

NOTÍCIA PRELIMINAR D'UNA MAQUETA DEL RETAULE GÒTIC DE LA CATEDRAL DE MALLORCA

**Francesca Tugores Truyol / Concepció Bauçà
de Mirabò Gralla / Miquel Àngel Capellà Galmés**

Universitat de les Illes Balears

Resum: Es presenta una fotografia d'una peça moble desconeguda per la historiografia fins ara, que fou localitzada a l'Arxiu Mas de Barcelona. Estudiada com a font gràfica, la imatge permet establir una hipòtesi fonamentada sobre la funció i la cronologia de l'objecte retratat. Es tractaria d'una maqueta de treball del retaule major gòtic de la Catedral de Mallorca. Degué ser construïda en el context d'un dels projectes de recuperació que es donaren per tal de restituir-lo al seu emplaçament original, a final del segle XIX. Aquest mètode de treball és un clar antecedent de l'emprat poc després per Gaudí al mateix lloc.

Paraules clau: Maqueta, retaule, gòtic, segle XIX, catedral, Mallorca

Abstract: It presents a photograph of a piece of furniture unknown by historiography until now, which was located in the Archive Mas of Barcelona. Studied as a graphic source, the image allows to establish a hypothesis based on the function and chronology of the portrayed object. It would be a model of work of the Gothic main altarpiece of the Cathedral of Mallorca. It must have been built in the context of one of the recovery projects that took place in order to restore it to its original location, at the end of the 19th century. This method of work is a clear antecedent of the employed shortly afterwards for Gaudí in the same place.

Keywords: Model, altarpiece, Gothic, 19th century, cathedral, Majorca.

Rebut el 30 de juliol. Acceptat el 5 de desembre de 2020.

Grup d'Investigació Patrimoni Cultural i Artístic (UIB)

Abreviatures: ACM = Arxiu Capitular de Mallorca, BSAL = *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*.

Introducció

A l'Arxiu Mas de Barcelona es conserva una imatge que mostra un aspecte desconegut del retaule gòtic de la Seu de Mallorca: una peça amb la mateixa estructura i iconografia del retaule, amb una qualitat i un acabat que identifiquem amb els d'una maqueta de treball. L'anàlisi de la fotografia, d'altres relacionades, la comparació amb el retaule gòtic i la documentació decimonònica de la Catedral que es conserva a l'Arxiu Capitular de Mallorca ens han permès establir una proposta fonamentada sobre la procedència, la utilitat i la cronologia de la peça estudiada. Es tracta d'una font gràfica de gran interès, que fins avui no havia estat estudiada per la historiografia catedralícia. En reflectir una obra desconeguda i actualment fora de localització, s'ha d'analitzar necessàriament des de l'àmbit de la hipòtesi. Amb tot, pensam que constitueix un medi privilegiat per conèixer un dels projectes de recuperació del retaule gòtic que es desenvoluparen a final del segle XIX, després que aquest fos substituït i retirat del seu lloc original, en l'altar major de la Seu.

La imatge

Abans d'analitzar l'objecte, tractarem primer sobre la principal font de què disposem: la fotografia que ens el dona a conèixer (Fig. 1). Aquesta imatge, que fou localitzada fa prop de quinze anys a l'Arxiu Mas de Barcelona, procedeix, segons els documentalistes de la institució, del bloc de fotografies aportades per Pelai Mas a partir de les campanyes que va dur a terme a Mallorca des de 1913. Fins aquí, podria semblar que l'autor va tenir accés a aquest moble, i que decidí fotografiar-lo en aquell moment.

En canvi, ha aparegut recentment una imatge idèntica que ho descarta (Fig. 2): a la publicació del que havia de ser un segon volum de l'Àlbum Artístic de Mallorca (Bartomeu Ferrà i Jules Virenque, 1873), que havia romàs inacabat a l'Arxiu Ferrà i que ha estat recentment publicat,¹ s'inclou la mateixa fotografia. La cronologia de la imatge, per tant, es trasllada unes dècades enrere i descarta l'autoria de Mas.

Com és conegut, l'*Àlbum artístic* es va concebre com a una alternativa a "una exposició retrospectiva, en la qual figurara todo lo interesante que bajo el punto de vista del Arte y de la Historia de Mallorca poseemos", que Ferrà no va aconseguir dur a terme. La tria de peces se centrava fonamentalment en col·leccions privades i eclesiaístiques, incloent-hi bona part de peces sensibles que estaven en perill d'esvaïr-se. De fet, en recull algunes que pocs anys després sortiren de Mallorca cap a altres col·leccions i museus, o que actualment són fora de localització.² Per exemple, reproduïx la custòdia de Pollença, que fou robada poc després de ser fotografiada, i així ho apunta al text. Bassegoda confirma al seu estudi introductor el que s'ha escrit en altres ocasions: que Ferrà vol denunciar aquesta pèrdua patrimonial col·lectiva i alhora dificultar la venda dels objectes. Si a aquest fet sumam el coneixement que actualment tenim de l'activitat comercial amb béns patrimonials durant

¹ BASSEGODA, B.: *Bartomeu Ferrà, Àlbum Artístic de Mallorca*. Estudi i edició per B. Bassegoda, Barcelona, 2017.

² CANTARELLAS, C.: "Bartomeu Ferrà i Perelló (Palma, 1843-1924), *La Societat Arqueològica Lul·liana, una il·lusió que perdura*, 2, Palma, 2006, p. 11-36.

aquelles dècades,³ no és arriscat afirmar que la fotografia que ens ocupa fou inclosa com a una veritable acció de tutela.

El primer volum de l'Àlbum es configurarà amb cinquanta fitxes raonades. Del segon se'n conserven 38 a l'arxiu familiar, tot i que la numeració, que no és correlativa, arriba al 50, fet que evidencia que no és complet. Que hagi restat inacabat ens ha privat del comentari de Ferrà sobre l'objecte, que segurament hauria estat definitiu. En canvi, la làmina, muntada, no figura a l'índex manuscrit que ell va deixar, i sols comptam amb el títol imprès a peu d'imatge: "Retablo (Catedral de Palma)". No existeix la possibilitat que Ferrà confongués el retaule amb la maqueta, atès el detallat coneixement que tenia del patrimoni de la Seu, al qual tenia fàcil accés. D'aquest fet es pot deduir, per tant, que la seva previsió de publicar aquesta imatge, i no la del retaule acabat, de major valor artístic, és absolutament intencionada.

Totes les imatges porten una cartolina impresa amb l'autoria de l'estudi Virenque: al primer àlbum, les imatges se signaven com a "Virenque Fot.". Al segon, com a "Va. Virenque". En aquest punt, cal recordar que Jules Virenque morí prematurament l'any 1876, i que la seva vídua, Francisca Simó Cruelles, continuà la seva activitat signant com a Viuda de Virenque, esdevenint una de les primeres dones fotògrafes documentades a l'illa.⁴

Una segona dada per datar el moment de presa de la imatge és la notícia que dona el mateix Ferrà a *BSAL* sobre la "Segunda serie del Album Artístico de Mallorca" l'any 1885, on afirma que "lo estamos confeccionando".⁵ Novament el 1888 Ferrà escriu, al catàleg de la mostra que l'Arqueològica organitza per a l'Exposició Universal de Barcelona, que s'hi enviaren "cinco fotos de la segunda serie del Album Artístico de Mallorca, en publicación".⁶ El que durà el procés de preparació d'aquest segon àlbum, probablement no ho sabrem mai, i el fet que la Vídua de Virenque es mantingués en actiu fins ben entrat el segle XX, tampoc no permet concretar una data màxima d'incorporació d'imatges en el marc del seu període vital. En tot cas, amb les dades actuals, sembla que Bartomeu Ferrà i Francisca Simó degueren ser els testimonis de l'existència d'aquesta maqueta. Ells la degueren fotografiar i la van incloure a la selecció del segon Àlbum.

