

El cadiram, les tribunes corals i les policromies aplicades sobre el respatller del cadiram.

Abril 2012 - gener 2013

Kika Coll Borràs

*Restauradora de mobles i coordinadora del projecte
de restauració del cor de la Catedral de Mallorca*

Pere Terrasa Rigo

*Restaurador conservador de béns mobles i director del projecte
de restauració del cor de la Catedral de Mallorca*

Presentació

Després de diversos intents durant el segle XIX i de debats mes o menys fonamentats, és el bisbe Pere Joan Campins qui agafa les regnes d'una reforma anhelada per uns i criticada per altres. L'arquitecte elegit per a una obra de tal envergadura és Gaudí, que ja ha començat a construir la Sagrada Família i a qui la possibilitat d'intervenir en un edifici gòtic com la Catedral de Mallorca segurament va engrescar, almanco en un principi.

La idea del bisbe era clara i els seus conceptes queden reflectits a la Carta Pastoral escrita amb motiu de la restauració de la Seu de Mallorca, i que es podria resumir en l'ús reiterat de paraules com restauració, reconstituir, restablir... Aquestes obres responen sense cap dubte a una reforma litúrgica, amb tints històrics i polítics, que tenen conseqüències formals en els elements concrets i en la visió com a conjunt de la Catedral.

El projecte d'intervenció en el cor de la Catedral de Mallorca es va aprovar el 21 de febrer de 2012 per la Comissió de Patrimoni Històric del Consell de Mallorca.

Es va formar un equip multidisciplinari amb la finalitat d'estudiar tot el conjunt i decidir cada una de les intervencions a realitzar. Totes les decisions

es prenen de forma conjunta amb tot l'equip, els representants del Capítol i les tècniques del Consell de Mallorca.

L'estat actual del conjunt del cor, una vegada haver actuat Gaudí i el seu equip a partir de juny de 1904, com molt bé s'explicava a l'informe historico-artístic preliminar i complementari a l'informe del projecte de la restauració del conjunt, presentat per la doctora Mercè Gambús, que dirigeix el Grup de Conservació del Patrimoni Artístic Religios de la UIB, «...des del punt de vista d'una valoració historicoartística genèrica, es tracta d'una agrupació singular per raó de la confluència diversa de cronologies històriques, materials constructius, tècniques artístiques, morfologies, repertoris iconogràfics i funcions litúrgiques, totes elles articulades mitjançant l'escriptura creativa d'un equip de professionals dirigits per Gaudí...».

El fet de trobar-nos davant un conjunt tan heterogeni, tant a nivell d'èpoques com de materials, fa que les decisions es tornessin en alguns moments complexes. Moltes de les incògnites que anaven sorgint referents a procedència de les peces i sobre la intervenció de Gaudí es van resoldre així com avançava la nostra tasca, i algunes d'altres s'aniran aclarint en futures investigacions. Tot i així hem d'esmentar que totes les informacions han estat profitoses i ens han ajudat a comprendre millor l'evolució de l'obra en el transcurs del temps i així s'han pogut prendre millors decisions a l'hora d'intervenir en la restauració.

Gaudí construeix un nou conjunt del cor utilitzant com a matèria prima tots els elements de l'antic cor i d'altres peces artístiques que formaven l'antic presbiteri barroc. Per acabar de rematar el conjunt, Gaudí deixa la seva empremta particular creant noves peces que hi integra perfectament.

El conjunt del cor, exceptuant els púlpits, ocupa actualment tota la capella Reial més l'espai del primer intercolumni. Les mides aproximades de tot el conjunt són de 22 metres d'ample per 33 metres de profunditat. L'altura del conjunt del cadirat és de 3,90 metres i la de les tribunes corals de 7 metres. El fet que el conjunt estigui format per diversitat d'elements de diferent procedència i èpoques complica un poc l'explicació del conjunt, ja que moltes vegades trobam diferents èpoques que conviuen en el mateix punt. Per aquest motiu hem organitzat les nostres explicacions segons la taula següent:

Conjunt del cor	1. Conjunt cadirat	1.1. Sotacor			
		1.2. Tarimes			
		1.3. Cadirat			
		1.4. Respatller	1.4.1. Plafons 1.4.2. Guardapols 1.4.3. Gelosia i cresteria 1.4.4. Policromies aplicades		
	2. Tribunes Corals	2.1. Elements sostenidors	2.1.1. Bancs i pilars		
			2.1.2. Murs i columnes		
			2.1.3. Jàsseres		
			2.1.4. Sostre enteixinat		
		2.2. Elements sostinguts	2.2.1. Caixa	2.2.1.1. Cobertes simulades	
				2.2.1.2. Fris s. XVI	
				2.2.1.3. Gelosia	
				2.2.1.4. Motllura s. XVI	
				2.2.1.5. Panells i crosses	
2.2.2. Elements decoratius			2.2.2.1. Corns de l'abundància		
			2.2.2.2. Escuts de la part baixa		
			2.2.2.3. Àngels i elements decoratius daurats		

Estudi detallat dels elements que formen el conjunt del cor

A l'hora d'analitzar tots els elements, l'equip s'ha enfrontat amb un Gaudí organitzador, que reutilitza i que aprofita tots i cada un dels elements sigui quin sigui el seu estil i època i que és capaç de trobar-los un lloc i un sentit espacial amb una primera intenció litúrgica que en justifica la ubicació per crear així un nou espai religiós. La complexitat del canvi d'ubicació del cadirat és un fet molt important a tenir en compte per així reforçar la idea que darrere tot aquest canvi a l'interior de la Seu hi hagué un estudi previ i un disseny previ suposat al primer moment en què les obres es posen en marxa; ara per ara només som coneixedors de les maquetes. El procés de les obres durà només uns cinc mesos i mig, la primera fase, i per tots n'és ben coneguda la dificultat. La bibliografia, les fotografies antigues, les dades extretes de la restauració i les planimetries ens han ajudat a tenir-ne a dia d'avui una visió molt més completa que als inicis d'aquest projecte. Començarem analitzant cada una de les parts que formen el conjunt del cadirat i ho farem seguint el disseny que descriu el mateix cadirat, per tant, no analitzarem els elements

de forma cronològica, sinó que el que farem serà analitzar-los així com van apareixent en la nova disposició gaudiniana.

1. Conjunt del cadirat

1.1. Sotacor

La creació del sotacor, també denominat caixa harmònica, fou el primer pas que es dugué a terme en començar les obres, com bé recull l'historiador local Rotger¹ en la descripció del dia a dia en el procés de les obres. Aquest espai buit és el que queda entre el trespol de la Seu i la tarima que realitzarà l'equip dirigit per Gaudí i que haurà de sostenir el cadirat ajudat per unes columnes de pedra. La zona es va preparar allà on s'havia d'ubicar la tarima i el cadirat i per això es va aprofitar part de la pedra que es desmuntà de les parets de l'antic cor per així poder crear les parets laterals i les diferents columnes que aguantarien la tarima actual, creades a base d'una simple superposició de pedres. Una de les seves funcions era la de projectar les veus cap al mig de la nau central. Aquí, per tant, passam a parlar d'un primer element duit a terme a principis del segle XX amb una primera funció constructiva i sense cap pretensió estètica. Ens trobam ara analitzant la primera creació de l'equip de Gaudí, ja que aquest espai no existia abans de la nova ubicació del cor a partir de 1904. Aquesta nova creació ocupa l'espai de circumval·lació creat pels dos passadissos que envoltaven la socolada central sobre la qual s'ubicava el retaule major barroc abans de la reforma de 1904. Pel que respecta al sotacor, localitzarem informació del moment en què es produí la tasca de la creació de la caixa harmònica. «Se empieza la excavación de la caja armónica del nuevo coro, encontrándose unos cimientos poco profundos que tal vez serían los del primitivo coro ya que están en la misma dirección de la pared del coro actual que se está desmontando...».² La fusta que forma la tarima i de la qual en aquest espai només es veu la part inferior és una conífera, probablement un *Pinus Halepensis* o Pino Carrasco també anomenat Sapí.³

¹ Rotger Capllonch, M. (1907). *Restauración de la Catedral de Mallorca*. Mallorca.

² Rotger Capllonch, M. (1907). *Restauración* [...], pàg. 66.

³ Hem d'esmentar que a la documentació recollida pel grup de historiadors que acompanyen el projecte es localitzà molta informació dels anys 1904-1905, quan es començà l'obra de la reforma, en la qual va participar la fusteria La Palmesana de J. Pieras. Hi podem consultar un recull de materials on s'anomena la fusta d'abet i la de sapí sense que quedi gaire clar per a quina feina s'utilitzaven aquestes fustes. Aclarir-ho forma part d'un projecte de documentació paral·lel a la restauració.

Estat de conservació

En el projecte d'intervenció, pel que fa a la part del trespol del sotacor, les causes d'alteració presentades foren únicament i exclusivament antropològiques i els indicadors d'alteració se centraren en restes de brutícia, cablejat, papers al terra. Volem aclarir que el trespol està format per l'acumulació d'enderrocs de pedra de marès i que la seva neteja no és senzilla sense crear altres danys a la resta del conjunt. En la part inferior de la tarima és on s'ha localitzat més quantitat de pols acumulada durant més d'un segle. Aquest factor, el de l'acumulació de la pols, era el més important a causa de la seva magnitud, ja que l'altre factor podria ser l'atac de xilòfags i en el cas de la tarima fou gairebé inexistent. Com ja esmentàvem, trobarem la pols acumulada d'ençà del muntatge de la tarima, el mes d'agost de 1904: «Se ponen los primeros maderos que han de sostener la sillería...».⁴ Aquesta pols sembla que no s'havia eliminat mai. Les imatges són prou aclaridores. La nostra intervenció es basà en una neteja en profunditat tant del trespol com de l'embigat retirant primer la pols i amb un tractament insecticida de caire preventiu.⁵



Fig. 1. Interior del sotacor



Fig. 2. Restes del moment de la construcció



Fig. 3. Acumulació de pols



Fig. 4. Creació de teranyines

⁴ Rotger Capllonch, M. (1907). *Restauración* [...], pàg. 70.

⁵ Per a més informació, consulta: *Memòria de restauració del cor de la Catedral de Mallorca* (Tom 1, 2 i 3). Inèdit.

1.2. Tarimes

Les tarimes, les localitzam en el perímetre del cadirat del cor, a banda i banda de l'altar major i en els trams frontals. Formen part del conjunt del sotacor i en són la part visible. És una estructura d'embigat de fusta de pi ancorat en el mur i sostingut pels pilars de pedra del sotacor sobre la qual es col·loca una tarima de posts en què s'emmetxa el cadirat. Aquesta tarima, vista per la part superior, està elaborada amb taulons de 9,5 cm cada un que es col·loquen definint el perímetre del cadirat i l'aïlla del contacte directe amb el terra. Ja hem esmentat el tipus de fusta anteriorment. Formà part del projecte global del trasllat del cadirat tenint com a funció principal la de sostenir-ne el conjunt.

Estat de conservació

Per la nostra part i tenint en compte quines eren les causes i els indicadors d'alteració, comprovarem que el factor de la humitat que en un principi ens podia presentar problemes, sobretot a la part inferior, no alterava el fustam de la tarima. Aquestes possibles problemàtiques no foren tals, ni a la part inferior ni a la superior. No podem deixar d'esmentar que l'estat de l'estructura de la fusta de la tarima era molt bo. Tot el contrari ens va passar amb el tema de l'acabat de la tarima, és a dir, de la darrera capa de protecció de la fusta. Aquest acabat era l'indicador d'alteració més evident. El seu estat de conservació, en el cas de l'acabat, era irregular i ens presentava dubtes a l'hora de quina havia de ser la nostra intervenció a l'hora de la restauració. Durant el nostre procés d'intervenció en el cadirat no es varen localitzar documents que ens donessin informació de quina fou la intenció per part de Gaudí i el seu equip a l'hora de donar-li un o un altre tractament o acabat i la decisió final d'intervenció ens plantejava dubtes. Només localitzàrem una imatge de la tarima abans de la intervenció en els anys vuitanta ja que sabíem pels testimonis orals que l'acabat que tenim actualment s'havia posat durant aquesta dècada, el problema fou que es posà sense fer una bona neteja de la superfície abans de l'aplicació final.⁶ Una vegada aplicat l'acabat de poliuretà arribà a les nostres mans en un mal estat de conservació. El que sí que volem fer constar també és el fet de que un cop avançat el procés de neteja localitzàrem davall un dels faristols un tros de la tarima amb l'acabat original que no havia estat alterat durant el pas del temps. A l'hora d'aplicar el vernís de poliuretà no es retirà el faristol i fou la causa de poder tenir en l'actualitat una mostra de l'original.

⁶ Coll Tomás, B. (1977). *Catedral de Mallorca*. Palma de Mallorca: l'autor.



Fig. 5. Restes de l'acabat original i del vernís de poliuretà

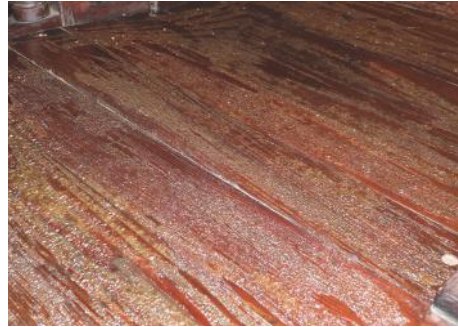


Fig. 6. Procés de restauració



Fig. 7. Vernís de poliuretà eliminat



Fig. 8. Acabat final

1.3. Cadirat

Arribam al conjunt del cadirat pròpiament dit: les cadires que formen els seients, els del cor baix i els del cor alt. Sabem que per dur a terme la tasca del trasllat i segons el seu criteri, Gaudí anà canviant la disposició dels diferents elements que formaven el cor i que havien anat apareixent durant els segles. En aquest apartat esmentem només que l'actual nombre de cadires correspon a la nova adaptació del cadirat, ja que sabem que a l'anterior disposició el nombre de cadires era superior. A l'hora de començar a descriure el conjunt esmentarem com a primer element els dos panells que es localitzen a l'hora de donar entrada al cor a banda i banda de l'altar major precedint a les primeres cadires i que foren creats per l'aragonès Joan de Sales⁷ al segle XVI. Aquestes dues peces foren ubicades per Gaudí just a l'inici, flanquejant les zones d'entrada de l'epístola i de l'evangeli i aquí recollim una primera idea exposada abans en la qual s'esmentava la combinació i reutilització d'elements decoratius de diferents èpoques i que Gaudí disposà amb tota naturalitat. Aquests dos elements ja estaven disposats a

⁷ Gambús Saiz, M. (2007). «La incidència artística del taller de Damián Forment en Mallorca: Fernando de Coca (1512-15), Antoine Dubois (1514), Philippe Fullau (1514-1519) y Juan de Salas (1526-1536)». *Bolleti de la Societat Arqueològica Lul·liana* (BSAL), 63, 63-92.

l'entrada de l'antic cor, just després de les portes d'accés. Els panells de Joan de Sales corresponen a una de les intervencions renaixentistes més conegudes dins la totalitat del conjunt de la Seu. Les figures representades, els motius decoratius d'aquelles s'adeqüen molt bé al nou estil del moment.⁸ Un cop presentats els panells renaixentistes avançam i ens trobam amb les cadires pròpiament dites que formen el conjunt. Tot i que ara no ens pertoca analitzar l'autoria de les cadires, aquest fet forma part d'un estudi posterior i exhaustiu, no podem deixar d'esmentar la possibilitat que part de l'actual cadirat estigui compost per antigues cadires que es restauraren després que se salvassin de la catàstrofe del segle XV, recollida en un noticiari de l'època i que ens explica com es desplomà un arc de pedra i de quina manera anà a parar sobre el cor:⁹ «... aquest die a duas horas tocases de la nit caygue hun arc principal de la obra maior de la Seu ab tots los pendents de clau a clau, sclafa e destrui tot lo cor...».

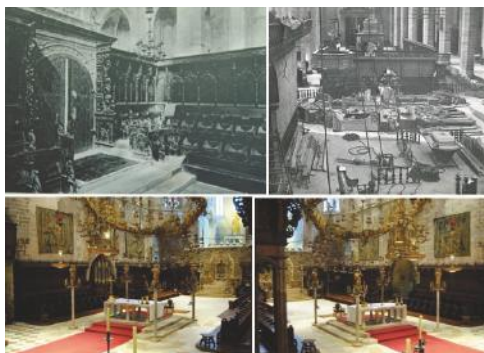


Fig. 9. Foto 1: antiga disposició del Cor.
Col·lecció Biblioteca Lluís Alemany.

Foto 2: procés de les obres. Col·lecció E. Sagristà
Foto 3 i 4: vista conjunt actual. J. Gual

La composició de la disposició dels elements del cadirat per Gaudí ja ha estat exposada a l'apartat de la presentació. El que no sabem és si la disposició que féu era la mateixa que hi havia a l'antiga ubicació, si es va seguir l'antiga o si ara tenim un desajust iconogràfic, aquest fet està en procés d'estudi. Un altre aspecte a tenir en compte és el nombre de cadires que tenim en l'actualitat i saber de quina manera el cor es va anar engrandint i ajustant fins a arribar a l'actual. També ens queda per aclarir de quina època són totes i cadascuna. La qualitat de les fustes, el seu estat actual i la documentació històrica ens ajudaran per a un estudi més profund. El que sí que sabem per la documentació és que l'estil tardogòtic cap al renaixement, com ja s'esmentava en l'estudi preliminar de la doctora Gambús, es troba al conjunt de la totalitat del cadirat sigui o no sigui d'època i que si observam amb deteniment les característiques formals i els detalls del repertori iconogràfic que s'hi localitza veurem que aquest està realitzat per diverses «mans», aquestes maneres diferents de tractar els relleus, les talles, a través d'un discurs iconogràfic per definir però que es veu clarament in situ poden correspondre a la fase d'inter-

⁸ Hillgarth, J. N. (1960). «Nuevos datos sobre Juan de Sales y los púlpitos de la Catedral». BSAL, 31, 664-666.

