

LAS PINTURAS MURALES DEL CONVENTO DEL SOCORRO DE CIUTADELLA (MENORCA). UNA PROPUESTA ICONOGRÁFICA SINGULAR EN EL SIGLO XVII

THE MURAL PAINTINGS OF THE CONVENT OF SOCORRO
IN CIUTADELLA (MENORCA). A UNIQUE ICONOGRAPHIC
PROPOSAL IN THE 18TH CENTURY

Andreu Josep Villalonga Vidal, Mercè Gambús Saiz
Universitat de les Illes Balears
<https://orcid.org/0000-0002-8245-1379>, <https://orcid.org/0000-0001-6945-0112>

ABSTRACT • The present study focuses on the unpublished analysis of two visual groups, resolved through mural painting in grisaille and polychrome respectively, corresponding to the cloister and church of the Augustinian convent of Socorro in Ciutadella. Its dating belongs to two different stages of the 18th century, while the identification of the engraved sources refers us to the Flemish tradition of the 16th century and the Italian tradition of the 18th century. The degraded state of conservation and the interpretive complexity introduce us to the exceptional nature of the international position that Menorca developed throughout the 18th century.

KEYWORDS: Mural painting; Augustinians; Engraved Sources; Vredeman de Vries; Pietro Monaco.

RESUMEN • El presente estudio se centra en el análisis inédito de dos conjuntos visuales, resueltos mediante pintura mural en grisalla y policromía respectivamente, correspondientes al claustro e iglesia del convento agustino del Socorro en Ciutadella. Su datación pertenece a dos etapas diferenciadas del siglo XVIII, mientras que la identificación de las fuentes grabadas nos remite a la tradición flamenca del siglo XVI e italiana del siglo XVIII. El degradado estado de conservación y la complejidad interpretativa nos introducen en la excepcionalidad de la posición internacional que Menorca desarrolló a lo largo del siglo XVIII.

PALABRAS CLAVES: Pintura mural; Agustinos; Fuentes grabadas; Vredeman de Vries; Pietro Monaco.

EL CONJUNTO CONVENTUAL DE LOS AGUSTINOS EN CIUTADELLA Y SU CONTEXTO HISTÓRICO

Las primeras noticias documentadas de la orden mendicante de san Agustín en Ciutadella nos sitúan en el año 1480, extramuros de la ciudad y en la zona del puerto. No obstante, el conjunto conventual del que nos ocupamos, tuvo su origen constructivo intramuros en el siglo XVII, mientras que las pinturas murales correspondientes al claustro e iglesia, nos remiten a dos etapas diferenciadas del siglo XVIII.

Abordar el presente estudio iconográfico requiere ciertas consideraciones previas en torno al caso menorquín. Baste citar algunas circunstancias diferenciales en términos de topografía histórico-artística, tales como: la insularidad y su significativa doble capitalidad entre Maó y Ciutadella; la realidad de cinco siglos de historia diocesana y conventual compartida entre Mallorca y Menorca; y la trascendencia socioeconómica y cultural, a lo largo del siglo XVIII, de tres períodos de dominio británico, y entre ellos, una ocupación francesa, además de unos años de reincorporación a la Corona española.

La geografía mediterránea de Menorca, ubicada en el extremo más oriental del archipiélago balear, definida por su diversidad geológica, y polarizada urbanísticamente entre sus dos puertos extremos, constituyen datos que han condicionado la historia general de la isla, a su vez la más próxima a Mallorca por distancia y extensión. En el ámbito de la cultura histórico-artística, cabe recordar la pertenencia de Menorca al Reino de Mallorca entre los años 1298 y 1343, y a partir de esta última fecha, ambas islas pasaron a integrarse en la Corona de Aragón, para después compartir su pertenencia a la Monarquía hispana hasta la guerra de Sucesión española, que en el caso de Menorca quedó anexionada a Gran Bretaña por el tratado de Utrecht de 1713, inaugurándose de este modo, un largo período de dominaciones inglesa y francesa, que se cerraría definitivamente con la reintegración de Menorca a la Corona española por el tratado de Amiens de 1802.

La historiografía ha diferenciado la orden agustina en Ciutadella, según se trate de la fase eremítica o mendicante; no obstante, es la segunda la que afecta al conjunto conventual del que nos ocupamos aquí. La presencia agustina en Menorca, fue tratada principalmente por fray Jaime Jordán, reconocido historiador que vivió entre los siglos XVII y XVIII, y autoridad para el estudio de la historia de la orden de San Agustín en los cuatro territorios de la Corona de Aragón: Cataluña, Valencia, Aragón y las Baleares.

Siguiendo a Jordán (1712: 482-483), se forjó una sólida tradición historiográfica acerca de la iglesia y convento de Nuestra Señora del Socorro de Ciutadella en su localización intramuros, aportando datos constructivos a partir del siglo XVII,¹ y que, en el caso de las pinturas murales, sólo las de la iglesia han merecido una atención específica, ya sea por razones de identificación, conservación, autoría o iconografía: P. Piferrer y J. M^a Quadrado (1888); J. Cavaller (1929); G. Julià (1988); A. J. Villalonga y G. Fiol (2009); P. M. Marquès (2022).²

1. La información aportada por Jordán puede verificarse a partir del extracto de la memoria que el prior Miquel Subirats hiciera el 10 de agosto de 1619, con motivo de la colocación de la primera piedra. Merece destacarse en el procedimiento seguido: la posición institucional de la monarquía y de la orden conventual, el sistema de financiación, la traza preexistente y la imposición de un maestro mallorquín ligado a la fortificación como responsable de la ejecución, ADM, 136/8. *Llibre de Comptes de la Fabrica de est Convent é Iglesia any 1619*. Sin foliar.
2. El estudio de A. J. Villalonga y G. Fiol (2009) fue el primero que incorporó un estado de la cuestión del convento y las pinturas murales, además de documentar al autor de las pinturas policromas de la iglesia rectificando la atribución de Julià (1988).

