, 31 x 51 cm.
Alzado de fachada, s.f. Tinta sobre papel vidriera, 30 x 38 cm.
Planta general, s.f. Tinta de colores y acuarela sobre papel de seda, 54'5 x 50 cm.
Perfiles para bancos, s.f. Lápiz, tinta y acuarelas sobre papel, 66 x 66 cm.
Planta general con distribuciones, s.f. Tintas, acuarelas y anotaciones a lápiz sobre papel, 58 x 51 cm.
Borrador de la planta, s.f. Lápiz y tinta sobre papel, 56 x 40 cm.
Sección general, s.f. Lápiz y acuarelas sobre papel, 27'5 x 54 cm.
Perímetro?, s.f. Tintas sobre papel, 84 x 81 cm.
Planta general con distribuciones, s.f. Tintas y acuarela sobre papel, 51 x 54 cm.
Planta general con medición de los radios del estrado, 1914. Tintas y acuarelas sobre papel, 50 x 36 cm.
Planta general con asientos, s.f. Tinta sobre papel, 42'5 x 33 cm.
Fachada principal, s.f. Lápiz sobre papel, 30 x 57 cm.
Diseño para el **escenario**. Alzado y perfiles. Lápiz y acuarela sobre papel, 30 x 54 cm.
Diseño para el **escenario**. Sección longitudinal. Lápiz y acuarela sobre papel, 52 x 53 cm.
Planta general muda. Tintas sobre papel, 56 x 40 cm.
Cargas sobre las diferentes **armaduras**. Tintas y acuarelas sobre papel, 54 x 100 cm.

Planta general con distribuciones, s.f. Tintas y acuarelas sobre papel, 51 x 50 cm.
Para acceso al teatro. Plantas baja y principal, s.f. Lápiz sobre papel de dibujo, 29'5 x 69 cm.
Alzado para dos fachadas (para acceso al teatro?) que menciona un hotel, s.f. Lápiz sobre papel de dibujo, 30'5 x 60 cm.
Dos plantas para café y piso primero para dormitorios, s.f. Lápiz sobre papel de dibujo, 21 x 65 cm.
Planta general, s.f. Lápiz sobre papel de dibujo, 52'5 x 37'5 cm.
Memoria explicativa, 1913.
Apertura de la calle y valor de los solares, 1913.
Resumen de todas las obras, 1913.
Borrador del presupuesto definitivo para el teatro de Inca, 1913.
Presupuesto, 1913.
Presupuesto del café-restaurant, 1913.
Borrador del presupuesto general del teatro de Inca, 1913.

GRF. 034. 6

· Construcción de un **depósito de agua**, 1914-1915.
Correspondencia del arquitecto Jaime Aleñá Ginart con el alcalde, descripción de las obras y presupuesto de los materiales.

GRF. 034. 7

· Para **Plaza de Toros**.
· Detalle mobiliario decoración de balaustres y columnas de hierro (anverso); esbozos de ménsulas y columnas (reverso).
Lápiz y tinta sobre papel (anverso); lápiz y acuarela sobre papel (reverso), 22 x 33'5 cm.

LLUBÍ

GRF. 035

· **Expropiación** forzosa para la prolongación de la c/. de la Iglesia.

Correspondencia oficial (5 cartas).

LLUCMAJOR

GRF. 036

· Campo de **deportes**. Lápiz y tinta sobre papel de dibujo. 29'5 x 36 cm.

MANACOR

GRF. 037

GRF. 037. 1

· **Sanatorio** de Manacor

Invitación del Inspector Provincial de **Sanidad** de Baleares para visita Son Inglada. 28 Mayo de 1917.

Sanatorio de Manacor?. Presupuesto obras de reforma del Al reverso, dibujos al margen. 8 Junio 1917.

Sanatorio de Manacor?. Listado de reformas y boceto de planta. Cuentas al margen en el reverso. Sin fecha.

GRF. 037. 2

· **Matadero** municipal, s.f.

Plano de ubicación en la ciudad. Tinta y lápiz sobre papel, 41 x 55 cm.

Planta general, dos secciones y fachada. Tintas y lápiz sobre papel, 32 x 111 cm.

Planta y fachada. Lápiz sobre papel de seda, 28 x 63 cm.

GRF. 037. 3

· **Velódromo**. Tinta sobre papel de seda, 27'5 x 37 cm.

MARRATXÍ

GRF. 038

GRF. 038. 1

· Ante-proyecto del camino vecinal **Pont d'Inca-s'Indioteria**. Año 1907.

Correspondencia entre el alcalde Marratxí, Matías Mesquida y GRF para que proceda a iniciar el anteproyecto. 21 Junio y 7 Septiembre de 1907.

Memoria explicativa. 4 de Noviembre de 1907.

Plano y perfil. 4 de Noviembre de 1907. Tintas sobre papel de hilos, 31 x 95 cm.

GRF. 038. 2

· **Ses Rotes de Son Caurelles**. Plan de barriada (*establiments*). Año 1907.

Memoria, borradores de cuentas y 3 planos topográficos.

Tinta y acuarela sobre papel, 22 x 117, 24 x 68 y 55 x 97 cm.

GRF. 038. 3

· Puente sobre el torrente de **Coa Negra**. Dirección de las obras con las condiciones del convenio con el contratista Jaime Planisi y los gastos que se derivan. Años 1911 y 1912.

MONTUÏRI

GRF. 039

· Correspondencia con el alcalde (tres cartas), Gabriel **Sampol**.

La primera nombrando a GRF director de las obras del ensanche del cementerio y constructor de 80 sepulturas, la segunda para comunicarle el estado atrasado de las obras y la tercera para ultimar las obras antes de la bendición por parte del párroco. Años 1908 y 1909.

PORRERES

GRF. 040

Plaza Mayor. Expropiación forzosa para el ensanche.

· Correspondencia de 9 cartas entre el alcalde de Porreres Jaime Mora y GRF dirigidas a él y al gobernador civil. 1907-1909.

- Certificado y borradores del nombramiento de GRF como perito, mediciones del terreno expropiado y relación de los 2 propietarios interesados en la expropiación. 1909.
 - 2 alzados de fachadas y una planta.
- Lápiz sobre papel. 32'5 x 44 cm.

PUIGPUNYENT

GRF. 041

GRF. 041. 1

- Plano de **Son Fàva** de Joaquín Rovira con su perímetro y dimensiones. 21 de Mayo de 1911.
- Tinta y lápiz sobre papel de dibujo, 66 x 103 cm.

GRF. 041. 2

- Plano sin identificar. Plan de barriada (*establiments*) de **Son Forteza**.
- Tintas y lápiz sobre papel de seda, 65 x 87 cm.

SENCELLES

GRF. 042

- **Cementerio**, s.f.
- Plano planta general y alzado parcial.
- Lápiz sobre papel, 48 x 40 cm.
- Bocetos de nichos y sepulturas, y cálculos al margen (anverso); nichos y cálculos (reverso).
- Lápiz y tinta sobre papel, 32 x 22 cm.

SANT JOAN

GRF. 043

GRF. 043. 1

- Proyecto para una **Escuela** Municipal. Octubre de 1910.
- Croquis plano de una **Escuela** Municipal. En el reverso, bocetos al margen.
- Tinta sobre papel de cuadriculado. 18 x 30 cm.
- Fachada de la **Escuela** Municipal.
- Tinta sobre papel. 11 x 16 cm.
- Correspondencia. Dos cartas relativas a las

obras de las Escuelas Municipales. Una es de GRF el 7 de Noviembre de 1910, la otra del alcalde San Juan, Juan Gayà, del 24 de Diciembre de 1911.

GRF. 043. 2

- Proyecto de **Escuela** graduada. Plantas principal y baja, fachada principal y lateral y secciones.
- Tinta sobre papel de hilos. 32 x 124 cm.

GRF. 043. 3

- Apertura de **nueva calle**, 1910-1911.
- Plano planta con mediciones de las fachadas.
- Lápiz sobre papel, 26 x 18 cm.
- Plano planta con mediciones de las fachadas.
- Lápiz sobre papel, 25'5 x 18 cm.

SANTA MARGARITA

GRF. 044

- Reforma de la plaza. Borrador de las cotas del terreno. En el reverso, dibujos al margen.
- Lápiz sobre papel de dibujo, 32 x 75 cm.
- Reforma de la plaza. Borrador de cotas (cont.).
- Lápiz y tinta de color sobre papel, 32 x 43'5 cm.
- Reforma de la plaza. Borrador de cotas (cont.).
- Lápiz y tinta sobre papel de dibujo, 32 x 43'5 cm.
- Croquis de la plaza. Plano.
- Lápiz y tintas sobre papel de seda, 35 x 55 cm.
- Croquis de la plaza. Plano del 20 de Enero de 1910.
- Lápiz y tinta de colores sobre papel cartulina, 49'5 x 64'5 cm.
- Croquis camino vecinal. Niveles y localización espacial. El reverso es un estudio geofísico del terreno firmado por S. Mateu y GRF. Año 1917.
- Lápiz, tintas y acuarelas sobre papel de dibujo, 51'5 x 73 cm.

SANTANYÍ

GRF. 045

- Planta y sección de escuela para **Calonge**.
Lápiz y notas a tinta sobre papel. 45 x 32'5 cm.

SÓLLER

GRF. 046

GRF. 046. 1

Estación radiotelegráfica y columna de hierro, 1911.

- Correspondencia con la Compañía Marconi de EE.UU.
- **Proyecto** de la **estación** que incluye:
Presupuesto de ejecución material y planos de dos plantas, una fachada y dos secciones. Tinta y acuarelas sobre papel de hilos, 32 x 51 cm y tres fotocopias en papel azul de planos que se “proponen” y “proyectan” para la estación.
- Pliego de **modificaciones**.
- **Borradores** del proyecto que incluye:
Proyecto, pliego de condiciones y planos:
 - Uno de dos plantas, fachada y sección en tinta sobre papel de hilos, 32 x 64'5 cm.
 - Otro de las dos plantas en lápiz y acuarelas sobre papel de seda, 21 x 31 cm.
 - Y el último una fachada y una sección en lápiz sobre papel de dibujo, 22'5 x 33'5 cm.
- **Borradores:**
Contrata y dibujos técnicos:
 - Dos plantas. Tinta sobre papel, 22'5 x 33'5 cm.
 - Una planta. Lápiz sobre papel, 22'5 x 33'5 cm.
 - Dos alzados. Lápiz sobre papel, 22'5 x 33'5 cm.
 - Dos plantas (anverso). Una sección (reverso). Lápiz sobre papel, 22'5 x 33'5 cm.
 - Dos fachadas. Lápiz sobre papel, 22'5 x 33'5 cm.

GRF. 046. 2

- Proyecto de **cubrición del torrente**, 1916.
- Cartas del alcalde relativas a las obras para cubrir el cauce del torrente, 1918.
- Plano planta sin identificar (cauce del torrente?). Lápiz y tintas sobre papel, 36 x 77 cm.
- Plano planta sin identificar (cauce del torrente?) –anverso-; detalles arquitectónicos al margen –reverso-.
Lápices sobre papel, 29'5 x 97 cm.

GRF. 046. 3

- Nombran a GRF perito expropiación terrenos para la **prolongación** c/. de Cetre, 1917.
- Una carta de la **escuela** de niñas al alcalde para obras de ampliación, 1918.
- Planta sin identificar. Lápiz sobre papel de dibujo, 37 x 62'5 cm.

GRF. 046. 4

- Una carta del alcalde relativa a las obras del **Mercado**, 1918.
- Plano planta del **Mercado** Municipal. Lápiz sobre papel de dibujo, 32 x 66 cm.
- Fachada, planta y alzados (Mercado?).
Tintas y lápiz sobre papel de dibujo, 46 x 61 cm.

MENORCA

MAÓ

GRF. 047

GRF. 047. 1

- **Lazareto de Maó**. Obras de reparación y mejora en el edificio. Año 1889 y 1902.

GRF. 047. 2

- **Lazareto de Maó**. Borradores presupuestos y liquidaciones. Carpetas 1 a 10. Año 1910.

GRF. 047. 3

- **Lazareto de Maó.** Borradores presupuestos y liquidaciones. Años 1915 y 1916.

GRF. 047. 4

- Cálculos para vigas y cubiertas. Sin fecha.

GRF. 047. 5

Lazareto de Mahón.

- Plano **general** de urbanización. 9 Octubre 1910.

Tintas sobre papel de hilos, 51 x 101 cm.

- **Planta baja.** Enero, 1917.

Tintas sobre papel tela, 58 x 110 cm.

- Servicios generales para **desinfección** del Hospital. Planta, fachada y sección. 9 Octubre, 1910.

Tintas sobre papel de hilos, 32 x 106 cm.

- Pabellón para residencia definitiva de las **Hermanas** de la Caridad. Planta, fachada y sección. 9 Octubre, 1910.

Tintas sobre papel de hilos, 32 x 89 cm.

- Repetido anterior.
- Plano. Pabellón de **desinfección.** Planta, fachada y sección. 9 Octubre, 1910.

Tintas sobre papel de hilos, 31'5 x 86 cm.

- Planta sin identificar.

Tinta sobre papel de hilos, 33 x 82 cm.

- Pabellón para **personal** facultativo. Fachada, planta principal, planta baja y sección. 9 Octubre, 1910.

Tintas y correcciones a lápiz sobre papel de hilos.

- Pabellón para **servicios** generales. Planta y secciones. 9 Octubre, 1910.

Tintas sobre papel de hilos, 32 x 103 cm.

- Pabellón para **enfermerías.** Planta, fachada y sección. 9 Octubre, 1910.

Tintas sobre papel de hilos, 32 x 106 cm.

- Planta sin identificar.

Tintas sobre papel de hilos. 32 x 59'5 cm.

- Pabellón para **enfermerías.** Planta, fachada principal y lateral. 9 Octubre, 1910.

Tintas sobre papel de hilos, 32 x 110 cm.

- Pabellón para **hospedería.** Planas.

Tintas sobre papel de hilos y apuntes a lápiz, 35 x 71 cm.

- **Cuadra** francesa. Planta principal. 28 Enero, 1909.

Tintas y acuarelas sobre papel de hilos, 49 x 99 cm.

- Pabellón para **empleados.** Plantas. 28 Enero, 1909.

Tintas sobre papel de hilos, 34'5 x 64 cm.

- Diseño para **ventana.** Frontal y sección.

Tintas sobre papel de hilos, 30 x 58'5 cm.

- Proyecto de **reforma** de los almacenes del Lazareto sucio de Mahón. Diseño ventanas. Frontales y secciones. 30 Agosto, 1884.

Tintas sobre papel de hilos, 31 x 80 cm.

- Proyecto de **reforma** de los almacenes del Lazareto sucio de Mahón. Sección y ventanas (frontal y secciones). Sin fecha.

31 x 90 cm.

- Pabellón de las **hospederías** de tercera. Planta única. 28 Enero, 1909

Tinta y anotaciones a lápiz sobre papel de hilos.

- Servicios de hidroterapia. Planta, fachada y sección.

Tintas sobre papel de hilos, 30 x 100 cm.

GRF. 047. 6

Lazareto de Mahón.

- Plano general de **urbanización.** 9 Octubre de 1910. Copia en papel azul, 50 x 101 cm.

- **Plano** general del Lazareto de Mahón (sin fecha). Copia en papel azul, 60'5 x 74 cm.

- **Planta** general. Hoja 1. 13 Diciembre, 1915. Copia en papel azul, 58'5 x 78'5 cm.

- **Alzados.** Hoja 2. 13 Diciembre, 1915. Copia en papel azul, 31'5 x 76 cm.

- **Sección.** Hoja 3. 13 Diciembre, 1915. Copia en papel azul, 31'5 x 76 cm.

- Detalle de **ventanal.** Hoja 4. 13 Diciembre, 1915. Copia en papel azul, 31 x 54 cm.

- Plano de conjunto. Ampliación de la instalación **hidráulica**, pozos Mouras y alcantarillas. 30 Agosto, 1910. Copia en papel azul, 32'5 x 70 cm.
- Otra copia igual.
- Plano de conjunto. **Alcantarillado** general y pozos Mouras. 9 Octubre, 1910. Copia en papel azul, 32 x 56 cm.
- Otra copia igual.
- Servicios generales para **desinfección** del hospital. Planta, fachada y sección. 9 Octubre, 1910. Copia en papel azul, 31'5 x 104 cm.
- Otra copia igual.
- Pabellones para **hospedería** de tercera y personal eventual. Planta, fachada y sección. 30 Agosto, 1910. Copia en papel azul, 33 x 75 cm.
- Otra copia igual.
- Servicios de **hidroterapia**. Almacén central. Planta, fachada y sección. 30 Agosto, 1910. Copia en papel azul, 31'5 x 103 cm.
- Otra copia igual.
- Pabellón de **desinfección**. Planta y fachada. 30 Agosto, 1910. Copia en papel azul, 33 x 74 cm.
- Pabellón para **personal** facultativo. N° 11-A. Plantas, fachada y sección. 9 Octubre, 1910. Copia en papel azul, 31'5 x 125 cm.
- Otra copia igual.
- Pabellón de **desinfección**. Planta y fachada. 30 Agosto, 1910. Copia en papel azul, 33 x 75 cm.
- Pabellones. **Residencia** eventual para enfermeros y lavanderas del Hospital. Residencia eventual para las Hermanas del Servicio del Hospital. Planta, fachada y sección. 7 Octubre, 1910. Copia en papel azul, 30 x 81 cm.
- Otra copia igual.
- Pabellones para **laboratorio** bacteriológico. 9 Octubre, 1910. Planta, fachada y sección. Copia en papel azul, 31'5 x 87 cm.
- Otra copia igual.
- Pabellón para **conserjería**. Hoja 5. Planta. 30 Agosto, 1910. Copia en papel azul, 32 x 63'5 cm.
- Pabellones para **enfermerías**. Planta, fachada y sección. 30 Agosto, 1910. Copia en papel azul, 32'5 x 75 cm.
- Otra copia igual.
- **Cuadra y corral**. Planta, fachada y sección. 9 Octubre, 1910. Copia en papel azul, 31 x 95 cm.
- Otra copia igual.
- Pabellón para residencia definitiva de las **Hermanas** de la Caridad. Plantas, fachada y sección. 9 Octubre, 1910. Copia en papel azul, 31 x 119 cm.
- Otra copia igual con detalles en acuarela.
- **Enfermerías** en la patente apestada. Planta, fachada y sección. 30 Agosto, 1910. Planta, fachada y sección. Copia en papel azul, 33 x 75 cm.
- Otra copia igual.
- Instalación de **estufas** y cámara de formol. 30 Agosto, 1910. Copia en papel azul, 33 x 75 cm.
- Otra copia igual.
- Plano. Pabellón de **desinfección**. Planta, fachada y sección. 9 Octubre, 1910. Copia en papel azul, 31'5 x 85'5 cm.
- Otra copia igual.
- **Pozos Mouras**. Planta y sección. 30 Agosto, 1910. Copia en papel azul, 33 x 74 cm.
- Otra copia igual.
- Otra copia igual.
- Otra copia igual con fecha 9 Octubre, 1910.
- Pabellón de **conserjería**. Planta. Copia en papel azul, 31'5 x 44 cm.
- Otra copia igual.
- **Alcantarillas**. Detalles. Dos secciones. 9 Octubre, 1910. Copia en papel azul, 31 x 43 cm.
- Otra copia igual.
- Otra copia igual.
- Pabellón para **conserjería**. Hoja 9. Planta. 30 Agosto, 1910. Copia en papel azul, 31'5

x 44 cm.

- Pabellón para **personal** facultativo nº 11-B. Planta, fachada y sección. 9 Octubre, 1910. Copia en papel azul, 32 x 98 cm.
- **Pozo** Mouras de capacidad para 10 a 15 personas. Secciones. Sin fecha. Copia en papel azul, 45 x 30 cm.
- Pabellón de **enfermería** y **almacén**. Planta. 30 Septiembre, 1910. Copia en papel azul con detalles en acuarela, 33'5 x 87 cm.

GRE. 047. 7

Lazareto de Mahón.

Borradores.

- Plantas baja y principal de la **Hospedería** antes de la reforma. Tinta sobre papel de seda, 27'5 x 42 cm.
- Sección y fachada “conforme ha de quedar”. Muy deteriorado. Tintas sobre papel de seda, 26 x 40 cm.
- Sección y fachada. Tinta sobre papel de seda, 36 x 48 cm.
- Plantas. Sin identificar. Tinta sobre papel de seda, 31 x 44 cm.
- Fachada y sección para Hermanas nº 6. Lápiz y acuarela sobre papel de dibujo, 50 x 66 cm.
- Instalación de estufa y cámara de formol en el nº 26. Agosto, 1910. Lápiz y acuarelas sobre papel de dibujo, 37 x 68 cm.
- Planta de enfermería nº 23. “Edificio nº 23 que se destina a enfermería y almacén”. Palma, 1909. Tinta, lápiz y acuarelas sobre papel de seda, 25'5 x 60 cm.
- Dos planta y dos fachadas. Sin identificar. Tinta sobre papel de dibujo y apuntes a lápiz, 69 x 60 cm.
- Curvas de nivel del suelo. Tintas sobre papel de dibujo, 36 x 133 cm.
- Sección nº 14. Lápiz sobre papel de dibujo, 34 x 35 cm.
- Tres plantas sin identificar.