El següent interrogant, que no resoldrem aquí és: on es trobava la maqueta quan la van fotografiar? Atès que la gran majoria de peces triades eren a habitatges particulars, és possible que aquesta també hi fos. També hauria pogut trobar-se en un indret secundari de la Seu, com més endavant s'apuntarà, atès que, a més, a la publicació en preparació, figura junt amb altres imatges del conjunt catedralici. En tot cas, el fet que la imatge analitzada inclogui un fons fotogràfic de paper impedeix comptar amb informació sobre el context arquitectònic en el que es trobava, però alhora indica que es tractava d'un objecte de dimensions reduïdes.

Tornant a la imatge, queda per documentar la seva arribada en mans de Pelai Mas. Com

3 TUGORES, F.: "Viatgers i patrimoni a les Illes Balears (1837-1962): un procés de descoberta, valoració i oblit", a *La mirada forana: les Illes Balears vistes pels viatgers*, Palma, 2011, p. 75-91; CAPELLÀ GALMÉS, M.A.: "Els col·leccionistes catalans i el mercat de les arts decoratives a Mallorca (1900-1936): el cas del vidre", a *BASSEGODA*, B.; DOMÈNECH, I. (coord.): *Mercat d'art, col·leccionisme i museus*, Sitges, 2018.

4 MULET, M.J.: *Fotografia a Mallorca, 1839-1936*, Barcelona, 2001.

5 FERRÀ, B.: "Nuestra lámina", *BSAL*, l/20, p. 6. Vegeu MULET, M.J.: *Fotografia...*

6 FERRÀ, B.: *BSAL*, 76-77, p. 11. Vegeu Mulet, 2001.

es sap, la vinguda dels Mas es produí com a part de l'encàrrec que van rebre per a la realització de l'inventari iconogràfic de l'Institut d'Estudis Catalans. En la seva metodologia de treball era habitual comptar amb la col·laboració dels erudits locals per documentar, tant prèviament com in situ, les seves expedicions fotogràfiques. La campanya de les Illes era la primera d'un jove Pelai, que va viatjar en solitari a Mallorca en diverses ocasions sota el control del seu pare Adolf, entre 1913 i 1915. El fet que el primer fos un jove –vint-i-dos anys en el seu primer viatge– i el seu pare un coordinador molt actiu, afavorí una intensa correspondència entre els dos que reflecteix el ritme dels treballs i els detalls de les col·laboracions i visites.

Si bé el diari *La Almudaina* ja citava la participació de Faust Morell, Vicenç Furió i Bartomeu Ferrà al projecte,⁷ és a la tesi doctoral de Carmen Perrotta, llegida recentment,⁸ on es documenten tres pagaments a Bartomeu Ferrà i l'adquisició de les imatges.⁹ Perrotta documenta també una referència a la vídua d'un fotògraf, que "havia acceptat vendre-li uns interessantíssims negatius a 2,25 pts. els de 18 x 24 centímetres, i a 1,50 els de 13 x 18". Aquesta, entenem que no pot ser altra que Francisca Simó, qui va mantenir l'estudi en actiu després de la mort de Virenque. La documentació de la campanya, per tant, constata que entre els clixés de Pelai Mas amb data de 1915 s'hi troben imatges de cronologia anterior, procedents de l'estudi palmèsà.

A les dades aportades se n'hi ha d'afegir una més, que de moment només podem identificar amb una errata: a un extrem del revers de la imatge (Fig. 3) hi ha una anotació especialment desconcertant, "S. Jaime". Això ens ha dut a revisar l'esdevenir patrimonial de la parròquia de Sant Jaume de Palma, sense cap troballa destacable. Una altra línia de treball infructuosa l'hem dut a terme al fons Virenque-Simó de la Societat Arqueològica Lul·liana, que fou digitalitzat fa uns anys.¹⁰ En ell es troba bona part de les plaques de vidre de l'Àlbum, però, malauradament, no n'hi ha cap semblant a la que ens ocupa.

De l'estudi del positiu, per tant, podem deduir que fou probablement obra de Francisca Simó, vídua de Virenque, i que fou ella qui amb Bartomeu Ferrà va tenir accés a la maqueta catedralícia durant el procés de preparació de l'Àlbum, entre 1876 i 1888? Aquesta és la forquilla cronològica en què es mou la documentació localitzada, tot i que cal tenir en compte que també l'hauria pogut fer Jules en vida, o Francisca Simó durant les següents dècades, atès que tant Simó com Ferrà van viure fins als anys 20 del segle XX, i que l'Àlbum restà com a un esberrany, fet que es podria haver prestat a més incorporacions de material. En tot cas, no comptam amb cap altre document que demostrí que a inicis del segle XX la peça encara existia.

7 "Los artistas señores don Fausto Morell, don Vicente Furió i Don Bartolomé Ferrá tienen el encargo de cooperar con su valioso concurso y conocimientos artístico al mayor acierto en la obra confiada al estudio de fotografía Mas. Sabemos que distinguidas familias de Palma poseedoras de importantes obras de arte las han puesto á la disposición de la máquina fotográfica del señor Mas", *La Almudaina*, 22 novembre 1915, p. 1.

8 PERROTTA, C.: *De la toga a la cámara fotográfica: Adolf Mas Ginestà (1860-1936). Innovación archivística al servicio del arte románico*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Història, 2018 (<http://hdl.handle.net/10803/565538>), p. 235 i s.; 293 i s.

9 PERROTTA, C.: *De la toga...* nota 759. És significatiu de la participació activa de Ferrà el comentari d'Adolf Mas, que en una carta escriu: "[...] si hem de pagar part de lo d'en Ferrà, no ens surtirà el comte de cap manera".

10 *El fons Virenque-Simó de la Societat Arqueològica Lul·liana, 1860-1920*, Palma, 2010.

Per acabar amb el recorregut de Pelai, la tesi de Perrotta també situa la visita autoritzada que el 1915 fa a la Seu per fotografiar les peces més notables. De fet, al seu recull hi figura una imatge del retaule a la mateixa ubicació actual (Fig. 4), aquesta sí, de la seva autoria. Dels fets detallats podem deduir, per tant, que Pelai Mas mai degué veure la maqueta, que la imatge no és de la seva autoria i que la va incorporar a l'arxiu per recomanació de Ferrà, adquirint-la a Simó.

La peça que inspirà la maqueta. El retaule major gòtic i la seva evolució

El retaule gòtic de la Catedral de Mallorca constitueix un element artístic de gran valor. Avui dia es conserva desmembrat i reubicat, la qual cosa impossibilita tenir-ne una imatge de conjunt. Per això cal explicar la seva configuració original i les vicissituds que patí abans dels primers intents que es feren per recuperar-lo.

El moble constituí un exemplar particular per la seva tipologia de retaule-tabernacle transparent. Ha estat destacat per la historiografia i emmarcat en l'entorn de Corona d'Aragó, a partir del model establert per l'homònim precedent de la Catedral de Barcelona.¹¹

Antoni Pons i Francesc Molina concretaren l'inici de la seva fabricació el 1413, gràcies a fonts documentals procedents de la Confraria de Sant Pere i Sant Bernat.¹² Citat com a "tabernacle de Madona Sancta Maria de la Seu", fou construït per exposar i enaltir la dita figura, una Verge-sagrari de fusta preexistent, de més de dos metres d'altura, que s'ubicà al carrer central. El moble estava format per una estructura arquitectònica amb predel·la, set carrers i una cresteria superior. El programa iconogràfic es completava amb els set goigs de Maria i una cort d'àngels músics que consagraven tota la peça a la titular de la Catedral de Mallorca.

