

Unos relieves de Juan de Salas recuperados por el Museo de Mallorca

G. ROSSELLÓ BORDOY

De tarde en tarde el agreste panorama que contornea nuestro Patrimonio Artístico se ve conmocionado de modo inhabitual: el descubrimiento de algo fuera de serie o el salvamento de algún elemento capital para el conocimiento y valoración de este Patrimonio. Desgraciadamente estas noticias no suelen prodigarse, pero cuando ello ocurre es preciso lanzar las campanas al vuelo y expandir la buena nueva con el deseo esperanzado de que otra noticia placentera se incorpore al elenco, magro en verdad sea dicha, de recuperaciones y salvamentos que, poco a poco, permiten engrosar nuestra riqueza monumental.

En 1991 la suerte ha favorecido uno de estos aspectos y con ello el conocimiento de un singular escultor, que significó para Mallorca la apertura hacia el Renacimiento, podrá ser revalorizado. Me refiero a Juan de Salas,¹ aragonés que, en circunstancias que se nos escapan, llegó a Mallorca a inicios del siglo XVI, trabajó en la Catedral y en ella dejó algunas de sus más singulares realizaciones. Su figura no tuvo, entre los interesados por el arte que han laborado en nuestra tierra, una especial importancia. Algunas referencias sueltas del Canónigo Matheu² nos informan de su participación en la reali-

¹ Juan de Salas, escultor aragonés, nacido a fines del siglo XIV, posiblemente hacia 1497. Fue discípulo del célebre imaginero Damián Forment y, con el tiempo, su colaborador. Su obra documentada se encuentra en Jaca, Tauste y Santa María del Campo en Burgos. La actividad mallorquina del escultor está comprobada a partir de 1529, fecha en la que controla la conclusión del coro de la Catedral de Mallorca. Obra suya son el arco triunfal de acceso al coro y los dos púlpitos, el mayor de ellos una de las piezas capitales del renacimiento en los países catalanes. La actividad de Salas es bien conocida en Mallorca y entre otras se le atribuye el sepulcro del Obispo Santacilia y la ventana de Carlos V que procedente de la casa de los Juny, en la calle de Zavellá, se conserva hoy en el palacio March. Hacia 1536 abandonó Mallorca para trasladarse a Teruel. A partir de entonces se pierde su rastro, desconociendo fecha y lugar de su muerte.

² MATHEU MULET, Pedro Antonio: Guías de la Seo de Mallorca. La Capilla Real. Palma.—Ed. Mallorquina de Francisco Pons, 1954, pp. 12-14 y 109.

MATHEU MULET, Pedro Antonio: Palma de Mallorca monumental. Madrid.—Ed. Plus-Ultra, pp. 42-44. Matheu en sus dos trabajos considera que Salas trabajó en colaboración con otro es-

zación de una serie de piezas excepcionales en nuestra Catedral: los dos púlpitos y la portada de entrada al Coro que, trasladada por Gaudí en 1904, a la capilla de Santa Ana, da acceso a la Sacristía de Vermells. Esta referencia fue documentada posteriormente por el profesor Hillgarth³ que pudo demostrar la autoría de los púlpitos al publicar el contrato y varios albaranes de pagos que se hicieron a Salas para saldar de su actividad en la Catedral entre 1529 y 1536.

Accidentalmente se consideraba obra de este autor el sepulcro del Obispo Santacilia, en la capilla catedralicia del Santo Cristo del Descendimiento, sepulcro maltratado por el tiempo y la escasa sensibilidad de los responsables de la Catedral, hasta su debida reposición en época reciente a su emplazamiento original.⁴

Fue la de Santiago Sebastián la primera voz autorizada que prestó atención a la obra y a la persona de Juan de Salas. Debo reconocer que su paso, meteórico, por nuestra, en aquel entonces, embrionaria Universidad, fue productivo, pues no sólo dio a conocer, de modo coherente, el renacimiento mallorquín y sus secuelas, sino que impulsó la investigación de aquellas manifestaciones artísticas sino despreciadas, mas bien preteridas y olvidadas.⁵

Sebastián, aragonés como Salas, dedicó no sólo este artículo fundamental a la obra de su paisano en Mallorca, sino que posteriormente amplió su estudio con otras aportaciones. Gracias a estos trabajos tenemos un punto de partida para ulteriores investigaciones sobre la época, que culminaron en una amplia referencia sobre este autor y sus imitadores que se pueden rastrear en Mallorca a lo largo de todo el siglo XVI.⁶ Estas investigaciones contaron con el apoyo de la documentación gráfica recogida a lo largo de su vida por el Coronel Rafael de Ysasi, que en sus álbumes de dibujo plasmó con gran fidelidad un sinnúmero de monumentos desaparecidos a lo largo de las cuatro primeras décadas del siglo XX. Interesados en dar a conocer esta especial aportación a la historia del arte y de la arqueología mallorquinas se organizó en el

cultor: "ayudado por Magín Mari (ambos aragoneses)" personaje no identificado entre los escultores que trabajan en Mallorca en esta época. Véanse a título orientativo los Indices del Boletín de la Soc. Arqueológica Luliana.