⁹ Muntaner Bujosa, J. (1935-1936). «Un noticiari de finals del segle XV (1483-1508)». BSAL, 26, 33.

venció sobre el cadirat que també s'esmenta en un dels estudis més aclaridors sobre el tema,¹⁰ quan parla de la feina feta a l'hora de recuperar el cor del XIV i que a partir d'aquest es crea un nou cor tallat sobretot pel fuster Salort, entre d'altres, entre els anys 1497-1505. A l'estudi preliminar s'esmenten també una sèrie d'intervencions sobre el cor en el moment en què Dardanone creà el nou retaule barroc que correspondria a la reforma barroca del presbiteri. No podem deixar de banda les possibles intervencions de l'època de Gaudí, però aquestes potser siguin les més fàcils d'identificar.

Després de l'estudi potser s'arribi a saber fins i tot els possibles autors de totes i cada una de les intervencions dutes a terme durant els segles. Gaudí va ajustar els trams a l'arquitectura que dibuixa el presbiteri de la Seu, a les seves obertures que donen lloc a la sagristia i a la capella de Corpus Christi, utilitzant per això panells de separació a la part inferior i un petit tancament a la part superior com a element constructiu i decoratiu a la vegada a través de la talla d'un fullam.

Al final de cada tram, l'antic cor presentava uns panells que en aquest cas no es reutilitzaren i per altra banda se'n disposaren uns de nous. Podem afegir que aquests es realitzaren en un altre moment del procés de les obres, en els anys que seguiren després de la primera inauguració i que per ara queda per documentar-ne l'autoria. Tot i així es tanteja la idea que pogués ser Tomàs Vila, l'escultor que els anys 1911-12 feia feina a la Catedral, en una capella veïna del presbiteri, a la persona del qual puguem acostar-nos per la factura de les peces.¹¹

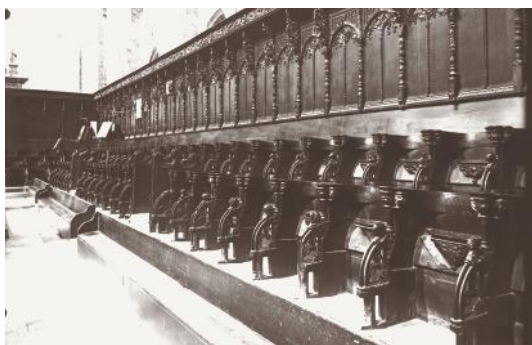


Fig. 10. Col·lecció Moragues i Manzano. Barcelona: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB).



Fig. 11. Disposició dels tancaments en l'època de Gaudí

¹⁰ Llompart, G., Mateo, I. i Palou, J. (1995). «El Coro». A A. Pascual Bennàssar (coord.), *La Catedral de Mallorca* (pàg. 107-121). Palma: José J. de Olañeta, Editor, pàg. 115.

¹¹ Aquesta informació està pendent de documentar.

Una altra de les intervencions suposadament de l'època Gaudí, encara que no la tenim documentada, seria la creació d'una sèrie d'armariets localitzats a la part posterior dels seients del Cor baix dels segons trams tant de l'epístola com de l'evangeli, així com també dels trams frontals. Aquests armariets són de fusta de pi, de «llenyam vermell» (*Pinus halepensis*) i actuen d'espai contenidor perquè els canonges hi puguin guardar els seus estris a l'hora de la litúrgia. També cal tenir en compte que només s'han tractat els mobles que formen part de l'actual disposició i s'ha seguit el mateix criteri d'intervenció de tot el conjunt. La resta de mobiliari que formava part de l'antiga disposició no s'ha estudiat en l'actualitat i pot formar part d'un possible futur projecte de documentació i intervenció, un exemple en seria el moble cantoral que actualment es conserva a l'Hospital de Sant Pere i Sant Bernat, a més també del moble del faristol i els faristols petits que es conserven encara en el conjunt del cor. En són els més representatius.

El cadiat respon a la tipologia de moble de seient, per tant li atribuïm la funcionalitat com a primera premissa en la seva concepció, i es completa a nivell decoratiu amb un complex repertori iconogràfic. El cadiat consta de 110 seients organitzats en dos ordres; 58 en l'ordre superior i 52 en l'ordre inferior, articulats en quatre trams laterals i dos de frontals. En el costat de l'evangeli: en el primer tram es troben en la filera inferior 10 seients i en la filera superior 10 seients més. En el segon tram localitzam a la filera inferior 12 seients i 15 a la filera superior. En el tram frontal de la part de l'evangeli es troben 4 seients a la filera superior, 4 a la filera inferior i 1 cadira al davant creant una tercera filera.

Pel que fa a la part de l'epístola, en el primer tram, la filera inferior conté 10 seients, els mateixos que la superior. En el segon tram, la filera inferior compta 12 seients i la superior 15. El tram frontal de l'epístola conté 9 seients que repeixen l'estructura de la zona de l'evangeli. Els seients es componen de sòcol,

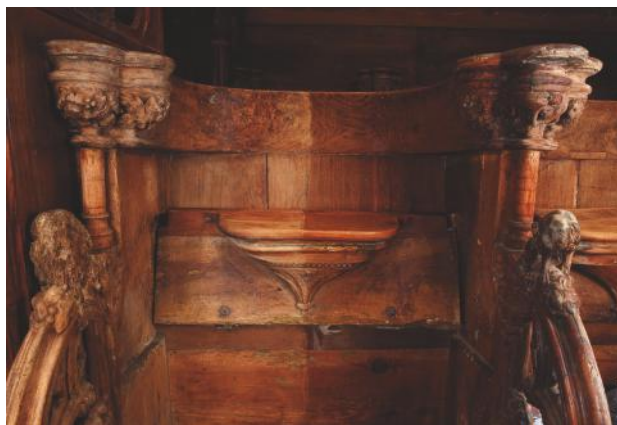


Fig. 12. Cadira en procés de restauració. Foto J. Gual.

seient amb misericòrdies i respatlles baix. Als seients de l'ordre superior se li afegeix un respatlle alt que s'uneix amb el guardapols i rematat per la gelosia i la cresteria. Cada una d'aquestes parts s'analitzaran en l'apartat corresponent.

L'estructura dels seients s'acobla tant al respatller com a la tarima amb els típics emmetxats de caixa i espiga. Pel que fa als seients, aquests s'adapten a l'estructura del respatller amb un sistema de frontisses de ferro o llautó, molts dels quals tenen ja reforços d'intervencions anteriors. Els reforços de les frontisses es presenten amb uns perns tipus rebles. Les misericòrdies presenten un treball de talla esplèndid. Els envans o paredons de separació entre els seients són reforçats i estan en bon estat, també tenen les mateixes característiques que els sòcols que els sostenen. Pel que fa als braços, aquests presenten un perfil trilobulat que reposa sobre columnetes davant les quals trobam el màxim exponent de la decoració de talla, les figures dels maniquins. L'accés a l'ordre superior de seients es resol amb dos escalons situats als extrems i a la part central dels trams laterals. Cada tram és delimitat per un tancament creat per plafons, mènsules i fornícules amb detalls de talla en l'interior. Els dos tancaments que en marquen els primers trams frontals, tant de la part de l'evangeli com de la part de l'epístola foren creats per Joan de Sales. La resta de tancaments foren creats en època de Gaudí, de tots ells ja n'hem parlat anteriorment. Els materials utilitzats per a la construcció del conjunt del cadirat varien segons l'època i estil. Trobam bàsicament tres fustes: noguer, en el cadirat; roure, en el respatller, gelosia i cresteria, però aquest de dues èpoques diferents; i el pi, a la zona de la tarima. El conjunt del cadirat pròpiament dit, que és el que tractam en aquest apartat, està construït en fusta de noguer, *Juglans Regia*. No podem deixar de comentar que sabem que dins el procés històric es localitzen a la documentació dues compres de fusta de Nàpols per a la construcció del cor, el que no podem assegurar és quines foren les cadires fetes amb aquelles fustes i si en queda constància al cadirat actual o el que tenim és fruit de la nova construcció després, a partir del segle XV.¹² Hem de tenir en compte les diferents reintegracions volumètriques seguint els repertoris existents, direm també que hem localitzat reintegracions a les zones dels poms i de les misericòrdies, que també són en fusta de roure i que sense entrar en qüestions històriques hem documentat i en deixam la ubicació dins el procés dels segles de vida del cor. Les nostres afirmacions es basen sobretot en l'examen visual i d'identificació de les fustes i el seu estat de conservació. En aquest cas recuperam la idea d'un Gaudí restaurador en el sentit tècnic de la paraula, coneixem fotografies anti-gues allà on es localitzen desperfectes de tipus estructural que sabem que a l'hora de traslladar el conjunt es tingueren en compte i s'arreglaren per a una millor lectura de l'obra. La tècnica decorativa utilitzada a l'obra és la talla, en totes les seves variants, alt, baix i mig relleu, així com també la talla calada i la

¹² Sastre Moll, J. (1994). *El primer llibre de fàbrica i sagristia de la Seu de Mallorca 1327-1345*. Mallorca: Cabildo de la Seu.

talla calada i aplicada a l'estructura de fusta. Després d'un examen exhaustiu ens adonam que la disposició actual del cadirat i el seu muntatge a l'hora del darrer trasllat ens descriu un variat repertori d'acoblements que no responen a un sol criteri de reconstrucció.¹³ La tasca d'interpretar aquest repertori formarà part del posterior estudi per part del Grup de Conservació del Patrimoni Artístic Religios de la UIB. Per part de l'equip de restauradors no entrarem en el debat de deconstrucció de l'antic cor i el muntatge i la construcció de Gaudí, encara no tenim la informació suficient per a poder interpretar totes les marques que es localitzen i a més, aquest fet no era representatiu ni vinculant en el nostre procés de restauració del cadirat.

Estat de conservació

A l'hora de parlar de l'estat de conservació hem de prendre nota de totes aquelles patologies que hem anat localitzant en el conjunt del cadirat, recollides totes a les planimetries, per mostrar d'una manera gràfica temes com diferents fustes, èpoques, materials..., perquè la lectura fos més senzilla. S'ha donat un color a cada patologia i es poden consultar a la memòria final. Amb aquest sistema també s'ha pogut valorar quin era el grau de representació de cada patologia en la totalitat de la degradació del conjunt.

Volem aclarir que el tractament d'un dels indicadors d'alteració més important a detectar en la totalitat del conjunt, la pols, s'ha tractat com a tal i no com una patologia, per tant sempre s'esmentarà dins l'apartat de l'estat de conservació a més d'aquestes. En aquest cas anomenarem les patologies per poder-ne donar una visió general i completa però per a més informació és millor acudir a la memòria final. El primer que volem deixar palès és el fet que un dels agents de degradació de la fusta en el conjunt del cadirat ha estat un agent biòtic, és a dir, vinculat a organismes vius, que conjuntament combinat amb agents abiòtics com la humitat, ha afavorit aquest procés de degradació. Aquest agent destructor ha estat l'atac dels xilòfags, en el nostre cas de la família dels anòbids, els coneguts com atacs del corc. Com ja esmentàrem en el projecte, l'estat del cadirat respecte als atacs de xilòfags era regular, quant a la quantitat. Es veia molt clar que el conjunt havia rebut durant els segles diferents atacs de xilòfags, en diferents èpoques. A la totalitat del cadirat localitzam el mateix tipus de xilòfag com a indicador d'alteració, els comunament coneguts com «corcs», coleòpters de la família Anobiidae que produeixen uns foradets circulars de petites dimensions. Observàrem en algunes de les parts del cadirat que

¹³ Aquests criteris responen a diferents moments de construcció del cor que està en estudi a l'actualitat. A l'article citat anteriorment de la doctora Gambús ja es recollia que cap als anys 1511 es demanava que a l'hora de realitzar obres al cadirat es tingués en compte que pogués ser desmuntable.

aquests atacs més intensos han arribat a crear la pèrdua de volum de fusta, ho podem observar sobretot a les parts on l'acció humana ha estat més intensa i devastadora, en els poms i les columnetes que els sostenen.¹⁴ També hem observat a les zones dels laterals de les cadires que moltes estan fetes amb fusta de noguer de diferents qualitats. Tot i ser també fusta de noguer, probablement s'hauria utilitzat la part de la fusta més blana, la que correspon a la part de l'albura, que també sol ser de color més clar, per aquests laterals i són les parts que presenten més atacs de xilòfags. Aquestes apreciacions les trobam a la totalitat del conjunt del cadiat, tant a la part de l'evangeli com a la part de l'epístola. Ara bé, també hem de comentar que les cadires que tenen més atac de corc són les que es localitzen en el segon tram d'ambdós costats, probablement perquè podrien ser les més antigues.¹⁵ Tot el que fins ara hem esmentat fa referència a l'atac de xilòfags inactiu, d'èpoques anteriors. Podem assegurar que només es localitzaren dos punts poc significatius on l'atac era actiu. D'una banda a una de les cadires i d'altra banda a una columna de la tribuna de l'epístola. Passam a parlar de tots aquells indicadors d'alteració que han provocat el deteriorament del conjunt del cadiat però sense que cap d'ells fos totalment destructiu, sinó que els presentam com un conjunt que ha creat la totalitat de la degradació, produint sobretot causes d'alteració com els factors ambientals i els antropològics. Patologies com: clivells, esquerdes, forats, juntes, desgast, manca de volum, d'altra banda les ceres i els elements metàl·lics es consideraran elements aplicats. Un altre dels factors a tenir en compte dins el deteriorament del conjunt del cadiat és el mateix procés d'ús i vida pròpia de l'obra. No podem oblidar que tot i que aquest d'ençà del principi de la seva existència ha sofert diversos canvis de lloc, a dia d'avui ens ha arribat en bon estat, tenint-ne en compte l'antiguitat. El nostre cor és una mostra que l'ús quotidià, el dia a dia del protocol litúrgic a la Seu, ha ajudat a conservar i a preservar de possibles danys pitjors la totalitat del conjunt, malgrat que no hagi estat en les millors condicions de conservació. En altres casos també recollits el que s'ha intervingut són desperfectes o manques de volum de la fusta suposadament produïts a causa de l'ús i del pas del temps sobre el cadiat. Aquestes zones solen localitzar-se en punts de molt de contacte directe a l'hora de la utilització quotidiana. Altres d'aquests desperfectes restaurats en altres èpoques de la història del cadiat han estat causats per la mescla del desgast i el deteriorament a causa dels atacs dels xilòfags i en moltes ocasions intervinguts bé amb fusta

¹⁴ Les columnetes que sostenen els arquets, les de la part inferior que trobam a l'actualitat foren canviades per les antigues en el procés d'intervenció de Gaudí, des del primer moment i abans de veure les imatges antigues ja ens en va sorprendre el bon estat.

¹⁵ L'antiguitat de les cadires serà molt difícil de definir, sobretot el fet de saber quines i/o quantes n'hi ha de cada un dels possibles cors que han anat evolucionant.

de noguer o bé amb fusta de roure. Això ens indica que les intervencions s'han dut a terme en diferents èpoques i seguint diferents criteris.

A l'hora de parlar de l'estat de conservació de la peça i els seus factors de degradació hem de tenir en compte un dels factors més importants en aquest procés i que no s'ha pogut recollir en les planimetries per mor de la dificultat de quantificar-lo, la pols. Aquest factor estava localitzat en tot el conjunt i de forma poc homogènia. És evident que les zones més conservades per l'equip de neteja eren aquelles on la pols és més visible: zona de la tarima i el cadirat. Per altra banda les zones menys accessibles i poc visibles eren aquelles on la pols més s'havia acumulat: zona del sotacor, respattler, zona de la cresteria i la totalitat de les tribunes corals. La quantitat de pols recollida en tota la neteja mecànica del conjunt fou de 104 quilos. L'acabat del conjunt, la capa final, que durant els anys s'ha anat acumulant sobre la fusta també s'ha vist com un dels factors causants de la degradació del conjunt. Tot i això cal esmentar que sí que s'ha analitzat i que en la memòria de la restauració es presenta una planimetria on es poden observar els diferents acabats que presenta la totalitat del cor i que observant-los ens adonam del tractament de conservació que ha sofert el conjunt i que a l'hora de la nostra intervenció ha estat determinant. Aquest factor era difícil de quantificar en una planimetria, però per això tenim altres eines com la fotografia per a la documentació. Sí que hem d'apuntar que aquest acabat era el major problema que presentava la peça, l'enfosquiment de les fustes per mor de l'aplicació de les substàncies siliconades i la superposició de les mateixes substàncies aconseguiren que en els més o manco cinquanta darrers anys es produís una capa mala d'eliminar i que també incorporava una pàtina de netedat dubtosa fruit de la utilització del conjunt de forma periòdica i que a més no s'havia eliminat mai la brutor a fons i que sempre s'hi havien aplicat productes de neteja damunt.

