

La intervención del arquitecto Peyronnet en la Catedral de Palma

por CATALINA CANTARELLAS CAMPS

INTRODUCCION

Entre las obras realizadas durante el siglo pasado, la reforma de la Catedral de Palma es un ejemplo notable. En el aspecto artístico su estilo constituye un precedente del neogótico, estilo que luego sería usualmente adoptado por la arquitectura religiosa, alcanzando especial desarrollo en la isla dentro de la segunda mitad del siglo XIX. Muestra al mismo tiempo la interpretación del gótico inicial con relación al arte de la baja edad media; dicha interpretación tiende a considerar sobre todo los elementos formales, y, aún cuando en teoría propugna ciertos principios que cree idénticos al sentir gótico, desemboca en una recreación eminentemente decorativa e incluso anacrónica.

En otro ámbito ilustra la problemática extra-artística de la mayoría de las construcciones oficiales del siglo XIX, esta es la cuestión económica. La obra que nos ocupa ofrece una información detallada en torno a la situación de la arquitectura religiosa en un momento en que sus subvenciones dependen de un Estado en déficit, que sólo puede proporcionar, en caso de que lo haga, recursos insuficientes para las necesidades a cubrir.

La presente construcción es pues en cierto modo un símbolo para la arquitectura sacra del siglo pasado, sin embargo nunca se la ha considerado como tal; antes bien fue objeto de repetidos ataques por parte de sus contemporáneos que la calificaron de afrenta al arte, sin aducir en general las razones suficientes para tal conclusión, y, en todo caso, sin practicar la imparcialidad y justicia crítica. En realidad la obra catedralicia, concretamente la fachada, incurre en los errores que le achacaron pero no hay que olvidar que tales errores eran fruto de la cronología de la obra.

El objeto de este artículo es resumir y aportar nuevos datos a la cuestión, dedicando una atención particular a la personalidad de su autor, Juan Bautista Peyronnet, con el fin de lograr una aproximación al resultado de su proyecto. Esto

ha sido posible, en gran manera, gracias a la localización de los informes, memoria y planos elaborados por dicho arquitecto, y que, al parecer, desde el estudio de Rotger, en 1907, no han sido revisados.¹

I. LA FACHADA DE LA CATEDRAL: ANTECEDENTES DE SU ESTADO

La antigua fachada principal de la Catedral databa de fines del siglo XVI; el aspecto que ofrecía, a excepción de la puerta, era severo, carente de decoración, ya que la obra había quedado incompleta en 1601. Presentaba su frente dividido en cuatro lienzos por otros tantos contrafuertes, dos de ellos enmarcaban el portal, los restantes, en los extremos, se hallaban coronados por pequeños torreones que se elevaban por encima de la fachada².

A principios del siglo pasado, el estado de conservación de la mencionada fachada era objeto de preocupación. El tramo interior contiguo a ella presentaba en las bóvedas grietas considerables, y el frontis desplomaba. Antes de remediar tal estado iban a sucederse diversos informes que evidenciarían una progresiva y acelerada ruina.

El primer informe se había efectuado ya en 1679, momento en que los maestros albañiles expresaron que la fachada sufría una inclinación hacia el exterior de cuatro palmos. En 1803, fecha del siguiente examen, el declive se fija en cuatro palmos y medio. Los reconocimientos posteriores se efectuaron, al parecer, de manera más detallada; el de 1817 consigna el desplome de las distintas partes de la fachada, esto es de los cuatro contrafuertes, tanto en sentido frontal como lateral, al igual que la dimensión de las grietas de las bóvedas. Tanto este como el siguiente, en 1841, muestran que el desmoronamiento va aumentando. Este último señala, además, que, dadas las causas básicas de la ruina, todo revestimiento o labor superficial sería contraproducente: fija como único y urgente remedio el demonte y reedificación de las partes afectadas -desmante total de una de las torres, la próxima al mar; parcial de la otra, y lienzo central del frontis-³. Las únicas

¹ ROTGER, M.: *Restauración de la Catedral de Mallorca*. Palma, 1907. En esta obra se comenta por primera vez la labor de Peyronnet con base en sus escritos, citándose la existencia de un proyecto de reforma exterior e interior de la Catedral. Los estudios posteriores al respecto se han elaborado, por lo general, a partir de la aportación de Rotger, el cual no indicó la localización de las fuentes utilizadas. No publicaremos aquí la documentación básica, inédita, referida a Peyronnet, únicamente presentamos algunos de los planos elaborados por dicho arquitecto con destino a la restauración catedralicia.

² Puede verse la fachada originaria en SEBASTIAN, S. y ALONSO, A.: *Arquitectura mallorquina moderna y contemporánea*. Palma, 1973, p. 55. También en FURIO, A.: *Panorama de las Islas Baleares*. Palma, 1966 (1.^a edición 1840), p. 32.

³ A.C.M. Caj. 50, leg. 10: "Reconocimientos parciales de la Fábrica de la Iglesia Catedral" (6 doc.). Los dos primeros informes -1679 y 1803- sólo aparecen citados. El de 1817 lo firman Tomás Abrines y Juan Rosselló. En el reconocimiento de 1841 intervienen, además

medidas prácticas que al respecto se tomaron fueron las de tapar todas las grietas en 1844⁴.

En 1851 el tema se reaviva. Desde comienzos del año se hallan noticias de la alarma que cunde entre las entidades --Audiencia, Hacienda-- sitas en el Palacio de la Almudaina; parece que, repentinamente, se sienten afectadas por el peligro. En marzo se levanta, tras diez años, un nuevo informe, con la intervención por vez primera, de un representante del Gobierno de la Provincia, el ingeniero Antonio López. El informe pocas novedades puede añadir, a no ser que la *solución* de 1844 ha sido perjudicial; insiste, con tono alarmante, en el desmonte y formación de un proyecto de restauración⁵.

Al fin, el Gobierno acuerda la instrucción del expediente y presupuesto correspondiente a las obras indispensables, el cual es remitido a Madrid el 16 de abril⁶. Un terremoto en mayo, que derriba parte del torreón juzgando más consistente, acrecienta el temor. La prensa recoge la opinión pública y ofrece una muestra del ambiente que reinaba. El ambiente era tal, que, en el reconocimiento realizado tras el terremoto en en 26 mayo, los autores del mismo hacen referencia expresa al caso "para que de ningún modo se confunda lo que su deber y conciencia les dicta con las vulgaridades que han visto la luz pública"⁷. Por lo demás, los peritos se reafirman en lo expuesto en el pasado informe; el declive de la fachada es ahora del orden de los seis palmos y medio, dándose en un edificio cuya altura aproximada alcanza los trescientos palmos.

Empiezan las obras de desmonte en julio y continúan, con leves interrupciones, hasta principios de 1852. El director de las mismas es el arquitecto Antonio

de los citados, Bartolomé Sureda y José Frontera. En A.C.M. Act. Cap. 1903, fol. 224 consta que los peritos que intervinieron en el informe de 1803 fueron Antonio Mesquida, J. Oliver, J. Frontera y Juan Garrell.

⁴ A.C.M. Caj. 48, leg. 27, doc. 11.

⁵ A.D.M. Caj. XIII: "Sta Igl. Cat. Cuadernos y papeles sueltos". Leg. "Expediente de la Obra extraord^l. Oficios y Minutas Canildo y Prelado". El informe, fechado en 28 de marzo, es realizado por Antonio López, ingeniero, designado por el Gobierno Civil; José Frontera, arquitecto en representación del Ayuntamiento, y por el maestro mayor de obras de la Catedral, Juan Rosselló.

⁶ Vid. ref. ant. El proyecto es elaborado por el arquitecto municipal, José Frontera; el maestro mayor de la Catedral, Juan Rosselló, y por el arquitecto Antonio Sureda y Villalonga designado por el Gobierno. La cantidad presupuestaria calculada ascendió a 117.250 reales.

⁷ Vid. ref. n. 5. El informe, firmado por el ingeniero Antonio López y por los arquitectos Frontera y Sureda, hace expresa referencia a las opiniones de los que consideran que el estado de la fachada no es motivo de alarma, así como al hecho de que "se ha pretendido por algunos que el notable desplome de la fachada era hasta cierto punto un mérito". Al parecer estas referencias pudieron corresponder, de modo especial, a una serie de artículos aparecidos en diversos periódicos, desde abril a septiembre de 1851, cuyo autor, el Presbítero Rafael Oliver, defiende las ideas expuestas anteriormente, oponiéndose al parecer de los técnicos, no sin antes haber afirmado orgullosamente que no es perito en la materia, ni ha abierto nunca un libro de arquitectura. Estas serie de artículos aparecidos en la prensa se hallan recogidos en A.C.M. Caj. 48, leg. 27, doc. 8: "Obras de restauración".

Sureda y Villagonga, el cual expresa su deseo de ser auxiliado por algún perito proponiendo que "atendidos el escaso número de arquitectos titulares que se conocen en la Provincia fuera llamado algún profesor de la Corte"⁸. El auxiliar anhelado por Sureda y Villalonga aparecería en 1852. Por el Real Orden de 31 de agosto, el arquitecto Peyronnet es nombrado para emitir dictamen sobre el desmonte realizado y proponer los medios para la restauración. El nombramiento de este arquitecto, encomendado a la Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos, fue el tercero de dicha Comisión; anteriormente habían sido propuestos José Jesús de la Llave, y Antonio Herrero de la Calle, los cuales dimitieron del cargo rechazando el ofrecimiento.

II. LA LABOR DE PEYRONNET

El arquitecto madrileño Juan Bautista Peyronnet (1812-1875) era ya una personalidad destacada cuando se hizo cargo del proyecto de reforma de la Catedral de Palma; académico de número de la Real de San Fernando, profesor de la Escuela de Arquitectura—donde ejerció el cargo de director de 1855 a 1857— y miembro de varias corporaciones científicas, aparte de caballero de la Orden de Carlos III⁹. La actividad que desplegó fue considerable, ocupándose en tareas arquitectónicas diversas, en urbanística y a la vez en obras públicas de ingeniería. De ello puede inferirse una inclinación y praxis hacia la técnica y mecánica de la arquitectura, en un momento en que la pugna entre arquitecto e ingeniero aún no se había entablado.

En Mallorca, además del proyecto que comentamos aquí, realizó obras profanas, como la casa Gual de Torrella en la calle de San Jaime, aprovechando sin duda alguna de sus estancias en la isla. Sin embargo el centro constante de su atención fue la Catedral, en cuya tarea se ocupó desde la fecha del nombramiento hasta su muerte, puesto que, cumplido el primer objetivo de su misión, se le encomendó la elaboración de los planos y presupuesto de la reforma, así como la dirección de la misma.¹⁰

⁸ Vid. ref. cit. en nota 5. Se halla en el informe que Antonio Sureda dirige al Cabildo el 17 de septiembre de 1851 sobre la marcha de las obras de desmonte.

⁹ NAVASCUES PALACIO, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid, 1973, p. 154.

¹⁰ La prolongación de su tarea originaria respondió en parte a los deseos del Obispo y Cabildo que, en carta de abril de 1853 dirigida a la Reina, tras reseñar la dificultad que entrañaría encargar el proyecto de restauración a otro profesor que no fuera Peyronnet, suplican se nombre a dicho arquitecto para tal fin, "... pues ajeno el Cabildo a toda personalidad conoce y espera que un Profesor a quien el Gobierno de V.^a Majestad eligió para tan delicado reconocimiento realizará con acierto la restauración indicada..." Vid. A.C.M. "Correspondencia oficial 1840 a 1867", fol. 176 b-177. Efectivamente a Peyronnet, en 25

I.—El informe de 1853

El 20 de enero de 1853 presentó a la Corte el informe sobre el reconocimiento para el cual había sido comisionado¹¹. Tras una breve referencia en torno a la necesidad de salvaguardar el patrimonio artístico de la Nación, esboza la historia de la Catedral con el fin de señalar la importancia del edificio, reseñando frecuentemente su notabilidad “aunque sólo fuera por...”¹². Entre los rasgos que cita como dignos de interés podemos entresacar dos, uno en el plan de observador de la historia —la Catedral como crónica de evolución estilística—; el otro en el aspecto de constructor —“la feliz aplicación que se ha hecho de la Mecánica”—. Pero la impresión que el templo, en su estado actual, le produce es deplorable “por la oscuridad en que se encuentra pues sus ventanas y rosetones se hallan tabicados”¹³.

Pasa seguidamente a cumplir el objeto primordial de su cometido, este es el reconocimiento de la parte demolida y la proposición de medios para una reforma. El primer punto es una disertación de carácter técnico sobre el origen y las causas del desplome, las cuales fija en deficiencias originarias, tales la uniformidad del grosor murario —defecto que achaca a la decadencia constructiva del gótico del siglo XV, cuando en realidad la obra data de fines del siglo XVI—; a la vez que en los remiendos realizados perniciosamente sin indagar el motivo del mal, refiriéndose con ello a lo ejecutado en 1844, ya denunciado en los informes hechos anteriormente por peritos locales.

En lo que se refiere al segundo aspecto, o reforma, señala dos puntos. Por una parte, las medidas de urgente necesidad para lograr la conservación del recinto, es decir la demolición y reconstrucción de la bóveda del tramo de los pies,

abril de 1853, se le comunica su nombramiento realizado “a instancias del Obispo y Cabildo” (Vid. A.C.M., Caj. 62, leg. 8: “Correspondencia oficial de D. Juan B^{ta} Peyronnet arquitecto sobre la obra de esta Sta. Iglesia”).

¹¹ Una copia del informe realizada por él mismo, se hallaba en A.D.M. Caj. XIII ya cit.: “Copia del / Informe / sobre el reconocimiento de la Santa Iglesia Catedral de Palma / en Mallorca, practicado en virtud de Real Orden de 31 de Agosto / de 1852 / Por / Don Juan Bautista Peyronnet, Caballero de la Real y distinguida / Orden Española de Carlos 3.^o, Arquitecto y Académico de número / de la Real de San Fernando, Profesor de Matemáticas sublimes / y en la actualidad de Estereotomía en la Escuela Especial de Arqui - / tectura e Individuo de varias Corporaciones Científicas”. 4 fols mss a recto y verso, sin numerar. El informe está fechado en Madrid a 20 de enero de 1853. Según se deduce de su contenido, iba acompañado de planos explicativos que no hemos localizado.

¹² El esbozo histórico de la Catedral está trazado con precisión, a pesar de utilizar algunos términos un poco ambiguos e inexactos —cosa normal dada la época. Observa la peculiaridad que ofrece la Catedral en su cabecera, no las restantes características propias del gótico catalán en oposición al castellano. A este respecto hay que recordar la ausencia, en aquel momento, de un enfoque histórico-artístico sobre la arquitectura española.