En cuanto al contexto histórico-artístico menorquín, los estudios generalistas más influyentes a efectos interpretativos han sido los de: A. Casanovas (1976); G. Sintés; C. Andreu y M. A. Hernández (2004); G. Pons Pons (2020).

En lo relativo a las fuentes archivísticas localizadas que contienen documentación sobre el conjunto estudiado, constatamos su relativa dispersión entre Menorca (Archivo Diocesano y Archivo Municipal de Ciutadella) y Mallorca (Archivo Diocesano y Archivo del Reino de Mallorca).

Finalmente, anotamos que el convento del Socorro aloja dos conjuntos de pintura mural muy deteriorados que, a pesar de usar técnicas y repertorios iconográficos diferenciados, son claramente complementarios. El primer grupo se encuentra en una celda y en la zona claustral del piso superior; se trata de grisallas que reproducen vistas arquitectónicas. El segundo grupo, en cambio, lo conforman una serie de pinturas policromas, ejecutadas en seco, que recubren completamente el interior de la iglesia. Su iconografía, más diversificada que en el claustro, muestra grandes escenas narrativas en la bóveda de la nave, imágenes hagiográficas en el crucero y paneles decorativos en las capillas, transepto y trasaltar, incluyendo además algunos elementos de ilusionismo arquitectónico.³

LAS GRISALLAS DEL CLAUSTRO

Hoy día, resulta imposible establecer una cronología absoluta para las pinturas claustrales. No obstante, teniendo en cuenta algunos factores de contexto, puede aventurarse, a manera de hipótesis, una datación relativa en el siglo XVIII, siendo altamente probable que su ejecución fuese posterior a 1712 y anterior a 1797. Para ello, hay que tomar en consideración el largo proceso constructivo del convento y el hecho de que, en 1712, el padre Jordán no citara la presencia de grisallas en el claustro. Ciertamente es que esto no constituye una prueba definitiva, pero sí debe considerarse un indicio, toda vez que en las descripciones de otros claustros e iglesias de la provincia se incluyen referencias a la decoración pictórica y a sus programas iconográficos.⁴ Dada la excepcionalidad del repertorio desplegado en el claustro de Ciutadella, parece probable que, de haber sido ejecutado, se habría hecho constar. Por otra parte, puede aducirse el paralelo de las grisallas del convento franciscano de San Diego, en la vecina localidad de Alaior, que debe datarse también en el setecientos.⁵

A diferencia de lo que sucede en otros conventos de Baleares, que desarrollan el grueso principal de sus programas pictóricos en la planta baja, el Socorro concentra la decoración parietal en el piso superior del claustro. No han aparecido vestigios, ni tampoco disponemos de noticias históricas, que permitan apuntar la hipótesis de que, en algún momento, existieron grisallas en los muros del claustro bajo. Ante esta situación, cabe plantearse dos

3. En este último apartado cabe citar la falsa linterna de la cúpula o los vanos figurados del transepto.

4. Pueden citarse, a manera de ejemplo, los claustros del convento de San Agustín y del Socorro en Valencia o el de San Leandro en Cartagena (Jordán, 1704a: 190 y 1704b: 5 y 75) o la iglesia del convento de Itria en Mallorca (Jordán, 1712: 485).

5. Durante la restauración de las grisallas del convento de San Diego se localizó, en un estrato inferior al de las pinturas, una inscripción que indicaba que la decoración parietal se había ejecutado en 1694. Por motivos estratigráficos, la fecha hace referencia, necesariamente, a un programa anterior, por lo que las pinturas recuperadas deben datarse ya en el s. XVIII (Sánchez Marqués, 2021: 23).

hipótesis, la primera es que el programa pictórico no llegara a rematarse, quedando este espacio sin cubrir. La segunda pasaría por considerar las claves decorativas de las bóvedas de arista del piso inferior como un recurso iconográfico suficiente, a través del cual se presenta un variado repertorio de motivos heráldicos, hagiográficos, marianos y cristológicos.

