

# Catedral de Mallorca: intervenciones contemporáneas en la capilla de San Pedro (Siglos XIX y XX)

CATALINA CANTARELLAS CAMPS\*

## 1. Estado de la cuestión y objetivos.

En su estado actual la capilla de San Pedro de la Catedral de Mallorca, es una obra de la primera mitad del siglo XIX, reformada, parcialmente, en el siglo XX.<sup>1</sup> Bibliográficamente ha sido objeto de referencias escasas. En las aportaciones de carácter general sobre el edificio, incluyendo en ella las diversas guías realizadas, apenas es mencionada.<sup>2</sup> Sin embargo, la historiografía contemporánea dejó constancia de la reforma experimentada.<sup>3</sup> Mas recientemente, desde finales del siglo XX, se han consignado, sin analizarlos, datos relativos a ella, que han fijado tanto la autoría de la reforma constructiva como la de la obra escultórica, y las circunstancias relativas a ésta.<sup>4</sup> Significativo del escaso interés demostrado hasta el presente es que ni siquiera los datos en cuestión se han consignado en aportaciones posteriores.<sup>5</sup>

Pese a lo dicho, recientemente la capilla ha adquirido una importancia desmesurada a causa de una proyectada intervención contemporánea en ella. Nos referimos a la que se empezó a gestar en el verano-otoño del año 2000 a cargo del artista Miquel Barceló, y gracias a la iniciativa de la *Universitat de les Illes Balears* y del Obispado de la diócesis de Mallorca. Desde entonces, sobre todo recientemente cuando el proyecto ha sido conocido, algunas entidades han manifestado su oposición o, cuando no, sus dudas en relación con el

---

\* Universitat de les Illes Balears.

<sup>1</sup> Cuando este artículo estaba en prensa, se ha empezado a desmontar la capilla de San Pedro. Por ello, ha sido posible incluir imágenes correspondientes a esta remodelación del espacio.

<sup>2</sup> Una de las excepciones la constituye la clásica obra de P. MATHEU MULET: *Guías de la Seo de Mallorca. Retablos y Capillas*, [Palma], 1955, 1-11. El detalle con que analiza la capilla, especialmente las reformas de mediados del siglo XX, se explica, no sólo por su condición de canónigo desde 1947, sino por ser, ocasionalmente, secretario suplente en las reuniones del cabildo. Véase también Baltasar COLL TOMAS: *La Catedral de Palma*, Palma, 1977, que sigue muy de cerca lo indicado por MATHEU MULET.

<sup>3</sup> Antonio FURIO: *Panorama óptico histórico artístico de las Islas Baleares*, Palma, 1966, 48-49 (1ª. 1842).

<sup>4</sup> Baltasar COLL TOMAS: Citó el nombre de Rafael Marzal como autor del retablo. En un sólo documento se consigna Rafael y no Vicente, nosotros lo hemos atribuido, y continuamos haciéndolo a Vicente: Catalina CANTARELLAS CAMPS: *La Arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración*, Palma, 1981, 310. Lo reiteramos en: Catalina CANTARELLAS CAMPS (con la colaboración de M<sup>a</sup> José MULET): "La actividad académica y pictórica de Sureda en Mallorca", en [Exposición] *Bartolomé Sureda (1769-1851). Arte e industria en la Ilustración tardía*, Madrid, 2000, 197-223, 209.

<sup>5</sup> En concreto es el caso de un ambicioso y monográfico libro sobre la Catedral de Mallorca: Aina PASCUAL (coord.): *La Seu de Mallorca*, Palma, 1995. La única mención a la capilla de San Pedro se refiere a un documento sepulcral del siglo XVII: P. de MONTANER: "Blasons i persones a la Seu", *La Seu de Mallorca*, 327-340, cita 328: lápida de la sepultura de Joan Anglés en la capilla de San Pedro. Prácticamente la misma información, más reducida, la recoge Marià CARBONELL I BUADES: "Jaume Blanquer i el retaule del Corpus Christi", *La Seu de Mallorca*, 135-148. La citada sepultura se halla actualmente en la nave lateral, en el ingreso a la capilla.

mismo.<sup>6</sup> Sin embargo, no nos ocupamos aquí de la reforma de Miquel Barceló, ya que ha sido objeto de otro artículo.<sup>7</sup>

El propósito que ahora perseguimos es otro. Por una parte, aportar y analizar la documentación sobre la reforma de la capilla de San Pedro de la Catedral de Mallorca. Por otra, describir la capilla en su estado actual, esto es a fines del año 2002, para dejar constancia de su morfología. La intervención proyectada a la cual hemos aludido, cuyo comienzo está previsto a finales del año mencionado, modificará su aspecto, ya que, aparte de abrir los vitrales, en un total de cinco, el muro será revestido con un ornato cerámico, diseñándose y realizándose diversos objetos litúrgicos y de mobiliario. En consecuencia, las piezas que actualmente alberga la capilla deberán ser trasladadas a otros ámbitos.

Queremos subrayar que este artículo no implica ningún tipo de oposición o de resquemor hacia la actuación de Miquel Barceló, ya que nuestra posición es totalmente favorable a ella. En este sentido, y a diferencia del pensamiento formulado, a fines del siglo XIX, por el escritor y periodista Miguel de los S. Oliver, utilizamos las páginas del *Bolletí* no para recuperar la *figura de nuestra antigua Mallorca*,<sup>8</sup> sino, simplemente, para dejar testimonio de algo destinado a ser transformado. De hecho, enlazamos con aquella parte del espíritu que animó el *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana* desde su fundación en 1885: constatar el pasado sin dejar de enlazarlo con el presente, valorando éste.

## 2. Una aproximación a la capilla de San Pedro.

La capilla de San Pedro es la correspondiente al ábside meridional de la cabecera de la Catedral, tripartita y rectangular. Como su homónima, la capilla del Corpus Christi, mide, aproximadamente, 8 ms. de ancho por 12 de profundidad y 25 de altura, siendo ambas capillas, en relación con el ábside central, de dimensiones muy inferiores. En su estado actual, es el resultado de la reforma llevada a cabo a partir de 1819, cuando un incendio afectó la obra existente.<sup>9</sup> El acontecimiento, que, al decir de Quadrado, *borró las antiguas memorias*, destruyó el altar (*sic* retablo) y diversas sepulturas.<sup>10</sup> Obligó también a trasladar la reserva de la Eucarística, ubicada aquí, como, por otro lado ocurriría a lo largo del

<sup>6</sup> Como ejemplo citemos la entidad ARCA (Asociación para la Rehabilitación de los Centros Antiguos) de la ciudad de Palma, que, en las correspondientes Comisiones, la de Centro Histórico del Ayuntamiento de Palma (10-07-2002) y la de la Ponencia Técnica del Patrimonio Histórico del Consell Insular de Mallorca (19-07-2002) votó en contra de la actuación, por la modificación que implicaba de lo existente. En la última Comisión citada, el voto de la *Societat Arqueològica Luliana* fue también negativo. Es de subrayar la posición de ARCA desde el momento que, en la obra citada sobre la Catedral en la nota anterior, coordinada por uno de sus miembros: Aina PASCUAL: *La Seu de Mallorca*, no existe referencia alguna a la capilla de San Pedro y mucho menos al retablo, sobrevalorado a lo largo del 2002. Otras entidades, sin representación en las Comisiones de Patrimonio, han testimoniado su desacuerdo con el proyecto, como es el caso de la relativamente moderna Academia de Estudios Genealógicos de Palma.