¹³ Los entrecorchetos de este apartado hacen referencia al “Informe sobre el reconocimiento...” cit. en nota II.

desplazada a causa del movimiento de la fachada, y la creación de unos "botaretes" —que fija en número de cuatro— en el muro, ya que este no puede contrarrestar la presión que ejercen las bóvedas. Es aconsejable, además, practicar un repaso general para asegurar, a largo plazo, la solidez del monumento. Este apartado, de soluciones técnicas, constituye el eje del informe. Por otra parte, la reforma de que se trata: la reconstrucción de la fachada, requiere un proyecto especial y aparte para estudiar la cuestión desde un punto de vista artístico, pues, según él mismo, arte y ciencia deben hermanarse.

Este primer informe fue aprobado en julio del mismo año de su presentación, 1853. Al año siguiente, a dos de septiembre, presentaría Peyronnet el proyecto de restauración.

2.—El proyecto de restauración

La segunda tarea de Peyronnet consistió en elaborar un proyecto para la restauración de la Catedral¹⁴. Aunque en principio la fachada parecía ser el único objeto encomendado, no se limitó dicho arquitecto a ello, sino que concibió una restauración de la Catedral en un sentido amplio; tal hecho podía presentirse ya en el primer informe a raíz de su lamentación por la ausencia de iluminación en el recinto.

La idea de proyectar una doble reforma, interior y exterior, parece fue una iniciativa propia; en el aspecto más destacado concerniente al interior, la traslación del coro, respondía a un deseo generalizado e insinuado con anterioridad por diversos autores, deseo muy de acuerdo por otra parte con la ideología historicista¹⁵. La idea de reparación interior quedó toda ella en pura teoría hasta la intervención de Antonio Gaudí. En lo que concierne al proyecto externo, también muy ambicioso, sólo un aspecto del mismo, ciertamente el más notorio, se llevaría a cabo: la erección de una nueva fachada. En el olvido quedaron otras empresas, como la finalización del campanario, y en suma la intención de una reforma total, pues, según se indica en el presupuesto, estaba en el ánimo del autor realizar la labor de completar las partes originales —especialmente la puerta del *Mirador* en el aspecto escultórico—, recomponer los desperfectos y efectuar una limpieza general.

Guiado por la finalidad que pretende, estructura este nuevo informe en dos apartados: la descripción del edificio en su estado actual, y la situación del mismo

¹⁴ A.D.M. Caj. XIII ya cit. "Iglesia Catedral de Palma / en Mallorca / Copia del / Informe y presupuesto sobre la restaura- / ción de la iglesia. presentado al / Exmo. Sr. Ministro de Gracia y Justicia / Por / D. Juan Bautista Peyronnet Ar- / quitecto Académico de número de la / de San Fernando / Año de 1853". 13 fols. mss. a recto y verso sin numerar. Datado en Madrid a 2 de septiembre.

¹⁵ La reseña sobre las opiniones que merecía la situación del coro en el centro del recinto pueden verse en ALCOVER, A.: "*El Bisbe Campins*". B.S.A.L. T.XV. 1915. p. 272.

después de restaurado. En el primer apartado engloba la reseña de la serie de aspectos que él juzga deficientes o poco convenientes y que serán luego los puntos de su reforma. Acompaña la explicación con planos¹⁶, "para establecer el paralelo entre lo que es y lo que debe ser"¹⁷.

¹⁶ Los planos correspondientes al proyecto eran 10 en total. De ellos, conservados en el Archivo Capitular, sólo hemos hallado ocho, aunque evidentemente en su momento se remitieron todos: A.C.M. Caj. 62, leg. 8 "Correspondencia oficial de D. Juan B^{ta} Peyronnet arquitecto sobre la obras de esta Sta. Igl.", en carta fechada en Madrid a 8 de julio de 1856 comunica Peyronnet que ha remitido los planos a Barcelona, al arquitecto D. Juan Torres, en "número de los grandes cuadros". Para ir a recogerlos se comisiona al arquitecto Antonio Sureda (Vid. A.C.M. Caj. 60, leg. 6: "Actas de la Comisión de la Obra de Restauración de esta Sta. Iglesia" (doc. 9), día 14 de julio de 1856).

Aunque dichos planos se realizaron en 1854, no se remitieron hasta dos años después por su participación en la Exposición Universal de París de 1855, según se indica en diversas cartas de Peyronnet al Canónigo Peña (Vid. A.C.M. Caj. 62, leg. 7,8 ya citados.).

De estos 10 planos, 5 correspondían al estado actual de la Catedral en el momento de emprender la reforma, y los restantes al proyecto de la misma. El estado de conservación de los 8 planos localizados es muy malo, pues están muy cuarteados y la tinta desleída; se hallan entelados y montados sobre bastidor, tal como se remitieron. Todos ellos llevan en el extremo derecha inferior la fecha (Madrid, 20 de septiembre, 1854) y la firma (Juan Bautista Peyronnet). Van numerados y con el título general de "CATEDRAL DE PALMA (DE O EN) MALLORCA", más el particular respectivo. Su escala, excepto el n.º 5, es de 0'01 m. Se agrupan en dos tamaños (150 x 119 cms. y 115 x 84 cms.). La relación de los mismos es como sigue:

- n.º 1: "PLANTA. Estado actual". Plano de la planta con leyenda explicativa sobre los diversos elementos. (150 x 119 cms.).
- n.º 2: "FACHADA. Estado actual". 115 x 84 cms.
- n.º 3: "Sección por un plano vertical cuya traza es PQ... Estado actual". Corresponde a un corte longitudinal de la Catedral. Las letras indicadas (PQ), al igual que las que se indican posteriormente hacen referencia a las señaladas en la planta o plano n.º 1. (150 x 119 cms.).
- n.º 4: "Sección por un plano vertical cuya traza es MN. Estado actual". Corte en sentido transversal correspondiente al ábside, y con indicación del perfil exterior a lápiz. (115 x 84 cms.)
- n.º 5: "PUERTAS: 1.º Miradero. 2.º Moine". Contiene 3 diseños, uno de la puerta del *Mirador* de frente, otro de los lados laterales de la misma, y por último la puerta de la *Almoina*. Por excepción la escala es de 0'02 m. (115 x 84 cms.).
- n.º 6: "Reforma de la Planta". La leyenda es: "Esplicación 1 iglesia; 2 puerta mayor; 3 id. del miradero; 4 id de moine; 5 coro; 6 retablo y presbiterio; 7 guarda muebles; 8 sala capitular; 9 patios; 10 nueva sacristía; 11 relicario; 12 sacristía bajo del campanario." (150 x 119 cms.)
- n.º 7: "Proyecto de Fachada". (115 x 84 cms.).
- n.º 8: No localizado. Correspondía al corte longitudinal.
- n.º 9: "Sección por un plano vertical cuya traza es XZ". Reforma". Corte transversal de ábside. (115 x 84 cms.)
- n.º 10: No localizado. Referrente al proyecto de terminación del campanario.

¹⁷ Mientras no se indique lo contrario, las citas se refieren al "... Informe y presupuesto sobre la restauración..." cit. en nota 14.

a) *La reforma interior*

En lo que se refiere al interior pretende varios objetivos; la mayoría de ellos son de orden artístico —subrayados a veces por motivos prácticos—, y alguno es de carácter puramente funcional.

Ante todo aspira a crear un espacio libre y despejado de modo que la resultante sea una perspectiva convergente hacia el altar. A ello obedece la traslación del coro desde el centro del recinto a la Capilla Real; igualmente la del sepulcro de Jaime II, sito también en el centro entre el coro y el altar, hacia la parte extrema del ábside; y por último la colocación del presbiterio, desplazado por la nueva inclusión del coro, en el primer tramo de la nave, destacándolo del restante espacio por medio de un acceso escalonado¹⁸. Se conseguirá realzar el presbiterio con la colocación de un retablo en armonía estilística con la arquitectura; el existente, barroco, será suplantado por uno gótico, el cual se obtendrá recogiendo y completando los restos del originario que aún se conservan. (láms. I, II y IV).

La necesidad de proporcionar luz al recinto, elemento que había sido uno de los pilares del espíritu gótico, es tan importante que “se siente por sí misma”; se abrirán los ventanales de modo que armonicen con el único rosetón existente, el de la Capilla Real. Para terminar, y en respuesta ya a móviles prácticos, propone la construcción de una sacristía aprovechando el claustro. (Lám. III).

b) *El proyecto externo*

El proyecto correspondiente a la parte externa tiene como principal fin la consideración de la fachada. Aparte de ella únicamente hay que recordar —exceptuando el intento de renovación total a que hemos aludido— la idea de acabar el campanario; la información existente al respecto se reduce, por desconocimiento del plano, a la consignada en la Memoria: “... el Campanil ... llega solamente hasta la barbana, con algunas ventanas ridículas y mal situadas, y por esta causa debe restaurarse terminándole con un remate propio de su objeto y en relación con el carácter de la Catedral”.

Resueltos ya, en el informe de 1853, los problemas técnicos de la fachada, va a centrar su estudio en el plano artístico; pero es este, precisamente, el que le obliga a una reconsideración de aquellos. En efecto, en el primer informe señalaba la necesidad de colocar, en la estructura muraria, cuatro botareles o contrafuertes para obtener un equilibrio y resistencia eficaz, aunque ya entonces “presentía que los cuatro botareles... habían de embarazar a la decoración produciendo un efecto

¹⁸ En la reforma realizada por el arquitecto Gaudí, el coro y presbiterio se incluyeron en la Capilla Real, sin invadir el recinto de las naves; al mismo tiempo la Capilla de la Trinidad, con la silla episcopal, quedaron visibles, cosa que no ocurría en el proyecto de Peyronnet.

poco agradable... este presentimiento se realizó y no ha sido posible establecer un proyecto ordenado bajo esta base". Por ello, tras una revisión, los contrafuertes se reducirán a dos —situados en la prolongación de los pilares interiores centrales, y enmarcando la puerta de entrada— y reforzará los torreones extremos para que contribuyan a la distribución de masas. Peyronnet es consciente del obstáculo artístico que dichos elementos ofrecen a causa de su pesadez, por esto los aligera y reduce hasta donde juzga posible, disponiendo simultáneamente una decoración idéntica en la franja horizontal de los tres lienzos murarios, en el intento de presentar las exigencias científicas unidas por el revestimiento artístico.

Una nueva dificultad se plantea: la de establecer una coordinación estilística, no sólo entre la fachada en cuestión y el resto del edificio, sino entre aquella y el portal de entrada, ya que éste es un elemento a conservar. Rechaza el estilo de la puerta para toda la fachada, a causa de que "por la situación que tiene la Catedral sobre una elevación, y con puntos de vista lejanos; ... al mirarse por ángulos se presentaba una fachada del Renacimiento unida con otra gótica... y es evidente que aun cuando la fachada principal fuese lo mejor que pudiera imaginarse, había de producir un efecto desagradable, cayendo en el ridículo en que se ha incurrido generalmente en restauraciones de este genero". Se decide, pues, por la adopción del estilo gótico para lograr la armonía con el conjunto, y dentro del citado estilo por la etapa última con el fin de "disminuir en cuanto fuese posible la diferencia entre la puerta que es una parte y el todo de la gran mole que ha de presentar su fachada procurando sacar los elementos de su composición del sistema adoptado en sus dos fachadas laterales marcado en las puertas"¹⁹

Es preciso ahora establecer la unión de dos estilos, del "renacentista" que afecta a la puerta, y del neogótico. La concepción de su diseño obedecerá a la idea de aislar marcadamente el portal del resto de la nueva construcción; en pos de ello establece un avance hacia el exterior de los dos contrafuertes enlazandolos por un arco; en cuanto a los lienzos laterales un único basamento, que se alza hasta la altura del dintel de la puerta, recibe todos los elementos; así se consigue "la amalgama entre tan diferentes estilos sin violencia marcada".

Dentro de este armazón sólo resta estructurar la decoración, estableciendo una correspondencia entre los elementos interiores y exteriores, logro que Peyron-

¹⁹ Con esta finalidad realiza el plano n.º 5, que representa las puertas laterales, a escala mayor que las restantes. La puerta del *Mirador* es reproducida con fidelidad, no así la de la *Almoina* según puede observarse en la lám. V. Aparte de omitir en ella casi todos los detalles ornamentales, la parte superior es falsa puesto que añade una franja horizontal de motivos lobulados y prolonga los pináculos laterales por encima de ella. El primer punto, o ausencia de midación ornamental, quizá responde al hecho de que la parte baja de las jambas debía restaurarse, según se indica en el presupuesto, por su mal estado de conservación. En cuanto al segundo aspecto o infidelidad de la parte superior, la explicación es más difícil, no es muy convincente atribuirlo a un error conllevado quizá por la existencia, en la puerta del mar, del motivo que añade; pero tampoco parece achacable a una modificación introducida conscientemente.

net cree haber conseguido ya que señala las correlaciones siguientes: el rosetón de la fachada está en correspondencia con el de la Capilla Real, "... el frontón acusa la armadura, los antepechos al nivel de las galerías laterales la forma de azotea que presentan dividida por los arcos de contrarresto de las bóvedas centrales, y los botareles de su frente son una consecuencia de los indicados contrarrestos; finalmente los remates indispensables para la estabilidad y armonía con los demás de la fachada"²⁰.

Esta demostración que Peyronnet hace de lo que él llama armonía del exterior-interior es una interpretación superficial del estilo gótico, en realidad la armonía no se establece; la nueva fachada no va a reflejar, al igual que tampoco lo hacía la originaria, la estructura interior del edificio, no la refleja ni en parte —galerías y ventanas ciegas—, ni en el todo —ausencia de relación de contrafuertes y torres con naves y capillas interiores, la amplitud de la planta es rebasada por la fachada—. Tampoco, aparte de la correspondencia estructural se da la de la fachada en relación con sus dos caras ya que en la interna, aparte del primitivo portal, sólo se refleja el rosetón, la galería que recorre horizontalmente el exterior es ciega, así como las ventanas laterales según ya hemos indicado; por el contrario los rosetones y claraboyas pertenecientes a la obra antigua, no se abren al exterior. Sobre este cariz no es preciso insistir ya que fue ampliamente comentado, y aún más amplia e intensamente atacado, por diversos autores del siglo pasado²¹. Peyronnet realizó un revestimiento técnico del exterior de la fachada, y revestimiento fue también la tarea artística. Es notable, a este respecto, que las directrices verticales de la nueva obra se correspondan, en líneas generales de ubicación y número, con las del siglo XVI.

c) El Presupuesto

El informe finaliza con una introducción, alusiva significativamente, al contenido de la última parte: el presupuesto de la reforma. "Dejo a la penetración de V.E.... la gloria que ha de caberle en poner la primera piedra en la restauración de tan importante edificio, dando así un completo tautis a los enemigos de nuestro país que... han procurado ridiculizar nuestro abandono... ricos los Españoles en otras épocas, emprendían obras colosales sin atender primero a la cuestión económica que ha sido nuestro principal defecto".