En referencia al claustro superior, podemos afirmar, a partir de los restos conservados, que tuvo los muros de tres de sus galerías decorados con grisallas. Tan solo la panda Norte (adosada a la iglesia) no muestra indicios de decoración parietal, tal vez porque no había celdas en este lado. Las grisallas mejor conservadas son las de la galería Este. Las celdas aquí ubicadas disponían de una pequeña terraza que daba sobre el huerto del convento. Una de estas terrazas, la más próxima a la cabecera de la iglesia, presenta también grisallas [fig. 1]. A manera de hipótesis, puede identificarse como la perteneciente a la celda prioral. Hay varias razones para defender dicho supuesto. En primer lugar, está su ubicación, cercana al trasaltar y coincidente con el orden en que es citada la celda prioral en los inventarios del convento. Luego está el hecho innegable de que la presencia de grisallas confiere una mayor dignidad, incluso opulencia, a la celda, distinguiéndola del resto. Este énfasis en la decoración tiene también su reflejo en los inventarios de finales del siglo XVII y principios del XVIII (anteriores, por lo tanto, a la supuesta fecha de ejecución de las pinturas). En dichos documentos puede constatarse que solo las celdas prioral y subprioral disponían de cuadros para adornar sus paredes, apareciendo en mayor número en las estancias del prior.⁶ Resulta lógico suponer que, cuando se realizó la decoración pictórica del claustro, se decoró también la terraza de la celda prioral.⁷

Tal como se ha dicho, todos los fragmentos de pintura mural conservados en el entorno del claustro superior se corresponden con perspectivas arquitectónicas, con la sola excepción de una figura ubicada junto a una portada interior, al fondo de la galería meridional.⁸ Las dos vistas mejor conservadas, pertenecen a la galería oriental y reproducen composiciones de Hans y Paul Vredeman de Vries.

Sin duda, el caso más evidente es el de la celda prioral [fig. 1], en el que se representa un paisaje urbano articulado a partir de un eje de simetría irregular definido por la puerta de la celda, que se encuentra desplazada hacia la derecha. Sobre el vano puede verse el emblema agustino del corazón flamígero traspasado por un dardo y, a ambos lados, se va desplegando, en sentido especular, la misma vista urbana. Para resolver esta composición, se usó la estampa titulada *Plaza con edificio circular a la derecha y obelisco al fondo*, perteneciente a la serie *Scenographiae, sive Perspectivae*, diseñada por Hans Vredeman de Vries y publicada por Hieronymus Cock en 1560.⁹ La pintura reproduce, de forma simplificada, la estampa, invirtiéndose la imagen grabada en el lado izquierdo de la grisalla.

6. Los inventarios de 1696 y de 1702, indican que celda prioral disponía de nueve cuadros grandes sin identificar, además de tres bodegones y cuatro cuadros de pequeño formato, uno representando a la Virgen y los tres restantes a santos de la orden. Por su parte, la celda subprioral contaba solo con cuatro pinturas hagiográficas. ADM D-134/07, sin foliar.

7. Puede señalarse, como antecedente, el caso del convento de monjas agustinas de Santa Catalina de Mirambel (Teruel), en el que se decoró la celda prioral con grisallas hacia 1578 (Hernando Sebastián y Sánchez Giménez, 2023).

8. Aunque la pintura se halla muy deteriorada, se puede distinguir en ella a una figura masculina con hábito agustino, por lo que puede conjeturarse que se trate de una representación de san Agustín.

9. Para el desarrollo de las perspectivas arquitectónicas de Vredeman de Vries dentro del contexto flamenco y su relación con editor Cock, véase Heuer (2013: 31-39).



Fig. 1. Arriba: Grisallas de la celda prioral. Abajo: Hans Vredeman de Vries, *Plaza con edificio circular*, 1560, National Gallery of Art, Washington D.C.

Justo en el centro de la galería Este, en lo que originariamente sería el cuarto tramo de bóveda, puede verse otra vista que reproduce, también de manera simplificada, el grabado de 1606 *Interior de una iglesia* de Hendrick Hondius, a partir de una invención de Paul Vredeman de Vries [fig. 2]. El resto de las grisallas se conserva de forma tan fragmentada que, aunque de forma indudable representan perspectivas arquitectónicas, resulta arriesgado aventurar cuál pudiera haber sido la fuente grabada de referencia.

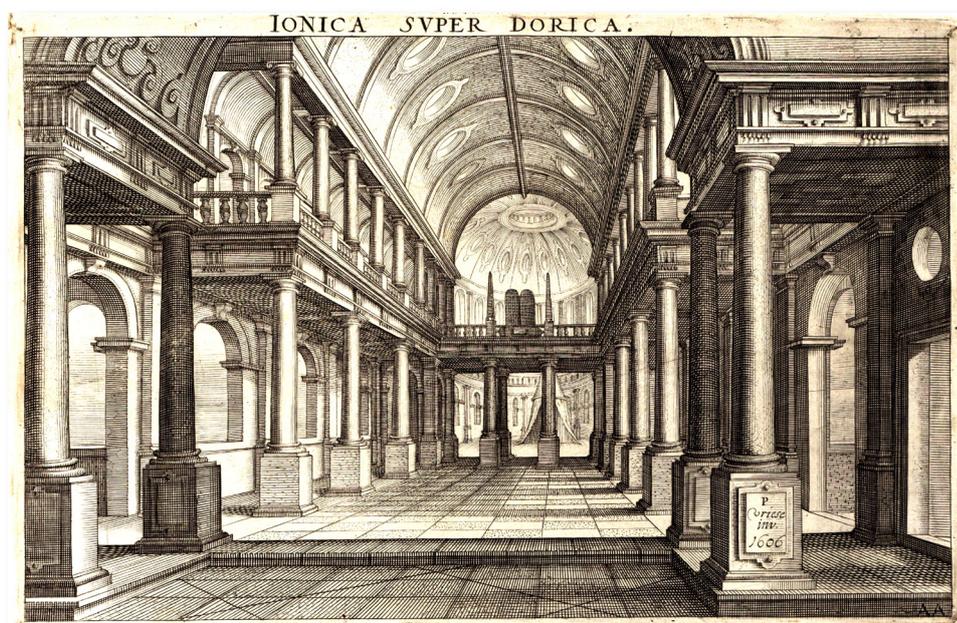


Fig. 2. Arriba: Grisalla de la galería Este. Abajo: Paul Vredeman de Vries, *Interior de una iglesia*, 1606, Rijksmuseum, Amsterdam.