Tinta y anotaciones a lápiz sobre papel de dibujo, 27'5 x 20 cm.

- Dos plantas sin identificar. Tinta y anotaciones a lápiz sobre papel de dibujo, 27'5 x 20 cm.
- Plano general del Lazareto. Dibujos al margen en el reverso. Tinta y lápiz sobre papel de dibujo, 49'5 x 102'5 cm.
- Fachada y dos plantas sin identificar. Tinta sobre papel de dibujo, 59 x 67 cm.
- Pabellón para enfermería nº 27 “en la patente apestada”. Agosto, 1909. Lápiz y acuarelas sobre papel de dibujo, 33 x 50 cm.
- Planta sin identificar. Tinta y anotaciones a lápiz sobre papel de seda, 44'5 x 71 cm.
- Fachada, planta y sección sin identificar. Lápiz y acuarela sobre papel de dibujo, 33 x 49 cm.
- Fachada, planta y sección nº 27. Lápiz sobre papel de seda, 35 x 55'5 cm.
- Planta, fachada y sección de enfermería (pabellón 14). Tinta y anotaciones a lápiz sobre papel encerado, 33 x 109 cm.
- Planta del servicio de desinfección y limpieza (pabellón 14). Tinta y anotaciones a lápiz sobre papel encerado, 35 x 47 cm.
- Planta, fachada y sección sin identificar. Tintas y anotaciones a lápiz sobre papel de seda, 32 x 99 cm.
- Planta principal y planta baja del pabellón nº 6. Roto. Tintas y acuarelas sobre papel de seda, 30'5 x 54 cm.
- Fachada, planta y sección de pabellón nº 11. Lápiz y acuarela sobre papel de seda, 35'5 x 55 cm.
- Fachada, planta y sección sin identificar. Lápiz y acuarelas sobre papel de dibujo. 50 x 66 cm.
- Croquis del plano general. Lápiz sobre papel de dibujo, 32 x 45 cm.
- Planta sin identificar. Muy deteriorado. Tinta y lápiz sobre papel, 46 x 40 cm.
- Una vista lateral y una sección general del recinto y muros perimetrales. Tintas y lápiz sobre papel de dibujo, 50 x 61 cm.

· Fachada, planta y sección del pabellón 11 para servicio de desinfección del puerto. Deteriorado.

Lápiz y tinta parcial sobre papel de seda, 35 x 62 cm.

· Fachada, planta y sección sin identificar. Tinta, lápiz y acuarelas sobre papel de seda, 39 x 66 cm.

· Planta sin identificar. Tinta y acuarelas sobre papel de seda, 32'5 x 98 cm.

· Fachada sin identificar. Lápiz sobre papel. 26'5 x 46 cm.

· Fachada, planta y sección sin identificar. Tinta sobre papel de seda y anotaciones a lápiz, 36'5 x 67'5 cm.

· Planta sin identificar. Tinta y lápiz sobre papel de seda, 28'5 x 60 cm.

· Dos fachadas sin identificar. Dibujo a lápiz en el reverso. Lápiz sobre papel, 35'5 x 29 cm.

· Planta y dos fachadas sin identificar. Tintas y anotaciones a lápiz sobre papel de seda, 33 x 108 cm.

· Fachada y frente del pabellón de enfermería nº 14. Roto. Lápiz sobre papel de seda, 42 x 43 cm.

· Croquis de la planta general con numeración pabellones al margen Lápiz sobre papel de seda, 21 x 50 cm.

· Planta del edificio de desinfección del puerto. Personal facultativo. Tintas sobre papel de seda, 17'5 x 46'5 cm.

· Planta general. Tintas sobre papel de seda, 37 x 34 cm.

· Planta parcial para situación calefacción. Tintas y acuarelas sobre papel, 21 x 41'5 cm.

GRF. 047. 8

Lazareto de Mahón.

Pliego de condiciones facultativas y económicas de la reparación y reforma. 1907-1916.

GRF. 047. 9

Lazareto de Mahón.

Escrituras y contratos. 1915.

GRF. 047. 10

Lazareto de Mahón.

Actas de recepción de las obras realizadas y certificaciones. 1905-1916.

GRF. 047. 11

Lazareto de Mahón.

Memorias explicativas de la obra. 1909-1915.

GRF. 047. 12

Lazareto de Mahón.

Casas **suministradoras** de maquinaria: Sociedad anglo-española de motores gasógenos y maquinaria general, Hijos de José Preckler de calefacciones y calderería, Thomson Houston Ibérica de material eléctrico, Miguel Pons Pons de albañilería, etc. 1909-1916.

GRF. 047. 13

Lazareto de Mahón.

Correspondencia. 1909-1917.

- Gobierno de la Provincia, 1889, 1909 y 1917
- Obispado de Menorca, 1909
- Murillo, inspector de Servicios de Sanidad. Madrid, 1909
- Arquitecto Manuel Romero. Madrid, 1910-1917
- Organismos sanitarios, 1910-1916
- Arquitecto Francisco Femeninas, 1916
- Maestro albañil Miguel Pons y Pons, 1916
- Damián Ramis, 1916
- Beneficiencia Municipal de Mahón, 1917
- Telegramas

IBIZA

GRF. 048

GRF. 048. 1

Ibiza. Santa Eulalia.

Expropiación forzosa de terrenos para el faro de

Tagomago, 1908 y 1912..

- Expediente.
- Correspondencia: 3 cartas de Arturo Pérez-Cabrera y otras 4 de diferentes remitentes.

GRF. 048.2

Ibiza.

Urbanización “La **Tanqueta**”, 1912.

- Correspondencia: 5 cartas de Arturo Pérez-Cabrera, secretario del Ayuntamiento y otras 2 del mismo año.
- Convenio entre partes.
- Plano parcial del centro de Ibiza. Tintas sobre papel de hilos, 95 x 163 cm.
- Plano parcial del centro de Ibiza. Tintas sobre papel de hilos, 76’5 x 195 cm.
- Plano de Ibiza en que se especifica el “Atadero municipal”. Tintas sobre papel de hilos, 44’5 x 36’5 cm.
- Plano de Ibiza. Tintas sobre papel de hilos, 32 x 62 cm.
- Plano de Ibiza. Tintas sobre papel de hilos, 31’5 x 61 cm.
- Plano de Ibiza con anotaciones encima. Tintas sobre papel de hilos, 41’5 x 63 cm.
- Plano de Ibiza y anotaciones encima. Tintas y lápiz sobre papel, 33’5 x 34 cm.
- Plano sin identificar. Tinta sobre papel vidriera, 63 x 85 cm.
- Plano de Ibiza en el que se especifica el “Atadero municipal”. Copia sobre papel azul, 72 x 162 cm.

GRF. 048. 3

Ibiza.

- Para Museo Arqueológico de Ibiza.
- Lápiz y acuarela sobre papel, 22’5 x 33 cm.

Edificios para la Iglesia.

MALLORCA

GRF. 049

GRF. 049. 1

Correspondencia como Arquitecto Diocesano.

- Nombramiento de GRF como arquitecto Diocesano, 1910.
- Tarjeta de Antoni M^a Alcover citarle en el Museo junto con Costa, 1917.
- Carta del Obispo para conocer el importe de obras de la iglesia de Sant Jordi, 1910.
- Carta del párroco de Sant Llorenç al Obispo sobre réplica Virgen, 1917.
- Carta de la Secretaría del Obispado sobre planos de la iglesia de Capdellà, 1913.
- Carta de la Secretaría del Obispado sobre relación de reparación iglesias, 1915.
- Carta de la Secretaría del Obispado sobre fondos reparación de La Real, 1916.
- Carta de la Curia Episcopal sobre los honorarios por las obras de la iglesia de Son Servera, s.a.
- Carta del diputado a Cortes por Ibiza, Sr. Román, anunciándole al a Diócesis de Ibiza la concesión de 1000 pesetas para la iglesia del Salvador de Ibiza, , s.a.
- Carta de la Diócesis de Ibiza sobre las obras de la iglesia del Salvador de Ibiza, 1917.
- Carta de la Curia Episcopal sobre los honorarios por la iglesia de Estellenchs, s.a.
- Carta de la Secretaría del Obispado para conocer estado de los planos de las iglesias de Son Servera y Capdellà, 1914.
- Carta de la Junta Diocesana para conocer el importe de las obras de San Pere de Petra, 1917.
- Carta del Gobierno Eclesiástico para conocer el importe de las obras de la iglesia de la Real, 1916.
- Carta del Obispado de Mallorca para conocer el importe de las obras para la iglesia de Cabrera, 1914.
- Carta de la Diócesis de Ibiza para el templo de la Marina de Ibiza, 1913.
- Carta de la Secretaría del Obispado para ir

a Lluc, 1913.

- Carta del senador Antonio Vives sobre impresos de la Diócesis, 1912.
- Carta de la Junta Diocesana para conocer el importe de las reparaciones de la iglesia de San Cristóbal de Biniali, 1917.
- Carta de la Junta Diocesana para conocer el importe del nuevo templo del Puerto de Andratx, 1917.
- Informe borrador del estado de la iglesia de s'Horta en Felanitx, 1917.
- Informe borrador sobre el proyecto de retablo para las Hijas de María de Felanitx, 1917.
- Informe borrador para a aprobación de la restauración de la capilla de la beata C. Thomàs en la iglesia de Consell, 1917.
- Informe borrador sobre el importe de las obras de la iglesia del Puerto de Andratx, s.a.
- Un presupuesto sin identificar, 1914.

GRF. 049. 2

Peregrinación mallorquina a Roma, 1910.

- Lista impresa de los romeros.
 - Tres cartas de GRF a su esposa desde el *Grand Hotel de l'Europe*, 14, 17 y 19 de junio.
 - Prospecto del viaje y precios.
 - Cuatro recordatorios: del Hotel, de la visita al Papa, de la inscripción a la próxima peregrinación y de la Casa Tanfani y Bertarellim, proveedores de Su Santidad.
- Dos periódicos italianos: *Cronaca di Roma* (20 junio 1910) y *L'Osservatore romano* (18 de junio de 1910).

PALMA

GRF. 050

Dos dibujos artísticos a mano alzada del **ábside** y **altar** de una **iglesia sin identificar** y apuntes al margen. Sin fecha. Lápiz, acuarelas y dorado sobre papel, 32'5 x 50'5 cm.

GRF. 051

GRF. 051. 1

Para la Iglesia **Catedral** (c/. **Deanato** nº 2, esquina San Roque), 1911.

- Dos fachadas. Lápiz sobre papel de dibujo, 31'5 x 38'5 cm.
- Planta. Lápiz sobre papel, 29 x 36'5 cm.

GRF. 051. 2

Para la Iglesia **Catedral**

- **Sepulcro** de Jaume II (copia de Gaudí), 1916. Tinta sobre papel de hilos, 52 x 32 cm.
- **Sepulcro** de Jaume III (copia de Gaudí), 1916. Tinta sobre papel de hilos, 50 x 32 cm.
- Alzado del **ábside** de la Catedral?. Tinta sobre papel de hilos, 40'5 x 36 cm.

GRF. 051. 3

Capilla de **Sant Bernat** y **rosetón**, 1912.

- 5 fotografías b/n de la Catedral de Mallorca.
- Dibujo a mano alzada de la **capilla** de St. Bernat? Lápiz y tinta sobre papel de seda, 52 x 42 cm.
- Una carta de agradecimiento del Cabildo por los servicios que prestó a raíz del incendio que destruyó la capilla de Sant Bernat
- Una carta de Joan Rubió y una tarjeta, 18 de julio de 1917.
- Mediciones de los contrafuertes. Tinta y acuarela sobre papel de seda, 87 x 66 cm.
- Borrador de las mediciones de la bóveda del campanario. Lápiz sobre papel cuadriculado, 16 x 21'5 cm.
- Borrador de la planta del campanario?. Lápiz sobre papel de seda, 23 x 14 cm.
- Mediciones de potencia y resistencia de los contrafuertes. Tintas y acuarela sobre papel, 46'5 x 32 cm.
- Relación de los gastos para la construcción de la vidriera de las Santas Vírgenes.
- Mediciones parciales para sacar el plano de la Catedral de Mallorca, 1903.

- Memorias de gastos.
- Alzado y planta de la capilla. Fotocopia en papel azul, 63 x 35 cm.
- Planta de la capilla. Tinta sobre papel de hilos, 32 x 35 cm.
- Borrador de la planta de la iglesia de St. Pere i St. Bernat. Tinta sobre papel de dibujo, 32 x 44 cm.
- Planta y alzado de un zócalo. Lápiz sobre papel vidriera, 27'5 x 60 cm.
- Planta general de la Catedral, 1915. Tinta sobre papel de seda, 140 x 115 cm.
- Planta de un altar sin identificar. Tinta sobre papel de seda, 51 x 52 cm.
- Capilla de St. Bernat de la Catedral. Lápiz sobre papel, 55 x 35'5 cm.
- Planta de un altar sin identificar. Lápiz sobre papel, 55 x 57 cm.
- Alzado del altar de la capilla de St. Bernat de la Catedral. Lápiz sobre papel, 32 x 54 cm.
- Alzado, planta y perfil de la capilla de St. Bernat de la Catedral. Lápiz y tinta sobre papel, 44 x 73 cm.
- Planta, alzado y perfil del altar de una capilla sin identificar. Lápiz sobre papel de seda, 50 x 54 cm.
- Detalles ornamentales para una capilla. Tinta sobre papel de seda, 51 x 55 cm.
- Boceto a mano alzada para una capilla. Lápiz sobre papel, 21 x 27 cm.
- Detalles ornamentales para una capilla. Lápiz y tintas sobre papel de seda, 58 x 43 cm.
- Frontal para una capilla. Lápiz sobre papel, 37 x 39 cm.
- Informe de la estabilidad de las piedras de la claraboya del rosetón central de la Catedral. Su autor es Pedro de Alcántara Peña, 1873.
- Un borrador del informe del mismo autor P. de A. Peña.
- Correspondencia: 15 cartas de M. Llobera del Obispado desde 1914-1916 para visita de obras de la Catedral.

GRF. 052

Iglesia de los Padres Capuchinos, 1915.

- Planta general. Fotocopia en papel azul, 26'5 x 71 cm.
- Planta general. Fotocopia en papel azul, 26 x 70 cm.
- Planta segundo piso y reformas. Lápiz sobre papel de dibujo, 38 x 76 cm.
- Planta primer piso. Lápiz y tintas sobre papel de seda, 32 x 68 cm.
- Planta baja. Tinta y acuarela sobre papel de seda, 33'5 x 66 cm.

GRF. 053

Para las **Hermanitas de los Pobres** (Plazoleta/c/. de Salas), 1908.

- Anverso: Fachadas y planta. Lápiz y tinta de color, con anotaciones al margen, 38'5 x 55'5 cm. Reverso: Proyecto de ensanche del cementerio de Palma.
- Permiso de obras.

GRF. 054

Para Monasterio de **La Real**, s.f.

- Dibujo fachada. Lápiz y tinta sobre papel de dibujo, 14 x 10'5 cm.
- Portal con Sagrados Corazones. Lápiz y tinta sobre papel milimetrado, 24 x 17 cm.
- Dibujo de armadura para la iglesia, 1907. Lápiz y tinta sobre papel vidriera, 19 x 22 cm.
- Croquis parcial de una fachada. Lápiz sobre papel de dibujo, 63 x 17 cm.
- Dos ventanales con remate de fachada y bocetos (reverso). Lápiz sobre papel de dibujo, 25 x 19'5 cm.
- **Balaustrada** para el remate del tejado y sección, 1908. Lápiz sobre papel de dibujo, 27 x 55'5 cm.
- Boceto de un adorno para un **friso**. Lápiz y acuarelas de colores sobre papel, 30 x 110 cm.

- Boceto a mano alzada de la banda de una columna para “el trifori”. Lápiz y carboncillo sobre papel de dibujo, 50 x 69 cm.
- Alzado y sección para la ubicación del órgano? Lápiz sobre papel milimetrado, 52 x 37 cm.
- Bocetos de arcadas y crujías con sus mediciones. Lápiz sobre papel de dibujo, 32 x 31 cm.
- Diseño para un **órgano**. Lápiz sobre papel, 28 x 22 cm.
- Diseño de los tubos de un **órgano**. Lápiz y acuarela sobre papel de dibujo, 46'5 x 30 cm.
- Sección del tejado de la iglesia de La Real y mediciones al margen. Lápiz sobre papel, 28 x 63 cm.
- Boceto a mano alzada del arco de la Real y bocetos (reverso). Lápiz sobre papel, 35 x 25 cm.
- Correspondencia con el Secretariado del Obispado: 15 notas firmadas por Quetglas y Pascual, 1908-1909.
- Cinco hojas con presupuestos manuscritos.
- Un croquis de un blasón y otro de un edificio.

GRF. 055

Colegio e iglesia de Montesión, 1915.

- Plano planta general. Lápiz sobre papel de dibujo, 44'5 x 76 cm.
- Plano planta general. Tinta sobre papel de hilos, 50'5 x 55'5 cm.
- Memoria explicativa del deslinde.
- Relación de la superficie.
- Correspondencia derivada, 1916.

GRF. 056

Palacio Episcopal, 1908.

- Relación de objetos del Museo.
- Prospecto de conferencia de Juan Rubió, 1910
- Una carta del Obispado para visita de obras, 1907
- Relación de visitas a los edificios de la Iglesia de Mallorca, 1912.
- Planta principal. Lápiz sobre papel de seda,

28 x 37'5 cm.

- Planta baja. Lápiz sobre papel de seda, 33'5 x 76 cm.
- Alzado de tres columnas. Lápiz sobre papel, 44 x 28 cm.
- Planta sin identificar con mediciones. Tinta sobre papel, 34 x 23 cm.
- Planta sin identificar. Tintas sobre papel, 23 x 33 cm.
- Fachada sin identificar parece un palacio. Lápiz sobre papel, 28 x 42 cm.
- La misma fachada anterior. Tinta sobre papel, 33'5 x 23'5 cm.
- Borrador de alzado longitudinal, planta y sección transversal (anverso); detalles (reverso), Lápiz sobre papel, 28'5 x 22 cm.
- Planta sin identificar con mediciones. Lápiz sobre papel cuadriculado, 26 x 18'5 cm.
- Planta y alzado del descubrimiento de un columna romana? Lápiz sobre papel de dibujo, 33 x 56 cm.
- Dibujo del escudo de la Ciutat de Mallorques. Lápiz y acuarelas sobre papel de dibujo, 37'5 x 26 cm.
- Dibujo de las coronas visigodas del tesoro de Guarrazar? Lápiz y acuarelas sobre papel de dibujo, 33'5 x 23'5 cm.
- Dibujo de una mitra (anverso); dibujos de una corona, un escudo, etc. (reverso). Lápiz y tinta sobre papel, 18 x 23'5 cm.

GRF. 057

Casa para los Padres Paules en la c/. Misión, 1917.

- Presupuesto de materiales para la obra.
- Planta y fachada. Lápiz sobre papel de dibujo, 31'5 x 22 cm.
- Diseño para forjado de escalera. Lápiz sobre papel de dibujo, 35 x 30'5 cm.

GRF. 058

Para las Religiosas Reparadoras, 1918.

- Correspondencia con su hermana Sor Aparición

de Lluc.

- Recortes de periódico por el conflicto en el Ayuntamiento de Palma por las obras.
- Bocetos para retablos. Lápiz y tinta sobre papel, 35 x 25 cm.
- Boceto para armarios librerías. Tinta sobre papel, 9'5 x 21 cm.
- Planta baja. Lápiz, tinta y acuarelas sobre papel de dibujo, 47 x 68 cm.
- Planta principal. Lápiz sobre papel de dibujo, 47 x 67 cm.
- Planta entresuelo. Lápiz y acuarelas sobre papel de dibujo, 35 x 68 cm.
- Fachada. Tinta sobre papel de seda, 33 x 34 cm.
- Facturas de las obras llevadas a cabo.
- Hojas de gastos (4 u.).
- Permiso de obras.
- Noticias en los periódicos.

GRE. 059

Para **San Cayetano**, 1910.

Reformas en la **casa** y en la **Iglesia**.

- Dibujo para retablo de altar. Lápiz sobre papel cuadriculado.
- Contrato borrador de las obras para la capilla de Amor Hermoso.

GRE. 060

Iglesia de San Felipe Neri, 1916.