²⁰ El término "frontón" parece que aquí debe entenderse no en el sentido propio de remate triangular, sino en el más impreciso aplicado a la moldura que cierra el lienzo central y sobre la cual se asienta el triángulo; en tal sentido la correspondencia se establecería con el tejado, reflejado en las restantes fachadas. Los antepechos laterales, igualmente reflejado en el resto del edificio, y los dos arbotantes están al mismo nivel que los antiguos.

²¹ Destacamos a QUADRADO, J. M.: *Islas Baleares*. Palma. 1968. pp. 354-355. Y los comentarios de FERRA, B. aparecidos a los largo de diversos artículos, especialmente "La Seu de Mallorca, obra nova y obra vella" (Correspondencia dirigida a M. Aguiló). B.S.A.L.T. III, n.º 101. 1889, p. 65.

Para facilitar la posibilidad de emprender la obra, propone la ejecución de la misma en dos períodos. En el primero se incluye la restauración de la fachada —lo único realizado— y en el segundo, aparte de la terminación del campanario, la reforma interior; obra la primera de urgente necesidad, de “elegancia y embellecimiento” la segunda.

El presupuesto, que reseña a continuación, lo detalla por capítulos; los dos primeros corresponden al primer período de la obra y ascienden a la cantidad de dos millones trescientos once mil quinientos cuarenta y siete reales de vellón, fijándose para su duración un plazo de tres años. El segundo período, capítulos tercero y cuarto del presupuesto, importaría dos millones ciento noventa y tres mil cuatrocientos treinta y siete reales; seis son los años propuestos para su conclusión.

3.—Hacia un análisis de la fachada

El resultado de la única realización del proyecto de Peyronnet, la fachada, refleja dos aspectos, referidos el uno a la ciencia, el otro al arte. Desde el primer punto aparece el constructor que sentía la arquitectura como ciencia de fuerza y empujes, de equilibrio y resistencia; el técnico que quería obtener una obra permanente. Hay que considerar que la desmesurada altura de la Catedral, fruto de un replanteo de mediados del siglo XIV, había sido motivo de preocupación frecuente; desde el siglo XVI hasta el XIX las ruinas y reconstrucciones de bóvedas, fueron tarea corriente²². El ansia de consistencia en un edificio con tradición y hechos de inestable, fue seguramente lo que le impulsó a una creación totalmente maciza, tan opuesta al sentir que, además de la firmeza, supó reflejar el gótico.

La solución técnica se obtuvo, pero ella conllevaba, en gran parte, la condenación del logro artístico. “Cuantos y cuan repetidos estudios han sido necesarios hacer y cuanta tortura habré tenido que dar a mi imaginación para poder combinar y obtener un mediano resultado” exclamaba Peyronnet en su Memoria; quizá estas palabras pudieran interpretarse como falsa modestia, pero también debe verse en ellas una consciencia de sus limitaciones y dificultades, más considerando que su quehacer esta avalado por otras construcciones.

El segundo aspecto a considerar, su tarea artística, va unido a la problemática esencial del gótico inicial y de los *neo* en general, la imposibilidad de reproducir una determinada corriente estilística sin la existencia de la compleja serie de circunstancias que la posibilitó. En la fachada del siglo pasado no hay pues que buscar una obra gótica, sino una obra decimonónica, la cual, teóricamente, pudo proclamar en una fecha muy temprana, ser fiel al gótico, que lo intentó pero en vano. Esto aparece claro a través del análisis de dos aspectos: la decoración y la estructura.

²² DURLIAT, M.: *L'art en el regne de Mallorca* 1961, p. 142.

Relativo a la decoración, Peyronnet indica, al referirse a la cuestión de elección estilística, que pretende sacar, en aras de la armonía, los elementos compositivos de los modelos originales que la Catedral le ofrece para aplicarlos a la nueva obra; va a extraer, sin embargo, no la composición sino lo que él —y gran parte de la arquitectura del siglo XIX— entiende por tal, esto es la decoración; aún dentro de ella los errores de interpretación serán señeros, arcadas de estructura sobria se une a recargadas ornamentaciones, pequeños gabletes encuadran indistintamente arcos apuntados o trilobulados. Los anacronismos se introducen en el escaso repertorio, hecho que no es de extrañar desde el momento en que el autor piensa en las dos puertas laterales como posible fuente de inspiración, sin importarle, al parecer, la diferencia cronológica que separa a ambas.

El repertorio decorativo aplicado puede concretarse, a grosso modo, en una serie de elementos que en su mayor parte debieron ser extraídos, no aprehendidos, del pórtico del *Mirador*. Tal es el caso de los arcos trilobulados y de los gabletes —frisos de arquerías ciegas de los laterales del *Mirador*—; de los doseles y peanas a la vez, equívocamente interpretados al ser extraídos de su marco —las arquivoltas en el modelo— y aplicados a otro de distinto significado; del motivo cuatrilobulado de las barandas y es el caso incluso del tema figurativo, el rostro del Salvador, que diseñó en el centro del rosetón —remedo del que aparece entre la tracería del frontón triangular que corona la puerta—. La ornamentación vegetal que invade las oblicuas del frontón, torres y arbotantes podrían interpretarse como una aplicación de la cardina presente en el *Mirador* o, más probablemente, de la puerta de la *Almoína*, aunque para ello quizá sea más exacto tener en cuenta también los modelos extranjeros que Peyronnet señala como fuente de documentación. En todo caso las fuentes locales pueden rastrearse en las ventanas figuradas de los lienzos laterales. Así pues, se observa que, en la práctica, los posibles elementos que de la misma Catedral pudo sacar se redujeron a los contenidos en la Puerta del Mar, los cuales al ser tomados sólo en su aspecto formal sacados de un marco determinado y aplicados, por ende, a un campo mucho más amplio perdieron su sentido.

En relación a la estructura habrá que tener en cuenta las alusiones de Peyronnet en torno a los monumentos góticos europeos, observados antes de emprender el diseño de la obra catedralicia. Dichas alusiones se hallan en sus cartas, no en la Memoria ya que esta es simplemente el resultado final de las diversas investigaciones; en ella, como se ha visto, se hacía referencia a los “elementos compositivos” a utilizar, pero previamente tenía que haberse resuelto la estructura general de la fachada —en parte ya dada por la solución técnica y la conservación del portal—, para lo cual debió Peyronnet estudiar especialmente otras fuentes góticas.

Según se desprende de los testimonios que poseemos^{2,3}, Alemania e Italia

^{2,3} A.C.M. caj. 62, exp. 8. Carta de Peyronnet, sin fecha aunque probablemente data de septiembre de 1854, dirigida al canónigo Peña. Así mismo A.C.M. Caj. 62, exp. 7: carta de 18 de septiembre del 1854, dirigida por Peyronnet al mismo destinatario.

fueron las regiones consultadas en aras a una posible inspiración; esta última a través de las catedrales de Orvieto y Palermo: "He tenido que enviar un dibujante a la Catedral de Palermo para traerme detalles de aquella Iglesia, como también de Orvieto sacar vaciados en yeso". Ambas regiones, especialmente Italia, no podían ofrecer los ejemplos más idóneos para el fin artístico de que se trataba. La vuelta hacia ellas parece que sólo puede entenderse desde la perspectiva histórico-artística del período en cuestión; en efecto, la inspiración alemana puede considerarse desde la repercusión europea que conllevó el proceso de finalización de la Catedral de Colonia. En lo que respecta a la vuelta hacia Italia, seguramente, para su comprensión, habría que tener en cuenta varios puntos. Por una parte, el hecho de que el ambiente artístico español contaba aún con una tradición italianizante poderosa; junto a ella, el medievalismo había empezado a surgir pero plagado, en muchos casos, de resabios orientalistas, lo cual quizá tenga relación con la consulta realizada a la Catedral de Palermo, fruto, no sólo de diversas etapas estilísticas, sino de convergencias occidentales y orientales. Por otra parte, hay que reseñar la circunstancia de que Peyronnet desarrolló su quehacer artístico dentro del clasicismo, siendo su actuación en la isla la única excepción notable.

Desde la misma perspectiva histórica halla una explicación la omisión, a primera vista tan extraña, que se hace de países con un legado gótico tan importante como Francia e incluso España; en el primer caso recordemos que Viollet-le-Duc en estos momentos, si bien había iniciado sus investigaciones y tareas que le iban a convertir en el restaurador y artista neogótico por excelencia, no hallaba aún repercusión en nuestro país. En lo que a España se refiere, la cuestión es también, aparte de ideológica, cronológica: la restauración de la Catedral de León, considerada como pionera, no iba a iniciarse hasta 1857.

El efecto, denunciado tantas veces, que produce la fachada palmesana debida a Peyronnet es, salvando las distancias, la sensación producida por el gótico italiano, por la región que no sintió el espíritu gótico. La pesadez suplanta a la ingravidez, horizontalismo y no ascensionalidad, proporción en lugar de exaltamiento y tensión. Italia gótica y, a su lado, el arquitecto clasicista dominan la concepción de la obra. En efecto, la Catedral de Orvieto es propiamente gótica sólo en cuanto al uso de tales formas ornamentales, no en cuanto a estructura; más que esencialmente, es accidentalmente gótica, lo mismo que ocurre, y de nuevo salvando las distancias, en la Catedral de Palma. Por ello creemos que, junto a la Catedral de Orleans apuntada hasta ahora como posible fuente inspiradora, debe tenerse en cuenta la de Orvieto, ya que entre ella y Palma hay semejanzas evidentes. Aparte de las generales ya señaladas se observa el predominio primordial del cuadrado -no del rectángulo como en Orleans-, aún más acentuado en el ejemplar mallorquín por la ausencia de los gabletes ornamentales que se dan en Orvieto, así como por la existencia del poderoso basamento, de modo que las verticales no sólo no impiden la cuadratura sino que la subrayan. El frontón triangular que remata la fachada es la forma italiana -pura pantalla- más que la francesa; y, entre otras cosas, el realce del portal por medio del aislamiento, puede

también corresponderse con un paralelismo en el modelo italiano. Aparte dejamos la serie de elementos ornamentales que podrían rastrearse en Orvieto puesto que no son tan representativos para el caso desde el momento en que el repertorio formal, por su carácter, es un ejemplo más universal.

De todo lo mencionado resulta, pues, que, entre la información conocida, debe valorarse la fuente italiana como posible inspiradora de la fachada catedralicia de Palma, fachada amplia y compacta. Alemania proporcionaría, quizás, una contribución ornamental, la cual, como ya hemos apuntado, no resulta tan significativa, y por otra parte Peyronnet indica, en este aspecto, la consulta y observación al mismo monumento que reformaba, siendo por tanto innecesario buscar excesivas analogías fuera de ello. La huella alemana, en todo caso, tendría que buscarse no a través de una contribución directa y material, sino de una ideológica - en su calidad de pionera de la vuelta a la Edad Media- e indirecta. El hecho más palpable es que la concepción general de la obra que estudiamos resultó poco gótica.

III. LA REALIZACION DE LA REFORMA CATEDRALICIA

La reconstrucción de la Catedral fue obra larga y costosa; los proyectos de su arquitecto quedaron, en la mayor parte, en un plan teórico. La única realización del amplio programa trazado en 1854 iba a ser el capítulo considerado como tarea de urgentísima necesidad, esto es la reconstrucción de la fachada. Las causas de ello se incluyen dentro de las generales de la época, cuando la inestabilidad reinante acuciaba el problema económico, ya grave por sí mismo. Las obras iban a prolongarse hasta fines de siglo, Peyronnet moriría antes de ver concluida la nueva fachada, al igual que Sureda y Villalonga, arquitecto subdirector de la obra durante unos veinte años; esta circunstancia motivó la intervención de nuevos arquitectos en la obra, en cuyo curso pueden diferenciarse varias etapas.

1.—Etapas de la obra

—1851-1852: Desmote parcial de la antigua fachada

El terremoto de mayo de 1851 fue la causa concreta que impulsó a tomar una postura activa ante la situación de la fachada catedralicia, deplorable desde hacía tiempo. Antes de la citada fecha si bien se habían emprendido, en el mes de marzo, algunas obras de desmote en los torreones a cargo del maestro mayor de la Catedral Juan Rosselló, estas fueron de poca cuantía y consecuencia del informe emitido en dicho mes de marzo. Propiamente puede considerarse el 10 de julio como la data de inicio de la tarea, que se prolongó hasta el 18 de enero de 1852. El fin de esta obra era conjurar el peligro de desplome mediante la demolición parcial de la fachada. El encargado de ello fue el arquitecto Antonio Sureda y

Villalonga nombrado para tal fin el 10 de julio de 1851, fecha del inicio de la obra, cesando del cargo al terminar la misma. El informe que su director emitió en septiembre sobre el curso de las obras constata lo realizado: "se ha logrado apartar el peligro que se presentaba más inmediato, por la parte exterior, descargando hasta el referido nivel (sic nivel superior de la fachada) los torreones laterales... no por esto se crea que se ha cortado el mal de raíz porque al paso que existe la inclinación exterior de la fachada no puede asegurarse tampoco en el interior"²⁴.

Así pues en septiembre se había realizado la demolición de los torreones quedando hasta el nivel de la fachada, tal como muestra el plano que Peyronnet realizó de la misma. Desde dicho mes hasta enero del 52 las gestiones consistieron en incomunicar la parte ruinoso del interior del templo, a saber el último tramo abovedado incluido nave central, laterales y capillas. El coste de esta etapa fue del orden de 8.815 reales, 3 maravedies²⁵.

-1853-1861: *Obra de consolidación*

Al año de finalizar las obras mencionadas, Peyronnet presentó su primer informe; convertido dicho arquitecto en el nuevo director de las obras, cargo que se prolongaría hasta su muerte, el anterior director, Antonio Sureda y Villalonga, es nombrado por el Obispo subdirector en 30 de agosto de 1853, el mismo día en que se reanuda la tarea.