LAS PINTURAS POLÍCROMAS DE LA IGLESIA

A pesar de que, tradicionalmente, la decoración pictórica del Socorro se ha venido atribuyendo al artista suizo Joseph Duett, ha podido demostrarse documentalmente que su autor fue el pintor Thomas Stuffleker, que también era de nacionalidad suiza.¹⁰ El encargo le mantuvo ocupado por lo menos dos años, puesto que aparece documentado en los libros de

10. Aunque en las fuentes documentales aparece citado inequívocamente como Stuffleker, no puede descartarse que el apellido original fuese Suffleßer o Stufflesser.

contabilidad del convento desde marzo de 1797 hasta marzo de 1799, cobrando una mensualidad de 9 libras, pinceles y pigmentos aparte (Villalonga y Fiol, 2009: 16).

De todo el conjunto destacan las ocho grandes escenas figurativas ejecutadas sobre la bóveda de cañón de la nave, a razón de dos escenas por tramo, basadas en relatos del Antiguo Testamento. Es probable que una deficiencia técnica en la elaboración y aplicación del revestimiento, o una proporción incorrecta de los elementos ligantes, causaran un alto grado de debilidad y de disgregación de los morteros de soporte. Algo que, unido a causas externas como humedades, filtraciones directas de agua o movimientos de la fábrica, podría haber ocasionado el rápido deterioro de las pinturas murales (Pardo y Lladó Moreno, 2006: 5). En cualquier caso, ya en el último tercio del siglo XIX, Piferrer y Quadrado (1888) señalaron el mal estado de conservación de las pinturas y para 1929 se habían perdido completamente las dos escenas del primer tramo de bóveda (situadas sobre el coro alto, a los pies del templo) (Cavaller Piris, 1929: 43).

Este deficiente estado de conservación, muy agravado en la actualidad, ha provocado errores en la lectura iconográfica del repertorio figurativo, tanto de forma genérica como específica. En 1988, Gabriel Julià Seguí identificó las seis escenas conservadas (algunas de ellas visibles solo parcialmente), estableciendo un orden de lectura desde el coro al transepto. Así, en el lado de la Epístola, identificó los siguientes temas: Ruth y Booz (Rt 3), Jael y Sísara (Jue 4,21) y Judit y Holofernes (Jdt 13). Mientras que, en el lado del Evangelio, siguiendo el mismo orden, aparecerían: José vendido por sus hermanos (Gn 37,28), Sansón y Dalila (Jue 16,9) y la aparición de Dios a Abraham (Gn 18,1). Posteriormente, Marquès (2022: 90) apuntó la posibilidad de que la escena identificada como Ruth y Booz fuera en realidad una representación de Abigail prosternada ante David (1Sam 25,23). No obstante, gracias a la identificación de los modelos visuales usados por Stuffleker, resulta del todo necesario descartar la mitad de estas identificaciones.

Las seis escenas conservadas proceden todas de la misma referencia visual, la *Raccolta di cento dodici stampe di pittura della Storia Sacra*, que el grabador Pietro Monaco publicó en Venecia en 1763.¹¹ En este álbum se recopilaban más de un centenar de grabados calcográficos que reproducían cuadros de temática religiosa pertenecientes a diversas colecciones venecianas. Según parece, el principal objetivo de Monaco era difundir y preservar la memoria histórica de una parte del patrimonio pictórico veneciano que, al encontrarse en el ámbito del coleccionismo privado, era inaccesible para el gran público (Moschini, 1924: 157). De hecho, las estampas de la *Raccolta* son el único testimonio disponible de la existencia de muchas de las pinturas reproducidas, ya sea porque jamás han salido a la luz o porque en la actualidad se hallan en paradero desconocido.

Hasta ahora, los estudiosos del convento menorquín habían pasado por alto el uso de este modelo visual, lo que ha desvirtuado cualquier intento de lectura iconográfica del conjunto pictórico. Así, la escena que se identificó como Ruth y Booz o Abigail y David es, en realidad, una transcripción de la estampa que representa a Raquel y Labán (Gn 31-35) [fig. 3]. La pintura descrita como Judit y Holofernes se corresponde con el grabado que representa a Moisés recibiendo las Tablas de la Ley (Ex 31,18) [fig. 4] y, finalmente, la escena de la aparición de

11. Completar la *Raccolta* fue un trabajo ingente, que le llevó a Pietro Monaco casi un cuarto de siglo. Las primeras estampas se publicaron en 1739, pero no fue hasta 1763 cuando apareció la primera edición íntegra. Entre medias hubo dos ediciones parciales, en 1743 (con 55 grabados) y en 1752 (con un total de 77 estampas). Posteriormente, habría tres reediciones póstumas en 1772, 1789 y 1819-22 (Apolloni, 2000: 30, 33, 42 y 69).