³ HILLGARTH, J. N.: Nuevos datos sobre Juan de Sales y los púlpitos de la Catedral, en *BSAL XXXI* (Palma, 1953-1960) pp. 664-666. De la lectura del contrato transcrito por el profesor Hillgarth se desprende que el tal Magín Mari no es más que una invención de Matheu al transcribir el oficio de Salas como si de un nombre propio se tratara: "et Johannes de Sales, ymaginarius partibus ex altera". Con ello se zanja la cooperación con un Magín Mari que en verdad no es mas que un imaginero imaginario.

⁴ En la época en que Matheu escribe sobre Salas este sepulcro se hallaba adosado a uno de los paños laterales de la capilla y uno plafones había pasado a la colección de la Sociedad Arq. Luliana cuando, hacia 1931, se desmembraron sus colecciones de las del Museo Diocesano. El relieve en cuestión pasó al Museo de Mallorca (N. Inv. Gral. 4101) en calidad de depósito de la Sociedad. En el momento en que el Cabildo acordó reintegrar el sepulcro a su lugar de origen se reincorporó este fragmento al conjunto primitivo.

COLL THOMÁS, Baltasar: *Catedral de Mallorca* (Palma, 1977) p. 56.

⁵ SEBASTIÁN, Santiago: *Arquitectura del protorenacimiento en Palma*. En *MAYURQA VI* (Palma, 1971) pp. 5-33.

⁶ SEBASTIÁN LÓPEZ, S. y ALONSO FERNÁNDEZ, A.: *Arquitectura mallorquina moderna y contemporánea*. (Palma.—Estudio General Luliano, 1973) pp. 21-34.

claustro del Estudio General Luliano, sede entonces de la Facultad de Letras, una exposición homenaje a Ysasi, donde se recogieron muestras de su recopilación artística.⁷ Entre los dibujos expuestos figuraban algunos detalles de la sillería del coro de la Catedral, desmontados a lo largo de la actuación de Antonio Gaudí en la Catedral de Mallorca hacia 1904. Se trataba de dos plumbas que recogían parte de los relieves sobre madera que fueron deshechados. En aquel entonces afirmé que tales dibujos podían ser considerados "como un testimonio único de una obra singular que ya no existe"⁸ y en este sentido se pronunciaba también Santiago Sebastián: "Prácticamente nada nos ha llegado de este hermoso friso del Renacimiento, contra él se ensañó el genio de Gaudí que juzgó inadecuada aquella "intrusión" del Renacimiento en el coro, que él, lo veía y deseaba puramente gótico. Las manías y prevenciones de Gaudí contra lo que no le gustaba le llevaron a mantener una posición antihistórica, cuyas consecuencias sufrió la Catedral de Palma con motivo de su infeliz intervención. El hermoso friso renacentista de Juan de Salas fue sustituido por otro anodino de carácter gótico, los bajorrelieves renacentistas, gloria de un buen museo, pasaron a los desvanes de la Catedral, donde sirvieron para alimentar el fuego de unos obreros que trabajaron en la Catedral no hace muchos años. Gracias a los dibujos de Ysasi en aquellas fechas nos podemos hacer una idea de su valor e importancia".⁹

La exposición de Ysasi y la inusitada aparición de unos testimonios gráficos que documentaban de modo fehaciente el trabajo de Juan de Salas parecía, de momento, que ponía fin a una desdichada intervención que, por irremediable tan solo nos quedaba la posibilidad del lamento. Es preciso reconocer que nuestra historia, en todos los campos, está empedrada de continuos lamentos, de actuaciones desafortunadas, de pérdidas irre recuperables... y ésto no sólo en épocas lejanas, como pueda ser la actuación de Gaudí en el ya lejano 1904, sino en tiempos más recientes, sin que sea preciso aducir las actuaciones presentes que van menguando, estúpidamente nuestra riqueza artística.