Esta etapa es de consolidación -bóveda interior y cimientos de la fachada—. La primera labor emprendida está destinada a la disposición del sistema de apeo, necesario para el desmonte de la bóveda, cuya colocación no finalizó hasta 1855²⁶. Tras ello se emprendió la cimentación de la fachada en los contrafuertes y construcción de los pedestales de los mismos, lo cual se realizó desde 1856 a 1861. Para seguir esta fase dos documentos resumen el curso de las obras. El primero de ellos, firmado por Peyronnet en 1858, especifica lo realizado hasta entonces: aparte del montaje del apeo, se está llevando a cabo la construcción de los cimientos para

²⁴ A.D.M. Caj. XIII: "Expediente de la Obra extraord^a. Oficios y Minutas Cabildo y Pelado". El informe data de 17 de septiembre de está dirigido al Cabildo.

²⁵ La documentación referente a lo reseñado se encuentra en la fuente citada en la nota anterior, y también en A.C.M. Caj. 315, leg. 28: "Fábrica. Reparación de la Fachada 1851-1853". En esta última se hallan la relación del cargo y data; las facturas del coste, en un total de seis, muestran que el Maestro de obras comisionado fue Juan Rosselló, el antiguo maestro mayor de la Catedral. Del coste total (8.815 r^s 3 m^s), 3.760 r^s correspondieron al arquitecto Sureda en concepto de honorarios.

²⁶ El sistema de apeo fue objeto de discusiones a juzgar por algunos documentos contenidos en A.C.M. Caj. 62, leg. 4 "Oficios de Su Ilma sobre la Obra de esta Sta. Iglesia", y leg. 8 ya cit. La primera idea de Peyronnet fue la de realizar el apeo con maderas, luego, a causa de la dificultad de adquisición -se traían de Barcelona las necesarias para la obra- y el elevado coste, el sistema de maderaje fue sustituido por el de cantería, material más apto para las condiciones de la isla. Esta última opción parece que ya había sido insinuada por la Comisión de Obras de Palma -reiteradas veces-.

los contrafuertes centrales de la fachada²⁷. El informe emitido por Antonio Sureda en 1862 muestra que la labor ha consistido en levantar los pedestales de los contrafuertes que enmarcan el portal mayor (1859 y 1860); abertura de cimientos para los otros dos contrafuertes, los laterales, construyéndose asimismo el basamento del ángulo derecho, en lo que respecta al izquierdo las obras son más cuantiosas ya que se procede al derribo de "la pared deteriorada que cerraba la abertura que a su tiempo se ejecutó para un portal de la nave lateral... Se construyó una pared a la parte interior de esta abertura... (y) el cimiento del muro que ha de servir de apeo de la fachada antigua que debe quedar sobre la misma abertura"²⁸.

La lentitud con que se ha desarrollado la obra es notoria, siendo una constante que permanecerá a lo largo de toda la construcción, juntamente con las quejas y exhortaciones tendentes a conseguir una aceleración por medio de la obtención de fondos, ya que el problema económico es el básico; a él se unen a veces cuestiones laborales —inercia de los obreros— intentándose solventar ordenando el despido de los trabajadores morosos.

—1862-1873: *La nueva fachada. Desde los inicios a la muerte de Peyronnet.*

Una vez acabada la etapa de consolidación, se principia la construcción de la nueva fachada. La magnitud del trabajo a realizar impone como usual el sistema de subasta, ya emprendido en 1856 aunque, al parecer, utilizado sólo esporádicamente y al lado del del contrata.

Hasta 1873 se realizarán un total de catorce subastas; el ritmo, siempre dentro de la lentitud usual, será diverso, alternando con la paralización total. El período más activo es el de 1862-1864 y el año 1871, cuando se realizan dos —en un caso tres— subastas por año; el plazo comprendido entre 1865-1867, 1872-1873 ve sólo una subasta anual; la paralización de las obras afecta a 1868-1871, subsanándose gracias a una cuestación abierta por iniciativa del Obispo Salvá.

En la primera fase, la más rápida, queda erigida la mitad inferior de la fachada, hasta la galería; al mismo tiempo se derriba la antigua fachada y se inician las obras de la mitad superior. Desde 1865 a 1868, año de la interrupción, lo realizado se reduce al cuerpo de la galería y parte de los dos contrafuertes centrales. Posteriormente, a partir de 1871, se concluye parcialmente la tarea, que incluye la nueva colocación del rosetón en 1873²⁹.

²⁷ A.C.M. Caj. 62, leg. 8, doc. 29. Carta de Peyronnet al Secretario de la Comisión de Obras, en 27 de septiembre de 1858.

²⁸ A.D.M. Caj. "Reparación de templos". Informe de Antonio Sureda de 19 de agosto de 1862: "Relación de las obras que se han realizado en la Catedral en 1859, 1860 y 1861".

²⁹ A.C.M. Caj. 60, leg. 4: "Fábrica de la Catedral de Mallorca. Subastas (1862-1877)". Y A.C.M. Caj. 62, leg. 10 (77 doc.): "Subastas de la Obra de esta Sta. Igl.". Las subastas correspondientes se publicaron en la Boletín Oficial Eclesiástico, para la fecha concreta de aprición de las mismas puede verse PEREZ, A.: *El Obispo Salvá*. Palma, 1968 pp. 209-212.

El mayor número de subastas fue el destinado a la construcción de los contrafuertes ya que se van levantando por tramos de diversa magnitud, según su situación y características; por norma general los tramos adjudicados fueron de diez hiladas en la parte inferior, y de trece y cuatro en la superior; salvo excepciones la hilada estaba compuesta por sillares de 0'40 m. de alto. En lo que se refiere a la adjudicación de las subastas, a veces desdoblada entre dos individuos, es de reseñar la variedad de maestros que intervinieron —siete en total—, siempre bajo la dirección inmediata de Sureda y Villalonga, excepto en la realización de la última —encomendada al Maestro Bartolomé Rotger— por muerte de aquél en junio de 1873. La piedra utilizada para la obra se extrajo de varias canteras, en especial de la de *Font Santa* (Campos) y *Son Puigdorfilá* (Palma)³¹.

Aunque tras la colocación del rosetón se celebra solemnemente la conclusión de la labor³², ésta es sólo parcial pues lo único finalizado corresponde al interior de la iglesia. La fachada exterior restaba aún desprovista de elementos ornamentales y faltaba el remate de la misma, torres y frontón. En este estado de cosas sobrevinó la muerte de su autor con lo cual ninguno de los dos artifices principales —Peyronnet y Sureda— pudieron ver la obra finalizada.

-1875-1901: Conclusión de la fachada. Intervención de diversos arquitectos. Aparición de Gaudí.

El final de la reforma interior —muro, bóveda y piso— de la fachada al mismo tiempo que supuso un alivio, provocó en el ámbito local una reacción de estímulo para acabar la obra exterior. Las autoridades eclesiásticas de la isla se plantean el problema desde su base —la cuestión económica— y orientan su iniciativa con la formación de una Junta de restauración cuyas primeras actividades se desarrollaron en diciembre de 1874. En parte gracias a ello, el fallecimiento de Peyronnet, un mes después, no repercutiría en perjuicio de la tarea. Dado que lo más complejo estaba ya realizado no era preciso recurrir al Gobierno con planteamientos y solicitudes de otro nombramiento técnico que hubiera entretenido la cuestión; ahora los órganos isleños pertinentes se sintieron con ánimo suficiente para continuar la tarea por sí mismos, sin necesidad de depender tan estrechamente de las posibilidades que desde Madrid pudieran llegar.

La *Junta de Reparación y Restauración del templo Catedral de Mallorca*, cuyas bases se estipularon en diez y seis de diciembre de 1874, tenía por objeto

³⁰ Los concesionarios son, por orden cuántico de las labores adjudicadas, Damián Garau, Juan Salvá, Francisco Rosselló, Gaspar Garcías; y, con una sola adjudicación, Guillermo Malbertí, Rafael Togores, Juan Rosselló y Antonio Bonet.

³¹ A.C.M. Caj. 62, leg. 6: "Sobre el legado de la piedra de la cantera de la Font Santa hecho por el Sr. D. Jaime Conrado".

Los documentos más importantes para esta etapa de restauración, son, aparte de los mencionados: A.C.M. Caj. 62 leg. 3, 6, 7 y 8 Caj. 312, leg. 17 y 25. A.D.M. Caj. XIII.

³² A.C.M. Caj. 48, leg. 27: "Obras de restauración de la Catedral" (doc. 8).

"arbitrar medios para reunir fondos... invirtiendolos convenientemente"³³. La Junta se organizó a través de una Comisión permanente integrada por representantes de los distintos organismos oficiales: Iglesia, Diputación, Audiencia, Gobierno Civil y Militar, Ayuntamiento, Academia de Bellas Artes— y por representación de las parroquias o barrios a través del nombramiento de dos vecinos de cada uno de ellos. El cargo de Presidente lo detentó el Obispo o el Vicario Capitular, y designó al Vice-Presidente; por lo que respecta al Secretario, Tesorero e Interventor se elegirán entre los miembros componentes de la Junta³⁴. El cargo que aquí interesa especialmente, el de Arquitecto, recae en principio en el Arquitecto de la Provincia, luego, en su defecto, en el del Ayuntamiento. Dicho cargo sufrirá considerables cambios ocasionados por la inestabilidad que en estos años se originan en él, pues, a la escasez de arquitectos, se unen otras circunstancias como fallecimiento de los mismos, traslado residencia, etc. Es Joaquín Pavía el que, por la continuidad de su misión, puede considerarse como el hacedor de esta etapa de la obra. De todos modos, lo expuesto no supondrá cambios, al menos esenciales, en la ejecución ya que el propósito de la Junta es continuar la obra ajustándose a los planos de Peyronnet.

Miguel Rigo y Clar es el primer director técnico de las obras de esta nueva etapa, sólo, pero, por espacio de un años pues fallece en enero de 1876. Durante este tiempo se efectúa la subasta número quince, destinada a la continuación, hasta los remates, de los lienzos laterales.

Sustituye a Rigo, también por un corto espacio de tiempo, el arquitecto municipal José Fuentes el cual ya había colaborado con su antecesor. En 1877 Fuentes proyecta una nueva subasta dirigida a la construcción de los remates o torreones laterales y de los arbotantes, con lo cual las partes extremas quedarían concluidas, cosa que ocurrirá en 1879. En dicho año el cargo resta cesante, siendo ocupado por Joaquín Pavía y Bermingham, Arquitecto de la Provincia.

³³ Los medios propuestos para ello consisten en abrir una suscripción mensual entre los habitantes de la isla, debiendo ser el donativo mínimo de 1 real y el máximo de 20 reales. Al lado de esta medida fija, se arbitran otras eventuales, tales conseguir legados, organizar colectas extraordinarias, rifas, etc. Se establece un socio cooperador en los distintos barrios de la ciudad y pueblos de la isla con el fin de agilizar la cuestión. Esta Junta viene a ser la concreción de la idea iniciada en 1871, cuando el Obispo Salvá organizó una suscripción, la primera, para la obra de la Catedral.

³⁴ A.C.M. Caj. 62. leg. 12. Contiene lo referente a la instalación de la Junta. En A.D.M. Caj. XIII. cuaderno tam. 4.º: "Junta de Reparación y Restauración del templo Catedral de Mallorca", contiene las Actas de la Junta desde 1875 a 1884. El Reglamento de la misma puede verse en A.C.M. Act. Cap. febrero 1875. En él se reseña el personal de la Junta: los organismos oficiales designan su representante, los demás son nombrados directamente por la diócesis, la cual elige, aparte de los comisionados por parroquias, a determinados individuos "por motivos especiales", tales Quadrado, Tomás Aguiló, Fernando de España, etc.

En cuanto a los artistas propuestos para ello se hallan el arquitecto provincial Miguel Rigó; Pedro Alcantara Peña, maestro de Obras; como escultor Luis Font y el Pintor Juan Mestre.

Pavía, en el desarrollo de su labor, imprimirá un sello propio a la obra modificando el proyecto original con retoques de carácter decorativo, no estructural. Por otra parte su permanencia, durante siete años al frente de la reforma, será la más duradera y abarcará desde enero de 1877 hasta abril de 1884 en que se ausenta de la isla. Al igual que la desaparición de Peyronnet no había supuesto cambios en la obra hasta la intervención de Pavía, el sucesor de éste, el arquitecto municipal Juan Guasp y Vicens, seguirá las directrices dadas por su predecesor, de modo que, de las cuatro intervenciones en la Catedral, sólo una, la de Pavía, ha dejado su recuerdo. Por otra parte, la acción de Guasp parece ser la más tenue y limitada de todas puesto que, al cesar Pavía, el grueso de la obra está listo.

Hasta 1879 se trabaja en la realización de la subasta proyectada dos años antes por Puentes, y se inician las labores escultóricas, realizadas por contrata o concurso abierto dado su peculiar carácter. Tras ello la misión de Pavía consiste en realizar una última subasta que comprenda la conclusión de los remates de la fachada en lo concerniente al lienzo central, conclusión que significará el término de la obra. En mayo de 1880 presenta el proyecto para tal objeto, advirtiendo que "toda vez que habida consideración de la mayor solidez, economía y belleza había introducido algunas variaciones y reformas en el primitivo plano"³⁵. Las variaciones a que alude son básicamente de orden ornamental; en el primer momento se reducen a la sustitución de la cruz originaria por una imagen de la Asunción, y al proyecto de abertura de las arcadas ciegas de las torres al efecto de aligerar la construcción, enriqueciéndolas al mismo tiempo con la introducción de motivos decorativos; este proyecto sólo quedó iniciado. En otro orden propone la colocación de pararrayos.

En 1884 el grueso de la obra estaba concluido a pesar de que los incidentes acaecidos, tanto de orden económico como propiamente artístico, habían sido considerables. En este último campo se produjeron indecisiones, según se deduce de algunas exposiciones de los contratistas, referentes al remate que debían ostentar las torres, desembocando la cuestión en la sustitución de los motivos diseñados por Peyronnet -visibles en los remates laterales- por las cruces debidas al arquitecto Pavía; al mismo tiempo algunas grietas aparecidas en las torres laterales, obra hecha pocos años antes, contribuyeron al retroceso.