Dios a Abraham, es una copia del grabado titulado *Il maritaggio di Mosè* en el que se representa a Moisés defendiendo a Séfora del ataque de unos pastores (Ex 2,17) [fig. 5]. Las demás escenas no presentan problemas de identificación iconográfica, pero son también copias fieles de sus contrapartidas de la *Raccolta* [figs. 6, 7 y 8]. No parece aventurado suponer que incluso las dos pinturas perdidas eran reproducciones de grabados de Monaco.

En la actualidad, cualquier intento de análisis de los componentes figurativos de la bóveda se ve limitado por el deterioro material de las pinturas. Aun así, es posible apuntar



Fig. 3. Raquel y Labán. Izquierda: Thomas Stuffleker, 1797-1799, Iglesia del Socorro, Menorca. Derecha: Pietro Monaco, *Raccolta di cento dodici stampe di pittura della Storia Sacra*, 1763, estampa 13.

algunas características referidas a la composición y al color. En primer lugar, hay que considerar las limitaciones de Stuffleker como dibujante. Sus figuras resultan esquemáticas y, en muchos casos, desproporcionadas. Quizás por ello se mostró muy dependiente de los diseños de la *Raccolta* sin que se aprecien cambios compositivos sustanciales. En el caso de la representación de Raquel y Labán [fig. 3], el pintor suizo simplificó la composición de la estampa, eliminando la figura del jinete que aparece en segundo plano, justo detrás de Labán y modificando el edificio del fondo. En cambio, añadió un pequeño detalle decorativo en la manga del vestido de Raquel. En la escena de Sansón y Dalila [fig. 6] pueden señalarse tan solo dos cambios: las grietas en el suelo rudamente restauradas con varias grapas metálicas, que no aparecen en el grabado de Monaco, y la modificación del vestido de Dalila, que en la estampa dejaba un pecho al descubierto pero que Stuffleker cubrió, añadiendo incluso un grueso tirante azulado, por motivos de decoro.



Fig. 4. Moisés recibiendo las Tablas de la Ley. Izquierda: Thomas Stuffleker, 1797-1799, Iglesia del Socorro, Menorca. Derecha: Pietro Monaco, *Raccolta di cento dodici stampe di pittura della Storia Sacra*, 1763, estampa 37.



Fig. 5. Moisés defendiendo a Séfora. Izquierda: Thomas Stuffleker, 1797-1799, Iglesia del Socorro, Menorca. Derecha: Pietro Monaco, *Raccolta di cento dodici stampe di pittura della Storia Sacra*, 1763, estampa 60.



Fig. 6. Sansón y Dalila. Raquel y Labán. Izquierda: Thomas Stuffleker, 1797-1799, Iglesia del Socorro, Menorca. Derecha: Pietro Monaco, *Raccolta di cento dodici stampe di pittura della Storia Sacra*, 1763, estampa 29.

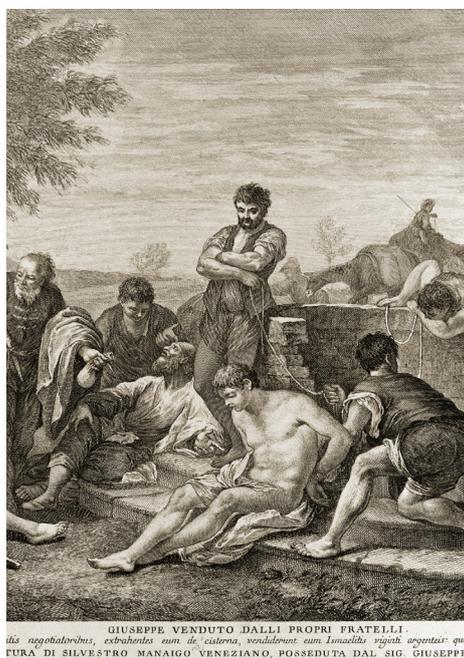


Fig. 7. José vendido por sus hermanos. Arriba: Thomas Stuffleker, 1797-1799, Iglesia del Socorro, Menorca. Abajo: Pietro Monaco, *Raccolta di cento dodici stampe di pittura della Storia Sacra*, 1763, estampa 94.



Fig. 8. Jael y Sísara. Izquierda: Thomas Stuffleker, 1797-1799, Iglesia del Socorro, Menorca. Derecha: Pietro Monaco, *Raccolta di cento dodici stampe di pittura della Storia Sacra*, 1763, estampa 28.

El estado de conservación de las dos pinturas centradas en la historia de Moisés [figs. 4 y 5] es tan deficiente que no pueden distinguirse cambios significativos y, a juzgar por lo poco que se puede observar, es posible que no los hubiera. Un caso distinto supone la escena dedicada a José [fig. 7], sin duda la que presenta una traducción más libre de la fuente grabada. La estampa presenta un formato apaisado que Stuffleker tuvo que adaptar al espacio vertical de la bóveda. Lo solucionó manteniendo la composición de las figuras centrales de la escena (donde aparece el protagonista) y reduciendo el número de personajes secundarios. Hay que señalar que, aunque algunas figuras hayan mudado su posición, siguen respetando escrupulosamente la postura que tienen en la *Raccolta*.