<sup>7</sup> Catalina CANTARELLAS CAMPS: "La actividad contemporánea en el pasado: el proyecto de intervención de Miquel Barceló en la Catedral de Mallorca. (Por un concepto relativo del patrimonio)", *XII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Malaga, septiembre, 2002. (En prensa).

<sup>8</sup> La cita de Miquel de los S. Oliver está extraída de Miquel del S. OLIVER: "La Arqueología y el arte", *Cosecha periodística*, Palma, 1990, 151-156; cita: 155. El artículo fue publicado en el "Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana" hacia 1886.

<sup>9</sup> ACM. (Archivo Capitular de Mallorca). Cajón 22. leg. 1, nºs 25 a 29: Se da cuenta del incendio de la capilla, solicitando ayuda económica. En la misma línea pueden consultarse las Actas Capitulares de noviembre de 1819, consignando el traslado de la reserva al altar mayor; la gratificación entregada para la extinción del incendio; la convocatoria de una junta de maestros de obras, y la búsqueda de fondos económicos, entre otros temas.

<sup>10</sup> Pablo PIFERRER y Jose M<sup>o</sup>. QUADRADO *Islas Baleares*, Palma, 1969 (1<sup>a</sup> ed. 1898), cita 333 (a).

tiempo, y, con intervalos puntuales, durante la serie de intervenciones ejecutadas.<sup>11</sup> En 1839, la capilla, ya concluida, fue bendecida,<sup>12</sup> pero a mediados de la centuria citada y en la siguiente, experimentó reformas importantes. De tal manera que, en síntesis, lo que resta en la actualidad de los años treinta del ochocientos es únicamente el retablo y el sagrario.

En los textos de la época se utiliza el término *reedificación*, indicando el estado en que quedó la capilla después del incendio.<sup>13</sup> En efecto, ésta tuvo que rehacerse prácticamente de nuevo, pues la fábrica, y particularmente la cubierta, también se vio afectada. La inscripción de una lápida, situada al fondo del muro y en el costado del Mirador, da cuenta del suceso.<sup>14</sup>

La renovada capilla, siguiendo con la antigua advocación, albergó el sagrario y continuó dedicada a San Pedro.<sup>15</sup> El retablo correspondiente sustituiría al barroco, que a su vez había pasado a ocupar el lugar del existente en la primera mitad del siglo XVI, una refundición de tablas anteriores, con la imagen central de San Vicente. Es posible aproximarse a la imagen de aquel retablo a través de la tabla que ilustra la predicación de San Vicente Ferrer, conservada en la sala capitular gótica del Museo de la Catedral. A lo largo del tiempo, e inmediatamente anterior al incendio, se había, pues, intervenido en diversas ocasiones y en varios sentidos. Citemos, únicamente, que poco antes de aquel, en 1807 se ornamentaba y estucaba la capilla, tarea que quedó inconclusa.<sup>16</sup>

Según hemos dicho, los elementos esenciales de la capilla, especialmente el retablo, estaban finalizados en 1839. Con posterioridad a 1840, se instalaron en éste sendas estatuas de San Juan Bautista y de San Bruno procedentes de la desamortizada iglesia de la Cartuja de Valldemosa.<sup>17</sup> Se ubicaron definitivamente en el segundo cuerpo del nuevo retablo, confrontadas simétricamente. Los citados santos, con el ángel añadido que acompaña a San Bruno, conforman una unidad autónoma, ajena al retablo. De hecho, la bibliografía ha prestado una especial y casi única atención, dentro del conjunto de la capilla, a ambas obras,

<sup>11</sup> La reserva, en 1819, se trasladó al altar mayor : ACM., AC. (Actas Capitulares). 14-11-1819. Nuevamente tiene que desplazarse en 1835 para hacer el retablo: ACM., AC. 29-04-1835, f. 184. En esta ocasión, por sus dimensiones, el sagrario no pudo alojarse en ninguna de las capillas de la Catedral, por lo cual se realizó uno nuevo en base de donativos particulares: ACM., AC. 1-06-1835, f. 188v. El sagrario de San Pedro, mientras tanto, se ubicó en la capilla de la Almudaina: ACM., AC. 10-09-1835, fs. 195v y 196. A raíz de las obras llevadas a cabo en el siglo XX, se produjeron otra vez los correspondientes traslados, entre ellos los siguientes. En 1948, a la capilla del Sagrado Corazón, al colocar la lápida del obispo Miralles: ACM., AC. 11-09-1948, s. f. En 1954 a la capilla de la Inmaculada a raíz de la reparación del pavimento: ACM., AC. 16-03-1954, sf., etc.

<sup>12</sup> J. LLABRÉS BERNAL: *Noticias y relaciones históricas de Mallorca*, Palma, 1958-1971, t. II, 747: 28-06-1839. También ACM., AC. 26-06-2839, f. 324 y 27-03-1839, f. 324v.

<sup>13</sup> Antonio FURIÓ: *Panorama óptico histórico artístico de las Islas Baleares*, Palma, 1966. 48-49 (1ª. 1840). Furió utiliza el término aplicado a la bóveda y al retablo, es decir prácticamente a la totalidad de la capilla.

<sup>14</sup> La inscripción reza: "NOCTE QUAE PRAECESSIT / DIEM 13 SEPTEMBRIS ANNI 1819 / FORTUITO INCENDIO PENE / DIRUTIS MURIS HUIS.SA CELLI; / ATQUE ALTARI, TABERNACULO / ET SACRA PIXIDE / REDUCTUS IN FAVILLAS; PAULATIM, ADVERSANTINBUS / VICISSITUDINIBUS TEMPORIS / HUIC DECORI FUERE RESTITUTA / ANNO 1839." P. MATHEU MULET: *Guías de la Seo de Mallorca*, 6 y 7 consigna la destrucción de los elementos en base a la reseña de la lápida, relacionando las sepulturas desaparecidas.

<sup>15</sup> P. MATHEU MULET: *Guías de la Seo de Mallorca*. Para el sagrario. Antonio FURIÓ: *Panorama óptico histórico artístico*, 40, menciona la dedicación a San Pedro.

<sup>16</sup> ACM., AC. 18-11-1807, fol. 400v, y 3-2-1808, fol. 7v y 9. Se decide suspender el estucado que se estaba realizando en la capilla y llevar a cabo únicamente las *reparaciones indispensables*. En 1815 y 1817 se habían efectuado gastos de *adorno/s*, que ignoro en que consistieron. ACM., AC. 9-03-1815, f. 82 bis v, y 2-05-1817, f. 13.

<sup>17</sup> ACM., Caj. 48, leg. 29. Real Orden sobre el traslado a la Catedral de las esculturas de referencia.

debidas al escultor catalan Adrián Ferran, refugiado en Mallorca a raíz de la guerra de la Independencia.<sup>18</sup>

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, se realizaron diversas actuaciones en la capilla: desde reparaciones generales a su cierre con una reja de hierro forjado, o a la instalación del sepulcro del obispo Miquel Salvá. En el siglo XX, aparte de continuar las reparaciones, se renovó el pavimento en los años cincuenta, colocandose, o recolocandose, las lápidas funerarias existentes en el mismo.