- Planta con mediciones. Lápiz sobre cartulina,
- Planta baja con mediciones. Lápiz sobre cartulina,
- Planta parcial con mediciones. Lápiz sobre cartulina,
- Planta con mediciones. Lápiz sobre cartulina,
- Planta baja con mediciones. Lápiz sobre cartulina,
- Planta baja con mediciones. Lápiz sobre cartulina,
- Mediciones del solar. Lápiz sobre cartulina,
- Planta del primer piso con mediciones. Lápiz

sobre cartulina,

- Planta baja con mediciones. Lápiz sobre cartulina,
- Planta baja con mediciones. Lápiz sobre cartulina,
- Planta primer piso con mediciones. Lápiz sobre cartulina,
- Planta del primer piso con mediciones. Lápiz sobre cartulina,
- Planta primer piso con mediciones. Lápiz sobre cartulina,
- Planta baja con mediciones. Lápiz sobre cartulina,
- Planta baja con mediciones. Lápiz sobre cartulina,
- Sección longitudinal con mediciones. Lápiz sobre cartulina,
- Planta baja con mediciones. Lápiz sobre cartulina,
- Planta baja con mediciones. Lápiz sobre cartulina,
- Sección transversal con mediciones. Lápiz sobre cartulina,
- Sección transversal. Lápiz sobre cartulina,
- Sección longitudinal con mediciones. Lápiz sobre cartulina,
- Sección transversal con mediciones. Lápiz sobre cartulina,
- Campanario con mediciones. Lápiz sobre cartulina,
- Detalles con mediciones. Lápiz sobre cartulina,

GRE. 061

Iglesia de San Francisco, 1908.

- Borrador para retablo del Sagrado Corazón de Jesús.
Lápiz sobre papel de dibujo, 37'5 x 27 cm.

GRE. 062

Iglesia de San Francisco, 1915-1917.

- Plano planta general. Lápiz y tinta sobre papel de dibujo, 82 x 114 cm.

- Planta sección de portal. Lápiz sobre papel, 19 x 22 cm.
- Planta y dos secciones para cripta. Lápiz sobre papel, 42'5 x 111 cm
- Planta y dos alzados para capilla. Lápiz y tinta sobre papel, 47 x 110 cm.
- Diseño para ventanal gótico. Tinta sobre papel, 43 x 27 cm.
- Diseño para ventanal. Lápiz sobre papel de seda, 35 x 23'5 cm.
- Diseño para techumbre. Lápiz sobre papel de seda, 34 x 24 cm.
- Planta de altar. Tinta, acuarela y correcciones a lápiz sobre papel, 67 x 49 cm.
- Diseño para suelo. Lápiz y tinta sobre papel, 35'5 x 28 cm.
- Alzado para altar. Lápiz sobre papel de seda, 61 x 38'5 cm.
- Facturas de La Vidriería Artística para la decoración de una cripta en Mallorca, 1914.

GRF. 063

Casa **Rigalt** y Cia. de vidrieras artísticas.

- Correspondencia, 1917-1918.
Se refiere a los trabajos para la iglesia de San Francisco, de Santa Catalina, Casa March de Cala Ratjada,

GRF. 064

Iglesia de **Sant Geròni** de Palma, s.a.

- Planta baja. Lápiz sobre papel,
- Planta. Lápiz sobre papel,
- Borrador de planta parcial. Lápiz sobre papel de seda,

GRF. 065

Iglesia de San José de Sa Indioteria, 1907 y 1910.

- Dos plantas parciales de la entrada y ábside, y dos alzados de la fachada de Joaquín Pavía y Bermingham. Tintas sobre papel de hilos, 31'5 x 109 cm.

- Planta, 3 alzados de fachada y 2 secciones de Joaquín Pavía y Bermingham. Tinta sobre papel de hilos, 31'5 x 156'5 cm.
- Bocetos para diferentes elementos (anverso y reverso). Lápiz sobre papel de dibujo, 35 x 18'5 cm.
- Diseño para pila bautismal. Lápiz y tinta sobre papel, 32 x 22 cm.

GRF. 066

Iglesia parroquial de **Sant Magí**.

- Correspondencia con el Obispado, el Ministerio de Gracia y Justicia y el Gobierno eclesiástico. Julio de 1912 a Junio de 1915.
- Correspondencia, presupuesto y facturas de la firma Rigalt Granell y Co de Barcelona de vidrieras artísticas. Febrero a Abril de 1916.
- Proyecto parcial. 1 de Julio de 1914 a 31 de Octubre de 1914.
- Borrador de la memoria explicativa. 30 Junio de 1913.
- Borrador del pliego de condiciones. Abril 1914.
- Borradores de presupuestos de la obra de albañilería, carpintería y metales para la iglesia, capilla del Sacramento, rectoría y vicaría.
- Borradores de la minuta y liquidaciones. Noviembre 1914.
- Borrador de la planta de la nave. En el revés, dibujos de dos portales. Lápiz sobre papel. 55 x 38 cm.
- Borrador de la planta de la iglesia y ubicación urbanística. Lápiz y acuarela sobre papel. 83 x 85 cm.
- Fachada principal de la iglesia. En el revés hay apuntes. Lápiz y tinta parcial sobre papel. 56 x 45 cm.
- Sección longitudinal de la iglesia. Lápiz sobre papel. 55 x 69'5 cm.
- Sección transversal de la iglesia. Lápiz y acuarela sobre papel. 57 x 69 cm.
- Alzados de fachadas principal y lateral y plantas de la rectoría. Lápiz sobre papel

cuadrado. 32 x 75 cm.

· Borrador de la planta de la nave. Lápiz y tinta sobre papel de seda. 33 x 30'5 cm.

· Borrador parcial de una planta. Posiblemente el nártex. Tinta y lápiz sobre papel de seda. 39 x 32 cm.

· Borrador parcial de una planta. Posiblemente el nártex. Tinta sobre papel de dibujo. 55'5 x 70 cm

· Un alzado sin identificar. Tintas sobre papel de seda, 31 x 34 cm.

· Borrador de un detalle de la fachada. Alzado y planta. Lápiz sobre papel de seda, 40 x 37'5 cm.

· Detalle del portal. Alzado parcial y planta de una columna y arco dovelado. En el revés, la sección.

Lápiz sobre papel, 115 x 52'5 cm.

· Borrador de la sección de tres arcos. Lápiz sobre papel de seda, 40 x 108 cm.

· Alzado parcial de una entrada. En el revés, frontal y lateral del altar. Lápiz sobre papel de dibujo, 36'5 x 58 cm.

· Borrador de la fachada principal con apuntes al margen. Lápiz sobre papel de dibujo, 90 x 63 cm.

GRF. 067

Iglesia de San Nicolás, 1911-1912.

· Planta del presbiterio. Tinta y lápiz sobre papel de seda,

GRF. 068

Iglesia del convento de Santa Catalina de Sena, s.a.

· Curvas de nivel. Lápiz y tintas sobre papel,

GRF. 069

Convento de Santa Clara, 1915.

· Dos plantas con mediciones. Lápiz sobre papel,

· Planta de la iglesia. Lápiz sobre papel,

GRF. 070

Iglesia del convento de Santa Magdalena, 1912.

· Planta con mediciones. Lápiz sobre papel,

· Dos plantas con mediciones. Lápiz sobre papel,

· Un alzado con mediciones. Lápiz sobre papel,

· Planta de la capilla de la Beata con mediciones. Lápiz sobre papel,

· Mediciones de pilastras. Lápiz sobre papel,

GRF. 071

Iglesia de la Santísima Trinidad, 1914.

· Permiso de obras.

· Mediciones de las obras presupuestadas.

· Condiciones facultativas y económicas.

· Planta, alzado y sección transversal (anverso); otros dibujos al margen (reverso). Lápiz sobre papel, 32 x 43 cm.

· Boceto de plantas. Lápiz y tintas sobre papel, 27'5 x 21 cm.

· Alzado de la fachada principal. Tinta sobre papel, 36 x 31 cm.

· Boceto para fachada. Lápiz sobre papel de seda, 34 x 37 cm.

GRF. 072

Siervas de Jesús, 1914.

· Planta. Lápiz y acuarela sobre papel, 22'5 x 12 cm.

GRF. 073

Iglesia de La Soledad, 1913-1914.

· Alzado y planta parcial de fachada principal. Lápiz sobre papel de seda, 30 x 53 cm.

· Borrador de planta ("los Reverendos P.P. Agustinos). Lápiz sobre papel cuadrado, 27 x 21 cm.

· Sección transversal. Lápiz sobre papel, 38 x 38 cm.

· Planta. Lápiz sobre papel, 31'5 x 43 cm.

GRF. 074

Jesuitas en Son Colomeret, 1908.

· Comunicados.

GRF. 075

Iglesia de Son Rapinya.

- Tapa para pila bautismal, s.a. Alzado, planta y esbozos al margen. Lápiz sobre papel de dibujo, 75 x 31 cm.

GRF. 076

Casa para los Padres Teatinos, 1914.

- Boceto para fachada y sección transversal. Lápiz sobre papel de seda, 34 x 75 cm.
- Plano planta con mediciones. Lápiz sobre papel, 32 x 44'5 cm.
- Planta y fachada. Tinta y acuarelas sobre papel de seda, 31 x 56 cm.
- Fachada y sección transversal. Lápiz sobre papel de dibujo, 27 x 37 cm.

GRF. 077

Son Sunyer.

Casa convento y escuela de las monjas Terciarias Franciscanas, 1916.

- Permiso de obras.
- Borrador de la planta. Tintas sobre papel cuadriculado, 38 x 35 cm.
- Planta, dos fachadas y sección. Lápiz sobre papel de dibujo, 56'5 x 82 cm.
- Planta, dos fachadas y sección. Copia sobre papel de dibujo, 51 x 91 cm.

GRF. 078

Iglesia de El Terreno, 1914.

- Alzado de la fachada. Tinta sobre papel de hilos, 39 x 24 cm.
- Planta, alzado fachada y sección longitudinal y anotaciones al margen. Lápiz y tintas sobre papel de dibujo, 46'5 x 76 cm.

GRF. 079

La Visitación

GRF. 080

PARROQUIA DE ALGAIDA

Rectoría, 1908.

- Planta. Lápiz sobre papel, 35 x 25 cm.
- Borradores de dos plantas. Lápiz sobre papel, 35 x 49'5 cm.
- Plano ubicación con mediciones y borrador de planta al margen. Tinta y lápiz sobre papel de seda, 39'5 x 37 cm.

GRF. 081

PARROQUIA DE ARIANY

Iglesia parroquial, 1908-1910.

- Fachada y sección. Lápiz sobre papel de dibujo, 52 x 34 cm.
- Plano general. "Vicaría y solares adyacentes". Lápiz y tintas sobre papel cuadriculado, 42'5 x 48 cm.
- Plano general. Lápiz y tinta sobre papel, 63 x 62 cm.
- Notas sobre sus días de intervención en la obra, 1910 (anverso); planta (reverso). Tinta y lápiz sobre papel, 32 x 44 cm.

GRF. 082

PARROQUIA DE S'ARRACÓ

Iglesia parroquial, 1916.

- "Plano de la iglesia y dependencias del Sto. Cristo de La Racó". Tinta sobre papel, 32 x 44 cm.
- Justiprecio y parcelación de la iglesia. Se acompaña de plano situación en la urbe. Tintas sobre papel de hilos, 31'5 x 34 cm.
- Plano situación en la urbe. Tintas y acuarela sobre papel vidriera, 32'5 x 22'5 cm.
- Plano situación en la urbe. Tintas sobre papel de hilos, 34'5 x 30 cm.
- Plano planta general. Tinta sobre papel de hilos, 115 x 66 cm.
- Plano planta general. Lápiz sobre papel de dibujo, 89 x 70 cm.

GRF. 083

PARROQUIA DE BINIAMAR

Iglesia de Santa Tecla de Biniamar, 1910-1912.

- Correspondencia (14 cartas) con el Ministerio de Gracia y Justicia y el Obispado de Mallorca.
- Boceto del plano de los solares del conjunto de la parroquia, 1910. Tinta sobre papel cuadrado, 27 x 21 cm.
- Borrador del proyecto de obras.
- Presupuesto de obra.
- Proyecto de iglesia.
- Conjunto de planos del proyecto:
Planta principal, fachada principal, fachada lateral, sección longitudinal y sección transversal. Fotocopias en papel azul.
- Conjunto del proyecto:
Plano de emplazamiento, planta principal, fachada principal, fachada lateral, sección transversal, sección longitudinal y detalles. Memoria explicativa y pliego de condiciones.
- Relación valorada de las obras.
- Relación valorada de las obras.
- Conjunto de planos del proyecto:
Planta de cimientos, planta principal, fachada principal, fachada lateral, fachada posterior, sección transversal, sección longitudinal y presupuesto. Fotocopias sobre papel azul.
- Conjunto del proyecto:
Plano de emplazamiento, planta principal, fachada principal, planta de cimientos, sección transversal y sección longitudinal. Presupuesto. Fotocopias sobre papel azul.

GRF. 084

PARROQUIA DE BUNYOLA

Iglesia **parroquial** de San Mateo, 1915-1917.

- Dos fachadas, proyección aérea y esbozos de elementos aislados. Lápiz sobre papel, 38 x 59 cm.
- Plantas baja y principal. Copia sobre papel azul, 31'5 x 71 cm.
- Planta piso, fachada y sección. Copia sobre papel azul, 31'5 x 70 cm.
- Planta general con esbozos y cálculos al margen. Lápiz sobre papel, 53'5 x 73 cm.

- Comunicados (3 cartas) del alcalde y de su primo Pep en relación a las obras.
- Plano con mediciones. Lápiz y tinta sobre papel vidriera, 29 x 46'5 cm.
- Fachada lateral. Tinta y anotaciones a lápiz sobre papel de hilos, 31 x 27 cm.

GRF. 085

PARROQUIA DE CAMPOS

GRF. 085. 1

Iglesia **parroquial**, s.f.

- Retablo para altar. Lápiz sobre papel de dibujo, 44 x 28 cm.
- Sección y planta y esbozos (anverso); mediciones de un terreno y sección (reverso). Lápiz y tintas sobre papel de dibujo, 34'5 x 44 cm.

GRF. 085. 2

Para la iglesia **parroquial**. **Urna** para el sagrario, 1910.

- Diseño para urna (anverso); boceto para urna (reverso). Lápiz y tinta sobre papel, 22 x 28'5 cm.
- Boceto para urna. Lápiz sobre papel de dibujo, 11'5 x 11'5 cm.
- Cuenta del escultor Miguel Arcas.
- Recorte de periódico de la bendición de la urna.

GRF. 085. 3

Para las monjas del **Sagrado Corazón** de Jesús, 1910.

- Cuaderno con bocetos de plantas. Lápiz sobre papel.
- Diseño para vidriera de puerta. Lápiz y acuarela iluminada sobre papel, 23 x 17 cm.
- Recortes de periódico: Correo de Mallorca y Última Hora.

GRF. 086**PARROQUIA DE CAPDELLÀ**

Iglesia **parroquial**, 1911 y 1914.

- Comunicados (2 cartas) del párroco refiriéndole los pormenores de la construcción.

GRF. 087**PARROQUIA DE CAPDEPERA**

Iglesia **parroquial**, 1917.

- Borrador de la planta. Tinta sobre papel, 38 x 20'5 cm.
- Fachada. Lápiz sobre papel, 32 x 22 cm.
- Sección de la fachada. Lápiz sobre papel vidriera, 35 x 38 cm.
- Sección de la fachada (anverso); cálculos (reverso). Tinta y anotaciones a lápiz sobre papel, 21'5 x 12 cm.
- Memoria del estado de la obra y notas.

GRF. 088**PARROQUIA DE ESPORLES**

Iglesia **parroquial**, 1909-1910.

- Pliego de condiciones de la obra.

GRF. 089**PARROQUIA DE ESTELLENCES**

Iglesia **parroquial**, 1917.

- Alzado. Tinta sobre papel vidriera, 34 x 43 cm.
- Fachada, perfil parcial y sección. Tinta sobre papel de seda, 45 x 67 cm.
- Planta general, planta parcial y fachada lateral. Tinta y apuntes a lápiz sobre papel vidriera, 48'5 x 58'5 cm.
- Planta general y fachada. Lápiz sobre papel de dibujo, 59'5 x 100 cm.

GRF. 090**PARROQUIA DE FELANITX****GRF. 090. 1****Son Negre**

- Alzado del frontal y perfil de una hornacina de

altar. Lápiz sobre papel de dibujo, 35 x 30 cm.

Son Negre

- Frontal de altar y planta parcial sin identificar. Lápiz sobre papel. 73 x 44'5 cm.

GRF. 090. 2

Convento de "la **Providencia**", s.f.

- Fachada. Lápiz sobre papel de dibujo, 21 x 24'5 cm.
- Planta baja. Lápiz sobre papel de dibujo, 29'5 x 22 cm.
- Planta, sección y fachada (anverso); sección general (reverso). Lápiz y tintas sobre papel de dibujo, 40 x 50 cm.
- Plano planta baja y boceto de fachada. Lápiz sobre papel de seda, 56 x 29'5 cm.
- Planta general. Lápiz sobre papel de seda, 57 x 44 cm.
- Fachada. Lápiz sobre papel de seda, 36 x 55 cm.

GRF. 090. 3

Iglesia **parroquial** y **convento** de San Salvador, 1908.

- Plano general. Lápiz y tinta sobre papel de seda, 53'5 x 38 cm.
- Estructura sin identificar. Lápiz y tinta sobre papel de dibujo, 34 x 23'5 cm.

GRF. 090. 4

Alzado, sección y planta de un **altar**. Proyecto de reforma de la **iglesia** de **Sant Salvador** de Felanitx

GRF. 091**PARROQUIA DE FORNALUTX**

Iglesia **parroquial**, 1912.

- Planta y sección. Tintas sobre papel cartulina, 50 x 64'5 cm.
- Correspondencia de párroco de Fornalutx y de Antoni Ma. Alcover apremiando a GRF a acabar la capilla de San José y el retablo.

GRF. 092
PARROQUIA DE INCA

GRF. 092. 1

Iglesia parroquial de Santa María la Mayor, capilla del Santo Cristo, s.f.

- Planta parcial y sección que titula “de Roma”. Lápiz y tintas sobre papel de dibujo, 32’5 x 75’5 cm.
- Planta parcial y cálculos al margen. Tintas y lápiz sobre papel de seda, 44 x 27 cm.
- Sección y planta parcial. Lápiz sobre papel de dibujo, 43 x 33’5 cm.
- Planta. Tinta y acuarela sobre papel de seda, 23 x 34 cm.

GRF. 092. 2

Convento Padres **Franciscanos**.

- Cinco fotografías B/N del convento.
- Alzado y sección del campanario. Lápiz sobre papel de dibujo, 82’5 x 34 cm.
- Alzado y sección del campanario anterior. Fotocopia sobre papel azul, 74’5 x 49 cm.

GRF. 092. 3

Oratorio de **Santa Magdalena**, 1909.

- Comunicado del párroco pase a visitarle.

Para el convento de las monjas de San Vicente de Paúl, 1914 [Expediente vacío].

GRF. 093

PARROQUIA DE LLORITO

Iglesia parroquial, 1908-1909.

- Carta del párroco Juan Munar y boceto de la planta. Lápiz sobre papel, 16’5 x 22 cm.

GRF. 094

PARROQUIA DE MANACOR

Para los PP. **Dominicos**, 1917-1918.

- Correspondencia (3 cartas) con Fr. Manuel

Montoto en relación a los planos de la ermita del Puig de Santa Lucía.

GRF. 095

PARROQUIA DE MARIA DE LA SALUT

Iglesia parroquial, s.f.

- Planta general. Tinta y reformas a lápiz sobre papel de seda, 59 x 75 cm.
- “Plano del depósito del antiguo cementerio”. Tinta sobre papel de hilos, 45 x 38 cm.

GRF. 096

PARROQUIA DE MARRATXÍ

Iglesia parroquial de Sant Marçal, s.f.

GRF. 097

PARROQUIA DE POLLENÇA

- Iglesia parroquial. Planta de la iglesia con todas sus mediciones. Tinta y lápiz sobre papel de dibujo, 30 x 64 cm.
- Iglesia parroquial. Sección del altar. Dibujo sobre papel de dibujo, 28 x 34 cm.
- Iglesia parroquial. Fotografía del interior de la nave de la iglesia.
- Iglesia parroquial. Borrador parcial de la planta de la sacristía. Tinta y lápiz de color sobre papel, 30’5 x 31 cm.
- Iglesia parroquial. Alzados y planta de los contrafuertes. Lápiz sobre papel, 48 x 66 cm.
- Iglesia parroquial. Alzado parcial de la fachada y disposición de los contrafuertes. Tintas de diferentes colores y lápiz sobre papel de seda, 28’5 x 22’5 cm.
- Iglesia parroquial. Dibujo sin identificar. Se trata de la planta del ábside. Lápiz sobre papel de dibujo, 27’5 x 33’5 cm.
- Iglesia parroquial.

Carta de Miquel **Costa** proponiendo a GRF los cambios en la iglesia en nombre del rector. Firmado y fechado en Pollença el 15 de Octubre de 1913.