Respecto al color, puede destacarse el uso de una paleta limitada, pero de colores intensos. Dominan los azules, rojos, marrones y los grises, con una aplicación más bien plana, en la que no hay gradaciones sutiles de tono. La documentación archivística confirma aquello que puede señalarse mediante la observación directa, puesto que los pigmentos consignados en los libros de contabilidad del convento entran dentro de la gama citada (azul de Prusia, índigo, almagre, cinabrio, ocre, tierra sombra y negro de humo).¹²

Al margen de los aspectos formales y más allá de la identificación aislada de cada escena, la *Raccolta* constituye un elemento crucial para la reconstrucción del programa iconográfico de la bóveda. Así, por ejemplo, Cavaller Piris (1929: 43) señaló que las escenas representadas pertenecían al libro de los Reyes, afirmación que fue recogida también por Casasnovas

12. ARM, Convents C-801, fols.378-388.

(1976: 61). No obstante, la interpretación genérica de Cavaller Piris no puede defenderse puesto que, como se ha visto, en ninguna de las pinturas de la bóveda se representan pasajes de dicho libro. Tampoco resulta adecuada la interpretación del programa simbólico del techo como prefiguración de la Virgen María a través de las figuras femeninas del Antiguo Testamento.¹³ No obstante, gracias a la identificación de las fuentes grabadas, ahora se puede afirmar con certeza que solo dos de las seis escenas conservadas representan a figuras femeninas que pueden ser identificadas como prefiguraciones marianas (Jael y Raquel) [figs. 2 y 8]. Dalila es un personaje de connotaciones negativas que no puede encajar en este planteamiento y Séfora asume en su escena un rol pasivo, siendo Moisés el verdadero protagonista. En el resto de pinturas ni siquiera aparecen figuras femeninas, ni positivas ni negativas. Difícilmente puede arrogarse a todo el programa una lectura que encaje solo con un tercio de las escenas que lo conforman.

De hecho, cabe la posibilidad de que no existiera nunca un programa iconográfico detallado, con un mensaje simbólico específico para la bóveda. El hecho de que todas las escenas conservadas procedan de una misma referencia visual (la *Raccolta*) que, en origen, tenía una finalidad muy alejada de intereses simbólicos, parece reforzar un planteamiento genérico. Quizá la única consideración previa fuera la de ubicar en la bóveda de la nave historias del Antiguo Testamento que Stuffleker y los agustinos eligieron de entre las estampas de la *Raccolta*. Más aún, el orden de identificación de cada pintura que suele aparecer en los estudios dedicados al convento, siguiendo el eje longitudinal de la iglesia y separando las pinturas del lado de la Epístola de las del lado del Evangelio, resulta confuso. En realidad, el planteamiento narrativo es transversal, habiendo de considerar cada tramo de bóveda como un díptico en el que se yuxtaponen dos historias pertenecientes a un mismo libro. Las pinturas del primer tramo se han perdido por completo, pero en el segundo encontramos dos escenas procedentes del libro del Génesis: José vendido por sus hermanos y Raquel y Labán. El tercer tramo está dedicado al libro de los Jueces (con Sansón y Dalila y Jael y Sísara) mientras que, en el último, se representan escenas del Éxodo (Moisés defendiendo a Séfora en un lado y recibiendo las Tablas de la Ley en el otro). Ni siquiera puede observarse una progresión cronológica en las historias elegidas para cada tramo, ni en la selección de los libros del Antiguo Testamento.

El repertorio de escenas narrativas procedentes de fuentes bíblicas se interrumpe al llegar al crucero. La decoración del transepto destaca por el uso de la grisalla con finalidades de ilusionismo arquitectónico y escultórico, mientras que en las plementerías de la cúpula se representan escenas hagiográficas aisladas, vinculadas a santos de la orden, que solo son identificables parcialmente (san Agustín y santa Mónica).

CONCLUSIONES: LA CIUDAD DE DIOS COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN

Aunque lo más habitual suele ser que la decoración claustral de los conventos agustinos se ciña a los repertorios hagiográficos de los santos de la orden, el convento del Socorro

13. Seguramente la advocación mariana del templo junto con la escena de Jael, además de la supuesta presencia de Judith y Ruth favoreció esta lectura, que ha gozado de cierta fortuna historiográfica (Julia Seguí, 1988: 37; Sintés Espasa, 2004: 228; Pardo y Lladó Moreno, 2006: 1; Marquès, 2022: 101).

se erige en excepción al servirse de perspectivas arquitectónicas. Estas deben interpretarse como una transposición simbólica del concepto agustiniano de la Ciudad de Dios, con la posible finalidad de convertir el espacio conventual en un trasunto de la Ciudad Celestial, en una época histórica compleja para Menorca, debido a la ocupación extranjera y a las tensiones religiosas que provocó.