La riquesa del conjunt, palesa en la qualitat dels materials, en la delicadesa de les talles i en la finesa dels elements arquitectònics respongué eficaçment a la ubicació del retaule, presidint l'altar major des de la capella Reial i limitant visualment la capella de la Trinitat, un espai elevat respecte al pis del temple, dedicat a ser el panteó de la Casa Reial mallorquina. Per tot això, la peça constituí, des de la seva construcció, el focus visual de l'interior catedralici i el centre neuràlgic de la litúrgia que es desenvolupava al davant.

Entre final del segle XV i el primer terç del XVI, l'estructura del retaule fou modificada amb l'addició de sis escultures de sants que acabarien flanquejant la Verge, insertes en les fornícules dels carrers corresponents. La seva original transparència fou esmorteïda en favor d'un programa escultòric més complet i a això contribuïren també els cortinatges que quotidianament tapaven els carrers laterals.¹³ A partir de llavors es té notícia d'algunes

¹¹ ESPAÑOL BERTRAN, F.: "Tabernacle-retables in the kingdom of Aragón", a JUSTIN, E. A. *et alii* (ed.), *The altar and its environment 1150-1400*, Turnhout, 2010, p. 87-108; PONS, A., MOLINA, F.: "Reformas y pervivencias medievales en la Capilla Real de la Seu de Mallorca. El caso del retablo gótico del altar mayor (s. XV-XX)", *Porticvm*, 3, 2012, p. 72-100; VELASCO GONZÁLEZ, A.: "Movimiento sobre el altar: los retablos-tabernáculo góticos en la Corona de Aragón (y su contexto)", *Medievalia*, [S.I.], 23/1, 2020, p. 331-393. Entre els títols precedents, fou el de Pons i Molina el que estudià el moble amb més detall, proposant per a aquest una nova cronologia, centrada en la segona dècada del segle XV.

¹² PONS CORTÈS, A.; MOLINA BERGAS, F.: "Reformas y pervivencias...", p. 78-79.

¹³ PONS CORTÈS, A.; MOLINA BERGAS, F.: "Reformas y pervivencias...", p. 82; PONS CORTÈS, A.: *La Catedral de Mallorca i la Consueta Antiga d'Aniversaris*, Palma de Mallorca, 2019, 52-53.

intervencions que es feren sobre la peça. Així el 1634 el Capítol catedralici acordà restaurar tota l'obra, malgrat que no hi ha constància documental de què a la fi es fes.¹⁴

Amb el temps, els nous corrents artístics imposaren altres tipus de retaules i així com ocorregué en tants temples, s'acabà arraconant el retaule gòtic i el 1730 fou substituït per un altre d'estètica barroca, més acord als temps.¹⁵ La seva retirada provocà una vertadera transformació del presbiteri i suposà el desmuntatge del moble en dues parts. La façana anterior amb les escultures presidides per Nostra Dona s'ubicà darrere del nou retaule, de cara a la càtedra episcopal, mentre la façana posterior es col·locà enfront de l'anterior, servint de cancell a la capella de la Trinitat, elevada sobre el pis de la Seu. El conjunt restaria desmembrat i amagat de la vista dels fidels durant prop de dos segles. Cal ressaltar que en aquella operació la peça patí danys, tant en l'estructura com en algunes figures i elements decoratius que es degueren perdre, especialment als laterals.

El canvi de gust i el primer projecte de recuperació al segle XIX

Aquella disposició del retaule, seccionat, condemnat i pràcticament inutilitzat, ja que només podia contemplar-se des de l'àmbit episcopal, començà a ser qüestionada des de la segona meitat del segle XVIII i durant tot el segle XIX. El pensament il·lustrat contravenia frontalment el Barroc, que es considerava obsolet i que a Espanya fou progressivament denigrat. Baix el seu influx es jutjà la imatge del presbiteri catedralici, incidint-se en la pèrdua històrica que havia suposat l'anorreament del primer retaule i el desplaçament de Nostra Dona de la Seu, a causa d'un moble que havia modificat la imatge primigènia de la capçalera i que començà a provocar un rebuig visceral.¹⁶

En aquell context es començà a reivindicar el valor del retaule gòtic, la seva antiguitat i la coherència que guardava respecte a l'edifici, enfront dels excessos volumètrics i decoratius imposats pel seu substitut barroc. Així ho testimoniaren J. Vargas Ponce (1783), A. Grasset de Saint-Saveur (1807) o J. Barberí, escrivint a instància de Jovellanos (1801-1808). També el defensaren, ja des de les influències romàntiques, J. B. Laurens (1839), J. Cortada (1845), o G. Vuiller (1888).¹⁷ A més, van aparèixer els primers dibuixos i gravats que el reflectien, com els detalls que publicà Laurens, la reconstrucció idealitzada del *Panorama* d'Antoni

¹⁴ "Etiam fuit conclusum (?) que lo sots obrer fassa adobar lo retaula major del altar mayor a contento del custos [...]". ACM, ACA 1636, Actes capitulars 1621-1635, f. 36r-36v.

¹⁵ El projecte es presentà el 1727 i construí el retaule l'italià Giuseppe Dardarone. ACM, ACA Repertorium, f. 23r. Sobre el tema del presbiteri medieval vegeu PONS CORTÉS, A.; MOLINA BERGAS, F.: "Les visuals de la capella Reial de la Seu de Mallorca", a GAMBÚS SAIZ, M.; FULLANA PUIGSERVER, P. (coord.): *Jaume II i la Catedral de Mallorca*, Palma de Mallorca, 2012, p. 241-256; i sobre la reforma barroca, dels mateixos autors, "Reformas y pervivencias...", p. 88-95.

¹⁶ VILLALONGA VIDAL, A.J.: "El presbiteri barroc de la Seu. Deconstrucció i reubicació", a GAMBÚS SAIZ, M. (coord.): *La Catedral de Mallorca és el document. La reforma de Gaudí cent anys després*, Palma, 2015, p. 148.

¹⁷ VARGAS PONCE, J.: *Descripciones de las Islas Pithiusas y Baleares*, Palma de Mallorca, 1983, p. 35-36; GRASSET DE SAINT SAVEUR, A.: *Viatge a les Illes Balears i Pitiüses*, Palma de Mallorca, 2002, p. 52-53; JOVELLANOS, G.M.: *Carta histórico-artística de la Iglesia catedral de Palma de Mallorca*, Palma, 1832, p. 15; LAURENS, J.B.: *Souvenirs d'un voyage d'art a l'île de Majorque*, Raixa, Mallorca, 1945, p. 73-74; CORTADA, J.: *Viaje a la Isla de Mallorca en el estío de 1845*, Palma de Mallorca, 2008, p. 37; VUILLER, G.: *Les illes oblidades*, Palma de Mallorca, 1973, p. 29. Sobre el tema vegeu també GAMBÚS SAIZ, M.: "Les fonts de la reforma", a GAMBÚS SAIZ, M. (coord.): *La Catedral de Mallorca és el document. La reforma de Gaudí cent anys després*, Palma de Mallorca, 2015, p. 37-39.