### 3. La arquitectura.

La capilla se reconstruyó siguiendo el estilo gótico, de mediados del siglo XIV. La piedra, y en especial el revestimiento de los muros, en menor medida el de la bóveda y las trompas, las cuales, como es característico en la Catedral, permiten el paso de la planta cuadrangular a la cubierta hexagonal, constata con claridad la importancia de la reparación.

En la actualidad, estructuralmente, la capilla está dividida en dos ámbitos de diferentes proporciones. El tramo del fondo del ábside es el más amplio y está separado del ingreso por un pequeño escalón y una baranda de madera e hierro. Está cubierto por bóveda sexpartita, con las armas del cabildo en la clave. Situado a un nivel ligeramente más elevado, este espacio contiene el retablo, con el sagrario, y el altar, sobrealzado.

El primer tramo, esto es el que discurre a partir de la nave, es de bóveda cuatupartita, con las armas pontificales en su clave. En los muros laterales acoge sendos sepulcros: el de los obispos Cotoner y Salvá. Ello, aparte de las lápidas, dispuestas simétricamente a lo largo del pavimento.

Los grandes ventanales, en un total de cinco y ubicados al fondo del ábside y en el muro meridional, permanecieron sin abrir. En los muros laterales, se disponen pequeñas ventanas tripartitas, dos en el lado norte, en el colindante con el presbiterio, el ábside mayor o la Capilla Real, y una en el costado meridional. Dichas ventanas, de tracería, permanecieron igualmente ciegas, llegando hasta el arranque de la bóveda. Únicamente en la parte superior de los vitrales se abrieron parte de las tracerías de los óculos, o claraboyas, enfáticamente llamados a veces *rosetones*. No debieron definirse sino en 1839, recomponiéndose en 1859 tal como se deduce de los respectivos trabajos de colocación de cristales y de policromado.<sup>19</sup> Últimamente, con ocasión de la intervención de Miquel Barceló, se han hecho perforaciones puntuales en las ventanas para obtener una mínima iluminación y visibilidad.

Aneja a una parte de la capilla se halla una sacristía, cuya fecha no podemos precisar, aunque existía antes de la reforma de 1819. De hecho, la nitidez del perfil exterior de este ábside menor y de parte del mayor estaba, y está, dismulada bajo aditamentos de este tipo, construídos a lo largo del tiempo.<sup>20</sup> Las obras de reconstrucción fueron dirigidas por el

<sup>18</sup> Información sobre este escultor durante su estancia en Mallorca, omitiendo la bibliografía general, se halla en V. FURIÓ I KOBIS: "Dels anys que visqué a Mallorca l'escultor Adrià Ferran", *B&SAL*, XIX (1922-1923), 17-33. También la nota de Gabriel LLOMPART y Donald G. MURRAY: *El belén mallorquí*, Barcelona, 1993, 127.

<sup>19</sup> ACM., AC. 12-11-1839, f. 322v: en 1839 se ordena poner cristales en la claraboya de la capilla. ACM., Caj. 55, leg. 19, se reseña, en 1859, la cantidad de 219 reales de vellón con 23 céntimos entregada al Pintor, por pintar, además de los *rosetones* de la capilla, la esfera del reloj.

<sup>20</sup> La sacristía ya estaba conectada con la capilla en 1854. Ello, al igual que los aditamentos citados, aparece en el diseño de la planta de la Catedral trazado en 1854 por el arquitecto Peyronnet. Se designan con el apelativo genérico de "guardamuebles", equivalente a sacristías: Catalina CANTARELLAS CAMPS:

maestro mayor de obras de la Catedral, Juan Rosselló.<sup>21</sup> Tras efectuar el correspondiente dictamen, los trabajos comenzaron en 1820,<sup>22</sup> y en 1823 estaban acabados.<sup>23</sup> Entre 1824 y 1839, años de la conclusión de la reforma arquitectónica y del retablo, la capilla recuperó su advocación y uso, instalándose provisionalmente un lienzo de San Pedro y un sagrario sobre un altar.<sup>24</sup> El material de los muros, cubierta y trompas es de sillares de piedra arenisca o *marès*. Un zócalo de caliza rosácea, de la misma tonalidad que el grueso del retablo, recorre la capilla, pavimentada mucho más tarde, con piedra caliza procedente de diversas canteras mallorquinas.

La capilla ha experimentado, constructivamente, intervenciones y reparaciones. En 1897 y 1898 el maestro de obras Bartolomé Ferrà Perelló realizó algunas, de escasa envergadura.<sup>25</sup> No fue éste el caso del pavimento de la capilla, hecho *ex novo* entre 1948 y 1950. En primer lugar se sustituyó el tramo del sagrario y, después, el colindante con la nave lateral.<sup>26</sup>

## 4. El retablo de San Pedro.

### 4.1. El conjunto.

La nueva obra se empezó a concebir a partir de 1831, y se realizó entre 1836 y 1839. En la época, como era frecuente, ocasionalmente se denomina altar al conjunto del retablo.<sup>27</sup> También se habla de *cuadro* en términos genéricos, esto es como sinónimo de retablo, y a veces de forma específica, aludiendo al lienzo.

Se trata de un retablo de un sólo cuerpo, realizado en piedra, escayola, talla y pintura. El estuco logró simular los efectos del mármol y de otros materiales nobles.<sup>28</sup> De hecho ya durante el siglo XVIII, los grandes retablos españoles se valieron del estuco. Por otra parte *L'Encyclopédie* había hecho hincapié en el uso del estuco como sustitutivo del

"La intervención del arquitecto Peyronnet en la Catedral de Palma", *Mayurqa*, 14 (1975), 185-212, láms. 1 y 2. Se reproduce la planta. Esta aportación supuso la recuperación de los planos de la reforma de Peyronnet de la fachada principal de la Catedral, desaparecidos desde principios del siglo XX. Transcurridos más de veinte años de su localización, fueron restaurados (1991), y desde entonces han sido publicados con relativa frecuencia.

<sup>21</sup> Detentó el cargo entre 1812 y 1852: Catalina CANTARELLAS CAMPS: *La Arquitectura mallorquina*, 255-256.

<sup>22</sup> ACM., AC. 24-2-1820, fol. 157v - 158v, y 5-6-1820, fol. 173.

<sup>23</sup> ACM., AC. 1-08-1822, fol. 57v, y 29-01-1823, f. 69. Es en esta última fecha cuando se anuncia la terminación de la obra de albañilería, y se acuerda colocar ya una mesa de altar con la reserva, ausente desde el incendio. Poco después, concluida la albañilería, se detectan una serie de deficiencias: ACM., AC. 13-05-1839, f. 219v.

<sup>24</sup> Los datos se consignaran más abajo, al referirnos al sagrario.

<sup>25</sup> ACM., "Libro de Cuentas (Cargo-Data) 1896 y ss". La obra debió consistir en una sencilla reparación a juzgar por los honorarios: 24'63 reales de vellón en 1897. En 1898 se le abonan al citado maestro 32'50 reales de vellón por los diseños de las *puertas de la sacristía* que hipotéticamente son las de la estancia que comunican con la capilla.

<sup>26</sup> ACM., AC. 15-09-1948, s. f. Propuesta de M. Magdalena Ripoll de los Herreros, baronesa de Pinopar para costear el primer tramo, eligiendo el embaldosado *entre diversas piedras del país*. En 1949: propuesta de renovar el siguiente tramo: ACM., AC. 17-05-1949, s. f. Las obras de pavimentación, que suponen la remoción de sepulturas especialmente en el tramo próximo a la nave, se lleva a cabo a partir de 1950: ACM., AC. 1-06-1950, s. f.

