

Noves dades i reflexions des de la restauració de l'obra intervinguda per Gaudí en el cor catedralici

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*

1. Noves dades del cadirat

1.1. Reparació per intervenir el conjunt

Amb aquest article es vol aprofitar per informar de quines han estat aquestes noves dades que han sorgit a partir de la nostra intervenció sobre el conjunt del cadirat del cor de la Seu.

Abans d'entrar directament en el tema que ens pertoca es vol esmentar que el procés començà en el primer moment en què es redactà un primer estudi preliminar¹ de l'obra amb una aproximació historicoartística per a presentar el conjunt i proposar-ne la restauració.

En el meu cas la doble vessant, per una banda d'historiadora i per l'altra de restauradora de mobles, féu que en tot moment tingués els

¹ Estudi preliminar elaborat per la doctora Mercè Gambús, coordinadora del Grup de Conservació del Patrimoni Artístic Religiós de la UIB.

dos mons molt en compte, a més en el cas d'aquest conjunt tan singular no podem deixar d'esmentar el factor de l'impacte de l'obra damunt nostre. El factor de l'emoció. Aquest factor moltes vegades, tot i que es pateixi, no es contempla a l'hora de valorar-lo o de quantificar-ne el grau d'importància per dur a terme la feina. Com vos podeu imaginar l'impacte del conjunt aparegué en el primer instant en què ens plantejàrem el projecte i ens acompanyà durant tot el procés, a mesura que anàvem descobrint dades i intentant interpretar-les.

El fet de conèixer bé l'obra era una de les nostres prioritats, sols així podríem intervenir-hi amb un criteri encertat. Durant tot el procés han anat apareixent incògnites: algunes s'han aclarit i pot ser que en d'altres no hi arribem mai. Com bé sabeu, des del principi es va posar un marxa un grup de treball interdisciplinari, restauradors, historiadors, investigadors i tècnics en patrimoni, per tant, les dades anaren apareixent de forma espontània i no sempre ordenades cronològicament, això féu que estiguéssim obligats a dur-ne sempre un bon control i a ser estrictes en la recollida de les dades, ja que alhora intervenien en el procés diferents nivells de documentació.

S'ha parlat de dades històriques, tècniques, del factor «emoció» a l'hora de dur a terme el projecte, però també hem de tenir en compte el factor sorpresa, que no ens va deixar d'acompanyar en tot el procés.

Un cop presentat quin fou l'esperit que ens acompanyà en tot moment s'ha de presentar quines foren per part meva les dues incògnites més importants: una era l'època històrica de cada una de les parts que componien el conjunt, que encara ara està per acabar de documentar, i l'altra seria quin era el grau d'intervenció sobre l'obra; aquesta l'anàrem aclarint amb tot l'equip i sempre tenint en compte la mateixa fisonomia de la peça, les analítiques dels materials que anaven sorgint per a poder documentar i intervenir-hi després i les necessitats de la peça pròpiament dites.

Una de les fonts més importants a l'hora d'entendre la peça i sobretot de com la tractà Gaudí foren les fotografies antigues que s'anaren recopilant a través de tot el procés de la feina, totes i cada una d'elles foren crucials per ajudar a desxifrar el trencaclosques en que convertí Gaudí el trasllat i posterior reordenació del conjunt del cor.

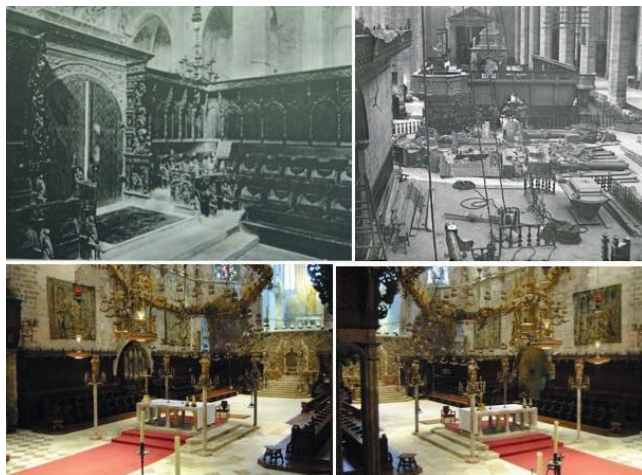


Foto1: antiga disposició del cor. Col·lecció Biblioteca Lluís Alemany

Foto 2: procés de les obres. Col·lecció E. Sagristà

Foto 3 i 4: vista del conjunt actual. Autor: Jaume Gual

1.2. De l'observació a la documentació

Un cop l'equip es posà en marxa i després de l'examen organolèptic i de moltes hores d'observació directa de la peça, es decidí seguint el criteri unitari de tot l'equip que el conjunt s'intervendria sempre segons els criteris de la restauració arqueològica i la conservació, és a dir, que nosaltres no eliminaríem ni reintegraríem cap dels elements que es trobaven en el conjunt que formassin part d'altres processos d'intervenció, sinó que la nostra tasca es basaria en la conservació de la peça i la documentació de tots aquells factors i elements que anirien sorgint a mesura de la nostra feina i que nosaltres consideràssim que podien ser importants, tant per la comprensió de la peça com pel seu posterior estudi. Aquesta tasca es dugué a terme alhora que es cohesionà l'equip de treball interdisciplinari. Aquest equip també fou una novetat a l'hora de plantejar-se les noves intervencions a la Catedral, fou una nova manera de fer feina i no es pot deixar de considerar que és la forma més adient de treballar i que donà excel·lents resultats.

Abans de començar cap tipus d'intervenció sobre el conjunt ja comptàvem amb unes dades molt importants, en aquest cas l'estat de conservació que ens donaven tots els indicadors d'alteració sobre la peça: acabat actual, acumulació de pols i brutícia, marques de l'ús,

sistemes de neteja i la seva repercussió, tot això en major o menor grau podria ser una dada en si mateixa interpretable i a mesura que ens podíem apropar a la peça no sols per observar-la, sinó també per fer-hi feina, n'aconseguíem més informació. El muntatge de les bastides fou importantíssim per a poder accedir a totes aquelles zones inaccessibles habitualment. Aquestes fotografies podrien ser per elles mateixes unes dades a interpretar, el grau de brutícia es podria relacionar amb l'antiguitat de les cadires, una mala conservació..., un mal ús...



Autor: Jaume Gual



Autora: Kika Coll

Detalls de la pols sobre la talla

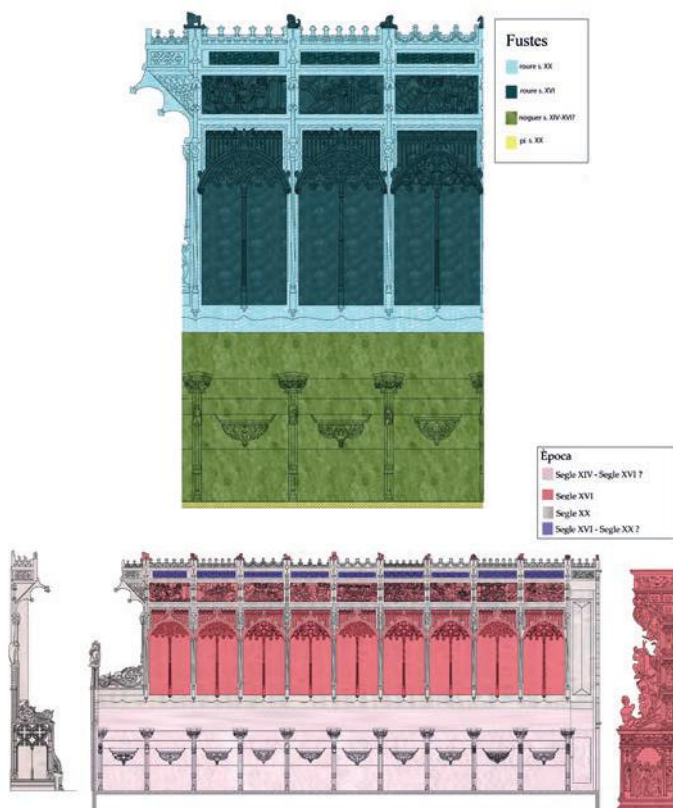
Una vegada que es començà la tasca de la restauració en si es començà per la neteja mecànica, seguirem amb el procés de desinsectació per continuar amb la neteja química i fou en aquesta part del procés en què es van anar aconseguint més dades de quin era l'estat i la qualitat de la fusta en totes i cada una de les parts del conjunt.