Furió (1840)¹⁸ o la més exacta de Francesc Xavier Parcerisa a *Recuerdos y bellezas de España* (1842), mostrant la façana posterior que limitava la capella de la Trinitat.¹⁹

Per a altres autors, el moble barroc no només havia distorsionat la percepció del presbiteri medieval, sinó que havia condemnat totalment la visió de la càtedra del bisbe, seu i nucli de la catedral. Així ho expressà el pare Villanueva el 1851, i des de llavors ha estat repetit per gran part de la historiografia posterior.²⁰ El problema de la visibilitat s'havia succeït en moltes catedrals peninsulars, des que els retaules majors començaren a introduir-se als segles XIV i XV. Precisament, la tipologia del retaule transparent s'havia ideat com a una de les possibles solucions per a resoldre'l.²¹ Segons Francesca Español, l'exemplar de la Seu mallorquina constitueix un exemple paradigmàtic del tipus citat, junt als de les catedrals de Barcelona i Manresa. A més d'això, Xavier Carbonell ha apuntat que la transparència respondria també a finalitats acústiques, afavorint el contacte entre el cor originalment situat a l'altar major –darrere el moble– i els oients –a les naus–.²² Tanmateix la qüestió és controvertida, des del moment en què la visibilitat original del moble s'havia anat perdent amb el pas dels segles.²³

El primer veritable intent de recuperar el retaule gòtic com a element central del presbiteri de la Catedral de Mallorca vingué de la mà de l'arquitecte i acadèmic madrileny Juan Bautista Peyronnet. Segons Catalina Cantarellas, ell fou qui incità el primer plantejament seriós fet a Mallorca envers la recuperació del gòtic.²⁴ Malgrat és conegut per la seva obra en la façana exterior, el que ens interessa ara és el seu ambiciós projecte de restauració interior, que redactà el 1854 i que a la fi no pogué dur a terme. Proposava entre altres mesures traslladar el cor i el sepulcre de Jaume II –que havien acabat a la nau central– al presbiteri, eliminar el retaule barroc, “la mole que presenta su ridículo retablo del gusto plateresco”,²⁵ tan discordant respecte el temple, per afavorir de nou un espai diàfan, amb l'altar diferenciat i una perspectiva convergent cap a ell, a més d'il·luminar la capella Reial amb vidrieres.

18 FURIÓ, A.: *Panorama óptico-histórico-artístico de las Islas Baleares*, Palma de Mallorca, 1966, p. 53, *Antiguo altar mayor de la Catedral*.

19 PIFERRER, P.; QUADRADO, J.M.: *Islas Baleares*, 1969, *Capilla real y trasaltar antiguo de la Catedral de Palma*.

20 “Estando esta silla tan poco elevada del piso, no podía el obispo ser visto del pueblo, si el altar mayor no era muy bajo, ó no estaba situado á la entrada de la capilla mayor.” VILLANUEVA, J.: *Viaje literario a las iglesias de España*. *Viaje a Mallorca*, XXI, Madrid, 1851, p. 116.

21 Una altra solució és la representada per la càtedra elevada de la catedral de Girona: “La proximidad existente entre la cátedra y el altar y el desarrollo del retablo en los siglos bajomedievales, conllevó que en Cataluña se adoptaran soluciones particulares y muy originales en cierto casos para conciliar la posición del trono con el progresivo crecimiento de la retrotabla que destacaba por detrás del ara y que dificultaba su visión. ESPAÑOL BERTRAN, F.: “El escenario litúrgico de la catedral de Girona (S. XI-XIV)”, *Hortus Artium Medievalium*, 11, 2005, p. 217; Vegeu també de la mateixa autora “Silla, custodia y ostensorio turriforme”, a BANGO TORVISO, I.G. (coord.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía*, (Catálogo de exposición), León, 2001, p. 289-293.

22 CARBONELL i CASTELL X.: “Les primeres imatges musicals de la Seu (Des dels seus orígens fins el 1500)”, a FULLANA PUIGSERVER, P.; GAMBÚS SAIZ, M. (coord.): *Jaume II...*, p. 170.

23 PONS CORTÉS, A.; MOLINA BERGAS, F.: “Reformas y pervivencias...”, p. 81-82.

24 L'autora estudià el seu projecte catedralí en distintes publicacions. CANTARELLAS CAMPS, C.: “La intervención del arquitecto Peyronnet en la Catedral de Palma”, *Mayurqa*, 1975, p. 185-213; *La arquitectura mallorquina desde la ilustración hasta la restauración*, Palma de Mallorca, 1981, p. 414-417.

25 “Proyecto de restauración de la Catedral de Palma, por Juan B. Peyronnet. Informe presentado al Ministerio de Gracia y Justicia”. 1854, 2 de septiembre. ADM. Caja XIII, 13 f.

L'arquitecte pretenia recuperar el retaule gòtic. Defensava l'adequació de l'antic moble al temple en termes estilístics, així com la seva proporcionalitat respecte a les mesures de la capella Reial. Resultava la peça perfecta per retornar la Seu als orígens. Però entre tot allò que proposà, destaca la necessitat d'afegir –sense cap preocupació històrica– els elements nous que fossin necessaris.²⁶ Aquest és un aspecte primordial que es reprendrà en parlar de la maqueta estudiada.

L'Arxiu Capitular de Mallorca conserva el projecte de Peyronnet amb la memòria descriptiva i els plànols corresponents.²⁷ El retaule apareix reintegrat a la capella Reial, col·locat darrere l'altar major sobre un basament que l'eleva. Es percep que l'efecte de transparència havia disminuït a causa de la col·locació de les sis escultures de sants que envoltaven la Verge. Però s'aprecia la recuperació visual de la capella de la Trinitat que proposà, un cop alliberada del gran i pesat moble barroc que l'havia condemnada durant dos segles. La imatge resultant és d'una coherència aclaparadora: arquitectura i béns mobles en sintonia. Observant-la, sembla que el retaule gòtic transparent degué constituir un recurs perfectament adequat al particular absis catedralici. En aquest punt cal recordar les reflexions d'Emili Sagristà sobre la relació del moble amb la capella de la Trinitat, que representava junt amb la càtedra episcopal un nucli simbòlic essencial.²⁸ Aixecant-se al darrere, elevada a set metres d'alçada, la capella és el punt culminant on convergeixen les línies traçades per les tres naus longitudinals de la fàbrica, des dels peus.

Si el retaule mallorquí s'hagués construït en un format vertical similar al de moble transparent de la Catedral de Barcelona, el seu model més directe, s'haguera percebut com una veritable pantalla enfront de la capella de la Trinitat. En canvi es féu subratllant l'horitzontalitat dels seus set metres d'amplària sobre els cinc d'altura. Creiem que aquestes mesures, que canvien radicalment l'estructura respecte al model català, afavoriren la percepció de la capella situada al darrere. Il·luminada per set vitralls, la seva orientació concreta permetia reflectir els primers raigs de llum del matí, simbolitzant la presència de Déu. Les vidrieres gòtiques originals –avui perdudes– devien filtrar-los convenientment. Així, el joc lumínic originat a la capella devia conformar una veritable experiència mística en arribar la llum al moble des de darrere, passant entre les traceries i reflectint-se sobre els daurats.

Per aconseguir aquells efectes, degué jugar un paper fonamental la ubicació concreta del retaule. Situar-lo a poca altura hauria contribuït a perdre'l de vista al darrere de l'altar major i

26 "(El) retablo se compondrá de elementos del antiguo que por fortuna se conservan, adicionado de otros que se construirán de nuevo y aprovechando los mármoles que al presente componen el que debe desaparecer. Inspeccionando el diseño se nota que este retablo llena todas las condiciones, puesto que su magnitud está en relación con la extensión de la Capilla Real, domina a la mesa altar con su Tabernáculo, está en carácter que le corresponde, y presenta de todos los puntos que es visible un aspecto agradable." "Proyecto de restauración...", transcrit i publicat per CANTARELLAS CAMPS, C.: *La arquitectura mallorquina...*, p. 563. Vegeu també GAMBÚS SAIZ, M.: "Les fonts de...", p. 59-60; VILLALONGA VIDAL, A. J. "El presbiteri barroc...", p. 151.

27 Els plànols no se'ns han facilitat a l'arxiu, però foren publicats a CANTARELLAS CAMPS, C.: "La intervención del...", Fig. IV i recentment el que inclou el retaule apareix a VILLALONGA VIDAL, A.J.: "El presbiteri...", p. 180.