<sup>27</sup> La denominación se ha mantenido en la bibliografía. Vease como ejemplo F. P. VERRIE: *Guías Artísticas de España. Mallorca*, Barcelona, 1948, 38.

<sup>28</sup> Diferentes autores han señalado las dificultades, en el siglo XIX, de trasladar a mármol o a bronce los proyectos. Entre ellos Carlos Reyero, 42, en Carlos REYERO y Mireia FREIXA: *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid 1995.

mármol.<sup>29</sup> En esta línea, es lógico que adquiriera una especial importancia el apartado del saber técnico. Para el mismo, no se encontraba en la isla ningún artífice experto y la labor fue llevada a cabo por uno foráneo.

El retablo se impone por su monumentalidad, fruto de las extraordinarias dimensiones. Para comprenderlas, puede pensarse que en parte responderían al deseo de cubrir el fondo del ábside, no sólo para ocultar la inexistencia de los vitrales, sino para conferir empaque a este ábside menor de la cabecera, por cuanto el paralelo, o capilla del Corpus Christi, disponía, y dispone, de un importante retablo barroco, que ocupa todo el fondo de la fábrica.

En lo que atañe a las características formales, el retablo es de un solo vano, a modo de puerta o arco de triunfo, con capiteles y entablamiento corintio, tallado y dorado. El fuste de las columnas es liso, de tipo dórico. El retablo se asienta sobre un amplio basamento de piedra del que sobresalen sendos pedestales, estucados como el resto del retablo, exceptuando el entablamiento. Los pedestales, sobre los que recaen virtualmente las columnas, presentan ornamentación aplicada, floral y dorada. Excepción hecha de las fajas, una decoración con motivos de páteras y palmetas surca el friso y el extradós del arco, este último posiblemente realizado cuando el lienzo ya estaba colocado. En la cornisa, además de los dentículos imbricados, las páteras se reiteran, alternando aquí con hojas de acanto. El retablo se corona con la tiara, con tres coronas, y las llaves dispuestas en aspa y circundadas por un haz dorado. No parece probable que fueran añadidas en una etapa posterior, aunque no favorecen, en absoluto, la estética del retablo. Éste se completa con un gran lienzo, en el vano del arco, con el tema de la promesa a Pedro del papado.

La estructura en la que el retablo se asienta es de piedra caliza, de tonalidad rosácea. Tanto el basamento como las columnas son de piedra revestida de escayola. El primero imita la tonalidad de la piedra, y las columnas son grisáceas figurando granito. Consecuentemente, la escayola, de una técnica perfecta, oportunamente coloreada, emula materiales nobles. El resto del retablo, con la lógica excepción del lienzo, es de talla dorada: capiteles y entablamiento, juntamente con los listones que circundan la tela.

El lienzo, un óleo, se halla en muy mal estado de conservación. Aparte de la suciedad general que le afecta, la parte inferior del mismo, especialmente oscurecida, está llena de cera a causa de las velas del altar. Por lo demás, se halla rasgado en su lado derecho. Fue costeado por el obispo.<sup>30</sup> De acuerdo con la forma del retablo, es de composición vertical. Representa la entrega de las llaves de la Iglesia a Pedro, y en consecuencia la promesa del primado de la Iglesia, o del papado.<sup>31</sup> Es el evangelio de San Mateo (16, 13-19, especialmente 19) el que describe con más exactitud el episodio, siendo, pues, la fuente de inspiración.

El cuadro está dividido, siempre verticalmente, en dos mitades: la superior ocupa el primer tercio, y la otra, los dos tercios inferiores. El enlace entre un plano (el celestial) y el otro (el terrenal) se establece a través del ángel que, en vuelo suspendido, porta y alcanza las llaves de la Iglesia, y también a través del brazo de Jesús, extendido hacia el plano superior. En éste, por orden jerárquico, aparece la imagen de la ciudad celestial, amurallada, y un coro

<sup>29</sup> Corrado MALTESE (coord.): *Las técnicas artísticas*, Madrid, 1973, 131.

<sup>30</sup> ACM., AC. 29-06-1836, f. 225 v.º.

<sup>31</sup> Aunque el motivo estaba determinado por la advocación de la capilla, citemos que en los Salones de París, entre la pintura religiosa expuesta entre 1800 y 1860, la representación de San Pedro, sin especificación del asunto concreto, alcanza su máxima intensidad entre 1831 y 1848. Vid. Bruno FOUCAUT: *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800 - 1860)*, París, 1987, 98 ñ 99.

de multitud de ángeles de diversas categorías, entre ellos ángeles músicos, que rodean y acompañan los arcángeles. En posición central y aislada, el mensajero por excelencia lleva las llaves, a las que Jesús señala como el elemento visible de su promesa a Pedro: *Te daré las llaves del Reino de Dios* (Mateo, 16, 3-19). Jesús, aislado y majestuoso, ocupa el lateral izquierdo del cuadro. Si uno de sus brazos está dirigido hacia el cielo, el otro lo está hacia Pedro, arrodillado ante él. El suelo pétreo, con su desnivel, realza la importancia de Jesús. En derredor suyo, a ambos lados, se disponen los once apóstoles.

Pedro, de perfil y arrodillado ante Jesús, atiende a la promesa que se le acaba de hacer. Andrés, detrás de Pedro, y a cierta distancia, aparece, como éste, de perfil aunque en pie. Esta zona, la del lateral derecho, es la más amplia y la que concentra, con holgura a seis de los apóstoles: Juan y Santiago el Zebedeo, estos dos formando un grupo, y, entre otros, a Tomás y a Mateo, el recaudador. La posición frontal y la de perfil domina sobre la de tres cuartos, reservada a Jesús. En la zona que nos ocupa, hay que subrayar la armonía y el enlace tonal. El vestido rojo de Jesús es recogido en la vestimenta de Andrés, mientras que la túnica azul de aquel lo hace en la de Mateo. La parte izquierda del lienzo contrasta con la amplitud de la opuesta. Aquí se amontonan cuatro apóstoles; casi en cuclillas, Judas Iscariote y de pie y de perfil, Santiago Celote. Otros dos apóstoles, apenas visibles, aparecen esbozados. Por otra parte, en ésta zona, la tela está especialmente degradada.

El marco de la representación alude a la escena donde el hecho tuvo lugar, en la ciudad de Cesarea de Filipo, que se ve al fondo en un lateral, entre, y sobre, una montaña. Este marco halla su respuesta en el arbolado contrapuesto. Los dos diferentes planos compositivos en los que se estructura la tela, se transmiten a todos los niveles. El tercio superior es de composición axial, mientras que en la zona inferior está ausente la simetría bilateral. Ello confiere cierto dinamismo al cuadro, realzando simbólicamente la existencia de dos ciudades o reinos: el celestial y el terrenal. El dibujo domina sobre el color, de tonalidades frías y de un acusado clasicismo.

Mencionemos, finalmente, que no era fácil componer el tema en directriz vertical. De hecho, tradicionalmente había discurrido en un espacio horizontal. Sin embargo, la estructura del retablo así lo determinó.

