

“Aquella muntanya de fusta”. Conformació i recepció del retaule major barroc de la Seu¹

Andreu Josep Villalonga Vidal
Universitat de les Illes Balears

Proemi

El 25 de juny de 1904 es va començar a aixecar la bastida per a desmuntar el retaule major barroc de la Seu.² Era una de les primeres tasques que es duia a terme dins el marc de la gran restauració litúrgica empresa per Antoni Gaudí, sota l'impuls del bisbe Campins, i que comptà, com a testimoni excepcional, amb un jove i recentment ordenat Emili Sagristà, el qual, anys després, publicaria un opuscle sobre la intervenció de l'arquitecte català en la Catedral de Mallorca, un text, s'ha de dir, que no sempre es mostraria elogiós amb Gaudí o amb les seves aportacions a la restauració de la Seu. En aquest llibret Sagristà menciona, en diferents ocasions, el retaule major barroc, més de passada que amb profunditat. Sense ser particularment sagnant amb els seus comentaris (almanco no tant com altres autors que l'havien precedit en la tasca de valorar estèticament la capella Reial), el prevere ve a descartar el moble, més que per discordança estètica ho fa per la capacitat transformadora o, fins i tot, anul·ladora de la màquina setcentista vers la funcionalitat, la concepció espacial i la configuració dels eixos visuals de la capçalera medieval.

Així, en un moment determinat, Sagristà parla del prestigi que han adquirit els vitralls de la capella Reial dissenyats per Gaudí, i ho fa a través d'una reflexió

¹ Aquest estudi forma part dels resultats del projecte de recerca: “Metodología, protocolos de intervención en planes de documentación, restauración, conservación preventiva y divulgación. Antonio Gaudí y la Catedral de Mallorca” (HAR12-34205), finançat pel Ministerio de Economía y Competitividad.

² Rotger Capllonch, M. (1907). *La restauración de la Catedral de Mallorca*. Palma: Tip. lit. de Amengual y Muntaner, pàg. 62.

de caràcter historiogràfic, exposant com a invariable històrica la recepció entusiasta de nous llenguatges estilístics en detriment de les velles formes del passat. I si aquest fenomen, segons Sagristà, és ben conegut en la Història general de l'Art, la Seu mallorquina n'és, a nivell particular, un bon exemple. Sense deixar la capella major catedralícia, el prevere va esgranant l'evolució del presbiteri a partir de la inexorable substitució estilística, primer dins les seqüències gòtiques, després dins el marc escenogràfic del Barroc i, finalment, dins el context de la relectura litúrgica del bisbe Campins. L'autor pretén adoptar un punt de vista neutre a l'hora de perfilar la diacronia estilística de la capella Reial, però en la seva descripció de l'escriptura formal del Barroc es pot entreveure un cert rebuig: "En 1746 no ya el renacimiento, sino las pomposidades del barroco lo habían invadido todo y, por descontado, el interior de los templos. Por estos tiempos el apelativo de gótico era sinónimo de feo, horrible y bárbaro. En este año se construyó el ampuloso e ingente retablo barroco, se aisló del fondo del muro el presbiterio dejando tras él un pasillo en que podía verse abandonada, anulada y casi en la oscuridad la antigua Sede pontifical."³ D'aquest fragment es podrien destacar dos aspectes, possiblement tots dos desenfocats: el primer és l'intent per part de Sagristà d'identificació empàtica amb l'estètica barroca, respecte de la valoració que es feia llavors del gòtic ("Por estos tiempos el apelativo de gótico era sinónimo de feo, horrible y bárbaro") i per altra banda els termes usats a l'hora de descriure el retaule i per concretar la definició estètica de la seva època i del seu estil ("las pomposidades del barroco lo habían invadido todo [...], el ampuloso e ingente retablo barroco"). Pel que fa a la primera qüestió, l'escenificació de la visió barroca de les formes gòtiques, avui en dia sabem prou bé que és, essent generosos, una lectura superficial i es podria citar bibliografia abundant sobre l'acceptació i la reescriptura de les formes gòtiques dins els marges de la flexibilitat barroca, basti no obstant això una minsa reflexió, esgrimint el mateix exemple adduït per Sagristà. Si el Barroc hagués considerat realment, i sense pal·liatius, el Gòtic com a sinònim de lleig, horrible i bàrbar, sens dubte no hauria preservat el retaule major medieval donant-li

³ Sagristà Llompart, E. (1962). *Gaudí en la Catedral de Mallorca. Anécdotas y recuerdos*. Castellón de la Plana: Sociedad Castellonense de Cultura, pàg. 50. Convé matisar que Sagristà s'equivoca en la data de construcció del retaule, que fou bastit entre 1726 i 1729 pel taller de l'escultor Joan Deià, a partir d'una traça de Giuseppe Dardanone. Treballaren també en el moble el ferrer Francesc Palerm, el batedor d'or Francesc Bonnin, el sastre Bartomeu Serra i el brodatdor de la Seu Jordi Carbonell, vegeu: Matheu Mulet, P. A. (1955). *Retablos y Capillas*. Palma: Editorial Politécnica, pàg. 102 i 103. Així mateix s'ha de tenir present que durant l'any següent (1730) es va treballar encara en l'acabat d'alguns detalls del presbiteri, vegeu: Pons Cortés, A. i Molina Bergas, F. (2012). "Reformas y pervivencias medievales en la Capilla Real de la Seu de Mallorca. El caso del retablo gótico del altar mayor (s. XV-XX)". *Porticum. Revista d'Estudis Medievals*, 3, 72-100. L'error de Sagristà prové d'identificar la data de consagració de l'altar major per part del bisbe Cepeda amb la de construcció del retaule. Vegeu: Miralles Sbert, J. (1961). *Las reliquias y relicarios de la catedral de Mallorca*. Palma: [s.n.], pàg. 195 i Llabrés i Martorell, P. J. (1995). "La celebració litúrgica". A Aina Pascual (coord.) *La Seu de Mallorca* (pàg. 217-283). Palma: Olañeta, pàg. 229.

una funció secundària (és cert), però al mateix temps articuladora en les difícils connexions dels diferents elements de la capçalera catedralícia. Probablement el segon aspecte ressenyat (la terminologia descriptiva emprada per Sagristà per referir-se al Barroc) necessita menys comentaris: termes emfàtics per determinar l'exuberància formal de l'estil (“pompositat”, “ampul·lós”), les mesures, més que la monumentalitat, de les seves consecucions (“ingent”) i expressions agressives per escenificar-ne la difusió (“envair-ho tot”).

La cadena de substitucions estilístiques embastada per Sagristà culmina a principis del segle XX amb la proposta de restauració litúrgica del bisbe Campins, que el prevere emmarca en un moment històric d'inversió crítica vers l'apreciació dels estils anteriorment esmentats. És a dir, la posada en valor del Gòtic i la defenestració del Barroc: “Por el 1900, ya en mis días de sacerdote, el gótico había vuelto a adquirir prestigio y el arte barroco y el barroquismo era casi un padrón de ignominia. El obispo don Pedro J. Campins, anheló [...] desmontar aquella montaña de madera que tapaba y ocultaba la bellísima y original capilla de la Trinidad que imaginó y construyó el gran maestro Nicolás.”⁴ Aquesta segona cita és, sens dubte, més clarificadora i explícita que l'anterior. Al marge de la curiosa diferenciació entre “art barroc” i “barroquisme”, l'impacte dels mots i de les expressions despectives (“model de mal gust”, “muntanya de fusta”) per referir-se al Barroc es veu amplament emfatitzat per una retòrica elogiosa quan s'esmenta el Gòtic (“bellísima y original capilla de la Trinidad [...] el gran maestro Nicolás”), deixant en evidència, molt probablement, el gust personal de l'autor.

Amb tot, l'avversió envers el Barroc en general i el retaule major de la Seu en particular no és imputable únicament a Emili Sagristà, sinó que formava part del que es pot descriure com a tònica general en aquell moment, a principis del segle vintè. Era, podria dir-se, el resultat lògic de més d'una centúria de vituperis que havia anat acumulant el presbiteri barroc de la catedral mallorquina, des que el gust academicista s'havia anat imposant. Sense oblidar que la posada en valor de les formes i les lletres medievals, duta a terme al llarg del segle XIX, ennegri encara més la fortuna crítica de la reescriptura moderna de la capella major.

El focus del problema: la metamorfosi barroca de la capella Reial

El retaule major barroc de la Seu fou traçat per Giuseppe Dardanone l'any 1726, a instàncies del canonge Francesc de Togores i Olesa. La cosa anà així:

⁴ Sagristà Llompart, E. (1962). *Gaudi en [...]*, pàg. 51.

a finals de 1725 una persona anònima, moguda per la devoció, presentà al Capítol (per mediació del canonge Bordils) la proposta de fer “lo Altar mayor y el Presbyteri” a partir d’una traça que ja havia donat a fer i assumint totes les despeses que l’obra hagués d’ocasionar.⁵ Significativament, en aquesta acta capitular no es menciona el retaule o el “quadro” (terme sovint emprat a l’època per referir-se a aquests mobles) sinó que de forma redundant, però clarificadora, s’esmenta l’element principal (l’altar major) i l’espai on aquest s’ha de trobar (el presbiteri). El retaule s’entén unit a l’altar, motiu pel qual va inclòs en la proposta, però el que resulta interessant del document (més enllà del positivisme de la datació de l’obra) és la lectura funcional i espacial que transpira l’acta. No es tracta només d’una modificació formal a través del bastiment d’un moble nou, sinó de la reescriptura íntegra de l’espai focal de la Seu.

Molt poc temps després, el 16 de gener de 1726, el sagrista Togores, que resultà que era l’anònim donant, no estant satisfet amb la traça original, presentà al Capítol un nou disseny que li fou aprovat sense problemes.⁶ Com en el cas anterior, l’acta indica que la traça és de l’altar major i el presbiteri. Més d’un any i mig després, quan encara no s’havien començat les obres, es registrà una altra petició anònima per costejar la instauració de diferents celebracions litúrgiques a més de l’erecció dels altars col·laterals al major (dedicats a sant Miquel i a sant Sebastià), si bé el canonge Salas, que actuava com a portaveu del donant, indicava que aquest no tenia la intenció de procedir-ne al bastiment de forma immediata, detall que no resulta sorprenent, al cap i a la fi les obres de l’altar major tampoc no s’havien començat encara.⁷ Ho farien a principis de juliol de 1728, quasi un any després. Aviat es presentaren els primers

⁵ Arxiu Capitular de Mallorca (ACM). *Liber Resolutionum Capitularium ab Anno 1723 ad 1726*, foli 318v. Aquesta i algunes de les altres notícies relacionades amb la reforma barroca del presbiteri, que seran citades a continuació, han estat publicades prèviament a: Pons Cortés, A. i Molina Bergas, F. (2012). “Reformas y [...]”, pàg. 88-95. D’ara endavant se citarà només la signatura documental quan no es faci esment a la interpretació historicoartística dels autors citats.

⁶ ACM. *Liber Resolutionum Capitularium ab Anno 1723 ad 1726*, foli 332. Demum digué lo Señor Canonge Dn. Gabriel Salas que lo Señor Sacrista Dn. Francesc de Togores en seguiment del permís que V. Sria. fonch servit donarly de fer lo Altar Mayor y Presbiteri de esta Sancta Isglesia a sas costas que havia fet treballar este altra dissenyo que presentava a V. Sria para que ves si ly apareixia be. Y haventlo mirat appereigué be a su Señoria.

⁷ ACM. *Liber Resolutionum Capitularium ab Anno 1727 ad 1730*, foli 193v. Deinde digué lo Señor Canonge Dn. Gabriel Salas que una persona devota vol fundar un aloy el dia y festa del Archangel St. Miquel en esta Sancta Isglesia, y així mateix vol fundar la Via Sacra en dita Sancta Isglesia un dia cada semmana el dia que sera mes desocupat assistint a ell 18 capellans per turnum y el Dómer de semmana donant a cadahu 1 sou de distribucio y que tambe se troba ab animo de fer los dos altars col·laterals al Altar Mayor, de Sanct Miquel y de Sanct Sebastianet encaraque no está per ara de posar ma a la obre, per lo que demana el permís a V. Sria.

Et habito tractatu fuit conclusum: que esta devota persona fasse en esta Sancya Isglesia tot lo que tendra gust de fer en augment del culto Divino, y que el Señor Canonge Dn. Gabriel Salas es servesca donar las gracias a dita Devota Persona per la bona devocio te.

problemes, a causa de la necessitat de consensuar la monumentalitat escènica barroca amb un espai prèviament definit per elements d'origen medieval. I és que la reconfiguració barroca de la capella Reial no va ser un simple cas de substitució estilística, en què el patrimoni gòtic és destruït per aixecar, allà on aquest havia romàs, noves peces en un llenguatge formal diferent. Més aviat es tractà d'un exemple de coexistència i de transformació, de metamorfosi si es vol, de tot allò preexistent; articulada a partir d'elements nous que han de cercar llur lloc sense recórrer a la solució fàcil i discutible de convertir la capella major en una *tabula rasa*.

Així el retaule major gòtic, desplaçat ara pel barroc, no fou destruït sinó reaprofitat, com és sabut, ubicant-se una part darrere el nou retaule major, mentre que l'altra meitat s'usà com a reixa de l'obertura de la capella de la Trinitat. No és un detall menor. La disposició de la càtedra episcopal, engegada pel nou presbiteri barroc, però no anul·lada com sovint s'ha afirmat,⁸ semblava que exigia la confecció d'un retaule bifront (com, de fet, ho era el retaule gòtic). S'hauria pogut procedir al disseny d'un reraltar classicista en consonància amb la nova configuració del presbiteri, però, en comptes d'això, s'optà per la conservació del retaule gòtic. És més, se n'invertí l'orientació, de tal manera que el frontis principal, amb les seves imatges, que sempre havien mirat cap a la nau central, s'encaraven ara cap a la càtedra episcopal. S'establia, d'aquesta manera, un doble registre en l'ordenació espacial dels àmbits culturals de l'eix axial de la Seu, a partir d'elements bipolars enfrontats: la càtedra (gòtica) amb una de les façanes del retaule gòtic i el presbiteri amb el cor, (essent ambdós de filiació classicista, per més que sigui un barroc i l'altre renaixent). Valdria la pena demanar-se fins a quin punt l'existència prèvia d'elements com un enfront amb doble portalada (exterior-interior) i la disposició axial de la portada interna respecte de la porta processional del cor, va influir en la configuració espacial i l'aparellament estilístic dels elements de la capella major.

No resulta gaire agosarat veure en la forma de procedir els artífexs i promotors del Barroc un antecedent directe de les directrius operatives de la Restauració litúrgica promoguda pel bisbe Campins. De fet en el Barroc es va anar més enllà en algun moment puntual. Gaudí tragué, modificà i reubicà diferents elements d'èpoques successives, sotmetent-los a les necessitats de la seva intervenció. No passà el mateix durant el Barroc quan, una vegada començades (i fins i tot molt avançades) les obres del nou presbiteri es toparen amb la incomoditat que suposava, per a la construcció proporcionada del nou espai

⁸ Sagristá Llompart, E. (1962). *Gaudí en [...]*, pàg. 50. Pons Cortés, A. i Molina Bergas, F. (2012). “Reformas y [...], pàg. 94.

presbiteral, la ubicació del sepulcre del rei Jaume II.⁹ En cap moment Togores va proposar la supressió del monument funerari, simplement va sol·licitar al Capítol el permís pertinent per moure la tomba de lloc, cosa d'un palm! Si sorprenent pot semblar l'escrupolositat del promotor més sorprenent resulta la resposta dels canonges, ja que decidiren que era més adequat modificar el projecte del nou presbiteri (aixecant, si era necessari, un graó manco dels que s'havien projectat) abans que moure uns centímetres el sepulcre de Jaume II, que va ser una sepultura que, per la seva especial ubicació, va ocasionar diferents conflictes al llarg del temps i que no feia encara ni dos anys que havia estat profanada.¹⁰ Fou retirada definitivament per Gaudí i col·locada després a la capella de la Trinitat.¹¹

Si l'encaix del nou presbiteri amb el preexistent sepulcre del rei privatiu va ser problemàtic, la necessitat de moure la mesa de l'altar major durant les obres va preocupar encara més els integrants del Capítol.¹² D'entrada les obres al presbiteri provocaren, com és lògic, que no s'hi poguessin dur a terme celebracions litúrgiques i per això es va decidir traslladar, temporalment, l'altar major a la capella de la Concepció. Significativament, però, tan sols dos dies després d'haver pres aquesta decisió, el canonge obrer, prèvia consulta amb el mestre de cerimònies, va plantejar al Capítol la possibilitat de traslladar de bell nou l'altar major (entès, lògicament, com a espai litúrgic i no com un element material) a davant el portal major, quelcom que fou acceptat pel comú de canonges.¹³ Les raons adduïdes foren de tipus funcional i cultural i, per extensió, de naturalesa estètica (car la configuració estètica de l'art sacre, com és sabut, prové de la seva naturalesa litúrgica). La disposició

⁹ ACM. *Liber Resolutionum Capitularium ab Anno 1727 usque ad 28 junii 1730*, foli 380.