28 "[...] no sólo trastornó el plan primitivo por el simple hecho de poner o levantar un retablo que ocultaba la Sede Pontifical, parte en absoluto la más importante y esencial de toda la Catedral después del mismo altar; sino también porque hería y ofendía, con la introducción del retablo, otro elemento que, aunque no esencial en sí mismo, es de una importancia extrema en nuestra catedral. La Capilla de la Stma. Trinidad. Como se ha visto el retablo sobrepasaba el piso de dicha capilla en 2,20 metros." SAGRISTÀ, E.: *Retablos góticos de la Catedral de Mallorca. El de madera y el de plata*, Castellón de la Plana, 1950, p. 24.

enmig de la magnificència de la capella Reial. Per això ja en època medieval s'havia col·locat sobre un basament, que Emili Sagristà calculà en uns dos metres d'alçada i més de set d'ample.²⁹ Un pic aquell es desfeu amb la reforma barroca, a l'hora de restituir el moble gòtic calia programar de nou la seva instal·lació, a fi d'envair el menys possible la visió de la capella de la Trinitat. Aquesta idea degué ser considerada per Peyronnet, al mateix temps que pretenia retornar la llum a les vidrieres de la capçalera³⁰ –tapiades exceptuant la rosassa de la capella Reial– en el seu intent de retorn als orígens.

La mort de l'arquitecte succeí el 1875, quan faltaven gran part dels treballs decoratius de la façana exterior i només s'havia acabat la interior. L'ambiciós projecte de reforma que havia programat entorn del cor i la capçalera no s'havia engegat. No obstant això, la seva idea de recuperar el retaule gòtic seguia ben viva en l'ànim del capítol, segons testimonià l'Arxiduc el 1882 al seu *Die Balearen*, reivindicant la peça i incloent un gravat de la seva façana anterior (Fig. 5).³¹ També persistia la desitjada recuperació de la il·luminació, que es concretà en l'obertura de tres vidrieres de la capella de la Trinitat (1889) i dues de la capella Reial (1899). Malgrat que és conegut que les tècniques vitralleres de final del XIX no permetien recrear els efectes originals de la llum gòtica, almenys podrien acostar-se a la imatge primigènia de l'absis, cercada per l'arquitecte.

El projecte de Ricardo Velázquez Bosco i la documentació d'una maqueta

El primer de març de 1890 s'aprovà una comissió capitular per a reprendre la restitució del moble gòtic i la retirada del barroc,³² però fins quatre anys després no es donaren passes importants al respecte. El 1894 hi havia 25.000 pessetes disponibles per destinar a l'obra, que amb altres aportacions menors resultaven suficients per sufragar el projecte. Aquest fou signat aquell mateix any per l'arquitecte Ricardo Velázquez Bosco, conegut per les seves restauracions en edificis monumentals, que l'ocuparen especialment a partir de 1892 i el conduïren al sud d'Espanya.³³

El projecte s'havia de sotmetre a discussió i a aprovació per part del bisbe. Se sap que es reuniren materials per construir un nou basament destinat a suportar el retaule i que aquests serien custodiats per l'escultor Llorenç Ferrer i Martí (1854-1928), encarregat de concretar la reposició del moble. Es tracta d'un artista alcedienc, que havia treballat en la decoració escultòrica de la façana principal de la Catedral, continuant l'obra inacabada de Peyronnet el 1886 junt amb Lluís Font, Marc Llinás i Guillem Galmés.³⁴

29 SAGRISTÀ, E.: *Retablos góticos...*, p. 22.

30 CANTARELLAS CAMPS, C.: "La intervenció...", p. 189, 192; *La arquitectura mallorquina...*, p. 560.

31 HABSBURGO, A.L.S.: *Mallorca. Las Baleares descritas por la palabra y el dibujo*, Palma de Mallorca, 2003, p. 347.

32 La notícia és transcrita i comentada per GAMBÚS SAIZ, M.: "Les fonts de...", p. 66, 207.

33 BALDELLOU, M.A.: "Ricardo Velázquez Bosco", a *Diccionario Biográfico Electrónico, Real Academia de la Historia*, <http://dbe.rah.es/biografias/5120/ricardo-velazquez-bosco> [consultat a data 01/04/2020].

34 SEBASTIÁN LÓPEZ, S.; ALONSO FERNÁNDEZ, A.: *Arquitectura mallorquina moderna y contemporánea*, Palma de Mallorca, 1973, p. 163. A partir de 1892 treballaria en la façana neogòtica de la Diputació Provincial, i també ho faria en algunes parròquies com la de Santa Eulàlia de Palma, Pollença o Alcúdia. BROTONS CAPÓ, M.M.: "Escultura y escultores en el cambio de siglo en Mallorca", a *Arte e Identidades Culturales, Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*, Gijón, 1998, p. 225.

Sembla que el treball del retaule seguia sense avançar, fins que l'acta capitular datada el primer de maig de 1897 inclogué una dada reveladora:

Se cometió a los repetidos Sres. Canónigos Obreros el que conferenciasen con el escultor D. Lorenzo Ferrer, para ver si éste recababa del M. I. Sr. D. Guillermo Puig canónigo autorización para entregar al Cabildo en calidad de depósito, el diseño y modelos referentes al retablo del altar mayor, cuyo restablecimiento debía verificarse con los recursos ofrecidos al efecto por el Sr. Puig, como también la piedra destinada al zócalo o basamento del mismo retablo extendiéndose al Sr. Ferrer un recibo de tal depósito.³⁵

(el subratllat és nostre)

És a dir, juntament amb el material petri del basament i el projecte s'especifica l'existència d'uns "models" del retaule. Un mes després l'escultor encara no havia demanat al canonge Guillem Puig l'autorització per entregar-los en dipòsit.³⁶ Passat l'estiu, en una nova sessió capitular s'insistí:

Volvióse a leer el oficio que el M. I. Sr. D. Guillermo Puig pasó al Ilmo. Cabildo participándole que había dado orden al escultor Sr. Ferrer para que entregase a este Cuerpo veinte carretadas de piedra de Santany adquiridas con destino a la construcción del basamento para la obra de reponer el antiguo retablo gótico en el altar mayor, como también el modelo, plano y demás, que se menta en el acta de la sesión precedente. Los Sres. Canónigos Obreros declararon que el escultor Sr. Ferrer, D. Lorenzo, a tenor de lo que le mandara el M. I. Sr. Puig, había hecho la entrega de los referidos objetos que ellos habían recibido quedando depositados en los almacenes del Mirador. Se acordó que los mismos Sres. Canónigos Obreros o Fabriqueros firmasen un resguardo al Sr. Ferrer y que el Cabildo pusiese al M. I. Sr. Puig una comunicación acusando recibo de la suya y expresando que habían sido cumplimentadas las ordenes que diera, al escultor Sr. Ferrer.³⁷

L'acta repeteix l'existència del material petri, d'un plànol i el més interessant de tot, del "model" –citada ara en singular– que passà a custodiar-se a la casa del Mirador, és a dir, a la casa de l'obra, segons les instruccions del Capítol. A més, es relaciona dita peça amb l'escultor Llorenç Ferrer, però sense especificar la seva autoria. De fet, Antoni Pons i Francesc Molina havien citat ja l'entrega dels plànols i maquetes de l'arquitecte Ricardo Velázquez Bosco, exposant que no semblaven haver sobreviscut. També Mercè Gambús va transcriure i comentar l'episodi en relació amb el seu projecte.³⁸

D'acord amb les dades recollides i amb la prudència que imposa la documentació incompleta, es pot apuntar la possibilitat que la maqueta de fusta fotografiada de l'Arxiu Mas pugui correspondre al "model" documentat a les actes capitulars, datat entorn de 1897. S'hauria conservat a la casa d'obres del Mirador, mentre es succeïen els distints projectes de restauració de la Seu. Això explicaria que hagi restat com una peça desconeguda fins avui. Que cap visitant de la Catedral n'hagi parlat i que la historiografia no l'hagi recollida, es podria deure al fet que, com a instrument de feina que era, es trobava arraconada a un lloc accessible només als treballadors de la fàbrica i a personatges tan lligats a ella com el mestre d'obres Bartomeu Ferrà i Perelló, qui la degué fotografiar amb intencions patrimonials.