Localitzam una sèrie d'intervencions posteriors a la seva primitiva construcció en forma de reparacions comunes, que anomenarem com a aplicacions externes, tant en l'estructura com en els volums, que es poden produir per la mala utilització dels mateixos volums i el pas del temps. Aquestes intervencions es basen en aplicacions de perns, infiltracions de fusta reforçant els voltants de les frontisses, l'aplicació de diferents massilles i ceres de diversos colors, per dissimular els desperfectes produïts pels atacs de xilòfags. Durant tot el primer procés d'estudi i anàlisi del conjunt del cadirat i a l'hora de recollir tota la informació a les planimetries ens adonàrem de l'existència d'una sèrie de massilles/ ceres de diferents colors i textures que probablement responien a diferents moments d'intervencions en el cor. Es decidí que aquestes aplicacions no serien eliminades però sí que es documentarien. Eliminar-les significava restar consistència a l'estructura i el teixit de la fusta, a part d'una

feina sense criteri justificat. També cal esmentar que l'existència d'aquestes massilles no alterava l'efecte cromàtic global de l'acabat final del conjunt i la bona lectura d'aquest. Les aplicacions que es troben són de colors com: marró, marró fluix, groc, verd, negre. També hem de tenir en compte que es localitzà cera d'espelma sobretot a les zones dels poms i els seients, ara bé aquest fet no és representatiu i pareix més un fet accidental dels possibles regalims quan els ciris eren protagonistes en el dia a dia del protocol litúrgic. D'altra banda trobam una xarxa de cablejat de fibra òptica adossat al suport de la tarima i el cadirat que integra un sistema d'il·luminació recent, aquest ha estat eliminat, però una futura intervenció resta pendent de concretar. En aquest apartat no podem deixar d'esmentar el treball dut a terme per Elvira González en què recull les marques, les inscripcions i els grafits que s'han anat localitzant durant el procés de la restauració. També localitzàrem nombres fets a llapis damunt les talles del fris de les tribunes corals, tot això entre d'altres.¹⁶

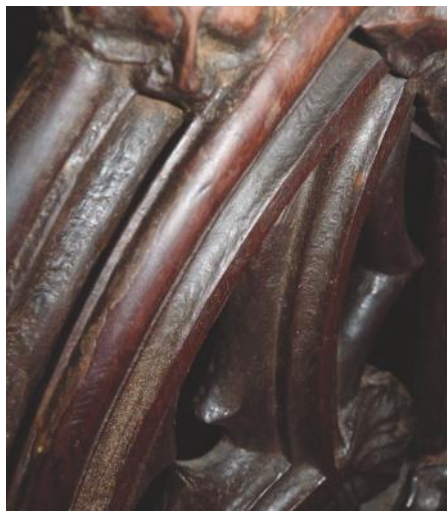
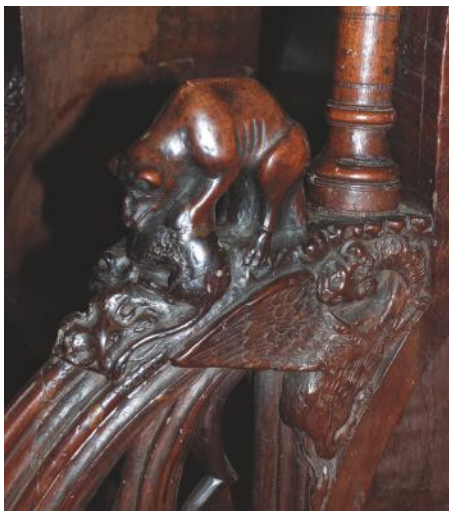


Fig. 13-14-15. Detalls d'acumulació de restes de brutícia

¹⁶ González Gozalo, E. (2013). *Inventario gliptográfico de la Catedral de Mallorca. Marcas, inscripciones y grafitos de la Tribuna Coral y la Sillería del altar mayor. Memoria de Intervención*. Inèdit.



Fig. 16. Cera aplicada en intervencions anteriors

La intervenció per part de l'equip de restauradors es basà en una primera neteja mecànica per poder eliminar la pols. En segon lloc un tractament insecticida de caire preventiu aplicat a la totalitat del conjunt, incidint en aquelles parts allà on l'atac de xilòfags era actiu. En tercer lloc una neteja química acurada per a poder eliminar totes aquelles capes de cera siliconada que se superposaven sobre la fusta i que no deixaven fer una bona lectura de l'obra i com a fase final l'aplicació de l'acabat sobre el conjunt, adaptant-nos a les necessitats puntuals de totes i cada una de les seves parts.

1.4. Respatller

Fig. 17. Vista del respatller en la ubicació anterior. Col·lecció Morelló i Nart.
Barcelona: AHCBFig. 18. Vista del respatller actual.
Foto J. Gual

Anomenam respatller a la part que localitzam en sentit ascendent sobre els seients de l'ordre superior del cor alt i que presenten una sèrie de panells rematats per un coronament o guardapols, una gelosia i una cresteria, com podem observar a les imatges. Aquesta part del conjunt necessita una especial atenció per la seva complexitat, no com a tal sinó perquè fou en aquest en el qual Gaudí realitzà més canvis de l'original amb elements propis d'època renaixentista reutilitzant-los per a la creació de les tribunes corals, de nova planta. Analitzarem la zona de gelosia i cresteria en un apartat diferent perquè

sigui el més aclaridor possible. El que coneixem fins a l'actualitat i segons la bibliografia específica: sabem que els plafons del respatller corresponen a la construcció del segle XVI, decorats amb arqueries cegues d'estil gotitzant sobre les quals descansen les columnetes que divideixen en dos els plafons i que per altra banda les actuals columnetes que hi podem localitzar són de nova fàbrica de l'època de Gaudí i les originals del XVI¹⁷ es troben entre els trams de la gelosia que forma el cos de les tribunes corals.

Sobre aquesta disposició d'arqueries corregudes es troben tancant la zona de respatller i en posició de vertent els guardapols realitzats també en època renaixentista per l'equip dels mestres Dubois i Fillau i que descriuen els episodis de l'Antic i el Nou Testament sota les ordres del canonge Genovard,¹⁸ essent aquest un repertori de gran qualitat si a la tècnica de la talla ens referim. Aquests plafons del guardapols venien acompanyats d'unes vases o marcs que Gaudí va desmuntar i utilitzar per a l'elaboració de les tribunes corals, així com també les mènsules o crosses realitzades per Dubois i Fillau, també col·locades al nou element així com el fris que recorria el perfil del tancament del respatller del cadirat, ara baix les teulades de les tribunes corals.

Hem presentat unes imatges de la disposició del cor enmig de la nau central i de la nova disposició. Aquestes imatges antigues han estat molt importants per a la nostra feina perquè ens han servit de suport a les nostres primeres impressions a l'hora de classificar les fustes, els materials, l'època i la ubicació de les diferents parts del conjunt.

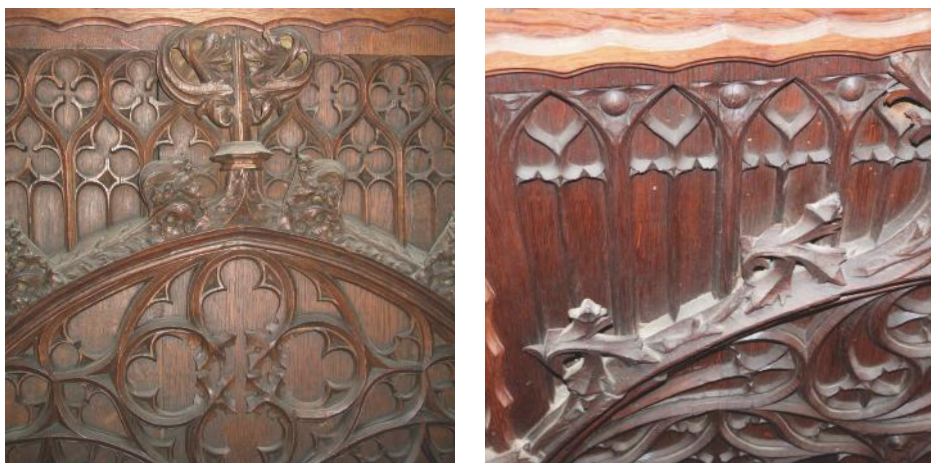


Fig. 19-20. Acumulació de pols a les arqueries

¹⁷ Gambús Saiz, M. (2007). «La incidència [...]», pág.79-83.

¹⁸ Llompart, G., Mateo, I. i Palou, J. (1995). «El Coro [...]».



Fig. 21. Restes de pols i cablejat sobre una crosse

1.4.1. Plafons

Els plafons de fusta de roure, probablement «*quercus robur*», que és l'espècie forestal dominant a la part atlàntica d'Europa,¹⁹ separats per columnetes adossades. A la part superior dels dits plafons es localitzen arquerries cegues de la mateixa fusta.

1.4.2. Guardapols

El guardapols, també de roure, està configurat per una sèrie de panells historiatos amb escenes de l'Antic i el Nou Testament. La gelosia i la cresteria que rematen la part superior del guardapols. Les zones de la fusta policromada corresponents a la intervenció de Jujol les analitzarem també dins una part específica de l'article. En aquesta part del conjunt del cadirat fou en la que Gaudí més va intervenir, a la part de disseny ens referim. Ja hem esmentat el fet que en la deconstrucció i el trasllat del cor i el posterior muntatge a la capella Reial es va dissenyar un respatllet distint a l'anterior, combinant els elements que hi havia en el respatllet primitiu amb elements nous i eliminant elements que després utilitzà per a la construcció de les tribunes corals. Pel que respecta a la primera part, a la del respatllet es mantingueren els plafons de roure construïts a l'època i es canviaren les columnes que els separaven. Les originals del segle XVI foren ubicades entre els fragments de la nova gelosia que configurava la caixa central de les tribunes corals. Gaudí amb fusta de roure en féu construir de noves²⁰ i les col·locà entre els plafons. Conservà les columnes originals centrals dels plafons. Continuant amb la part dels plafons el que sí que es conservà fou la part de les arquerries, només s'hi afegiren unes peces per fer de tancament dels arcs i nexa entre aquests i les columnes noves. A més trobam també uns llistons, de nova creació, en forma de ziga-zaga que tenen funció decorativa per millorar l'acabat d'aquests i delimitar la zona entre les arquerries i els guardapols. En aquest cas la intervenció es basa en aquesta eliminació

¹⁹ La documentació ens explica que el 1511 arribà a Mallorca fusta de roure per a les feines del cadirat. Per a més informació, consultau l'article «El Coro» citat a la nota 18.

²⁰ No sabem de moment la procedència de la fusta de roure que utilitzà l'equip de Gaudí.

del tancament original i la col·locació a la nova part del conjunt de les tribunes, creat per l'equip de Gaudí. El conjunt dels guardapols també segons la documentació elaborat per l'equip de Dubois i Fillau al segle XVI i amb fusta duta de Flandes, en els quals podem observar diferents «mans» que ens donen pistes dels possibles diferents autors i dels quals no podem deixar de citar que ofereixen un repertori esplèndid amb totes les varietats de la talla i amb una profusió de detalls iconogràfics dignes d'un estudi específic i acurat.

Estat de conservació

El bon estat de conservació es basa sobretot en el fet que ni l'impacte dels factors antropològics ni el sistema de neteja del personal de la Seu hi ha pres part directament. Aquest fet es podia observar molt bé en el conjunt del cor abans de la nostra intervenció. El color de la fusta de la zona del respatl·ler era molt diferent al de la zona del cadirat, no tan sols perquè les fustes eren diferents, sinó també pel tipus d'acabat i recobriment a la zona inferior del conjunt, que oferia un color homogeni però més fosc de l'habitual a causa de l'enfosquiment de la fusta produït per les ceres siliconades dels productes de neteja actuals, esmentat abans.

En aquest apartat, talment com a l'anterior, anirem analitzant les diferents patologies detectades per així poder tenir una bona visió conjunta de l'estat de conservació d'aquesta part del conjunt, és a dir, els atacs de xilòfags, el deteriorament general, el factor pols o el factor acabat, tractats com a patologies al marge que no ho siguin realment, així com també les aplicacions externes. Després d'un primer examen de tot el conjunt del respatl·ler ja ens assabentàrem que els atacs de xilòfags no eren la patologia més greu, aquests atacs no eren els indicadors d'alteració més representatius en el deteriorament de l'estat de conservació d'aquesta zona. Els localitzàrem a la motllura en forma d'arc conopial. També localitzàrem els atacs a les parts planes delimitades pels arcs, però en menor grau d'intensitat. Cal ressaltar que no es localitzà atac de xilòfags ni a les arqueries ni a la zona del guardapols, tant a la part anterior com a la part posterior. Una de les raons que l'estat de conservació pel que respecta als atacs de xilòfags i tenint en compte l'antiguitat de la peça fos tan bo és a causa del tipus de fusta, com ja hem esmentat abans. El roure és una fusta molt resistent a l'atac dels xilòfags a causa de la seva duresa. Les patologies que presentava el conjunt i que es recullen a les planimetries se centraven sobretot en alguns cruïssos, manques de volum i forats. Recordam que ni l'estat de l'acabat final ni la quantitat de pols acumulada es veu representat a les patologies, aquests fets els podem contemplar directament a les fotografies presentades i aquestes sí que serien els indicadors d'alteració més importants

en el deteriorament de l'estat de conservació general. En aquest apartat només cal esmentar que el nivell de deteriorament en general no era important, localitzàrem un bon estat de conservació. Algunes manques de volum a la part de les arqueries. A més un altre factor que seria el de l'acumulació de restes de brutícia i de pols. Aquest seria un dels indicadors d'alteració a més dels olis que cobrien la fusta i formaven part de l'acabat final,²¹ no quantificats però sí documentats. Els indicadors com la pols i els materials que formen part d'un acabat moltes vegades són molt difícils de quantificar, a més són factors que no es poden observar a simple vista, que només es poden contemplar quan es té una visió directa i propera de la peça. En el cas de la part del conjunt que tractam, aquests factors s'escapaven del punt de vista d'una observació a nivell de l'ull humà i només un cop damunt les bastides en podem tenir una percepció real. Tractàrem la pols no com una patologia sinó més aviat com el que realment és, un indicador de l'alteració de l'estat de conservació del conjunt del respatller i en aquest cas els factors ambientals i un sistema de neteja poc adequat no han ajudat a la bona conservació. Si parlam del grau d'acumulació de pols podem dir que aquest va en sentit ascendent, de la tarima a la cresteria, sobretot pel fet de la dificultat de la neteja periòdica. La major part de pols acumulada es localitzava a la zona de les arqueries, però aquesta estava sedimentada de molts anys enrere i a més no s'havia realitzat mai una neteja a fons abans.

A la zona del guardapols es localitza la pols en els racons de la talla en alt relleu i ens adonam que s'ha anat dipositant any rere any, tot i així la seva morfologia en el disseny del conjunt l'ha preservada d'un pitjor estat de conservació. També les crosses que acompanyen cada plafó del guardapols en presen-



Fig. 22. Estat de conservació, part anterior del guardapols

taven un alt nivell d'acumulació. La part anterior del guardapols presentava com a indicador d'alteració més important la pols. A simple vista el grau d'acumulació de la pols no era elevat però la vista al detall demostrava que el grau d'acumulació era important, sobretot

²¹ Recordam que es poden consultar a la memòria les anàlitzes realitzades per poder aclarir el tipus d'acabats que teníem, realitzades per ARTE-LAB.

per la dificultat que podia suposar aquesta acumulació entre el perfil dels diferents tipus de talla. També en l'observació acurada poguérem detectar un lleu color vermellós sobre tota la superfície dels plafons. Suposadament qualche producte amb base d'oli amb colorant, n'era el responsable. D'altra banda no podem dir el mateix de la part posterior del guardapols, el seu estat de conservació era molt dolent, a les fotografies podem observar molt bé aquest indicador que no sols es basa en l'acumulació de la pols, que no s'havia recollit possiblement en molt de temps a causa de la dificultat d'accés, sinó que també les causes són antropològiques, pel fet que hi localitzàrem restes de brutícia com cablejat, restes de bombetes, plàstics...



Fig. 23. Estat de conservació, part posterior del guardapols

Un altre dels indicadors d'alteració que trobam és l'acumulació de les sals que provenen de les pedres que formen el sòtil de la capella Reial, aquestes es desprenen i es disposen sobre la fusta. Aquest fet és molt mal de controlar i només se soluciona amb un bon sistema de manteniment. Durant la nostra estada, mentre es realitzava la restauració, poguérem observar com apareixien les sals d'una manera espontània, per tant, la seva prevenció era molt difícil. Si tenim en compte que l'acabat o més ben dit l'estat d'aquest es veu com un dels indicadors d'alteració de l'estat de conservació i tenint present el que hem pogut observar a les fotografies presentades a la memòria i el primer examen organolèptic, direm que aquest presentava abans de la nostra intervenció un aspecte homogeni però poc definit i a mesura que poguérem observar la peça amb més cura ens adonàrem que l'acabat era desigual i que la nostra intervenció s'havia d'adaptar a la realitat de cada tram.

En el projecte i durant el procés d'intervenció ja presentàrem les anàlitzes adients per a poder dur a terme una intervenció adequada i el nostre examen visual va coincidir amb els resultats obtinguts pels científics: els olis naturals i olis siliconats, utilitzats durant els anys, aplicats de manera irregular, havien fet que l'acabat a sobre de cada tipus de fusta de diferents èpoques actués de forma distinta.

El que sí volem deixar clar és que l'equip de Gaudí probablement no dugués a terme cap tipus d'intervenció de conservació sobre el conjunt del cadiram i que l'estat d'aquest abans de la nostra intervenció era el fruit de tots els segles de vida del conjunt més les darreres intervencions contemporànies,

que al cap i a la fi no li donaren bon resultat a l'hora de la conservació, pensant sobretot en quina era la morfologia de la peça i quin n'hauria d'haver estat el manteniment més adient.

A l'hora d'intervenir en el moment de la restauració s'optà primer per una neteja mecànica per a eliminar la pols més superficial i que no estava adherida a la fusta. En segon lloc es dugué a terme un tractament insecticida de caire preventiu, continuant amb la neteja química, adaptant-nos també a cada una de les parts del respatller i a les seves necessitats específiques. Per acabar s'aplicà el mateix acabat que en el cadirat però només canviant el grau d'intensitat d'aplicació del producte segons que ens requeria la peça i el seu estat.