Se sap que el cadirat actual és fruit no sols del trasllat i adequació al nou presbiteri per part de Gaudí, també és el resultat de l'evolució de les obres durant segles a la totalitat de la Catedral, el cor s'anà ampliant segons les necessitats litúrgiques de cada època i el que tenim a l'actualitat és la darrera intervenció duita a terme a principis del segle XX.

Aquestes dades extretes un cop realitzada la neteja mecànica foren recollides i estan a l'espera d'una futura interpretació, potser arribarem a saber quines són les cadires que corresponen a cada època d'intervenció en el cadirat i quines i quantes en queden de les èpoques més

antigues.² Tenim documentades entrades de diferents fustes i èpoques, per tant, prou informació per a poder acostar-nos-hi.³

La tasca de la recollida de dades pel que fa tant a les patologies com a l'estat actual i les diferents intervencions a cada cadira es varen recollir de forma meticulosa en planimetries que ens ajudaren a l'ordenació de la tasca i que es poden consultar a la memòria final del projecte, així com també de les diferents fustes i èpoques del conjunt, en presentam una mostra.⁴



Planimetries de les èpoques i les fustes. Autora: Muí Morey

² Aquest procés seria molt interessant com a colofó a la nostra feina, tot i que en el món de la fusta és complicat ajustar el moment exacte de la fabricació de les obres, sí que es pot comparar amb les diferents tipologies de fusta, l'estat d'aquestes i l'estil i les característiques formals dels seus motius decoratius.

³ 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.

⁴ En aquest cas volem agrair la feina feta a Muí Morey per la seva dedicació i el seu rigor, ja que era una tasca complexa.

Aquestes planimetries recolliren primer les patologies que podia sofrir la fusta, la localització d'intervencions posteriors a la seva primitiva construcció en forma de reparacions comunes que a la memòria s'han anomenat aplicacions externes, tant a l'estructura com en els volums. Aquestes aplicacions poden ser des de perns, massilles i ceres de diferents colors, i per tant suposades de diferents èpoques, que volien amagar el desgast i els desperfectes produïts pels atacs dels xilòfags. Com ja hem esmentat abans aquestes massilles i ceres no foren eliminades però sí documentades, seguint així el criteri establert als inicis de la restauració.

Altres aplicacions externes com el cablejat de fibra òptica també ens donava noves dades de diferents processos d'intervenció en el conjunt i que moltes vegades anaven lligats als diferents canvis d'usos del mateix conjunt.

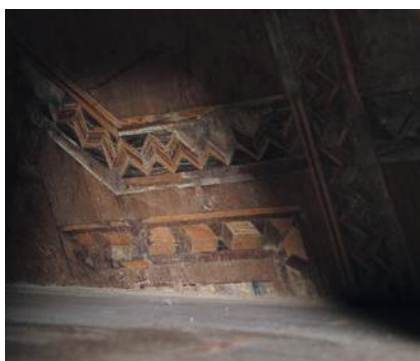
En aquest apartat no podem deixar d'esmentar el treball dut a terme per Elvira González en què recull les marques, les inscripcions fetes a llapis i els grafitos que s'hi han anat localitzant.⁵



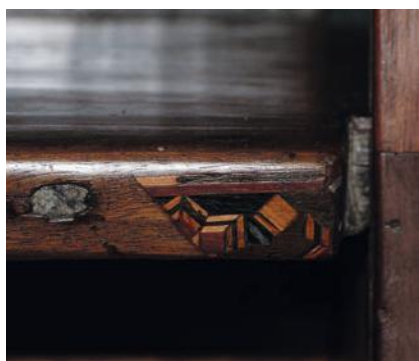
Detalls de llapis i color sobre la talla. Autora: Kika Coll

⁵ González Gonzalo, E. (2013). *Inventario glijotográfico de la Catedral de Mallorca. Marcas, inscripciones y grafitos de la Tribuna Coral y la Sillería del altar mayor. Memoria de Intervención*. Inèdit.

Altres dades, en aquest cas més curioses i inesperades, serien com aquest exemple localitzat a un dels seients del primer tram de l'epístola i que conté una petita incrustació d'un trosset de marqueteria o combinacions de fusta, que no té res a veure amb la resta del seient i que pensam que podria ser el segell d'algú que va intervenir en el cadirat. Aquesta curiositat a més s'incrementa quan es localitza a l'interior d'un faristol que formà part del mobiliari del cor, però que a l'actualitat es troba a la residència de Sant Pere i Sant Bernat, aquest fet no s'ha localitzat a l'atra banda.



Detall de l'interior del faristol



Marqueteria aplicada al seient

Autora: Kika Coll

Després de l'observació directa i un bon exercici de síntesi ens adonam d'una sèrie de «mans» que treballaren segurament a diferents èpoques i sota les ordres de diferents mestres, aquestes dades estan recollides i resten pendents del futur estudi que caldria fer per tancar una sèrie de temes. A primera vista es veu molt clara la diferència amb l'estil i l'aplicació de la tècnica de la talla en tots les seves modalitats, a les imatges en veim una mostra de les moltes que es localitzen. Aquest fet també es pot observar a les misericòrdies i als diferents trams del guardapols, tot i que aquest es féu durant el segle XVI i sota la supervisió del canonge Genovard, s'observen mans distintes, que tracten els volums i les formes de diferent manera.

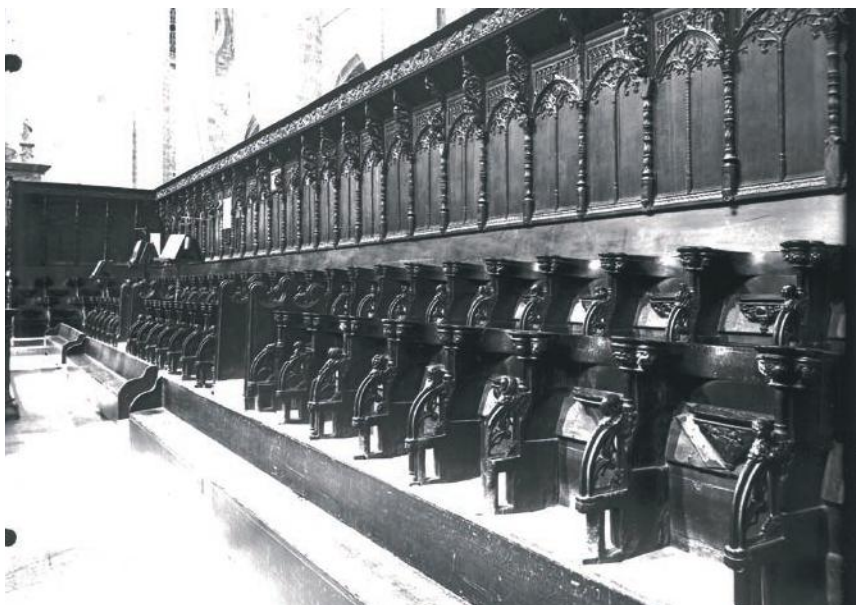
Aquesta tasca de síntesi és prou complexa per la gran quantitat de cadires (recordem: 110), a l'actualitat amb els corresponents braços, poms, misericòrdies i guardapols, però podria aclarir molts incògnites i arrodonir la història del conjunt coral.