³⁵ ACM, ACA 076, f. 11r. Transcrit a GAMBÚS SAIZ, M.: "Les fonts de...", p. 217-218.

³⁶ GAMBÚS SAIZ, M.: "Les fonts de...", p. 218.

³⁷ GAMBÚS SAIZ, M.: "Les fonts de...", p. 219.

³⁸ PONS CORTÈS, A.; MOLINA BERGAS, F.: "Les visuals...", p. 252; GAMBÚS SAIZ, M.: "Les fonts de...", p. 66.

En aquest punt cal recordar que les maquetes i els models tridimensionals s'empraven com a mitjans de treball des de l'edat mitjana en molts oficis artístics, malgrat que es documenten menys que les traces (dibuixos).³⁹ Solien emprar-se per a peces importants, d'aquí que les catedrals n'hagin conservat algunes, sovint pertanyents als camps de l'arquitectura i el mobiliari.⁴⁰ Fetes per tracistes, constructors o escultors, es presentaven als comitents com a prova prèvia a les obres a realitzar o com a mostra als artistes que hi havia de treballar. A Mallorca n'hi ha poques documentades quant a retaules.⁴¹

A la Seu de Mallorca l'Arxiu Capitular enregistra la confecció de traces i també de motlles per tal de construir elements com rajoles, campanes, arcbotants, portals o inclús el cor. Se sap a més que alguns artífexs concrets feien servir els darrers, com és el cas de l'obrer major Pere Mates, qui el 1358 tenia a ca seva mostres de guix, models de xiprer i taules de boix per esculpir models.⁴² Però fins avui no coneixiem maquetes, abans de les que projectà Gaudí. Només n'hem trobat una, que s'utilitzava amb funcions litúrgiques. Les Ordinacions de sagristia redactades per Joan Fontirroig el 1511 indiquen que la festa de l'Àngel s'iniciava a la Seu amb una processó solemne pel carrer. Un dels clergues simbolitzava l'Àngel Custodi de Mallorca, duia les ales daurades i sostenia una maqueta de Ciutat.⁴³

La fotografia de la maqueta com a font històrica

La imatge presentada conforma l'única font gràfica coneguda d'una maqueta de treball de la Seu anterior a les que feu Gaudí. Un pic establert la cronologia de la fotografia destinada a l'àlbum de Ferrà, cal detallar l'antiguitat de l'objecte retratat i saber si es pot relacionar amb el "model" documentat en 1897. La comparació amb el retaule conservat revela conclusions al respecte.

La peça fotogràfiada reproduïx l'estructura compositiva i proporcions del moble, malgrat que algunes mesures canvien lleugerament. Per altra part, si bé l'arquitectura del retaule es veu treballada amb detall, les figures semblen tallades sense cap classe d'acabat, mostrant la fibra, les vetes i els nusos. El treball de talla i rebaix és groller, suggerint els solcs de la gúbia i evidenciant que devia tractar-se d'una obra relativament petita i d'intenció provisional.

39 MONTERIO TORTAJADA, E.: "El sentido y el uso de la muestra en los oficios artísticos. Valencia, 1390 1450", *Boletín Museo e Instituto "Camón Aznar"*, 94, 2004, p. 234-236, 238-240.

40 Com a exemples cal recordar la maqueta conservada de la capçalera de la Catedral de Sevilla, feta entorn a 1511 per l'entallador Jorge Fernández, i més properes, la del pinacle gòtic de la Catedral de València, la documentada per reformar la seva real capella major el 1674 o les dues cadires que Llorenç Tosquella entregà com a model pel nou cor catedralici. MONTERIO TORTAJADA, E.: "El sentido y...", p. 247-249, 251, 254; COMPANYY, X.: "El Coro Angélico de la catedral de Valencia. Una vía de penetración de la pintura italiana del Renacimiento en España", a *La pintura europea sobre tabla. Siglos XV, XVI y XVII*, Madrid, 2010, p. 187.

41 Un exemple és la traçada el 1740 per Joan d'Aragó pel retaule major de la parròquia de Santa Margalida. BERGAS PASTOR, X.: "El cas del retaule major de l'església parroquial de la vila de Santa Margalida", *BSAL*, 72, 2016, p. 93.

42 LLOMPART, G.: "Pere Mates, un constructor y escultor trecentista en la ciutat de Mallorca", *BSAL*, 34, 1973, p. 95, 104-105; ESPAÑOL BERTRAN, F.: "La transmisión del conocimiento artístico en la Corona de Aragón (Siglos XIV-XV)", *Cuadernos del CEMYR*, 5, 1997, p. 86.

43 MUNTANER BUJOSA, J.: "El ángel custodio de Mallorca", *BSAL*, 32, p. 8. Sobre la festa vegeu també SEGUÍ TROBAT, G.: *La Consuetud de sagristia de 1511 de la Seu de Mallorca*, I, Palma, p. 179-180.

Els relleus corresponents als set goigs de Maria de la predel·la mostren la nul·la perícia de l'artífex en el tractament de l'anatomia i les fesomies, així com alguns canvis en personatges i objectes respecte a l'original (Fig. 6-7). En canvi, com apuntàvem, la part arquitectònica es resolgué de forma més detallada i precisa. Cal advertir també que en la fotografia els dos extrems laterals inferiors acaben en allò que semblen cartelles auriculars i serps amb pomes, inexistents al moble actual, com també a la documentació gràfica coneguda del retaule.⁴⁴ El més possible és que no corresponguin a fragments originals perduts, sinó a afegits posteriors com els que proposava Peyronnet, amb un significat al·lusiú al pecat original inexistent en Maria, titular de la peça.

Al cos principal, el moble és quasi idèntic a la fotografia –si s'elimina la gelosia afegida per Gaudí procedent del corredor dels ciris– però hi ha alguna diferència en la traceria que omple els sis gablets que envolten la Verge. Al retaule actual tots els motius són diferents, mentre a la imatge dos repeteixen la rosassa calada amb cercles trilobulats. També canvien alguns detalls decoratius del dosser central i els florons que culminen els gablets. Però sobretot destaquen les diferències existents entre els instruments dels àngels músics. Alguns resulten anacrònics respecte al moble gòtic, com és el cas d'un que sembla un violoncel o el d'una trompa sonada de forma moderna (Fig. 8-9). Tot plegat indica una realització bastant posterior.

Amb tot, el més cridaner són les diferències observables a les set figures que ompliren els carrers del retaule. Les fotografiades foren obrades des del desconeixement manifest de l'escultura, amb una qualitat ínfima. Presenten un cànon menys estilitzat i algun canvi en la vestimenta respecte a les que ocuparen el moble (Fig. 10). D'esquerra a dreta apareixen Sant Jaume, Santa Eulàlia, Sant Joan Baptista, Nostra Dona de la Seu, Santa Magdalena, Santa Bàrbara i una santa màrtir desconeguda. Si es compara la imatge amb la fotografia del retaule gòtic publicada a l'àlbum *Mallorca artística, arqueològica, monumental*⁴⁵ les sis primeres figures es repeteixen, però no s'inclou la de més a la dreta, que en la maqueta era una màrtir per la palma que duu. En canvi avui, en lloc d'aquella es conserva a la Seu un Sant Joan Evangelista de cabells llargs. Aquesta estranya circumstància testimonia, segurament, els canvis d'atributs i identificacions que patí el retaule al llarg de la història, evidenciats durant la restauració de les peces.⁴⁶

En definitiva, la fotografia mostra una reconstrucció volumètrica del moble gòtic envers el seu estat primigeni, abans de ser desmembrat en dues parts, com indiquen la repetició dels pinacles i les traceries corresponents a cada façana. El que es veu en la imatge només es pot comparar eficaçment amb l'anterior, donat que la part de darrere resta invisible.