¹⁰ ACM. *Liber Resolutionum Capitularium ab Anno 1723 ad 1726*, foli 420. 1726, novembre, 12. Deinde per quant Su Sria ha tinguda noticia, que en dias passats sens haverhi llum ni escola de guarda dos Forasters tregueren la caxa del Señor Rey Dn Jaume y posaren el cadaver dret ques poria seguir una fatalidad, perço fuit ordinatum, que el secretari fasse fer una clau nova y mudar las guardas y que dita clau la tingue en son poder o estiga al Archiu perque de esta manera estirá en la custodia que se deu.

¹¹ Sobre la ubicació del sepulcre a la capella Reial i la seva vinculació amb les celebracions litúrgiques de la Seu vegeu: Pons Cortés, A. (2010). "La tomba de Jaume II a la Seu de Mallorca i el seu cerimonial de la festivitat del Dia dels Morts". A Sabater Rebassa, T. i Carrero Santamaría, E. (coords.). *La Ciutat de Mallorca i els segles del gòtic* (pàg. 245-266). Palma: Institut d'Estudis Baleàrics. Pel nou sepulcre projectat per Sabatini a finals del segle XVIII i la seva problemàtica vers la visualitat de l'altar major des del cor vegeu: Gambús Saiz, M. (2013) "Els prolegòmens del canvi artístic a la Seu de Mallorca a finals del segle XVIII. Francesco Sabatini i el mausoleu del rei Jaume II". A Fullana Puigserver, P. i Gambús Saiz, M. (coords.). *El bisbe Nadal i la catedral de Mallorca en el bicentenari de la Constitució de 1812* (pàg. 373-410). Palma: Publicacions Catedral de Mallorca. Així mateix, per a la contextualització del sepulcre dins la reforma litúrgica vegeu: Gambús Saiz, M. (2012). "Els reis de Mallorca en la reforma litúrgica de la catedral de Mallorca. 1904-1905" a Fullana Puigserver, P. i Gambús Saiz, M. (coords.). *Jaume II i la Catedral de Mallorca* (pàg. 185-214). Palma: Publicacions Catedral de Mallorca.

¹² Per als problemes derivats de la pèrdua de consagració que provocaria moure la mesa de l'altar durant les obres vegeu: Pons Cortés, A. i Molina Bergas, F. (2012). "Reformas y [...]", pàg. 88-95.

¹³ ACM. *Liber Resolutionum Capitularium ab Anno 1727 usque ad 28 junii 1730*, folis 468 i 468v.

de l'altar major, enfront del portal principal intern de la Seu, permetia una millor connexió amb el cor, ja que, d'aquesta manera, es mantenia la relació axial entre els dos espais que, en circumstàncies normals, escenificava el reng com a mecanisme de concatenació espacial, essent molt probable, encara que no consti documentalment, que s'articulés una improvisada via sacra entre el portal processional del cor i el temporal altar major. D'aquesta manera s'aconseguia mantenir amb vigència la configuració litúrgica de l'eix major del temple, invertint-ne només la direccionalitat.

Novament l'actuació barroca se'ns presenta, en aquest punt, com un antecedent clar de les pautes procedimentals de la restauració litúrgica de principis de segle XX. Per les mateixes raons al·legades al set-cents (l'impediment de la capella Reial), la primera tasca que es va dur a terme va ser la reubicació provisional de l'altar major just davant de la portalada interna de l'immafront [fig. 1]. Al mateix temps que es va desmantellar la paret del rerecor (tota vegada que aquest havia de ser desmuntat per complet) per tal que el clergat de la Seu disposés d'una òptima visualitat vers l'ara durant la celebració de la litúrgia de les hores, mentre que la galeria del cor que donava al costat de la capella major va ser tancada amb cortines. Tot plegat es va executar molt ràpidament, dia 20 de juny es començava a desmuntar el mur del cor, l'endemà era beneït el nou altar i dia 22 es procedí a retirar els respatlles del costat de ponent del cadirat coral per tal que no impedissin la contemplació de l'altar.¹⁴

Un altre element problemàtic va ser sens dubte la càtedra episcopal. El 17 d'octubre de 1730, quan les obres del presbiteri es trobaven pràcticament enllestides, el canonge Bordils informà al Capítol que s'estava desarmant l'escala que pujava fins a la càtedra. Tot i que tal acció no tenia el vistiplau dels canonges, les causes esgrimides pel custos de la sagristia i pel sotsobrer, quan foren interpellats per Bordils, per justificar l'esbordellat de l'escala, foren de tipus estètic, ja que es va fer per “perficionar la obra del Altar Principal de esta Sta. Cathedral”.¹⁵ La necessitat de perfeccionar aquesta part de la capella major provenia de la manca d'espai entre la graonada i el nou retaule (que, no ho oblidem, incorporava a més a més la meitat de l'antiga màquina medieval).¹⁶ La reacció del Capítol va ser immediata, ordenà l'aturada de les obres i l'encàrrec de dues traces per al bastiment d'una nova escala, de tal manera que els canonges poguessin triar la que fos més de llur gust. Tres dies després era presentat al Capítol un disseny per a la nova graonada, que no sembla

¹⁴ Rotger Capllonch, M. (1907). *La restauración* [...], pàg. 61.

¹⁵ ACM. *Liber Resolutionum Capitularium a die 5 Julii 1730 ad 1732*, folis 63v i 64.

¹⁶ ACM. *Liber Resolutionum Capitularium a die 5 Julii 1730 ad 1732*, foli 70.



Fig.1. Altar major provisional, 1904. Foto d'Emili Sagristà. Fons Jeroni Juan Tous.

que trobés emperons, ja que es va deixar en mans dels obrers, que per aquell temps eren el cabiscor i el tresorer, la forma definitiva de resoldre el problema.

Malauradament no sembla que hagin perviscut ni la traça aprovada pel Capítol ni altres testimonis documentals que permetin identificar-ne l'autor i concretar les característiques estructurals i morfològiques de l'obra executada. No obstant això, pel que es refereix a l'autoria del disseny, s'ha de considerar la possibilitat que les traces fossin encarregades a Giuseppe Dardanone, ja que aquest havia estat el responsable de traçar el nou presbiteri i sembla l'opció lògica (encara que no sigui l'única) per a cloure de manera coherent la nova disposició espacial dels elements constitutius de la capçalera catedralícia. En canvi, per intentar esbrinar la solució tipològica adoptada per a resoldre la graonada es poden fer servir alguns testimonis gràfics que, sense gaudir d'una exactitud completa, sembla, almanco, que poden aportar una visió aproximada de com es resolgué la qüestió. Es tracta de dos plànols de la Seu, aixecats al segle XIX i que incorporen el contorn de diferents elements i espais interiors com el cor, el presbiteri o l'escala de la càtedra.

La primera d'aquestes plantes és la que va traçar Francesc Tomàs vers l'any 1806 a instàncies de Jovellanos, per acompanyar el manuscrit que aquest darrer va escriure sobre el patrimoni arquitectònic de Palma des del Castell de

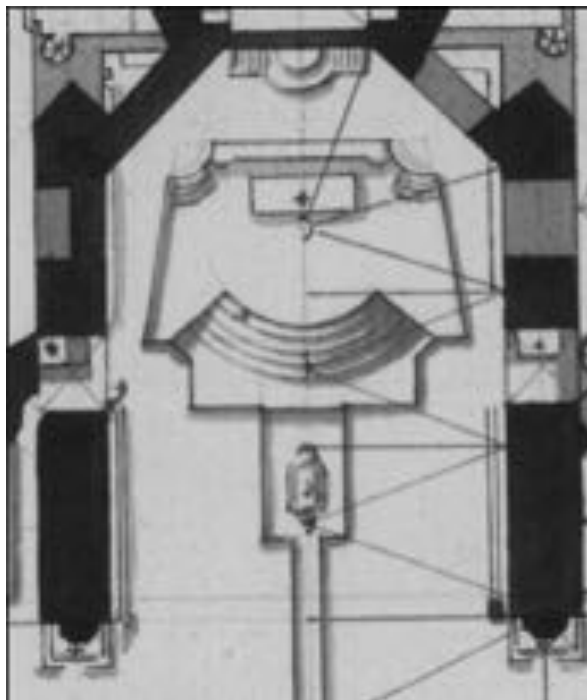


Fig. 2. Detall de la planta de la Seu. F. Tomàs, circa 1806.
Biblioteca del Palau Reial (Madrid).

Bellver, on es trobava reclòs.¹⁷ Probablement aquesta és la planta més antiga de la Seu que s'ha pogut localitzar fins ara.¹⁸ Hi apareix destacada contra el mur del fons de la capella Reial l'escala de la catedral. Segons aquest dibuix, bastant imprecís en la descripció d'aquest element, es poden veure dos cossos semicirculars superposats, flanquejats per dos trams rectes de graons (dibuixats a mà alçada) disposats paral·lelament al mur [fig. 2].

La segona imatge que interessa destacar ara és un dels plànols que va aixecar, quasi cinquanta anys després, l'arquitecte madrileny Juan Bautista Peyronnet en el context de la reforma interior de la Seu [fig. 3]. Una intervenció que, com és sabut, preveia la remodelació dels espais interiors i dels àmbits

¹⁷ Jovellanos, G. M. (ca. 1806). *Descripción de las vistas de Bellver. Segunda parte o descripción panorámica*. Real Biblioteca, vol. II 1126300 II/2940, foli 60.

¹⁸ Gambús Saiz, M. (2013) "Els prolegòmens [...]", pàg. 389. Per a més informació sobre Jovellanos, el seu mètode de treball i les seves aportacions crítiques al patrimoni arquitectònic local, a més de la publicació de la planta esmentada i altres dibuixos referits a la Seu, vegeu: Sastre Alzamora, M. P. (2013) "Los inicios historiográficos de la catedral de Mallorca. Ciencia y método en Jovellanos". A Fullana Puigserver, P. i Gambús Saiz, M. (coords.). *El bisbe Nadal i la catedral de Mallorca en el bicentenari de la Constitució de 1812* (pàg. 411-445). Palma: Publicacions Catedral de Mallorca i Crespo Delgado, D. i Domenge Mesquida, J. (2013). *Gaspar Melchor de Jovellanos. Memorias historico-artísticas de arquitectura (1805-1808)*. Madrid: Akal.

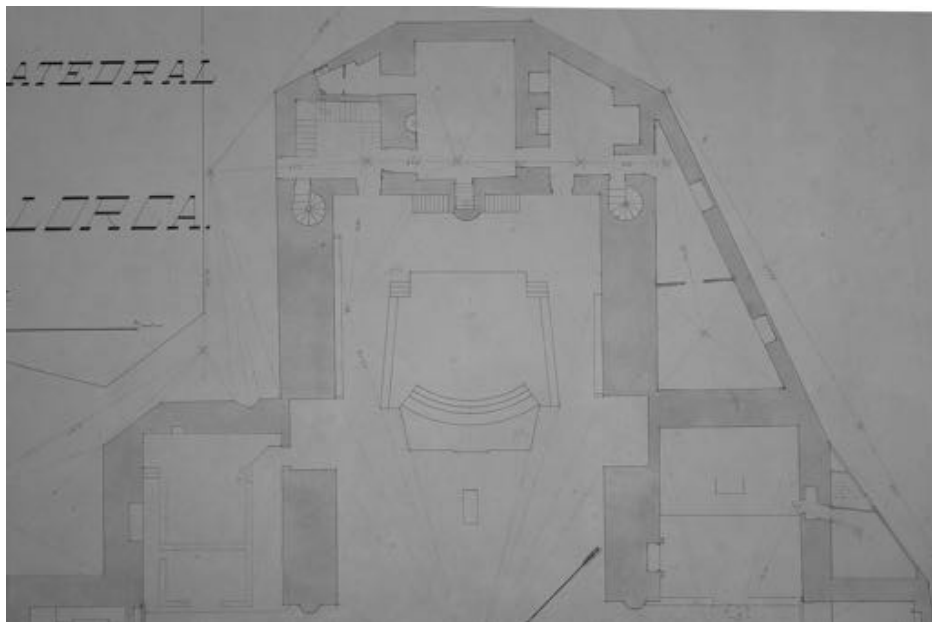


Fig. 3. Detall de la planta de la Seu. J. B. Peyronnet, circa 1854. Arxiu Capítular de Mallorca.

subordinats, amb el trasllat del cor a la capella major i la conversió del claustre barroc en sagristia.¹⁹ És difícil precisar fins a quin punt la de Peyronnet és una descripció gràfica més exacta que la de Tomàs, però, si més no, resulta més precisa en els detalls, encara que planteja algunes incoherències en l'enfocament arquitectònic. De la mateixa manera que passava a la planta anterior, en el disseny de Peyronnet es pot veure un cos central semicircular, amb dos trams rectes d'escala convergents i disposats en paral·lel al mur, de vuit graons cadascun. La principal diferència entre ambdues imatges es troba en la resolució del cos central corb. Si en el cas de Tomàs la superposició de dues plataformes tenia difícil explicació i, possiblement, només podia quedar circumscrita a l'aparició d'un graó corb damunt la plataforma a la qual s'accedia a través dels trams convergents; en el cas de Peyronnet, si se n'acceptés literalment la concreció gràfica, es podria veure que, damunt la plataforma semicircular, en comptes d'aparèixer un graó corb que conduís a la càtedra, encastada dins el mur, partiria un tercer tram recte (de sis graons) que comunicaria amb la capella de la Trinitat. Encara que és probable que aquest tram recte d'escala

¹⁹ Per a més informació sobre la intervenció de Peyronnet a la Catedral vegeu, entre altres: Cantarellas Camps, C. (1975). "La intervención del arquitecto Peyronnet en la catedral de Palma". *Mayurqa*, 14, 185-213 o Navascués Palacio, P. (1995). "La façana nova de la Seu (1852-1888)". A Aina Pascual (coord.) *La Seu de Mallorca* (pàg. 187-198). Palma: Olañeta.

sigui en realitat el que baixa cap a la cripta o aljub que es troba sota la capella Reial. En qualsevol cas, imprecisions al marge, allò que es desprèn dels dos dibuixos esmentats, és la configuració d'una escala de dos trams convergents que finalitzen a la part superior d'un cos semicircular.

Tot plegat no fa altra cosa que assenyalar la complexitat del problema de la catedral episcopal en aquesta època. D'entrada, per les explicacions donades pel custos i el sotsobrer, es podria pensar que la decisió d'eliminar l'escala, per mor de la manca d'espai, passava per condemnar la catedral per considerar que la seva disposició, arraconada darrere el retaule, la feia inservible. Però en realitat el relat dels fets que apareix a les actes capitulars abans citades, només indica que s'estava procedint a l'eliminació de la graonada, no que aquesta no hagués de substituir-se per una altra, com de fet acabà manant el Capítol. En aquest sentit, tant la concepció bifront del nou retaule com la decisió del comú de canonges de traçar i edificar una nova escala assenyalen, si més no, la intenció de mantenir la funcionalitat de la catedral, si no, quina necessitat hi havia de pujar-hi? No obstant això, s'ha de tenir present que una cosa són les intencions programàtiques de la nova configuració espacial i una altra molt distinta que aquestes es demostrin pragmàtiques o que, amb el temps i el canvi de gust, es vagin cercant solucions alternatives, una vegada que ha canviat la sensibilitat vers les consecucions estètiques del Barroc. D'aquí, molt possiblement, que el bisbe Campins a la seva carta pastoral parli de la manera com la catedral episcopal marmòria arribà a ser substituïda per una cadira que, per no situar-se el bisbe darrere el retaule, acabava col·locada en algun lloc inadequat segons les disposicions litúrgiques.²⁰ En aquest sentit, hi ha una darrera consideració que convé fer per situar històricament el problema de manera justa. I és que, malgrat totes les crítiques i quasi insults que va rebre el retaule barroc, el problema de la no-visualització de la catedral episcopal no el va generar aquesta màquina, sinó que ho va fer el moble gòtic. D'aquí que el bisbe Campins, a la carta pastoral, tot i fer elogioses referències al retaule medieval, l'ha d'acabar considerant desproporcionat, havent de reconèixer que la seva restitució no solucionaria el problema de la visualitat de la catedral i, per tant, ha de ser retirat (com el seu homòleg barroc) de la capella Reial.²¹

En qualsevol cas no s'ha de perdre de vista que l'element nuclear de tot aquest procés de transformació de la capella Reial va ser el nou retaule [fig. 4]. Una màquina que incorpora una forta càrrega escenogràfica, esvaint l'aparença arquitectònica del carrer central en un esforç de dinamització compositiva

²⁰ *Boletín Oficial del Obisado de Mallorca (BOOM)*, 44, 1904, 256.

²¹ BOOM, 44, 1904, 254.



Fig. 4. Retaule major barroc de la Seu.
Giuseppe Dardanone (tracista) i Joan Deïà
(escultor), 1726-29. Església de Sant Magí.

accentuat per la disposició divergent dels volums arquitectònics laterals, que, en puritat, no poden ser identificats com a carrers des del mateix moment que s'eliminen els intercolumnis per emfatitzar la plasticitat dels volums, fent que les escultures s'hagin d'ubicar directament sobre el sòcol i davant dels suports. La clara superposició de la talla escultòrica, no sols figurativa, que adopta el nígil, el querubí i el raig de llum com a motius iconogràfics bàsics d'un espai gloriós i visionari (de ressonàncies berninianes) dota el moble d'una transparència aparent. Quelcom que pot semblar paradoxal si es tenen en consideració les crítiques quasi unànimes d'opacitat que des de finals del segle XVIII han anat acompanyant el retaule.