Sin embargo la recuperación de los dibujos de Ysasi y la revalorización del arte renacentista en Mallorca por el profesor Sebastián no cerraban un capítulo. Al parecer éste quedaba simplemente entornado hasta que el azar, de súbito, vino en nuestra ayuda aportando nuevos datos sobre la obra de Juan de Salas considerada definitivamente perdida.

A raíz de la exposición homenaje a Rafael de Ysasi, Federico Soberats Liegey que en aquel entonces iniciaba su fructuosa colaboración con el Museo de Mallorca, al cotejar los dibujos expuestos, pudo comprobar que uno de ellos coincidía con un fragmento de relieve que obraba en su poder desde el año 1959, cuando se hizo cargo de las pertenencias del escultor Joan Serra Femenías. El hallazgo consistía en una pequeña tablilla, tallada en madera de roble,

⁷ Exposición Homenaje en Memoria del investigador don Rafael de Ysasi. Palma 19 de mayo - 5 de junio (1971) 2 hojas sin numerar.

ROSSELLÓ, Guillermo: Homenaje al investigador Rafael de Ysasi. En MAYURQA VI, (Palma, 1971) pp. 87-92.

⁸ ROSSELLÓ, Guillermo: Homenaje, cit. p. 91.

⁹ SEBASTIÁN, Santiago y ALONSO, Antonio: Arquitectura mallorquina... cit. pp. 21-22.

con la representación de uno de los característicos angelotes en conexión con un ave rapaz, con alas explayadas que, estilísticamente, se podía entroncar con una de las figuras reproducidas por Ysasi.

Posteriormente el mismo Soberats en un intento de profundizar en el tema pudo comprobar en una visita al coro de la Catedral, la existencia de uno de los plafones originales del dosel, todavía in situ, conservado en la parte superior del arranque de la sillería, que fue colocada en su actual emplazamiento por Gaudí, el cual, por razones que se nos escapan, no lo había eliminado como hizo con el resto. El tema decorativo de este plafón coincidía, estilísticamente, no solo con los dibujos de Ysasi, sino con el fragmento que Federico Soberats conservaba en su poder. De esta manera, un tanto insólita, a través de un exposición dedicada a dar a conocer la larga y callada dedicación del Sr. Ysasi a su insobornable pasión por la defensa del Patrimonio Artístico de nuestra tierra, obtenía un resultado inesperado. Resultado que justificaba, con creces, el esfuerzo realizado en la preparación y montaje de tal exposición. Al parecer el fuego no había acabado con la parte despreciada del dosel de la sillería. El descubrimiento no tuvo mayor transcendencia y dudo fuera publicada la noticia. Documentada la obra, fue fotografiada y catalogada por los servicios técnicos del Museo de Mallorca quedando, como es lógico, en manos de su propietario. Queda en el campo de las conjeturas si el escultor Serra colaboró en la labor de desguace del antiguo coro catedralicio, ordenada por Gaudí, conservando como recuerdo un pequeño fragmento del friso despreciado. (Figura 1).

Este fragmento de Juan de Salas, así recuperado, sí parecía poner broche final a la historia, sin embargo no fue así. Simplemente se cerró un paréntesis, largo en verdad, pues el tema no volvió a airearse hasta transcurridos veinte años.

En enero de 1991 fue el propio Federico Soberats quien alertó al Museo de Mallorca acerca de la presencia en el mercado de antigüedades en Palma de dos relieves dentro de la misma línea de los supuestamente desaparecidos plafones de Juan de Salas. Según su opinión, de técnico avezado en la materia, correspondían a los fragmentos dibujados por Ysasi, aunque el tamaño de las piezas conservadas no coincidiera con lo dibujado. Iniciadas las gestiones pertinentes, se abrió el proceso de adquisición que, si burocráticamente fue lento, no tuvo problemas insalvables pues tanto las disponibilidades económicas del Museo como el interés de los responsables de la Conselleria de Cultura en tal recuperación, hicieron posible que la adquisición de ambos relieves con destino a los fondos del Museo de Mallorca, fuera una realidad.

En mayo del mismo año se expusieron provisionalmente al público como muestra tangible de que, si en muchas ocasiones los mallorquines hemos dilapidado alegremente nuestro tesoro artístico, cuando ha sido preciso se ha contado con la sensibilidad necesaria y con el aporte económico suficiente, para obviar antiguos desmanes. Gracias a esta actuación es posible hoy dar a conocer al mundo científico interesado en el tema la recuperación para nuestro Museo de dos obras capitales que documentan adecuadamente los orígenes del Renacimiento en Mallorca. (Figuras 2 y 3).