1.4.3. Gelosia i cresteria

Per acabar la zona del respatller ens centrarem en la gelosia i la cresteria. En aquest cas també les imatges antigues ens ajudaren a reconstruir els fets i a saber d'on provenien els elements i com i on havien estat ubicats. En el repàs fotogràfic observam com Gaudí recupera o aprofita el sistema de tancament que hi havia sobre les parets de pedra i el trasllada a la zona superior del nou guardapols,



Fig. 24. Visió de la gelosia en l'antiga disposició.
Foto col·lecció E. Sagristà



Fig. 25. Estructura de les noves gelosia i cresteria.
Foto col·lecció E. Sagristà

creant així la nova gelosia rematada per la cresteria. En aquest cas és probable que ell aprofités la part interior, la gelosia calada, i realitzàs unes noves vases per a poder ubicar aquest calat de motius vegetals. Aquest fet podria ser així a causa de la deconstrucció de l'antic cor i la possible ruptura de les peces antigues.



Fig. 26. Detall de la gelosia i la cresteria abans de la restauració

La idea de decorar la zona superior amb més ornamentació de talla i talla calada d'elements vegetals que no tenia abans fa pensar que Gaudí hagués pres mostra d'altres cadirats de cor que ell ja coneixia abans de la seva vinguda a Mallorca. Sabem que havia estat a Oviedo, Astorga i Lleó. En aquesta darrera ciutat conegué un dels trams de cresteria que suposadament va copiar en l'obra del seu cadirat, o prengué per mostra, i que llavors acompanyà amb més repertori de collita pròpia. Totes aquestes suposicions es basen en l'observació directa de les obres i amb el reforç de la documentació que ens explica com Gaudí tenia relació amb el bisbe d'Astorga ja l'any 1887. Sabem també que coneixia bé la zona i que a més era gran coneixedor de les obres i les idees de Ruskin i Viollet-le Duc i que això pogué influir en el fet que ell apostés per una intervenció neogòtica justificant i donant així un nou valor a la tensió ascensional de l'espai interior gòtic cobrant aquest un nou valor afegit a través dels elements creats entre els segles XVI i el XX. Així doncs, ens hem tornat a trobar una intervenció neogòtica per part de l'equip de Gaudí i que recollí el que ja es coneixia anteriorment. En el nostre repàs historico-artístic, tot i que nosaltres no en tenim gaire informació, no podem deixar d'esmentar i d'imaginar com devia ser el respatller de l'antic cadirat abans de la caiguda de l'arc de pedra sobre el conjunt i la posterior intervenció dels francesos Dubois i Fillau.²² Pel que respecta a la gelosia tenim constància per les imatges antigues que l'antic cor tenia una gelosia que es podia contemplar bé des de l'exterior i suposam que l'actual és l'original, o almenys bona part d'aquella. Actualment aquesta gelosia envolta tot el perímetre del conjunt del cadirat i sembla que se'n conserven fragments originals i d'altres fets a

²² Llompart, G., Mateo, I. i Palou, J. (1995). «El Coro [...]».

l'època Gaudí. Per afirmar-ho ens basam en l'estat de la fusta que la forma i també amb la diferència de la fàbrica: s'hi poden veure un parell de «mans» a l'hora de tallar-la, que poden ser fruit de diferents èpoques o de diferents fusters o tallistes de la mateixa època, utilitzant també la fusta del roure a través d'un conjunt de sèries diferents que es disposen i rematen la part superior de cada un dels seients. Aquestes sèries combinen un grapat d'elements vegetals, tals com fulles i floretes amb motius arquitectònics. Els tancaments que emmarquen la gelosia i que alhora són la base de la cresteria estan fets en el moment en què es creà el nou disseny per part de l'equip de Gaudí. D'altra banda trobam també unes peces de talla que coronen aquests marcs i que acompanyen el nou repertori de la cresteria; provenen segurament de l'antic tancament del cor, hem observat que alguna d'aquestes peces, tant pel tipus de fusta com per la seva fàbrica, podrien ser de principis del segle XX, però aquest fet està pendent d'estudi.



Fig. 27-28-29. Detalls de l'estat de conservació abans de la restauració

Estat de conservació

En el cas de la gelosia i la cresteria direm que trobarem un bon nivell de conservació, tenint-ne en compte l'antiguitat i el manteniment. El fet d'estar tan desprotegides i ser de difícil accés en serien els indicadors d'alteració més importants. Durant aquest segle han sofert molts de desperfectes, el sistema d'il·luminació causa molts de danys i alhora és perillós per la possibilitat d'incendis, així com també la quantitat de pols acumulada per una manca de neteja.

Les aplicacions externes localitzades com el cartó, que fou un dels elements que a dia d'avui encara no sabem en quin moment s'introduí en la intervenció, però la seva funció era la de reintegrar una llacuna que presentava el tram. Si observam actualment aquests trams, a simple vista aconseguen que l'efecte òptic sigui el de recuperar la forma original i que la llacuna desaparegui. Aquesta restauració amb cartó segueix un criteri arqueològic, el cartó està en bon estat, aferrat amb cola animal, com a solució funciona i per tant el nostre equip respecta aquesta restauració i no es planteja eliminar-la. No forma part de la nostra tasca analitzar si la intervenció fou adequada o no, només presentar-la com a part descriptiva dels elements afegits i de l'estat de conservació de la peça. També localitzarem una intervenció que tenim documentada per a recuperar part de la cresteria desapareguda durant els anys i reintegrada amb la resina Araldite.²³ Una altra de les aplicacions externes era el cablejat de l'enllumenat elèctric. Aquest es filtra entre la gelosia amb la possibilitat d'ocasionar desperfectes i arribar a les manques de volum i a possibles incendis. També cal tenir en compte que els cables de les làmpades que il·luminen se situen entre la gelosia i, a més, aquelles són subjectades amb perns a l'estructura de fusta. El muntatge que se situa a la part posterior del guardapols, però que passa per dins el calat de la gelosia, està compost per una sèrie de fils de cablejat, tubs de goma i motors, com ja hem vist a les imatges anteriors.

La tasca de restauració en aquest cas se centrà també en tres grans parts. La primera una acurada neteja mecànica eliminant la pols i els elements que no deixaven dur a terme una bona feina. Em segon lloc aplicarem el tractament insecticida de caire preventiu. Com a la resta del conjunt, passarem a realitzar la neteja química per acabar amb l'aplicació de l'acabat adaptant-nos a la peça.

²³ Aquesta intervenció amb resina Araldite fou la realitzada per a reintegrar part de la cresteria desapareguda i duta a terme per Bartomeu Isbert i Jaume Murillo. Vegeu: DDAA (2002). *Homenatge a Guillem Rosselló Bordoy*. Palma: Conselleria d'Educació i Cultura. Direcció General de Cultura.

1.4.4. Policromies aplicades

Els trams de cadirat frontal evangeli i frontal epístola presenten una intervenció pictòrica de Josep M. Jujol. La finalitat d'aquesta intervenció és «treure-li la foscor de la fusta de noguera».²⁴ La intervenció es troba localitzada en gairebé la totalitat a la zona dels respatlles, gelosies i cresteries, encara que trobam algunes petites intervencions en alguns altres punts dels trams esmentats.

Es tracta d'una obra interrompuda, ja que Jujol i Gaudí se n'anaren abans d'acabar aquesta intervenció.

El tram del cadirat frontal evangeli es troba en una fase molt primigènia en la qual es fa molt difícil intentar esbrinar-ne un possible resultat final encara que a nivell tècnic és molt interessant per poder estudiar el procés de treball. En aquest tram només trobam alguns elements decoratius i algunes parts dels plafons daurats. L'anàlítica ens confirma que es tracta d'or fi aplicat al mixtió. També trobam alguns detalls policromats repetitius, realitzats de manera molt ordenada i que poc s'assemblen a les policromies «explosives» del tram de l'epístola. Això ens fa pensar que, en un principi i a causa que l'aplicació de l'or al mixtió requereix una planificació del treball, aquest primer procés és fruit d'una premeditació, que hi ha un plantejament previ a la intervenció lliure de Jujol. Això demostra que Jujol no sols intervé de manera lliure, ràpida, improvisada i expressiva, sinó que treballa sobre uns esquemes prefixats, encara que aquests esquemes siguin només mentals.

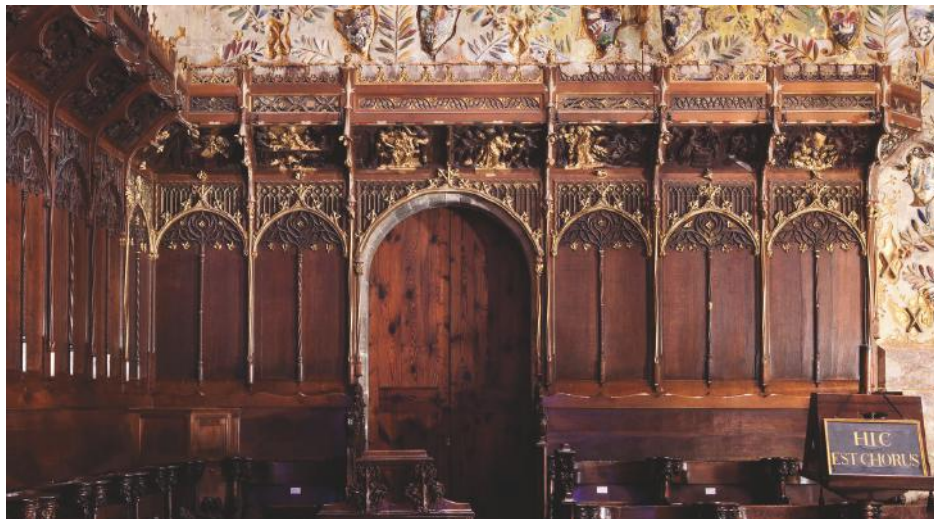


Fig. 30. Policromies aplicades als respatlles per Jujol. Costat

²⁴ Llabrés Martorell, P. J. (2005). *Gaudí a la Catedral de Mallorca*. Sant Lluís (Menorca): Triangle Postals, pàg. 82.

En aquesta primera fase també trobam una sèrie de policromies daurades realitzades amb «purpurina» a l'oli. Segons l'anàlítica es tracta d'un aliatge de coure i zinc.

La veritat que l'ús d'aquest material en una primera observació ens sorprèn una mica, ja que hem comprovat que dominaven la utilització d'or fi al mixtió. Per l'oxidació fruit de l'envelliment natural de la purpurina, avui es veu una gran diferència tant de to com de lluentor entre les dues tècniques, ja que la purpurina presenta un aspecte verdós. Però pensam que en el moment de la realització la diferència estètica no devia ser tanta. Per aquest fet descartam la utilització de purpurina amb finalitats estètiques diferents a la de l'or fi. Creiem que l'aplicació d'aquesta es deu a un canvi de disseny i/o un augment de la previsió de zones daurades i que per motius de temps no podien esperar a l'aplicació del mixtió i esperar el mordent i que es decanten per la utilització d'aquest material que és més ràpid, i visualment, encara que la capa de purpurina no estigués eixuta, sí que ja presentava l'aspecte daurat final que perseguïen. Aquest fet d'utilització de les dues tècniques de daurat (i/o platejat) s'entén perfectament al tram de l'epístola i sobretot a la porta de la sagristia. El que queda clar és que la utilització de la purpurina a l'oli permetia el treball lliure de Jujol.

Els motius decoratius policromats realitzats en aquesta primera fase de treball presenten una estètica molt acurada: cada color al seu lloc. Els colors no es mesclen, no degoten, no expressen. Són una policromia simplement decorativa. Només cal destacar algunes pinzellades més lliures amb blanc en algunes de les crosses realitzades per Gaudí.

Una mica més lliures són les aplicacions d'or als plafons que representen escenes de l'Antic i del Nou Testament i que estan aplicades de manera molt concreta seguint el «disseny» original de Jujol i/o Gaudí. Observant el tram de l'epístola on trobam la intervenció més avançada arribam a la conclusió que les aplicacions d'or al relleu són un primer pas dins la policromia i que responen a una intenció concreta, ja que podem observar com Jujol policromava a l'oli sobre aquestes aplicacions d'or però sense cobrir-les totalment, sinó que reforçava l'efecte cercat, que no era altre que dotar de «llum» la figura central de la història que en el plafó es narra, gairebé sempre és la figura de Jesús,²⁵ remarcant una sèrie de franges daurades que convergien totes en

²⁵ Diem que gairebé sempre es tracta de la figura de Jesús perquè hem localitzat dues figures daurades que no corresponen al dit personatge. En primer lloc hem de comentar que els dos plafons que formen el cantó entre el frontal i el lateral de la banda de l'evangeli presenta dues circumcisions. Una és la de Jesús i l'altra correspon amb quasi tota probabilitat a la de Sant Joan Baptista. Ambdós personatges infantils es troben daurats, emperò només una d'aquelles es tracta de la de Jesús. Cal un estudi més acurat dels personatges i de la iconografia per poder esbrinar quin és cada un dels personatges. En segon lloc localitzam una escena que es tracta del pas del mar roig de Moïses,

la dita figura. Creiem que podria tractar-se d'una interpretació d'alguns passatges de la Bíblia²⁶ referents al fet que Jesús és llum. A les escenes que no presenten la figura de Jesús no trobam aplicació d'or. És el cas de l'escena de Rebeca (cadira 28), escena no identificada de moment (cadira 31), l'escena de les ànimes del purgatori i la degollació dels innocents (porta de la sagristia al costat de l'evangeli) i l'escena del sacrifici d'Isaac (panell del respatller adossat a la cadira 33, que fa cantonada amb el lateral evangeli del cor).

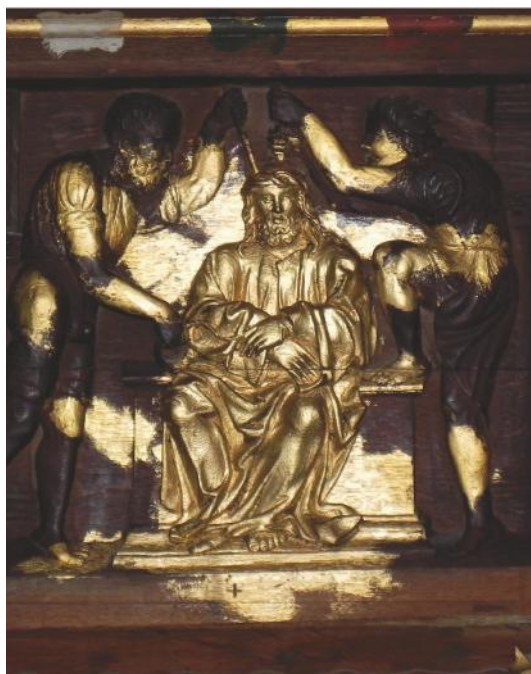


Fig. 31. Detall de l'aplicació d'or fi en un dels plafons.
Costat de l'evangeli

En resum, tota la intervenció del tram de l'evangeli es tracta del primer pas d'una intervenció que no es va finalitzar mai. Respon a la metodologia i a la tècnica tradicional i és fruit d'una organització anterior, d'un plantejament previ. Tècnicament podria haver estat elaborada per Jujol o per algun artesà o policromador que dominés la tècnica i que treballés seguint les ordres i els dissenys de Jujol.

En canvi al tram frontal de l'epístola trobam el procés més avançat. Aquí la intervenció de Jujol ja és patent. Trobam tot el que trobam al tram de l'evangeli però amb un estrat més a sobre que respon sense cap tipus de dubtes a l'empremta inconfusible de Jujol. Es tracta d'una policromia a l'oli, realitzada d'una manera molt dinàmica i amb una pinzellada i un moviment molt lliure i improvisat, emperò no volem dir que fos del tot atzarosa. Probablement hi havia un plantejament i disseny previ i el que és lliure i atzarós és la realització. Es tracta de pinzellades enèrgiques on podem apreciar perfectament la textura del pinzell, amb moltes gotes de pintura aquí i allà.

i també el trobam daurat. El fet que aquests personatges que no són Jesús estiguin daurats tant pot tractar-se d'una mala interpretació per part de Jujol o que estigui fet de manera intencionada, per tal de ressaltar algunes figures de l'Antic Testament com a tipus de Jesús.

²⁶ Isaïes 60,1-19, Timoteu 6,16, Joan 3,19-21, Joan 8,12.

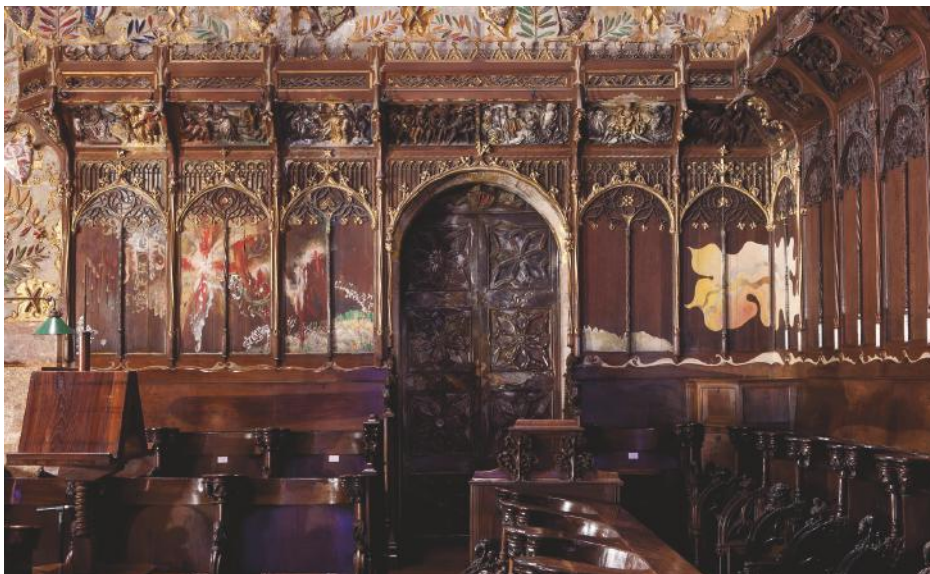


Fig. 32. Conjunt de les policromies aplicades per Jujol al costat de l'epístola



Fig. 33. Detall de les policromies en un dels plafons del costat de l'epístola

Tal com hem comentat anteriorment la zona on es veu més la manera de treballar és a la porta de la sagristia. Hi podem veure un Jujol en estat pur. Observant la porta podem percebre l'activitat de l'artista, el moviment del pinzell, com mesclava colors i pintures directament damunt la porta. Aquí empra gairebé tots els materials que té al seu abast: pintures a l'oli, purpurines daurades i platejades i fins i tot la tècnica de la talla i/o el modelatge. La porta presenta tota una decoració incisa i a la part superior presenta una reinterpretació d'un

escut que podria ser el de Palma. Aquest escut és l'única aplicació de materials amb un sentit volumètric i/o escultural que podríem considerar de Jujol sobre el conjunt del cadirat. Està realitzat amb fusta tallada i amb guix modelat.