## 4.2. Cronología y artífices.

La realización del retablo es el tema fundamental a la hora de remodelar la capilla de San Pedro. En 1831 ésta se empieza a tratar. Hasta mediados de 1838, el retablo no está concluido, mientras que el lienzo tarda un año más. Entre 1831 y 1835, esto es a lo largo de cuatro años, se dirime la ejecución de la obra, en una época en la que, como hemos dicho, aludiendo tanto al conjunto del retablo como sólo al lienzo, se habla, prácticamente sin excepción, de *cuadro*. Durante esta época los diseños se suceden, y la decisión en favor de uno u otro se aplaza hasta 1836. Se han presentado *modelos* o proyectos a principios de 1831, de nuevo a inicios del siguiente año, cuando se están barajando tres diseños. Uno es del artista mallorquín Miguel Torres Sancho y otros dos *hechos en Génova... por encargo del Sr. Guillermo Dezcallar... como protector de la capilla de San Pedro*.<sup>32</sup> Un mes después se pide a Torres que haga un nuevo diseño, es de suponer que rectificando su original con los modelos de Génova. Hay que suponer también que éste fue el modelo definitivo<sup>33</sup>. En 1833 se reitera el asunto, que decide consultarse con Bartolomé Sureda, al igual que ocurre a fines de 1834. Sabemos que en 1836, en febrero, Miguel Torres presentó un presupuesto para el retablo, donde se incluía el lienzo, y que a últimos de 1835 la obra se ha iniciado, o

32 ACM., AC.: 22-02-1832, f. 7v.

33 ACM., AC.: 29-03-1832, f. 11.

está a punto de hacerlo. En efecto, en enero de 1835 se había acordado comenzar la tarea bajo la dirección de Miguel Torres y de Juan Rosselló, todo, nuevamente, con el conocimiento de Bartolomé Sureda.<sup>34</sup> En abril de 1835, la piedra del basamento del retablo ya está labrada por Juan Rosselló,<sup>35</sup> y a partir de junio de este año se empieza a colocar.<sup>36</sup> En 1836 está finalizada la estructura retablística de piedra.<sup>37</sup>

En lo que atañe a la estructura de piedra, escayola, talla y lienzo del retablo, acabamos de mencionar el dilatado debate, referido no únicamente a los materiales, sino a la elección del proyecto. Reiteremos que a principios de febrero de 1832 se habían tenido presentes cuatro diseños: dos de Miguel Torres y dos traídos de Génova. Se decide analizar el proyecto del mallorquín, el último de los realizados tras la rectificación del original con los procedentes de Italia, *tratándose con don Bartolomé Sureda sobre la materia y el modo con que podría mejor ser llevado a efecto aquel modelo*.<sup>38</sup> Hay que concluir afirmando que es, por lo tanto, el diseño de Torres el que, finalmente, progresa y no los procedentes de Génova. Y ello, pese a la afirmación del Archiduque Luís Salvador de Austria, en el último tercio del ochocientos, que consideró el retablo *construido en Roma*.<sup>39</sup> Aunque el modelo ya está elegido, el asunto se va reiterando y, como acabamos de mencionar, únicamente a comienzos de 1835 se decide principiar la obra bajo la dirección de Miguel Torres y de Juan Rosselló.<sup>40</sup> Como Rosselló había hecho, Torres presenta, en la misma fecha, el presupuesto del retablo que asciende a la cantidad de 1.300 libras.<sup>41</sup> Un año después de su confección se solicitan los servicios de un estuquista residente en Madrid, de Vicente Marzal. Los gastos correspondientes a esta labor, Torres no los había consignado en su presupuesto.

Sabemos que en abril de 1837 Vicente Marzal tenía el diseño del retablo, aceptando la realización del mismo con una serie de condiciones económicas.<sup>42</sup> Marzal elaboró la

34 ACM., AC. 14-01-1835, f. 176.

35 ACM., Caj. 55 "Cuadernos y papeles sueltos". Entre el 22 de marzo y el 17 de mayo de 1835, ha trabajado en *picar la piedra per fer lo altar de Sant Pera de la Santa Iglesia*. Aparte de los jornales y del transporte de la piedra, el maestro Juan Rosselló consigna *quatre pesas per les dues basas y per fer las columnas*, presentando las correspondientes facturas. Véase también: ACM., AC.: 29-04-1835, f. 184. El maestro de obras considera conveniente su colocación inmediata para lograr una correcta consolidación.

36 ACM., AC. 3-06-1835, f. 186 v. Se ordena cubrir la capilla con una tela para desarrollar la labor.

37 En efecto, en febrero de 1836, el maestro de obras Juan Rosselló había presentado el correspondiente presupuesto: *Per acabar [el basamento] de lo altar (sic, el retablo) de San Pera. Per mans y materials y fer al pedestal de pedra viva valdra...* (unes) 500 libras: ACM., Caj. 212, leg. 6: "Cuentas. Cuadernos y papeles sueltos".

38 ACM., AC. 21-02-1833, f. 73.

39 Archiduque LUIS SALVADOR DE AUSTRIA: *La Ciudad de Palma. Las Baleares descritas por la palabra y el grabado*, Palma, 1954, 146. Debe sustituirse Roma por Génova. Es extraña la referencia por cuanto los colaboradores del Archiduque, en la magna obra citada, eran ilustrados y eruditos, y conocían bien el arte de la isla. Quizá la confusión se originó ante la existencia de diseños italianos, y del neoclasicismo tardío que caracteriza la obra. Quizá nos equivoquemos nosotros atribuyéndole el proyecto a Miguel Torres, pero es lo que hemos interpretado a partir de la documentación que hemos podido conocer.

40 ACM., AC. 14-01-1835, f. 176.

41 ACM., "Caj. 212, leg. 6 "Cuentas. Cuadernos y papeles sueltos". El presupuesto está fechado el 18 de febrero de 1836, en la misma fecha que el del maestro de obras Juan Rosselló, y se desglosa la labor del carpintero, de la talla, del dorado, y del lienzo; se diferencian: *los dos angels de la definició / tallar y dorar totas las molduras y adornos de la gornisa/ los dos capitells, tallar y dorar, la tela de Sant Pera/ Lleña y mans de fuster*.

42 ACM., Caj. 54, leg. 7 "Cuadernos y papeles sueltos". En una carta que Rafael (*sic*: Vicente) Marzal, dirige desde Madrid al cabildo, en concreto al canónigo responsable: Juan Muntaner, el 28 de abril de 1837, señala las condiciones para efectuar la obra de acuerdo con el diseño que se le ha presentado. Se

mayor parte de los elementos en Madrid, durante 1838.<sup>43</sup> Lo concluyó *in situ*,<sup>44</sup> a finales de febrero de 1839, ausentándose de Palma, con destino a Valencia, el 3 de marzo de 1839.<sup>45</sup> Simultáneamente se había ejecutado la labor de talla y dorado por parte de Miguel Torres.<sup>46</sup> La máxima actividad se detecta a finales de 1838 y primera mitad de 1839, cuando muchos artesanos intervienen en la tarea, en el momento en que el retablo se está concluyendo, previo encaje de las piezas traídas por Marzal.<sup>47</sup> El lienzo debió realizarse, también con simultaneidad, entre 1838 y 1839, ejecutándose las labores para su encaje dentro del armazón del retablo.<sup>48</sup>