⁴⁴ No apareixen als gravats on apareix la peça completa com el d'Antoni Furió i de l'Arxiduc Lluís Salvador.

⁴⁵ PARERA, M.: *Mallorca artística, arqueològica, monumental*, Palma, 1904, p. 244-245, làm. XVII i làm. XIX.

⁴⁶ Per la restauració de les escultures i del retaule gòtic vegeu JAÉN PAREJA, F.: "El conjunto escultórico del retablo mayor gótico. Octubre 2007-junio 2009" i "El retablo mayor gótico. Febrero-agosto 2011", a MAS ANDREU, C. (coord.): *La Catedral de Mallorca és el document. La reforma de Gaudí cent anys després*, III, Palma de Mallorca, 2015, p. 23-67, 169-197.

Conclusions

L'existència d'un "model" (maqueta) del retaule de l'altar major es documenta a la Seu per primera vegada el 1897, un fet compatible amb la imatge documentada, signada per la Vídua de Jules Virenque, Francisca Simó. L'escassa qualitat de la peça retratada per l'estudi Virenque-Simó, la simplicitat dels seus acabats, els afegits, els anacronismes i els canvis iconogràfics que presenta respecte al retaule major gòtic indiquen que ens trobam davant d'una maqueta decimonònica d'aquell.

Així mateix la rellevància que assoleixen els elements arquitectònics de la peça retratada enfront de les figures suggereix, a parer nostre, una preocupació centrada especialment en les particularitats estructurals del moble. Tot plegat indica que l'obra retratada no fou feta per un escultor i és més factible relacionar-la amb un dels projectes arquitectònics de restauració monumental de la Seu que inaugurarà per Peyronnet. Creiem per tant que el dit element forma part d'un mètode de treball que es degué utilitzar en aquell context.

El projecte de retornar el retaule major gòtic al seu lloc, que encara s'anhelava després de la mort de l'arquitecte, suposava la reconstrucció del moble gòtic desmembrat des del segle XVIII. Això devia requerir tal esforç imaginatiu als membres del Capítol catedralici que probablement només es podia pal·liar mitjançant una maqueta. Probablement la fotografiada correspongui a la documentada el 1897, en temps de Velázquez Bosco.

Un pic feta, la peça degué permetre revivre les dues façanes unides i preveure la restitució de les peces que faltaven als laterals i entre els àngels músics. També evidenciaria fins a quin punt el joc de transparències, esmorteït per les set escultures afegides als carrers del retaule, podria provocar interferències amb la capella de la Trinitat, servint per estudiar la ubicació exacta del moble.

Tanmateix, l'anhelada recuperació del retaule gòtic al presbiteri no es produí mai i no fou fins a l'arribada de Gaudí que es resolgué una solució definitiva. L'arquitecte posà en pràctica gran part del projecte interior de Peyronnet. Retirà el moble barroc –que es traslladà a una altra església– però col·locà el gòtic sobre el portal del Mirador, on segueix avui. En aquest punt cal recordar que les maquetes de fusta que ell mateix dissenyà el 1902 per reformar la capella Reial i la Santíssima Trinitat i que encara conserva la Seu,⁴⁷ degueren constituir la continuació del procediment de treball assentat entorn a la restauració de l'interior catedralici, que testimonia la imatge analitzada. El fet de no comptar però amb l'objecte, sinó només amb una antiga fotografia en blanc i negre limita notablement l'abast d'aquestes conclusions, que sols poden ser preliminars. Malgrat tot, esperam que en els anys vinents apareguin noves dades que documentin de manera definitiva dita maqueta, o millor encara, que es pugui localitzar i estudiar directament.

⁴⁷ JAÉN PAREJA, F.: "Las dos maquetas del proyecto de reforma de Gaudí. La maqueta para las capillas Real y de la Santísima Trinidad. La maqueta para la capilla de la Santísima Trinidad. Junio 2008-abril 2009", a MAS ANDREU, C. (coord.): *La Catedral de Mallorca és el document. La reforma de Gaudí cent anys després*, III, Palma de Mallorca, 2015, p. 69-85.



Fig. 1 Imatge de la maqueta del retaule
© 2007 Institut Amatller d'Art Hispànic - im. 02584011 (foto Mas B-1822) foto Virenque 1824-1876)