El tema decorativo que se desarrolla a lo largo de los dos fragmentos cabe dentro de los esquemas icónicos del renacimiento, jugando con la combinación

de "putti", guirnalda vegetales y frutales, aves, bandas entrelazadas, todo ello centrado a partir de elementos verticales a modo de tripodes que sirven de eje de simetría a la composición.

Según lo conservado la composición se centra a partir de estos ejes de simetría que permiten establecer el desarrollo de diferentes elementos que conectados unos a otros forman el friso en cuestión. Estos elementos no se repiten exactamente, pues hay variantes formales tanto en talla como en composición y aun en las formas de los diversos componentes que individualizan cada uno de estos elementos.

El motivo axial es una especie de soporte vertical a modo de columna, con su basa y capitel, flanqueado por dos elementos curvos, cuyo elemento basal es una cabeza fantástica a modo de pez, mientras el extremo distal es el origen del racimo de hojas y frutos que sostienen los angelotes (Figura 4). Un anillo enlaza estos elementos. Los "putti" con las piernas flexionadas apoyan una de sus manos en el capitel del eje de simetría y soportan sobre sus espaldas la guirnalda vegetal que se desparrama por el suelo enlazando con unas bandas curvas que sirven de apoyo a las rapaces con las cabezas enfrentadas, picos enhiestos, alas explayadas apoyando sus garras sobre los frutos (Fig. 5). Cierran la composición sendos "putti" arrodillado uno y sentado el contrapuesto, blandiendo astas con remate en forma de tridente que esgrimen para hostigar las aves de rapiña (Figuras 6 y 7). El fragmento menor conserva este esquema completo. A causa de la reciente restauración que afecta prácticamente a toda la parte superior del friso no nos es posible analizar con detalle los rasgos anatómicos de las aves, pues el anónimo restaurador, si bien se ha inspirado en los modelos del fragmento mayor, mejor conservado, lo ha hecho con una absoluta libertad tallando una cabeza totalmente imaginaria.

La composición escultórica conservada en el fragmento mayor recoge un motivo completo y la mitad de otro. El motivo completo presenta ligeras variantes respecto al anteriormente descrito: los "putti" de los extremos enarbolan lanzas con un elemento bipenne (Figura 8) y las aves presentan una cabeza oval rematada por un largo pico contrarrestado por un pequeño muñón de plumas en la parte posterior de la cabeza (Figura 9). En la composición restante se evidencia un nuevo tipo de ave de cabeza circular, pico corto, muy curvado (Figura 10), mientras que la figura masculina del extremo conservado aparece recostada sin blandir arma alguna (Figura 11). La cabeza de esta ave ha servido de modelo, libremente interpretado, para la restauración del fragmento menor (Figura 12).

Las guirnalda vegetales que portan los "putti" presentan una gran variedad formal, atribuible no solo a la traza original sino a la variedad de labras que se pueden identificar en los fragmentos estudiados. Estas diferencias no solo afectan a los frutos: conos de piña, peras, manzanas y granadas sino a la forma y modelado de las hojas (Figura 13).

A través de los fragmentos conservados podemos afirmar que el dosel añadido por Salas a la sillería coral adoptaba la forma de un friso corrido con repetición de estos elementos sin solución de continuidad. Las fotos existentes del coro en su emplazamiento anterior a la reforma de Gaudí apoyan esta idea aunque los detalles no puedan apreciarse (Figuras 14 y 15). Según planos de

la época¹⁰ se puede evaluar la longitud de los dos tramos de la sillería coral en unos 26 m. sin contar los remates de las dos sillas (Figura 16), inicio de cada uno de los tramos, que al parecer se conservan intactas en la actual disposición del coro catedralicio, por lo tanto la longitud total de lo perdido supera los 18 m. Como es lógico esta pérdida nos impide estudiar con más detalle las variantes en la traza de los diferentes componentes. A partir de los plafones del dosel en las cabeceras de los tramos de la sillería conservada, observamos que la composición adopta otro esquema. En la actualidad en el arranque de la sillería, en el lado de la epístola, se puede ver un relieve con dos "putti" alados (?), contrapuestos y dispuestos de modo diferente a lo que se aprecia en los frisos del dosel central. Ambos sostienen una guirnalda vegetal con una figura de ave (?) en el centro (Figura 17). Si corresponde a la traza de Salas no puede definirse adecuadamente a causa de la altura en que se hallan colocadas en la actualidad. El arranque del lado del Evangelio presenta un motivo, sin representación humana ni zoomórfica, a modo de los trípodés-columna que centran el esquema del dosel corrido (Figura 18).