Tras el cese de Pavía poco más se iba a realizar, a excepción de la obra escultórica, de la cual restaba todo por hacer menos las imágenes de Ramón Llull y la Beata Catalina Tomás, obra de Galmes en 1879. En 1887 estaba finalizado el frontón con la imagen de la Asunción en el vértice debida a Luis Font, así como el alto relieve ejecutado por Marcos Llinares: la temática de éste -la dormición de la Virgen, en lugar de la Trinidad- obedeció a un cambio introducido en 1884 por el Prelado de la Diócesis, deseoso de unificar la iconografía del frontón. Por último

³⁵ Vid. A.D.M. Caj. XIII. Actas de la Junta citadas en nota anterior. Sesión de 26 de mayo de 1880.

en 1888 Galmes entrega las otras estatuas, de San Pedro y San Pablo, parejas a las esculpidas anteriormente³⁶.

Aunque momentáneamente pueden darse por finalizadas las obras, emprendidas cuarenta años antes, el descanso es breve. Existe el deseo de llevar a término el proyecto de Peyronnet concerniente al interior del templo y, enlazando con ello, en agosto de 1901 Gaudí llegaría a Palma. Ni siquiera en el decenio anterior la inactividad había sido total ya que, aparte de la restauración del Portal mayor, se principiaron las gestiones para restablecer el retablo gótico al altar mayor, al igual que para la abertura del ventanal en la Capilla Real, lo cual, al no llevarse a término de inmediato, fue realizado bajo la dirección de Gaudí³⁷.

2.— La cuestión económica

En la obra catedralicia la economía constituye un factor importante, puede afirmarse que la mayor cantidad de energías desarrolladas se gastaron en el intento de sufragarla. Parece pues interesante hacer una breve referencia en torno a la cuestión que concrete y resuma sus diversos aspectos. No es preciso, en este caso, trazar una reseña sobre la economía de la Nación durante el siglo pasado, como tampoco la significación de la labor desamortizadora o del Concordato de 1851; lo único que se pretende es subrayar, a través de un ejemplo particular, la situación general. Ella, ya problemática de por sí, se vio agravada en alguna medida por los determinantes isleños, tanto en una vertiente práctica —adquisición de ciertos materiales en la Península, ausencia patente de arquitectos en Mallorca a mitad de siglo—, como ideológica —importancia secundaria de las necesidades provinciales—.

Los condicionamientos de orden monetario pesaron, en la obra que nos ocupa, de manera tan considerable que ilustran ampliamente este asunto. Ante todo hay que considerar que ellos constituían ya una preocupación para el artista a la hora de elaborar el proyecto, lo cual aparece muy patente en los documentos de Peyronnet, constatándose también en la mayoría de los referentes a obras oficiales. Además, derivación de la misma causa fue la prolongación de la reforma un lapso

³⁶ De interés especial para esta última etapa los siguientes fondos, además de los ya indicados. A.C.M. Caj. 62, leg. 13 "Cuadernos y papeles sueltos". Comunicaciones recibidas en 1875-1876. A.C.M. Caj. 56, leg. 1 a 4. "Libramientos 1874-1877." Caj. 57, leg. 1 a 3 "Libramientos 1878-1884". Caj. 59, leg. 1 a 6 "Fábrica de la Catedral: Depositaria y libramientos". Comprende los años 1867, 1875 a 1888, 1892. Caj. 310, leg. 17: "Obras extraordinarias de la Catedral" (1879-1893).

A.D.M. Caj. "Reparación de templos", leg. conteniendo los documentos sobre la cuestión de las grietas aparecidas en lo realizado durante el período 1877-1879.

³⁷ Dichas reformas, y otras de menor importancia, se hallan reseñadas en A.C.M. Act. Cap.

El portal mayor fue restaurado por el escultor Lorenzo Ferrer en 1897; en el mismo año se desea principiar el proyecto del retablo gótico según el diseño trazado por el Arquitecto Ricardo Velázquez. En 1879 consta la proposición de abertura del ventanal en la Capilla Real.

de tiempo tan dilatado como el observado, y, por ende, la realización incompleta de la misma; hemos apuntado en el apartado anterior la lentitud en la ejecución como consecuencia de la carencia económica; todos los períodos conocieron años de paralización y el ritmo se desarrolló de una manera intermitente y decreciente a la vez. En otro ámbito, se origina, en un momento dado, la forzosa aparición de la contribución no estatal en el intento de subsanar los inconvenientes ocasionados por una exigua subvención gubernativa; esta es siempre difícil de conseguir y acarrea un complejo ejercicio burocrático, precisando de buenos emisarios cerca de la corte.

Los libramientos estatales se sucedieron con bastante irregularidad, tanto cronológica como cuantitativamente. Prácticamente hasta la muerte de Peyronnet, las obras se sufragaron casi en su totalidad con cargo al Estado, aunque, dentro de este período, la experiencia hizo surgir una Junta local para recoger fondos. Poco después, a finales de 1874, la idea aparecida tres años antes se reforzó, desembocando en la creación de una Junta con carácter permanente y planes fijos sobre los medios a desarrollar para realizar el remate de la fachada, sin tener que depender necesariamente de los recursos del Gobierno. En efecto, estos fueron disminuyendo de tal modo que, a partir de la citada fecha sólo en siete ocasiones se libraron subvenciones³⁸. Así pues la conclusión de la reforma exterior se llevó a cabo en gran parte gracias a la contribución de caudales privados, sin olvidar la colaboración de los diversos artistas que participaron en la obra. La procedencia de los fondos no oficiales se obtuvo por medio de dos vías principales, una de ellas, la suscripción mensual que se acrecentó con el tiempo, proporcionaba unos ingresos fijos; la otra era de carácter eventual y en ella se integraban toda clase de donativos extraordinarios³⁹, limosnas, mandas pías, legados, etc. La campaña emprendida para tal fin, a través de las excitaciones eclesiásticas, esfuerzos de los componentes de la Junta, prensa y otros medios fue constante.

Destacamos aquí, entre las diversas cooperaciones, la de los artistas que intervinieron en la reforma, los cuales contribuyeron de una forma u otra. El autor del proyecto, Peyronnet, procuró constante e insistentemente que el Gobierno prestará atención al asunto, tanto en lo referente a la autorización del inicio de la obra, como para la continuación de la misma. A lo largo de su correspondencia hay reiterados testimonios que reflejan las innumerables gestiones que para ello desplegó⁴⁰. Su colaboración se dió además, aunque de manera indirecta, en un plano

³⁸ Las cantidades aportadas por el Gobierno alcanzaron a sufragar, aproximadamente, el cuarenta por ciento del coste total de la obra en esta etapa. Las subvenciones se concedieron en los años 1876, 1880 a 1883, y en 1887 dos.

³⁹ Se consideraban como tales los que excedían el máximo fijado (20 r^s) para la suscripción mensual.

⁴⁰ Vid. la correspondencia de Peyronnet en A.C.M. Caj. 62, legs. 4 (16 doc.), 7 (17 doc.) y 8 (30 doc.). En ella se hallan numerosas referencias en torno a los pasos dados para conseguir la activación de las obras y la concesión de fondos; para comprender el estado de cosas pueden servir de ejemplo significativo el siguiente texto: "... estoy batallando por saber que se ha hecho dicha memoria (la de 1854) pues en el Ministerio la han traspapelado y

material ya que sólo percibió un pequeña cantidad por el trabajo realizado⁴¹. En relación a los restantes arquitectos que se ocuparon de la dirección facultativa a partir de 1875, hay que constatar que renunciaron de antemano a los honorarios que por su labor pudieran corresponderles, percibiendo por ello una cantidad simbólica, a modo de gratificación⁴².

El coste total de la obra ascendió, aproximadamente, a la cantidad de seiscientos cuarenta mil quinientas veinte y siete pesetas, de las que unas ciento cincuenta y cinco mil no fueron cubiertas por subvención estatal, lo cual es una cifra respetable, más desde el momento en que se obtuvieron principalmente sólo en la última etapa, es decir a partir de 1875⁴³. El presupuesto de Peyronnet fue así

aunque he hecho otra copia para presentarla... me ha aconsejado el oficial que no lo haga pues francamente no estan para resolver nada por falta de fondos, yo he comprendido que no teniendo influencia bastante para llamar la atención del Sr. Ministro... Van cambiando las cosas, habiendo llamado la atención los planos en la exposición de Paris... me preguntan lo que hay del asunto, yo les contesto.... que la obra se ha parado, que se va a destruir otra parte con la intermeperi y que el Gobierno lo tiene abandonado, esto produce efecto..." (A.C.M., Caj. 62, leg. 7, doc. 11; carta dirigida al cañonigo Peña en 18 de septiembre de 1854).

Aparte de su intervención directa, intercambia con el Cabildo frecuentes opiniones sobre las gestiones a realizar para obtener subvención, entre ellas se apuntan la insistencia continuada al Gobierno por medio de oficios, exposiciones, comisionados, etc.; lograr interesar en el asunto a las Corporaciones Provinciales; exhortaciones en la prensa, etc.

⁴¹ Vid. A.C.M. Caj. 62, leg. 3 "Rls. Ordenes sobre la Obra de esta Sta. Igl." (doc. 23-25); leg. 5 "Varias comunicaciones sobre la Obra de la Cat.", A.D.M. Caj. XIII, leg. "Honorarios del Sr. Peyronnet por la Dirección de las Obras de la Cat."

El importe total que Peyronnet recibió en vida por su trabajo fue del orden de los 42.512 reales, cantidad ridícula si se considera que en ella se comprendía, según consignan los recibos, la realización de la memoria, presupuesto y planos de la obra; desplazamientos; gastos diversos (remisión de los planos, coste de instrumentos, remuneración a los ayudantes...) y honorarios.

De la cantidad señalada, 20.000 reales eran en concepto de honorarios. Para una aproximación anotamos que los honorarios que correspondían a Antonio Sureda, como subdirector, eran del orden de los 7.200 reales anuales.

Los herederos de Peyronnet reclaman el pago de los honorarios, así como el de la confección de planos, memoria y presupuesto de restauración (60.000 r^s): sólo consiguen los 60.000 reales, de modo que Peyronnet por la dirección facultativa únicamente percibió la cifra de 20.000 reales reseñada antes, a pesar que por Real Orden de 27 de enero de 1857 se le había fijado la percepción del cinco por ciento sobre un gasto de 400.000 reales anuales.

⁴² Usualmente las gratificaciones eran del orden de los 2.00 reales, según se consigna en la mayoría de los casos.

Entre los escultores, hay que consignar el caso de Marcos Llinás, autor del altoprelieve del frontón, que cede 4.000 reales, de los 20.000 que debía de percibir por su labor, a beneficio de las obras. (A.C.M. Caj. 60, leg. 3).

⁴³ La cifra exacta del coste total es difícil de calcular dado el estado de la documentación. La cantidad que hemos consignado como coste total está obtenida a partir de los resúmenes de entradas y salidas desde 1853 a 1888 (A.C.M. Caj. 60, leg. 6, doc. 8), que arroja un total de 21527.750'04 reales, equivalentes a 631.912,51 pts. A ello has que añadir los 8.815'3 reales de 1851-1852, y la cantidad de 5.902,27 pts que se gastaron en 1889-1893, ya que, a pesar de que la fachada estaba prácticamente concluida en 1888, no se habían efectuado todos los libramientos.

rebasado ampliamente, pues a la diferencia puramente cuantitativa, unas sesenta mil pesetas, debe unirse una cualitativa: en efecto él había incluido en el presupuesto correspondiente a esta parte de la reforma, gastos por conceptos que, por no llevarse a cabo, no van incluidos en el coste total consignado⁴⁴.

IV. LA CRITICA TRADICIONAL FRENTE A LA FACHADA DE LA CATEDRAL REVISION Y POSIBLES PUNTUALIZACIONES

En líneas anteriores se han apuntado alguno de los posibles aspectos que habría que tener en cuenta para una mejor comprensión de la reforma catedralicia. Entre ellos, por considerarlo de interés básico, destacaremos aquí la necesidad de realizar un enjuiciamiento del tema desde la perspectiva histórico-artística de la época. Perspectiva esta que puede considerarse en una doble vertiente, la de Peyronnet por un lado, por otro la del momento y ambiente en que se desarrolló la crítica local en torno a la realización de dicho arquitecto. Ambos puntos no han sido objeto de mucha atención, de modo que las denuncias lanzadas en el siglo pasado siguen pesando incluso en nuestros días a la hora de emitir un comentario al respecto⁴⁵. Sin embargo, creemos que a través del enfoque mencionado puede accederse a un conocimiento más exacto que el legado por la historiografía decimonónica.

La suma otorgada por el Gobierno asciende a 486.151'150 pts., ateniendonos a lo reseñado en el informe que Rotger, Secretario de la Junta de Reparación, dirigió al Obispo en 1900. En dicho informe ya consigna que "... muchos justificantes no estan en la forma prevista... Resulta, a mi entender, que al mismo tiempo que se hacían subastas parciales proseguían las obras por administración, sin que en las relaciones de data se procediera siempre conforme lo mandado..." (A.D.M. Caj. "Construcción y Reparación de templos").

⁴⁴ Peyronnet había calculado para lo que calificó de obras de "urgentísima necesidad", es decir aproximadamente lo realizado, la cantidad de 21311.547 reales, equivalentes a 577.887 pts., pero en ella incluía la reparación del portal mayor y gastos administrativos y facultativos, que no se libraron. Por otra parte, hay que considerar que su cálculo estaba realizado, en general, con criterio amplio, y en algunos casos excedía en mucho al coste real luego resultante: un ejemplo ilustrativo es el caso de lo consignado para las cuatro estatuas, de San Pedro, San Pablo, Beato R. Lull y Catalina Tomás, que ascendía a los 60.000 reales, en contra de los 28.000 que percibió Galmés por ello.

⁴⁵ Entre los estudios que han aportado algo a una posible explicación de la obra de Peyronnet, destaca LLABRES, A.: *"El neogótico en Palma"*, B.S.A.L. LXXXIII, 1970, pp. 201-222. Sus conclusiones se centran en dos puntos: la preocupación de Peyronnet por la seguridad del edificio, y el problema del neogótico a la hora de captar el espíritu medieval.