Como se ha señalado más arriba, atribuimos a Miguel Torres Sancho (1797- post 1870), la concepción del retablo de la capilla de San Pedro, además de ejecutar los correspondientes trabajos escultóricos, de talla. Miguel Torres desarrolló una actividad en diversos ámbitos artísticos, tanto en la pintura y escultura, como, en menor medida, en la arquitectura. Ocurrió ello, especialmente, en la primera mitad de siglo. Temporalmente ocupó, desde la década de los años veinte la dirección de diversas salas de la Academia de Artes dependiente de la Sociedad Económica Mallorquina de Amigos del País,<sup>49</sup> ejerciendo como profesor, tarea que desempeñó hasta su muerte. Había concurrido a otros cargos, como el de pintor municipal, entidad palmesana para la que trabajó.<sup>50</sup> Aunque se dedicó principalmente a la escultura, fue, como hemos indicado, un artista polifacético, pues intervino incluso en la arquitectura con el proyecto de la parroquial de Campos.<sup>51</sup> Por otra parte en la década de los treinta, y en relación con obras realizadas en la capilla que tratamos, unas veces se califica como pintor, y otras como escultor. Realizó numerosos encargos, para entidades públicas y eclesiásticas. Entre éstas, aparte de sus tareas parroquiales, en la época del retablo de San Pedro, lo hallamos activo en diversos trabajos de la Catedral de Mallorca, ajenos al que nos ocupa.<sup>52</sup>

---

refiere a la cuantía económica: el retablo asciende a 34.000 reales de vellón. El coste del viaje a la isla para él y sus operarios se contabilizará aparte.

<sup>43</sup> Se deduce de los pagos que se le hacen el 10 de julio de 1838: ACM., Caj. 55, leg. suelto.

<sup>44</sup> ACM., AC. 12-06-1838, f. 32. Para hacer el cuadro (*sic*: retablo) de la capilla, y por falta de luz, se solicita la abertura de las ventanas de la capilla, pero al ser esto imposible, se acuerda *quitar los tabiques y poner los correspondientes cristales pintados*.

<sup>45</sup> ACM., Caj. 54, leg. 7 "Cuadernos y papeles sueltos". Marzal solicita, en 2 de marzo de 1839, el pago de lo que resta *habiendo concluido el retablo*.

<sup>46</sup> ACM., *Ibidem*. El 10 de julio de 1839, Miguel Torres percibe lo correspondiente a la *talla y doradura de la cornisa, friso y arquitrabe / tallar y dorar los capiteles / y tallar y dorar las impostas, bases columnas y demas molduras*. La cantidad total: 533 libras.

<sup>47</sup> ACM., *Ibidem*. Entre otras actividades, se hallan las del maestro carpintero Pedro J. Jaume, del espartero Bartolomé Montserrat, y del herrero, Felipe Martorell; además de facturas relativas a los materiales, colores entre ellos.

<sup>48</sup> Son los relativos al nicho del retablo. Miguel Torres presentó la factura en fecha relativamente tardía: siete meses después de la inauguración de la reforma, a no ser que lo ultimara después de la inauguración. La factura, de 4 de enero de 1841, cita los siguientes trabajos: *el tallar y dorar los dos adornos de sobre el portal del nincho de dita Capella (de San Pedro) / el dorar la vaze qui esta baix de dit nincho, por un total de 71'1 libras* (ACM., Caj. 55. "Cuadernos y papeles sueltos").

<sup>49</sup> Detentaba ya el cargo de subdirector de la sala de dibujo, y en 1829, a la muerte de su padre, Guillermo Torres Rubert, pasó a dirigir la sala de arquitectura.

<sup>50</sup> El 26-10-1828 Miguel Torres solicitó, en oficio dirigido al Ayuntamiento de Palma, la plaza de pintor segundo del municipio a cusa del fallecimiento de Pedro Antonio Umbert: AMP: leg. 886, exp. 6595, nº 27.

<sup>51</sup> Catalina CANTARELLAS CAMPS, *La Arquitectura mallorquina*, 285.

<sup>52</sup> Es el caso del púlpito que a la sazón trabaja: ACM., Caj. 214 : "Cuadernos y papeles sueltos". Presenta sendas facturas al respecto, en 1835 y 1836. A fines de 1838 los trabajos son frecuentes: *Fer dibuixos per dues creus, dorar poms de astas de les dues banderas y dorar pom asta del palio; adobar unes sacres doradas; adobar el sant Cristó del dels morts*, en ACM., Caj. 55. También: *ibidem*, en 1838, *tallar y pintaclau volta presbíter*. En un momento dado, Guillermo Torres Sancho fue nombrado pintor (y escultor) de la

El lienzo del retablo se atribuye a Salvador Torres, hermano de Miguel, según la bibliografía.<sup>53</sup> Tal atribución puede matarse pese a que no hemos hallado corroboración documental, y sí bibliográfica y contextual.<sup>54</sup> En el caso que el lienzo no hubiera sido realizado por Salvador, cosa improbable, habría que vincularlo a Miguel, cuya actividad pictórica era, en la época, relativamente frecuente. En lo que se refiere al perfil de Salvador Torres (1799-1882), lo aclaró Priamo Villalonga, dada la confusión bibliográfica entre homónimos.<sup>55</sup> Cultivó especialmente la pintura religiosa, de la que existen numerosas muestras en la isla. Tras una primera etapa como coadjutor de la iglesia de Montesión de Palma,<sup>56</sup> entre 1827 y 1836-1837 residió en Madrid. Precisamente el retorno a la isla es una de las causas contextuales que le avalan como autor de la pintura, ya que es lógico que contara con el apoyo de su hermano, encargándole el lienzo del retablo que dirigía.<sup>57</sup> Por otra parte, a la sazón, Salvador Torres era uno de los artistas más expertos en el ejercicio de la pintura religiosa. Pese a la evolución estilística de ambos autores, en conexión con lo dilatado de su tarea, en la fecha que nos atañe se mueven aún dentro de los cánones del neoclasicismo tardío.

Finalmente reiteremos que Miguel y Salvador Torres Sancho, eran hermanos e hijos de Guillermo Torres Rubert, profesor y director de la Academia de Nobles Artes de la Sociedad Económica Mallorquina de Amigos del País, entre 1797 y 1829, fecha de su muerte.<sup>58</sup> Los hermanos se formaron en el taller de su padre y en la escuela de la Academia dependiente de la Sociedad Económica. Miguel Torres, como escultor, especialista en la talla y el dorado, colaboró usualmente con su hermano Salvador, centrado prácticamente en la pintura.

Una figura clave que actuó como mediador entre el cabildo catedralicio y la obra retabística fue el mallorquín Bartolomé Sureda y Miserol, entonces asentado ya en Mallorca, y con numerosos contactos en la Corte. No en vano desde 1793, con ligeros intervalos, había residido en aquella, detentando múltiples cargos desde que fue comisionado a Francia con Agustín Betancourt para realizar diversas actividades relacionadas con la industria. En 1802 se incorporó a la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro. En 1817 fue destinado a la Fábrica de paños de Guadalajara, y, en 1822 y 1824 respectivamente, fue

---

Catedral, pues, y entre otras fechas, en 1854 y en 1861 se le abonan cantidades por su *profesión* y por trabajos realizados durante todo el año.

53 Antonio FURIÓ: *Panorama óptico histórico artístico*, 66 y J. LLABRÉS BERNAL: *Noticias y relaciones históricas de Mallorca*, t. II, 747.