La Ciudad de Dios es un texto clave dentro de la producción literaria de san Agustín, en la que compendia su pensamiento filosófico, teológico y político. En opinión de varios autores (Langa, 1990: 506; Noriega, 2006: 227-228), la tesis fundamental del libro es que la Providencia divina guía la historia de la humanidad hacia la paz eterna, mediante la confrontación de dos colectivos humanos en pugna, identificados como la ciudad terrena (regida por los impulsos y apetitos propios de la naturaleza humana inferior) y la Ciudad de Dios (fundada en la esperanza de la paz celestial y la salvación espiritual) (Sabine, 1999: 164). Para ello el santo de Hipona desarrolló ampliamente el concepto de ciudad a través de tres niveles significativos. El más básico es el de ciudad urbana (como Roma, Hipona o Babilonia), el segundo adquiere un sentido ontológico, puesto que se refiere a la Jerusalén celestial, que representa la realización plena del Reino de Dios. El tercero y último se refiere a la iglesia que peregrina a través de la historia hacia la plenitud del Reino (Noriega, 2006: 243). No se trata, pues, de un discurso narrativo que pueda concretarse en pasajes susceptibles de ser historiados pictóricamente, sino de una idea abstracta que fue codificada visualmente en los muros del claustro alto del Socorro mediante la reproducción de las perspectivas urbanas de los Vredeman de Vries.

Recordemos, llegados a este punto, que las grisallas claustrales se ubicaron en las pandas de las celdas, algo atípico en los conventos de las Baleares,¹⁴ introduciendo en el espacio habitacional un amplio despliegue escenográfico que parece recoger la afirmación agustiniana: «sabemos que hay una ciudad de Dios cuyos ciudadanos deseamos ser con aquella ansia y amor que nos inspiró su divino Autor» (Ciu. XI, 1). Abundando en esta interpretación, el repertorio claustral del Socorro es fácilmente asimilable, a pesar de su original iconografía, a la finalidad mnemotécnica y edificante de los programas pictóricos de los conventos barrocos de Mallorca y Menorca (Gambús, 2019: 169-176).

Esta lectura puede extrapolarse también al interior de la iglesia. Más allá del lugar común que suponen los repertorios veterotestamentarios, no puede descartarse la posible influencia iconográfica de *La Ciudad de Dios* (en conexión, por tanto, con las grisallas del claustro), especialmente del libro decimosexto, en el que se desarrolla lo que el santo de Hipona llama «la historia de las dos ciudades desde Noé hasta los profetas» (Ciu. XVI, 1-43). No obstante, no existe una correlación temática específica entre el texto de san Agustín y las pinturas de Stuffleker. La vinculación de la obra literaria con la pintura mural, en caso de haberla, es esencialmente contextual, aunque pueden rastrearse indicios que permiten encajar las escenas representadas en el papel que, para san Agustín, tenía el Antiguo Testamento en la formación y desarrollo de *La Ciudad de Dios*. Así, por ejemplo, en Ciu. XVI, 38, coincidiendo con las pinturas del tramo de bóveda dedicado al Génesis, cita a las esposas de Jacob y a su descendencia y como el patriarca entró en el país del Nilo «porque su hijo José, habiendo sido vendido por sus envidiosos hermanos y conducido a Egipto, llegó a conseguir aquí grande elevación y dignidad». La inclusión de dos escenas del libro de los Jueces en

14. Quizá con la excepción de las desaparecidas pinturas del claustro del convento franciscano de Sant Bernadí de Petra (Berard, 1983: 223-233). Para un análisis de los programas iconográficos de los restos conservados, véase: Andreu (2004) y Forteza (2011-2012).

el siguiente tramo de bóveda, puede vincularse con la explicación del hiponate sobre el rol que estos desempeñaron en el cumplimiento de la promesa divina de la creación de una nación (antecesora de *La Ciudad de Dios*) y, más concretamente, cuando afirma: «en tiempo de los jueces, según la disposición de los pecados del pueblo y la misericordia de Dios, tuvieron a veces prósperos, y a veces adversos, los sucesos de la guerra» (Ciu. XVI, 43).¹⁵ Finalmente, el tramo dedicado al Éxodo deviene esencial para la lectura del conjunto, quizá por ello se colocó más cerca del transepto, invirtiendo el orden cronológico de los pasajes veterotestamentarios.¹⁶ Aunque san Agustín no cita la historia de Séfora, sí que interpreta la recepción de las tablas de la ley (escena representada en el lado de la epístola) como prefiguración de la muerte, resurrección y ascensión de Jesús al Cielo, por lo que las pinturas de este tramo, bien pueden justificar la ausencia de representaciones pictóricas procedentes del Evangelio:

Quando ya fue revelado el Nuevo Testamento, después de sacrificado Cristo, nuestra Pascua consiste en que al quincuagésimo día descendió del Cielo el Espíritu Santo, llamado en el Evangelio dedo de Dios, para recordarnos el hecho que primero precedió en figura, porque también refieren que las tablas de la ley se escribieron con el dedo de Dios (Ciu. XVI, 43).

Por lo tanto, todo parece indicar que las posibilidades iconográficas que ofrecía la Biblia, a través de la lectura de *La Ciudad de Dios*, se vieron acotadas por los contenidos de la *Raccolta*, la cual fue el factor determinante en la selección de los repertorios figurativos. El resultado es que la decoración pictórica del convento, tan influyente en el contexto menorquín posterior, presenta un repertorio iconográfico extenso, audaz y evocadoramente agustiniano.

AGRADECIMIENTOS

Esta publicación es parte del proyecto de I+D+I *Estudio diagnóstico comparado de la conservación del patrimonio artístico religioso en las islas de Mallorca y Menorca* (PID2019-110231GB-I00/AEI/10.13039/501100011033) financiado por MICIU/AEI.