Entrar ara en una anàlisi estilística detallada del moble suposaria allargar-se de manera innecessària,²² basti de moment assenyalar alguns aspectes relacionals del quadre amb el seu entorn immediat. Com en tots els retaules, la distribució simètrica i la preeminència del carrer central determinen la col·locació dels elements més importants del moble, ja siguin figuratius (l'Assumpta, titular del retaule i de la Catedral, i la Trinitat, epicentre confessional), o litúrgics (el sagra-

²² Interessants lectures estilístiques del retaule es troben a: Sebastián López, S. i Alonso Fernández, A. (1973). *Arquitectura mallorquina moderna y contemporánea*. Palma: Estudio General Luliano, pàg. 121 i Carbonell Buades, M. (1995). "Retaules barrocs". A Aina Pascual (coord.) *La Seu de Mallorca* (pàg. 149-164). Palma: Olaneta, pàg. 155 i 156.

ri). Així, s'articula, gràcies a la disposició axial d'aquests elements, un moviment ascendent i continu que va més enllà de l'estàtica superposició de compartiments estancs típica dels retaules d'encasellat (com és el cas del, per altra banda, magnífic i veïnat retaule del Corpus Christi). Altar, sagrari, Assumpta, Corona (sostinguda per sengles mans de Déu Pare i Fill) i Esperit Sant queden d'aquesta manera íntimament lligats (a aquesta lectura s'hauria d'afegir el crucifix, probablement anterior al retaule, que el coronava quan aquest es trobava a la Seu, i que per ventura sigui el mateix que Gaudí va recol·locar al baldaquí de l'altar major). No obstant això, el joc dels eixos visuals no és tan simple, ni tan sols en el carrer central. A la verticalitat ascendent assenyalada s'haurien d'afegir dos eixos horitzontals superposats, marcats per la figuració hagiogràfica (a manera d'escultures exemptes), que es troben situats a l'altura del sòcol i de l'entaulament del primer cos, al mateix nivell del sagrari i de la representació antropomorfa de les dues primeres Persones de la Trinitat, respectivament.

Així mateix, l'articulació compositiva del carrer central es complementa amb una lectura més integradora que defineix la verticalitat figurativa de la màquina a partir de dos esquemes piramidals superposats (un a cada cos del retaule), en què la representació escultòrica de la Mare de Déu n'és la peça d'enllaç. Una primera distribució triangular estaria formada, en la seva base, per les estàtues de sant Joan Baptista i sant Joan Evangelista i pel sagrari, mentre que el seu vèrtex seria l'alt relleu de l'Assumpta. El segon triangle, doblement simbòlic, en aquest cas, es trobaria al segon cos del retaule i estaria format per sant Domènec, Jesucrist, Déu Pare i sant Francesc a la base i l'Esperit sant al vèrtex. En realitat, si s'establís una lectura contínua de les representacions figuratives del carrer central, l'esquema final hauria de ser lleugerament distint (i bastant més significatiu), donant com a resultat la superposició geomètrica d'un triangle (sant Joan Baptista, sagrari i sant Joan Evangelista a la base i l'Assumpta al vèrtex) i un rombe (Assumpta al vèrtex inferior, de sant Domènec a sant Francesc als angles laterals i l'Esperit Sant al vèrtex superior). D'aquesta manera la figura de la Mare de Déu s'ubicaria de manera transitiva en un espai simbòlic de mediació, funció que li correspon segons les creences catòliques [fig. 5].

La identificació del programa iconogràfic del retaule no suposa grans dificultats i pot assenyalarse com un exemple més del plantejament de respecte i assimilació vers els antecedents medievals, car la dedicació del moble a la Mare de Déu i la presència dels sants Joan Baptista i Joan Evangelista, així com de les santes Maria Magdalena i Bàrbara (damunt l'entaulament principal) és herència del retaule gòtic. Les altres quatre advocacions, que no apareixen al vell quadre, conformen dos aparellaments hagiogràfics força convencionals, situats un a cada cos del retaule. Així, en els extrems del sòcol de pedra s'hi troben les representa-



Fig. 5. Proposta d'esquema compositiu del carrer central del retaule major barroc.

cions de sant Pere i sant Pau, iconografia tradicionalment vinculada a la jerarquia eclesiàstica i que sembla adient, per tant, en aquest lloc. La segona parella és la formada per les estàtues de sant Domènec i sant Francesc, la presència dels quals podria explicar-se per motius onomàstics, car el sant d'Assís era patró del promotor (Francesc de Togores i Olesa). La distribució a partir de parelles iconogràfiques seguint l'eix de simetria del retaule és l'habitual en aquesta època.

Però si hi ha una representació iconogràfica que convé esmentar és la de la Trinitat, la seva presència en la definició de l'espai figuratiu del retaule és força convencional, unint el tema de la Coronació al de l'Assumpció. Tanmateix, això no impedeix que es pugui plantejar, si més no com a valor afegit, la seva adequació al context de la capçalera de la Catedral, tota vegada que es troba enmig de l'angle de visió des del cor cap a la capella alta de la Trinitat [fig. 6], ocupant, virtualment, la posició on aquesta i el seu retaule haurien de ser vists. D'aquesta manera, amb la seva aparent arquitectura oberta, la màquina barroca sembla convertir-se no sols en una representació plàstica de la transcendència sinó que transforma la capçalera sense tocar-la, bescanviant l'escriptura estilística i el tipus iconogràfic però mantenint, a nivell visual, la ubicació i l'advocació de la capella de la Trinitat.

La representació trinitària del retaule barroc [fig. 7], a més a més, tenia la virtut d'oferir una representació renovada de la iconografia de la Trinitat, mostrant de manera diferenciada les tres Persones. Així, Déu Pare és represen-

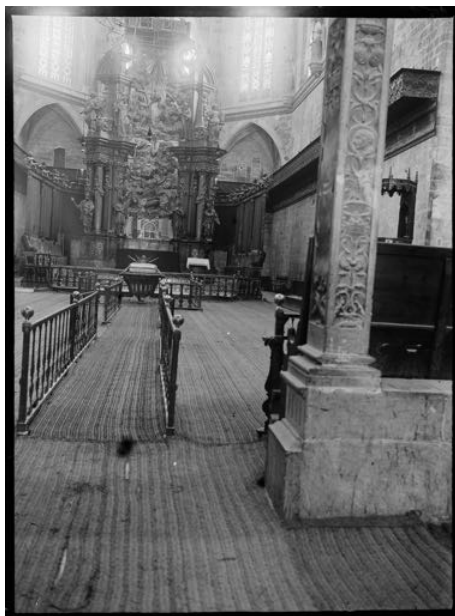


Fig. 6. Vista del presbiteri barroc des del cor, circa 1904. Oficina Catedral de Mallorca.

tat amb aparença humana, com si es tractés d'un home vell, calb, amb barba blanca, vestit a l'antiga i amb l'orbe a la mà.²³ Jesucrist, se situa a la dreta del Pare, seminu (cobert només amb un mantell) mostrant les llagues de la crucifixió i portant una creu de grans dimensions. Per la seva banda, l'Esperit Sant apareix sota la forma tradicional d'un colom, reproduint literalment allò que es narra als quatre evangelis canònics sobre el baptisme de Crist.²⁴

Aquesta visió barroca de la Trinitat modificava el tipus de figuració antropomorfa que presentava la taula que, des del segle XVI, presidia la capella absidal homònima [fig. 8]. La principal peculiaritat d'aquesta pintura era, precisament, la seva configuració iconogràfica, juntament amb una concreció tipològica, d'herència gòtica, que la identificava com a retaule-quadre de dimensions monumentals, a més de la seva condició d'exvot, com a presentalla feta per algunes famílies nobles que s'havien salvat, durant les Germanies,

²³ Tot i que la figuració diferenciada de les tres Persones segueix els paràmetres generals de l'estètica del moment, s'allunya d'allò aconsellable, segons els principis del decor apuntats per Francisco Pacheco al segle XVII, en representar Déu Pare calb. L'autor sevillà proscrivia específicament les figures amb alopecía: “La más recebida pintura de la Santísima Trinidad ha de ser pintar al Padre Eterno en figura de un grave y hermoso anciano, no calvo, antes con cabello largo y venerable barba, y uno y otro blanquísimo, sentado con gran magestad [...]”. Pacheco, F. (1990). *El Arte de la Pintura* (1649). Madrid: Cátedra, pàg. 565.

²⁴ Mt 3, 16; Mc 1, 10; Lc 3, 22; Jo 1, 32.



Fig. 7. Àtic del retaule major barroc, on apareix representada la Trinitat.



Fig. 8. Retaule de la Trinitat, circa 1523-25. Foto del Taller de Restauració del Bisbat de Mallorca.

refugiant-se a la Seu. Això ha permès datar la taula entre 1523 i 1525,²⁵ en una cronologia propera al període de més difusió d'aquest model iconogràfic, en què es representa, com s'ha dit, les tres Persones amb aparença antropo-

²⁵ Palou Sampol, J. M. (1995). "La pintura del segle XVI". A Aina Pascual (coord.) *La Seu de Mallorca* (pàg. 99-105). Palma: Olaneta, pàg. 101. La informació li fou cedida a l'autora per Gabriel Llompart, el qual estava treballant en un article sobre aquesta qüestió.

morfa, pràcticament idèntiques i diferenciabls només pels atributs que porten (el guió cruciforme, l'orbe i el colom respectivament), disposats simètricament i centrípetes i amb una estricta horitzontalitat isocefàlica que assenyalava la igualtat de rang entre les tres figures.²⁶ No és que en el moment d'aixecar-se el retaule barroc la Trinitat antropomorfa hagués estat prohibida, però sense dubte, es tractava d'un model regressiu i, en el cas concret de la Seu, era una obra pictòrica desfasada estilísticament.²⁷

²⁶ Sembla que la Trinitat antropomorfa va aparèixer a l'art occidental al segle XII, i arribà al seu màxim moment de difusió en el XV. Reau, L. (1996). *Diccionario del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, pàg. 46. Després va ser substituïda, de manera progressiva, per altres fórmules iconogràfiques que tendiren a la diferenciació visual de les tres Persones. Algunes d'aquestes representacions es podrien qualificar de transició, com aquella en què es representa l'Esperit Sant en forma de colom però les Persones del Pare i el Fill de forma quasi idèntica, com apareix en la pintura de Ticià titulada *La Glòria*, feta per a Carles V pels voltants de 1551. Panofsky, E. (2003). *Tiziano. Problemas de iconografía*. Madrid: Akal, pàg. 77-83. No obstant això, la fórmula que més èxit va tenir és la que representa l'Esperit Sant de manera zoomorfa i Déu Pare i Jesucrist antropomorfs però clarament diferenciats, que és, per altra banda, el model usat en el retaule barroc de la Seu.

²⁷ Encara avui en dia, és problemàtic determinar la historicitat de la prohibició eclesiàstica de representar la Trinitat de manera antropomorfa. Pacheco, emparat per l'autoritat d'autors anteriors com Martín de Roa o Johannes Molanus, descriu el model i no el descarta, encara que el considera oneros, pels problemes de lectura que suposa la importància assolida pels atributs identificatius dels personatges. A més, esmenta els dubtes teològics sobre la col·locació de l'Esperit Sant en el centre de la composició (en la taula mallorquina, el Paràclit apareix a la dreta, mentre que és Déu Pare el que es disposa a l'espai central). Pacheco, F. (1990). *El Arte [...]*, pàg. 563. En el segle XVIII, tot i la seva marginalitat, se segueixen realitzant pintures amb aquesta iconografia, almanco a l'àrea de Nova Espanya, vegeu: Maquívar, M. C. (2006). *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la santísima Trinidad en la Nueva España*. México: Porrúa. Tot i que s'ha afirmat sovint que Benet XIV prohibí la representació de la Trinitat antropomorfa en el breu *Sollicitudini Nostrae* (1754), les darreres interpretacions del text argumenten que la proscripció es va cenyir a la representació humana en solitari de l'Esperit Sant. Fernández Gracia, R. (2014). “Promotores y donantes de la pintura novohispana en Navarra y noticias sobre los tres lienzos de la Trinidad antropomorfa”. *Bilduma Ars*, 4, 73-94, pàg. 86 i 87. De fet, Emili Sagristà es va preocupar per aquesta mateixa qüestió l'any 1950 mentre treballava en un estudi sobre els retaules gòtics de la capella Reial. En aquest text el prevere esmenta la confusió existent entre la prohibició de la Trinitat trifacial i l'antropomorfa, Sagristà Llompart, E. (1950). *Retablos góticos de la catedral de Mallorca. El de madera y el de plata*. Castellón de la Plana: Sociedad Castellonense de Cultura, pàg. 11 (nota 1). No obstant això, J. Enrique Peláez, en un estudi sobre la iconografia trinitària en la pintura valenciana, esmenta que Benet XV prohibí expressament la Trinitat antropomorfa en el text “De representatione Spiritus Sancti sub forma humana”, publicat l'any 1922 en *Acta Apostolicae Sedis*. Peláez es referencia en el text d'Enrique Denzinger *El magisterio de la Iglesia* (en edició castellana de 1963). Malauradament no ha estat possible localitzar ni el document de Benet XV ni la cita de Denzinger en les edicions digitals de les *Acta* (<http://tinyurl.com/p3up4y2>). Consultat el 30 de juliol de 2014) ni de *El magisterio de la Iglesia* (<http://tinyurl.com/y8o7hbe>). Consultat el 30 de juliol de 2014). Peláez Malagón, J. E. (2000) “La iconografía de la Trinidad en la pintura valenciana”, *Ars Longa*, 9-10, 307-312, pàg. 312. En el cas concret de la pintura insular, s'ha apuntat que la taula de la Trinitat va ser retirada de la capella homònima amb motiu de la prohibició d'aquest tipus de representacions, sense especificar quan es va produir l'interdicte (1754, per part de Benet XIV; 1922 per part de Benet XV?). Palou Sampol, J. M. (1995). “La pintura [...], pàg. 101. No obstant això, a les fotografies que Emili Sagristà va fer l'any 1904, durant la restauració litúrgica de la Seu, es veu perfectament que el retaule de la Trinitat seguia al seu lloc, damunt l'altar de la capella alta quan varen començar les obres, i fou retirat en algun moment de l'estiu d'aquell any, això és, entre el 13 de juliol i el 18 d'agost de 1904 (les dates es poden establir a partir de la presència o no del quadre en les fotografies de Sagristà). Vegeu, Sagristà Llompart, E. (1948). *La catedral de Mallorca. Un capítulo de su historia antigua. Los corredores de los cirios*. Palma: Imprenta Mossén Alcover, pàg. 10 i 11.

El presbiteri barroc de la Seu en el seu context

La configuració espacial de la capella Reial, després de la metamorfosi que sofrí a partir de l'erecció del nou retaule barroc, és certament peculiar (especialment pel que respecta a la reutilització d'elements medievals), però, des d'una perspectiva conceptual, no és ni de lluny excepcional. Ans el contrari, la barroquització dels edificis eclesiàstics històrics era un fenomen recurrent aleshores, essent especialment significat en el cas dels grans temples catedralicis. Malgrat que en la imaginació popular està fixada la idea de la catedral com un monument inherent a l'època medieval i, en aquest sentit, els textos clàssics d'historiadors de l'art com Simson o Duby o, fins i tot, d'arquitectes com Le Corbusier, han ajudat a sedimentar aquesta visió,²⁸ el fet és que, al llarg de l'edat moderna, la història dels temples majors de les diòcesis no sols no es paralitza sinó que viu, especialment durant els segles del Barroc, un període de frenètica activitat constructiva, ja sigui en termes d'edificació, restauració o transformació ornamental (tenint en compte que l'ornat s'ha d'entendre no sols com un registre epidèrmic o superflu de millora estètica, sinó essencialment a través de la seva primària funció cultural).²⁹ Les capelles majors i llurs retaules ocupen un lloc destacat en aquest procés de transformació. Les causes són diverses, es pot tractar de l'absència del moble perquè la catedral és de nova planta, de la necessitat de bastir-lo de bell nou per alguna reforma que s'ha hagut de dur a terme o, simplement, respondre a un afany de modernització. Però el fet és que hi ha quantiosos exemples, arreu de la geografia hispànica, de l'aixecament de nous retaules en les capelles majors de les catedrals. De manera essencial, s'han identificat tres solucions tipològiques principals: retaules adossats al mur, baldaquins i una tercera possibilitat mixta consistent en un tabernacle acompanyat per tot un conjunt pictòric disposat a les parets del presbiteri. El primer cas és el més freqüent, els baldaquins no són tan nombrosos però presenten un exemple tan destacat com el de la catedral de Santiago de Compostel·la, mentre que el tercer recurs és característic d'Andalusia (es troba, per exemple, en les catedrals d'Almeria, Màlaga o Granada).³⁰

El lector haurà notat que el retaule major de la Seu mallorquina no respon exactament a cap de les solucions tipològiques abans esmentades. No obstant

²⁸ Simson, O. v. (1980). *La catedral gòtica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*. Madrid: Alianza. Duby, G. (1993). *La época de las catedrales. Arte y sociedad, 980-1420*. Madrid: Cátedra. Le Corbusier (1999). *Cuando las catedrales eran blancas. Un viaje al país de los tímidos*. Barcelona: Apóstrofe.