GRF. 098

PARROQUIA DE PUIGPUNYENT

- Iglesia **parroquial**. Diseño parcial de un vitral. Tinta sobre papel de seda, 35 x 20 cm.
- Iglesia parroquial. Planta sin identificar. Lápiz sobre papel de hilos, 24'5 x 16'5 cm.
- Iglesia parroquial. Borrador de la planta de una capilla lateral. Tinta, lápiz y acuarelas sobre papel de seda, 52 x 33 cm.
- Iglesia parroquial. Planta de una capilla lateral. Hoja 1. Abril de 1915. Tinta sobre papel de hilos, 31'5 x 57'5 cm.
- Iglesia parroquial. Alzado y sección de la entrada a la capilla lateral. Hoja 2. Abril de 1915. Tinta sobre papel de hilos, 31'5 x 50 cm.
- Iglesia parroquial. Fachadas de la capilla lateral. Hoja 3. Abril de 1915. Tintas sobre papel de hilos. 31'5 x 52 cm.
- Iglesia parroquial. Plano topográfico sin identificar. Ubicación de la iglesia. Tinta y acuarelas sobre papel de hilos, 61 x 100 cm.
- Carta del P. Antonio Borràs apremiando a GRF para comenzar las obras de la iglesia. Septiembre de 1915.

GRF. 099

PARROQUIA DE SANTA MARÍA

- Iglesia **parroquial**. Dos cartas relativas al seguro de los obreros en las obras del campanario. Una está firmada por Jorge de Oleza el 25 de febrero de 1907; la otra es el borrador de respuesta de GRF.

GRF. 100

PARROQUIA DE SANTANYÍ

- Iglesia parroquial de Ses Salines. Boceto a mano alzada de la planta y dos alzados para un ábside y retablo central. Lápiz sobre papel, 70 x 43'5 cm.
- Iglesia parroquial. Frontón sin identificar. Fecha 30 de Agosto

de 1910.

- Tinta sobre papel de seda, 15'5 x 32 cm.
- Iglesia parroquial. Alzado para una fachada principal con añadidos laterales. Tinta sobre papel de hilos, 36 x 22'5 cm.
- Iglesia parroquial. Boceto para un vitral?. Lápiz sobre papel de dibujo. 32 x 35'5 cm.
- Iglesia parroquial. Alzado para una fachada principal. Tinta sobre papel de seda. 32 x 24'5 cm.

GRF. 101

SANTUARIO DE LLUC

- Dos dibujos frontales a mano alzada del campanario. Lápiz sobre papel de dibujo, 43 x 40 cm.
- Planta baja, planta principal, fachada y sección. Casa particular. Copia papel azul, 31 x 102'5 cm
- Dos dibujos a mano alzada del alzado y planta cúpula. Lápiz sobre papel de dibujo, 33 x 25 cm.
- Dibujo a mano alzada (parcial) del alzado altar y hornacina de la Virgen de Lluc y planta. Lápiz sobre papel de dibujo, 32'5 x 33 cm.
- Dos alzados (Patio de las magnolias). Hola nº 3. Tinta roja sobre papel de hilos, 32 x 105 cm.
- Fotografía del Patio del Obispo Campins con mediciones de las reformas a lápiz y a tinta. Fotografía B/N, 13 x 18 cm.
- Planta general. Hoja nº 1. Tinta negra sobre papel de hilos, 53 x 104 cm.
- Alzados y fachadas - secciones. Hoja nº 2. Tinta roja y negra sobre papel de hilos, 32 x 225 cm.
- Dos plantas, una fachada y una sección de la "Casa Consistorial de Lluc", escrito en el revés. Tinta negra sobre papel de hilos, 30'5 x 55'5 cm.
- Dos alzados sin especificar. Tinta negra sobre papel de hilos, 33 x 85 cm.

- Dibujo de una cenefa con volutas vegetales y capullos. Lápiz y carboncillo sobre papel, 204 x 87'5 cm.
- Borrador de una planta y alzado. Dibujo a tinta y lápiz con retoques a tinta roja sobre papel de seda, 32 x 64'5 cm.
- Dibujo de uno de los Misterios atribuido erróneamente a Gaudí. Lápiz y tinta sobre papel de dibujo, 15 x 10 cm.
- Dibujo a mano alzada para proyecto de una escultura conmemorativa con pedestal y fuente (Obispo Campins? Representado de pie). A un lado: Borrador planta a lápiz. Santuario de Lluç. Lápiz y tinta sobre papel de seda, 45 x 36'5 cm.
- Tres dibujos a mano alzada: Planta y alzado frontal y lateral para proyecto de una escultura conmemorativa con pedestal (Obispo Campins? Representado de rodillas). Lápiz y tinta sobre papel de seda, 38'5 x 56 cm.
- Dibujo, con detalles y variaciones a mano alzada, de una verja decorativa. Lápiz sobre papel de dibujo, 25'5 x 34'5 cm.
- Dibujo de una verja decorativa. Tinta sobre papel vidriera, 30'5 x 38 cm.
- Dos diseños de alzado de frente y perfil para confesionario. Lápiz sobre papel de dibujo, 33 x 36'5 cm.
- Dos dibujos de tamaño desigual para confesionario. Lápiz sobre papel de dibujo, 35 x 54'5 cm.
- Boceto a mano alzada de una cruz con calvario de hierro forjado. Lápiz y retoques a tinta sobre papel. Sumas en lápiz azul al margen, 32 x 21'5 cm.
- Bocetos a mano alzada y a regla, de los elementos formales y decorativos de un altar para una capilla. Lápiz sobre papel de dibujo, 29 x 48'5 cm.
- Tres bocetos a mano alzada para el frontón de una puerta. Al dorso un listado de lugares de intervención. Lápiz sobre papel de dibujo, 25 x 21 cm.
- Boceto para la verja de una puerta de una capilla y anotaciones y otro pequeño dibujo de una variante al margen. Lápiz sobre papel, 28'5 x 44 cm.
- Plano de delimitación. Tinta, lápiz y acuarelas de colores sobre papel de seda, 66 x 94 cm.
- Perímetro. Lápiz sobre papel de seda, 75 x 100 cm.
- Plano sin identificar de los alrededores. Lápiz y tinta sobre papel de seda, 44'5 x 64'5 cm.
- Plano de los terrenos en el que se especifican las zonas con rocas. Lápiz y tinta sobre papel de seda, 88 x 54 cm.
- Dibujo sin identificar. Se trata de tres vanos del corredor principal, concretamente el del medio es el de la escalera que sube a las habitaciones del primer piso. En el reverso, esbozos a mano alzada. Lápiz sobre papel de dibujo, 20 x 28'5 cm.
- Dibujo sin identificar. Se trata de dibujos para escaleras de un corredor de Lluç. En el reverso, dibujos de plantas de los huecos de unas escaleras en los que se repite la palabra corredor. Lápiz sobre papel de dibujo, 19 x 45 cm.
- Dibujo sin identificar. Parece el alzado de la fachada de una capilla. Santuario de Lluç?. Y apuntes al margen de otros elementos. Lápiz sobre papel de dibujo, 38 x 24 cm.
- Dibujo sin identificar. Se trata del alzado de una fachada, posiblemente la que da a la plaza dels Pelegrins del Santuario de Lluç. Esbozos al margen. Lápiz sobre papel de dibujo, 24'5 x 38 cm.
- Dibujo sin identificar. Se trata del diseño para los dos tipos de ventana de la fachada que da a la Plaza de las Magnolias del Santuario de Lluç. Sección al margen. Lápiz sobre papel de dibujo, 35 x 99 cm.
- Plantas de la planta baja y del primer piso, alzado fachada y sección AB. de una Casa Consistorial (Escorca?) con la anotación al

margen que se puede pasar a papel tela. Lápiz sobre papel de dibujo, 32 x 70 cm.

· Planta y dos alzados de dos fachadas laterales. Lápiz sobre papel de seda, 28'5 x 80 cm.

· Borrador de la planta principal con anotaciones y cálculos al margen. Dibujos y cuentas en el reverso.

Lápiz, tinta y acuarelas de colores sobre papel de dibujo, 96 x 69 cm.

· Dibujo sin identificar. Parece la planta del patio interior. Lápiz sobre papel de dibujo, 29'5 x 47 cm.

· Dibujo sin identificar. Parece el alzado y sección de la fachada del cuerpo del edificio que da a la Plaza de las Magnolias, por las anotaciones, antes de pasar a limpio. En el reverso, cálculos y anotaciones a mano alzada. Lápiz sobre papel de dibujo, 26 x 43 cm.

· Dibujos planta y alzados del primer proyecto sin identificar pero que parece ser el cuerpo de celdas que da a la Plaza del Obispo Campins. En el reverso, planta y alzados del proyecto de fonda. Lleva la fecha de 3 Noviembre de 1892. Lápiz y tinta sobre papel de dibujo, 50 x 70 cm.

· Dibujo sin identificar realizado a mano alzada del proyecto de una fachada lateral. Lápiz sobre papel de dibujo, 35 x 67'5 cm.

· Dibujo a mano alzada del proyecto de una fachada lateral y detalles al margen. Lápiz sobre papel de dibujo, 34 x 25'5 cm.

· Dibujo sin identificar. Se trata de la fachada lateral que da al comienzo del camino de los Misterios.

Lápiz y tintas de colores sobre papel de dibujo, 36 x 88 cm.

· Borrador de la planta baja. El reverso está cubierto de trazos de diferentes elementos. Lápiz y tinta sobre papel, 69 x 67 cm.

· Borrador de tres fachadas con los alzados y secciones. Lápiz sobre papel de seda, 42 x 63'5 cm.

· Borrador fachada. Lápiz y tinta sobre papel de dibujo, 29 x 91 cm.

· Borrador de la planta de un cuerpo y otros esquemas al margen. Lápiz y tinta sobre papel, 31'5 x 44 cm.

· Relación y gastos de proveedores de materiales y transporte para las obras de 1909-1911. También se incluye una factura suelta de 1914. · Factura que presenta el 8 de Noviembre de 1911.

· Relación específica de las visitas de obra realizadas a los edificios religiosos de Mallorca de 1912-1914.

· Presupuesto de las obras del ala nueva. Nº 2. Borrador.

· Presupuesto de las obras de la escalera principal. Nº 3. Borrador.

· Presupuesto de las obras de reforma de la cocina. Nº 4. Borrador.

· Presupuesto de las obras de reforma de las habitaciones de la planta baja. Nº 5. Borrador.

· Presupuesto de las obras de reforma de las habitaciones de la planta principal. Nº 6. Borrador.

· Cuentas y liquidaciones de las obras efectuadas en el Colegio y Santuario desde el 1º de Enero de 1908 hasta 1911. Se divide en 9 capítulos.

· Dos dibujos de Guillermo Reynés: Un Nacimiento. Lápiz azul y blanco sobre papel, 36'5 x 27 cm. Huida a Egipto. Carboncillo y lápiz blanco sobre papel, 36'5 x 27 cm.

· Alzado y planta sin identificar posiblemente para una capilla. Lápiz sobre papel de dibujo, 34 x 35 cm.

· Ejemplares de la *Guia de Lluc. Quinari dedicat als peregrins*. Julio y Agosto de 1884. También se incluye un cuadro con los quince misterios del Rosario.

· Dos ejemplares de *Comunicació a Lluc* n.ºs. 54 y 55 del año 1994.

· Siete fotografías antiguas.

GRF. 102

PARROQUIA DE SELVA

Rectoría, 1907.

- Fachada principal. Lápiz sobre papel de dibujo, 32 x 39'5 cm.
- Planta principal y cálculos al margen. Lápiz sobre papel de dibujo, 39 x 39'5 cm.
- Planta baja y cálculos al margen. Lápiz sobre papel de dibujo, 40 x 42 cm.
- Sección de la pendiente c/ de los Ángeles y c/. de la Victoria. Tintas sobre papel de hilos, 33'5 x 24 cm.

GRF. 103

PARROQUIA DE SÓLLER

GRF. 103. 1

Iglesia **parroquial**. La **reja** del **muro** de Joan **Rubió** (c/. Príncipe y Santa Bárbara), 1909-1910.

- Carta del Ayuntamiento relacionada con la verja de la parroquia, 1916.
- Denuncia por parte de unos herreros del municipio por los trabajos de la c/. del Príncipe.
- Tres cartas del alcalde que insta a GRF a encargarse de las obras de la c/. del Príncipe.
- Carta de Joan Rubió, autor de la reja, y explicaciones a GRF por desavenencias con el alcalde para que éste medie.
- Proyecto, memoria y presupuesto de Joan Rubió para las obras.
- Plano de emplazamiento. Fotocopia sobre papel azul, 32 x 28'5 cm.
- Alzado y planta de la reja. Tinta sobre papel de seda, 39 x 42 cm.

GRF. 103. 2

Para **iglesia** de las **Escolapias**, 1910.

- Tres cartas del **capellán** del convento P. Antonio **Juan Garau** sobre las obras y detalles de la misma.

GRF. 104

PARROQUIA DE SON SERVERA

Iglesia **parroquial** de Sant Joan Baptista, 1914.

- Borrador Memoria explicativa de la obra.
- Carta del **Obispado** de Mallorca sobre la obra de reparación del templo.
- **Presupuesto** de gastos de ejecución material.

GRF. 105

IBIZA

Iglesia parroquial de **Sant Salvador**, 1913-1914.

- Sección transversal. Fotocopia, 30'5 x 51'5 cm.
- Fachada principal. Tinta sobre papel, 58 x 46 cm.
- Plano general de localización. Lápiz y tintas sobre papel, 73'5 x 95 cm.
- Fachada principal. Tinta y anotaciones a lápiz sobre papel de dibujo, 61 x 50 cm.
- Fachada principal. Lápiz sobre papel, 54'5 x 38 cm.
- Fachada lateral y sección. Lápiz sobre papel, 44 x 65 cm.
- Fachada principal. Lápiz sobre papel de seda, 54 x 37'5 cm.
- Sección. Lápiz sobre papel, 48 x 33'5 cm.
- Planta general. Lápiz sobre papel de seda, 33 x 63 cm.
- Planta general. Lápiz sobre papel, 42'5 x 80 cm.
- Planta general. Lápiz sobre reverso papel de fotocopia azul, 34 x 88 cm.
- Fachada principal (anverso) y sección parcial (reverso). Lápiz sobre papel, 53 x 41 cm.
- Planta. Tinta y anotaciones a lápiz sobre papel de dibujo, 24 x 59 cm.
- Planta general, fachadas principal y lateral. Lápiz sobre papel de dibujo, y al margen: campanario y fachada parcial a mano alzada. Lápiz sobre papel de dibujos, 68 x 100 cm.
- Planta general. Fotocopia sobre papel azul, 33'5 x 74'5 cm.
- **Correspondencia:**
- Nombramiento de GRF. Como arquitecto de

la diócesis de Ibiza (1876),
- 7 cartas del vicario de la diócesis Bartolomé Ribas en relación al templo de Sant Salvador y su obra, al de la Marina y al de San Telmo.

Casas Privadas

GRF. 106

Plantas para casas **privadas** sin identificar.

- Planta baja de un probable convento. Tinta sobre papel de hilos, 26 x 56 cm.
- Dos plantas, fachada y sección, s.f. Tintas sobre papel de hilos, 35 x 59 cm.
- Planta, dos fachadas y una sección, 1916. Tinta sobre papel de hilos, 32 x 44 cm.
- Fachada, sección y planta, 1915. Tinta sobre papel de hilos, 32 x 22 cm.
- Planta, fachada y sección, s.f. Tinta sobre papel de hilos, 18'5 x 47'5 cm.
- Planta, fachada y sección, 1916. Duplicado. Tinta sobre papel de hilos, 32 x 40'5 cm.
- Fachadas, planta y sección, 1914. Duplicado. Tinta sobre papel de hilos, 24 x 31 cm.
- Fachada, sección y planta, 1916. Duplicado. Tinta sobre papel de hilos, 32 x 50 cm.
- Dos plantas, sección y fachada, 1915. Duplicado. Tinta sobre papel de hilos, 38 x 81 cm.
- Dos fachadas de una misma casa en dos hojas sueltas, s.f. Lápiz sobre papel, 22'5 x 32'5 cm.
- Dos plantas, dos fachadas y una sección, s.f. Lápiz sobre papel, 31'5 x 80 cm.
- Planta, fachada y sección, s.f. Lápiz sobre papel, 34'5 x 46'5 cm.
- Fachada, sección y planta (¿“casa en el Salt des Cas”?), 1910. Lápiz sobre papel, 33'5 x 45 cm.
- Planta, fachadas y sección, 1914. Duplicado. Tinta sobre papel de hilos, 31 x 39 cm.
- Fachada y sección, s.f. Duplicado. Tinta sobre papel de hilos, 32 x 43'5 cm.
- Dos plantas de la casa anterior, s.f. Tinta

- sobre papel de hilos, 32 x 41 cm.
- Planta, fachada y sección, 1916. Duplicado. Tinta sobre papel de hilos, 32 x 22 cm.
- Dos fachadas (22 de Marzo de 1918). Lápiz sobre papel, 21'5 x 42'5 cm.
- Sección y dos fachadas, 22 de Marzo de 1918. Lápiz sobre papel de dibujo, 32 x 44 cm.
- Planta general, dos fachadas, dos plantas parciales y una sección (c/. Perpignan/ c/ Norlá), s.f. Papel de copia azul con anotaciones en lápiz, 32 x 84 cm.
- Dos fachadas, una sección y dos plantas –una hoja- y planta general –otra hoja- (“casa barata. Sta. Catalina” c/. Perpignan/ Sta. Catalina), s.f. Lápiz sobre papel, 32 x 44 cm.
- Fachada y sección en carretera de Sóller (c/. 72), 1911. Tintas sobre papel de seda, 32 x 91 cm.
- Alzado de fachada para **domicilio particular** sin identificar. Sin fecha. Lápiz y acuarelas sobre papel de dibujo, 30'5 x 31 cm.

GRF. 107

GRF. 107. 1

Peritajes. Nombramiento.

GRF es nombrado arquitecto perito en el pleito por incumplimiento de contrato del albañil Antonio Salas en la construcción de una casa de Antonio Cañellas. Son Sunyeret, año 1916.

- Documentación escrita derivada del justiprecio de las obras de la casa.
- Dos borradores de plantas y secciones. Papel milimetrado. 28 x 22 cm.

GRF. 107. 2

Peritajes. Comunicados.

- Relación de propietarios para expropiaciones línea de ferrocarril Palma-Santanyí. 28 Julio de 1915.
- Se nombra a GRF perito 3º para dictaminar estado de la finca calle Virgen de Lluc nº 2/

calle Desamparados nº 1 y 3 de Palma.

- Justiprecio de la finca de la viuda de Gabriel Montaner i Maura e hijos. 8 de Agosto de 1908.
- Justiprecio de la casa del Sr. Antonio Feliu (c/. del Bisbe), 1909.
- Notificación para justiprecio de la finca de Miguel Siquier y Siquier. 26 de Abril de 1917.

GRF. 107. 3

Peritajes. Borradores.

- Calle Olmos nº 25/ calle Burgos nº 1 de Palma. Sin fecha.
- Calle del Palau/ calle Conquistador. Propiedad de Ignacio e Hilario Fuster. Carta remitida por GRF. 29 Diciembre de 1905 y 14 de Febrero de 1906.
- Pliego de un acta policial del Ayuntamiento de Palma en que se hace referencia a unos hornos de cemento en Son Garcias perjudiciales para la salud. Sin fecha.
- Peritaje de Gaspar Reynés y Coll de una tienda confitería de la calle Rubí. Propiedad de Bruno Miquel. Sin fecha. En el reverso, boceto a lápiz de un misterio de Lluç.

GRF. 108

Panteones

- Para Lorenzo **Gay**. Proyecto de panteón de familia. 27 de Junio de **1892**. Alzado y perfil. Lápiz y acuarela sobre papel de dibujo, 25'5 x 36'5 cm.
- Para Gabriel **Mulet** y familia. Alzado, perfil izquierdo y cenital. 26 febrero **1911**. Tinta sobre papel de hilos, 31'5 x 44 cm.
- Para el **Arcipreste** de la Catedral de Mallorca. Alzado, perfil y cenital para el **1914**. Lápiz y tinta sobre papel, 32 x 43 cm.
- Para Sebastián **Simó**. Dos plantas. Tinta sobre papel de hilos, 37 x 25 cm.
- Boceto de frontal y sección. Lápiz sobre papel de dibujo, 22 x 37'5 cm.
- Frontal y sección. Tinta sobre papel de hilos,

29'5 x 53 cm.