Diferents «mans» als plafons del guardapols. Autor: Jaume Gual

1.3. De la documentació a l'observació

Durant el procés de la restauració i en constant connexió amb l'equip del Grup de Conservació del Patrimoni Artístic Religios de la UIB, s'han anat compartint i contrastant dades, en aquest cas, cal comentar que es va aportar documentació de la fusteria La Palmesana dels anys 1904 i 1905 que ens confirmaren moltes de les intervencions que es dugueren a terme en el moment del trasllat per posar a punt i fer funcional el conjunt del cadirat. Entre d'altres intervencions tenim la reposició de les columnetes de la part inferior de les cadires de les quals, segons les imatges, es pot observar amb claredat l'estat de les antigues i l'estat de les noves. Actualment encara es conserven en molt bon estat.



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



Detall d'una de les columnes noves. Autora: Kika Coll

Una altra dada que ens arribà a través de la recerca bibliogràfica i que després no s'ha pogut encara ara comprovar és el fet de que el cadirat presentàs en qualque moment de la seva existència uns escuts heràldics als respatl·lers, segons que es localitza a la bibliografia⁶. Després de l'examen exhaustiu no se'n trobaren restes ni als respatl·lers ni a cap de les misericòrdies de l'actual cadirat, tot i que hem d'aportar que reconeixem que en la intervenció de Gaudí sí que es realitzaren de bell nou misericòrdies, per ara basam la nostra informació en l'aspecte formal i la iconografia així com també en l'estat i el tipus de fusta. Encara a dia d'avui no hem localitzat documentació històrica que ens certifiqui quines foren les intervencions de Gaudí en aquest aspecte.⁷

1.4. Dades científiques per a la intervenció

Des del primer moment del projecte d'intervenció es dugueren a terme les pertinents analítiques dels materials d'acabat sobre el cadirat per a poder tenir constància amb quins elements comptàvem i de quina hauria de ser, per tant, la nostra intervenció. Els resultats de les analítiques aportaren científicitat al projecte i corroboraren tot allò que l'equip suposava després dels primers exàmens visuals de l'obra. Heu de saber que no tot el conjunt presentava ni el mateix acabat ni el mateix grau de neteja a les darreres dècades, fet que ha canviat la fisonomia del conjunt i que a l'hora de la nostra intervenció s'haguessin de tenir aquests factors en compte ha determinat que a l'hora de les analítiques no es localitzàs segons quin material que restava baix les darreres capes de ceres siliconades, productes utilitzats per l'equip de neteja els darrers anys.

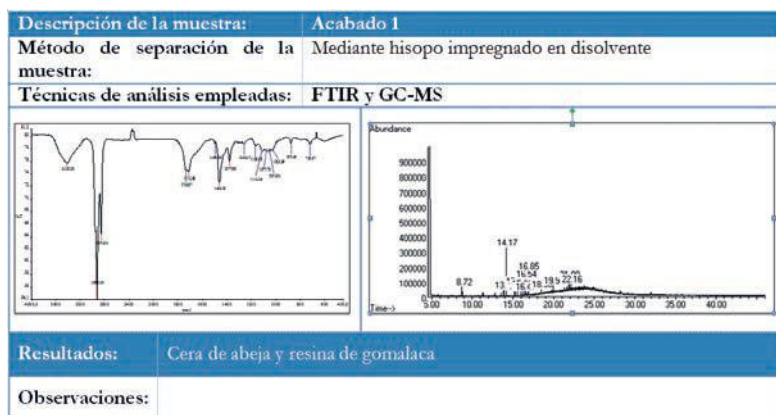
Segons els resultats de les analítiques, les ceres siliconades i l'oli de lli eren els materials que es podien detectar i que nosaltres, seguint un criteri històric, podíem definir a quines diferents èpoques s'haurien pogut utilitzar. Tot i això érem conscients que en qualque moment de la histò-

⁶ Gambús Saiz, M. (2007). «La incidencia artística del taller de Damián Forment en Mallorca: Fernando de Coca (1512-1515), Antoine Dubois (1514), Philippe Fullau (1514-1519) y Juan de Salas (1526-1536)». *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana* (BSAL), 63, 63-92.

⁷ L'actual cor de l'església de Porreres prové del cor de Sant Francesc de Palma. Hi podem observar diverses misericòrdies dels seients amb escuts heràldics. Aquest conjunt necessita una restauració urgent. Vegeu: DDAA. (2007). *Actes de les I Jornades d'Estudis Locals: Porreres, 2005*. Porreres: Ajuntament de Porreres. Vegeu: DDAA. (2007). *Actes de les Jornades d'Estudis Locals: Porreres, 2005*. Porreres: Ajuntament de Porreres.

ria del cor la cera hauria estat utilitzada per donar l'acabat tan adient a la tècnica de la talla des de l'època gòtica fins a l'aparició dels diferents vernissos i resines,⁸ però la cera no apareixia en cap de les analítiques.

En un moment de reflexió es pensà de prendre una mostra d'un dels racons que es localitzen entre el trams frontals i el lateral, en aquest cas de l'epístola, i com es pot observar a les fotografies fou just allà on els productes del segle XX no havien estat depositats i on es pogué detectar la cera animal amb restes de resina de goma laca sobre la fusta i baix les restes de brutícia. Tot i que pot semblar una dada poc representativa fou una troballa molt important per l'equip de restauradors de fusta, per una banda per la satisfacció de dotar de científicitat una suposició basada en el propi coneixement i d'altra banda per a poder també justificar la cera com a producte escollit per a l'acabat de la nostra restauració.⁹



Detall de les analítiques. Autor: Artelab



Detall de la zona d'on es prengué la mostra.
Autora: Kika Coll

⁸ Vegeu Ordóñez, L. (2009). «Els acabats del mobiliari». A K. Coll Borràs (coord.), *El moble a Mallorca. Segles XIII-XX. Estat de la qüestió*. Palma: Consell de Mallorca.

⁹ Per a més informació, consultau la memòria final del projecte de restauració.

Així doncs, aquestes serien, a grans trets, les primeres dades aportades als estudis del cadirat després de la seva restauració. No cal esmentar que per a una millor comprensió del procés cal consultar la memòria de la restauració allà on s'amplien les informacions proporcionades a les jornades.

No volem acabar sense deixar d'obrir possibles vies de recerca i estudi, que després de poder tancar totes les incògnites presentades fins ara donarien continuïtat al conjunt del cadirat... Ha influït el conjunt de la Seu en la creació de nous conjunts corals com per exemple el conjunt de la parròquia de Sant Jaume?

2. Les policromies aplicades sobre el cadirat

Al frontal del cadirat del cor, a banda i banda de la càtedra, Jujol va realitzar una sèrie de policromies que representen un exercici de llibertat artística i de modernitat.