²⁹ Per aprofundir en la problemàtica de les catedrals espanyoles durant l'època moderna vegeu: Castillo Oreja, M. A. (ed.) (2001). *Las catedrales españolas en la Edad Moderna*. Madrid: Fundación BBVA-A. Machado Libros o Ramallo Asensio, G. (ed.) (2003). *Las catedrales españolas del Barroco a los historicismos*. Murcia: Universidad de Murcia, servicio de publicaciones. Ramallo Asensio, G. (2010). "Ascenso, caída y destrucción de las actuaciones barrocas en las catedrales españolas". *SEMATA, Ciencias Sociales e Humanidades*, 22, 19-44.

³⁰ Ramallo Asensio, G. (1998). "Retablos barrocos en las catedrales españolas", *Imafronte*, 12, 51-78, pàg. 54.

això, tot i l'evident originalitat del cas mallorquí, se'n poden assenyalar alguns exemples paral·lels. Així, el retaule major de l'església catedral de Logroño, incorporà, en un lloc preferent (en ple carrer central i a l'alçada del primer cos), un espectacular relleu de l'Arbre de Jessè del segle XV,³¹ i és un exemple semblant al de Mallorca per la reutilització d'elements gòtics en un retaule major barroc, encara que la ponderació de resultats, si tenim en compte la funció donada a les parts medievals i la quantitat d'elements que pervisqueren, és clarament favorable al presbiteri insular. Per altra banda, és possible que el cas que més similituds presenti amb el moble de Dardanone sigui el del desaparegut retaule major barroc de la catedral de Lleó. Ambdós casos comparteixen, a més d'una mateixa iconografia assumpcionista, una cronologia semblant que comporta la corresponent adscripció estilística dels dos mobles a un barroc tardà efectista i escenogràfic.³² Per si no fos suficient, la màquina lleonesa arrossegà, a partir del segle XIX, un infamant devessell de males crítiques que acabaren provocant-ne l'eradicació. Almenys, el retaule mallorquí, tot i patir la mateixa acrimònia dels crítics il·lustrats i romàntics, va aconseguir salvar-se de la destrucció, encara que no va ser possible evitar-ne l'alienació.

Malgrat tot, el context més immediat, aquell que té una influència directa sobre el bastiment del nou retaule de la Seu, és el de Mallorca. La consagració de nous retaules majors va ser al segle XVIII una pràctica molt habitual. Com s'ha plantejat recentment de manera molt encertada,³³ les cinc parròquies de Ciutat bastiren nous retaules majors durant el set-cents, també ho feren esglésies conventuals i moltes de les parròquies de la Part Forana (Alaró, Santa Maria del Camí, Binissalem, Inca, Búger, Campanet, Campos, Porreres, Santa Margalida, Sant Joan, Sencelles, Pollença, només per citar-ne alguns exemples). Però és, sens dubte, la mateixa catedral la que es converteix en l'antecedent més directe de la transformació barroca de la capella Reial.

Per poder analitzar correctament els precedents catedralicis s'hauria de començar per l'evolució arquitectònica de la capçalera medieval i considerar

³¹ Ramallo Asensio, G. (1998). “Retablos barrocos [...]”, pàg. 55.

³² El retaule major barroc de la catedral de Lleó va ser contractat per Narciso Tomé l'any 1737, després d'un període llarg de negociacions amb el Capítol. Tomé en va fer la traça, però s'encarregà de dirigir l'execució material del moble l'escultor Simón Gavilán Tomé, que arribà des de Toledo amb el tracista, del qual era cosí. Atesa la monumentalitat del retaule i l'alta densitat d'elements escultòrics que presentava, el seu procés constructiu va ser lent. Fou acabat l'any 1745. Encara no havia acabat el segle XVIII, quan començaren a alçar-se les primeres veus crítiques contra la màquina. Ponz en digué, per exemple, que era un “ridículo espectáculo, y solamente bueno para embrollar la vista y la razón”. Quan al segle XIX es dugueren a terme les tasques de represtinació de la catedral lleonesa el retaule fou destruït, salvant-ne només alguns fragments. Llamazares Rodríguez, F. (1991). *El retablo barroco en la provincia de León*. León: Universidad de León, pàg. 362-374.

³³ Carbonell Buades, M. (2013). “El retaule major de Sant Nicolau de Palma i altres obres de l'escultor Mateu Joan i Vaquer (Palma, 1677, c.-1723)”, BSAL, 69, 233-256, pàg. 234.

no sols la implantació de les noves propostes estilístiques de l'època moderna, sinó també els greus problemes estructurals que presentà el sistema de cobertes. Així mateix, són un factor important les pràctiques rituals consignades a les consuetes, ja que determinen els usos donats a cada un dels àmbits de l'església. No obstant això, per raons òbvies d'espai, se circumscriuran els prolegòmens del presbiteri barroc a aquelles realitzacions mobles més immediates en el temps, considerant només les intervencions a la fàbrica (com reparacions i reedificacions de voltes), només quan afectin de manera especialment rellevant les intervencions ressenyades. Quedi, en qualsevol cas, apuntada la idea essencial que, *ab ovo*, una part significativa de les intervencions en els béns mobles de la Seu d'aquesta època (ja siguin de nova creació, de manteniment o d'actualització) solen relacionar-se amb els problemes d'estàtica de les voltes de les tres naus (fou especialment problemàtica, en aquest sentit, la nau major).³⁴ Així, malgrat el risc de semblar aleatori, el primer antecedent que es pot citar de la reconfiguració barroca de l'espai preexistent, podria ser la capella de la Pietat, la tercera del costat de l'Evangeli, situada, aleshores, en eix amb el recinte coral de tal manera que quedaven enfrontats els dos orgues, el major (situat damunt la capella esmentada, cosa que provoca que aquesta sigui més baixa que la resta) i el menor, ubicat damunt la paret de tancament del cor, en el costat de l'Epístola.

Tot començà, com sol ser freqüent a la Seu en aquestes dates, amb la sol·licitud presentada al Capítol per una devota persona que tenia la intenció de fer un nou retaule dins la citada capella, dedicant-la a l'advocació de la Pietat. Amb aquesta finalitat s'havia fet fer una traça que fou mostrada al Capítol en el moment de formular la petició i que rebé l'aprovació dels canonges el 30 d'abril de 1688.³⁵ L'afer és curiós, ja que es tracta d'un exemple de devoció a una imatge en particular (i no sols a una iconografia en el sentit més genèric i universal). Es tractava d'un relleu de petites dimensions, que llavors estava situat a la columna de la sagristia nova (dita també de Vermells). Però allò més peculiar del cas és que es tractava d'una peça gòtica (datada, segons una inscripció que es troba en el mateix relleu, l'any 1400) i que endemés formava

³⁴ Una bona síntesi dels problemes estructurals de les cobertes de la Seu al llarg de l'edat moderna es troba a Matheu Mulet, P. A. (1955). *Postales de la Catedral*. Palma: Imprenta de los SS.CC., pàg. 13-15.

³⁵ ACM. *Liber resolutionu capitularium ab anno 1687 usque 1694*, foli 83v. "Fonch propositat que certa persona tenia devocio de fer un quadro a la figure de Nra Sra de la Pietat que esta a la columpne de la capella de la Sacristia nove; y trasladar la dita figura, en la capella baix de l'orga; para lo qual effecte se ha fete la trasse del modo ha de estar dit quadro; y axí demane el beneplacit de su Sria al molt Illtre capitol.

Habito tractatu y mirat la trasse del dit quadro, fuit concludsum que se done lloch; a le tal persona devota, de fer el quadro en le conformitat se ha enseñat le trasse y que fet aquell se trasladera le figure de dita Nra Sra en dita capella bax lo orga". Pedro-Antonio Matheu, que ja va publicar aquesta notícia, indica que la data d'aprovació del Capítol fou el 7 de maig de 1688, vegeu Matheu Mulet, P. A. (1955). *Retablos y [...]*, pàg. 76.



Fig. 9. Retaule de la Pietat. Catedral de Mallorca, 1688-1689.

part del sepulcre d'un mercader anomenat Nicolau Angelats.³⁶ Vet aquí la peculiaritat del cas: el reciclatge d'un element plàstic, d'una època i un estil anteriors, que provoca la seva recol·locació i un canvi en la seva funció (transformant-se d'escultura funerària en imatge devocional). Per afegitó, es tracta d'un antecedent de l'operació que es durà a terme temps després en el presbiteri, mostrant la manca de prejudicis de l'època barroca a l'hora d'integrar obres artístiques gòtiques dins projectes moderns.

Atesa, per una banda, la reduïda grossària de la peça i, probablement, l'especial devoció que sentia el promotor per ella, el nou retaule resultà ser ben peculiar [fig. 9], articulant-se com un reliquiari on la imatge titular es mostra encastada dins un receptacle octogonal, en comptes de fer servir l'habitual fornícula amb coberta de quart d'esfera. I és que es tracta d'un moble que, amb el seu plantejament de reliquier, defuig la tradicional configuració arquitectònica pròpia de la retaulística classicista, amb un predomini molt important de l'escultura, cosa, si més no, curiosa en una capella amb tanta densitat d'obra pictòrica. En aquest sentit, encara que sigui de manera for-

³⁶ *Ibidem*.

tuïta, la capella de la Pietat es pot relacionar amb aquella solució adoptada per algunes catedrals andaluses per resoldre llurs capçaleres, tota vegada que presenta la correlació d'un moble reduït amb un vast conjunt pictòric que ornamenta els murs de la capella.

Tot i que no es tracta d'un retaule de dimensions monumentals, l'anònim artista que el va executar va trigar un any sencer a donar-lo per acabat. Així, el 27 d'abril de 1689, s'elevà al Capítol una petició per retirar la vella màquina de la capella i col·locar al seu lloc el novell retaule que ja estava llest.³⁷ La resposta dels canonges fou afirmativa. Només uns dies després (11 de maig), es va manar que fossin retirades les pintures de Cabrit i Bassa que es veneraven a la capella (on, per altra banda, foren enterrats els defensors del Castell d'Alaró i on rebien culte com a sants).³⁸ A pesar que l'acta capitular no ho indica específicament, se sobreentén que la causa de la retirada de les imatges va ser l'existència al coronament del nou retaule de sengles escultures que els representaven. Així s'evitava la duplicitat iconogràfica dins un mateix àmbit. Si fos així, implicaria també que no sols es va bastir l'estructura del retaule, sinó que també es trobaven ja al seu lloc les figures (detall que pot ser significatiu més endavant).

No obstant això, amb el bastiment del nou moble no quedava resolt el procés d'embelliment de la capella, que s'allargaria, amb aportacions puntuals, fins ben entrada la segona meitat del segle XVIII.³⁹ D'aquesta manera, tres anys més tard (1692) es feren els revestiments de fusta, amb forma de copinya, que encara avui en dia es poden veure a les trompes dels angles [fig. 10]. Arran de la col·locació d'aquestes, una altra sol·licitud fou remesa al Capítol, informant-lo dels problemes ocasionats per algunes pintures que, en el lloc on es trobaven penjades, impedièn la correcta disposició de les copinyes, raó per la qual es demanava permís per poder reubicar aquests quadres en un altre lloc de la capella on no fossin un impediment per als flamants ornaments.

³⁷ ACM. *Liber resolutionu capitularium ab anno 1687 usque 1694*, folis 143v i 144. "In primis fuit ordenatum: que se lleve lo quadro de bax lo orga que demane el mre de capellas lo Rd Matgi Fiol pre per effecta de posar-hy lo quadro que de nou se ha fabricat".

³⁸ ACM. *Liber resolutionu capitularium ab anno 1687 usque 1694*, foli 146. "Tandem fuit ordinatum que los quadros, o pinturas de St Cabrit y St Bassa, que estaven a la capella bax lo orga se entreguen al Rvd Pera Joan Carrio pre y sotsarchiver del Molt Illtre Rvd Capl para posarlos en lloch commodo de lo Archiu". Sobre aquests personatges, llur veneració a Mallorca i llur iconografia vegeu: DDAA (2010). *Cabrit i Bassa. Entre el mite i la història*. Palma: Ajuntament d'Alaró / Consell de Mallorca / Associació Al Rum.

³⁹ Matheu Mulet, P. A. (1955). *Retablos y [...]*, pàg. 73.



Fig. 10. Copinya de fusta situada en una de les trompes de la capella de la Pietat. 1692.

També en aquest cas la resposta dels canonges fou favorable a la petició, sense demostrar el més mínim recel a la reubicació de les teles.⁴⁰

Però quan la col·locació de l'ornament va afectar un element estructural, es varen mostrar bastant més cautelosos. Així, arribat el moment de penjar la copinya situada damunt la porta d'ingrés a la sala capitular vella [fig. 10], es va constatar la incompatibilitat entre els petris elements ornamentals de l'arc conopial i el revestiment ligni barrocs, però quan se sol·licità del Capítol el permís pertinent per eliminar la decoració gòtica que feia nosa al nou component, es va decidir que fossin els canonges obrers els que estudiessin el problema i li donessin la solució més adequada.⁴¹ Una setmana després el cabiscol, aleshores un dels obrers de la fàbrica, informà al Capítol que havia consultat el problema amb el mestre major de la Seu i que aquest li havia dit que la intervenció proposada no suposava cap perill per a la integritat del portal. Només després d'oïr l'opinió professional del picapedrer, els canonges accediren a la petició i, així i tot, especificaren que s'eliminés tan sols allò que

⁴⁰ ACM. *Liber resolutionu capitularium ab anno 1687 usque 1694*, foli 302. “In primis fonch proposat que el mestre de Capellas ha representat que les copiñas fetas per le capella de Nra Sra de le Pietat estan ja acabades y axi suplica si ly doneran lloch de posar aquellas y per quant los quadros que se troben colleterals fan impediment y axí si tindrian a be donarly lloch de llevar aquells.

Et fuit resolutum que se lleven dits quadros y se acomoderan en altre part ahont hy haje commoditat”.

⁴¹ ACM. *Liber resolutionu capitularium ab anno 1687 usque 1694*, foli 307v. “Proposá el sr canonge Genestar que el mestre de Capellas volia llevar de le porta del capítol una gornissa de pedra per fer una copiña de llenyam deurade. Fuit resolutum, que esta materia se remete a los SSrs Canonges obrers.”

fos exclusivament imprescindible.⁴² Noti's la diferència d'actitud del Capítol quant a la mobilitat dels elements ornamentals superposats i aquells que formen part de fàbrica i, per extensió, el respecte i, en certa manera, l'afany conservacionista, mostrat pels canonges vers el gòtic. Així el resultat de l'acció transformadora del barroc novament es presenta com el resultat d'un procediment acumulatiu, de superposició, però també de convivència amb el gòtic i no com una acció excloent que tingués com a finalitat la substitució estilística.

La darrera dada que convé considerar és la notícia de la col·locació d'uns àngels fets per decorar la capella i que foren pagats pel prevere Joan Martí, mestre de la capella de Música, l'any 1699.⁴³ Aquestes figures han estat identificades com els dos àngels que es troben al retaule, flanquejant la imatge titular.⁴⁴ Però el perfecte encaix d'aquests amb el retaule i el fet que la seva inclusió fos prevista ja en la fase de disseny del moble (com ho demostra l'existència de sengles peanyes a la predel·la per a sostenir les figures) no sembla que validi aquesta identificació. Probablement, mossèn Martí va assumir el cost dels àngels que es troben asseguts damunt les copinyes de les trompes. Originalment devien portar les *Arma Christi*, encara que molts dels atributs s'han perdut, i tenien la funció (a més de l'evident de decorar la capella) de servir de complement iconogràfic de la imatge titular (però també dels dos àngels del retaule, que porten respectivament la llança i la canya amb l'esponja). També convé tenir present que no mostren una articulació tan perfecta amb les copinyes com la que es veu entre totes les parts constitutives del retaule. A més a més, s'ha de recordar que de les notícies documentals ressenyades podia deduir-se, com s'ha indicat més amunt, que en el moment de bastir el quadre les figures es trobaven ja en llur lloc. Finalment, cal indicar només que la seqüència que aniria del muntatge del retaule a les copinyes de les trompes i finalment a la col·locació dels àngels damunt aquestes sembla més lògica.

Un segon exemple que es podria esmentar dins el context immediatament anterior al bastiment del retaule major, obligaria a traslladar-se al costat oposat de la capella de la Pietat. Seguint la mateixa navada (transversalment), a l'alçada de la nau de l'Epístola, s'hi troba la capella de Sant Martí de Tours, que fou renovada, amb la construcció d'un nou retaule, a principis de la tercera

⁴² ACM. *Liber resolutionu capitularium ab anno 1687 usque 1694*, foli 308v. "Proposa el sr cabiscol obrer de le fabrica que havia vist el nre major de le fabrica y ly feu relacio que lo que preten llevar el mre Fiol de la Capella de la musica del portal del Capitol no fa ningun dany."

Et fuit conclusum que se ly dona dit permis tocant lo menos que pугue de le obra del dit portal del capitol."

⁴³ ACM. *Liber resolutionu capitularium ab anno 1695 usque 1704*, foli 155v. "In primis se dona licencia al Rd Joan Marti pre mestre de la capella de musica de que puga fer fer uns angels, que te devocio de posar en le capella de Ne Sra de le Pietat per adorno de le dita Capella, pagant lo cost de aquells de sos bens propis."