La obra es de gran calidad, pero se observa la presencia de diferentes manos, lo que hace pensar en la colaboración de ayudantes que se limitarían a reproducir miméticamente la traza dibujada por el maestro. Pese a estas variantes no hay duda en cuanto a la atribución del friso a Salas. Los "putti" son análogos a los labrados en piedra en el interior de la jamba del arco triunfal de acceso al coro, pese a que éstos se conservan hoy muy maltratados (Figura 19). La disposición y traza de los rostros es análoga a la del los querubines que bordean el arco (Figura 20). Los detalles anatómicos son idénticos, acusando la musculatura con un interesante efecto de contraste. Paralelos en la restante obra de piedra de Juan de Salas conservada en la catedral no faltan. Se precisa un minucioso estudio de detalles para establecer la completa tipología de los temas decorativos utilizados por el maestro que, sin lugar a dudas, estaría especializado en la labra de la piedra, pues es a partir de esta materia donde consigue sus mejores logros. Para ello solo cabe observar con detalle su vigorosa actuación en el púlpito mayor donde tenemos lo mejor de su arte (Figura 21).

Los temas zoomórficos del dosel se repiten casi miméticamente, partiendo de los tipos de aves constatados a través de lo conservado. Se trata de animales de robustas patas, plumaje muy trabajado y cabezas de módulos distintos: alargado uno, con pico recto y largo, mientras la otra tiene una cabeza circular con pico curvado. Las garras de una de las patas se aferran sobre uno de los frutos de la guirnalda, con un fuerte efecto de presión, mientras la otra se apoya, de modo más ligero, sobre la banda entrelazada (Figura 22). El cuerpo y las alas explayadas están finamente trazadas con incisiones al buril, a base de fuertes trazos curvos que definen el plumaje. En las cabezas de estas rapaces se puede observar la especial variedad en la traza de las

¹⁰ Palma de Mallorca, artística, arqueológica, monumental. Nueva edición del álbum publicado en el año 1892. Notablemente aumentado con un texto compilado en vista a los de Piferer y Quadrado. Barcelona.—Parera y Cía., 1897. Láms. XVI y XVII.

mismas, pues alternan las cabezas alargadas de largo pico con copete recto de plumas en la parte posterior de la cabeza que viene a contrarrestar lo alargado del pico con el otro tipo de animal de cabeza circular, pico corto, recurvado, ojo diminuto y plumón curvo que también remata la parte posterior de la cabeza. Este tipo puede observarse, con las variantes propias de los diversos fragmentos, tanto en el fragmento mayor como en el fragmento, sin restaurar y por ello libre de aditamentos modernos, de la colección Soberats. El trazado de las aves del dosel supone una aportación nueva al bestiario de Juan de Salas pues son tipos no recogidos en lo que hasta ahora conocíamos del autor reflejado, básicamente, en los relieves variados y realmente exuberantes del púlpito mayor.

La impronta de Salas y su taller en el arte renacentista mallorquín debería ser reestudiada de nuevo, pues los detalles estilísticos que permiten atribuir al círculo de Salas otras piezas mallorquinas precisan de una más atenta contemplación. La ventana de los Juny, hoy en el palacio March y en un estado de conservación deplorable, presenta en el ático una parte central: el medallón con la efigie del emperador Carlos y la fecha 1529, dentro de una láurea circular, de labra magnífica que contrasta con el tratamiento dado a los monstruos contrapuestos que actúan de tenantes, que si bien podrían ser de la misma mano no tienen la fuerza del elemento central (Figura 23). De todos modos la situación actual no permite apreciar los detalles con la debida perspectiva y las fotografías obtenidas, hasta el momento, acusan un excesivo escorzo que no he podido obviar. El dintel y las jambas de tal ventana, en cambio, nada tienen a ver con el motivo que remata la ventana. Algo similar podría decirse de los ventanales de Can Bordils y Can Oleza donde la presencia de labras diferentes es evidente. Por lo que respecta al sepulcro del Obispo Santacilia la traza arquitectónica recuerda el basamento del púlpito, en especial la forma agallonada de los remates de los nichos (Figura 24) y las figuras que se albergan en ellos, mientras que la decoración complementaria es mucho más tosca (Figura 25). Esta circunstancia no invalida la actuación de Salas y sus colaboradores en una pieza tan singular que, de todos modos, necesita ser revisada tanto histórica como estilísticamente, sin embargo no puede obviarse que el influjo de Salas en la ulterior evolución del arte mallorquín fue realmente impresionante. Su rastro puede seguirse hasta la decoración del portal mayor de la misma Catedral, obra de Verger, realizada a fines del siglo XVI y culminada en 1601.