54 La bibliografía: J. LLABRÉS BERNAL: *Noticias y relaciones históricas de Mallorca*, t. II, 747. Siguiendo la tradición, nosotros atribuimos el lienzo a Salvador en Catalina CANTARELLAS CAMPS: *La Arquitectura mallorquina*, 255 y 310. Bibliográficamente, la atribución la rompió, erróneamente, P. MATHEU MULET: *Guías de la Seo de Mallorca*, 1955, al vincular el lienzo a Guillermo Torres, padre de Salvador y de Miguel, entonces ya fallecido, y nombrado pintor de la Catedral en 1816. Indirectamente sí que, desde el punto de vista del contexto, la documentación señala a Salvador Torres Sancho como autor del óleo, pues frecuentemente trabaja con su hermano Miguel. También usualmente, de hecho sin excepción conocida, es Miguel quien se encarga de realizar el presupuesto. Un caso idéntico al que nos ocupa es el que reseñó Priamo de VILLALONGA Y CANTOS: "La iglesia de los S.S. Cosme y Damián de Pina en Algaida (Mallorca). Programa constructivo e iconográfico", *Mayurqa*, 21 (1985-1987), 327-391. La única documentación se refiere al precio del lienzo, el cual ya hemos mencionado que Miguel Torres lo incluye en el presupuesto de 1836: ACM., Caj. 212, leg. 6.

55 Priamo de VILLALONGA Y CANTOS: *La pintura mallorquina desde el clasicismo al eclecticismo*. Palma, 1987. Tesis doctoral inédita, Universitat de les Illes Balears, t. I.

56 En la que dejó un ciclo de pinturas dedicado al beato Alonso Rodríguez: Priamo de VILLALONGA Y CANTOS: *La pintura mallorquina desde el clasicismo al eclecticismo*.

57 No hay que olvidar que anteriormente ya habían trabajado juntos, antes de la partida de Salvador a Madrid, concretamente en la iglesia de Montesión de Palma. C. CANTARELLAS CAMPS: *La Arquitectura mallorquina*, 232.

58 Catalina CANTARELLAS CAMPS: "La institucionalización de la enseñanza artística en Mallorca: la Academia de Nobles Artes, 1778-1808", *Mayurqa*, 19, 1979-1980, 279-293.

director de las Reales Fábricas de La Moncloa y de la de Cristales de San Ildefonso. Solicita y obtiene el retiro en 1829, a los sesenta años.<sup>59</sup>

Tanto en 1832, cuando se presenta el diseño inicial del retablo al Cabildo, como en 1833, cuando se considera preciso *tratar sobre la materia* (el retablo) y *modo con que podría mejor ser llevado a cabo aquel modelo*, como en 1835, al aprobarse el diseño definitivo y empezarse el retablo, se consigna, sin variación, la necesidad de que el tema sea consultado con Bartolomé Sureda. Juntamente con el canónigo responsable de la obra, Juan Muntaner, es quien toma, de hecho, las decisiones, proporcionando sugerencias y realizando gestiones.<sup>60</sup>

Desde su regreso a Mallorca, a los sesenta años, Sureda se había mantenido activo, llevando a cabo diversas tareas, desde la elaboración, con Juan Sorá, de un informe y un levantamiento topográfico de la Albufera de Alcudia, hasta tareas relacionadas con la construcción de caminos en Mallorca. Por otro lado, había continuado manteniendo contactos con Madrid, como lo testimonia, entre otras cosas, el encargo real de construir varios muebles en Mallorca, y el nombramiento de su hermano Mateo como director interino de la fábrica de la Moncloa, en 1833 y 1834 respectivamente.<sup>61</sup>

A lo dicho, hay que añadir que fue Bartolomé Sureda quien puso en contacto con el cabildo al estuquista Vicente Marzal, previo estudio por parte de Sureda, del *mejor* (modo con que podría) *ser llevado a cabo el* (retablo), no en vano se le informa que Marzal ha aceptado ejecutar la obra.<sup>62</sup> Se encargó además de diversas gestiones, como las de remitir a Madrid, y a Marzal, una muestra de la piedra del basamento para conjugar los tonos cromáticos y respectivas labores.<sup>63</sup> El papel de Bartolomé Sureda en el retablo de la capilla de San Pedro de la Catedral, lo citamos ya en 1981, reiterándolo en el año 2000, pero sólo ahora su participación aparece en toda su complejidad.

En lo que a Vicente Marzal atañe, ningún rastro dejó en Mallorca, tras su regreso a Valencia. Los testimonios sobre él son muy escasos. Sólo sabemos que en 1823 había solicitado, sin obtenerla, la plaza de estuquista de la Casa Real.<sup>64</sup>

## 5. El Sagrario y diversos elementos del ochocientos.

El sagrario anterior al incendio, que quizás era el que había regalado el conde de Montenegro en 1807,<sup>65</sup> quedó destruido.<sup>66</sup> Sobre el sagrario actual no hemos localizado la

<sup>59</sup> [Exposición] *Bartolomé Sureda Miserol (1769 - 1851)*, 2000.

<sup>60</sup> Las referencias a los respectivos años: ACM., AC. 11-06-1832, f. 22 v; 21-02-1833, f. 73 y 14-01-1845, f. 176.

<sup>61</sup> Catalina CANTARELLAS CAMPS; José SIERRA ÁLVAREZ: "III. Cronología", 2000, 390.

<sup>62</sup> ACM., Caj. 54, leg. 7 "Cuadernos y papeles sueltos". El 10 de julio de 1838, el cabildo comunica a Sureda que Marzal, después de establecer una serie de condiciones, ha aceptado hacerse cargo de la obra.

<sup>63</sup> ACM., Caj. 54, leg. 7 Ibidem. El 25 de agosto de 1839 Sureda presentó por este concepto, es decir por los gastos de envío de una muestra de la piedra "afin de cubrirla de escayola y devolverla, la que ha servido de modelo para el retablo de San Pedro", una factura al cabildo. Ascendía a la cantidad de 100 reales de vellón.

<sup>64</sup> Enrique PARDO CANALIS: *Escultores del siglo XIX*, Madrid, 1951, 59, menciona que la plaza la obtuvo José Ginés, hijo.

<sup>65</sup> ACM., A. C., 9-05-1807. Suponemos que, a raíz de este obsequio, en 1810: 16-11, f. 374, se decide ceder "el sagrario viejo" que estaba en la capilla de San Pedro a la iglesia de Galilea (Mallorca).

autoría, pero podemos atribuirlo a Miguel Torres Sancho por la semejanza con el estilo del retablo, en concreto la labor de talla y dorado. De estructura pentagonal, el lado posterior se adosa al retablo. Es de madera tallada y dorada y de orden corintio, con decoración de grutescos entre los intercolumnios. Tiene forma de templete, con la cúpula escamada y circundada por antorchas, y rematada con el cordero y la cruz. Presenta abertura frontal, ostentando en la puerta el cáliz de la Eucaristía y la custodia.

Provisionalmente, y de forma intermitente, durante la remodelación de la capilla, ésta había mantenido la advocación a San Pedro y la reserva de la Eucaristía como ocurrió entre 1824 y 1836.<sup>67</sup> La construcción de un nuevo sagrario, que identificamos con el actual, se decidió a principios de 1823.<sup>68</sup> Un año más tarde se reitera el tema para activar su ejecución.<sup>69</sup> En 1835, se alude a donativos particulares para la realización del mismo.<sup>70</sup> Sea como fuere, estaba concluido en 1839, al inaugurarse la capilla.