Tots els colors són aplicats a l'oli, sense capa de preparació, segons que ens desvetllen les analítiques. També cal remarcar que no es tracta d'una capa de policromia aplicada de manera uniforme en tota la superfície del cadirat intervinguda per Jujol, sinó que es tracta d'una policromia que deixa veure la fusta de manera total o a través de suaus veladures de color. En algunes zones trobam gairebé el total de la superfície del respatllet policromada i amb capes de pintura gruixades i opaques que tapen el suport i en altres respatllets només hi trobam algun motiu policromat o zones on la fusta és visible.

A nivell de superfície no trobam cap tipus de vernís ni protecció. Només a la mostra de purpurina platejada, que es tracta d'alumini, trobam capa de recobriment de molt poca gruixa que no apareix en cap de les altres mostres. Pot tractar-se d'un dipòsit de brutícia o d'alguna resta de producte de neteja.

Amb observació i estudi de totes les analítiques realitzades a les policromies de Jujol ens ratifiquem en la idea que el fet de pintar, l'acció del moment d'aplicar la pintura, era una acció ràpida, lliure i improvisada. Podem apreciar que les capes de pintura se sobreposen una a l'altra, que gairebé totes les capes estan contaminades de partícules d'altres materials i pigments (de manera voluntària, o fruit de la rapidesa de treball i del fet de gairebé mesclar els colors damunt l'obra), i tot això sempre posat al servei de l'efecte visual, de l'efecte teatral.

Evidentment aquesta manera moderna de treballar no va ser entesa al seu moment ni tampoc anys després. Emili Sagristà, l'any 1962, escriu: «Yo tuve la ocasión de presenciar, a cierta distancia, parte de una sesión de pintura. Jujol estaba junto a las tres sillas del fondo (lado de la epístola) y don Antonio Gaudí en pie en la séptima u octava silla lateral. Jujol estaba metiendo pintura, no con un bote, però si con una brocha, que a veces chorreaba y con frecuencia preguntaba: -“¿Que le parece don Antonio?” Don Antonio, de tanto en tanto, contestando a las preguntas, y muchas veces sin que le preguntara, exclamaba: -“¡Bien, Jujol! ¡Estupendo!” Y otras exclamaciones parecidas.

De las hojas de la puerta vecina que comunica con la sacristía, creo vale más no hablar. En los espaldares de las dos sillas del ángulo próximo hay una gran Mancha de pintura casi blanca, primera preparación de la madera para lo que luego se contaba pintar y...ya no se pintó. Desconozco los detalles del fracaso y de la marcha de Jujol. ¡Bendito sea Dios que no permitió que ensuciara más madera! Se decía que estas pinturas de Jujol tendrían con el tiempo un valor enorme, por esto el Cabildo las guarda como oro en paño. Verdad es que hoy

en día hay manchas de pintura que no desdichen de éstas y, según dicen, se pagan a gran precio. En el mercado todo se vende.»²⁷

Això ens demostra que fins als nostres dies hi ha hagut veus discordants i fins no fa gaire anys encara alguna proposta de retirar les pintures.

Mostra d'això és el descobriment realitzat durant la intervenció. Els tancaments del tram frontal de l'epístola intervingut per Jujol i que flanquegen la porta d'entrada a la sagristia en un principi no presentaven cap tipus de policromia. Un cop iniciat l'estudi i fruit d'una observació acurada i amb una intensitat de llum del dia adequada es va veure que ambdós tancaments presentaven un aspecte dubtós. Es tractava d'un acabat brillant, emperò opac, que no deixava veure la veta de la fusta com en els altres tancaments. Se'n prengueren unes mostres i el resultat va confirmar els nostres dubtes. A baix de l'acabat brillant i opac de color marró (molt encertat ja que a simple vista passava completament desapercebut) hi havia una policromia. Es va estudiar tota la zona i es van trobar algunes petites policromies més també tapades pel mateix acabat. Trobam unes pinzellades als paravents del cor baix del frontal de l'epístola i un detall a la base del faristol.



Fig. 34. Inici i final d'un dels tancaments on es va localitzar un repintat generalitzat que cobria les pintures originals de Jujol

En un primer moment l'equip de restauradors va pensar si es podia tractar d'un penediment de Jujol i/o Gaudí, però un cop fetes les primeres proves vam desestimar aquesta hipòtesi, ja que la policromia coberta pel repintat presenta en alguns punts un elevat grau de desgast i erosió, ja que antigament aquest portal era el de l'entrada a la sagristia i els paravents eren un punt de recolzament per part dels canonges i concelebrants. Gairebé tots devien passar

²⁷ Sagristà Llompart, E. (1962). *Gaudí en la Catedral de Mallorca: anécdotas y recuerdos*. Castelló de la Plana: Sociedad Castellonense de Cultura.

les mans i recolzar-se als paravents quan entraven a la sagristia i en sortien. Un cop descoberta tota la policromia comprovam que les parts més volumètriques i que entraven en contacte amb les mans eren les parts més gastades, en canvi les parts més reservades presenten la policromia sense aquesta degradació. A més el paravent que correspon a la porta que s'obria per passar mostra un grau de desgast molt més elevat.

A nivell iconogràfic, sobretot a la zona dels respatlles i plafons, hi ha un programa que sense cap dubte es fruit d'un plantejament previ, tant a nivell compositiu com a nivell iconogràfic: «El programa iconogràfic de les pintures de Jujol es basa en la Passió de Jesucrist, passatges de la qual, amb les corresponents profecies, són esculpits al fris de damunt. El respatlle de la primera cadira, situat a la dreta de la càtedra, estava decorat amb el trigrama JHS (Jesús dels homes Salvador) amb la creu sobre la H. Llavors les paraules llatines fan referència al text de l'evangeli de Lluc (22,44): les gotes de suor de sang de Jesús, en l'oració de la muntanya de les Oliveres, cauen damunt la terra, la qual refloreix com un prat en primavera. Significa la regeneració del món per la sang de Jesucrist. Més enllà es desplega la bandera de la resurrecció: el triomf del Senyor sobre la mort, que és l'inici de la nova creació.»²⁸



Fig. 35. Estat final després de la intervenció de restauració. Podem observar el paral·lelisme entre els colors de la decoració mural i les policromies aplicades sobre els respatlles, probablement en un intent de mimetització

²⁸ Llabrés Martorell, P. J. (2005). *Gaudí* [...], pàg. 82.

Estat de conservació

En aquest punt només parlarem de l'estat de conservació a nivell de la policromia, ja que anteriorment hem parlat i explicat l'estat de conservació a nivell de suport de tot el cor.

En conjunt la policromia es troba en bon estat, llevat d'algunes petites alteracions.

A les zones superiors, sobretot a la zona de les gelosies i cresteries, trobam els dipòsits de pols que trobam a la resta del cadirat. Al llarg de la policromia trobam una lleugera capa de brutícia adherida en superfície. No és una capa molt gruixuda, i no crida gaire l'atenció. El canvi, després de la neteja, es fa evident en els colors blanquinosos o clars.

També trobam una capa de brutícia greixosa, pel contacte molt continuat de les mans. Aquesta la trobam molt localitzada a la zona del pany de la porta de la sagristia del tram frontal de l'epístola ja que es el punt on es pitjava per obrir la porta, que fins no fa gaire anys era d'ús diari.

Trobam algunes petites gotes de cera en alguns punts de la zona policromada. Fins i tot en trobam una baix dels repintats dels tancaments. Aquestes gotes de cera són sense cap dubte de l'ús de ciris en la litúrgia de la Seu. Podria tractar-se de restes de cera caigudes dels canelobres de ferro forjat que es troben part damunt del cadirat i que fins l'any 1930 no van ser electrificats i en el procés de la seva restauració s'hi van trobar restes de cera que demostren que van ser utilitzats amb ciris.²⁹

Trobam alguns gastats o erosions a la capa de policromia. Els trobam localitzats en algunes de les motlures daurades de les gelosies i sobretot als motius policromats de la part inferior dels respatllers del frontal de l'epístola i del lateral de l'epístola. Les erosions d'aquests darrers motius estan produïdes sense cap dubte pel fet de realitzar una neteja gairebé diària del cor amb pedaç. En un principi el fet de passar el pedaç per treure la pols no ha d'ocasionar gaire danys, però aquesta operació realitzada de manera massa reiterada i amb productes no adequats sí que ocasiona erosions.

Gairebé no trobam faltes de policromia. Només en localitzam algunes de poca importància que creiem que són originades per algun petit accident mecànic.

²⁹ De Rojas Cincunegui, I. (2010). «Memoria de conservación-restauración de ocho candelabros de Hierro forjado de la Capilla Real de la Catedral de Mallorca. Memoria núm. 299». A DDAA, *Memòria del Patrimoni Cultural. Intervencions realitzades pel Consell de Mallorca*. Palma: Direcció Insular de Cultura i Patrimoni. Servei de Patrimoni Històric.

Com ja hem comentat anteriorment hem localitzat un repintat generalitzat als dos tancaments que flanquegen la porta de la sagristia del frontal de la part de l'epístola i sobre algunes pinzellades jujolianes localitzades al cor baix i al faristol del mateix tram. Aquest repintat sense cap dubte tenia la funcionalitat de tapar la intervenció de Jujol, tal vegada pel desgast sofert pel seu ús o amb alguna altra intenció que de moment desconeixem.

La nostra intervenció ha consistit en una fixació dels perímetres de les pèrdues de policromia. Realitzam una neteja mecànica per treure la pols amb aspirador i pinzells de pèl suau, i procedim amb una neteja química molt suau amb citrat d'amoní. Es retiren els repintats marronosos que cobrien part de la intervenció final. A l'hora de l'envernissat final tenim un repte i és que quan acaba la zona on localitzam les policromies de Jujol segueix la zona del cadirat sense policromia, i hem d'aconseguir una unitat estètica final. Pel fet que la policromia de Jujol no sigui una policromia contínua sinó que en molts de punts deixa veure la fusta, necessitam trobar un acabat que ens valgui tant per a la policromia com per a la fusta de la zona on trobam les policromies. Per això un cop decidit l'acabat dels respatl·lers del cadirat sense policromia es procedeix a realitzar una sèrie de proves fins a trobar la concentració idònia per tal que estèticament l'acabat de les zones policromades sigui igual a l'acabat general del cadirat.

Es decideix no estucar les faltes de policromia que s'han decidit reintegrar pictòricament, ja que la capa de pintura original és molt fina i a més el petit desnivell ajudarà també a fer discernibles les reintegracions pictòriques. Es decideix reintegrar les pèrdues de policromia que són molt evidents i que desvirtuen la lectura de l'obra i els motius que presenten desgast de les zones inferiors dels respatl·lers. Els desgasts de les zones daurades de les gelosies no s'integren, ja que estèticament no ho necessiten.

2. Tribunes corals:

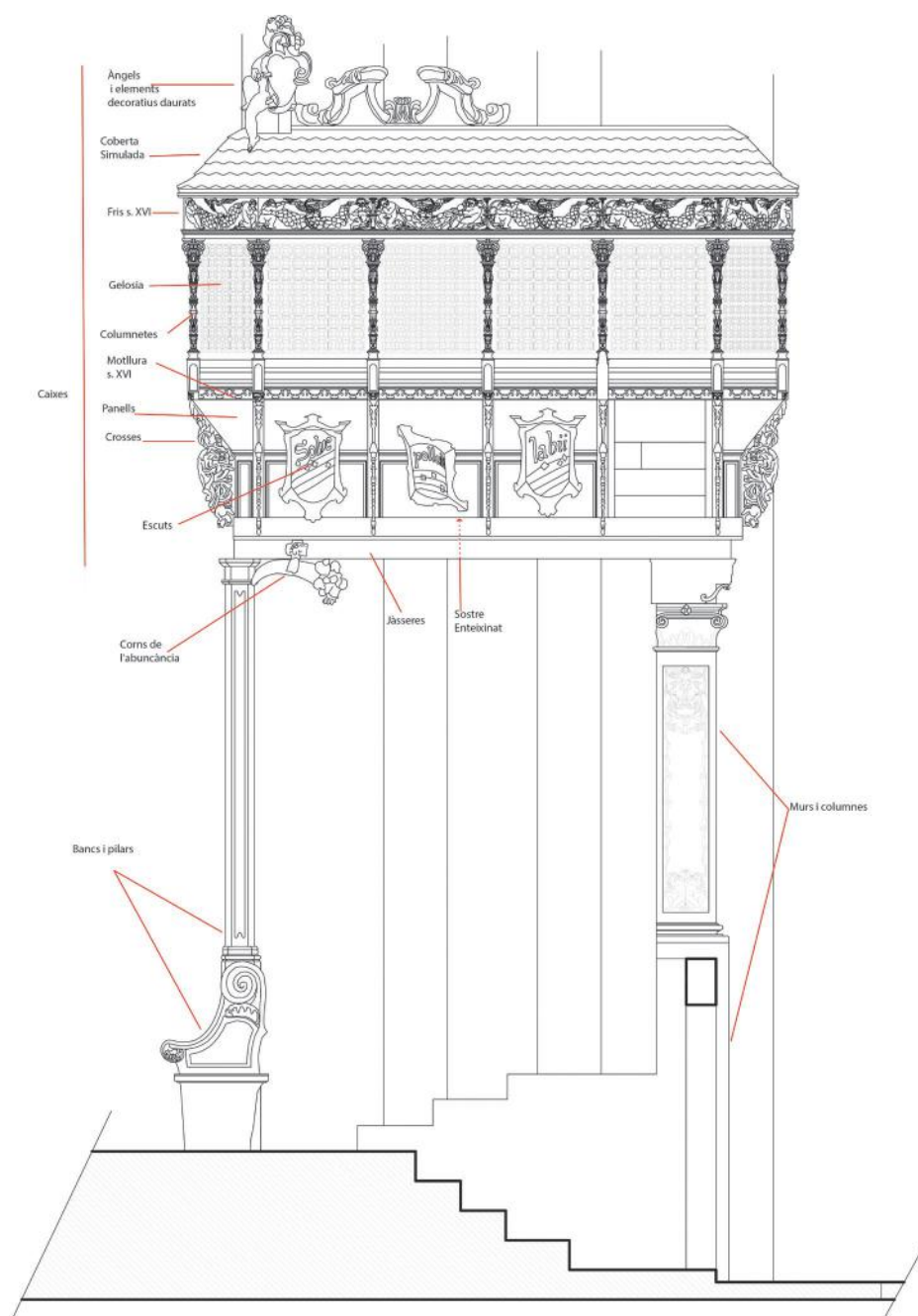


Fig. 36. Localització dels diferents elements constitutius de les tribunes corals

2.1. Elements sostenidors

2.1.1. Bancs i pilars

Bancs i pilars procedents del conjunt del retaule major barroc. Estan realitzats en jaspi importat de Gènova.³⁰ El seu autor va ser probablement Joan Deyà sobre un disseny del milanès Giuseppe Dardanone.

Gaudí va aprofitar aquets elements que pertanyien al conjunt de l'altar barroc per construir les seves tribunes corals. Va emprar els bancs i els pilars de jaspi així com també les jàsseres de fusta policromada (imitant jaspi) i els àngels daurats com veurem més endavant.

Amb aquests elements Gaudí construeix la part inferior i sostenidora de les tribunes que dona a la capella Reial, i els va emprar i recol·locar de la mateixa manera en què estaven en l'antiga ubicació. Aquests bancs i pilars, en la nova ubicació, delimiten un recinte tancat, la part de baix de les tribunes, i alhora visualment obert a la capella Reial.

Segons les fotografies d'Emili Sagristà podem afirmar que el trasllat dels bancs a la ubicació actual es va realitzar a finals de juliol o principis d'agost de 1904. La seva nova ubicació se situa en el primer intercolumni de la nau central, començant amb aquest trasllat la conquesta d'aquest espai a favor del presbiteri.

Estat de conservació

Observam una gran quantitat de petites pèrdues de suport probablement ocasionades en el moment del desmuntatge i muntatge en la nova ubicació. Cap d'aquestes pèrdues no és de grans dimensions i cap d'elles no destorba la lectura de la peça. Ens crida l'atenció que moltes de faltes de volum presenten reintegracions volumètriques realitzades amb el mateix jaspi picat lligat amb un morter. Pel seu bon estat i perquè la seva integració en el conjunt és molt acceptable, es va decidir des d'un principi conservar-les, ja que a més formen part de la història material de la mateixa peça.