- Para el Pbr. Gabriel **Roca** Vidal y sus padres. Alzado y perfil izquierdo. Octubre **1916**. Tinta sobre papel de hilos, 34 x 22'5 cm.
- Para la familia **Molina**. Alzado y perfil. 19 abril **1918**, 32 x 23 cm.
- Para la familia **Alcover** Gacías. Alzado, perfil y planta. Sin fecha. Lápiz sobre papel de seda, 41'5 x 51'5 cm.
- Para la familia **España** Oleza. Alzado y perfil. Sin fecha. Lápiz sobre papel de dibujo, 43 x 20'5 cm.
- Para Luis **Font** y Martorell y familia. Alzado y planta. Sin fecha. Papel de hilos, 50 x 26 cm.
- Para la familia **Nogués** y Soler de la Plana Alzado, perfil y cenital. Sin fecha. Lápiz sobre papel, 32 x 43 cm.
- Para María **Tortella**. Alzado y perfil. Sin fecha. Lápiz y tinta sobre papel, 22 x 31'5 cm.
- Para la familia **Zaforteza**. Dos plantas de la capilla y cripta. Sin fecha. Tinta sobre papel de hilos, 29 x 54 cm.
- Para la familia **Calafell**. Alzado y dos secciones. Lápiz sobre papel de dibujo, 35'5 x 61 cm.
- Alzado sin identificar. Reverso con bocetos al margen. Sin fecha. Lápiz y tinta sobre papel, 33 x 22 cm.
- Tres alzados sin identificar; dos de ellos con planta. En el reverso se indica "Panteón mío". Sin fecha. Acuarelas y tinta sobre papel de dibujo, 40 x 58 cm.
- Muro de nichos sin identificar. Secciones y plantas. Sin fecha. Lápiz sobre papel, 27'5 x 44 cm.
- Proyecto de panteón de familia. Alzado y sección. En el reverso, bocetos al margen. Sin fecha. Lápiz, tintas y acuarela sobre papel de dibujo, 29'5 x 39'5 cm.
- Proyecto de panteón de familia. Planta y dos alzados con sección. Sin fecha. Tintas y acuarelas. 29 x 39'5 cm.

- Alzado, perfil y planta sin identificar. Sin fecha. Lápiz sobre papel. 32 x 44'5 cm.
- Alzado, perfil y planta sin identificación posible. Sin fecha. Papel de hilos azul. 35'5 x 45 cm.
- Para la familia de Lorenzo **Sureda** y Caldentey. Alzado. Firmado por el maestro de obras Gaspar Reynés y Coll. Sin fecha. Tinta sobre papel de hilos, 39'5 x 25 cm.
- Para la familia de Lorenzo **Sureda** y Caldentey. Alzado. Firmado por el maestro de obras Gaspar Reynés y Coll. Sin fecha. Tinta sobre papel de hilos, 40'5 x 25 cm.
- Panteón para la familia **Reynés**, 1918.

PALMA

GRF. 109

Para Juan **Aguilera**, 1905.

Permiso de obras + Dos secciones y dos plantas del arquitecto Juan Aleñá.

GRF. 110

Para las hermanas **Aguiló** y Valentí (c/. Bolsería/c/. Platería), 1908.

- Planta y sección de la escalera. Tintas sobre papel de hilos, 32 x 60 cm.
- Planta de la escalera. Lápiz y acuarela sobre papel de dibujo, 27 x 38 cm.
- Sección de la escalera. Lápiz y acuarela sobre papel de dibujo, 29'5 x 22 cm.
- Certificado de la obra firmado por Gaspar Bennasar y GRF.
- Descripción de la obra y planta de la escalera y sección. Tinta sobre papel de hilos, 32 x 63 cm.

GRF. 111

Para Sr. Mariano **Aguiló** (c/. del Rosario), 1918.

- Borrador planta de una escalera. Lápiz y tinta roja sobre papel de seda, 20 x 17 cm.
- Planta y sección. Lápiz sobre papel de dibujo,

23 x 34'5 cm.

- Planta principal. Lápiz y tintas sobre papel de dibujo, 23 x 34'5 cm.
- Planta. Lápiz y tinta roja sobre papel de dibujo, 23 x 34'5 cm.

GRF. 112

Para Sr. Francisco **Antich**, 1917.

- Dos plantas con mediciones (anverso) y dibujos (reverso).
- Tinta y lápiz sobre papel, 20 x 13 cm.
- Permiso de obras.

GRF. 113

Para Antonio **Barceló** (c/. Apuntadores), 1915.

- Planta general. Tintas y acuarela sobre papel vidriera, 28 x 67 cm.
- Planta. Tinta y anotaciones en lápiz sobre papel de dibujo, 47'5 x 67 cm.
- Fachada. Tinta sobre papel vidriera, 30 x 25'5 cm.
- Fachada. Lápiz y tintas sobre papel de dibujo, 47'5 x 67 cm.
- Fachada y cálculos al margen. Lápiz y tintas sobre papel, 42'5 x 44 cm.

GRF. 114

Para Sr. Rafael **Beltrán**, (Ensanche, c/. A y B), 1911.

- Fachadas c/. A y B, Lápiz sobre papel con manchas de acuarela, 28 x 44 cm.
- Planta general, fachadas y sección. Papel de copia azul, 32 x 50'5 cm.
- Planta principal. Lápiz sobre papel, 22'5 x 33'5 cm.
- Fachada calle Pasaje. Lápiz sobre papel, 22 x 26 cm.
- Sección parcial. Lápiz sobre papel, 33'5 x 22'5 cm.
- Dos secciones. Lápiz sobre papel, 22'5 x 33'5 cm.

GRF. 115

Para Sras. **Bennassar Desclaus** (c/. Industria), 1908.

- Plano plantas reformas del primer y segundo piso. Tintas sobre papel de hilos, 37 x 74 cm.

GRF. 116

Para Sr. Nicolau **Bonnín** (Belldeport), 1916.

- Memoria explicativa.
- Permiso de obras.
- Borrador presupuesto.
- Plano mediciones del terreno. Tintas sobre papel de hilos, 44 x 29 cm.

GRF. 117

Para Sra. **Bordoy** (c/. de la Gloria), 1918.

- Correspondencia de un tarjetón de la Sra. Bordoy.
- Plano planta con medidas del área y cálculos al margen. Lápiz sobre papel, 44'5 x 31'5 cm.
- Plano planta del perímetro del área total. Lápiz sobre papel de seda, 41 x 48 cm.
- Planta piso principal con la distribución. Lápiz sobre papel de seda, 44 x 33 cm.

GRF. 118

Para la **casa-cuna** (*Bressol del Minyonet Jesús*) de la Sra. **Margarita Caimari** (c/. de la Paz nº 21-29), 1912.

- Fachada. Tinta y lápiz sobre papel, 33 x 62 cm.
- Borrador de planta. Lápiz sobre papel cuadriculado, 32 x 22 cm.
- Borrador de fachada principal. Lápiz sobre papel cuadriculado, 32 x 43 cm.
- Cartas de petición de permiso de obras al Ayuntamiento.

GRF. 119

Para Sr. **Caminals** (c/. Sindicato/ c/. Rubí), 1913-1914.

- Planta piso, dos fachadas y sección. Tintas sobre papel de hilos, 32 x 28 cm.
- Dos fachadas, sección y planta piso. Lápiz

sobre papel, 29'5 x 106 cm.

- Dos fachadas. Lápiz y tintas sobre papel, 28'5 x 54 cm.
- Planta y fachada. Lápiz sobre papel, 30'5 x 90 cm.

GRF. 120

Para Sr. **Bartolomé Canals** (c/. del Sol), 1918.

- Fachada. Lápiz sobre papel, 24 x 21 cm.

GRF. 121

Fábrica del Sr. Cano. Alcantarilla. 1909.

- Perfil longitudinal y sección. Hoja 2. Tintas sobre papel de hilos, 30'5 x 76 cm.
- Borrador del perfil longitudinal y sección. Lápiz sobre papel de dibujo, 32 x 46 cm.
- Plano situación alcantarilla. Tintas sobre papel de hilos, 30 x 62 cm.
- Borrador del plano situación alcantarilla. Lápiz sobre papel de dibujo, 29 x 55 cm.

GRF. 122

Proyecto para Casa **Notarial** (actual Colegio de Notarios).

- Planta principal. 31 de Mayo de 1916. Tinta y acuarela sobre papel de seda.

Proyecto para Casa **Notarial** (actual Colegio de Notarios).

- Dos alzados: Fachada al jardín y fachada al paseo T. 31 de Mayo de 1916. Tinta sobre papel de seda, 39 x 107 cm.

Proyecto para Casa **Notarial** (actual Colegio de Notarios).

- Planta baja. Tinta, lápiz y acuarela sobre papel de seda, 43 x 54 cm.

Proyecto para Casa **Notarial** (actual Colegio de Notarios).

- Presupuesto de ejecución material.

Proyecto para Casa **Notarial** (actual Colegio de Notarios).

Memoria explicativa y borrador. 31 de Mayo de

1916.

Proyecto para Casa **Notarial** (actual Colegio de Notarios).

Tres cartas de José Socías del Colegio de Notarios de Palma: Invitación a participar, elección proyecto de Roca y pago anteproyecto. Mayo, Julio y Diciembre de 1916.

GRF. 123

Para Sr. Juan **Casamajó** y Valls (Ensanche, c/. F), 1912.

- Fachada y sección. Papel de copia, 31 x 57 cm.
- Puerta dovelada con áviztralón. Lápiz sobre papel, 42'5 x 29'5 cm.
- Planta general. Lápiz sobre papel, 35 x 36 cm.
- Planta general. Lápiz y acuarela sobre papel, 36 x 38'5 cm.
- Borrador planta parcial. Lápiz sobre papel, 48'5 x 27 cm.
- Cálculo Láviztral. Lápiz sobre papel, 48'5 x 63 cm.
- Fachada y sección. Lápiz sobre papel, 41 x 64 cm.
- Fachada y dibujos al margen. Lápiz sobre papel, 37 x 43'5 cm.
- Planta baja y planta pisos. Papel de copia, 31'5 x 61 cm.
- Permiso de obras.

GRF. 124

Para Sr. José **Casasayas** (c/. Mercat), 1909.

GRF. 125

Cine Moderno.

- Planta baja para el "Cine Moderno" (Pza. Sta. Eulalia). Lápiz sobre papel de dibujo, 31 x 33'5 cm.
- Borrador para fachada y detalles complementarios del mobiliario exterior del "Cine Moderno". Lápiz sobre papel, 57'5 x 54 cm.

GRF. 126

Para Sr. Antonio **Coll y Orlandis** (c/. de la Gloria, 9 y 11), 1911.

GRF. 127

Reforma para Sr. Pere Joan **Comas** (c/. Joanot Colom), s.f.

- Borrador de notas. Tinta y lápiz sobre papel, 21 x 22'5 cm.

GRF. 128

Para Sres. José **Comas** y Jaume **Ferrer** (c/. Ballester y Socorro), 1908.

- Fachadas, planta y sección. Tinta sobre papel de hilos, 27'5 x 27 cm.
- Borrador de fachadas. Lápiz sobre papel, 22 x 28 cm.
- Notificación de los propietarios.

GRF. 129

Para Sr. Luis **Cortés** (c/. Bolsería y Platería), 1913-1915.

- Sección, planta entresuelo y planta baja. Tinta sobre papel de seda, 30'5 x 38 cm.
- Fachadas y planta de Bannasar. Tinta sobre papel de hilos, 33 x 45 cm.
- Borrador de fachadas y planta. Lápiz sobre papel de seda, 23 x 43 cm.
- Notificación a Alcaldía de las obras.

GRF. 130

Para Sr. Mariano **Cortés** (plaza Joanot Colom), 1910.

- Planta, fachada y sección. Lápiz sobre papel de dibujo, 34 x 45 cm.
- Tres trozos de papel con anotaciones. Tinta sobre papel cuadriculado, 17 x 13 cm.

GRF. 131

Para Sr. José **Dezcallar** (c/. Cofradía/ c/. Carrió), 1908.

- Borrador planta. Lápiz y tinta sobre papel, 27'5 x 19 cm.

- Fachada y anotaciones al margen. Lápiz y tinta sobre papel, 20'5 x 40 cm.
- Fachada. Lápiz sobre papel, 32 x 31 cm.
- Borrador permiso de obras.

GRF. 132

Para Sr. **Durán** (Ensanche), 1917.

- Fachada. Lápiz sobre papel de seda, 30 x 40 cm.
- Sección. Lápiz sobre papel de seda, 37 x 24'5 cm.
- Fachada parcial. Lápiz sobre papel de seda, 31'5 x 16 cm.
- Planta piso principal. Lápiz sobre papel de seda, 28'5 x 38 cm.
- Planta baja. Lápiz sobre papel de copia, 30 x 38'5 cm.
- Fachada. Lápiz sobre papel de copia, 29 x 37'5 cm.

GRF. 133

Para Sr. Bartomeu **Ensenyat** (c/. Montenegro y Apuntadores), 1910.

- Dos plantas iguales. Tinta sobre papel de hilos, 32'5 x 23 cm.
- Fachadas, sección y planta pisos. Lápiz sobre papel, 33'5 x 45'5 cm.
- Borrador de una planta. Lápiz sobre papel, 33'5 x 22'5 cm.
- Borrador de una planta. Tinta y lápiz sobre papel, 31 x 22 cm.

GRF. 134

Para Sr. Domingo **Escafi**, 1915.

- Fachada. Lápiz sobre papel de dibujo, 37'5 x 38 cm.
- Borrador de acuerdos.

GRF. 135

Para Sr. Leopoldo **Escat** y Montaner (c/. Morales, Son Real, Hostalets), 1908.

- Borrador de fachadas y sección. Lápiz sobre

papel 43'5 x 73'5 cm.

- Planta. Tintas sobre papel de hilos, 22 x 30'5 cm.
- Borradores de permiso de obras.

GRF. 136

Fábrica para Joan **Esteva** y Oliver. Año 1914.

- Planta sin identificar. Tinta sobre papel de hilos, 32 x 87 cm.

Fábrica para Joan Esteva y Oliver. Año 1914.

- Planta sin identificar. Lápiz sobre papel de dibujo, 51 x 68 cm.

Fábrica para Joan Esteva y Oliver. Año 1914.

- Planta sin identificar. Tinta sobre papel de seda, 64 x 77 cm.

Fábrica para Joan Esteva y Oliver. Año 1914.

- Planta piso. Lápiz sobre papel de seda, 36'5 x 37 cm.

Fábrica para Joan Esteva y Oliver. Año 1914.

- Planta sin identificar. Lápiz sobre papel de dibujo, 30 x 14 cm.

GRF. 137

Para Sra. Juana **Ferrer**, viuda de Pericàs (c/. Gerreria), 1914.

- Acta de peritaje de daños causados por incendio y borradores.

GRF. 138

Para Sr. Pedro **Ferrer**, 1916.

- Comunicados para peritaje valor finca Sociedad La Veda.

GRF. 139

Para Sr. **Manuel Fiol** (Can Barceló, c/. San Miguel), 1916-1917.

- Permiso de obras.
- Planta baja. Lápiz sobre papel de seda, 35 x 34 cm.
- Sección transversal. Lápiz sobre papel, 32 x 44 cm.
- Planta segundo piso y fachada. Lápiz sobre

papel de seda, 42'5 x 44 cm.

- Planta baja. Lápiz sobre papel, 38'5 x 47 cm.
- Sección hueco de escalera y planta. Tintas sobre papel, 43 x 40 cm.
- Plantas baja, primera y segunda. Lápiz sobre papel de seda, 43 x 60 cm.
- Alzado para tres puertas. Lápiz sobre papel, 33'5 x 68 cm.
- Alzado y sección para balaustrada. Lápiz sobre papel de seda, 27 x 37 cm.
- Frente y perfil para ménsula. Lápiz sobre papel de seda, 29'5 x 47 cm.
- Frente y perfil para ménsula. Lápiz sobre papel de seda, 32'5 x 34 cm.
- Fachada y mediciones de ventanas. Lápiz sobre papel de dibujo, 33'5 x 41 cm.

GRF. 140

Para Sebastià **Font** (c/. Jaquotot), 1914.

- Fachada. Lápiz sobre papel de dibujo, 47'5 x 42 cm.
- Planta. Lápiz sobre papel, 22 x 31 cm.

GRF. 141

Para Miquel **Frau** (Ensanche, c/. F y 14), 1914.
Permiso de obras + Planta, sección y tres fachadas.
Tinta sobre papel de hilos, 31 x 38 cm.

GRF. 142

Para Joan **Fuster** (c/. Concepció), s.f.

- Plano con mediciones. Lápiz sobre papel de dibujo, 27 x 37 cm.
- Borrador pliego de razonamientos para Sra. Leocadia Piña, viuda del propietario.

GRF. 143

Para Sr. **Fuster** i Miró (c/. Ferreria), 1918.

- Planta y fachada. Lápiz sobre papel de seda, 34'5 x 24'5 cm.
- Planta y fachada (anverso) y sección (reverso). Lápiz sobre papel, 34'5 x 23'5 cm.

GRF. 144

Para Sres. **Jaume**. Jabones y Aceites, 1916.
Sin documentación.

GRF. 145

Para Sra. **Catalina Kléber** (c/. de les Monges), 1908.

- Borrador de planta y sección de la fachada. Lápiz sobre papel, 32 x 22'5 cm.
- Borrador del portal de la fachada. Lápiz sobre papel, 32 x 22'5 cm.
- Borrador. Lápiz sobre papel, 22 x 37 cm.

GRF. 146

Para Sr. Alfredo **Llompарт** vivienda y almacén (Ensanche, c/. B), 1918.

- Plano planta general. Lápiz sobre papel, 39'5 x 34 cm.
- Planta principal. Lápiz sobre papel, 40 x 34'5 cm.
- Cálculos del área de la planta. Lápiz sobre papel, 31 x 34'5 cm.
- Dos fachadas y dos secciones. Lápiz sobre papel, 25 x 65 cm.

GRF. 147

Palacio de Juan **March** en c/. San Miguel de Palma.

- 1. Cuatro cartas del pintor Fausto Morell a GRF. 4 de Marzo 1916, 7 de Julio de 1916, 3 de Abril de 1917 y 14 de Marzo de 1917.

Palacio de Juan **March** en c/. San Miguel.

- 2. Ocho cartas del pintor Darío Vilás a GRF. 2 de Junio de 1916, 2 de Agosto de 1916, 23 de Agosto de 1916, 17 de Septiembre de 1916, 2 de Noviembre de 1916, 13 de Diciembre de 1916, 14 de Enero de 1917 y una carta sin fecha.

Palacio de Juan **March** en c/. San Miguel.

- Presupuesto y facturas de la firma Pedro Ávila de Barcelona (pº San Juan, 73 y 75) para construcción de cielos rasos y adornos para techos y puertas. De 8 de Febrero de 1916 a 26 de Octubre de 1917.

Palacio de Juan **March** en c/. San Miguel.

- Presupuesto y factura de la firma José Peckler de Barcelona de fumistería y calderería. Febrero de 1916 y Mayo de 1917.

Palacio de Juan **March** en c/. San Miguel.

- Factura de la firma Obrador y Casanovas de Palma de droguería y ferretería. Para el palacio: material de fontanería para arreglos puntuales. De Mayo a Julio de 1916.

Palacio de Juan **March** en c/. San Miguel.

- Presupuesto y factura de la firma Luis Bru de Barcelona de mosaicos decorativos para pavimentos. Para el palacio: de la capilla de La Sangre. De Junio y Agosto de 1917.

Palacio de Juan **March** en c/. San Miguel.

- Presupuestos de la firma Aurelio Tolosa Alsina de Barcelona de pintura decorativa en general. Para palacio: pinturas habitaciones. Mayo y Junio de 1916.

Palacio de Juan **March** en c/. San Miguel.

- Presupuestos y facturas de los trabajos de carpintería y ebanistería que presentan las firmas: Tomás Marroig y Colomina de Palma de Julio de 1916 a Enero de 1917; Baltús Queraltó de Barcelona de Agosto de 1917 (para parquet); Francisco Frau y Hno de Palma de Octubre de 1916 a Julio de 1917. Enrique Mercant de Capdepera (para palacio Cala Ratjada) de Julio de 1918. Antonio Bosch de Palma de cerrajería sin fecha.

Palacio de Juan **March** en c/. San Miguel.

- Presupuesto para muebles estilo Luís XVI y sobre todo Luís XV: alfombras, cortinajes y mobiliario para habitaciones. Sin identificación ni fecha.

Palacio de Juan **March** en c/. San Miguel.

- Dos dibujos decorativos al parecer de cielos rasos. (Se incluye también un borrador sobre papel de seda muy deteriorado). Lápiz y acuarela sobre papel de dibujo, 53 x 68'5 cm.

Palacio de Juan **March** en c/. San Miguel.

- Diseño para claraboya. Tinta sobre papel de

seda, 52 x 69 cm.

Palacio de Juan **March** en c/. San Miguel.

- Diseño para techos. Lápiz y acuarela sobre papel de seda, 58'5 x 73 cm.

Palacio de Juan **March** en c/. San Miguel.

- Correspondencia y facturas de la firma Rigalt, Granell y Cia de Barcelona de vidrieras artísticas. Para el palacio: la claraboya, todo tipo de cristales ornamentales y vidrieras. También se hacen referencias a sus encargos de las vidrieras de la Diputación, capilla de Puigpunyent, convento de San Francisco, la iglesia de San Magín -vidrieras de San Ignacio y Santa Catalina- y la casa de March de Cala Ratjada. También son intermediarios en la venta de baldosillas. 10 de Mayo de 1916 a 23 de Agosto de 1918.