Les pintures corresponen a la segona etapa de la reforma de Gaudí. La primera fase, inaugurada el 8 de desembre de 1904, va consistir en la redistribució dels espais i dels elements que en formaven part. La segona fase és el projecte decoratiu d'aquest nou espai. Aquesta segona fase es desenvolupa en un clima de gairebé constant tensió sobretot originat per problemes econòmics.¹⁰

Josep Maria Jujol s'incorpora a l'equip de Gaudí en aquesta segona fase de la reforma i amb ell arriba el color a l'obra del mestre. D'Ell és la decoració ceràmica del fons del cor i també les policromies dels respallers de la part del cadirat ubicat al fons del cor i que es troba just baix de la decoració ceràmica.

Analitzant les dades referents a la reforma que es troben a les actes capitulars¹¹ podem deduir que la policromia del cadirat neix fruit de la realització de la decoració del mur que envolta la càtedra. Aquesta inter-

¹⁰ Gambús Saiz, M. (2015). «Les fonts de la reforma». A M. Gambús Saiz (coord.), *La Catedral de Mallorca és el document. La reforma de Gaudí cent anys després*. Palma de Mallorca: Publicacions de la Catedral de Mallorca, t. I (= Col·lecció Seu de Mallorca, 10-I), pàg. 95.

¹¹ Totes les transcripcions de les actes capitulars i d'altres fonts documentals les trobareu a Gambús Saiz, M. (2015). «Les fonts de la reforma [...]», capítols 2 i 3.

venció fou aprovada el 16 d'octubre de 1908¹² i el primer cop que es parla de l'ornamentació del cadirat és el 26 de març de 1910.¹³ El dia següent s'aprova la decoració del tram frontal, del fons, del cadirat com a principi de la decoració de tot el cadirat, quedant pendent la realització dels trams de l'epístola i de l'evangeli per a dades futures en què la situació econòmica ho permetés.¹⁴ Aquest moment no va arribar mai i no sols per falta de millora econòmica, sinó perquè les relacions entre Gaudí i el Capítol ja feia un temps que s'anaven deteriorant fins a acabar el dia 9 de maig de 1915 mitjançant la liquidació dels honoraris pendents de Gaudí.¹⁵

Els motius que feien necessària aquesta decoració del cadirat també els trobam als mateixos documents: «La sillería del coro debía decorarse inmediatamente, para evitar faltas de armonía con la ornamentacion de la Capilla de la Santísima Trinidad, que se está afectuándose.»¹⁶ És evident que la foscor de la fusta del cadirat devia provocar un gran contrast visual amb la lluentor de la ceràmica vidriada, la lluentor de l'or i els jocs policroms del mural que es troba just damunt. I sens dubte la intervenció de Jujol sobre el cadirat aconsegueix unificar visualment els dos elements.



La finalitat de les policromies era empastar visualment el mur i el cadiram, cosa que com es pot comprovar en aquesta imatge es va aconseguir en aquesta zona del tram frontal. Autor: Pere Terrasa

¹² Arxiu Capitular de Mallorca (ACM), 01-10-ACA-077, 16 d'octubre de 1908, f. 180r i 180v.

¹³ ACM, 01-10-ACA-077, 26 de març de 1910, f. 278v.

¹⁴ ACM, 01-10-ACA-077, 27 de març de 1910, f. 279r i 279v.

¹⁵ ACM, Llibre d'obres de restauració de la Santa Església Catedral. Anys 1903-1929 (2015 sense Catalogar).

¹⁶ ACM, 01-10-ACA-077, 27 de març de 1910, f. 279r i 279v.

Aquestes pintures, que s'escapaven del control i probablement de l'enteniment del Capítol van esser un motiu més que ajudaren a empitjorar les relacions amb l'arquitecte. A més van esser motiu de discussió i s'hi van referir les persones enteses del moment amb paraules que deixaven ben clar l'impacte que aquestes havien provocat, essent tractades de «descabellado ensayo pictórico» i de «arrojo e intrepidez».¹⁷

L'any 1962 Emili Sagristà també els dedicava paraules com «¡Bendito sea Dios que no permitió que ensuciara más madera!»,¹⁸ encara que ens dóna a entendre que en aquell moment, 50 anys després de la intervenció de Jujol, el Capítol ja tenia en consideració les pintures, ja que «el Cabildo las guarda como oro en paño».

El fet que només es fes el tram frontal ens demostra que no foren del gust del Capítol i que la negativitat envers les pintures es mantenia al llarg dels anys, ja que a l'acta capitular de 16 de juny de 1928 trobam que «...expuso el Sr. Presidente la conveniencia de proceder a la limpieza de la silleria del coro, siendo comisionado para entrevistarse con un técnico y presentar al Cabildo las condiciones y coste, incluyendo la desaparición de las pinturas de las primeras sillas del lado de la Epístola».¹⁹

Probablement fruit d'aquesta aprovació capitular és el repintat dels dos tancaments del tram frontal superior del cadirat del costat de l'epístola i que flanquegen la porta d'entrada a la sagristia. Durant el procés de la restauració del cor es van recuperar les policromies originals que es trobaven cobertes per una capa de pintura del color de la fusta del cadirat.

Observant atentament la intervenció pictòrica sobre el cadirat podem afirmar que la intervenció va quedar inconclusa fins i tot abans d'acabar tot el tram frontal com s'havia aprovat en la reunió capitular. Deim això perquè hem observat que a la part del tram frontal de l'epístola la intervenció es troba més avançada que a la part de l'evangeli.

¹⁷ Forteza, G. (1922). «La restauración de la Catedral de Mallorca». *La Última Hora*, 9.804 (11 de desembre), any XXIX.

¹⁸ Sagristà Llompart, E. (1962). *Gaudí en la Catedral de Mallorca: anécdotas y recuerdos*. Castelló de la Plana: Sociedad Castellonense de Cultura, pàg. 35.

¹⁹ ACM, 01-10-ACA-080, 16 de juny de 1928, f. 91r.

El que observam a la part del tram frontal de l'evangeli es tracta d'una primera fase de la intervenció. Es tracta d'aplicació de policromia de manera mes o manco ordenada i seguint el ritme que marca la seqüència repetitiva dels elements escultòrics que conformen els respatl·lers de les cadires.

Així que en aquesta primera fase trobam:

- Policromia seriada. Aplicacions de policromia resseguint les formes escultòriques o aplicades en alguna zona no tallada però de forma molt ordenada creant un ritme de color al llarg de tot el tram, ja que la mateixa policromia s'aplica a tots els elements iguals que trobam repetits de manera rítmica a cada respatl·ller.
- Policromia lliure mitjançant aplicació de pinzellades independents a la forma de la superfície a la qual s'apliquen, però sempre dins els perímetres d'un volum escultòric i repetint aquestes pinzellades en els mateixos elements de tots els respatl·llers.
- Daurats seriatos. Es tracta d'aplicacions d'or fi amb mixtió o de purpurina amb perímetre definit coincident amb les formes escultòriques. Es van repetint als mateixos elements de cada respatl·ller. L'aplicació d'or fi al mixtió respon a un plantejament previ a causa que es tracta d'una tècnica que requereix un cert temps d'assecatge del mixtió abans de l'aplicació de l'or, i per tant no és una tècnica amb resultats immediats. En canvi els elements policromats amb purpurina sí que tenen un resultat immediat a la seva aplicació. No hem pogut desvetllar el perquè dels dos sistemes de daurat. Tal vegada sigui per un canvi del plantejament inicial i la necessitat d'aconseguir resultats al moment. De totes maneres la utilització de purpurina per Jujol era una pràctica molt habitual, fins al punt que els seus estudiants anomenaven aquest material «jujolina». En general podem dir que l'aplicació d'or fi amb mixtió es realitza en tots els elements vegetals dels respatl·llers del cadirat així com en alguns detalls de la columna central de cada respatl·ller i a les columnetes que separen un respatl·ller de l'altre i en algunes motllures de les gelosies i de les cresteries. A les cresteries aquest tipus d'aplicació també crea un ritme molt concret, ja que daura completament una cresteria i a