L. Peyronnet entre el clasicismo y el medievalismo

El estilo neogótico en su acepción corriente --racionalismo, historicismo, ecle-siología, etc.-- no se desarrolló en España hasta avanzada la segunda mitad del siglo XIX. En efecto, uno de los hechos más importantes, como es la difusión de las teorías de Viollet-le-Duc, aconteció en el decenio de los años sesenta a setenta. Con anterioridad a esta fecha se habían dado en la Península atisbos medievalistas, pero sin que ellos supusieran la formulación de unas teorías concretas, la aparición en definitiva del neogótico como estilo artístico. Este iba a necesitar un impulso exterior para desenvolverse ya que, dentro del propio ambiente, la tónica dominante, de corte clasicista, pesaba en gran manera y reaccionar contra ella era difícil dado que la enseñanza oficial estaba a cargo de personas con tal formación. La fundación de la Escuela de Arquitectura en 1844 con el intento de renovar la enseñanza tradicional, preparó de algún modo el tránsito del academicismo hacia nuevas corrientes estilísticas. Peyronnet, aunque había adquirido una formación clasicista en la Academia de San Fernando, no dejó de participar en esta etapa de transición apareciendo vinculado a dicho organismo desde sus inicios, y alcanzando la dirección del mismo en 1855, año precisamente en que entró en vigor un nuevo plan de estudios de contenido más completo y adecuado que el inicial. Su problemática fue la de otros arquitectos de la misma generación, y la de la misma Escuela de Arquitectura, la de tener que romper, desde dentro de ella, con la única orientación que durante años había imperado.

Ilustra este aspecto el hecho de que Juan de Madrazo rechazará, en un primer momento, la proposición de continuar la restauración de la Catedral de León, interrumpida en 1868 por la muerte de su iniciador Laviña. Este, a su vez, cuando emprendió la labor, en 1857, se enfrentó con una tarea delicada pues "no había quien se hiciese cargo de una obra de tanta responsabilidad"⁴⁶. En plan de hipótesis puede recordarse la posible relación que con esta circunstancia guardaría la renuncia de los arquitectos nombrados antes que Peyronnet para la restauración palmesana. Así pues, Juan Bautista Peyronnet iba a enfrentarse con un proyecto en un período en que el país no estaba aún preparado par proporcionar los recursos y tradición suficientes; por su obra iba a ser, al igual que otros precursores como Laviña, duramente atacado.

El proyecto de reforma de la catedral de Palma debe enfocarse desde su situación entre dos tendencias, una tradicional: el clasicismo; otra nueva y aún por formular: el neogótico. Ambas aparecen entremezcladas en la obra que tratamos, el clasicismo de modo subyacente y en cierta manera involuntariamente; el goticismo, en cambio, obedece a una búsqueda consciente aunque resultara errónea. Ya en la misma base de elección estilística hay un contacto entre las dos corrientes citadas, cuando el autor se decide por el estilo gótico, en aras de la armonía, la idea es en

⁴⁶ NAVASCUES, *Ob. cit.*, P. 136.

parte herencia clásica, en parte reacción, desde el momento en que hay un rechazo del único estilo considerado hasta entonces como válido. En el resultado de la realización siguen patentes las dos ideologías, pues una decoración goticista se superpone a una estructura de corte clásico; estructura que, además, ha sido inspirada por la Italia, el modelo consultado durante tantos años como la única fuente artística válida. Si Italia era un modelo apto para el neoclasicismo en sentido amplio, no ocurre lo mismo con lo que al gótico se refiere, por esto, desde el neogótico como estilo, la vuelta hacia el pasado podrá producirse en todas las direcciones menos en la italiana. Peyronnet en cambio intentó una vuelta a la Edad Media desde la Antigüedad, trampolín que nunca hubiera podido conducir al *revival* gótico. Sin embargo, junto a la pervivencia de la ideología académica y a pesar de ella, supo recoger las corrientes medievalistas, fruto de la oleada romántica, que latían en la España de su época, las cuales, y de acuerdo con el legado artístico, se orientaron en torno a la Edad Media cristiana e islámica; esta última vertiente, como ya hemos notado anteriormente, podría ser el paralelismo que explicara la extraña consulta a la Catedral de Palermo, que luego no obtuvo ningún reflejo en Palma.

Peyronnet, con el proyecto de Palma, ejemplar excepcional dentro de su actividad, concibió una obra de acuerdo con las tendencias avanzadas del momento, obteniendo, también como los restantes proyectos de la época, una recreación gótica sólo en el aspecto decorativo. Esbozó además algunos puntos que luego se convertirían en características del historicismo gótico, tal es el afán de erudición; la idea de llevar a cabo una reforma total en conjunción con el estilo, de realizar una reconstrucción pura; así como la necesidad de un gótico racional, enfoque que sería sistematizado por Viollet-le-Duc.

2.—La crítica local: Quadrado y Ferrá

A pesar de que la crítica sobre la fachada de la Catedral ha sido ejercida por diversas personalidades, centraremos un breve análisis de la misma a través de dos representantes significativos: Quadrado, historiador y Ferrá, maestro de arquitectura⁴⁷. Ambos presentan una serie de puntos en común, extensibles a los comentaristas de su época. Entre estos contactos podemos señalar el hecho de que los dos ofrecen una visión de la Catedral desde la perspectiva post-romántica de finales de siglo; su juicio es de rechazo total hacia la obra y el autor, y está emitido de una manera categórica; es, en resumen, el resultado de una opinión dada desde la época que ellos conocieron, sin tener en cuenta que el objeto a tratar no podía ser incluido en ella pues pertenecía a otro marco. En realidad tener en cuenta esto era difícil, imposible prácticamente, ya que al escaso margen de perspectiva histórica

⁴⁷ QUADRADO. Ob. cit. FERRA. ob. cit. y "Correspondencia a Sebastián Cerdá" (julio 1888). B.S.A.I. T.II. n.º 85.

hay que unir la eterna duración de la obra, convertida en algo coetáneo a fuerza de presencia a medio realizar siempre.

Las impugnaciones que Quadrado y Ferrá hicieron a Peyronnet son las típicas del racionalismo gótico hacia el goticismo inicial: Desconocimiento del estilo gótico, cierto pero justificable teniendo en cuenta que en la fecha del proyecto no era posible aún comprensión. Falta de relación interior-exterior; el goticismo inicial fue decorativo, no estructural. Obra robusta y pesada; imperaba en ella el sentido de proporción clásica. Estos puntos, reseñados principalmente por Quadrado, son los mismos que hubiera apuntado Ferrá en caso de habernos dejado algo más que comentarios lacónicos al respecto. Pero si Quadrado, desde su condición de historiador, es quien mejor reseña sus juicios; Ferrá, desde su actividad arquitectónica, dejó también constancia de los mismos, puesto que su tarea como artista se sitúa dentro de la línea de Viollet-le-Duc, admirando el gótico francés tan opuesto a la fachada catedralicia. Por eso Quadrado, el crítico, pudo apuntar algo que Ferrá, el artista-crítico, no hubiera seguramente apuntado: "¿Quién, teniendo en cuenta el desprestigio de lo nuevo, y la anarquía de principios y confusión de pareceres... quién se hubiera sentido con fuerzas para resolver con aceptación unánime el arduo problema de dar en pleno siglo XIX a nuestra Catedral una digna fachada?"⁴⁸.

Es evidente que la Catedral centró la atención dadas las circunstancias especiales que la envolvió, más notorias en este edificio que en cualquier otro por su condición de símbolo espiritual y artístico. Sin embargo, aparte de lo señalado hasta ahora, para comentario tan negativo como el que mereció la nueva obra, seguramente haya otras cuestiones de carácter particular que contribuyan a explicarlo. Para ello hay que tener en cuenta que jamás se omite, a la hora de negar la obra, la reseña del nombre de su autor, es más este incluso se recalca; así Quadrado utiliza el sistema de ensalzar excesivamente a otro personaje: "Afortunadamente... el joven arquitecto Pavía, introdujó tales modificaciones en el plan de Peyronnet,... que mejora así lo demolido como lo trazado"⁴⁹. También en Ferrá, aunque no con el mismo sistema comparativo, se hallan tributos a determinadas obras sin ningún fundamento crítico-artístico.

Cabe pensar que Peyronnet debió ser considerado en cierto modo como un intruso por los eruditos locales de finales de siglo; por entonces la isla ofrecía una relativa floración de arquitectos y maestros de obra, floración que debía latir en el ambiente y más dado el balance con relación a la primera mitad de siglo. Realmente las críticas no surgieron ni en el momento del proyecto, ni siquiera antes de la muerte de su autor sino a partir de 1880; a este respecto exclama Ferrá: "pareix mentida que'l projecte d'en Peyronnet, s'haja realitat sens que fins á ses acabayes, haja merecut la reprovacio de la plana major dels critics malloquins, ni s'haja intentat corretjir lo que era susceptible de correccio."⁵⁰ Treinta años

⁴⁸ QUADRADO. Ob. cit., p. 355.

⁴⁹ QUADRADO. Ob. cit., p. 355.

⁵⁰ FERRA. ob. cit., "Correspondencia a ..." p. 312.

después de formarse el proyecto, su concreción parecía absurda y semejaba fácil el haber realizado un poco esfuerzo algo mejor. A este punto debe unirse el desarrollo de espíritu de la *Renaissance* con lo que ella supuso en el ámbito regional. Desde esta situación Peyronnet y su desafortunada obra podía intuirse como una consecuencia de la imposición oficial y centralista. En apoyo de ello viene la versión peculiar y ambigua de ciertos hechos que da Quadrado en 1888, y la que se puede constatar al respecto en fuentes originarias. En 1888 Quadrado apuntaba "... planes de restauración del arquitecto... D. Juan Bautista Peyronnet, a quien se los confió la Academia de San Fernando... A ella había acudido en 1852 la provincial de Bellas Artes, de cuya responsabilidad como a Vocal-Secretario alcanzaría no leve parte al que esto escribe; y no le quedó más arbitrio que someterse al criterio oficial, que vale tanto como dejarse morir en regla"⁵¹. Este comentario creemos hace referencia a la exposición elevada por la Comisión Provincial de Bellas Artes a la Central, en torno a que el arquitecto Sureda no ha sometido a su consulta el plan de demolición emprendido en 1851-1852. La Academia de San Fernando censura la pretensión de la Provincial y falla a favor de Sureda. De ser exacta, como parece que es, la correspondencia entre esto último y la frase de Quadrado, la interpretación se ha transgiversado algo; en aquellos momentos ni Peyronnet ni ningún otro arquitecto había sido comisionado para la restauración; el objeto directo de ataque era Antonio Sureda, cosa quizás olvidada en 1888; y el "criterio oficial" desencadenó en aquellos momentos las iras por su fallo en contra de la Comisión de la que Quadrado formaba parte⁵².

Así pues a finales de siglo Peyronnet era sinónimo de todo lo que el ambiente existente rechazaba. Sin embargo dicho arquitecto había sido el segundo contacto que, en esta materia, tuvo la isla con la Corte durante el siglo XIX. El primero de ellos Isidoro González Velázquez, no fue causa de reprobación debido a las distintas circunstancias reinantes; además, a diferencia de Peyronnet, su estancia

⁵¹ QUADRADO, Ob. cit., p. 354.

⁵² El intento de intervención de la Comisión Provincial en la cuestión de la Catedral se constata a finales de 1851, cuando dicho organismo propone las medidas a tomar ante el despiome: entre ellas reparar la bóveda todo lo posible para darle algún tiempo de permanencia y al mismo tiempo para conocer la marcha que vaya siguiendo y juzgar el proceso de ruina. Esta proposición no parece muy acertada a juzgar por el contenido de los diversos informes técnicos al respecto. La causa inmediata del recurso elevado a la Comisión Central es por pretender la Provincial de Bellas Artes que el arquitecto Sureda, antes de realizar las obras, tenía que remitir a su aprobación el plan de demolición y reconstrucción. El fallo de la Academia de San Fernando, comunicado por el Ministro de Gracia al Gobernador Civil en dos de febrero de 1852, es de censura hacia la Comisión Provincial. (A.D.M. Caj. XIII).

También son interesantes al respecto dos artículos aparecidos en la prensa en 1851; uno de ellos ("El Genio de la Libertad" 9-XI-1851), anónimo, transcribe la exposición que Sureda y Villalonga dirigió a la Academia de San Fernando en torno a la pretensión de la Provincial, así como el fallo de aquella.

El otro ("El Balear", 25-XI-1851) es de Antonio Sureda referido al tema. Ambos artículos se hallan en A.C.M., Caj. 48, leg. 27.

en la isla tuvo una duración continuada: los viajes del autor de la fachada de la Catedral, y no la permanencia al frente de la obra, unido al diferente sistema de trabajo contribuirían a los recelos y tensiones⁵³. Los dos arquitectos madrileños, situados dentro de la tendencia clásica, aportaron algo al gótico insular. Si González Velázquez, en fecha tan temprana como 1812, se interesó por el gótico gracias a su estancia en Mallorca y contribuyó, paralelamente a Jovellanos, a su conocimientos; Juan Bautista Peyronnet, a su vez concibió una obra que iba a ser precursora del estilo que tanto desarrollo alcanzaría años después, dando forma concreta por primera vez a los deseos que existían hacia tiempo en diversos círculos: la traslación del coro. De este modo la trascendencia de su intervención en la isla fue notable ya que la existencia de su proyecto de reforma interior conllevó en parte la realización de la misma por Gaudí. La idea de que la autoridad eclesiástica pensaba desarrollar el plan de Peyronnet en su totalidad aparece claramente en el hecho de que, una vez finalizada la fachada, se continuaron determinadas labores conducentes a ello.