De Rigalt y Granell 20 agosto 1918 hay una factura para vidrieras de Cala Ratjada.

Palacio de Juan **March** en c/. San Miguel.

- Presupuesto y facturas de la firma Juncosa y Sagristá de Palma de muebles y decoración. Abril 1916 a Julio de 1917.

Palacio de Juan **March** en c/. San Miguel.

- Factura de la firma A. Quintana de Palma de baldosas hidráulicas. Sin fecha.

Palacio de Juan **March** en c/. San Miguel.

- Boceto para claraboya. Lápiz sobre papel de dibujo. 42 x 48 cm.
- Boceto para columnas de la galería. Lápiz sobre papel de dibujo. 37'5 x 40 cm.
- Boceto para caja de escalera. Lápiz sobre papel de dibujo. 31 x 44 cm.
- Boceto de alzado de fachada de la calle San Miguel. Lápiz sobre papel de dibujo. 31 x 43 cm.

Palacio de Juan **March** en c/. San Miguel.

- Planta baja (dos copias). Lápiz y tinta sobre papel de dibujo. 57'5 x 50 cm. y 54 x 54 cm.
- Planta del segundo piso. Lápiz y tinta sobre papel de dibujo. 50'5 x 37 cm.
- Planta del tercer piso. Lápiz y tinta sobre papel de dibujo. 51 x 50'5 cm.

- Planta de los estudios. Lápiz y tinta sobre papel de dibujo. 45'5 x 45'5 cm.

Palacio de Juan March en c/. San Miguel.

- Boceto para cancela de hierro decorativo. Lápiz sobre papel. 43 x 54 cm.
- Arco de entrada estilo Neoclásico. Tinta y acuarela sobre papel de dibujo. 35'5 x 40 cm.
- Marco de puerta de estilo Renacentista. Tinta sobre papel. 46 x 33'5 cm.

Palacio de Juan March en c/. San Miguel.

- Boceto para pared de estilo Neoclásico. Lápiz sobre papel. 41 x 109 cm.
- Boceto para pared de estilo Neoclásico. Lápiz sobre papel. 31'5 x 56 cm.
- Boceto para pared de estilo Neoclásico. Lápiz sobre papel. 41 x 108 cm.
- Boceto para pared con ventanales. Lápiz sobre el reverso de un papel azul. 46 x 90 cm.
- Boceto para pared. Lleva el sello de la firma Oliver y Sans de carpintería c/. Arco de la Merced. Lápiz sobre papel de seda. 69 x 52'5 cm.
- Cornisa para puerta. Lápiz y tinta sobre papel de seda. 11 x 34'5 cm.

Palacio de Juan March en c/. San Miguel.

- Boceto de sección de la cornisa. Lápiz sobre papel de seda. 61 x 29 cm.
- Boceto de planta. Lápiz sobre papel de seda. 34 x 43 cm.
- Boceto de planta parcial (repetido). Lápiz y tinta sobre papel. 47 x 37 cm y lápiz y tinta de color rojo sobre papel de seda. 44'5 x 35 cm.

Palacio de Juan March en c/. San Miguel.

- Planos de plantas y alzados con apuntes Junio de 1916.
- Patio de la casa. Sección y dos alzados. Copia en papel azul con atenciones en colores, 31'5 x 97'5 cm.
- Patio de la casa. Sección y dos alzados. Copia en papel azul con atenciones en colores, 31'5 x 97'5 cm.
- Planta del entresuelo. Copia en papel azul

con atenciones en colores, 31 x 61 cm.

· Planta del piso principal. Copia en papel azul con atenciones en colores, 31 x 63 cm.

· Planta del 2º piso (repetido). Copia en papel azul con atenciones en colores, 32 x 51'5 cm.

· Planta de cubierta (repetido). Copia en papel azul con atenciones en colores, 32 x 63 cm.

· Plano planta general para reforma edificio desaparecido zona actual de Los Geranios (posiblemente convento monjas) c/. San Miguel. Tinta y colores sobre papel de seda, 64 x 72 cm.

· Plano planta general para reforma edificio desaparecido zona actual de Los Geranios (posiblemente convento de monjas). Lápiz, tinta y acuarelas sobre papel de seda, 75 x 61 cm.

· Plano manzana c/. Palau Reial esquina c/. Estudi General y cálculos al margen. Lápiz sobre papel de seda, 56'5 x 55 cm.

· Carta de Darío Vilás con explicaciones del proyecto decorativo del palacio, 1916.

GRF. 148

Para Sr. Joan **Marqués** (Pl. Drassanes), 1911.

· Borrador de planta. Lápiz sobre trozo de papel de seda, 17 x 34 cm.

· Nota de la Comandancia de Ingenieros y copia registro de propiedad.

GRF. 149

Para Palacio **Marqués del Palmer**, 1914.

· Dibujo para ventana renacentista (anverso) y bocetos sin identificar (reverso). Lápiz sobre papel, 25'5 x 18 cm.

· Planta y la misma con anotaciones al margen. Tinta y lápiz sobre papel, 32 x 43 cm.

· Planta. Tinta sobre papel de hilos, 36'5 x 32 cm.

· Planta. Tinta sobre papel de hilos, 35'5 x 35'5 cm.

GRF. 150

Para el **Marqués de Vivot**.

- Plano planta general. Lápiz sobre papel de seda, 31'5 x 62 cm.
- Plano planta general. Tinta sobre papel de hilos, 32 x 66 cm.
- Peritaje del valor de la finca. Duplicado y borradores.
- Borrador de la minuta de honorarios.

GRF. 151

Para Sr. Gabriel **Massanet** (c/. del Bisbe), 1917.

- Presupuesto.
- Diseño para **vidriera**. Alzado y planta. Lápiz y acuarelas sobre papel, 22 x 32 cm.
- Diseño para vidriera. Alzado y sección. Lápiz sobre papel, 36 x 66 cm.

GRF. 152

Para Sra. Concepción **Menéndez-Arango** (c/. del Agua/ c/. Moncadas), 1911.

- Planta general. Tintas sobre papel de seda, 62 x 52'5 cm.
- Expediente de **Gaspar Bennasar** con planos para tramitar permiso de obras (1910): Fachadas. Tintas sobre papel de hilos, 41'5 x 64 cm.

GRF. 153

Para Sres. **Mir** (c/. de Rubí), 1908.

- Hoja de aprecio de la finca.

GRF. 154

Para Sres. **Mir** y Peña, 1917.

- Planta parcial. Tinta y acuarelas sobre papel vidriera, 67 x 27'5 cm.
- Planta general. Lápiz sobre papel, 70 x 73 cm.
- Plano planta ubicación. Lápiz sobre papel de seda, 37'5 x 47 cm.

GRF. 155

Para Sr. José **Miralles**, 1912.

- Planta general parcial. Lápiz y tintas sobre papel, 39 x 39 cm.

- Fachada y sección con dibujos al margen. Lápiz sobre papel, 30 x 47 cm.
- Borrador fachada, planta y puerta, y dibujos al margen. Lápiz y tinta sobre papel de dibujo, 47 x 67 cm.

GRF. 156

Para Sr. Cayetano **Miró** (c/. Ballester), 1911.

- Fachada, sección y planta. Lápiz sobre papel de dibujo, 32 x 22 cm.

GRF. 157

Reforma para Elvira **Montaner** (c/. Colón), 1908.

- Borrador de planta. Lápiz sobre papel de dibujo, 40'5 x 38'5 cm.
- Borrador fachada. Lápiz sobre papel, 28'5 x 22 cm.
- Borrador escalera. Lápiz sobre papel de seda, 44'5 x 64 cm.
- Plano plana de toda la manzana. Tinta sobre papel de dibujo, 60'5 x 64'5 cm.

GRF. 158

Para Sr. **Morell** y Verd, 1914.

- Plano planta general. Tinta y anotaciones a lápiz sobre papel de dibujo, 34 x 50 cm.
- Plano planta. Tinta y anotaciones a lápiz sobre papel de dibujo, 34 x 50 cm.
- Plano planta. Lápiz y tintas sobre papel, 30 x 45 cm.
- Planta parcial. Tinta y anotaciones a lápiz sobre papel de seda, 24 x 40 cm.
- Planta parcial. Tinta sobre papel de hilos, 26'5 x 41'5 cm.

GRF. 159

Para Sr. Gabriel **Morell** (c/. Miramar), 1917.

- Planta. Lápiz y acuarela sobre papel de seda, 33 x 45 cm.
- Facturas y borrador de permiso de obras.

GRF. 160

- Para Sr. Pere **Morey** (solar en Corp Marí), 1910.
- Sección. Lápiz sobre papel de dibujo, 32'5 x 34 cm.
 - Tres propuestas de fachada. Lápiz sobre papel de dibujo, 38 x 68 cm.
 - Notificación de Obras Públicas y borrador permiso de obras.

GRF. 161

- Para Sr. **Morey** (El Terreno), 1917.
- Presupuesto para **terraza** y galería.
 - Planta general, planta parcial, sección y dibujos a mano alzada. Lápiz sobre papel vidriera, 57 x 69 cm.
 - Diseño para **cancela** de hierro y dibujos sueltos a mano alzada. Lápiz sobre papel vidriera, 51'05 x 58'5 cm.
 - Diseño para cancela de hierro y planta. Lápiz sobre papel vidriera, 40'5 x 19 cm.
 - Diseño galería y sección y 2 plantas escalera a mano alzada. Lápiz y tinta sobre papel vidriera, 34 x 58 cm.
 - Planta general y mediciones al margen. Lápiz sobre papel de seda, 67 x 65 cm.

GRF. 162

- Para Sr. **Mulet**, 1915.
- Plantas. Hoja 1. Tinta sobre papel de hilos, 32 x 81 cm.
 - Plantas. Hoja 1. Tinta sobre papel de hilos, 32 x 78 cm.
 - Plantas. Hoja 1. Tinta sobre papel de hilos, 32 x 79'5 cm.
 - Alzados. Hoja 2. Tinta sobre papel de hilos, 32 x 95 cm.
 - Alzados. Hoja 2. Tinta sobre papel de hilos, 34 x 102 cm.
 - Fachada. Tinta y lápiz sobre papel de hilos, 33'5 x 75 cm.
 - Hojas de presupuesto de ejecución material.

GRF. 163

- Para Sr. Gabriel **Mulet** (El Terreno), 1910.

GRF. 164

- Círculo de **Obreros Católicos**. Año 1917.
- GRF Dos borradores del informe de garantía la seguridad de un local del Pont d'Inca para funciones de cine. 6 Julio de 1917.
 - Carta de agradecimiento de la Junta directiva. 13 Octubre de 1917.
 - 2 tarjetas de visita de miembros de la Junta y un pase nominal. 1917.
- Varios proyectos para **Obreros Católicos**, 1918.
- Planta del área. Lápiz y tinta sobre papel, 44 x 32 cm.
 - Borrador plano planta general. Lápiz, tinta y colores sobre papel de seda, 49'5 x 66 cm.
 - Borrador planta. Lápiz sobre papel de dibujo, 36'5 x 24'5 cm.
 - Borrador planta parcial. Lápiz y tinta sobre papel, 34 x 68 cm.
 - Borrador planta parcial. Lápiz sobre papel, 22 x 32 cm.

GRF. 165

- Para Casa **Oleza**, 1915.
- Croquis del patio y sus mediciones (anverso y reverso). Lápiz sobre papel, 37 x 26 cm.
 - Apuntes de una ventana renacentista. Lápiz sobre papel, 34 x 23 cm.
 - Croquis de una fachada con sus mediciones. Lápiz sobre papel, 17 x 23 cm.
 - Croquis de la fachada principal con sus mediciones. Lápiz sobre papel, 20'5 x 28 cm.
 - Croquis de una fachada con sus mediciones. Lápiz sobre papel, 17 x 23 cm.
 - Croquis de una sección con sus mediciones. Lápiz sobre papel, 16 x 22 cm.
 - Croquis de una sección del patio con sus mediciones. Lápiz sobre papel, 16 x 21'5 cm.
 - Sección de uno de los elementos arquitectónicos. Lápiz sobre papel, 22 x 16 cm.
 - Croquis de una sección con sus mediciones.

- Lápiz sobre papel, 22 x 16 cm.
- Croquis de plantas y secciones con sus mediciones. Lápiz sobre papel, 16 x 21'5 cm.
- Croquis del patio con sus mediciones. Lápiz sobre papel, 18'5 x 25'5 cm.
- Croquis del entresuelo con sus mediciones. Lápiz sobre papel, 18'5 x 26 cm.

GRF. 166

Pont d'Inca. Una nota y un esbozo referente a la Farinera del Sr. Francisco Oliver, 1908.

GRF. 167

Para Jerónimo **Palou de Comasema** (Son Cunill), 1915.

- Notas remitidas.
- Borrador de planta. Lápiz sobre papel, 15'5 x 21'5 cm.
- Borrador de planta. Tinta y lápiz sobre papel, 34 x 23'5 cm.
- Borrador sección. Lápiz sobre papel de seda, 35 x 27 cm.

GRF. 168

Para Sr. José **Pérez** (Porta Sant Antoni), 1907.

- Fachadas y planta con anotaciones al margen. Lápiz sobre papel de dibujo, 46'5 x 26 cm.

GRF. 169

Para Sr. **Pericás** (c/. Olmos), s.f.

- Peritaje de una escalera.

GRF. 170

Reforma para Sra. Aina **Piña** (c/. St. Bartomeu), 1908.

- Planta. Lápiz sobre papel de seda, 110 x 60 cm.

GRF. 171

Para Sr. Francisco **Pizà** (c/. Conquistador), 1913-1914.

- Fachada. Lápiz y tinta sobre papel, 22'5 x 48 cm.

- Planta. Tinta y anotaciones a lápiz sobre papel, 29 x 50 cm.
- Planta general. Lápiz sobre papel, 34 x 46 cm.

GRF. 172

Para Miguel **Planas** (c/. Capuchinos), 1910.

- Borrador planta. Lápiz sobre papel de seda, 33 x 45 cm.

GRF. 173

Para Sr. Antonio **Ques** (c/. Zanglada), 1915-1916.

- Fotografía B/N de un cuarto de baño. 12 x 17 cm.
- Planta. Tinta sobre papel de hilos, 34 x 43 cm.
- Planta. Tinta sobre papel de hilos, 34 x 37 cm.
- Dos plantas parciales. Tinta sobre papel de hilos, 34 x 48'5 cm.
- Dibujo del forjado de la escalera. Tinta sobre papel, 23 x 38 cm.
- Planta (anverso) y borrador de planta (reverso). Lápiz, tinta y acuarela, 31 x 38 cm.
- Dibujo de un capitel. Lápiz sobre papel, 37 x 49'5 cm.
- Frontal y sección. Tinta y correcciones a lápiz, 86'5 x 45 cm.
- Proyecto de forjado para la escalera, planta y sección de la misma. Reverso con apuntes al margen. Lápiz sobre papel de dibujo, 42'5 x 52 cm.
- Fachada sin terminar. Lápiz sobre papel de dibujo, 29 x 42 cm.
- Fachada de la c/. Zanglada. Lápiz sobre papel de dibujo, 35'5 x 42 cm.
- Adorno para el techo. Tinta sobre papel cebolla, 29 x 31 cm.
- Proyecto para mueble recibidor. Lápiz sobre papel de dibujo, 30'5 x 32 cm.
- Puerta con celosía de vidrios. Lápiz sobre papel de dibujo, 27 x 27 cm.

GRF. 174

Para Sr. Rafael **Rabos** (Ensanche), s.f.

- Planta. Lápiz sobre papel, 28 x 33'5 cm.
- Planta. Lápiz sobre papel, 29 x 32 cm.
- Fachada (anverso) y secciones y plantas parciales (reverso). Lápiz sobre papel de dibujo, 38 x 42 cm.
- Fachadas. Lápiz sobre papel de dibujo, 30'5 x 53 cm.
- Sección general. Lápiz sobre papel de dibujo, 27 x 40'5 cm.

GRF. 175

Para Sr. **Ramis** (Ensanche), 1917.

- Borrador planta con mediciones. Lápiz sobre papel, 27 x 21 cm.
- Borrador planta con mediciones. Lápiz sobre papel, 27 x 20'5 cm.
- Borrador planta con mediciones (anverso y reverso). Lápiz sobre papel, 27 x 20'5 cm.

GRF. 176

Para Sr. **Ramis Fluxench**, 1912-1913.

- Planta. Tinta sobre papel de seda. 40 x 30'5 cm.
- Planta del primer piso. Tinta y lápiz sobre papel de seda, 40 x 60 cm.
- Correspondencia.

GRF. 177

Para Sr. Miguel Mariano **Ribas de Pina**, 1908.

- Sentencias y cédulas de notificación peritaje justiprecio junto a Gaspar Bennasar.

GRF. 178

Para Sr. Juan **Ros** (Ensanche. Son Avellá), 1903.

- Plano medición superficie terrenos de “**Es Fornal**” firmado por José Segura. Tinta sobre papel de hilos, 31 x 23'5 cm.
- Plano superficie terrenos sin identificar. Tintas sobre papel de hilos, 32 x 57'5 cm.
- Plano superficie terrenos sin identificar. Tintas sobre papel de hilos, 33 x 90 cm.
- Plano medición superficie terrenos sin identificar.

Tintas y anotaciones a lápiz sobre papel de hilos, 33 x 102'5 cm.

GRF. 179

Para Sra. Antonia **Sancho** (c/. Apuntadores), 1911.

- Reforma de la fachada. Frontal y planta parcial. Lápiz sobre papel de dibujo, 29 x 37 cm.
- Fachada. Lápiz sobre papel, 22 x 32 cm.

GRF. 180

Para Antoni **Sbert**. Casa Marqués de Barberà (c/. de Pinós), 1915-1916.

- Fachada. Lápiz sobre papel de dibujo, 37'5 x 29 cm.
- Fachada. Tintas sobre papel de hilos, 37 x 33 cm.

GRF. 181

Para Sra. **Mariana Seguí**, viuda de Vanrell (c/. Piedad), 1915.

- Fachada. Lápiz sobre papel de dibujo, 21'5 x 24 cm.
- Fachada. Tintas sobre papel, 52 x 60 cm.
- Planta piso. Lápiz sobre papel, 30'5 x 44'5 cm.
- Planta piso. Lápiz sobre papel, 37 x 40 cm.

GRF. 182

Sociedad de Socorros Mutuos “La **Protectora**”. Correspondencia con GRF en que esa sociedad le nombra arquitecto de las obras de la sede. 20 Agosto y 9 Diciembre de 1915.

- Sociedad de Socorros Mutuos “La Protectora”. Presupuesto de las obras. 28 de Julio de 1915.
- Sociedad de Socorros Mutuos “La Protectora”. Planta principal. 21 de Octubre de 1915. Lápiz y acuarela sobre papel de seda, 38'5 x 64 cm.
- Sociedad de Socorros Mutuos “La Protectora”. Planta baja. 21 de Octubre de 1915. Lápiz y acuarela sobre papel de seda, 41'5 x 63'5 cm.
- Sociedad de Socorros Mutuos “La Protectora”. Alzado fachada principal. 21 de Octubre de 1915. Lápiz sobre papel, 45 x 67 cm.

- Sociedad de Socorros Mutuos “La Protectora”. Sección. 21 de Octubre de 1915. Lápiz sobre papel, 35 x 55 cm.

GRF. 183

Son Homs (Coll den Rabassa), 1918.

- Borradores de notificaciones y cuentas.

GRF. 184

Para **Son Llull** de Son Rapinya, s.f.

- Plano con los cálculos del área. Lápiz sobre papel, 45 x 51 cm.
- Plano con los cálculos parciales del área. Tinta y lápiz sobre papel de seda, 41 x 39 cm.

GRF. 185

Obras de canalización de **Son Suñer**, 1916.

- Redacción de la obra.

GRF. 186

Para Pablo **Tarongí** (c/. San Miguel, tienda de bolsillos de plata), 1912.

- Fachada y sección. Tinta sobre papel de hilos, 36 x 28 cm.
- Borrador de proyectos de ménsulas. Lápiz sobre papel, 37 x 55 cm.
- Fachada. Tinta y lápiz sobre papel de seda, 56 x 56 cm.
- Plantas piso y baja, fachadas y sección, y dibujos al margen. Lápiz sobre papel, 42 x 86 cm.
- Permiso de obras.

GRF. 187

Para Sr. Pere J. **Terrassa** y Pujol (Ensanche, c/. 92), 1911-1912.

- Fachada. Lápiz sobre papel, 28 x 22 cm.
- Planta principal. Lápiz sobre papel, 28 x 22 cm.
- Planta baja. Lápiz sobre papel, 28 x 22 cm.
- Sección . Lápiz sobre papel, 28 x 22 cm.
- Planos plantas, fachada y sección. Copia papel azul, 32 x 100 cm.