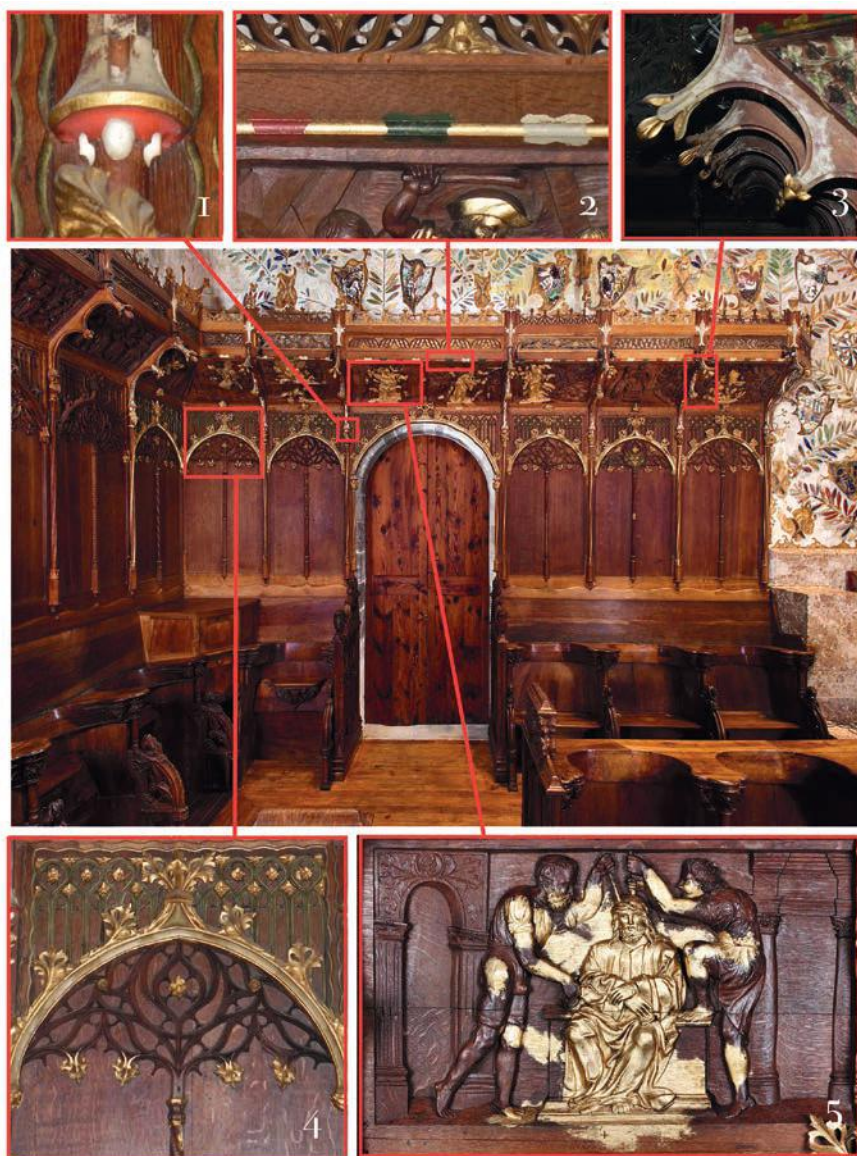
la següent nomen alguns elements, generalment vegetals, creant un ritme tipus positiu-negatiu.

L'aplicació de la purpurina, la trobam localitzada en les traceries cegues de cada un dels respatlles.

- Daurats lliures. Es tracta d'aplicacions d'or fi al mixtió realitzades que a simple vista semblen realitzades de manera lliure i arbitrària, emperò en tot cas aquesta llibertat només seria formal, ja que conceptualment presenta un ordre. Aquets daurats els trobam sempre localitzats als relleus amb escenes bíbliques de la part superior. Aquestes aplicacions no presenten un ritme coherent, com el que presentaven les cresteries. Per això parlàvem que l'ordre d'aquestes aplicacions daurades no és un ordre visual sinó conceptual. Les aplicacions d'or es realitzen només a les figures que representen Jesús mitjançant l'aplicació de l'or en forma de diferents franges i/o pinzellades burdes que convergeixen totes a la figura. Només hem trobat dues figures daurades que no representen Jesús, sinó Moisès i sant Joan Baptista. Això pot respondre al fet que ambdós personatges són considerats tipus de Jesús en l'Antic Testament. Evidentment el fet d'aquestes aplicacions era ressaltar la figura de Jesús. Els relleus en els quals la figura de Jesús no hi és representada no presenta aquest tipus d'aplicacions daurades.²⁰

En la part del tram de l'epístola trobam una policromia més avançada, ja que sobre el resultat de la primera fase es realitza una nova policromia. Aquesta segona fase presenta unes característiques molt diferents de la primera. Aquí podem descobrir tota la força creativa de Jujol. Una força formal moderna i que s'avança a les avantguardes que encara estan per néixer. Una força conceptual que podríem adjectivar de barroca. Jujol utilitza en aquest tram tots els seus elements pictòrics característics que trobam al llarg de les seves obres. A la Catedral de Mallorca ja n'havia fet una petita demostració als fons dels dosserets

²⁰ Per a més informació: Coll Borràs, K. i Terrasa Rigo P. (2015). «El cadiram, les tribunes corals i les policromies aplicades sobre el respall del cadiram. Abril 2012-gener 2013». A M. Gambús Saiz (coord.), *La Catedral de Mallorca és el document. La reforma de Gaudí cent anys després* (t. III, pàg. 199-259). Palma de Mallorca: Publicacions de la Catedral de Mallorca (= Col·lecció Seu de Mallorca, 10-III).



1 i 2: Policromia seriada

3: Policromia lliure

4: Daurats seriats tant amb purpurina com amb fi al mixtíó

5: Daurats lliures

Autors: Jaume Gual i Pere Terrasa

de les imatges de l'antic retaule gòtic.²¹ Podem observar la utilització de la cal·ligrafia d'inspiració gòtica que pràcticament es fa il·legible pel moviment ondulant. A la part inferior dels respatl·lers trobam les formes sinuoses i punxegudes alhora que ens avancen la decoració tant interior com exterior que realitzarà a la Casa Negra de Sant Joan Despí (1915-1926) o a una de les seves darreres obres com és la restauració de l'església de Santa Maria de Guimerà (1942-1945). És clar que Jujol a la Catedral de Mallorca presenta el catàleg de motius pictòrics que utilitzarà al llarg de la vida fent de la seva obra una obra personal amb un llenguatge propi.

Tornant al tram frontal del cadirat del costat de l'epístola de la nostra Catedral cal dir que en aquesta segona fase trobam l'aplicació de pintura de manera gairebé agressiva, amb degotissos, amb pinzellades rebels, amb gruixos de pintura que ens en deixen percebre la untuositat, amb pintura diluïda creant un seguit de veladures damunt la fusta. Totes les possibilitats d'aplicació les trobam juntes i en consonància en el llenç que conformen els respatl·lers d'aquest tram de cadirat.