⁴⁴ Matheu Mulet, P. A. (1955). *Retablos y [...]*, pàg. 78.

dècada del segle XVIII. És sabut que l'autor del moble [fig. 12] fou l'escultor Francisco Herrera, el qual havia realitzat diverses obres per a la Seu de gran transcendència posterior com foren la Sala capitular nova (de planta el·líptica), la traça del retaule de Sant Sebastià (encara que fou molt modificada i se n'en-carregà l'execució a Mateu Joan Vaquer) i el retaule de Sant Antoni de Pàdua.⁴⁵

La gènesi de la fabricació del retaule de sant Martí és curiosa i, en certa manera, fortuïta. L'estiu de 1721 el Capítol prengué la decisió de retirar una pintura de sant Vicenç Ferrer que es trobava en una capelleta ubicada en el mur exterior del jardí del palau episcopal (a l'actual carrer de Sant Pere Nolasc) i traslladar-la a la Seu [fig. 11].⁴⁶ Avui pot semblar trivial, però si es tenen en compte les detallades explicacions que apareixen a l'acta capitular, la celeritat i l'esment amb què es va dur a terme la translació, s'ha de concloure que els canonges ho devien considerar necessari i important. La justificació donada pel Capítol consta de dues parts, primer, l'exposició de les causes del transferiment i, després, l'argumentació de la necessitat de dur-lo a efecte. Quant a les causes, cal dir que la principal va ser el creixement descontrolat de la devoció vers aquesta pintura, que va acabar per provocar que hi hagués molta aflluència de fidels fins i tot durant les nits causant, com cal suposar, aldarulls considerables.⁴⁷ Davant aquesta situació, els canonges despleguen un argumentari doctrinal, breu però molt precís, sobre la regulació dels actes de culte, al cap i a

⁴⁵ En referència a l'autoria del retaule de sant Martí, vegeu: Furió Sastre, A. (1946). *Diccionario histórico de los ilustres profesores de las Bellas Artes en Mallorca*. Palma: Editorial Mallorquina de Francisco Pons, pàg. 161. Matheu Mulet, P. A. (1955). *Retablos y [...]*, pàg. 27. Coll Tomàs, B. (1977). *Catedral de Mallorca*. Palma: l'autor, pàg. 50. Carbonell Buades, M. (1995). “Retaules [...], pàg. 154-155. Per a l'atribució de la sala capitular: Pascual Bennásar, A. i Llabrés Mulet, J. (1995). “La sala capitular i el claustre, un conjunt barroc en el marc gòtic” a Aina Pascual Bennásar (coord.). *La Seu de Mallorca* (pàg. 165-175). Palma: Olaneta, pàg. 168. Carbonell i Buades, M. (1996). “Herrera, els”. A DDAA. *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears*, volum 2 (318-323). Palma: Promomallorca, pàg. 318. Sobre el retaule de sant Antoni de Pàdua, a part dels textos citats, vegeu: Villalonga Vidal, A. J. i Reig Morro, A. (2008). “La recuperació del retablo de san Antonio de Padua de la catedral de Mallorca”. A *Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia* (sense paginar). Múrcia: Universidad de Murcia. Disponible en xarxa a <http://tinyurl.com/l5c3t7d>, consultat el 7 d'agost de 2014.

⁴⁶ La notícia del trasllat de la pintura a la Catedral ha estat publicada en diverses ocasions, sense que figurin, però, referències documentals ni s'expliquin els motius adduïts pels canonges. Vegeu: Matheu Mulet, P. A. (1955). *Retablos y [...]*, pàg. 27. Coll Tomàs, B. (1977). *Catedral de [...]*, pàg. 50 o Carbonell Buades, M. (1995). “Retaules [...], pàg. 154-155.

⁴⁷ ACM. *Liber resolutionu capitularium ab anno 1717 usque 1722*, folis 351v-352. “Deinde Su Sria vingue a trectar sobre la figura de Sanct Vicents Ferrer qui esta posada a una capelleta a la paret de l'hort del Palacio Episcopal en el carrer qui va desde el carrero del palau al carrer den Morey y conciderant Su Sria el tropell que ha en las nits ab tanta frecuencia de homens y donas a todas horas esser la Isglesia la Casa de Deu y Casa de la Oratio y no los carrers y molts altres inconvenients que de esso poden resultar y altres motius son animo dignament movents desitjant unicamente la mayor gloria de Deu Nre Sr y del Glorios Sanct Vicents Ferrer. Fuit conclusum que se lleve la dita Figura de dit puesto y sia trasladada a esta Sancta Isglesia y sia posada a la Capella de St Marti y que fasse aprehensio de todas las prendas axi de plata com de las dames y de tot lo dames que se haura donat al dit Sanct y que ditas presentalles sian fixadas en la dita capella de Sanct Marti y que la dita figura sia aportada ab la mayor decencia ques puege y per lo subdsit effecte Su Señoria doná y atribuihi la commissio al Señor Canonge Figuera paraque ho dispongues tot, axí com millor ly apparegues.”



Fig. 11. Pintura de sant Vicenç Ferrer, situada al retaule de sant Martí de Tours.

la fi, diuen, l'església, i no el carrer, és la casa de Déu (Gn 28, 17) i lloc d'oració (Is 56, 7; Mt 21, 13; Mc 11, 17; Lc 19, 46). Aquesta forma d'actuar, que per altra banda, com afirmen els mateixos canonges, té per finalitat glorificar Déu i sant Vicenç Ferrer, es troba en perfecta sintonia amb la mentalitat contrareformista i troba el seu aval (encara que no s'esmenti a l'acta) en el decret tridentí sobre la veneració dels sants, el qual confirma la conveniència de la custòdia dins els temples de les imatges sagrades: "Se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos [...]". Així mateix, s'indica també la necessitat de regular tant la disposició de les imatges com els actes de culte que es duuguin a terme: "Ni abusen tampoco los hombres de las fiestas de los santos, ni de la visita de las reliquias, para tener convitonas, ni embriagueces [...] nada se vea desordenado, o puesto fuera de lugar, y tumultuariamente, nada profano y nada deshonesto; pues es tan propia de la casa de Dios la santidad."⁴⁸

Així, doncs, el Capítol va manar que la tela fos reubicada a la capella de Sant Martí de Tours de la Catedral, juntament amb totes les presentalles de plata i altres materials que també havien de ser col·locats en el mateix espai.

⁴⁸ *Decreto sobre la Invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes. Sacrosanto, ecuménico y general Concilio de Trento. Sesión XXV (1563)*. Disponible en xarxa en versió castellana a: <http://tinyurl.com/oey3nvq>, Consultat el 8 d'agost de 2014.

Finalment, s'ordenà que tot es dugués a terme amb el major decòrum possible. L'endemà, el canonge Antoni Figuera (que havia estat designat com a supervisor de tota l'operació) donà compte al Capítol de l'entrevista que havia mantingut amb mossèn Cristòfol Sanxo, que era el prevere que tenia cura de la capelleta. Aquest li digué al canonge que havia recollit aproximadament unes 30 lliures d'almoines (encara que al final resultaren ser 42 lliures 1 sou i 6 diners), Figuera li manà que entregués els diners juntament amb una llista de totes les presentalles ofertes al sant. Amb part d'aquests doblers es varen pagar les despeses ocasionades pel trasllat de la imatge, que es resolgué amb molta rapidesa (dotze dies després d'ordenada la translació s'indica a una acta capitular que aquesta s'havia efectuat ja feia temps, raó per la qual, s'ha de suposar que l'acte degué tenir lloc al cap de pocs dies d'ordenada la mudança), encara que l'escenificació litúrgica del trasllat degué ser solemne, durant des del crepuscle fins a les quatre de la matinada.⁴⁹

La nova ubicació del quadre va ser profitosa i, probablement, degué contribuir significativament en la promoció del seu culte, ja que al cap de cinc mesos s'havien recollit unes seixanta lliures, quasi el doble del que havia recol·lectat Cristòfol Sanxo quan s'encarregava d'administrar la capelleta. Per això, el prevere Francesc Ribes, al qual s'havia atorgat la gerència de la capella de sant Martí, va demanar permís per aplicar a la construcció d'un nou retaule les almoines de la capella i els diners que es custodiaven a l'arxiu (que procedien de les col·lectes de la capelleta), segurament seguint el mateix afany de preservar el decòrum degut a la pintura que ja havia manifestat al seu moment el Capítol. El comú de canonges veié amb bons ulls la proposta, però es mostrà recelós amb la possibilitat que l'erecció del nou quadre provocés l'enuig dels patrons de la capella. El canonge Antoni Figuera asserenà els ànims assegurant que no hi posarien cap impediment, raó per la qual el Capí-

⁴⁹ ACM. *Liber resolutionu capitularium ab anno 1717 usque 1722*, folis 357v-358. “Deinde digué lo Sr Canonge Figuera, que en seguiment de la commissio que V Sria fonch servit donarli a circa del fer llevar la figura de St Vicents Ferrer y ferla posar a la capella de Sanct Marti de esta Sta Isgla que ja molts dias que se executá y que el capellá qui tenia el cuydado un poch de oli que tenia ja lo havia entregat y juntament li havia entregat 42£ 1s 6 de les quals havia pagadas 6[mutilat] als ministres de la Curia Ecclesiastica per sos [mutilat] que tocá lo sba havent aportada la dita figura ab tota decencia havent dirada la funcio desde a primera nit fins a les quatre del mati per posar la figura del Sanct ab la decencia que se troba y llevar y posar todas las presentalles axi de plata com las altres en dita capella y [358] que havia donada la incumbencia y el cuydado al Rt Ffs Ribes pre y que si apparexia que continuas ho executeria sino que es servis Su Sria de fer electio de qui apparegues per dita incumbencia.

Et fuit conclusum que el dit Rt Francesh Ribes pre tingue la incumbencia y el cuydado quis es molt a proposit per lo subdsit effecte.”

tol li conferí la potestat necessària per emprendre la reforma.⁵⁰ No obstant això, no es compliren els auguris de Figuera i, tan bon punt com hagueren començat les obres, fent portar pedreny de Binissalem per a la construcció del sòcol del nou retaule, Aina Maiol, vídua de Nicolau Rossinyol de Defla i patrona de la capella, presentà una reclamació adduint que no se l'havia informada de la intenció d'aixecar un nou retaule. Al mateix temps, però, oferia cent doblons a condició que es col·loqués en el nou moble la imatge de sant Martí (per altra banda titular de la capella i sant vinculat, tradicionalment, a la família Rossinyol per motius onomàstics). L'oferiment es degué acceptar amb satisfacció, però el temps passava, el pedreny estava aparellat i la patrona no havia satisfet la quantitat econòmica promesa. Segurament per guanyar temps, quan des de la Seu insistiren que era necessari començar l'obra, la vídua decidí que, en comptes de fer una aportació, volia fer-se càrrec de tot el cost del nou retaule, quedant tot el procés aturat novament. Finalment, increpada per segona vegada, la senyora Maiol es va comprometre a contractar l'execució de la màquina. Assabentat el Capítol de la situació i molest, probablement, pels retards que havia ocasionat la patrona decidí donar-li un temps limitat per a bastir el nou retaule, passat el qual el Capítol passaria a fer-se càrrec de la situació donant plenes facultats al canonge Figuera perquè pogués dur a terme la reforma de la capella de la manera que trobés més oportuna.⁵¹ L'acta on figuraven les condicions del bastiment del retaule fou signada el 22 de març de 1723.⁵²

⁵⁰ ACM. *Liber resolutionu capitularium ab anno 1717 usque 1722*, folis 399v. "Deinde digue lo Sr Canonge Figuera que el Rt Francech Ribes pre qui te la incumbencia y cuydado de la capella de Sanct Marti hahont esta la Figura del Glorios Sanct Vicents Ferrer se troba ab unas 60£ de Almoynes que han fetas al Glorios Sanct y ab los altres diners qui foren depositats al Archiu per lo Rt Christophol Sancho pre qui tenia antes la incumbencia de dita Sancta Figura quant estava posada a un nicho de la Paret del Hort del Palacio Episcopal anant al carrer den Morey desitjaria comensar un quadro en dita capella si V Sria tenia gust y li donava llicencia.

Et habito tractatu super hoc y discorrent Su Sria si ey tindrian reparo los dueños de dita capella y haver dit lo señor canonge Figuera que ab asso noy hauria reparo. Fuit conclusum que se fasse lo que apperexera al dit Señor canonge Figuera."

⁵¹ ACM. *Liber resolutionu capitularium ab anno 1717 usque 1722*, foli 441v. "Deinde digue lo sr Canonge Figuera que lo Rt Francesch Ribes qui te la incumbencia del quadro de la Figura del Glorios Sanct Vicents Ferrer qui esta posat en la capella de Sanct Martí en seguiment de la resolució presa per V Sria en lo capitol celebrat als 17 desembre proxím passat posá ma al quadro de dita capella y per lo subdit effecte feu aportar pedras de Binissalem per el pedestral y que la V^a del señor Nicolau Rossinól de Defla se quexa per no haverlin donada raho essent la capella sua y digue a dit Rt Ribes que posanthi la figura de Sanct Martí ella donaria cent doblons en ajuda del quadro y que vayhent que las pedras ja estaven a punt per el dit pedestral y ella no obrava cosa se ly torná dir y ella digue que volia fer el quadro a costas y despesas suas y que per ultim are se li ha fet parlar per medi del Rt Andreu Parets pre y ha tornada resposta que ella ab una acte se obligaria en fer lo dit quadro, lo que proposava paraque V Sria es servesca delliberar lo que millor apperegue.

Et habito tractatu: fuit conclusum que en lo dit Acte se li don temps fixo y determinat para fer el dit quadro y no executantho que el capitol ey posara ma, dexantho tot a la direccio y disposicio del dit Señor Canonge Figuera."

⁵² Matheu Mulet, P. A. (1955). *Retablos y [...]*, pàg. 30. Coll Tomàs, B. (1977). *Catedral de [...]*, pàg 50.



Fig. 12. Retaule de Sant Martí de Tours, Francisco Herrera, circa 1723.

El retaule que sorgí de tot aquest procés és una màquina espectacular en la seva posada en escena en què el cos principal, més que disposar de fornícules, s'articula plenament com un espai arquitectònic per donar cabuda a un conjunt escultòric de grans dimensions on es representa Sant Martí de Tours a cavall, partint la seva capa amb l'espasa per tal de compartir-la amb un captaire [fig. 12]. Un dels aspectes més interessants d'aquest plantejament tipològic és l'ús que fa Herrera de la volta de creueria simple de perfils ogivals (d'origen gòtic) per a cobrir tota l'estructura del primer cos del retaule (a l'alçada dels tres carrers). Agafant com a model (al marge de l'evidència del referent de les cobertes de la mateixa catedral) el sistema de cobriment emprat en el retaule major gòtic, que aleshores, cal recordar-ho, encara presidia el presbiteri. Novament ens trobem, doncs, davant d'un retaule barroc que reaprofitava elements plàstics anteriors (pintura de sant Vicenç Ferrer) i que incorpora sense prejudicis solucions estructurals pròpies del sistema formal gòtic, sense que això li impedeixi marcar el pas de l'avantguarda artística del seu temps.

Restava un darrer antecedent que convé esmentar i és el de la mateixa capella Reial abans de l'erecció del nou presbiteri. L'existència d'un retaule gòtic no fou obstacle perquè, al llarg del transcurs del barroc, s'introduïssin dins la capella

major altres ornaments que reformulessin, encara que fos temporalment, l'aparença estètica del centre focal de la Seu. Així, per exemple, el mes de febrer de 1707 (tradicionalment un dels mesos més freds de l'hivern mallorquí i, segurament, no és casual que la proposta es produís llavors) un altre donant anònim s'oferi a cos-tejar el revestiment amb estores de tota la capella Reial (tal com apareix, encara, en algunes fotografies a principis del segle XX [fig. 6]).⁵³ Però, sense dubte, l'antecedent més directe se situa a finals de 1715 quan es va celebrar, amb tota solemnitat, el funeral de Lluís XIV. L'avís dels jurats arribà al Capítol el 22 de novembre (Lluís havia mort el primer de setembre) i es va fixar la data de les exèquies pel 12 de desembre següent.⁵⁴ Aquella mateixa nit començaren a tocar les campanes de la Catedral tres vegades cada nit durant nou dies i, com estava estipulat, cada vegada que sonaven les de la Seu s'unien al luctuós toc totes les parròquies i els convents de Ciutat. Durant aquests nou dies es varen celebrar, a la capella de Sant Pere, 100 misses (11 cada dia durant els primers 8 dies i 12 el darrer).⁵⁵

Però el nucli central d'aquest esdeveniment era, indubtablement, el funeral i el que interessa destacar ara és la transformació completa de la capella Reial que es dugué a terme amb tal motiu. A part de les candeles que portaven tots i cada un dels eclesiàstics es varen cremar vint-i-quatre ciris i quatre atxes i es va cobrir amb friseta (probablement de color negre) tota la capella major, des de les trones del cor fins al corredor dels ciris, passant pels dos primers pilars de la nau central, tot el trespòl i les grades del presbiteri, els bancs, el sepulcre de Jaume II i, fins i tot, la càtedra episcopal.⁵⁶ A més es va erigir un monumental túmul dissenyat per Giu-

⁵³ ACM. *Liber resolutionu capitularium ab anno 1705 usque 1716*, foli 69v. "Fonch prosat quey havia certa devota persona qui volia estorar tota la capella Real a ses costas y que solisitave la llicencia del Molt Illtre y Rvd Capítol para executarho. Et fuit resolutum; que se dona permis a la dita devota persona y que se ly fassen las gracias de part del Molt Illtre y Rd Capítol."