GRF. 188

Para Sr. Antonio **Tomás** (c/. Montesión), 1912.

- Fachada. Tinta sobre papel de seda, 20'5 x 31 cm.
- Fachada y planta. Lápiz sobre papel de seda, 42 x 57'5 cm.
- Planta principal y planta baja. Lápiz sobre papel cebolla, 31 x 42'5 cm.
- Planta piso, de escalera y sección. Lápiz sobre papel de seda, 38 x 46'5 cm.
- Borrador de permiso de obra.

GRF. 189

Reforma para Sr. Antonio **Vadell** (c/. Montesión), s.f.

- Notas a lápiz.
- Borrador planta. Lápices de color sobre papel de seda, 23 x 36 cm.

GRF. 190

Para Sr. **Vallericla** (c/. Banc de s'Oli), 1917.

- Fachada y planta. Tinta y anotaciones a lápiz sobre papel de hilos, 27 x 33 cm.
- Fachada y planta. Tinta sobre papel de hilos, 28 x 33 cm.
- Fachada y sección. Lápiz y acuarelas sobre papel de dibujo, 37'5 x 27 cm.
- Decoración para dos dovelas de puerta. Lápiz sobre papel milimetrado, 31'5 x 56 cm.
- Ménsulas (anverso) y fachada (reverso). Lápiz sobre papel de dibujo, 30 x 20 cm.

GRF. 191

Para Sra. Catalina **Verd**, viuda de Morell (c/. Sant Miquel/ c/. Vilanova), 1908.

- Fachadas. Tintas sobre papel de dibujo, 25 x 55 cm.
- Fachada. Lápiz y tinta sobre papel de dibujo, 48 x 63 cm.
- Fachada. Lápiz y tinta sobre papel de dibujo, 48 x 63 cm.

GRF. 192

Para Sra. Catalina **Villalonga** (c/. Cavalleria/ c/. Catany), s.f.

- Tres plantas, dos fachadas y una sección. Lápiz sobre papel de dibujo, 30'5 x 75 cm.
- Tres plantas, dos fachadas y una sección. Tina sobre papel de hilos, 32 x 75 cm.

GRF. 193

Para Emili **Villalonga**. Proyectos de **Cinematógrafo**, 1916-1917.

- Memoria explicativa para el "Cine del muelle".
- Planta. Tinta sobre papel de hilos, 32 x 63 cm.
- Planta. Lápiz sobre papel de dibujo, 34 x 49 cm.
- Fachada. Tinta sobre papel de hilos, 32 x 67'5 cm.
- Sección. Lápiz sobre papel de dibujo, 30 x 22'5 cm.
- Hoja de gastos desde 28 de Mayo 1917 - 8 de Julio de 1917.
- Borrador presupuesto de las obras, 1916.
- Plano general del muelle. Tinta sobre papel vidriera, 33 x 110 cm.
- Plano parcial y detalles del proyecto reforma del muelle de Palma. 1916. Copia papel azul, 30'5 x 153 cm.
- Prospecto de Pathé Frères de cámaras de cine. Año 1914.

GRF. 194

Para Francisca **Villalonga** (terrenos en El Molinar), 1908.

- Cálculos del área. Tinta y lápiz sobre papel, 37 x 47 cm.
- Cálculos del área. Tintas y lápiz sobre papel, 44 x 94 cm.

GRF. 195

Peritaje para Sr. Santiago **Villalonga** (El Terreno), 1910.

GRF. 196

Expedientes **suelto**s para casas **privadas**.

- Para Sr. Tomás **Marroig** (c/. Sol), 1917. Duplicado. Permiso de obras.
- Para Catalina **Capllonch** (c/. Sol/ c/. Peletería). Permiso de obras.
- Para Sra. Isabel **Massot** (c/. Frailes-c/. Merced), s.f. Planta y cálculos al margen. Lápiz sobre papel, 34'5 x 46 cm.
- Para José **Serra** (s.l.), s.f. Lápiz sobre papel, 22 x 31'5 cm.
- Para Jaime **Vallori** (carretera de Lluç, Inca), 1915. Dos fachadas, planta y sección. Lápiz sobre papel de dibujo, 37'5 x 78 cm.

GRF. 197

Sobre terrenos del **Ensanche** de Palma, s.f.

- Plano de Sa Viña Tancada realizado por el arquitecto Miguel Peña, 1905. Tintas sobre papel de hilos, 34 x 46 cm.
- Borrador plano planta general (¿acequia?). Lápiz y tintas sobre papel de seda, 88'5 x 78'5 cm.
- Notas de mediciones y borradores de certificaciones y peritajes.

Casas Privadas de Alcudia

GRF. 198

Para Sr. **Ramis**, 1914-1916.

- Diseño para hierro decorativo para escalera y cálculos al margen. Lápiz sobre papel, 30 x 55 cm.
- Diseño para hierro de balaustrada. Lápiz sobre papel, 32 x 64 cm.
- 11 fotografías B/N dentro de un sobre.
- Sección de una cornisa (anverso); dibujos (reverso). Tinta y acuarelas sobre papel, 23'5 x 34'5 cm.
- Puerta principal, secciones y ventanas. Lápiz sobre papel de dibujo, 129 x 39 cm.
- Alzado, planta y sección de acceso a patio.

- Lápiz sobre papel de dibujo, 35 x 48'5 cm.
- Fachada, sección y dibujos al margen (anverso); secciones de cornisas (reverso). Lápiz y tinta sobre papel, 22 x 37 cm.
 - Fachada posterior. Lápiz sobre papel, 21 x 32 cm.
 - Fachada posterior y cálculos al margen. Lápiz sobre papel, 21 x 32 cm.
 - Fachada y sección. Copia sobre papel azul (anverso); planta con mediciones (reverso), 18'5 x 44 cm.
 - Vidriera para puerta. Tinta sobre papel vidriera, 54 x 46'5 cm.
 - Vidriera para puerta del “comedor”. Lápiz sobre papel, 23'5 x 25'5 cm.
 - Vidriera para puerta. Alzado y planta. Lápiz y acuarelas sobre papel de dibujo, 45 x 60cm.
 - Facturas de las obras y encargos de GRF.

Casas Privadas de Algaida

GRF. 199

- Fachada principal y anotación: “**Algaida?**” abajo. Tinta y acuarelas sobre papel de dibujo, 19 x 25 cm.
- Fachada principal con la anotación: “**Algaida?**” abajo. Tinta y acuarelas sobre papel de dibujo, 23'5 x 31'5 cm.
- Fotocopia de una fachada y dos secciones. Fotocopia en papel azul, 37 x 51 cm.
- Dos plantas. Fotocopia en papel azul y anotaciones en tinta, 37'5 x 52 cm.

CASAS PRIVADAS DE BANYALBUFAR

GRF. 200

- Justiprecio de la finca de Bartolomé Font Albertí de Banyalbufar. 18 de Octubre de 1915.
- Carta de conformidad justiprecio de la finca de la Sra. Magdalena Bonet para construcción de la carretera de Banyalbufar, 1917.

CASAS PRIVADAS DE BUNYOLA

GRF. 201

GRF. 201. 1

- Puente** sobre el torrente Gros para los Sres. Juan Aguiló y Joan Valentí (Son Garcías), 1911.
- Permiso de obras.
 - Presupuesto
 - Alzado, planta y secciones. Tintas y acuarela sobre papel de hilos, 31'5 x 90 cm.
 - Alzado, proyección horizontal, secciones y planta. Tinta sobre papel de hilos, 32'5 x 104 cm.
 - Alzado, proyección horizontal y secciones. Lápiz sobre papel de dibujo, 34 x 71 cm.
 - Secciones. Tinta sobre papel, 22 x 32 cm.

GRF. 201. 2

- Para Sr. Enrique **Lladó** (Son Palomer), 1907-1908.
- Planta baja y principal y fachada. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel milimetrado, 52 x 74 cm.
 - Fachadas laterales, planta parcial y sección. Lápiz sobre papel milimetrado, 40 x 75 cm.
 - Pliego de condiciones facultativas.
 - Borrador del presupuesto general.

CASA PRIVADA DE CALA RATJADA

GRF. 202

“Sa Torre Cega”.

Para Sr. Juan **March**, 1916-1918.

- Tarjeta de cena agasajo a GRF por el fin de las obras, notas y recorte de periódico de 1917..
- Alzado de un cenador. Lápiz sobre papel de dibujo, 71 x 50 cm.
- Tres fachadas. Lápiz sobre papel de dibujo, 41'5 x 92 cm.
- Frente, sección y planta de arco con balaustrada. Lápiz sobre reverso de papel de copia azul, 37'5 x 75 cm.
- Presupuestos y facturas.

- Plano de la costa de Capdepera de 1913. Tinta sobre papel de seda, 60 x 110 cm.
- Puerta con vidriera. Tinta sobre papel, 52 x 34 cm.
- Boceto para puerta con vidriera. Lápiz sobre papel, 23 x 19 cm.
- Alzado, sección y planta de un arco. Lápiz sobre papel de seda, 46'5 x 90 cm.
- Alzado de arco con vidriera. Lápiz sobre papel, 45'5 x 52 cm.
- Fachada principal. Tinta sobre papel, 36'5 x 54 cm.
- Planta principal. Tinta y anotaciones a lápiz, 34 x 38 cm.
- Diseño para manilla de puerta. Lápiz sobre papel de dibujo, 23 x 34'5 cm.
- Planta del porche de entrada y sección al margen de ménsula (anverso); dibujos a tinta (reverso). Lápiz sobre papel, 30 x 48 cm.
- Planta parcial de porche de entrada. Lápiz sobre papel de seda, 33'5 x 44 cm.
- Dos plantas parciales de y dibujos al margen. Lápiz sobre papel de seda, 55 x 49 cm.
- Dos plantas parciales de porche de entrada. Lápiz sobre papel de seda, 58 x 40 cm.
- Fachada principal. Tinta sobre papel de hilos, 34 x 41 cm.
- Tres plantas y una sección. Tinta sobre papel de hilos, 33 x 133 cm.
- Cuatro fachadas. Tinta sobre papel de hilos, 33 x 147 cm.
- Contrato para la ejecución de las obras.
- Plano de localización de la casa sobre el terreno parcelado con los nombres de los propietarios y cálculos al margen. Lápiz sobre papel de dibujo, 69 x 90 cm.

CASAS PRIVADAS DE CAMPOS

GRF. 203

Para Sr. Juan **Alou**, 1908.

- Dos plantas y cálculos al margen para **establos**. Lápiz sobre papel milimetrado, 38 x 38'5 cm.
- Borrador planta. Lápiz y tinta sobre papel, 23'5 x 34 cm.
- Planta y cálculos al margen. Lápiz sobre papel de dibujo, 26 x 33'5 cm.
- Fachada. Lápiz sobre papel de dibujo, 21 x 26 cm.
- Nota del Sr. Alou.

CASAS PRIVADAS DE INCA

GRF. 204

Para el notario Sr. José **Llambías**, 1907.

- Dos plantas, fachada y sección. Tintas sobre papel de hilos, 30 x 90'5 cm.
- Planta de cubierta. Tintas sobre papel de hilos, 21'5 x 18'5 cm.
- Fachada y planta; más bocetos al margen. Lápiz y acuarelas sobre papel de dibujo, 37 x 26 cm.
- Secciones y bocetos al margen (reverso); bocetos sueltos (reverso). Lápiz y acuarela sobre papel de dibujo, 37'5 x 27 cm.
- Tres secciones. Lápiz sobre papel de dibujo, 40 x 43 cm.

GRF. 204. 2

Para Bernardo **Salas**, Inca, 1915.

- Planta baja. Lápiz sobre papel cartón, 45 x 28 cm.
- Fachada y sección. Lápiz sobre papel cartón (reutilizado),, 22'5 x 38 cm.
- Dos fachadas. Lápiz sobre papel cartón (reutilizado), 23 x 38 cm.
- Fachada. Tinta sobre papel cebolla, 29 x 34' 5 cm.
- Fachada (duplicado de la anterior), 29 x 33 cm.
- Fachada. Tinta sobre papel cebolla, 29 x 34'5 cm.
- Fachada. Tinta sobre papel cebolla, 29'5 x

34 cm.

- Fachada (duplicado de la anterior). Lápiz sobre papel cebolla, 31'5 x 35'5 cm.
- Planta baja y planta piso. Lápiz y anotaciones a lápiz sobre papel cebolla, 34 x 56 cm.
- Planta piso. Lápiz sobre papel cebolla, 24'5 x 38'5 cm.
- Planta baja. Tinta y lápiz sobre papel cebolla, 41 x 38 cm.

GRF. 204. 3

Para Sres. Carmen **Oliver** y Pedro Juan **Llompарт** (Calle Campana nº 16 y 18, Inca). Sin fecha.

CASAS PRIVADAS DE MANACOR

GRF. 205

Para Sr. Bartolomé **Servera**, 1918.

- Planta. Lápiz sobre papel de seda, 39 x 30 cm.
- Planta con anotaciones al margen. Lápiz sobre papel de seda, 44 x 32 cm.
- Planta baja. Lápiz sobre papel de seda, 40 x 28'5 cm.
- Fachada. Tintas sobre papel de seda, 22 x 38 cm.
- Alzado balcón y planta. Lápiz sobre papel de seda, 26'5 x 38 cm.
- Diseño de "vidriera para corral". Lápiz sobre papel de seda, 48 x 33 cm.
- Diseño de tres columnas. Tinta sobre papel de seda, 46 x 32 cm.
- Presupuestos y facturas.

CASAS PRIVADAS DE POLLENÇA

GRF. 206

Para Sr. Pedro **Llobera** (c/. Terra Santa, Pollença), 1910.

- Comunicados, y de los dos es de Costa y Llobera, primo del anterior.

CASAS PRIVADAS DE SANTA EUGENIA

GRF. 207

Santa Eugenia, 1910.

Obras de **rasante terraplén** de la **Costa de Miera?**.

- Correspondencia de dos cartas con el Ayuntamiento.
- Borrador de curvas de nivel. Lápiz y tinta sobre papel de dibujo, 29 x 61 cm.
- Curvas de nivel. Tintas y acuarela sobre papel de hilos, 39'5 x 138 cm.
- Curvas de nivel. Lápiz, tintas y acuarela sobre papel, 46 x 195 cm.
- Plano situación. Lápiz y tintas sobre papel, 38 x 175 cm.

CASAS PRIVADAS DE SANTA MARÍA

GRF. 208

- **Chimenea** industrial. Sin identificar emplazamiento.
- Tinta sobre papel de seda, 125 x 27'5 cm.

GRF. 122.- Santa Maria.

- Chimenea industrial. Medidas.

CASAS PRIVADAS DE SANTA MARGARITA

GRF. 209

Capilla y cripta funeraria para Juan **March**.

- Planta y alzado entrada. Lápiz sobre papel. 32'5 x 44 cm.
- Sección y perfil lateral. Lápiz sobre papel. 32 x 44 cm.
- Sección transversal inferior. Lápiz sobre papel. 28 x 22 cm.
- Sección longitudinal inferior. Lápiz sobre papel. 28 x 22 cm.
- Sección transversal superior. Lápiz sobre papel. 28 x 22 cm.

- Boceto a mano alzada del altar y cuentas al margen. Lápiz sobre hoja de cuaderno.
- Apunte de las medidas de la planta. Cuentas en el reverso. Tinta sobre hoja de cuaderno.

CASAS PRIVADAS DE SANTANYÍ

GRF. 210

Para Sr. Pere **Pizà** de **Alaró** (c/. del Socórs de Santanyí), 1917-1918

- Dibujo de una ménsula de frente y perfil. Lápiz sobre papel, 26 x 22'5 cm.
- Permiso de obras y factura albañil.

CASAS PRIVADAS DE SINEU

GRF. 211

Para el Sr. Nicolás **Dameto**, 1907.

Planos de una calle y unos terrenos en Sineu.

- Anotaciones de cálculos de medidas. Tintas y lápiz sobre papel, 22 x 15'5 cm.
- Plano de una calle con mediciones. Lápiz sobre papel, 25'5 x 18 cm.

CASAS PRIVADAS DE SON SERVERA

GRF. 212

Para Sr. **Llull?**, s.f.

- Plano planta (anverso); cálculos (reverso). Tinta y anotaciones a lápiz sobre papel cuadriculado, 21'5 x 31 cm.
- Plano planta (anverso) y dibujos y cálculos (reverso). Lápiz y tintas sobre papel, 22 x 32 cm.

MENORCA

CASAS PRIVADAS DE CIUTADELLA

GRF. 213

GRF. 213. 1

Para Sr. Josep **de Olives**, 1916.

- Fachada y sección. Tinta sobre papel de hilos, 34'5 x 72 cm.
- Dos plantas. Tinta sobre papel de hilos, 33'5 x 92 cm.
- Planta principal, fachada y sección y anotaciones al margen. Lápiz sobre papel de dibujo, 47'5 x 81'5 cm.
- Correspondencia: Dos cartas de Faustino de Olives.

GRF. 213. 2

Sobre **edificios** ruinosos en torno al derrumbe de la **Rampa** de la **Marina**, 1915.

- Memoria explicativa del alcalde del Ayuntamiento (+ postal y boceto anónimo).
- Correspondencia: Seis cartas de Riera a GRF.
- Boceto plantas y fachada. Lápiz sobre papel cuadriculado, 42 x 27 cm.
- Para Sr. José Riera certificaciones y peritaje del estado de su casa por GRF.

VII. 2. Bibliografía

AAVV. *Il potere e lo spazio, Sedice e Cultura. Sedicesima Esposizione di Arte, Scienza e Cultura*. Consiglio d'Europa. Florencia, 1980.

AAVV. *El modernismo en España*. Dirección General de Cultura. Madrid, 1969.

AAVV. *Arquitecturas dibujadas. I Jornadas Internacionales sobre el Estudio y Conservación de las Fuentes de Arquitectura*. Colegio de Arquitectos vasco-navarro y Diputación de Álava. Vitoria-Gasteiz, 1994.

ACOSTA, Leopoldo. *Continuación de la reforma sanitaria en España. El Lazareto de Mahón*. Ministerio de Gobernación y Salud Pública. Madrid, 1907.

ALCOVER, Antoni. *Vida del Rdm. e Ilmo. Sr. D. Pere Juan Campins i Barceló. Bisbe de Mallorca*. Imprenta Guasp. Palma, 1915.

ALOMAR ESTEVE, Gabriel. *La reforma de Palma. Hacia la renovación de una ciudad a través de una evolución creativa*. Imprenta Mossèn Alcover. Palma, 1950.

ALOMAR ESTEVE, Gabriel. *Memorias de un urbanista*. Editor Font. Palma, 1986.

AMON, Santiago. *Homenaje a Rucabado*. Diputación de Vizcaya. Bilbao, 1982.

AZARA, Pedro. *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*. Gustavo Gili S. A. Barcelona, 2005.

BARCELO, Bartolomé. *El siglo XIX a Mallorca*. Editorial Miramar. Palma, 1970.

BARDET, Gastón. *L'Urbanisme*. Ediciones 62 Barcelona, 1964.

BASURTO, Nieves. *Leonardo Rucabado y la arquitectura montañesa*. Colegio de arquitectos de Cantabria. Xarai ediciones. Bilbao, 1986.

BASSEGODA, Juan. *Arquitectura del modernismo a 1936*. Editorial Planeta. Madrid, 1987.

BASSEGODA, Juan. *Maestros de obra de Barcelona*. Publicaciones de la Academia de San Jorge. Barcelona, 1973.

BAUÇÀ DE MIRABÒ, Concepció. *La capella de San Bernat i el llegat de Gaudí. La Catedral de Mallorca es el document. Gaudí cent anys després*. Catedral de Mallorca. Palma, 2015.

BATTISTA ALBERTI, Leon. *De Re Aedificatoria*. Ediciones Akal S.A. Madrid, 1991.

BRANDI, Cesar. *Teoría de la restauración*. Alianza Editorial. Madrid, 1999.

BELMONT, Joseph. *Les 4 fondements de l'architecture*. Editions du Moniteur. Paris, 1987.

BENÉVOLO, Leonardo. *La ciudad europea*. Editorial Crítica. Barcelona, 1993.

BENÉVOLO, Leonardo. *La ciudad y el arquitecto*. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, 1985.

BENÉVOLO, Leonardo. *La città e casa dell'uomo*. Rizzoli. Milán, 1975.

BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1974.

BENEVOLO, Leonardo. *La captura del infinito*. Celeste Ediciones. Madrid, 1994

BILSON, James. *The beginnings of Gothic Architecture Norman Vaulting in England*. Lenan. Londres, 1910.

BOHIGAS, Oriol. *Reseña y catalogo de la arquitectura modernista*. Editorial Lumen. Barcelona, 1973.

BONELL COSTA, Carmen. *La divina proporción, las formas geométricas y la acción del demiurgo*. Edicions UPC. Barcelona, 1994.

BONET CORREA, Antonio. *Las claves del urbanismo*. Editorial Ariel S.A. Barcelona, 1989.