Però com ja hem dit, Jujol no és forma només, també és concepte, també és missatge. No podem oblidar que tat Gaudí com Jujol eren persones molt religioses, per això Jujol mostra un elevat misticisme en les seves obres que es mescla amb la tècnica premoderna que ell practica. El resultat és una obra que no pot deixar indiferent a ningú. En aquest tram trobam un seguit de missatges que ens regala mitjançant la utilització de símbols de les sagrades escriptures: les llengües de foc de la Pentecosta, el trigramma JHS (Jesús dels Homes Salvador), els elements cal·ligràfics fan referència a les gotes de suor de sang durant l'oració de la muntanya de les oliveres cauen damunt la terra,²² i la fan renéixer amb forma de jardí florit, la bandera de la resurrecció...²³

²¹ Jaén Pareja, F. (2015). «Los doseletes historicistas diseñados por Gaudí para el conjunto escultórico del retablo mayor gótico. Junio-agosto 2009» A M. Gambús Saiz (coord.), *La Catedral de Mallorca és el document. La reforma de Gaudí cent anys després* (t. III, pàg. 87-109). Palma de Mallorca: Publicacions de la Catedral de Mallorca (= Col·lecció Seu de Mallorca, 10-III).

²² Lluc 22,44: «Ple d'angoixa, pregava més intensament, i la seva suor era com gotes de sang que caiguessin fins a terra.»

²³ Llabrés Martorell, P. J. (2005). *Gaudí a la Catedral de Mallorca*. Sant Lluís (Menorca): Triangle Postals, pàg. 82.



Part del tram frontal (epístola) on localitzam la segona fase de les policromies. Autor: Jaume Gual

Força, energia i explosió de color és el que ens arriba a la retina en una primera ullada. Jujol abandona els colors i la tradició artística de la fi de segle i s'atreveix amb cromatismes més llampants i agosarats: el groc, el vermell encès, els blaus i els maragdes. Probablement Jujol estava al corrent de les avantguardes artístiques del moment. La seva obra respira modernitat per tots els costats. Les referències al fauvisme son molt evidents.



1 i 2 Josep M. Jujol, cadiram del cor Catedral de Mallorca. Detalls. 1910. Autor: Pere Terrasa

3: Henri Matisse, *Open Window*. Detall. 1905. National Gallery Art. Washington. EUA

4: Henri Matisse, *Promenade among the Olive Trees*. Detall. 1905-1906. The Metropolitan Museum of Art. Nova York. EUA

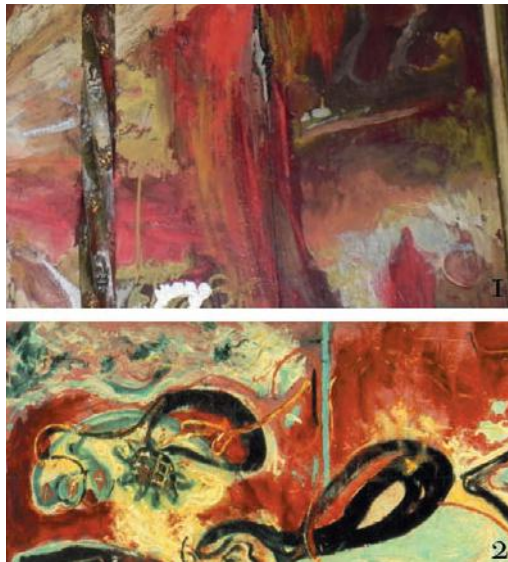
El tractament de la pinzellada i el llenguatge expressiu del color presenta un fort paral·lelisme amb obres una mica anteriors d'Henri Matisse. La manera de pintar de Jujol anava molt més enllà de la utilització dels pinzells a la manera clàssica. Sagristà descriu a la perfecció una sessió de pintura de la qual ell va ésser testimoni.²⁴ Un alumne seu, Federico Correa, també explica la manera de treballar de Jujol a l'hora de decorar el menjador de la Casa Milà.²⁵ Ambdues descripcions ens mostren un Jujol actiu i enèrgic que ens fan imaginar un Jujol lluint contra el llenç en blanc, jugant amb l'atzar, i defugint de la figura del pintor relaxat davant el cavallet o actuant amb un cert ordre. Jujol interactua amb la pintura, la llança amb força i deixa que s'acabi d'acomodar. Una manera de pintar que serà revolucionària dins el món de l'art tres o quatre dècades després. Sense cap dubte la imatge de Jujol tirant pots de pintura a la paret és sense cap tipus de dubte una «action painting», anys abans i tot que es començà a practicar. Visionar algun reportatge sobre Jackson Pollock, exponent de l'expressionisme abstracte, ens pot ajudar a visualitzar mentalment la manera de treballar de Jujol. Si examinem i comparem alguns detalls de la policromia jujoliana, les semblances amb els moviments artístics dels anys 40 i 50 del segle XX són més que evidents. Jujol s'avança a l'expressionisme abstracte, a l'informalisme europeu i a l'art *povera*.

²⁴ Sagristà Llompart, E. (1962). *Gaudí en la Catedral de [...]*, pàg. 35:

«¡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 pinto. 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 desdican de éstas y, según dicen, se pagan a gran precio. En el mercado todo se vende.»

²⁵ Periel, M. (1988). «Jujol como profesor (Entrevista a Federico Correa)». *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, 179-180, 32-37:

«También recuerdo —esto me lo ha contado la familia Milà— que al pintar el interior del comedor de La Pedrera, lo hacía él personalmente con un trapo mojado en pintura y un pequeño bastoncillo de madera. Hacía como una catapulta y lo lanzaba contra la pared; la mancha, que empezaba a caer en dirección hacia abajo, dejaba una forma irregular que Jujol luego reseguía por todo el borde con un pincel mojado en purpurina. Esta era la base de la decoración del comedor de La Pedrera que luego se perdió cuando los Milà, al cabo de unos pocos años, renovaron y, desgraciadamente, destruyeron los interiores originales.»



1: Josep M. Jujol, cadiram del cor Catedral de Mallorca. Detall. 1910. Autor: Pere Terrasa

2: Jackson Pollock, *The moon woman*. Detall. 1942. Guggenheim Museum. Nova York. EUA

Aquesta manera de treballar també es reflecteix a l'estudi científic que es va realitzar al llarg del procés de la restauració. Totes les analítiques de les policromies es mostren contaminades d'altres colors, cosa que ens demostra que la realització era molt ràpida que ni tant sols s'entretenia en la neteja dels pinzells o dels estris utilitzats. A vegades aquestes contaminacions o mescles eren cercades, com és el cas de la utilització de purpurina daurada mesclada amb purpurina platejada, aconseguint així un to metàl·lic gairebé inclassificable. La mescla de les pintures directament sobre la superfície a policromar també era una constant en el procés de treball de Jujol com podem observar en la porta que separa el cor de la sagristia. Allà podem resseguir el camí fet pel pinzell fins que aquest queda pràcticament eixut i només deixa un fi vel de pintura que fa funcions de veladura sobre el to original de la fusta. Les pinzellades de diferents colors es mesclen sense cap tipus de fre per part de l'artista. Trobam aplicacions de pintura força generoses que fan que aquesta regalimi i s'expressi per si mateixa.