⁵⁴ ACM. *Liber resolutionu capitularium ab anno 1705 usque 1716*, foli 403.

⁵⁵ ACM. *Liber resolutionu capitularium ab anno 1705 usque 1716*, foli 403v.

⁵⁶ ACM. *Liber resolutionu capitularium ab anno 1705 usque 1716*, foli 409. "Mes fas nota que en las exequias, se ha de entoldar de friseta las dos Tronas de Pedra y la banalada, las dos primeras columnas y los corredors de fust de emplaria de la friseta y tot lo que conte la Capella Real fins demunt al canzell de la porta patida de la sacristia, y la altre reconada, hahont se posson 4 amplarias de friseta que arriba fins baix dels respalles dels banchs dels Illtres y molt Maghs SSrs Jurats y a la altre part dels banchs dels cavallers, tota la qual friseta acabades las Exequias sen aporta al qui pague aquellas.

Mes se posa friseta communa per els plans y gradas del Presbyteri de lo Altar Mayor desde la paret del dit Altar Mayor fins a la barandilla de ferro de dit presbyteri= Mes se cobrin de friseta tots los Pilars de una part y altre y alli hahont se posen las cortinas fins arribar al quadro.= mes se cobrin los 4 banchs curts qui acostumen servir para la consecració dels Sancts oli, hahont se assantan los 12 sacerdots qui assistexen a la Missa Pontifical quant venen los Señors Capitulars para la offerta, qui se assanten en los banchs hahont estaven de antes assentats los dits 12 sacerdots.= mes se ha de cubrir las banquetas qui servexen en las 3as Dominicas, la Trona hahont se predica per tot y la Tomba del Sr Rey en Jaume y tota dita friseta es communa y es de la sacristia. Mes se han de cobrir los banchs del Presbyteri de alt fins a baix y un banch llarch qui serveix per assentarse en ell las Mussas Blancas, qui no caben en dits banchs del dit Presbyteri per obrir el sermo, la qual friseta de dits tres banchs es del Bidell. Mes se ha de posar Dozer de friseta vintena, cobrir lo parador, cadira, y la almoada per la Missa Pontifical y dita friseta es del Sr Bisbe."

seppe Dardanone,⁵⁷ que fou contractat pels jurats el 21 de novembre amb un cost de 740 lliures i que es va començar a muntar a principis de desembre (dos o tres dies abans de la festa de la Immaculada). La màquina, que es coneix a través d'un gravat que va ser publicat a la relació on es descriuen els funerals,⁵⁸ degué causar molt bona impressió i no és agosarat pensar que el seu èxit fou el desencadenant de la contractació del milanès per a traçar el nou retaule major onze anys després.

El retaule major barroc com a model

L'impacte positiu que degué causar el retaule major barroc de la Seu, abans de l'arribada del gust neoclàssic i dels corrents romàntics del segle XIX que en renegaren i el cobriren d'improperis, es pot mesurar a partir de la influència que exercí sobre altres màquines, ja sigui a partir de recursos aïllats o bé a partir d'un plantejament mimètic de l'estructura i de les solucions compositives del moble. En aquest sentit, només a tall d'exemple i per no allargar en excés aquest estudi, seran analitzats dos casos concrets: un és el retaule del Sant Crist de la parroquial de Santa Creu de Palma i l'altre el retaule major de l'església parroquial de Nostra Senyora de Robines de Binissalem.

El de Santa Creu [fig.13] és un retaule de pintura i escultura de tipologia híbrida entre encasellat i cambril. Consta de predel·la, un cos principal tetràstil dividit en tres carrers, i un àtic molt desenvolupat en disposició axial respecte del carrer central. El cos principal presenta la pastera de la imatge titular oberta (sense banqueta) per facilitar l'accés dels fidels a la figura, fent així les funcions de cambril. Els suports columnaris presenten una important densitat ornamental en el cos principal, essent salomònics els que flanquegen el carrer central i anellats els dels extrems. La definició del retaule es presenta articulada per dues columnes corínties anellades en el terç inferior i decorades amb garlandes. La resta de l'àtic palesa una acusada desconnexió estructural causada per un rompent de glòria que ocupa tot el pla de la definició. Aletes de variades i dinàmiques formes auriculars articulen l'àtic amb els carrers laterals del cos principal. Així mateix, el moble presenta una significativa unitat iconogràfica entorn de la seva imatge titular. Així, tot el repertori gira al voltant del cicle passional. Les pintures dels carrers laterals representen respectivament (d'esquerra a dreta) el lament sobre Crist mort i el davallament de la creu. En el pla principal de l'àtic hi ha una representació escul-

⁵⁷ Bosch Juan, M. C. (2003). “Litúrgia i propaganda política als funerals regis de Mallorca”. A DDAA. *Festa i cerimònia a Palma* (pàg. 9-50). Palma: Ajuntament de Palma, pàg. 23.

⁵⁸ El gravat s'ha publicat en diverses ocasions, vegeu: Sebastián López, S. i Alonso Fernández, A. (1973). *Arquitectura mallorquina* [...], pàg. 101 i Bosch Juan, M. C. (2003). “Litúrgia i [...], pàg. 26.



Fig. 13. Retaule del Sant Crist de l'església parroquial de Santa Creu. Pere Joan Pinya, Rafel Torres i altres. A partir de 1642.

tòrica en relleu de l'apoteosi de la Santa Creu, fent una doble al·lusió iconogràfica a l'advocació del retaule i a la titularitat de la parròquia. En els laterals de l'àtic, sobre l'entaulament principal, s'hi troben dues figures exemptes que porten atributs de la passió (la canya amb l'esponja i la llança respectivament).

La història constructiva d'aquest retaule és atzarosa i hi intervingueren diferents artistes, produint-se distintes etapes en el seu bastiment, així mateix va patir una inusual mobilitat per diverses ubicacions dins la capella major i les seves proximitats al llarg del temps. En aquest sentit s'ha de destacar que el 1642 es varen començar a recollir almoines per sufragar el bastiment del retaule, principiat per l'escultor Pere Joan Pinya, el qual hi treballava encara cap a 1648, quan es va produir el primer trasllat, sense que la màquina s'hagués resolt satisfactòriament.⁵⁹ Sense consultar amb el comú de preveres de la parroquial, que aleshores s'encarregava d'administrar la capella, el rector va decidir reubicar el moble del Sant Crist a l'altar major, incoant-se un plet entre el Reverend Comú i la màxima

⁵⁹ Nicolau Bauzá, J. (2003). *La iglesia parroquial de Santa Cruz de Palma. Guía Histórico-descriptiva*, Palma: Cort, pàg. 113.



Fig. 14. Àtic del retaule del Sant Crist de Santa Creu.

autoritat parroquial, que aporta dades importants sobre la gestió i conservació de béns culturals a les parròquies insulars de l'edat moderna.⁶⁰ La resolució de la Cúria Eclesiàstica, donant la raó al comú de preveres, va fer tornar el retaule a la posició inicial.⁶¹ Segons que sembla, l'escultor Rafel Torres acabà d'enllestir el moble l'any 1661.⁶² L'ornat de la capella va culminar amb un grup de pintures de Giusepe Dardanone que es disposaren a les parets laterals de la mateixa capella.⁶³ A la dècada dels anys 50 del segle XX el retaule va tornar a canviar d'emplaçament, retirant-se de l'àmbit lateral del presbiteri, on es trobava des de la resolució del plet, i restant, fins a l'actualitat, a la primera capella del costat de l'evangelí.⁶⁴

Els diferents trasllats soferts pel retaule, les addicions estilístiques que s'hi han anat fent al llarg del temps i la transformació tipològica, causes totes elles vinculades a l'ús devocional de la màquina, han devaluat notablement el mèrit artístic del moble, permetent identificar tan sols, com a elements originals del retaule, els quatre suports columnaris del cos principal. Mostra clars símptomes de transformació fins i tot a l'entaulament, resultant especialment significatiu el frontó corbat partit a l'alçada del carrer central, que no guarda cap correlació estilística amb la vertebració estructural del cos principal. Val la pena demanar-se si no seria la intervenció del pintor italià Dardanone la que va

⁶⁰ Villalonga Vidal, A. J. (2003). *Plets i art religiós a Mallorca (segles XVI-XVIII)*. La Sèrie documental Causes Civils com a font per a la Història Social de l'Art. Volum I. Tesi doctoral inèdita. Universitat de les Illes Balears. Capítols 3 i 4.

⁶¹ Nicolau Bauzá, J. (2003). *La iglesia* [...], pàg. 113.

⁶² Ibídem i Carbonell Buades, M. (2002); *Art de cisell i de relleu. L'escultura mallorquina del segle XVII*. Palma: Olañeta, pàg. 104. No obstant això, com es veurà a continuació, el retaule va sofrir transformacions importants en dates posteriors.

⁶³ Nicolau Bauzá, J. (2003). *La iglesia* [...], pàg. 113.

⁶⁴ Nicolau Bauzá, J. (2003). *La iglesia* [...], pàg. 116.

provocar la modificació de l'àtic, que és, sens dubte, la principal transformació morfològica de la màquina. La definició del retaule del Sant Crist [fig. 14] es correspon amb un model d'il·lusionisme escenogràfic que de forma plausible hauria pogut inspirar-se en el retaule major de la Seu traçat per Dardanone.

Tot i que l'execució material del moble de Santa Creu és d'una decidida mediocritat, el disseny respon a uns paràmetres bàsics que es corresponen a la perfecció amb la traça de l'italià. Els suports composts amb les volutes molt pronunciades volumètricament i garlandes amb venera central al terç superior del fust, presenten una notòria semblança amb la màquina catedralícia. Així mateix, el rompent de glòria que ocupa tot el pla de l'àtic aplica les mateixes directrius compositives (lectura vertical, disposició a la part superior de l'Esperit Sant envoltat d'una aurèola de querubins i ús de la iconografia de llum) que el moble de la Seu, però amb una densitat icònica significativament minvada.

El fenomen històric a considerar per a la posada en valor del retaule del Sant Crist de Santa Creu és el de la recepció de la imatge titular. Una imatge que, en el decurs dels segles, s'ha llegit pels seus espectadors (devots en aquest cas) des d'una òptica cultural com una imatge miraculosa. En aquest cas específic, les formes piadoses de religiositat popular no tenen només el valor testimonial de la projecció social del bé esmentat, sinó que n'han afectat directament la conservació i transformació al llarg de la història. De fet hi ha pocs exemples dins la història de la retaulística mallorquina en què la funció devocional del retaule hagi provocat un nivell de desgast tan acusat com el que afecta el moble cristològic de Santa Creu. Aquesta circumstància fa inexcusable la utilització de variables extraestilístiques en qualsevol intent d'articular una correcta lectura històrica de la màquina en qüestió.

En aquest sentit s'ha de tenir present que a la figura del Sant Crist se li han atribuït d'antuvi facultats taumatúrgiques, a més d'una miraculosa invenció. Citant la miscel·lània Pasqual, Josep Nicolau relata, a la seva monografia sobre la parròquia de Santa Creu, com al segle XVI un picapedrer va trobar la imatge dins una pastera tapiada en una paret del carrer de Sant Llorenç, amb una llàntia encesa (detall significatiu per a la futura història devocional de l'estàtua), i es defensà la idea que hauria romàs emparedada des del temps de les invasions musulmanes per tal d'evitar-ne la destrucció.⁶⁵ El relat, difícil d'interpretar racionalment, presenta alguns punts interessants. Deixant de banda qualsevol interpretació teofànica, però acceptant que la llegenda tingués com a realitat històrica la troballa, diguem que arqueològica, d'una imatge, sem-

⁶⁵ Nicolau Bauzá, J. (2003). *La iglesia* [...], pàg. 112.

bla quasi impossible que fos la mateixa figura que hi ha actualment al retaule (per no parlar de la desmesurada i, certament, errònia datació preislàmica). El tractament formal donat a la figura, d'un naturalisme heroic accentuat, delata una datació moderna, posterior segurament a la llegendària invenció. Es tracta d'una tipologia de crucifix que representa Crist mort, amb una acusada triangulació causada per l'ús iconogràfic de tres claus, i que, tot i provenir de models medievals (probablement d'ascendència itàlica), és un model evolucionat que segueix els trets bàsics de naturalisme morfològic i d'idealització clàssica introduïts pel taller de Gaspar Gener durant la segona meitat del segle XVI. De fet, la datació més plausible situaria la imatge a finals del cinc-cents o a principis del sis-cents, ja que el sumari del plet entre el comú de preveres i el rector, a causa del trasllat del retaule a l'altar major, especifica que el santcrist havia estat almanco per espai de trenta-cinc anys a la capella lateral del presbiteri.⁶⁶

Amb tot, no deixa de ser un cas desconcertant, ja que la llegenda presenta algunes peculiaritats, com la de referir-se a una imatge estrictament coetània i amb un cert valor artístic. És curiós notar, en aquest sentit, que, tot i que la llegenda de la invenció atribueix a la figura una datació llunyana en el temps, aquesta no sols no és verificable empíricament, sinó que resulta explícitament descartada per l'examen organolèptic de la peça. Dels llocs comuns de la mitologia sobre la invenció d'imatges només resta, en aquest cas, la iconografia cristològica i el caràcter teofànic de la troballa prodigiosa, amb la consegüent assumpció de poders curatius, havent-se perdut l'antiguitat de la figura i l'escassa entitat artística que sol ser notòria en els casos d'invenció d'imatges.⁶⁷

Tot i la problemàtica interpretació de la història de la recepció de la talla titular, el detall llegendari més significatiu per a la història de la conservació del retaule és el fet que, segons la devoció popular, el Sant Crist fos descobert amb una llàntia que havia restat miraculosament encesa durant sis segles emparedada amb la figura. Això no passaria de ser anecdòtic si no fos perquè va acabar per generar el ritual, certament supersticiós, de recollir oli de la llàntia de la capella del Sant Crist, pensant que tenia facultats curatives. Així es descriu al sumari del plet ja esmentat:

“Los parrochians moguts de devotio accedien a la lantia del Sanct Crucifíci y provehien aquella de oli continuadamente aportantni algunas satries y apor-

⁶⁶ Villalonga Vidal, A. J. (2003). *Plets i art* [...], Volum II, pàg. 47.

⁶⁷ Freedberg, D. (1989). *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra, pàg. 348.

tant sen per devotio y altres personas en la matexa capella se rentaven algunes parts de son cos ahon tenien algunes malalties y sen anaven consolats.”⁶⁸

Aquesta pràctica de pietat popular, juntament amb altres causes derivades de les competències administratives del clergat en la gestió parroquial, va ser un dels principals arguments del Reverend Comú de Santa Creu a l'hora de reivindicar judicialment a davant la Cúria Diocesana el restabliment del retaule a la capella lateral després que l'any 1648 fos instal·lat a l'altar major, ja que, segons els preveres, els fidels no podien accedir a la figura i a la llàntia durant les celebracions litúrgiques, motiu pel qual s'experimentava una minva en la devoció i, per extensió, en els ingressos econòmics de la confraria que administrava el comú de preveres.⁶⁹ Evidentment cada desplaçament sofert pel retaule implica no sols una erosió en els materials i per tant un augment dels problemes de conservació, sinó també transformacions significatives de la màquina. El canvi de funció (de retaule cambril a retaule major) i la diferència en les mides de les capelles on s'ha ubicat han provocat successives ampliacions i reduccions del cos estructural de la màquina, provocant que aquesta perdés la seva forma i unitat originals.

A diferència del moble de Santa Creu, on, com s'ha vist, només es feia un ús parcial del retaule major de la Seu com a model i, a més a més, es tractava d'una modificació posterior, el retaule major de la parroquial de Binissalem suposa l'exemple més evident i complet de relectura del presbiteri catedralici. És una màquina [fig. 15] que, tot i la seva complexitat tardobarroca, acusa una nitidesa de formes i pautes compositives que la diferencien del presbiteri de Dardanone, anunciant la proximitat de la reorientació estètica que suposarà l'arrelament del pensament il·lustrat. Manté, del retaule de la Seu, la verticalitat contínua del carrer central, on es presenta un relleu monumental amb el doble tema de l'Assumpció-Coronació de la Mare de Déu, cosa que fa esvaïr l'estructura arquitectònica, que retrocedeix cap als laterals (encara que els elements plàstics, en aquest cas, no se superposen mai al marc estructural com sí que passa al retaule traçat per Dardanone). On antuvi es trobaven els carrers laterals es disposa, ara, una acumulació significativa de suports, amb una parella de columnes i una de pilars per banda, construïts en pedra de diferents tonalitats i que es presenten de manera exempta (fins i tot al nivell dels pedestals) trobant-se units només per l'entaulament, fet que resta entitat corpòria al conjunt. Malgrat que els basaments contenen incrustacions de rocalla, els

⁶⁸ Villalonga Vidal, A. J. (2007). *El sol d'Alcúdia. Estudi historicoartístic del retaule del Santcrist*, Alcúdia: El gall Editor, pàg. 22.