BRANDI, César. *Teoría de la restauración*. Alianza Editorial. Madrid, 1999.

BROOKS, Chris. *The Gothic Revival*. Editorial Phaidon. Londres, 1999.

BUGUIN, A. Welby. *Contrasts*. Editado e impreso por el autor. Londres, 1836.

BURDEK, Bernhard E. *Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1994.

CABELLOLAPIEDRA, Luis María. *La casa española*. Rodriguez Bernardo edición. Madrid, 1917.

CALDUCH, Juan. *Andrea Palladio. La arquitectura dibujada en los tratados*. Publicaciones de la Universidad de Alicante. Alicante, 1981.

CAMONAZNAR, José. *Historia general del Arte y la Arquitectura*. Alianza Editorial. Madrid, 1978.

CANTARELLAS, Catalina. *La arquitectura mallorquina desde la ilustración hasta la Restauración*. Instituto de Estudios Baleáricos. Palma, 1981.

- CANTARELLAS, Catalina. *La intervención del arquitecto Peyronet en la Catedral de Mallorca*. Instituto de Estudios Baleáricos. Palma, 1976.
- CAPITEL, Antonio. *La arquitectura del patio*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2005.
- CARTER, Harold. *El estudio de la geografía urbana*. Instituto de Estudios de la Administración Local. Madrid, 1974.
- CASTELLS, Manuel. *La cuestión urbana*. Siglo XXI de España Editores, S.A. Madrid, 1974.
- CASTRO, Américo. *La realidad histórica de España*. Editorial Porrúa. México, 1954.
- CHOAY, François. *Alegoría del patrimonio*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2007.
- CHOISY, François. *Histoire de L'Architecture*. Paris, 1908.
- CHUECAGOITIA, Fernando. *Breve historia del urbanismo*. Alianza Editorial Madrid, 1974.
- CHUECAGOITIA, Fernando. *Historia de la arquitectura española moderna y contemporánea*. Colegio de arquitectos de Madrid. Fundación Santa Teresa. Madrid, 2001.
- CIRICI PELLICER, Alexandre. *El arte modernista catalán*. Ediciones Aymá. Barcelona 1951.
- COLQUHOUN, Alan. *Arquitectura moderna y cambio histórico*. Editorial Gustavo Gili Barcelona, 1978.
- COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1998.
- CULLEN, Gordon. *El paisaje urbano*. Editorial Blume. Barcelona, 1974.
- DE GRACIA, Francisco. *Construir en lo construido*. Editorial Nerea S.A. Madrid, 1992.
- DELLA PERGOLA, Giuliano. *La conflictualidad urbana*. Editorial Dopesa. Barcelona, 1973.
- EASTLAKE, Charles. *A History of the gothic revival*. Rizzoli. Londres, 2012.
- ELLIOT, John. *Catalanes y escoceses*. Editorial Taurus. Madrid, 2018.
- EKAMBI, Schmidt. *La percepción del hábitat*. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1974.
- ESCRIG, Félix. *La modernidad del gótico*. Universidad de Sevilla. Centro de publicaciones. Sevilla, 2004.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. *Cinco cuestiones de arquitectura*. Taller de Ediciones Josefina Betancor. Madrid, 1974.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luís. *El fuego y la memoria*. Alianza Editorial S.A. Madrid, 1991.
- FERRATER MORA, José. *Cuatro visiones de la Historia Universal*. Celeste Ediciones. Buenos Aires, 1945.
- FERRER, Pere. *Juan March. La cara oculta del poder*. Editorial Cort. Palma, 2001.
- FIORINO, Donatella. *Le tecniche costruttive nelle torri campanarie della Sardegna*. Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción. Burgos, 2007.

- FOLGUERAGRASSI, Francisco. *Urbanismo para todos*. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Barcelona, 1959.
- FRANKL, Paul. *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1981.
- FREIXA, Mireia. *El modernismo en España*. Editorial Cátedra. Madrid, 1986.
- FREIXA, Mireia. *La recepció dels models europeus en l'arquitectura neogòtica*. Enciclopèdia catalana. Barcelona, 2003.
- FUENTES, Paula y WUNDERWALD, Anke. *The vaults of Mallorca Cathedral. Rising to a Technical Challenge. The Art of Vaulting. Design and Construction in the Mediterranean gothic*. Editorial De Gruyter. Berlín/ Munich/ Boston, 2019.
- FULLANA, Pere. *El Bisbe arquitecte. Pere Joan Campins (1859-1913)*. Catedral de Mallorca. Palma, 2015.
- FULLANA, Pere. *Fe i modernització. Per Joan Campins i Antoni Gaudí, precursors de la litúrgia de masses. La reforma de Gaudí cent anys després*. Catedral de Mallorca, Palma, 2015.
- FURIO, Antonio. *Panorama óptico-histórico-artístico de las Islas baleares*. Imprenta Guasp. Palma, 1840.
- GALLEGO, Antonio. *Epistolario de Leopoldo Torres Balbas a Antonio Gallego Burin*. Universidad de Granada Ediciones. Granada, 1995.
- GARCÍA CORTÁZAR, Fernando. *Historia de España desde el Arte*. Editorial Planeta. Barcelona, 2007.
- GAYÀ, Miquel. *Històries i memòries*. Editorial Moll. Palma, 1986.
- GIESZ, Ludwig. *Fenomenología del Kitsch*. Tusquets Editor. Barcelona, 1973.
- GIEDION, Sigfried. *El presente eterno: los comienzos del arte*. Alianza Editorial. Madrid, 1995.
- GOMBRICH, Ernest. *Breve Historia de la cultura*. Editorial Península. Barcelona, 2004.
- GÓMEZ-MORAN, Mario. *Historia de la arquitectura*. Editorial Planeta. Barcelona, 1988.
- GONZÁLEZ, Elvira. *La aplicación de vasijas e cerámica como materiales de construcción en los rellenos de bóvedas de edificios góticos de Palma. Estado de la cuestión. Actas del Décimo Congreso Nacional Segundo Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción.(CHAH2017)*, Instituto Juan de Herrera. Donostia- San Sebastián, 2017.
- GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio. *Conservación de bienes culturales*. Ediciones Cátedra S.A. Madrid, 1999.
- GRAÑA, Isabel. *Els poetes de L'Escola mallorquina i la Associació per la Cultura de Mallorca*. Conselleria de Cultura. Govern de les Illes Balears. Palma, 2008.
- GUTTON, André. *Conversations sur L'Architecture*. Éditions Vincent. Paris, 1956.
- HABSBURGO-LORENA, Luís Salvador. *Die Felsenfesten Mallorcas. Geschichte und Sage*. Praga, 1910.
- HAUSSER, Arnold. *La sociología del arte*. Editorial Taurus. Madrid, 1968.

HERNANDEZ LEON, Juan Miguel. *La casa de un solo muro*. Editorial Nerea S.A. Madrid, 1990.

HERNANDO, Javier. *Arquitectura en España 1770-1900*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1989.

HEYMAN, Jacques. *El esqueleto de piedra*. Instituto Juan de Herrera. Madrid, 1995.

HEYMAN, Jacques. *La ciencia de las estructuras*. Instituto Juan de Herrera. Madrid, 2001.

HEYMAN, Jacques. *Teoría, historia y restauración de las obras de fábrica*. Instituto Juan de Herrera. Madrid, 2001.

HILL, Rosemary. *Pugin & the building of romantic britain*. Londres. Allen Lane Penguin books. Londres, 2007.

HUERTA, Santiago. *Arcos, bóvedas y cúpulas. Geometría y equilibrio en el cálculo tradicional de estructuras de fábrica*. Instituto Juan de Herrera. Madrid, 2004.

HUERTA, Santiago. *Informe sobre la estabilidad de las bóvedas de la nave y del sistema de contraresto de la Catedral de Mallorca, en base a los levantamientos de Paula Fuentes y Rosana Guerra*. Catedral de Mallorca. Palma 2017.

HUERTA, Santiago. *The Catedral of Palma De Mallorca, a Wonder of Equilibrium. Rubió i Bellver's Equilibrium Analysis of 1912. The Art of Vaulting. Design and Construction in the Mediterranean Gothic*. Editorial De Gruyter. Berlín/ Munich/ Boston, 2019.

JACOBS, Jane. *La economía de las ciudades*. Edicions 62 S.A. Barcelona, 1975.

KOOLAS, Rem. *Stair: The exhibition elements of architecture at the 2014 Venice Architecture Biennale*. Venecia, 2014.

KOSTOF, Spiro. *Historia de la arquitectura*. Alianza Editorial. Madrid, 1998.

KRUF, Hanno Walter. *Historia de la teoría de la arquitectura 1, desde la antigüedad hasta el siglo XVIII*. Alianza Editorial. Madrid, 1990.

KRUF, Hanno Walter. *Historia de la teoría de la arquitectura 2, desde el siglo XIX hasta nuestros días*. Alianza Editorial. Madrid, 1990.

LAMPÉREZ, Vicente. *Historia de la Arquitectura Cristiana Española*. Editorial Bernardo. Madrid, 1903.

LAMPÉREZ, Vicente. *Historia de la arquitectura civil española siglos I al XVIII*. Editorial Maxtor. Madrid, 2012.

LAVEDAN, Pierre. *French Architecture*. Londres, 1910.

LECORBUSIER. *Como concebir el urbanismo*. Ediciones Infinito. Buenos Aires, Argentina, 1967.

LIAÑO, Soledad. *Joan Rubió i Bellver. Arquitectura i Teoría*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, 2010.

LOTZ, Wolfgang. *La arquitectura del Renacimiento en Italia*. Editorial Blume. Madrid, 1985.

LLABRÉS, Pere. *Gaudí en la Catedral de Mallorca*. Catedral de Mallorca. Palma, 2005.

LLADÓ, Francesc. *El pont de la mar blava. Vida y obra de Miquel Ferrá*. Editorial Moll. Palma, 2002.

- LLOYD WRIGHT, Frank. *El futuro de la arquitectura*. Editorial Poseidón. Barcelona, 1978.
- MAILLARD, Robert. *Diccionario de arquitectos*. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1981.
- MAINER, Jose Carlos. *Regionalismo, burguesía y cultura*. Redondo editor. Valencia, 1974.
- MARIAS, Julián. *España inteligible. Razón Histórica de las Españas*. Editorial Anaya. Madrid, 2007.
- MARITAIN, Jacques. *Humanisme Integral*. Editions Aubier. Paris, 1936.
- MARTIN-SALAZAR, Manuel. *El Lazareto de Mahón en 1907*. Ministerio de Gobernación y Salud Pública. Madrid, 1907.
- MARTORELL, Josep. *Guia d'Arquitectura de Menorca*. Col·legi d'arquitectes de Catalunya. Barcelona, 1980.
- MATHEU, Pedro. *Retablos y capillas*. Editorial Francisco Pons. Palma, 1955.
- MATHEU, Pedro. *La Capilla Real*. Editorial Francisco Pons. Palma, 1954.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Alianza Editorial. Madrid, 1978.
- MESQUIDA, Joan. *L'obra de la Seu. El procés de construcció de la Catedral de Mallorca en el tres-cents*. Institut d'Estudis Baleàrics. Palma, 1999.
- MILLER, Arthur. *Einstein y Picasso. El espacio, el tiempo y los estragos de la belleza*. Tusquets editores. Barcelona, 2001.
- MONTANER, Josep Maria. *Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1997.
- MORATA, José. *La Comisión Provincial de Monumentos de la Baleares (1844-1987)*. Universitat de les Illes Balears . Palma, 2005.
- MORTET, Vincent. *La maîtrise d'oeuvre dans les grandes constructions du XIII siècle*. Paris 1905.
- MIGNOT, Claude. *Architecture of the 19th century*. Office du Livre. Fribourg, 1983.
- NAVARRO, Juan Carlos. *Bóvedas de la arquitectura gótica valenciana*. Valencia, 2006.
- NAVASCUES, Pedro. *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Instituto de estudios madrileños. Madrid, 1973.
- NAVASCUES, Pedro. *El coro y la arquitectura de la catedral*. Editorial Cátedra. Madrid, 1994.
- NAVASCUES, Pedro. *Los coros catedralicios españoles*. Editorial Cátedra. Madrid, 1999.
- NAVASCUES, Pedro. *La catedral en España. Arquitectura y liturgia*. Editorial Cátedra. Madrid, 2004.
- NIETO ALCAIDE, Vicente. *La vidriera española, ocho siglos de luz*. Editorial Nerea. Madrid, 2011.
- OLIVER, Jaume. *Les construccions escolars a les illes balears*. Conselleria de Cultura Govern de les Illes Balears. Palma, 1993.
- ORDIERES, Isabel. *El álbum de apuntes de Leonardo Rucabado*. Xarai ediciones. Bilbao, 1987.

ORLANDIS, José. *Historia de la Iglesia*. Editorial Cátedra. Madrid, 1974.

PANOFSKY, Edwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Alianza Editorial. Madrid, 1999.

PEREZ, Javier. *Casinos de la región murciana. 1850-1920*. Colegio de arquitectos de Valencia y Murcia. Valencia, 1980.

PEVSNER, Nikolaus. *Los orígenes de la arquitectura y el diseño modernos*. Ediciones Destino S.A. Barcelona, 1992.

QUARONI, Ludovico. *Proyectar un edificio ocho lecciones de arquitectura*. Ediciones Xarait. Madrid, 1980.

RAGON, Michel. *Historia mundial de la arquitectura y el urbanismo modernos tomo 1*. Ediciones Destino. Barcelona, 1979.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Edificios y sueños*. Editorial Nerea S. A. Madrid, 1991.

READ, Herbert. *Orígenes de la forma en el arte*. Editorial Proyeccion. Buenos Aires, 1965.

REYNER BANHAM, Peter. *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1965.

REYNÉS CORBELLA, Guillermo. *Sobre mi abuelo y la arquitectura de su tiempo. Guillem Reynés i Font, una arquitectura interrumpida*. Editor Guillermo Reynés Corbella. Palma, 2008.

REYNÉS CORBELLA, Guillermo. *Proyecto de restauración de los vitrales de la Capilla de la Santísima Trinidad de la Catedral de Mallorca*. Palma, 2017.

REYNÉS CORBELLA, Guillermo. *Proyecto de restauración integral de la capilla del Sagrat Cor de la Catedral de Mallorca*. Palma, 2016.

REYNÉS CORBELLA, Guillermo. *Proyecto de recuperación de ventilaciones en las bóvedas de las naves de la Catedral de Mallorca*. Palma, 2017.

REYNÉS CORBELLA, Guillermo. *Proyecto de recuperación de ventilaciones en las bóvedas de las capillas laterales de la Catedral de Mallorca*. Palma, 2017.

REYNÉS CORBELLA, Guillermo. *Relación Gaudí-Campins-Reynés y la Catedral de Mallorca. Como obra inacabada*. Catedral de Mallorca. Palma, 2015.

REYNÉS CORBELLA, Guillermo. *Proyecto de desmontaje y traslado de la bóveda de la torre campanario de la Catedral de Mallorca*. Palma, 1982.

REYNÉS CORBELLA, Guillermo. *Construction Analysis of Gothic Vaults in the Catedral of Mallorca, The Art of Vaulting. Design and Construction in the Mediterranean Gothic*. Editorial De Gruyter. Berlín/Munich/Boston, 2019.

REYNÉS MUNTANER, Guillermo. Guillem Reynés i Font, arquitecte. Documenta Balear. Palma, 2018.

REYNÉS MUNTANER, Guillermo. Un estudiant retrobat. Guillem Reynés i Font. Documenta balear. Palma, 2017.

RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Editorial La balsa de la medusa. Madrid, 2017.

- RIVERA, Javier. *Historia de las restauraciones de la catedral de León*. Publicaciones de la universidad de Valladolid. Valladolid, 1993.
- ROSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1995.
- ROSSELLÓ Y BORDOY, Guillermo. *El Museo de Raixa*. Museo de Mallorca. Palma, 2000.
- ROTGER, Mateo. *Restauración de la Catedral de Mallorca*. Imprenta Amengual y Muntaner. Palma, 1915
- RUBIÓ I BELLVER, Joan. *Anuario 1912 de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*. Barcelona, 1912.
- RUBIÓ I BELLVER, Joan. *La Veu de Catalunya, 15 de noviembre de 1905*. Barcelona, 1905.
- RUBIÓ I BELLVER, Joan. *Algunas observaciones sobre la Catedral de Mallorca. Diario Ultima Hora 11 y 12 de diciembre de 1922*. Palma, 1922.
- RYKWERT, Joseph. *La casa de Adán en el paraíso*. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1999.
- SAGRISTA, Emilio. *Gaudí en la Catedral de Mallorca*. Sociedad castellanense de cultura ediciones. Castellon, 1962.
- SAGRISTA, Emilio. *El misterio de la capilla de la Stma. Trinidad de la catedral de Mallorca*. Sociedad castellanense de cultura. Castellon, 1957.
- SAINZ, Jorge. *El dibujo de arquitectura*. Editorial Nerea S.A. Madrid, 1990.
- SAUVY, Alfred. *La població*. Edicions 62 S.A. Barcelona, 1964.
- SEGUÍ, Miguel. *Arquitectura modernista en Balears*. Ediciones Cort. Palma, 1975.
- SEGUI, Miguel. *Arquitectura contemporánea en Mallorca (1900-1947)*. Universidad de las islas Baleares y Colegio de arquitectos de Baleares. Palma, 1990.
- SEGUI, Miguel, GONZÁLEZ, Elvira y REYNES Guillermo. *Guillem Reynes. Una trayectoria interrumpida*. Editor Guillermo Reynés Corbella. Palma 2008.
- SOLA MORALES, Ignacio. *Joan Rubió i Bellver y la fortuna del gaudinismo*. Colegio de Arquitectos de Cataluña. Barcelona, 1975.
- SOLA MORALES, Manuel. *Joan Rubió i Bellver: arquitecte moderniste*. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Barcelona, 2007.
- SOLE-TURÁ, Jordi. *Catalanisme i revolució burguesa*. Editorial El viejo Topo. Barcelona 2017.
- SORIA, Arturo. *The five Bases of the general theory of urbanization*. Clan Editorial. Madrid, 1999.
- SUMMERSON, John. *El lenguaje clásico de la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1978.
- STERN, Robert A. M. *Nuevos caminos de la Arquitectura Norteamericana*. Editorial Blume. Barcelona, 1969.
- SZAMBIEN, Werner. *Simetría, gusto, carácter*. Ediciones Akal S.A. Torrejón de Ardoz, 1993.

TAFURI, Manfredo. *Teorías e historia de la arquitectura*. Celeste ediciones. Madrid, 1997.

TANIZAKI, Junichiró. *El elogio de la sombra*. Ediciones Siruela S.A. Barcelona, 1994.

TAVERNOR, Robert. *Concinnitas in the architectural theory and practice of Leon Battista Alberti in De RE AEdificatoria*. Cambridge, 1985.

TAYLOR, René. *Arquitectura y magia*. Ediciones Siruela. Madrid, 1992.

TOUS, Lorenzo. *Vitrales y rosetones de la Catedral de Mallorca*. Catedral de Mallorca. Palma, 1993.

TUSQUETS, Oscar. *Amables personajes*. Editorial Acantilado. Barcelona, 2014.

URRUTIA, Angel. *Arquitectura española siglo XX*. Ediciones Cátedra S.A. Madrid, 1997.

USTARROZ, Alberto. *La lección de las ruinas*. Edición cátedra. Madrid 1997.

VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili Barcelona, 2018.

VIDAL REYNÉS, Jordi. *Arquitectura i Art a Mallorca. Antología de textos (1906-1918)*. Guillem Reynés. Documenta Balear. Palma, 2006.

VILLAR MOVELLAN, Alberto. *Introducción a la arquitectura regionalista. El modelo sevillano*. Universidad de Córdoba. Servicio de Publicaciones. Córdoba, 2007.

VILLAR MOVELLAN, Alberto. *Arquitectura y regionalismo*. Universidad de Córdoba. Córdoba, 2013.

VITRUBIO POLION, Marco. *Los Diez Libros de Arquitectura*. Traducción Javier Fresnillo. Universidad de Alicante. Madrid, 1991.

VON SIMSON, Otto. *La catedral gótica*. Alianza Editorial. Madrid, 1995.

WITTKOWER, Rudolf. *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Alianza Editorial. Madrid, 1995.

ZARAGOZA, Arturo. *Arquitectura gótica valenciana siglos XIV y XV*. Diputación de Valencia. Valencia, 2010.

ZEVI, Bruno. *El lenguaje moderno de la arquitectura*. Editorial Poseidón. Barcelona, 1978.

ZEVI, Bruno. *Espacios de la arquitectura moderna*. Editorial Poseidón. Barcelona, 198

ZEVI, Bruno. *Leer, escribir, hablar arquitectura*. Ediciones Apóstrofe. Barcelona, 1999.

ZEVI, Bruno. *Saber ver la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1972.





Guillem Reynés i Font

UNA ARQUITECTURA INTERRUMPIDA

Guillermo Reynés Corbella