A la zona del banc i a la part inferior dels pilars de jaspi trobam una capa de recobriment que presenta un aspecte negrós i opac, que possiblement correspon a una capa de ceres siliconades que han estat aplicades en el reiterat procés de neteja amb productes comercials, tal com trobam al cadirat. Aquesta capa només es localitza de manera molt exagerada a les zones on es pot arribar amb la mà des del terra del presbiteri. A les parts superiors, on l'equip

³⁰ Cantarellas Camps, C. (2002). *Guía Catedral de Mallorca*. Palma: Editorial Palacios y Museos.

de neteja de la Catedral de Mallorca no arriba amb facilitat, trobam certa acumulació de pols i un altre tipus de brutícia. Es tracta d'una suau capa greixosa de color fosc que és fruit de la utilització de ciris i espelmes durant el curs dels segles. Localitzam una gran quantitat de gotes de cera que trobam en superfície, sense cap dubte procedents de l'ús habitual per part dels participants a la concelebració i/o altres persones que utilitzen els bancs durant celebracions en les quals es porten amb la mà espelmes o candeles.

La nostra intervenció ha consistit en la realització d'una neteja física i química per tal de retirar les capes de brutícia i l'aplicació d'un acabat idoni.

2.1.2. Murs i columnes

Els murs i les columnes que delimiten el recinte de les tribunes corals a la banda de les naus laterals són procedents de l'antic cor situat enmig de la nau central. Són de pedra de Santanyí. L'arquitecte Antoni Gaudí fa un treball de recol·locació de tots els elements petris que provenen del desmuntatge del cor central. Després d'un estudi minuciós podem afirmar que Gaudí no desaprofita cap element petri i molt menys si aquest està tallat per les mans de Joan de Sales. En algun cas, davant la falta d'elements originals i amb la finalitat de construir les dues tribunes corals amb una clara i pura simetria, decideix copiar exactament els elements originals.³¹ És el cas de les dues columnes redones de la tribuna de l'evangeli i la llinda que suporten, que va copiar exactament dels originals que va situar a la tribuna del costat de l'epístola.



Fig. 37. A la part superior la llinda original de Joan de Sales.
La llinda inferior és una còpia realitzada en el moment del nou muntatge

³¹ Encara que parlem com si el treball de còpia fos realitzat per Gaudí, no tenim constància d'aquest acte. Simplement prenem Gaudí com a autor i ideòleg de la reforma. Coneixem, perquè consta i està documentada, la col·laboració amb molts d'artesans i artistes de l'època.

Estat de conservació

L'estat de conservació és bo, tot i trobar-hi com en la resta del conjunt diferents capes de brutícia (pols i brutícia greixosa) i diferents patologies que donen fe de l'ús de la peça tal com forats i claus de ferro per subjectar elements decoratius, cortines o cablejats d'instal·lacions elèctriques, gotes de cera, cremades, erosions. Procedents del muntatge de Gaudí localitzam morter i goterons de morter, empelts, alguns dels quals han arribat als nostres dies sense tallar. Cal remarcar la utilització del morter com a reintegració volumètrica d'alguns elements mutilats o perduts.



Fig. 38. Empelts de pedra realitzats en el moment de construcció de les tribunes corals. La de la dreta la trobam tallada seguint els models originals de Joan de Sales. La de l'esquerra no va ser mai tallada



Fig. 39. Utilització del morter com a matèria de reintegració volumètrica

També trobam moltes incisions realitzades de manera mecànica, moltes de les quals no presenten cap tipus d'interès i creiem que van ser realitzades de manera intencionada però sense cap tipus d'interès artístic i/o documental. Es tracta de retxes sense cap tipus d'ordre d'una profunditat que oscil·la en general entre un i dos mm. Algunes d'aquestes incisions poden ser de l'època de construcció i servirien de guia per al treball de talla o de muntatge. Algunes de les incisions, poques, presenten inscripcions llegibles o dibuixos. També trobam una sèrie d'inscripcions, marques i dibuixos realitzats amb llapis. La seva finalitat és variada. La majoria correspon a anotacions i/o marques de muntatge del moment de la intervenció de Gaudí. Algunes creiem que es degueren realitzar ja en el moment de desmuntatge per tal de facilitar la feina de distribució de les peces. D'altres es tracta d'anotacions del que dirigia de manera pràctica l'obra, i que utilitzava la pedra com si d'un full es tractés per fer dibuixos explicatius del muntatge concret de les peces, per fer comptes per tal de sumar diverses mesures, i/o marcar posicions exactes d'algunes peces. Altres marques responen a la finalitat de deixar una empremta a la Catedral per part d'alguns. Aquestes poden ser noms, inicials o dades.

Totes aquestes marques i dibuixos tal com s'ha fet amb les incisions han estat estudiades per la doctora Elvira Gonzalez.³²

Al llarg de les columnes i els pilars podem localitzar un seguit de pinzellades de pintura de diversos colors (vermell, ocre i negre).



Fig. 40. Columna de la tribuna coral del costat de l'epístola on podem observar l'aplicació de pinzellades de color

³² González Gozalo, E. (2013). *Inventario glictoográfico* [...].

Segons les analítiques aquestes estan realitzades amb pigments aglutinats amb cera i resina de colofònia o dammar. No sabem molt bé a què responen, però sí que no es tracta d'accidents o deixadesa, ja que la gran quantitat i varietat que en trobam ens fa pensar que realment hi havia una intencionalitat.

Cal remarcar que en cap moment aquestes pinzellades no corresponen a restes d'una possible policromia original, ja que segons les analítiques es tracta de pigments o colorants aglutinats en cera i resina de colofònia o dammar. També es localitzen aquestes pinzellades a l'antic portal del cor i durant el procés de restauració del cor es pren una mostra de les policromies del portal i coincideixen tècnicament amb les de les tribunes. A més les del portal ens aporten una dada determinant per a la possible datació. Una de les pinzellades es troba damunt el morter de subjecció de les peces entre si, cosa que situa aquestes policromies a partir del moment posterior al muntatge del portal en la nova ubicació. Un cas semblant passa a la trona petita.

Posteriorment, durant la restauració de les trones, també se n'han localitzades amb gran quantitat, i han estat estudiades en més profunditat.

La nostra intervenció en aquests elements s'ha reduït a una suau neteja física i química.

2.1.4. Jàsseres

Aquestes jásseres provenen de l'antic conjunt del retaule barroc. La seva situació actual en relació amb les columnetes de jaspi és la mateixa que en la ubicació original. Es tracta d'una imitació del jaspi, però que per algun motiu es va realitzar en fusta. El motiu tant pot ser la falta de material petri com una qüestió de pes, ja que les jásseres de fusta són molt més lleugeres que si fossin de jaspi. No són unes jásseres massisses, sinó que estan construïdes en forma de caixa a partir de diferents taules.

Es tracta d'una policromia realitzada a l'oli imitant el jaspi i el marbre negre, repetint la mateixa combinació que en les columnes.

Localitzam una sèrie de repintats negres a la motllura policromada imitant marbre negre que tenen una textura rasposa i mat. Aquesta mateixa textura és la que trobam a les jásseres que realitza de nova factura Gaudí, ja que les originals només li basten per a posar sobre les columnes de jaspi. Per això les jásseres marmoritzades dels costats curts de les tribunes i del costat que donen a les naus centrals són de nova factura. Seguint amb la tècnica i els «principis» de Gaudí la policromia no està tan acurada com les originals, emperò resulta gairebé imperceptible per la vista del públic la diferència. Una altra mostra de la idea de «decorat teatral» que tenia Gaudí, on guanyava la forma a la tècnica.

Estat de conservació

Hi trobam les patologies lògiques dels suports lignis. Volem remarcar que les jàsseres originals es trobaven amb gran quantitat de retocs pictòrics per tal de dissimular petites ruptures o zones no policromades que quedaren a la vista en la nova ubicació.

La intervenció ha consistit a netejar i en l'eliminació de repintats, desinfecció del suport, retoc mitjançant una tinta neutra i protecció final.

2.1.4. Sostre enteixinat

Fruit d'un treball intens d'observació minuciosa i sense menysprear cap petit detall i amb l'ajut dels resultats obtinguts de les analítiques, podem conèixer una mica més la tècnica d'execució i construcció de la peça.



Fig. 41. Visió general del sostre enteixinat de la tribuna coral del costat de l'epístola.
Foto J. Gual

Sabem que aquest sostre enteixinat prové de l'antic corredor dels ciris, que és descrit pel prevere Emili Sagristà d'aquesta manera:

«Los llamados “corredors dels ciris”, corredores de los cirios, eran de madera: su forma, a modo de balconcillo volado que empezaba exactamente en la entrada de la Capilla Real, y la recorría toda, lados y fondo, sin interrupción y sin variar de altura. Su sección era rígidamente rectangular y sus dimensiones, ciento diez centímetros de vuelo por ochenta centímetros de alto en el antepecho: Su arranque de la pared era directo. Quiero decir sin ménsulas, ni aun moldura alguna, que real o aparentemente lo soportaran. Su verdadero sostén eran unas vigas, de unos veinte centímetros de alto, que empotradas en la pared, con intervalos de un metro veinte a un metro cuarenta centímetros entre si, quedaban ocultas entre dos tablazones: una por encima, de madera lisa que formaba el piso del corredor, y otra, por debajo, que era su forro exterior, adornada como diremos.»³³

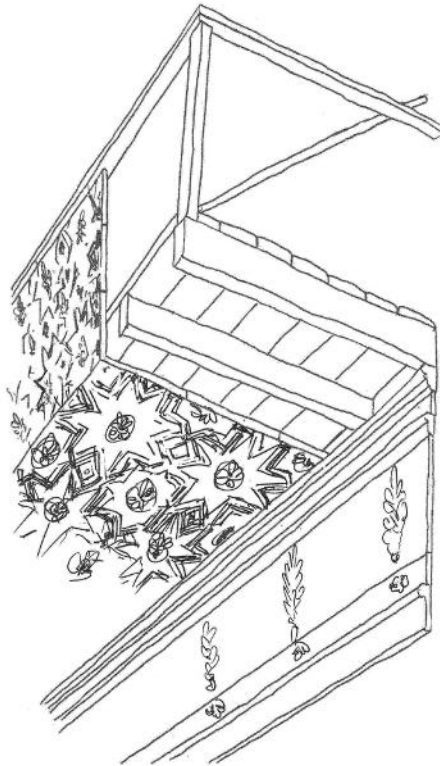


Fig. 42. Sistema constructiu del desaparegut corredor dels ciris

³³ Sagristà Llompart, E. (1949). *La Catedral de Mallorca: un capítulo de su historia Antigua: los corredores de los cirios*. Palma de Mallorca, pàg. 8.

A nivell constructiu hem pogut confirmar que els plafons originals estan composts de tres o quatre taules probablement encolades entre si. Els plafons presenten per la part posterior uns travessers que ajudaven a donar consistència al conjunt. Aquests travessers estan clavetejats a les taules amb claus de forja i per la part anterior podem observar les puntes d'aquests claus doblegades i policromades. Algunes d'aquestes puntes han perdut la policromia a causa de l'oxidació del clau de forja. Això ho hem pogut comprovar amb l'observació d'un plafó corresponent al corredor dels ciris que es troba a la Residència de Sant Pere i Sant Bernat.

En la seva ubicació original feia la sensació d'una decoració seguida com si es tractés tot d'una peça. Aquesta tipologia de sostres de fusta decorada, i que en el corredor dels ciris s'empra també com a paret o barana, és conegut en castellà com a «taujel». Aquests són sostres de fusta amb decoració de llaceries i que amaguen les bigues, que són les que tenen una finalitat estructural, diferenciant-se dels «alfarjes», que són sostres amb les bigues vistes: les bigues mestres que van de paret a paret i en alguns casos un segon ordre de bigues més primes i transversals a aquelles.³⁴

Les peces que ens ocupen no van tenir mai finalitats constructives, sinó que des del primer moment van ser dissenyades com un revestiment decoratiu, alliberant la peça de tota responsabilitat estructural. Probablement el fet que la peça fos concebuda d'aquesta manera va fer possible la reutilització per part de Gaudí, ja que si formés part d'un sistema constructiu no hagués estat tan fàcil de desmuntar i de reaprofitar. Gaudí a més també la utilitza només amb la mateixa finalitat decorativa. Aquests plafons anirien clavats a les bigues sostenidores del corredor dels ciris amb claus de forja dels quals n'hem localitzats alguns i dels que es degueren poder treure n'hem localitzat els forats. Respecte a la decoració dels plafons el mateix Sagristà diu que encara que el corredor fos auster, aquesta austeritat «quedaba compensada por la riqueza del alicatado árabe, brillantemente policromado, que cubria uniformemente y de una manera continua, sin recuadros ni divisiones de ninguna clase, sus tableros todos, así de antepecho como de la cara inferior de los corredores».³⁵

No podem oblidar que el conjunt del corredor dels ciris a l'arribada de Gaudí estava format per una peça més. Emili Sagristà creu que la nota al llibre de fàbrica (1327-1339) anomenat «Memorial de les despeses que feu per raon de taules pintades ab rams dor les quals foren afites en la paret sots los

³⁴ Rafols, J. (1953). *Téchumbres y artesonados españoles*. Barcelona: Ed. Labor, pàg. 456-457.

³⁵ Sagristà Llompart, E. (1949). *La Catedral de Mallorca* [...], pàg. 9.

corredors dels ciris per raon den curtinar locap com no hi bastassen los draps dalt abax»³⁶ correspondria només a aquestes peces que trobam avui col·locades perimetralment i verticalment al sostre enteixinat i que en la seva ubicació original, tal com podem veure a una foto realitzada abans de la intervenció de Gaudí anaven col·locades tal com explica la nota del llibre de fàbrica: adherides directament a la paret i just a baix del corredor dels ciris. Segons la hipòtesi de Sagristà el corredor del ciris estaria ja construït el 29 de setembre de 1269, data de la primera consagració de l'altar major de la Catedral pel bisbe Pere de Morella, i les «taules pintades ab rams dor» serien un afegit de 1328. Aquest faldó en la seva ubicació original estava format per una sèrie de motllures i uns plafons amb unes palmetes tallades en baix relleu. En la seva actual ubicació com explicarem més endavant els trobam mutilats.

Fruit de les analítiques i de l'observació no podem esbrinar si realment el corredor és anterior o no a 1328. Cal remarcar que al llibre de fàbrica trobam anotada la compra d'orpiment i que aquest el localitzam a les dites taules i no a les peces que actualment formen el sostre. Seria de moment l'única diferència material que podríem trobar entre dues peces, ja que els altres pigments analitzats els trobam en ambdues. S'ha de dir que la distància de 59 anys és molt poca per tal de trobar diferències substancials referents a tècniques i pigments utilitzats.

Ens aproximam ara a la tècnica d'execució de la peça original. Els resultats de les analítiques en principi afirmen que es tractaria de pintura a l'oli. La nostra creença era que es tractava de pintura al tremp d'ou. Els motius que ens feien pensar en aquesta hipòtesi eren dos: el primer que la tècnica del tremp d'ou era la utilitzada durant l'Edat Mitjana per realitzar pintures sobre taula com és el cas que ens ocupa, i el segon, que es troben anotats com a despesa per la realització dels faldons al llibre de fàbrica de què hem parlat anteriorment la compra de quantitats abundants d'ous, cosa que en demostraria la utilització per a la realització d'aquestes peces. Donam credibilitat a aquestes anotacions ja que existeix una coincidència absoluta dels pigments analitzats i els que es compren, segons el llibre de fàbrica. També hi trobam la compra dels pans de plata, vernissos, coles, corles... Però el que està clar és que les analítiques determinen que l'aglutinant de la pintura és oli. Després de parlar amb el químic Andrés Sánchez, arribam a la conclusió que es va aplicar oli de lli sobre la policromia original i probablement en diverses ocasions com a mesura de manteniment o conservació. Fruit de l'observació localitzam algu-

³⁶ Sastre Moll, J. (1994). *El primer llibre* [...], pàg. 34.

nes zones on l'oli ha quedat més en superfície i ha provocat algunes taques que es troben oxidades i presenten un aspecte negrós.

El que passa amb aquestes analítiques és que l'oli de lli no ha permès trobar traces de la proteïna procedent de l'ou emprat en la tècnica original d'execució de l'obra: tremp d'ou. Descartem que aquest oli pogués ser una resta d'un vernís final, ja que trobam a l'obra alguns vernissos i tots duen resina de colofònia, material que no trobam a les analítiques de la policromia. El vernís, el trobam a les llaceries, damunt els motius decoratius realitzats amb orpiment, i en capes subjacents de la policromia, però ja en parlarem més endavant.

La realització d'aquesta peça correspon a mans expertes, ja que la manera de realitzar-la demostra una habilitat en el treball i una rapidesa en el traç fruit de l'experiència.

A nivell de capa de preparació ja notam l'ofici de l'artesà ja que la seva intenció era només aplicar capa de preparació a les zones que havien d'anar platejades, les flors lobulades del sostre i les palmetes dels faldons, que corresponen amb les zones tallades. L'aplicació de làmines metàl·liques sempre es realitza damunt un seguit de capes de preparació. En aquestes zones, com ens confirma l'analítica, trobam una capa de preparació molt més gruixada que en les altres zones. Observam que aquesta capa de preparació gruixada no es correspon exactament amb el perímetre de motiu tallat. La capa es va aprimant de manera gradual així com ens allunyam de la zona platejada. A l'hora de l'aplicació la capa de preparació s'anava estirant cap a fora de la zona tallada per evitar possibles gotes que llavors molestarien a l'hora de platejar. En les analítiques trobam capes de preparació de les zones de plata colrada i voltants que van des de les 700 a les 400 micres. Les que estan allunyades de les zones platejades arriben just a les 50 micres i en algunes mostres que s'han analitzat, a certa distància de la zona en qüestió, aquesta és inexistent.

A nivell de capes de color també trobam una sèrie d'indícis que ens poden fer pensar fins i tot en una manera de treballar gairebé seriada. Les analítiques ens demostren que sota el color que veiem hi ha capes dels altres colors. Això ens demostra que anaven pintant per capes i per zones. Primer el color més generalitzat, després un altre, i un altre i així anar perfilant amb l'aplicació de cada una de les capes de color el dibuix o decoració final.