⁶⁹ Villalonga Vidal, A. J. (2003). *Plets i art [...]*, Volum I, pàg. 299 i següents.

fusts de les columnes són llisos (sense estries, anells ni decoració de garlandes) i amb una lleugera èntasi en el terç inferior. Damunt l'entaulament, imitant les qualitats del marbre, s'hi troben quatre al·legories de les virtuts.

És, sense dubte, un retaule monumental que es va acabar i beneir, amb molt poc marge de temps, l'any 1780 (les obres finalitzaren el dimarts 17 d'octubre, només cinc dies abans de la consagració de l'altar, que el bisbe féu efectiva el diumenge 22), després d'un procés constructiu molt llarg i no exempt de conflictes, que va durar, almanco, sis anys, encara que és possible que s'allargués més d'una dècada.⁷⁰ Des de l'aportació de Jeroni de Berard, la traça del retaule s'ha atribuït, quasi unànimement, al llec dominic fra Albert Borguny.⁷¹ En el capítol dedicat a Binissalem de *Viaje a las villas de Mallorca*, Berard dedica un extens paràgraf al retaule major. La dada és, si més no, interessant, atesa la filiació barroca del monument i el desdeny que sistemàticament mostra aquest autor (com en general tots els il·lustrats) cap a les consecucions artístiques del Barroc, que, de vegades, el porta a silenciar l'existència de retaules imponents o, com a màxim, a dedicar-los migrats comentaris despectius. De fet, el començament és afirmatiu quant a l'autoria i, alhora, demolidor en la valoració qualitativa: “El altar mayor, idea de fray Alberto Borguny dominico, aunque sin orden ni arreglo, es rico y particular por ser todo de finos jaspes.” Així, la negativa valoració de la idea artística es veu agreujada, de manera quasi enverinada, per la lloança de la riquesa de materials.⁷² No obstant això, la rotunda afirmació sobre la participació de Borguny en el procés creatiu i la proximitat cronològica entre l'erecció del retaule i la publicació del llibre (només nou anys) ha provocat que encara avui en dia es doni per bona l'atribució.⁷³ No obstant això, convé fer algunes consideracions al respecte, sense que, a partir de la documentació d'arxiu aportada en el present estudi, es pugui afirmar o excloure la participació

⁷⁰ Arxiu Diocesà de Mallorca (ADM) III/70/9. Sense foliar. Ja s'havia apuntat la possibilitat, ara documentada, d'una datació del retaule entorn de 1780, vegeu: Carbonell Buades, M. (1996). “Obrador, Pere Joan”. A DDAA. *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears*, volum 3 (pàg. 354-358). Palma: Promomallorca, pàg. 356.

⁷¹ Berard i de Solà, Jeroni (1983). *Viaje a las villas de Mallorca* (1789). Palma: Ajuntament de Palma, pàg. 268. Per a l'exclusió del retaule de Binissalem del catàleg de Borguny, vegeu: Carbonell Buades, M. (1996). “Borguny Castelló, fra Albert”. A DDAA. *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears*, volum 1 (pàg. 281-283). Palma: Promomallorca, pàg. 283. Encara que en el tercer volum de la mateixa obra sí que s'accepta l'autoria del dominic en el traçat de la màquina, vegeu: Carbonell Buades, M. (1996). “Obrador, Pere [...]”, pàg. 356.

⁷² Els escriptors romàntics no seran més benèvols amb els artistes i les obres del Barroc. En aquest sentit, Joan Cortada emprà un recurs similar al de Berard per referir-se a tota l'església de Binissalem: “Hay en Binissalem una iglesia tan grande y tan rica en mármoles del país y extranjeros que la mitad de ella es de mármol ¡Pero que lástima, emplear tan buena y costosa materia para una obra mala! Fue construida muy en los principios del siglo pasado, y es de tan mal gusto y tan caprichosa que no hay medio de referirla a orden alguno. Es un grande y rico edificio construido como le ocurrió al arquitecto.” Cortada Sala, J. (1845) *Viaje a la isla de Mallorca en el estío de 1845*. Barcelona: Imprenta de A. Brusi, pàg. 152-153.

⁷³ Vegeu, per exemple: Pascual Bennàsar, A. i Llabrés Mulet, J. (2001). *Santa Catalina de Sena. Memòria històrica d'un convent (1659-1966)*. Palma: Universitat de les Illes Balears, pàg. 14 (nota 13).



Fig. 15. Retaule major de la parroquial de Binissalem. Albert Borguny i Pere Joan Obrador (atribuït). Acabat el 1780.

del dominic. El problema rau en la presència d'inexactituds en algunes dades aportades per Berard, tals com el desconeixement de l'any del bastiment del retaule (ja que el deixa en punts suspensius entre claudàtors) o el fet d'assenyalar que el promotor de l'obra fou l'ardiaca Jaume Terrassa. A més s'ha de considerar la qüestió de la cronologia. Com es veurà a continuació, es va treballar en el retaule almanco a partir de 1774, però avui se sap que Borguny va morir a finals de juliol de 1770.⁷⁴ Això indicaria que, si veritablement en va ser el tracista, les obres del retaule major de Binissalem (com s'apuntava més amunt) haurien durat més de deu anys (cosa, per altra banda, factible).

Tot i que ara no ha estat possible documentar quins foren els artistes involucrats en la ideació i execució del retaule, sí que s'ha pogut determinar quins foren els promotors responsables tant de donar a fer la traça del monument com de la decisió peculiar de fer-lo de pedra en comptes de fusta. Així la

⁷⁴ En el llibre d'enterraments del convent de Sant Domingo consta documentalment que fou enterrat el primer d'agost de 1770, vegeu: Díaz Villalonga, R. (1997). "Introducció". A Burguny i Castelló, Albert. *Teatre i Poesia* (pàg. 5-25). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat i Universitat de les Illes Balears, pàg. 10.

responsabilitat s'ha de repartir, respectivament, entre el rector de la parròquia Nadal Sabater i els jurats de la Universitat. Els problemes de finançament del retaule l'any 1774, quan el rector (sempre segons la versió dels regidors) no va voler satisfer la quantitat que havia promès per la construcció del retaule (cosa que desmenteix la citada afirmació de Berard dient que el promotor havia estat l'ardiaca Terrassa), provocaren que els jurats escrivissin a la Cúria demanant que s'exigís al rector que pagués els diners compromesos. Tot i que no es conserva la petició dels responsables de la Universitat, sí que ha perviscut la resposta del rector Sabater, tractant-se d'un sucós document on s'indiquen els motius del conflicte i es donen altres dades sobre el finançament de les obres de la parròquia.⁷⁵ Així, segons aquest document epistolar, qui va donar a fer

⁷⁵ ADM III/70/4. 1774, juliol, 23. Sense foliar.

“Señor don Antonio Peña pro. Secretario de cámara: anoche recibí su carta su fecha de 10 del corriente y aprecio sumamente el aviso que en ella me da de que le doy las gracias pero ciertamente siento que le hayan mal informado dándole la noticia de que me escusava de satisfacer lo que prometí por el retablo mayor de esta parroquia, con el pretexto de que lo prometí por el retablo de madera. Jamás he soñado con apartarme de cumplir lo que prometí, pues mi deseo siempre ha sido de procurar que se rehiziese un retablo mayor que fuese quanto pudiese ser de bueno de forma que esta iglesia fuese la mejor de esta isla si fuese posible, y sin que nadie me moviese sino Dios y el deseo de ver fabricado un retablo mayor que diese mejor golpe que el de San Joseph hize hazer la planta que V. Md. Vio y para animar las gentes fui el primero que ofrecí los ducientos pesos para tomar las medidas y medios que use para que se hiziesen los quadros de Ntra Señora del Rosario y el de San Joseph, por cuya construccion de cada uno empeze Jo delante de todos y prometí pagar sinquenta libras; para cada uno de ellos que satisfize y tengo recibo de ellas. Lo mismo prometí 200L para el nuevo organo y las satisfize para concluir el frontispicio y claravoya prometí 100L y las satisfize para hazer la custodia nueva ofrecí ciento y sinquenta libras y las satisfize, para hazer un terno bueno ofrecí su valor y fueron 262L 15s y las satisfize; y muchas otras cosas de todo lo que tengo recibo en mi poder y ahora havia jo de faltar a cumplir lo que ofrecí, aunque fuese quando jo deseava hazerle de madera, no crea esso de mi; aunque dixese aquello; porque lo dixi motivado de lo que me dixeran estos señores de este lugar quando resolvieron hazerle de piedra y jo les respondí que costaría mucho más. Respondieron que lo que menos faltaría sería dinero, pues respondí; si esso es así; hagan lo que les paresca; que no dezero sino que lo acierten mejor; y para que no se quexasen de mi, he callado sin hablar palabra dexandoles hazer su gusto, Dios haga que salga bien; que jo no faltaré a cumplir lo prometido y le informaré despacio de varias cosas que conviene que V. Md las sepa; para tocar en las manos de la verdad; y verá quien es hombre de bien Ingenio y amigo de la Verdad. Suplicando a Dios le guarde muchos años. Binisalem y julio 15 de 1774

Su mas affto capellan

D. Nadal Çabater pro Rector de Binisalem.

[afegit al marge de la primera cara del document]

Me sabe mal no le hayan dado quexa que he pagado tres o quatro doblones de ocho que devian pagar La Villa a la Bolsade la obra de la iglesia y el cura por quietut las ha desembolsado y no ha dado la menor quexa sperando (sic) que Dios dispondra lo que mas convenga; esto veo que han callado.

[Quartilla solta]

Señor D. Antonio Peña pro Secretario de Camara Muy Sr mio:

En cumplimiento de su ultima carta de 20 del corriente la que se me entrego en 21a la noche. Lleme al otro dia el Rdo Melchor Oliver pro obrero del nuevo quadro del Altar Mayor de esta parroquia; y luego a la vista le entregué en su poder y deposito los ducientos pesos que tenia ofrecidos por el nuevo retablo; y para que vea que cumplo con la palabra que doy va inclusa una nota del recibo de ellas que tomé para mi descargo; y remitírsela a V. Md. Dándole las gracias de sus favores que tengo recibidos. Suplicando a Dios le guarde muchos años. Binisalem y Julio 23 de 1774.

Beso la mano de Vuestra Merced.

Su mas afectuoso capellan

D. Nadal Çabater presbitero rector de Binisalem.”

la traça i qui pagà una part del retaule va ser el rector, mentre que foren els jurats els que decidiren que s'havia de fer de pedra, cosa que, en opinió dels regidors, hauria motivat la decisió del prevere de no contribuir al bastiment de la màquina (raonament negat taxativament pel clergue).

En qualsevol cas, tot i la importància d'aquesta carta per a la història constructiva del monument binissalemer, la realitat és que això no fou més que la punta de l'iceberg en la història de les relacions, quasi sempre tenses i plenes de conflictes, entre la corporació municipal i el responsable de la parròquia. Nadal Sabater, impulsor innegable de les obres de reedificació i embelliment de l'església parroquial, va ser un home conflictiu i, com es veurà, d'una intransigència que, de vegades, arribà a la més absoluta manca de caritat cristiana. Diuen Pere Xamena i Francesc Riera que a partir de Trento "els rectors eren nomenats pel bisbe i eren escollits d'entre els qui es presentaven al concurs convocat quan vacava una parròquia. Sempre era preferit el qui a jutjar del bisbe excel·lia per les seves qualitats. Fruit d'aquesta triadella va ser que ben prest governàs les parròquies un floret de clergues molt responsables i que sobresortien per les seves virtuts i la seva categoria humana i intel·lectual".⁷⁶ Sembla que molt poc d'això, per no dir res, es podia aplicar a Sabater, el qual va estar al capdavant de la parròquia de Binissalem per un espai notablement llarg de temps des dels anys 30 fins a 1782.⁷⁷

El prevere no havia pres possessió de la rectoria, de fet no era encara ni rector, quan ja varen començar els problemes amb la Universitat. Situació que, de ben segur, va enfosquir les relacions entre les institucions locals eclesiàstica i civil durant les dècades següents. El fet és que l'any 1730 la parròquia de Binissalem era dirigida pel rector Rafel Sabater, oncle de l'esmentat Nadal. La nova fàbrica de l'església ja s'estava aixecant i ja hi havia discrepàncies entre el rector i els jurats sobre alguns dels sistemes de finançament que s'havien d'aplicar a l'obra. Per exemple, els jurats pretenien destinar a les obres de la fàbrica nova les almoines que es recollien de casa en casa pel consum de la llàntia de la capella de sant Josep, car a principis de la dècada dels 30 el roma-

⁷⁶ Xamena Fiol, P. i Riera Montserrat, F. (1986). *Història de l'església a Mallorca*. Palma: Moll, pàg. 174.

⁷⁷ En una web dedicada a Binissalem, en el seu apartat de l'església parroquial, s'indica que va ser l'any 1743 quan Nadal Sabater va ser nomenat rector de Binissalem, malauradament no consten ni els autors del text ni referències documentals o bibliogràfiques on es basin les aportacions fetes, vegeu: <http://www.binissalem.com/esglesia.html>, consultat el 10 d'agost de 2014. En qualsevol cas la data és incorrecte, ja que Nadal Sabater apareix documentat al cap de la rectoria almanco des de 1734. La primera vegada que és esmentat l'intent de nomenar rector de Binissalem Sabater se situa l'any 1730, vegeu: Arxiu Municipal de Binissalem (AMB), 37. *Autos de Ayuntamiento desde 1718 fins a 1780*. [la primera data és una correcció recent a llapis superposada a l'any 1720 que s'indicava originàriament]. Folis 52 i 52v. Mentre que per a la data final, s'ha de considerar una petició de l'economista de la parròquia al bisbe per a poder invertir alguns diners en ornaments i actes de culte, datada el 23 de desembre de 1782, en què s'indica que la rectoria es troba vacant, vegeu: ADM III/70/14.

nent de la borsa de l'obra era escàs.⁷⁸ Qualque conflicte degué sorgir amb aquesta decisió, ja que una setmana després els jurats eren impel·lits pel vicari general a tornar a la rectoria la capseta amb les almoines, sense que els regidors haguessin aconseguit invertir-ne el contingut en l'edificació, per més que decidiren, *nemine discrepante*, que el síndic de la vila esgotés tots els recursos jurídics possibles per tal d'assolir el propòsit dels jurats. En aquesta mateixa reunió, esclatà un altre conflicte amb l'autoritat parroquial, on s'esmentà per primera vegada el futur rector Nadal Sabater. El regidor major de la Universitat va informar els presents dels rumors que circulaven per Binissalem i per Ciutat de les maniobres que el rector Rafel Sabater duia a terme per tal d'aconseguir que fos nomenat successor seu al cap de la parròquia el seu nebot Nadal. Els jurats es mostren preocupats davant l'escàndol (tràfic d'influències en dirien avui en dia) que de ben segur ocasionaria confusió i plets a la vila i, esperonats per “persones de bon discurs, geloses del bé públic i la quietud de l'estat eclesiàstic”, decidiren unànimement atorgar poders al síndic de la vila a fi que dugués a terme totes les diligències possibles per tal d'impedir que el vell rector se sortís amb la seva, encara que hagués d'arribar a apel·lar a la Cúria romana si les gestions a la Diòcesi no es resolien positivament.⁷⁹

Cap de les accions dutes a terme pel síndic sorgí efecte, ja que quatre anys després es troba documentat Nadal Sabater com a titular de la rectoria, en un altre plet amb els jurats que, si bé no té res a veure amb el retaule o la fàbrica de l'església, sí que és molt eloqüent de l'alçada moral del nou rector. Breument, la sòrdida història que motivà el conflicte és la següent: aproximadament dues hores abans de la posta de sol del 16 de juliol de 1737 morí un infant de prop d'un any d'edat, fill de Joan Pons, veí de Binissalem i pobre de solemnitat. El fet és tràgic, sense dubte, encara que freqüent ateses les condicions higièniques i sanitàries de l'època. Així i tot, la mort d'un minyó sempre és trista i més si tenim en compte que, malgrat la situació general d'aquell temps, les dècades dels 30 i 40 del mil set-cents foren anys d'expansió demogràfica per a Binissalem, que veié incrementada la població en 26 habitants anuals de mitjana.⁸⁰ El cas és que, l'afligit pare, anà a la rectoria a notificar el traspàs i a sol·licitar l'enterrament eclesiàstic del seu fill dient que, en atenció a la seva precària situació econòmica, no podia permetre's altra

⁷⁸ La capta per la llàntia de sant Josep era un costum que es remuntava a 1711. Miquel Nadal, un veí cec, recorria les cases de la vila amb una capseta de fusta amb un sant Josep pintat recollint diners. AMB, 37. *Autos de Ayuntamiento desde 1718 fins a 1780*, foli 50. 1730, juny, 17.

⁷⁹ AMB, 37. *Autos de Ayuntamiento desde 1718 fins a 1780*, folis 52 i 52v (foliació duplicada, es tracta d'un full de menys dimensió inserit entre els folis 51 i 52).