Essent una obra tan avançada al seu temps és normal que no fos acceptada pel Capítol ni per alguns intel·lectuals del moment. L'obra en canvi fou defensada sense reserves per Gaudí. Gaudí era el mestre, emperò un mestre que valorava la valentia del que feia l'ajudant. Jujol a la Catedral aporta el color, tal vegada allò que no s'atrevia a fer Gaudí.



1 i 2: Relleus superiors dels respallers corresponents a l'actuació de la primera fase. Autor: Jaume Gual
2 i 3: Relleus superiors dels respallers corresponents a la segona fase. Autor: Jaume Gual

3. Les policromies de les trones

Aquests dos elements de pedra de Santanyí tallada per Joan de Sales també foren motiu d'una nova ubicació dins el nou espai creat per Gaudí. Però en aquest article no parlarem del treball de Joan de Sales, ni de la reubicació que en féu Gaudí ni de la realització del projecte del púlpit de l'epístola realitzat per Tomàs Vila l'any 1922.²⁶

Al llarg del procés d'estudi i d'intervenció sobre les dues trones, i abans sobre els elements petris de les tribunes corals que provenen també de l'antic cor, es van anar observant una sèrie de policromies. No es tracta en cap moment de restes d'una antiga policromia generalitzada. Les policromies observades es divideixen en dos grups ben diferenciats.

²⁶ En relació amb Joan de Sales, vegeu: Hillgarth, J. N. (1960). «Nuevos datos sobre Juan de Sales y los púlpitos de la Catedral». BSAL, 31, 664-666; Gambús Saiz, M. (2008). «L'obra de l'escultor Joan de Sales a Mallorca (1526-1538). Noves aportacions». BSAL, 64, 255-280. Per a la intervenció de Gaudí i de Tomàs Vila, vegeu: Terrasa Rigo, P. (2015). «La intervenció de Gaudí i de Tomàs Vila en els púlpits de Joan de Sales. Abril 2013 - març 2014». A M. Gambús Saiz (coord.), *La Catedral de Mallorca és el document. La reforma de Gaudí cent anys després* (t. III, pàg. 261-285). Palma de Mallorca: Publicacions de la Catedral de Mallorca (= Col·lecció Seu de Mallorca, 10-III).

Per una banda es localitzen un seguit de policromies originals de la peça utilitzades com a recurs artístic per donar més realisme a les figures. Es tracta de policromies que reforçaven les mirades de tots els personatges i d'alguns petits detalls per reforçar el dramatisme o per transmetre un missatge mitjançant l'escriptura a la trona petita d'una estrofa de l'*Stabat Mater Dolorosa*.²⁷ Els lleons de la trona grossa, així com algunes de les motlures inferiors, presenten restes d'una pàtina aplicada probablement amb finalitat decorativa.

El segon grup de policromies localitzades ja mostren a simple vista un seguit de diferències físiques i colorímetres que les fan fàcilment diferenciables del grup anterior.

Es tracta d'aplicacions policromes que van des de micropinzellades a zones d'una certa dimensió.



1: Columna de les tribunes corals amb aplicacions policromes. Autor: Jaume Gual

2: Detall d'una policromia vermella d'una de les columnes de les tribunes corals. Autor: Pere Terrasa

3: Detall de policromia terrosa aplicada a la trona petita. Podem observar les policromies originals de Joan de Sales aplicades a les ninetes dels ulls del personatge. Autor: Pere Terrasa

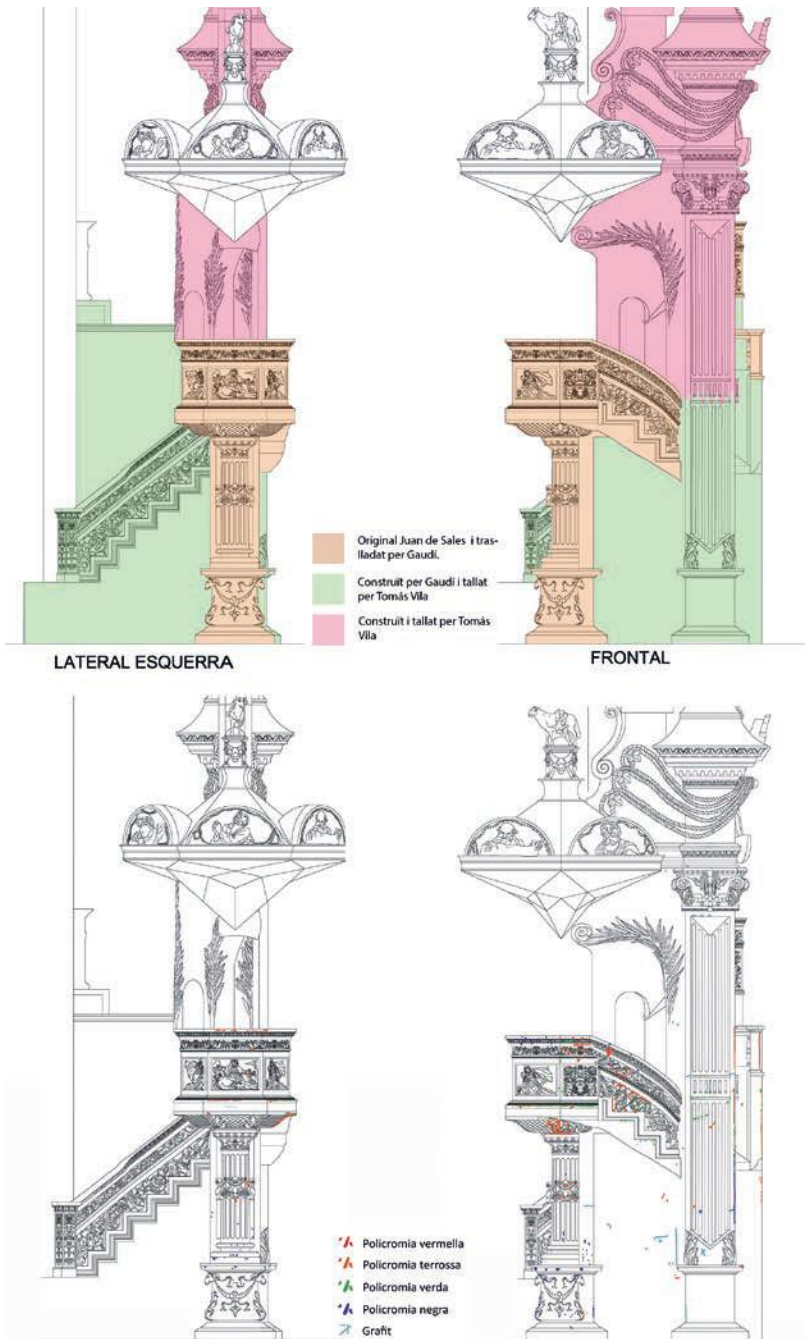
²⁷ Terrasa Rigo, P. (2015). «La intervenció de Gaudí [...]».

Davant les primeres localitzacions d'aquest tipus de policromies a les tribunes corals es van començar a obrir moltes incògnites. La primera va ser esbrinar si es tractaven de pinzellades intencionades o eren fruit d'una mala praxi o d'accidents.