Los elementos decorativos esculpidos en los dinteles de ventana procedentes de la colección de la Sociedad Arqueológica Luliana, hoy en el Museo de Mallorca, suponen una fase mucho más tardía, evidentemente alejada del arte de Salas, pero dentro de sus directrices (Figuras 26 y 27), del mismo modo que los tenantes de la bóveda de la capilla del Consulado de Mar se inspiran en los atlantes que soportan el ambón del púlpito mayor de la Catedral, pero muy lejos de la alta calidad técnica de estos últimos.

Sea, pues, esta presentación de un obra recuperada de Juan de Salas un punto de partida para la revisión de la actividad del maestro en la Catedral de Mallorca. La recuperación de los relieves de la antigua sillería del coro catedralicio es no sólo un aporte excepcional en la revitalización de nuestro patrimonio artístico sino también un toque de atención sobre la actividad, bien

documentada en verdad, del introductor de nuevas concepciones estéticas en una Mallorca que no se sentía dispuesta a abandonar las directrices góticas y que, pese a los esfuerzos realizados por el profesor Sebastián, aun puede proporcionar muchas sorpresas.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Figura 1.—Fragmento sin restaurar localizado en 1971 (Colección Soberrats Liegey).
- Figura 2.—Friso decorativo del dosel de la sillería coral de la Catedral de Mallorca (Museo de Mallorca NIG. 25274). (Foto Juan Ramón Bonet).
- Figura 3.—Friso decorativo del dosel de la sillería coral de la Catedral de Mallorca (Museo de Mallorca NIG. 25275). (Foto Juan Ramón Bonet).
- Figura 4.—Motivo vertical que actúa de eje en la composición del tema decorativo.
- Figura 5.—Elementos antropomorfos que flanquean el eje de simetría.
- Figura 6.—Figura humana arrodillada, blandiendo tridente.
- Figura 7.—Figura humana sentada, blandiendo tridente.
- Figura 8.—Figura humana que flanquea la composición, blandiendo lanza con apéndice bipenne.
- Figura 9.—Ave fantástica de cabeza y pico alargados.
- Figura 10.—Ave fantástica de cabeza circular y pico curvo.
- Figura 11.—Figura humana recostada.
- Figura 12.—Ave fantástica restaurada recientemente, inspirándose en el ave de cabeza circular.
- Figura 13.—Diferentes guirnaldas identificadas en los fragmentos estudiados.
- Figura 14.—Fotografía de la sillería coral antes de la reforma de Gaudí. (Según el álbum editado por Parera en 1897).
- Figura 15.—Detalle de la sillería en su anterior emplazamiento. Se puede observar plenamente el remate que se conserva hoy en el lado del Evangelio (Según el álbum editado por Parera en 1879).
- Figura 16.—Plano del coro en su anterior emplazamiento (Según el álbum editado por Parera en 1897).
- Figura 17.—El plafón original conservado en el lado de la epístola, según la disposición actual. (Foto Juan Ramón Bonet).
- Figura 18.—El plafón original conservado en el lado del evangelio según la disposición actual. (Foto Juan Ramón Bonet).

- Figura 19.—“Putti” vestidos con túnica en el interior de la jamba izquierda del arco de acceso al coro. (Foto Juan Ramón Bonet).
- Figura 20.—Querubines que bordean el arco de entrada al coro. (Foto Juan Ramón Bonet).
- Figura 21.—Soporte del ambón del púlpito mayor de la Catedral.
- Figura 22.—Detalle de las garras de las aves del friso escultórico en madera.
- Figura 23.—Atico de la ventana de los Juny, hoy en el palacio March. (Foto Ramón Bonet).
- Figura 24.—Detalle de la pared frontal del basamento de la sepultura del Obispo Santacilia.
- Figura 25.—Decoración complementaria del mismo sepulcro.
- Figura 26.—Relieve con el escudo de los Fuster de Pax (Depósito de la S. A. L. en el Museo de Mallorca). (Foto Juan Ramón Bonet).
- Figura 27.—Relieve con elementos geométricos y grutescos (Depósito de la S. A. L. en el Museo de Mallorca). (Foto Juan Ramón Bonet).