⁸⁰ Rosa, G. (1981). “Aproximación a la demografía de un pueblo mallorquín: Binissalem 1700-1867”. *Trabajos de Geografía*, 38, 41-75, pàg. 45.

cosa que un sepeli discret, només amb la presència del vicari, l'escolà, la creu i quatre candeles de la confraria del Roser, com era tradició en aquell poble d'enterrar els difunts de famílies pobres. La resposta del rector no es pot qualificar més que de mesquina, s'havien de fer servir (i pagar) atxes en comptes de candeles durant la inhumació i, si no volia fer-ho així, no tenien res més a parlar. Davant aquesta actitud, que semblà a Pons contrària a "tota caritat i justícia", demanà als jurats "com a pares que són de esta vila me aconsolen en esta afflictio donant me medis, o, arbitre pera que lo cadaver de mon fill pugua obtenir la sepultura eclesiàstica, la qual fins avui en aquesta vila no ses negade a ningun fill de la iglesia catòlica lo que voldria fos en la major brevedat per en lo rigor del temps present no pas lo dit cadàver en estat de corrubció".⁸¹ Els jurats resolgueren, novament per unanimitat, enviar alguns regidors, acompanyats de l'escrivà universal i de dos testimonis, a parlar amb el rector per tal de demanar-li que acceptés enterrar l'infant en les condicions acostumades, que ja feia més de vint-i-quatre hores que era mort, i que, si entenia que havia de reclamar al pare de la criatura alguna quantitat més, ho fes després del sepeli per tal d'evitar que es corrompés el cadàver, creant un problema de salut a la localitat.⁸² Ho feren així i la comitiva trobà el rector devora el portal major de l'església, li transmeteren el missatge del Consell de la Universitat, però el rector insistí que no el volia enterrar d'aquella manera. Davant la negativa del prevere, els jurats insistiren dramàticament reiterant que havien passat més de vint-i-quatre hores des de l'òbit, que feia molta calor i el cadàver del nin, segons que els havien dit, començava ja a fer mala olor. Per tal de pressionar el rector, afegiren que, si era necessari, el batle reial imposaria la seva autoritat i faria enterrar l'infant dins el vas del Roser. Però el clergue no els tornà resposta, els donà l'esquena i s'encaminà cap a la rectoria sense pronunciar cap més paraula.⁸³

Aquella mateixa nit (unes quatre hores després de la posta de sol) Joan Pons tornà a veure el batle reial i els regidors i, amb desesperació, els digué que, si no s'enterrava ja el cos del seu fill, es veuria obligat a treure'l de ca seva i dipositar-lo en un clot o en el femer, car ja no era possible suportar la pudor que, per la descomposició que ja havia començat, inundava la casa. Els regidors li demanaren que tingués paciència fins l'endemà, que per ventura mossèn Sabater rectificaria i acceptaria enterrar-lo, però el rector no canvià de parer i el batle reial, exercint les funcions del seu càrrec, ordenà el sepeli

⁸¹ AMB, 37. *Autos de Ayuntamiento desde 1718 fins a 1780*, foli 70.

⁸² AMB, 37. *Autos de Ayuntamiento desde 1718 fins a 1780*, foli 71.

⁸³ AMB, 37. *Autos de Ayuntamiento desde 1718 fins a 1780*, foli 72.

de l'infant en el vas del Roser, situat fora de l'àmbit de l'església “paraque no se infectan los ayres de esta vila” tot i les protestes del vicari Bartomeu Julià.⁸⁴

El grotesc afer no acabà aquí ni fou un cas aïllat. L'endemà (18 de juliol) el rector coaccionà Joan Pau Esteve, una de les persones que havien portat l'infant per ser enterrat, perquè li digués quin dels regidors li havia manat fer tal cosa, quan l'increpat li va dir que ningú no li ho havia manat, el prevere l'amenaçà dient: “mira que jo ja sé que los regidors te manaren que aportases lo albat, que los altres ja lo havien testificat axí, y que mirás que si no deya la veritat, esto es, que los regidors ley havien manat que concurraria a ser li feta multa y ser escomunicat, com també que es podriria dins una presó.”⁸⁵ A partir d'aquí el rastre d'aquesta història dins les actes del Consell de la Universitat s'esvaeix, encara que hi ha un esment del 20 d'octubre següent, en què s'indica que el plet arribà a la Cúria Romana juntament amb altres conflictes sobre els drets parroquials en els sepelis (s'esmenta el cas semblant de l'enterament de Margalida Palou i Pons i altres que no s'especifiquen).⁸⁶

Aquest és, doncs, el context conflictiu on es trobaven immersos els responsables de l'encàrrec del retaule major. Una màquina que té com a principal característica (al marge de ser una reescriptura tardobarroca del presbiteri de la Seu) el fet de ser un retaule petri. Però, significativament, tampoc això no és nou. L'antecedent més directe i que, probablement, incidí directament en la decisió dels jurats d'emprar el material lític en la fabricació del quadre és el retaule major de l'església parroquial d'Alaró, una màquina d'encasellat i dimensions monumentals que fou traçat just a finals del segle XVII i construït a principis del set-cents, que fa servir els mateixos materials i, per tant, el mateix esquema cromàtic que el retaule binissalemer (de fet Berard diu que els materials emprats a Binissalem procedien de les pedreres de Son Maixella, dins el terme d'Alaró).⁸⁷ També el retaule major de l'església de Sant Antoni

⁸⁴ AMB, 37. *Autos de Ayuntamiento desde 1718 fins a 1780*, folis 72, 73 i 73v.

⁸⁵ AMB, 37. *Autos de Ayuntamiento desde 1718 fins a 1780*, foli 74.

⁸⁶ AMB, 37. *Autos de Ayuntamiento desde 1718 fins a 1780*, foli 66.

⁸⁷ Berard i de Solà, Jeroni (1983). *Viaje a [...]*, pàg. 268. Sobre la construcció del retaule major d'Alaró vegeu: Villalonga Vidal, A. J. (2001). *Els retaules barrocs d'Alaró (1626-1785)*. Palma: edicions UIB i Ajuntament d'Alaró, pàg. 66 i 67. Com no podia ser d'altra manera, també la màquina alaronera va ser objecte de les crítiques ferotges dels viatgers del segle XIX. Al respecte diu Cortada: “El altar mayor es de orden corintio y todo él de mármoles del país, de suerte que su construcción hubo de costar una cantidad muy considerable; però el artista dejándose llevar por el mal gusto reinante en su época maleó el pensamiento principal poniendo columnas sencillas, columnas estriadas, columnas salomónicas y otras que participan de todo, acabando de malograrlas con guirnaldas doradas, que suben por ellas en espiral, y cargando el altar entero de ornatos de malísimo gusto, en términos que el todo es hoy una cosa verdaderamente mala. De lástima haber gastado tanto dinero para hacer una obra tan falta de gusto.” Cortada Sala, J. (1845). *Viaje a [...]*, pàg 148.

de Viana, a Ciutat, es va edificar en pedra en dates similars al binissalemer,⁸⁸ fent servir la mateixa tricromia (vermellós, negre i blanc) que trobem en els monuments de la part forana abans esmentats i en el sòcol, els bancs de pedra i les grades del presbiteri barroc de la Seu (i es podria fer extensible a altres sòcols i capelles en diferents llocs de l'illa), i constitueix un recurs no exclusiu, però sí característic, de la retaulística setcentista mallorquina.

Colofó

Una vegada exemplificat l'ús del retaule major de la Catedral com a model d'altres màquines, és necessari cloure aquest treball que, com s'ha indicat a l'inici, és un estudi incardinat dins un projecte de recerca de més abast, raó per la qual romanen, per a una ocasió més adient, la fortuna crítica del retaule (més enllà dels marges cronològics del Barroc) i tot el complex procés de desconstrucció i reubicació del presbiteri setcentista durant la restauració litúrgica empresa pel bisbe Campins i l'arquitecte Antoni Gaudí, al mateix temps que s'haurà d'analitzar la forma com es va articular el lligam pastoral, artístic i arquitectònic de la Seu amb la parroquial de la Immaculada Concepció (coneguda popularment amb el nom de Sant Magí) a partir de l'alienació del retaule major barroc catedralici.

BIBLIOGRAFIA

- Berard i de Solà, Jeroni (1983). *Viaje a las villas de Mallorca* (1789). Palma: Ajuntament de Palma.
- Bosch Juan, M. C. (2003). "Litúrgia i propaganda política als funerals regis de Mallorca". A DDAA. *Festa i cerimònia a Palma* (pàg. 9-50). Palma: Ajuntament de Palma.
- Cantarellas Camps, C. (1975). "La intervención del arquitecto Peyronnet en la catedral de Palma". *Mayurqa*, 14, 185-213.
- Carbonell Buades, M. (1995). "Retaules barrocs". A Aina Pascual (coord.) *La Seu de Mallorca* (pàg. 149-164). Palma: Olañeta, pàg. 155 i 156.
- (1996). "Borguny Castelló, fra Albert". A DDAA. *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears*, volum 1 (pàg. 281-283). Palma: Promomallorca.
- (1996). "Herrera, els". A DDAA. *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears*, volum 2 (pàg. 318-323). Palma: Promomallorca.

⁸⁸ Si més no el primer cos, ja que l'àtic és de fusta amb una excel·lent policromia de marbrejats que fa quasi impossible distingir, des de fora del presbiteri, les parts línies de les pètries.

- (1996). “Obrador, Pere Joan”. A DDAA. *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears*, volum 3 (pàg. 354-358). Palma: Promomallorca.
- (2002). *Art de cisell i de relleu. L'escultura mallorquina del segle XVII*. Palma: Olañeta.
- (2013). “El retaule major de Sant Nicolau de Palma i altres obres de l'escultor Mateu Joan i Vaquer (Palma, 1677, c.-1723)”, BSAL, 69, 233-256.
- Castillo Oreja, M. A. (ed.) (2001). *Las catedrales españolas en la Edad Moderna*. Madrid: Fundación BBVA-A. Machado Libros.
- Coll Tomàs, B. (1977). *Catedral de Mallorca*. Palma: l'autor.
- Cortada Sala, J. (1845) *Viaje a la isla de Mallorca en el estío de 1845*. Barcelona: Imprenta de A. Brusi.
- Crespo Delgado, D. i Domenge Mesquida, J. (2013). *Gaspar Melchor de Jovellanos. Memorias historico-artísticas de arquitectura (1805-1808)*. Madrid: Akal.
- DDAA (2010). *Cabrit i Bassa. Entre el mite i la història*. Palma: Ajuntament d'Alaró / Consell de Mallorca / Associació Al Rum.
- Díaz Villalonga, R. (1997) “Introducció”. A Burguny i Castelló, Albert. *Teatre i Poesia* (pàg. 5-25). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat i Universitat de les Illes Balears.
- Duby, G. (1993). *La época de las catedrales. Arte y sociedad, 980-1420*. Madrid: Cátedra.
- Fernández Gracia, R. (2014). “Promotores y donantes de la pintura novohispana en Navarra y noticias sobre los tres lienzos de la Trinidad antropomorfa”. *Bilduma Ars*, 4, 73-94.
- Freedberg, D. (1989). *El poder de las imágenes*, Madrid: Cátedra.
- Furió Sastre, A. (1946). *Diccionario histórico de los ilustres profesores de las Bellas Artes en Mallorca*. Palma: Editorial Mallorquina de Francisco Pons.
- Gambús Saiz, M. (2012). “Els reis de Mallorca en la reforma litúrgica de la catedral de Mallorca. 1904-1905” a Fullana Puigserver, P. i Gambús Saiz, M. (coords.). *Jaume II i la Catedral de Mallorca* (pàg. 185-214). Palma: Publicacions Catedral de Mallorca.
- (2013) “Els prolegòmens del canvi artístic a la Seu de Mallorca a finals del segle XVIII. Francesco Sabatini i el mausoleu del rei Jaume II”. A Fullana Puigserver, P. i Gambús Saiz, M. (coords.). *El bisbe Nadal i la catedral de Mallorca en el bicentenari de la Constitució de 1812* (pàg. 373-410). Palma: Publicacions Catedral de Mallorca.
- Le Corbusier (1999). *Cuando las catedrales eran blancas. Un viaje al país de los tímidos*. Barcelona: Apóstrofe.
- Llabrés i Martorell, P. J. (1995). “La celebració litúrgica”. A Aina Pascual (coord.) *La Seu de Mallorca* (pàg. 217-283). Palma: Olañeta.
- Llamazares Rodríguez, F. (1991). *El retablo barroco en la provincia de León*. León: Universidad de León.
- Maquívar, M. C. (2006). *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la santísima Trinidad en la Nueva España*. México: Porrúa.
- Matheu Mulet, P. A. (1955). *Retablos y Capillas*. Palma: Editorial Politècnica.
- (1955). *Postales de la Catedral*. Palma: Imprenta de los SS.CC.

- Miralles Sbert, J. (1961). *Las reliquias y relicarios de la catedral de Mallorca*. Palma: [s.n.].
- Navascués Palacio, P. (1995). “La façana nova de la Seu (1852-1888)”. A Aina Pascual (coord.) *La Seu de Mallorca* (pàg. 187-198). Palma: Olañeta.
- Nicolau Bauzá, J. (2003). *La iglesia parroquial de Santa Cruz de Palma. Guía Histórico-descriptiva*, Palma: Cort.
- Pacheco, F. (1990). *El Arte de la Pintura* (1649). Madrid: Cátedra.
- Palou Sampol, J. M. (1995). “La pintura del segle XVI”. A Aina Pascual (coord.) *La Seu de Mallorca* (pàg. 99-105). Palma: Olañeta.
- Panofsky, E. (2003). *Tiziano. Problemas de iconografía*. Madrid: Akal.
- Pascual Bennásar, A. i Llabrés Mulet, J. (1995). “La sala capitular i el claustre, un conjunt barroc en el marc gòtic” a Aina Pascual Bennásar (coord.) *La Seu de Mallorca* (pàg. 165-175). Palma: Olañeta.
- (2001). *Santa Catalina de Sena. Memòria històrica d'un convent (1659-1966)*. Palma: Universitat de les Illes Balears.
- Peláez Malagón, J. E. (2000) “La iconografía de la Trinidad en la pintura valenciana”, *Ars Longa*, 9-10, 307-312.
- Pons Cortés, A. (2010). “La tomba de Jaume II a la Seu de Mallorca i el seu cerimonial de la festivitat del Dia dels Morts”. A Sabater Rebassa, T. i Carrero Santamaría, E. (coords). *La Ciutat de Mallorca i els segles del gòtic* (pàg. 245-266). Palma: Institut d'Estudis Baleàrics.
- Pons Cortés, A. i Molina Bergas, F. (2012). “Reformas y pervivencias medievales en la Capilla Real de la Seu de Mallorca. El caso del retablo gótico del altar mayor (s. XV-XX)”. *Porticum. Revista d'Estudis Medievals*, 3, 72-100.
- Ramallo Asensio, G. (1998). “Retablos barrocos en las catedrales españolas”, *Imafronte*, 12, 51-78.
- (ed.) (2003). *Las catedrales españolas del Barroco a los historicismos*. Murcia: Universidad de Murcia, servicio de publicaciones.
- (2010). “Ascenso, caída y destrucción de las actuaciones barrocas en las catedrales españolas”. *SEMATA, Ciencias Sociais e Humanidades*, 22, 19-44.
- Reau, L. (1996). *Diccionario del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Rosa, G. (1981). “Aproximación a la demografía de un pueblo mallorquín: Binissalem 1700-1867”. *Trabajos de Geografía*, 38, 41-75
- Rotger Capllonch, M. (1907). *La restauración de la Catedral de Mallorca*. Palma: Tip. lit. De Amengual y Muntaner.
- Sagristá Llompart, E. (1948). *La catedral de Mallorca. Un capítulo de su historia antigua. Los corredores de los cirios*. Palma: Imprenta Mossén Alcover.
- (1950). *Retablos góticos de la catedral de Mallorca. El de madera y el de plata*. Castellón de la Plana: Sociedad Castellonense de Cultura.
- (1962). *Gaudí en la Catedral de Mallorca. Anécdotas y recuerdos*. Castellón de la Plana: Sociedad Castellonense de Cultura.

- Sastre Alzamora, M. P. (2013) “Los inicios historiográficos de la catedral de Mallorca. Ciencia y método en Jovellanos”. A Fullana Puigserver, P. i Gambús Saiz, M. (coords.). *El bisbe Nadal i la catedral de Mallorca en el bicentenari de la Constitució de 1812* (pàg. 411-445). Palma: Publicacions Catedral de Mallorca.
- Sebastián López, S. i Alonso Fernández, A. (1973). *Arquitectura mallorquina moderna y contemporánea*. Palma: Estudio General Luliano.
- Simson, O. v. (1980). *La catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*. Madrid: Alianza.
- Villalonga Vidal, A. J. (2001). *Els retaules barrocs d'Alaró (1626-1785)*. Palma: edicions UIB i Ajuntament d'Alaró.
- (2003). *Plets i art religiós a Mallorca (segles XVI-XVIII). La Sèrie documental Causes Civils com a font per a la Història Social de l'Art*. Tesis doctoral inèdita. Universitat de les Illes Balears.
- (2007). *El sol d'Alcúdia. Estudi historicoartístic del retaule del Santcrist*, Alcúdia: El gall Editor.
- Villalonga Vidal, A. J. i Reig Morro, A. (2008). “La recuperación del retablo de san Antonio de Padua de la catedral de Mallorca”. A *Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia* (sense paginar). Múrcia: Universidad de Murcia.
- Xamena Fiol, P. i Riera Montserrat, F. (1986). *Història de l'església a Mallorca*. Palma: Moll.