15. Téngase en cuenta que cinco de las seis escenas conservadas representan situaciones de conflicto del pueblo de Israel con grupos de gentiles o que ocurren en países lejanos. El paralelismo con la situación que Menorca había vivido, durante buena parte del siglo XVIII, bajo la dominación británica no puede ser obviado, especialmente porque, mientras Stuffleker se encontraba trabajando en la decoración parietal, la isla volvió a ser ocupada. En términos generales, esta interpretación coincide con la defendida en Marquès (2022: 104), aunque allí no se menciona la influencia del texto agustiniano.

16. Desde el coro al transepto: Génesis, Jueces, Éxodo. Señalemos, una vez más, que las pinturas del primer tramo (situadas sobre el coro) se han perdido completamente y no queda memoria histórica de su contenido, por lo que cualquier intento de reconstruir el programa iconográfico de la nave queda confinado al terreno de la hipótesis.

BIBLIOGRAFÍA

- Andreu, J. [2004]. «Pintura mural en el barroco mallorquí: el cas del convent de Sant Bernadí (Petra)» en M. Barceló y I. Moll (coords.). *Adadies, cartoixes, convents i monestirs: aspectes demogràfics, socioeconòmics i culturals de les comunitats religioses (segles XIII al XIX)*, Palma, Institut d'Estudis Baleàrics, 141-160.
- Apolloni, D. [2000]. *Pietro Monaco e la Raccolta di cento dodici stampe di pitture della Storia Sacra*, Monfalcone.
- Berard, J. de [1983]. *Viaje a las villas de Mallorca 1789*, Palma, Ajuntament de Palma.
- Casasnovas, A. [1976]. *El patrimonio artístico de Menorca*, Palma, Institut d'Estudis Baleàrics.
- Cavaller Piris, J. [1929]. *El Socós. Iglesia y exconvento de Nuestra Señora del Socorro*, Ciutadella, Imprenta Moll.
- Forteza, M. [2011-2012]. «El programa teológico-docente de las pinturas murales de dos conventos franciscanos de época moderna en Mallorca», *Locus amoenus*, 11, 171-180. <<https://doi.org/10.5565/rev/locus.225>>
- Gambús Saiz, M. [2019]. «Interpretació i programa simbòlic» en M. Gambús y M. Forteza (eds.), *Les pintures murals del claustre franciscà de Sant Bonaventura de Llucmajor, Mallorca (de la restauración a la interpretació)*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 140-204.
- Hernando Sebastián, P. y Sánchez Giménez, S. [2023]. «Las grisallas del convento de Monjas Agustinas de Santa Catalina de Mirambel», *Ars & Renovatio*, II, 104-116. <<https://doi.org/10.47790/arsrenovatio.2023.08>>
- Heuer, C.P. [2013]. *The city rehearsed: object, architecture, and print in the worlds of Hans Vredeman de Vries*, Abingdon/New York, Routledge.
- Jordán, J. [1704a]. *Historia de la provincia de la corona de Aragón de la orden de los ermitaños... parte primera*, tomo I, Valencia, Juan González.
- Jordán, J. [1704b]. *Historia de la provincia de la corona de Aragón de la orden de los ermitaños... parte primera*, tomo II, Valencia, Juan González.
- Jordán, J. [1712]. *Historia de la provincia de la corona de Aragón de la orden de los ermitaños... parte II, III y IV*, tomo III, Valencia, Juan González.
- Juliá Seguí, G. [1988]. *Els inicis del Barroc a Menorca. L'església del Socors de Ciutadella*, Ciutadella, Edicions Nura.
- Langa, P. [1990]. «La Ciudad de Dios y la Ciudad del hombre: convergencias y tensiones», *Estudio Agustiniano*, 25(3), 505-524.
- Marquès i Carreras, P.M. [2022]. «Les pintures murals de la volta de l'església del Socors a Ciutadella de Menorca. Una proposta de lectura iconogràfica i iconològica», *Randa*, 87(1), 81-105.
- Moschini, G. [1924]. *Dell'Incisione in Venezia*, Venezia, Zanetti.
- Noriega Fernández, R. [2006]. «Los fundamentos agustinianos de la moral en la Ciudad de Dios», *Revista agustiniana*, 47(143), 197-250.
- Pardo, J.M. y Lladó Moreno, N. [2006]. *Les pintures de l'església del Socors de Ciutadella de Menorca. S. XVIII*, informe preliminar de restauración (inédito).
- Piferrer, P. y Quadrado, J.M. [1888]. *Las Islas Baleares*, Barcelona, establecimiento tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y Cia.
- Pons Pons, G. [2020]. «Inestabilidad y cambios de dominio (1700-1795)» en J. Amengual Batle (coord.), *Iglesias de Mallorca, Menorca e Ibiza*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

- Sánchez Marqués, M.I. [2021]. «Estudio histórico del convento de San Diego y sus pinturas murales» en *Memoria de la restauración de las pinturas murales y claves del Pati de sa Lluna*, Alaior, Artyco (inédito).
- Sintes Espasa, G.; Andreu, C. y Hernández, M. A. [2004]. *Enciclopèdia de Menorca. Història de l'Art I*, XVI, Maó, Obra Cultural de Menorca.
- Villalonga Vidal, A.J. y Fiol Pons, G. [2009]. «El convent i les pintures murals del Socors de Ciutadella. Aportacions documentals per a la seva conservació», *Randa*, 63(3) 5-18.