També comprovam que, per aconseguir efectes millors, el blau i el vermell el treballaven amb distintes capes de color. En el blau trobam dues capes, la primera amb pigment índic i la segona amb atzurita. En el cas de les superfícies vermelles dels faldons trobam fins a tres capes de vermell: mini, vermelló

i laca vermella. En els vermells del sostre enteixinat no trobam aquesta successió de capes, ja que el vermell és aplicat de manera molt lineal i puntual per realitzar petits motius decoratius. En canvi l'aplicació dels fons blaus del sostre sí que es correspon tècnicament amb els fons blaus de la zona que emmarca els motius florals de plata colrada dels faldons.

Com hem comentat abans trobam també vernís en algunes analítiques. Els vernissos analitzats responen tots a la mateixa formula: oli de lli i resina de colofònia. Els trobam aplicats amb finalitats diferents: Una com a corla damunt la plata per tal d'imitar or, l'altra aplicat com a vernís final a les llaceries que no van policromades i sobre els motius decoratius realitzats amb orpiment com a protecció d'aquest pigment, que és molt inestable i podia ennegrir amb facilitat per la formació de sulfur de plom o de coure.

En algunes de les mostres preses en punts a prop de les zones platejades i colrades trobam entre la capa de preparació i les capes de color una capa de vernís. Tècnicament aquesta capa no es lògica ni necessària, i no forma part de cap procés policrom conegut. L'explicació que en podem donar és la mateixa que hem donat quan parlàvem de la capa de preparació. Per evitar degotissos de la corla, aquesta s'anava estirant cap a defora sabent que tot això quedaria tapat per les capes de color. Per això trobam aquesta capa subjacent a les capes de color i sobre la capa de preparació. Fins i tot en una de les mostres analitzades trobam una resta de pa de plata arrossegat en el moment d'aplicació de la corla. La plata, material més barat que l'or, però així i tot un material car, sí que l'aplicaven de manera acurada respectant els perímetres de les zones tallades i sense passar-se, per això aquest petit fragment de plata localitzat a la mostra en contacte amb la capa de vernís ens ajuda a confirmar la nostra teoria sobre la manera de treballar que tenien els artesans. El fet de trobar aquesta capa de vernís davall les capes de color i sabent que prové de la corla ens demostra que primer treballaven la plata i la colraven i després seguien amb l'aplicació del color.

El vernís que s'aplicà a les llaceries va degotar pels laterals d'aquestes, policromats de vermell, el que ens indica que la gran part de la feina de policromia d'aquests plafons es va realitzar en el taller o en alguna estança de la Catedral.

Mostra d'això també és la correcció d'algunes zones de la policromia. Un cop col·locats els plafons en el lloc definitiu i posades les traceries que anaven sobre la unió dels diferents plafons, algunes de les zones policromades devien quedar ocultes i alguns motius decoratius devien quedar tapats. Per això un cop situats al lloc definitiu es retocaven aquestes zones. Amb el desmuntatge per part de Gaudí i el posterior muntatge com a sostres de les tribunes corals

ha de treure les llaceries que van sobre les unions dels plafons i un cop recol·locats a l'actual ubicació torna a refer-les. Amb aquesta acció queden al descobert aquestes correccions fetes en el moment del primer muntatge i també algunes zones on trobam la pintura molt més lluminosa i amb els colors més vius a causa que fins al moment de desmuntatge del corredor aquestes zones havien estat reservades davall les traceries. Aquestes zones corresponen generalment amb els costats més llargs dels plafons originals.

El programa decoratiu està constituït per un traçat de llaceries³⁷ arrossetades³⁸ que parteix d'una de les estrelles més elementals utilitzades en aquests tipus de decoracions que és la de vuit puntes. Aquesta estrella s'esdevé del fet de girar un quadrat sobre si mateix un angle igual a la meitat de l'angle necessari perquè es tornin a superposar dos dels seus vèrtexs. A més d'aquesta estrella simple, també se n'empra una variació que s'aconsegueix prolongant tots els costats dels quadrats que serveixen per a generar l'estrella simple, fins que interseccionin entre si, obtenint una estrella de vuit puntes però amb les puntes més agudes que l'anterior.

En el centre de cada una de les estrelles hi trobam una flor lobulada, tallada en baix relleu i acabada amb plata colrada. En els faldons trobam unes palmetes tallades a baix relleu i també amb plata colrada. Tal com podem veure a la foto del corredor dels ciris, els faldons originals estaven composts a més de la peça que trobam ara per una combinació de motlures i altres plafons més estrets i també amb motius tallats i amb plata colrada. A dia d'avui, encara trobam algunes restes d'aquestes motlures o panells exposats a les parets dels claustre.

El programa decoratiu a nivell de policromia és molt senzill. A la part del sostre trobam la repetició d'elements vegetals molt senzills, i uns altres d'abstractes i geomètrics també molt senzills. La decoració més elaborada és la sanefa de punts decoratius en vermell dins rectangles negres sobre fons blanc dels quals ja hem parlat. La resta de decoració està basada en la combinació de ratlles i superfícies de diferents colors. Als faldons trobam les palmetes en plata colrada. Aquestes es troben emmarcades dins una zona de fons blau amb tot un seguit de detalls a punta de pinzell tal com ratlles o motius vegetals. Tant la palmeta com la zona blava que la conté estan rematades en tot el seu perímetre amb la sanefa de punts vermells dins rectangles negres sobre fons blanc. Entre palmeta i palmeta hi trobam una seqüència de motius vegetals

³⁷ Llaceries: Ornament arquitectònic compost de motius geomètrics o florals enllaçats entre ells que es repeteixen amb la continuïtat d'un fris.

³⁸ Rosset: eina usada en fusteria per a marcar línies paral·leles envers una vora o superfície.

més elaborats que els que trobam al sostre i que formen part dels models utilitzats en aquesta època en peces semblants. Es tracta de motius florals estil·litzats que formen roleus amb fulles i flors ofertes i de perfil, molt típics dels sostres enteixinats. Gairebé els mateixos motius els podem trobar al sostre restaurat recentment de la sagristia.

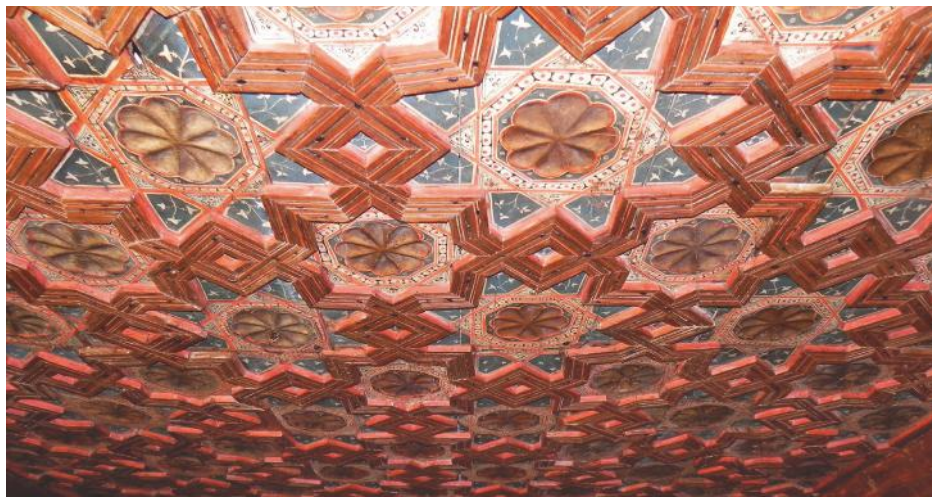


Fig. 43. Detall del sostre enteixinat on podem contemplar els motius decoratius

Si cercam algun paral·lisme a nivell de programa decoratiu comprovam que el puntejat decoratiu en vermell dins rectangles en negre damunt fons blanc, el trobam en altres enteixinats trescentistes de Palma, com podria ser el del claustre de Sant Francesc, el del carrer de Sant Gaietà núm. 5, desaparegut en l'incendi de les naus utilitzades com a dipòsit de la Conselleria de Cultura el gener de 2007, el de Can Pont i Vic, exposat al Museu de Mallorca o el de la Fundació Bartomeu March entre d'altres.³⁹ A la Península el trobam també en enteixinats similars de la Corona d'Aragó.

Estat de conservació

L'estat de conservació del sostre enteixinat és regular. A nivell de suport trobam les patologies que podem trobar en qualsevol suport de fusta: clivells, manques de suport, desencolat de peces, atac d'insectes xilòfags, claus i forats de claus. Trobam algunes intervencions antigues com l'aplicació de massilla industrial en alguns forats.

³⁹ González Gozalo, Elvira (2007). «Apuntes histórico-artísticos para el estudio de la techumbre mudéjar de Sant Gaietà número 5 de Palma. In memoriam». BSAL, 63, 385-398.

A nivell de policromia trobam clivellats, cassolotes i aixecaments de la capa de policromia fent evident una falta d'adhesió entre les capes que componen la policromia i entre aquestes i el suport. En els punts on aquestes patologies es troben més accentuades podem localitzar pèrdues de capa de preparació i de policromia.

A nivell de superfície localitzam pols, restes de morter i/o ciment, gotes de cera, i un repertori de marques de muntatge, tant de Gaudí com del muntatge original del corredor dels ciris. En alguns punts localitzam l'aplicació de cola proteica aplicada en un intent d'intervenció restauradora, i que ha provocat l'efecte contrari, ja que ha podrit un arrencament de la policromia.

Moltes de les patologies, sobretot les relacionades amb la policromia o les que són fruit d'un assecatge excessiu del suport s'originaven per una antiga il·luminació que provocava temperatures molt elevades en l'interior de la part inferior de les tribunes corals. Aquest sistema d'il·luminació fou retirat pels electricistes de la Catedral a l'inici del procés de restauració.



Fig. 44. Marca de muntatge



Fig. 45. Prova de retoc amb tinta neutra

La intervenció realitzada per part de l'equip de restauradors ha consistit en una consolidació de les capes, desinfecció de la fusta, neteja mecànica i química, retoc amb tinta neutra i protecció final.

2.2.1. Caixa

Amb aquest nou disseny crearà dos grans cossos que contenen una teulada a doble vessant, sobre els quals reposen els àngels procedents del retaule barroc, construïda amb taulons, davall els quals va disposar primer el fris esculpit per Dubois i Fillau, sobre els diferents trams del cos superior que en descrivien

l'estructura principal, aquells van reproduint una gelosia de fusta de pi i tancant aquests trams amb les columnes del segle XVI esmentades anteriorment. Les tribunes corals consten també d'un cos inferior de nova creació, panells disposats a manera d'espina de peix emmarcats per les vases del segle XVI que foren desmuntades de l'antic respatller i on s'ubiquen les mènsules i els escuts, aquests creació de l'equip de Gaudí i estudiats per l'equip de restauració de pintura. Totes aquestes noves intervencions de l'equip de Gaudí estan documentades i recollides a través de la informació que s'ha pogut extreure dels documents de la fusteria que treballà a la Seu els anys 1904 i 1905. D'aquesta informació, en podem extreure el nom de les fustes utilitzades, altres materials quantificats, els honoraris i la temporalització de les feines entre d'altres. Com ja hem explicat a la introducció, aquesta part de les tribunes corals pertany a l'obra de nova creació que feren Gaudí i el seu equip per completar el conjunt del presbiteri. Trobam elements de l'antic cor mesclats amb elements nous i que tots plegats donen pas al que tenim en l'actualitat. Aquests serien tots els elements que formen les tribunes i que pertoqueu a l'equip de restauració de fusta.

2.2.1.1. Cobertes simulades

Formen el cobriment de cada una de les tribunes corals a doble vessant i també a la part del xamflà. Aquestes cobertes estan construïdes amb taulons de fusta de pi, sobreposats un damunt l'altre i amb el perfil del tauló que queda visible retallat seguint una línia sinuosa. Tota aquesta estructura és de nova creació per part de l'equip de Gaudí.

2.2.1.2. Fris segle XVI

Aquest seria el segon element, en sentit descendent que trobam just a davall les cobertes. Parlam del fris que en recorre tot el perímetre, és de fusta de roure i s'hi representen àngels acompanyats de garlandes de flors i fruites, tot a través d'una talla en alt relleu d'una qualitat destacable. En aquest cas pertany a l'antic cor. Es tracta d'una de les parts que es reaprofitaren i que formava part de la intervenció de Joan de Sales.

2.2.1.3. Gelosia

Per començar parlarem de les gelosies que formen el gran buc d'aquesta estructura, que localitzam tant a la part de l'epístola com a la part de l'evangeli. Aquestes caixes tenen forma rectangular amb els cantons fent xamflà i se sostenen per una estructura en pendent que reposa sobre l'enteixinat i les columnes de pedra, també anomenats elements sostenidors. El cos central està format per la gelosia emmetxada a caixa i espiga, a través d'una sèrie de panells

successius, construïda amb fusta de pi i creada per l'equip de Gaudí a principis de segle XX, seguint el model de l'antiga gelosia que es localitzava a l'antic cor. El disseny d'aquella està format per una trama de figures geomètriques que representen una espècie d'estrelles i entre cada tram es localitza una peça redona, de ferro, que té solament un sentit decoratiu. Aquesta gelosia, com bé podem veure a les imatges, a la part més visible o exterior, és fragmentada per panells separats alhora per les antigues columnes de l'anterior cor, obra de Joan de Sales, i per la part interior per un seguit de taulons o fustes emmetxades que creen l'estructura que forma les cobertes i la caixa central.

2.2.1.4. Motllura, segle XVI

Tancant la zona de la caixa de la gelosia i baix d'una petita socolada, localitzam una motllura que denominam antiga pel fet de formar part de l'antiga disposició del cor, de la intervenció de Joan de Sales i que anteriorment tancava la zona del respatller, just baix les columnetes i que en l'actualitat fa la mateixa funció, com de faixa que separa dues parts ben definidores de l'estructura general. En aquest cas la fusta també és de roure i representa en forma de sanefa un fullam en alt relleu.

2.2.1.5. Plafons i crosses

Tanca l'estructura general, el buc de les tribunes. Aquest tancament, el localitzam en dues parts, la primera davall la motllura de la qual hem parlat anteriorment, seguint forma de pendent, inversa a la de les cobertes i realitzada amb petits llistons de fusta de pi, emmetxats entre si en forma d'espina de peix i emmarcats dins els diferents panells que defineixen tota la distribució general de les tribunes. La part inferior segueix la mateixa estructura, però en aquest cas amb el disseny de l'espina de peix invertida i amb els distints panells disposats en pla. Aquesta part és també de nova creació. Hem d'esmentar que és en aquesta zona, a la part que dona a l'interior de la capella Reial, allà on se situen els escuts que explicarem més endavant, en un altre apartat. Les crosses localitzades a les tribunes formaven part de l'antic cor, construïdes per Dubois i Fillau i possiblement algunes també per Joan de Sales en fusta de roure, i que segueixen tot un repertori d'elements vegetals, figures humanes, animals fantàstics, tot seguint la tècnica de la talla i la talla calada, de la qual hem de destacar també la qualitat. Actualment a causa de la seva disposició a gran alçada no se'ns permet de fruir de la seva bellesa. Antigament aquestes crosses delimitaven els distints panells que formaven cada una de les cadires de la part alta del cor, a la zona del respatller. Custodiaven cada un dels panells del guardapols, les arqueries cegues i anaven a sobre cada una de les columnetes i davall el fris dels àngels, del qual abans hem parlat.

Estat de conservació

A l'hora de parlar de l'estat de conservació tindrem en compte els mateixos ítems que en els apartats anteriors: l'atac de xilòfags, el deteriorament i els elements externs, per així poder tenir-ne una idea general completa. Tot i això, hem de comentar que l'estat de conservació en general era bo. Parlarem primer dels atacs dels xilòfags, fou justament a les tribunes i a una de les cadires del conjunt del cadirat allà on es localitzà un atac de xilòfags actiu. En el cas de les tribunes, aquest atac era poc important i molt localitzat. El situam en els elements decoratius de les columnes de roure. Per altra banda també localitzàrem atac de xilòfags actiu a la zona de la gelosia, sabem que aquesta era una de les parts noves fetes amb fusta de pi i que estava en molt bon estat de conservació.⁴⁰ A la resta de zones que formen les tribunes no es van localitzar més atacs de xilòfags. En el cas de les cobertes simulades, o teulades, d'ambdues tribunes, es localitzaren les mateixes patologies que a la resta del conjunt analitzat fins ara. A les teulades seguim trobant els mateixos indicadors d'alteració que a la resta del conjunt: la pols, la brutícia i les sals en són les protagonistes. La morfologia de les teulades fa que rebin la pols directa que prové de les parts del sostre de la Seu i que a més s'ajuntin amb la humitat ambiental i en zones determinades es creï una simbiosi entre aquesta, les sals i la pols. La zona del fris amb un disseny tan elaborat ha fet que l'acumulació de la pols fos l'indicador d'alteració més gran i important. El que queda reflectit a les fotografies era el que trobàrem a la totalitat del perímetre del fris de totes dues tribunes. Com bé es pot observar, el grau d'acumulació d'aquesta era molt alt. En un primer examen ens pensàrem que la tribuna de l'epístola estava en pitjors condicions que la de l'evangeli, sobretot pel fet d'haver sofert més de prop les conseqüències de les obres de la capella del Santíssim. A l'hora de començar el nostre procés de restauració ens adonàrem que les dues tribunes tenien pràcticament el mateix nivell de conservació i deteriorament. El que sí que hem d'esmentar és que aquest grau de pols sí que era fruit d'aquest darrer segle, ja que el conjunt és de nova creació, però com hem esmentat abans a l'hora de parlar de la resta d'elements del conjunt, suposam que l'equip de Gaudí no va realitzar cap tipus de conservació en cap dels elements que aprofità per a la creació de les tribunes.