* * *

A modo de resumen, los posibles puntos que pueden rectificar el enfoque tradicional elaborado en torno a Peyronnet y la fachada de la Catedral son los siguientes:

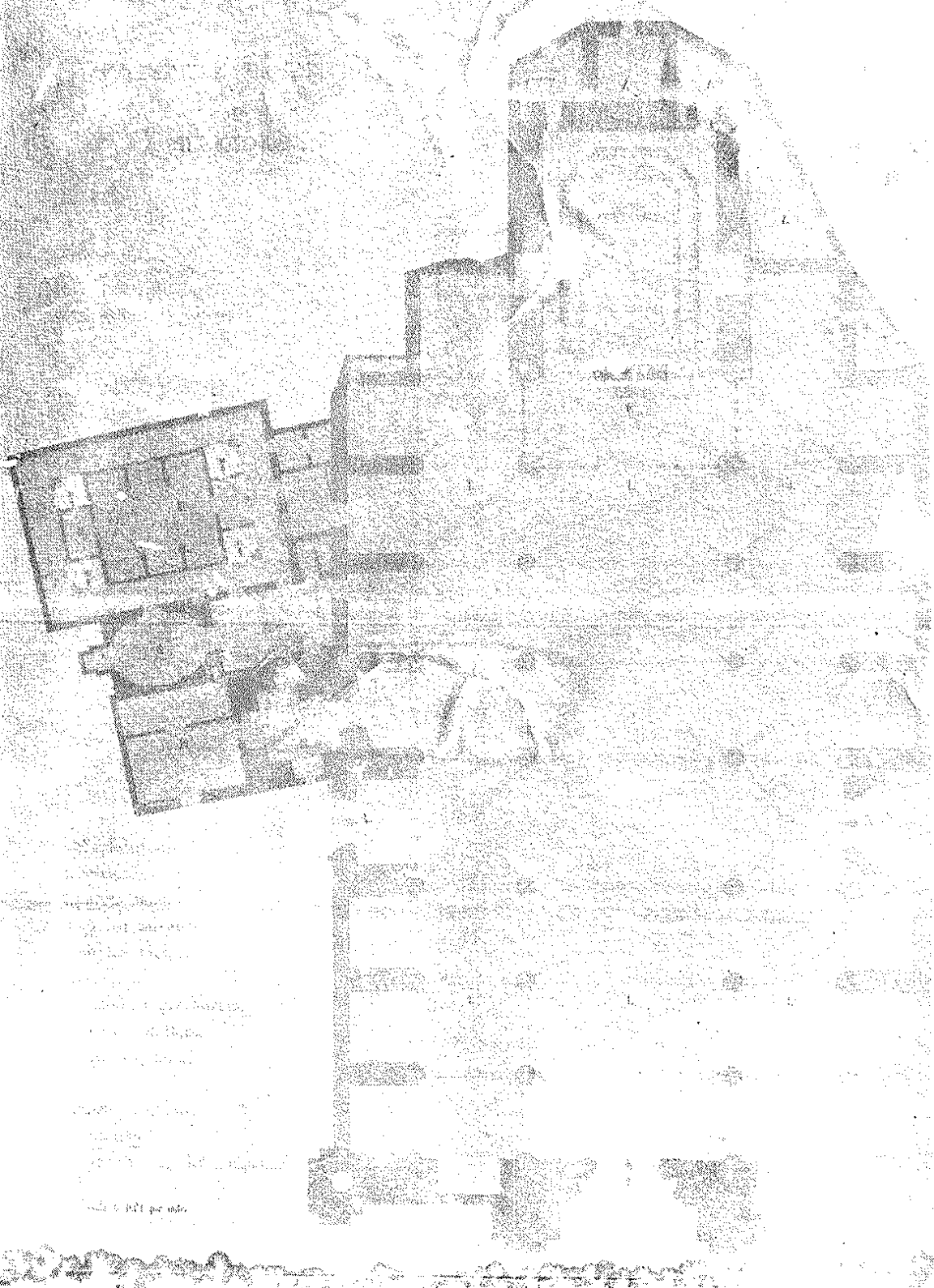
La obra debe ser considerada dentro de la tendencia del gótico inicial, no del neogótico; constituyendo un antecedente del desarrollo de este estilo en la isla.

Dada su cronología no hay que buscar en ella un gótico estructural, sino decorativo.

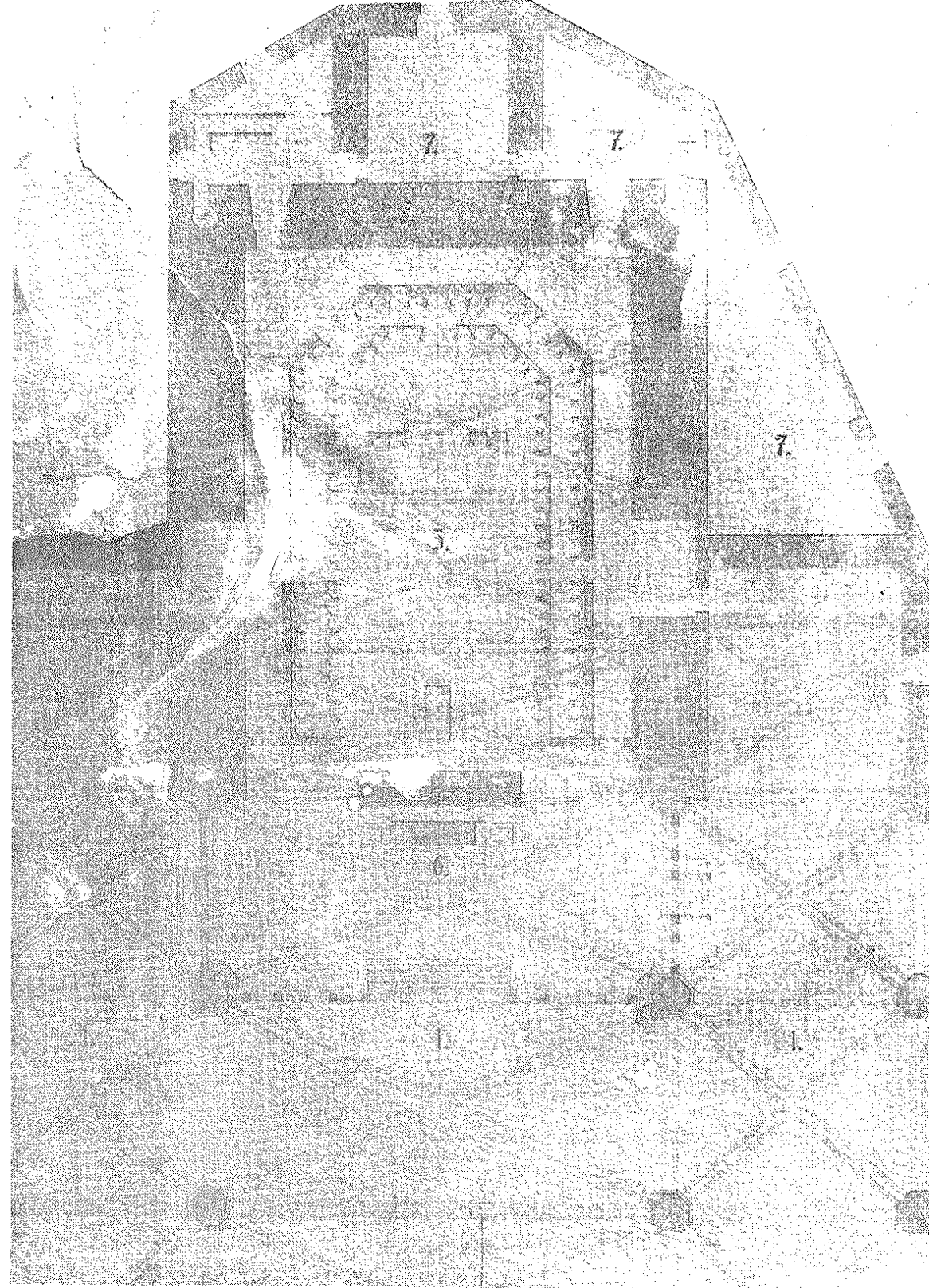
La obra acusa, por un lado la formación clásica de su autor, y por otro la inspiración de la misma en el gótico italiano, no en el francés.

Valorar, junto a su carácter precursor, la trascendencia posterior del proyecto de doble reforma exterior e interior.

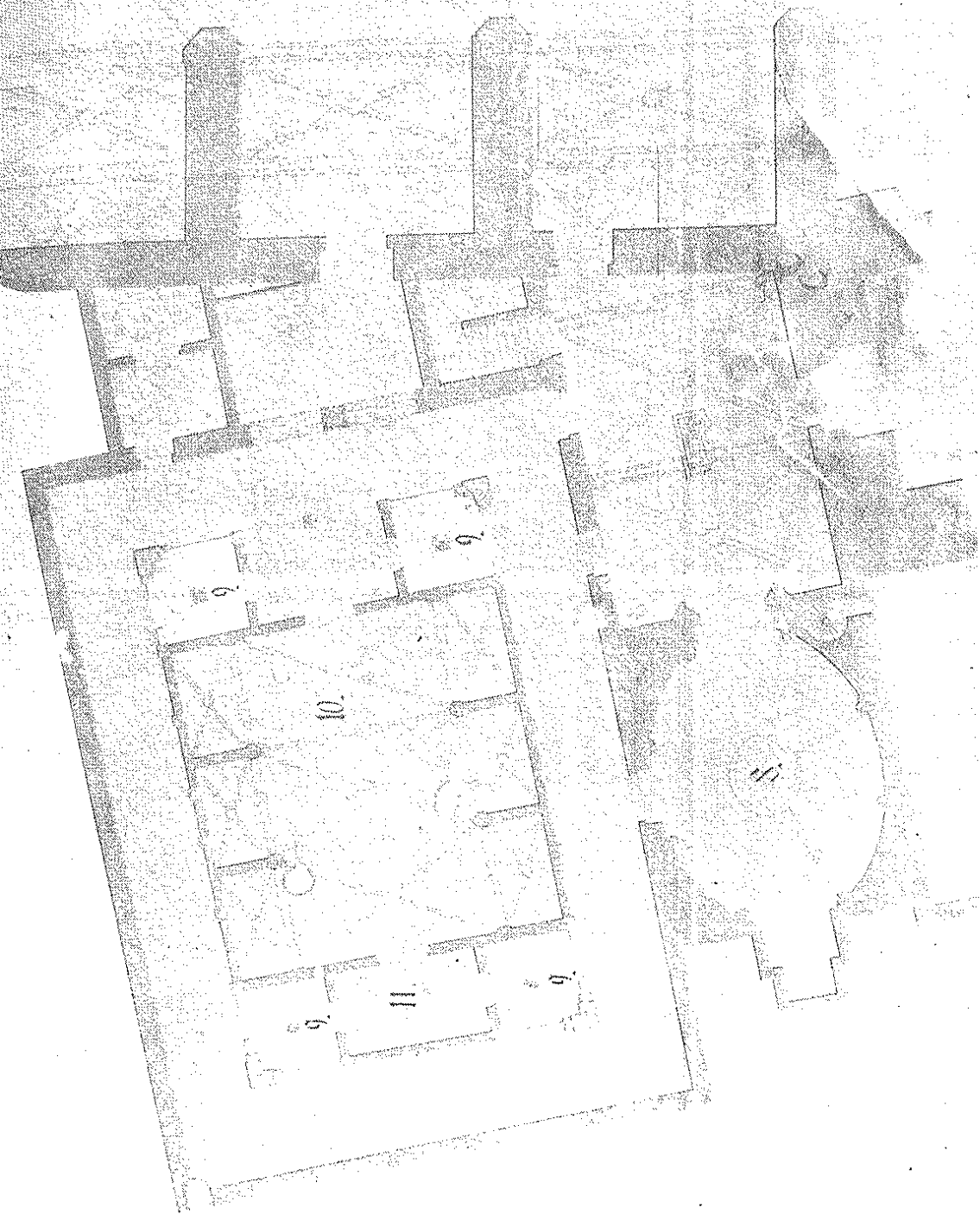
⁵³ Las tensiones estaban más o menos justificadas según los casos. Ya hemos visto la cuestión del sistema de apeo para desmontar la bóveda. A su lado pueden señalarse otros detalles como el hecho de atribuir las grietas aparecidas en la obra ya hecha - en los torrones laterales subastados en 1877 - a la deficiencia de Peyronnet. Quizá contribuyó a la situación determinadas actitudes de dicho arquitecto, por ejemplo, en el Informe que eleva al Ministro de Gracia y Justicia en 1 de julio de 1853, se lee "... podrá emplearse la contrata con buen éxito (se refiere al sistema a seguir en la obra) ... la dificultad que va a encontrarse... por el examen que tengo hecho del país es la carencia de obreros que va a encontrarse ... por el examen que tengo hecho del país es la carencia de obreros hábiles y delicados para el trabajo que ha de hacerse: y en adopción de esta idea producirá la concurrencia de obreros de Barcelona que llevados a jornal no irían sino bajo condiciones especiales, con mayores jornales y produciendo araso conflictos..." (A.C.M. Caj. 60. leg. 6. doc. 2).



Plano de la reforma interior proyectada por Peyronnet para la Catedral de Palma.

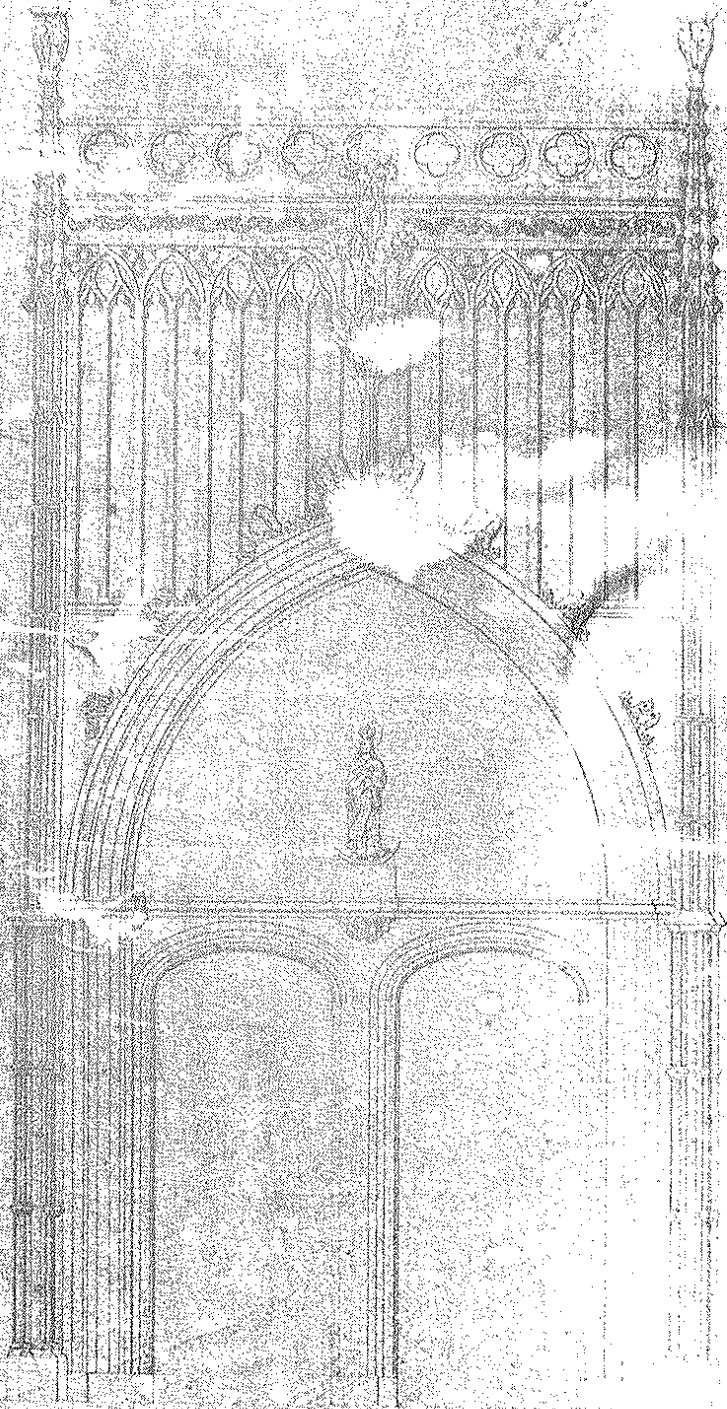


II Detalle del anterior, con la nueva situación del coro y del presbiterio.