Analitzant la informació històrica vam comprovar que les trones es van desmuntar i pràcticament tornar a muntar ja que des del moment que «se empiezan a abrir los cimientos»²⁸ fins que s'acaba de muntar a la nova ubicació la trona grossa passa un més i mig. El fet que poguessin haver estat desmuntats molt de temps i que als seus voltants es pogués haver realitzat algun tipus de policromia podia induir a pensar que es tractava d'esquixos o taques produïdes per falta de cura en la protecció d'aquests elements. Davant les notes de Rotger i que de cada vegada eren més les marques que es localitzaven, fins a arribar a una quantitat incomptable, la idea que les policromies eren fruit d'una mala pràctica es va esvaïr.

El registre sistemàtic de totes aquestes policromies va revelar una altra dada que també aporta algunes idees importants: aquest tipus d'aplicacions policromes només es trobaven en les parts construïdes abans de la marxa definitiva de Gaudí. Les zones tallades i/o construïdes per Tomàs Vila no presenten aquestes marques, llevat d'algunes petites marques realitzades amb llapis corresponents a marques de treball per a la realització de la talla.

²⁸ Rotger Capllonch, M. (1907). *Restauración de la Catedral de Mallorca*. Mallorca, pàg. 67-71.



A la part superior podem observar els distints moments constructius de la trona petita. A la part inferior podem comprovar com les policromies estudiades es troben localitzades a la zona muntada o construïda de nou per Gaudí. Planimetries: Macià Garcies i Verena Vidal



Detall d'altres policromies localitzades en altres indrets de la Catedral de Mallorca i encara no estudiades.
Autor: Pere Terrasa

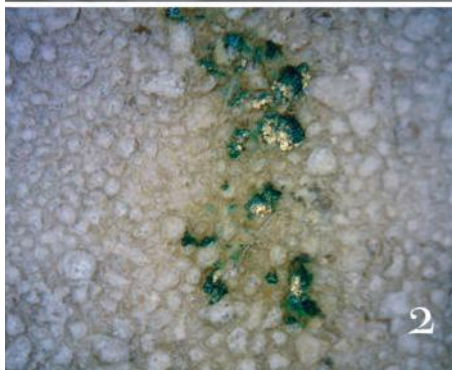
Aquest tipus de policromies també es localitzen en altres indrets de la Catedral tal com el portal del cor situat per Gaudí a l'entrada de la sagristia dels vermells i a l'armari de les relíquies. Altres de semblants, emperò que no han estat encara estudiades en profunditat ni analitzades científicament, es troben en punts diversos de la Catedral, tal vegada com a petits apunts d'un plantejament general o com a simples provatures.

Les analítiques de les mostres preses d'aquestes policromies també aporten algunes dades interessants. Es tracta d'aplicacions de distints pigments i colorants, colors vius molts dels quals, aglutinats amb resina de colofònia o cera. Alguns dels pigments, tal com el blanc de bari, que comencen a comercialitzar-se, tant el pigment natural com el pigment sintètic, en la

segona dècada del segle XIX, cosa que ens acota la seva ubicació dins el temps. També es troben aplicacions d'or fals amb oli de lli. Aquest darrer tipus d'aplicació d'or fals amb oli de lli permet interpretar una certa intencionalitat, ja que es tracta d'una doble aplicació: primer l'oli com a mixtió i llavors l'or. És difícil pensar que la casualitat o l'atzar fessin coincidir aquests dos productes en el mateix punt si no es fa de manera intencionada.

El fet que algunes policromies estiguin aplicades damunt el morter de muntatge de les diferents peces que componen els diferents conjunts (parts pètries de les tribunes corals, pulpits i portal del cor) situen l'aplicació d'aquestes en un moment posterior al muntatge de les peces en la nova ubicació.

Davant totes les dades i característiques d'aquestes policromies s'arriba a la conclusió que cada una de les aplicacions té una intencionalitat. Tal vegada el problema més gran és esbrinar quina era aquesta intencionalitat dels que les van realitzar.



1: Policromia que en un principi sembla que es tracta d'una pintura verdosa localitzada a un braç d'un dels atlants de la trona grossa. Autor: Pere Terrasa

2: Macrofotografia de la mateixa policromia, on podem observar que es tracta d'aplicació de pa d'or fals, i que a causa d'un procés d'oxidació del coure presenta aquesta tonalitat verdosa. Autor: Pere Terrasa

Detall de les policromies localitzades a l'antic portal del cor, que es corresponen tant en materials com en tècnica amb les que trobam a les trones. Podem observar com la policromia està aplicada damunt el morter de muntatge. Autor: Pere Terrasa



La utilització del color en l'obra de Gaudí és una constant encara que agafa mes volada i expressió plàstica en les obres on col·labora Jujol. En les obres d'ambdós arquitectes queda clar que tot pot ésser policromat, tant amb l'aplicació d'una capa pictòrica com d'un revestiment ceràmic o amb la utilització del color dels materials utilitzats. Algunes d'aquestes aplicacions de color han desaparegut al llarg dels anys. A la Catedral de Mallorca, tal com hem vist, també hi va haver un intent de fer-les desaparèixer encara que simplement es van repintar i han pogut ésser rescatades durant la intervenció.

Si feim cas a Georges-Nicolas Desdevises du Dezért en la seva obra *Barcelone et les Grands Sanctuaries catalans* podem pensar que àdhuc els balcons de ferro forjat de la Pedrera anaven policromats (a la Catedral de Mallorca trobam ferros forjats i daurats) ja que segons l'autor «els balcons de ferro forjat, complicats com a mates d'algues, empesos, abonyegats, enredats, torçuts i retorçuts alegrament i tenyits de colors violents.»²⁹ Aquesta guia fou publicada l'any 1913, poc després de la finalització de l'edifici, cosa que ens permet pensar que l'autor va contemplar l'edifici just acabada la construcció. Cal recordar que un cop mort Gaudí la família Milà va reformar part de l'edifici fent desaparèixer sobretot decoracions interiors (algunes de Jujol) i probablement les policromies dels balcons, si és que aquestes existiren, tal com descriu G. Desdevises du Dezért.

Sabent de la constant utilització del color en les seves obres, coneixent de prop les policromies aplicades al cadirat, reconeixent l'acte de valentia, o per alguns d'irresponsabilitat, que suposa enfrontar-se a l'aplicació de color amb un concepte molt modern per a l'època i sobre obres d'art ja existents, i veient la necessitat vital de Gaudí i Jujol d'aplicar color tant a l'entorn de la capella Reial com en altres indrets de la Catedral, àdhuc segons alguns autors a les façanes³⁰, no és del tot descabdellada la hipòtesi que la gran quantitat de petites aplicacions de policromia pot respondre a un plantejament previ d'una futura policromia de les trones i altres elements, i que mai, com altres projectes de color, no es va dur a terme.

²⁹ Desdevises du Dezért, G. (1913). *Barcelone et les Grands Sanctuaries catalans*. París: H. Laurens Editeur, pàg. 72.

³⁰ Quetglas, J. (1995). «Antonio Gaudí y Josep M. Jujol en la Catedral». A A. Pascual Bennàsser (coord.), *La Catedral de Mallorca* (pàg. 199-209). Palma: José Olañeta, Editor; Mestre, X. i Torres, E. «Gaudí y Jujol en Mallorca: vaya par». *Revista ARQ*, 68, pàg. 70-73.



Recreació hipotètica de la trona petita si hagués estat policromada per Jujol i Gaudí.
Autor foto: Jaume Gual. Recreació: Pere Terrasa

I encara que la intervenció pictòrica de Jujol fos aturada per uns o altres motius i que probablement el que es va fer fos una petita part del que volien fer crec que s'ha de considerar com una intervenció cabdal i probablement com la intervenció més moderna que mai s'ha fet a la Catedral de Mallorca.