⁴⁰ L'equip d'historiadors ha treballat amb la documentació original de les fusteries que feren feina en aquell moment amb l'equip de Gaudí. Per ara no podem treure'n conclusions definitives.



Fig. 46-47. Acumulació de pols i restes de brutícia a les teulades



Fig. 48. Estat de conservació del fris del segle XVI



Fig. 49. Estat de conservació de l'interior de les tribunes corals



Fig. 50. Acumulació de pols a les croses abans de la restauració

A les fotografies hem comprovat quin era l'estat de les caixes rectangulars, grans elements sostenidors que formen les tribunes. Hem pogut veure que aquí també la pols era l'indicador d'alteració més important i gairebé únic. A diferència de les altres parts del conjunt del cor, l'acabat no presentava cap problema afegit a l'estat de conservació. Hem de tenir en compte que per la seva disposició i situació estan preservades tant de l'impacte i el factor antropològic com dels sistemes de neteja poc adients. Tot i així hem de calibrar tota una sèrie d'aplicacions externes del tipus de cablejat i perns de subjecció que d'una banda fan malbé la correcta lectura de l'obra i d'altra, sobretot les que tenen a veure amb els sistemes d'il·luminació, són un possible perill d'incendi. Cal comentar també que ens dificultaren la bona neteja mecànica i l'aplicació de l'insecticida.

En el cas de la intervenció del taller es repetí el procés ja explicat. Primer el tractament insecticida de caire preventiu, incidint en aquelles zones on s'havia localitzat atac de xilòfags actiu. En segon terme la neteja mecànica, que fou complexa a causa del grau de pols acumulada. La neteja química adient i com a final del procés l'aplicació de l'acabat sempre tenint en compte la realitat de la peça.

2.2.2. Elements decoratius

2.2.2.1. Corns de l'abundància

Els corns de l'abundància o cornucòpies són elements realitzats al moment de la construcció de les tribunes corals. Es tracta d'uns corns de l'abundància realitzats amb guix i policromats a l'oli.



Fig. 51. Corn de l'abundància

La presència de sofre, bari i zinc ens fa pensar amb el compost anomenat «litopó» de color blanc. Si no pertanyen a aquest compost es tractaria de la mescla de blanc de zinc i blanc de bari. Tant el litopó com el blanc de zinc es comencen a produir cap a la meitat i/o el darrer quart del segle XIX, la qual cosa ens ajuda a datar les peces i situar-les en la reforma de Gaudí.

Estan realitzades amb guix, i després d'un examen visual acurat podem assegurar que estan realitzades amb motlle. Creiem que els corns es van fer per una banda i les fruites es van realitzar també una a una amb motlle. L'«artista» encarregat de la construcció després va combinar les distintes fruites al seu gust en cada corn.

Aquests es troben subjectes a les jàsseres mitjançant un llaç de planxa de llautó i mitjançant un fil de ferro. La realització d'aquestes subjeccions no és gens acurada ni fina, com altres coses que ja hem comentat. L'important torna a ser l'aspecte decoratiu final i no la tècnica ni el procés.

En total en trobam catorze, set a cada tribuna coral. Es troben situades als angles que trobam entre els capitells de les columnes de jaspi i les jàsseres marmoritzades de fusta policromada.

Estat de conservació

Localitzam moltes faltes de suport amb la pertinent falta de policromia. A les zones dels llaços dels fils metàl·lics de subjecció s'ha produït desgast de la policromia per fricció.

S'ha realitzat una neteja, un segellat de les pèrdues de volum i una reintegració amb la tècnica del *regattino*. Els llaços han estat netejats i protegits per tal de frenar-ne l'oxidació.



Fig. 52. Detall de la reintegració

2.2.2.1. Escuts de la part baixa

Ens trobam davant uns elements construïts i dissenyats per Gaudí per a la decoració de les tribunes corals. Es tracta d'uns escuts, o cartel·les o broquers construïts amb fusta i cartó i amb uns detalls policromats i daurats, en una clara referència a la funcionalitat de les tribunes corals, ja que aquests motius reproduïxen «l'himne litúrgic de sant Joan Baptista que donà origen a les notes musicals (Ut queant laxis....) ressaltant amb lletres daurades les notes Ut, re, mi, fa, sol, la.»⁴¹

Pels materials utilitzats podem tornar a pensar que a Gaudí li interessava molt més la part estètica que la part tècnica. Realment el cartó no és un material de gaire categoria per a una intervenció d'aquest tipus, emperò tenim exemples suficients en el conjunt de la intervenció de Gaudí com per entendre que Gaudí i els seus ajudants utilitzaven materials que serien més indicats per a maquetes i/o decorats. La utilització d'aquests materials podria respondre a la necessitat d'avançar ràpidament l'obra. Evidentment és molt més fàcil i ràpid amb la utilització d'aquests materials que de la fusta.

Tal vegada Gaudí per dissenyar aquests escuts es va inspirar en dos broquers que actualment es troben al museu de la Catedral de Mallorca i que corresponen a la família Maixella (segle XV) i a la família Pujals (segle XV).



Fig. 53. Broquer del segle XV i escut de les tribunes corals

Tècnicament aquests elements no presenten gaire complicacions. No presenten cap tipus d'acabat. Tan sols en el cartó, i per reproduir l'himne de Sant Joan, presenta uns detalls policromats a l'oli i daurats al mixtió. No presenta vernissos.

⁴¹ Llabrés Martorell, P. J. (2005). *Gaudí* [...], pàg. 43.

Estat de conservació

Tenint en compte la naturalesa del material podem dir que l'estat de conservació és bo.

Es realitza una neteja mecànica i a les zones policromades i de fusta la corresponent neteja química. A les parts de fusta es dona l'acabat que s'aplica a la fusta de tot el conjunt i les zones policromades es protegeixen amb un vernís final.

2.2.2.3. Àngels i elements decoratius daurats

Aquests elements també formaven part del conjunt del retaule barroc. En concret estaven situats sobre les jàsseres de fusta policromades. Gaudí el que realment va fer va ser incloure entre aquests dos elements originals un volum de nova creació com són les caixes elevades de les tribunes corals, fet que ens demostra de bell nou el caràcter conservacionista de Gaudí.

Els àngels són de fusta tallada i daurada. Només presenten motius policromats al tremp als escuts que porten. Aquests motius representen els símbols de la Immaculada Concepció. Tal vegada aquí no tenen tanta raó de ser, emperò tenien tot el seu sentit a l'antiga ubicació, ja que es corresponia amb la temàtica mariana i dedicació del retaule major barroc.



Fig. 54. Detall d'un dels àngels que coronen les tribunes corals

La tècnica de daurat en un principi respon a la tradicional, tal com es presumia des del primer moment. Les anàlisis de laboratori ens han aportat les dades definitives sobre els materials i les tècniques utilitzades i han corroborat l'esmentada hipòtesi.

El procés de policromia tradicional es resumeix en tres passos successius: aparellar, daurar i policromar. Els dos primers constitueixen el que en podríem denominar la base i no experimenten grans varietats al llarg de la història. La darrera expressió artística és l'encarnació, que en aquestes peces no trobam. L'únic que trobam a nivell de policromia són els motius policromats

dels escuts. Per assentar-se, cada fase requeria que l'anterior mostrés la superfície anivellada i també un assecatge uniforme i ràpid; a més, perquè aquestes operacions arribessin a un bon final, el tall del tronc havia de ser precedit de bona lluna.

Malgrat que quedava ocult, es concedia una importància transcendental a l'aparellament, ja que en depenia la consistència de les mans anteriors. Abans d'efectuar aquests processos, havia de netejar-se bé la fusta de pols, serradures i brutícia; s'havien de picar els nusos i de repassar la superfície amb la gúbia. A continuació, se li donava un bany additiu o encolat de cola fluixa o bé de cola d'all. Les juntes i clivelles es tancaven amb tela encolada, cànem, falques de fusta, grapes; s'empastaven o se'ls donava una mà de cola forta.

Després d'aquest procés es podia aplicar la primera capa d'aparellament o enguixada, formada per diverses mans de guix gruixut i mate (entre tres i sis). Una vegada seques, s'afegien amb pinzell les capes de guix ben mòlt i sedassat, la composició del qual depenia de les condicions climàtiques de cada zona. Tractant-se d'un clima humit, és possible que s'hagués afegit algun alcohol amb l'aigua-cola perquè no s'esquerdés, però no ha estat possible comprovar aquesta dada i, de fet, apareixen clivelles importants als estrats de guix que actualment queden a la vista a causa de pèrdues de la capa d'or.

A l'hora de l'aplicació de l'or trobam en aquest conjunt dos tipus d'acabats diferents. Ens crida fortament l'atenció la diferència d'aspecte entre els àngels i els motius decoratius situats entre els àngels. L'or a les figures dels àngels, tal com hem pogut comprovar en el resultat de l'anàlítica, està aplicat al mixtió. En canvi els motius decoratius tipus «M» estan realitzats amb la tècnica tradicional que consistia que damunt l'aparellat s'hi aplicaven diverses capes de bol o d'argila vermellosa (fins a cinc) que facilitava l'adherència del pa d'or. Posteriorment s'aplicaven els fulls de pa d'or, banyant prèviament la zona amb aigua. Un cop ben eixuta, es brunyia amb una pedra d'àgata. En aquests elements trobam alguna aplicació de cola per tal d'aconseguir un joc entre or brillant i mat.

Com dèiem, a les figures dels àngels després de l'aparellat es decideix aplicar l'or amb mixtió. Aquest mixtió està acolorit amb pigments i l'aglutinant és oli de lli. Entre el mixtió i l'aparellament trobam una capa de cola animal, aplicada probablement com a capa segelladora per assegurar la bona adhesió i assecatge del mixtió, ja que aplicat directament sobre l'aparellament hauria pogut tenir zones amb assecatges diferents i això hauria afectat a l'hora d'aplicació de l'or.

A les analítiques també queda patent la quantitat de sals que cauen de les voltes de la Catedral i que en el cas dels àngels es troben en forma d'una capa conjuntament amb brutícia.

Estat de conservació

A nivell de suport localitzam juntes obertes, manques de suport ligni i tèxtil (draps de puresa), atacs d'insectes xilòfags, oxidació dels perns i tatxes de subjecció. La policromia presenta descohesió entre les diferents capes així com pèrdues de policromia i capa de preparació. En algunes zones presenta desgast de la pel·lícula metàl·lica.

A nivell de superfície trobam una capa de pols i sals d'una gruixa considerable.

Com a intervenció hem realitzat una consolidació de la policromia, neteja mecànica i química, segellat de totes les juntes per evitar que les sals penetrin a l'interior de la peça i retoc mitjançant una tinta neutra. Per acabar, tots els elements han estat protegits per un vernís final.

Valoració crítica de l'obra de Gaudí

Com hem vist al llarg de tot l'article, l'arquitecte Gaudí realitzà una reforma espacial que canvià completament la visió de la Catedral de Mallorca.

La primera fase de tota la reforma durà poc més de cinc mesos (de 19 de juliol a 8 de desembre de 1904), temps relativament curt si analitzam el volum de les feines realitzades. Creiem que aquest fet és suficient per a afirmar que aquesta reforma respon a un projecte molt ben pensat i estructurat, on en la primera fase no hi havia lloc per a la improvisació, fet que sí que trobam, i que probablement va ser una constant, en la majoria de les feines després de la inauguració del 8 de desembre de 1904.

En aquesta primera fase es redistribueix l'espai de la capella Reial amb el nou espai conquerit a la nau central. Cal no oblidar que Gaudí no realitza només un trasllat del cor sinó que abans ha d'alliberar l'espai de la capella Reial, que es troba ocupat per diferents peces artístiques. L'estudi de les imatges de l'època ens permet afirmar que les obres estaven començades i avançaven a gran ritme en distints punts alhora, cosa que també ens serveix per afirmar que tot responia a un pla molt ben projectat i que l'arquitecte tenia molt clar al cap, i probablement damunt paper, encara que no coneixem l'existència de cap projecte sobre paper. En canvi sí que ens n'han quedat les maquetes, tant de la capella Reial com de la capella de la Trinitat, on Gaudí «jugava» a crear el nou espai.

Com dèiem a l'inici de l'article sobre que les obres van ser concebudes com una restauració, creiem important ressaltar l'interès de Gaudí per reutilitzar tots els objectes i peces artístiques que provenien dels diferents elements desmunts. No entrarem a valorar el fet del canvi d'ubicació del cor ni cap de les seves intervencions a la Catedral ja que no és la nostra feina, però sí que volem deixar

constància del tractament respectuós que dona a tots els objectes artístics amb els quals treballa i a l'esforç que realitza per reubicar-los i per donar-los una nova funció litúrgica o estètica. A més creiem que sempre s'ha d'analitzar la feina de Gaudí a la Catedral des del punt de vista de conservació patrimonial del moment que es va realitzar. Creiem que el concepte restauració i/o conservació va ser present durant totes les obres que realitzà Gaudí, i fins i tot en detalls més concrets que ja hem comentat. A més, la conservació dels elements artístics és una realitat, cosa en què molts de cors de la geografia espanyola no van tenir la mateixa sort els anys posteriors. Àdhuc en el concepte de restauració, Gaudí s'avança al seu temps.

En el conjunt del cor Gaudí també realitza peces de nova factura, peces que necessita per a acabar de construir el nou cor a l'espai superior de les tribunes corals. També realitza peces de nova factura, d'estètica gairebé modernista, per substituir les peces que lleva del conjunt del cadirat per aplicar-les a les tribunes. Tal vegada aquest fet no respon només a una necessitat decorativa sinó a una intenció d'unificar estils i de dotar les tribunes corals, totes elles de nova construcció, d'algunes peces amb pes històric.

El tractament general de Gaudí, tant en els elements de fusta com de pedra, és el mateix: primer redistribueix el material existent i després realitza peces de nova factura per tal de rematar el conjunt, sempre intentant d'aconseguir un mimetisme per tal que funcioni com un conjunt o obra única. Tal vegada la nostra situació cent anys després ens permet apreciar el que ell tenia en ment: crear una nova peça funcional a partir de peces històriques de diferent època i procedència aconseguint que aquest conjunt, en un principi heterogeni, funcioni com un tot.

El treball que va realitzar Gaudí s'ha d'entendre i observar en tot el conjunt. Creiem que Gaudí sempre va actuar amb una visió de conjunt, on la forma era l'important, més que la tècnica o l'execució puntual, gairebé com si d'un decorat teatral es tractés. De vegades la feina puntual no presenta una realització gaire pulcra, emperò funciona perfectament dins el conjunt.

Criteris d'intervenció

Des del primer moment es va treballar amb un equip disciplinari format per restauradors, historiadors, químic, arquitecte i fotògraf, posant sempre en comú en totes les reunions setmanals les descobertes i els dubtes que anaven apareixent. A aquestes reunions també hi assistien les tècniques de patrimoni del Consell de Mallorca i una representació del Capítol. Totes les decisions es prenen amb el consens de totes les parts.

La funció principal de les reunions era aconseguir una investigació de la peça des de les diferents vessants que envolten sempre una obra d'aquestes caracterís-

tiques, investigació interdisciplinària que es va anar desenvolupant de manera paral·lela a la nostra intervenció i que es va anar perfilant a partir de totes les troballes que es feien tant a nivell físic a la peça com a nivell documental per part dels historiadors. Tota la investigació sempre va comptar amb el suport dels estudis científics. Les metodologies de treball i els tractaments a realitzar sempre eren fruit de les conclusions obtingudes de les reunions de l'equip multidisciplinari.

Els tractaments realitzats han perseguit eliminar i frenar els agents d'alteració causants dels danys que presenta l'obra per evitar l'aparició de noves patologies o de les mateixes, però a la vegada deixant a la vista les petjades que el pas del temps ha produït en el conjunt del cor. Tots els tractaments s'han realitzat sempre des del principi de mínima intervenció, tal com recomanen els organismes internacionals especialistes en la matèria. Les intervencions sempre suposen una manipulació de la peça i tota manipulació sempre implica un risc. Per això es va optar per tractaments que no resultessin gaire intervencionistes. S'ha donat suport a la teoria de respectar els afegits històrics que no dificultin la lectura de l'obra i que no suposin un perill per a la conservació.

Sempre s'ha actuat des de l'estudi de l'obra, els materials i les tècniques d'execució, també hem tingut en compte les intervencions anteriors. S'ha actuat directament sobre les patologies i se n'han observat les causes d'origen. Els tractaments que s'han dut a terme estaven validats per un seguit de proves realitzades a la mateixa peça amb diferents dissolvents i materials, els resultats de les quals eren presentats sempre a l'equip interdisciplinari, el qual aprovava les decisions. Tots els materials aplicats tant per la neteja com pels acabats són materials compatibles amb la naturalesa material de la peça.

Les neteges realitzades sempre han estat homogènies, i amb productes i mètodes que no alterin la naturalesa dels components del conjunt.

També cal apuntar que en el procés de restauració no s'ha previst la idea de reintegrar les faltes de volum que es localitzen en l'actualitat a la totalitat del conjunt, llacunes produïdes pel mateix desgast i utilització de la peça o a causa del trasllat realitzat per Gaudí, aquestes, però, s'han documentat per a un posterior estudi, si escau.

Les faltes o pèrdues de policromia han estat reintegrades amb tècniques discernibles i sempre amb un criteri que permeti la lectura correcta de la peça.

Tot el procés d'intervenció així com tots els estudis tècnics i científics han estat recollits de manera extensa en una memòria, on es troben descrits un per un tots els tractaments realitzats a cada un dels elements que formen el conjunt.

S'ha realitzat un pla de manteniment per tal de conservar la peça i la intervenció en bon estat.