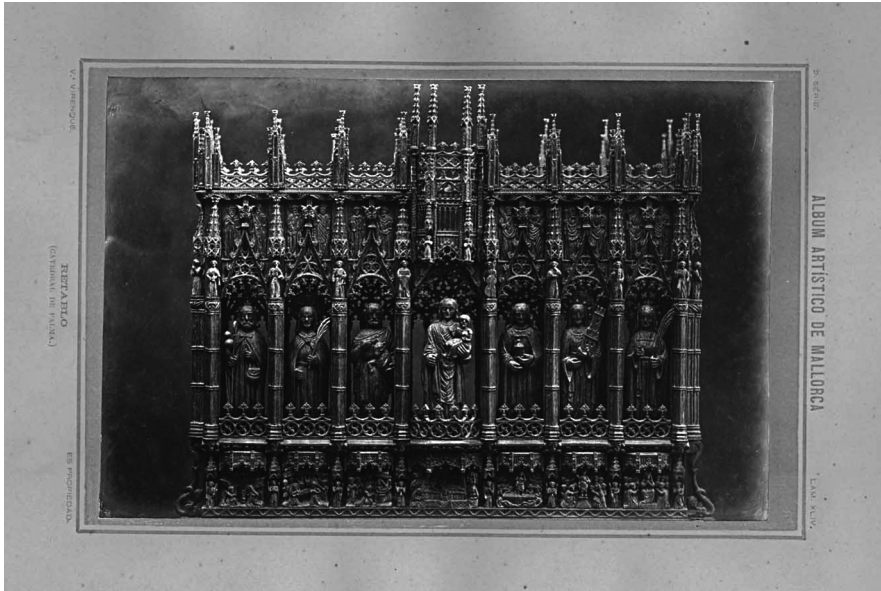


Fig. 2 Imatge de la maqueta publicada per Bonaventura Bassegoda

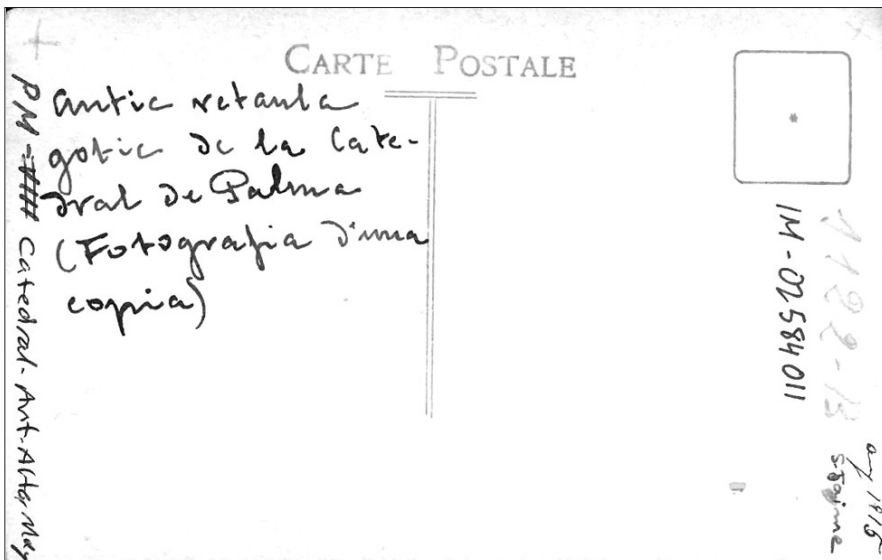


Fig. 3 Revers del positiu de Virenque tal com es localitza a l'Arxiu Mas

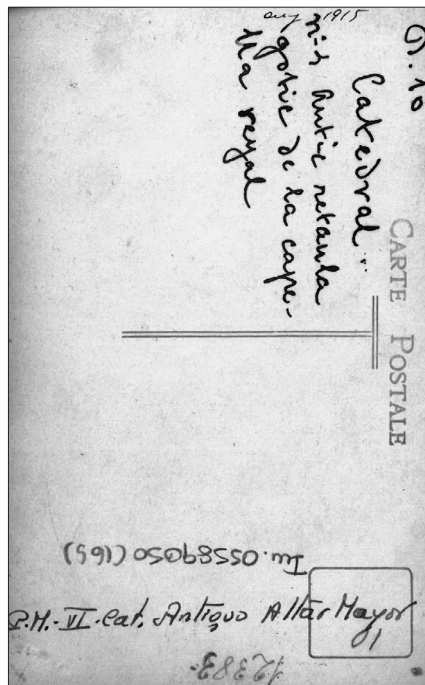
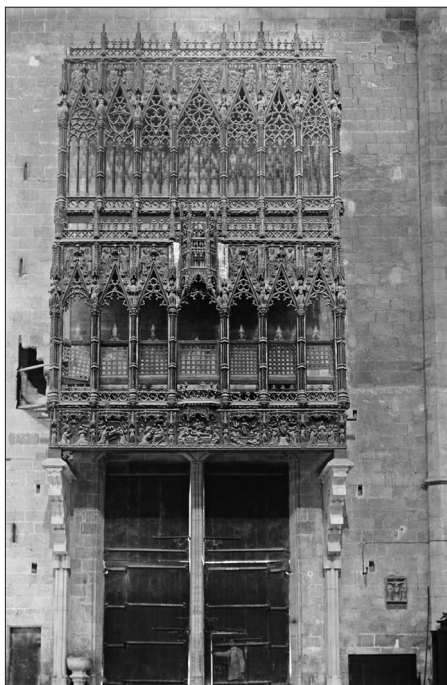


Fig. 4 Fotografies de Pelai Mas del retaule (1915)
© 2021 Institut Amatller d'Art Hispànic - im. 05589050 (foto Mas C-12383 / 1915)

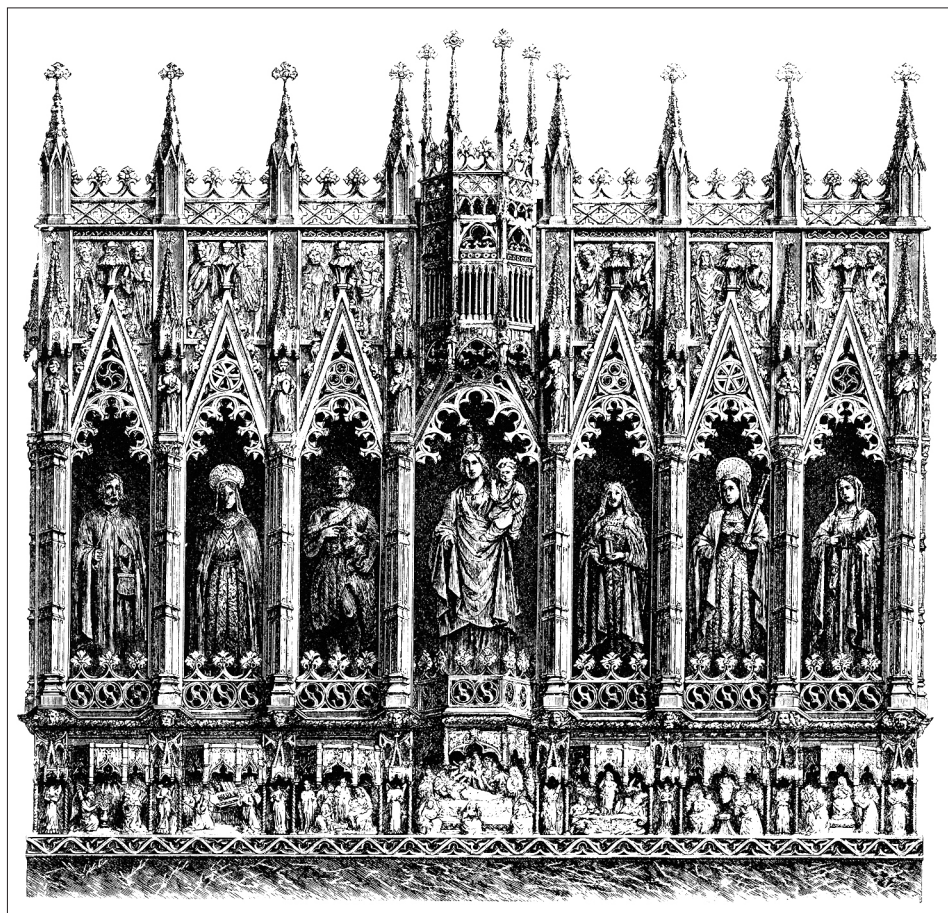


Fig. 5 HABSURGO, A.L.S.: *Mallorca. Las Baleares descritas...*, 1882



Fig. 6-7 Nativitat a la predel·la de la maqueta i del retaule major de la Seu
(Fotos V. Virenque-Ferrà i C.B.M.)



Fig. 8-9 Imatge de la maqueta ampliada i fotografia de l'estat actual (C.B.M.)

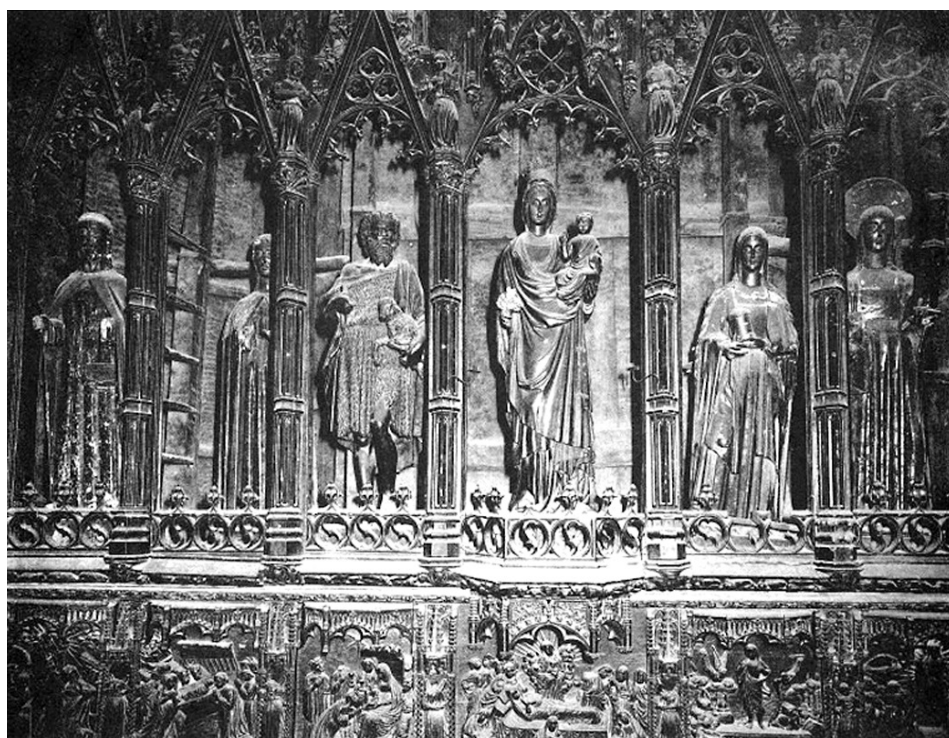


Fig. 10 PARERA, M.: *Mallorca artística...*, lám. XIX