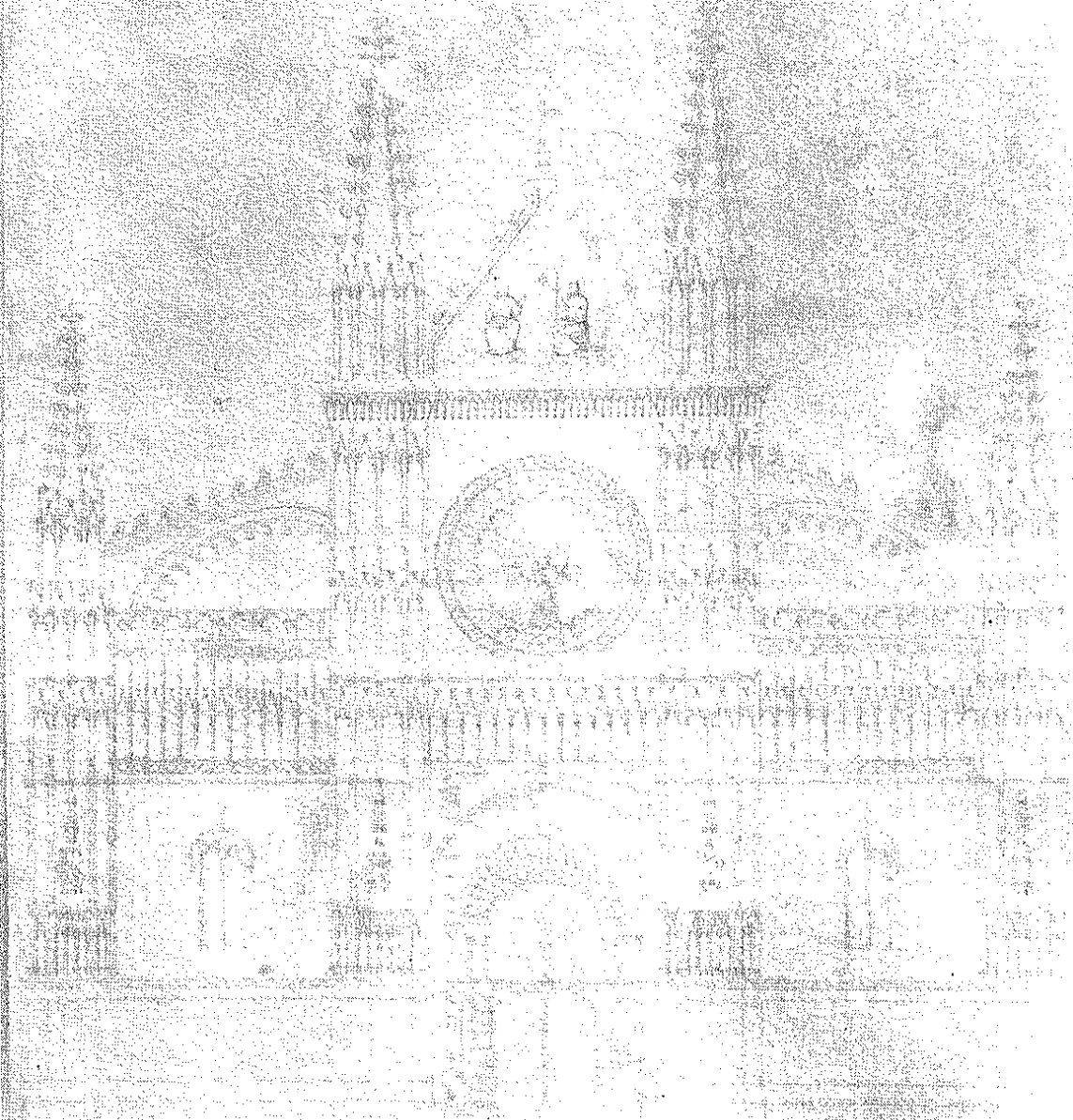


Escala de 0.01 por metro

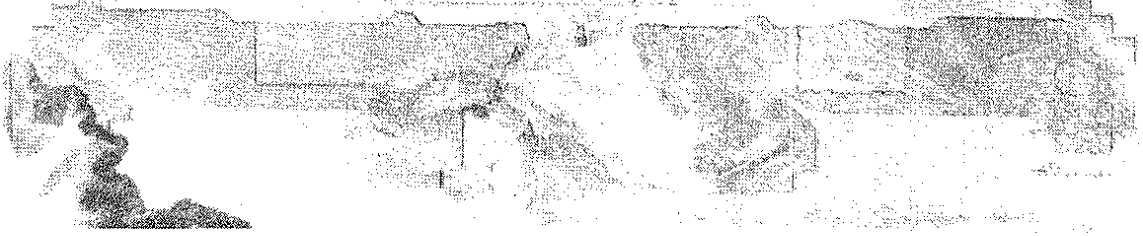


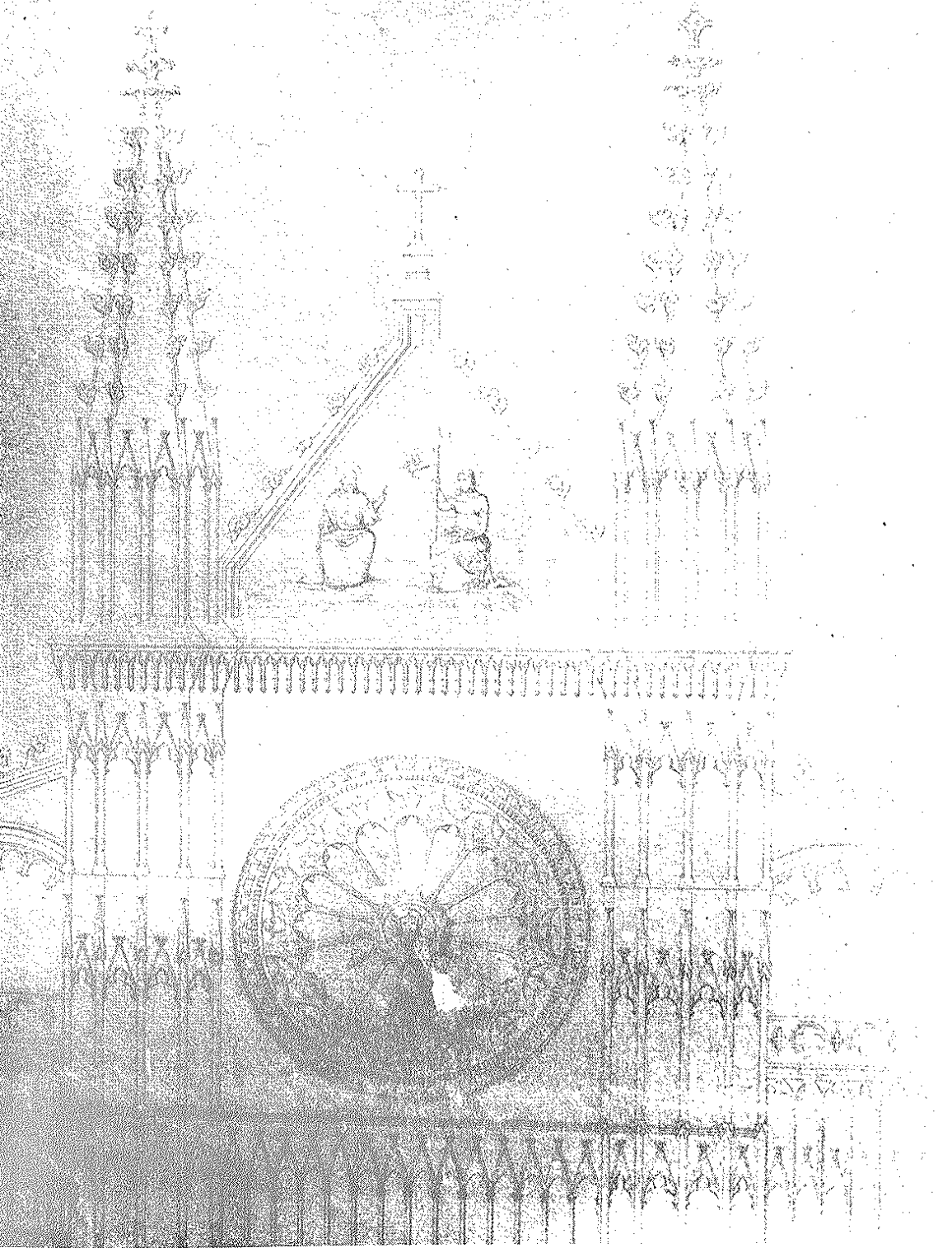
V Puerta de la Almoina según diseño de Peyronnet.

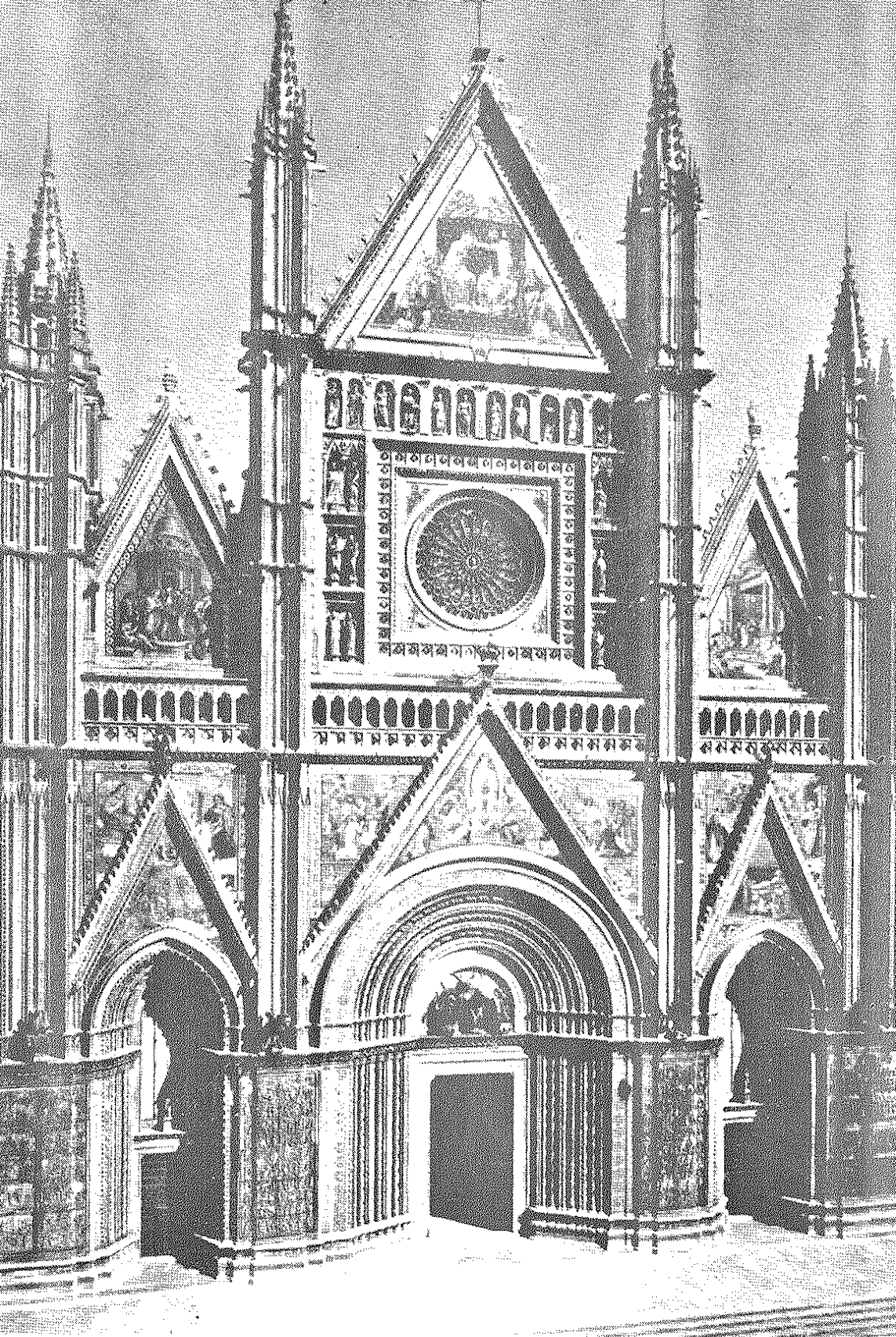
Proyecto de fachada



Escala de 0.01 por metro.







III - Fachada de la Catedral de Orvieto.

SIGLAS

A.C.M. Archivo Capitular de Mallorca
A.D.M. Archivo Diocesano de Mallorca
B.S.A.L. Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana

BIBLIOGRAFIA

Fondos documentales del A.C.M. y A.D.M.

- AGUILÓ, E.K.: "Las nuevas obras de escultura en la fachada de la Catedral de Mallorca".
B.S.A.L. T. II, n.º 35, 1887, p. 36-37.
- ALCOVER, A. M.^a: "El Bisbe Campius". *B.S.A.L.* T.XV, n.º 122, 1915, pp. 257-334.
- FERRA, B.: "La Seu de Mallorca, obra nova y obra vella" *B.S.A.L.* T. III, n.º 101, 1889, p. 65, y "Correspondencia a Sebastián Cerdá". *B.S.A.L.* T. III, n.º 101, 1889, p.
- LLABRES, A.: "El neogótico en Palma". *B.S.A.L.* T. XXXIII, n.º 206, 1970, pp. 204-222.
- NAVASCUES, P.: *Arquitectura y arquitectos mallorquinos del siglo XIX*. Madrid, 1973.
- PEREZ RAMOS, A.: *El Obispo Salvá*. Palma, 1968.
- QUADRADO, J. M.^a: *Islas Baleares*. Palma, 1968.
- ROTGER: *Restauración de la Catedral de Mallorca*. Palma, 1907.
- SEBASTIAN, S. y ALONSO, A.: *Arquitectura mallorquina moderna y contemporánea*. Palma, 1973.