Progresivamente se fue proveyendo a la capilla de diversos ornamentos litúrgicos, necesarios para el culto. Conocemos el inventario de lo ya existente en la capilla y sacristía de San Pedro en 1832, que abarcaba lo imprescindible: copones y un cáliz; candelabros; campanas; sacras; casullas; misales, etc.<sup>71</sup> Con posterioridad ingresaron diversos objetos, en general por donación. Citando por orden cronológico, en 1831 se ordena realizar cuatro candeleros *decentes*;<sup>72</sup> en 1839, dos casullas;<sup>73</sup> a partir de 1850 la capilla cuenta con esteras,<sup>74</sup> y en 1857, se legan unas *vinajeras, un platillo y una campanilla*.<sup>75</sup>

En relación con la mesa de altar, ésta es de calidad muy regular. Conjuga el tono rosáceo del retablo, el gris de las columnas y de parte del pavimento y el blanco. En su frente, en aplicación metálica, de bronce dorado, se reiteran la tiara y las llaves. Cuatro páteras, también doradas, en las esquinas del frontal constituyen toda la decoración. Estaría finalizado en 1839. Su estado de conservación es muy regular.

66 En caso contrario no se explica la construcción de un "nuevo Sagrario", ordenada a partir de enero de 1823 y reiterada posteriormente: ACM., AC. 29-01-1823, f. 69: se decide construir un sagrario nuevo. El 11-02-1824, f. 108 v], se manda que se active la construcción del citado sagrario.

67 Tras la conclusión del apartado de albañilería, se acuerda *colocar* (próximamente) *una mesa de altar con el sagrario de las Animas y un cuadro de altar y construir un sagrario nuevo*: ACM., AC. 29-11-1823, f. 69.

68 ACM., AC. 29-01-1823, f. 69.

69 ACM., AC. 11-02-1824, f. 108 v.

70 ACM., AC. 2-07-1835, f. 188 v.

71 El inventario completo es como sigue: *Inventari de lo existent en la capella y Sacristia de Sant Pera de esta Santa Iglesia. 1: Dos copons de plata, un per administrar el Viatic y lo altre per la Comunió/+ (més) 1 calis de plata/+ 4 canelobres de llautó/+ 2 platillos de llauto ab las candellas/+ 1 capsa de llauto per les Hosties y una Canastre/+ 1 palmatoria de llauto/+ 2 campanes/+ 2 sacres noves/+ 4 canelobres de fusta/+ 1 taula ab son tapete al costat del Altar/+ Ropa de altar: toallas; corporals; casullas. Misals; vestidors globo Comunió y viatic; ribelles; botelles. / Mobles de sacristia: 1 cantarano, 1 banc, 4 cadires grosses y dues petites; + 2 capas; + una catifa; + un canastre; + 4 quadres sense vase, un San Joseph i l'altre l'Ecce Homo; + quadres ab vase: Sant Pau, Jesus Nazareno; + 9 quadres vidre; + cuadro oracions; + 1 miray; + 2 roquets i un penjado; + 3 estoles* (ACM., AC.: 6-05-1832, f. 14 y 14 v]). En la actualidad, permanece en la sacristía el cuadro del Ecce Homo, una pareja de candelabros de latón y una parte de los muebles. El resto está, cuando menos, disperso.

72 Lo acuerda el protector de la capilla, Guillermo Dezcallar. Estaban destinados al rezo: ACM., AC. 11-05-1831, f. 211v.

73 ACM., AC. 23-01-1839, f. 316. Dos casullas *de varias flores con su fondo morado y galon de oro*, costeadas por un particular.

74 Se ordena que se hagan en ACM., AC. 27-11-1850, f. 185 v.

75 ACM., AC. 27-02-1857, f. 25 v. Se trata de un legado del paborde don Antonio Jaume.

Hay que aludir al tema de las verjas. La reja de cierre del tramo del retablo, debió de ser colocada a lo largo del siglo XIX, en fecha que no podemos precisar. En lo que se refiere a la reja neogótica que cierra la capilla, tal como indica la inscripción en latín del friso superior data de 1897.<sup>76</sup> Era imposible volver a colocar la propia reja de la capilla, pues se había ubicado en la capilla de San José, concluída a fines de la década de los años ochenta.<sup>77</sup>

La cruz de hierro que remataba la antigua verja, cruz en aspa y las llaves sobre ella, ingresó en 1887 en el Museo de la Sociedad Arqueológica Luliana.<sup>78</sup> Hay que presuponer que la capilla, remodelada, permaneció sin cerrar hasta fines de siglo, ya que en 1837 se había barajado la regularización en las capillas de todas las rejas *comenzando por la de San Pedro*.<sup>79</sup>

Por lo demás, recordemos que a inicios de 1841, las estatuas de San Juan Bautista y de San Bruno debieron colocarse en el retablo de San Pedro, procedentes, como hemos dicho, de la desamortizada cartuja de Valldemossa.

En efecto, en tal fecha, además de realizar las peanas, se intervino en ambas tallas aunque la única información se refiere a la de San Juan Bautista. En 1841, Miguel Torres Sancho ha realizado *el dorar la creu de San Juan Bautista del altar mayor* [de la capilla de San Pedro].<sup>80</sup>

Pese a su nula importancia artística, sólo documental, dejemos constancia que en el lado del Evangelio, confrontando con la lápida situada en el extremo opuesto dando cuenta del incendio, se halla otra lápida, idéntica, que notifica el entierro en la capilla de San Pedro en 1837, de una serie de frailes dominicos, ya demolido su convento.<sup>81</sup>

En la actualidad, forman parte del mobiliario más o menos permanente de la capilla dos bancos, adosados en los laterales, y seis reclinatorios, todo de madera. Desconozco si se hicieron con destino expreso para la capilla, aunque, al menos en el caso de los

<sup>76</sup> La verja había sido un obsequio del sr. Luis Barbarín según consta en ACM., AC. de 01-12-1897, f. 33 v. Lo consignó Baltasar COLL TOMAS: *La Catedral de Palma*.

<sup>77</sup> De la nueva construcción de la capilla de San José de la Catedral, se publicaron numerosos artículos, especialmente en el *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*. Su neogótico fue en general leído como símbolo de resurrección de un nuevo arte religioso. Se trata de un neogótico de estética débil.

<sup>78</sup> Manuscrito de Rafael Isasi relativo a los objetos ingresados en el Museo Arqueológico Luliano, entrada nº 599, que reza "Cruz de hierro que remataba el centro de la antigua verja que, hasta la reconstrucción del retablo de S. Pedro, cerraba su capilla, en nuestra Catedral. Al ser aprovechada la mencionada verja para la nueva Capilla de San José, ha debido preferirse un ramo de lirios en sustitución del símbolo de la potestad que las llaves en aspa sobre la Cruz simboliza. (...). Mide 0'88 cm. de altura adquirida en 1887. Transcripción de Magdalena Riera. El manuscrito está actualmente en propiedad particular, pendiente de donación.

<sup>79</sup> ACM., AC. 27-11-1837, f. 270 v. Se proyecta, para la unificación, *utilizar el hierro de todas las rejas existentes*, lo cual no creemos que se llevara a término.

<sup>80</sup> Factura de Miguel Torres por la cantidad de 7 libras y 10 sueldos. Se consigna ésta cantidad, junto con otras relativas a la finalización del retablo en enero de 1841: ACM., Caj. 55.

<sup>81</sup> La inscripción es como sigue: "SANCTA DEMOLITIONE / DOMUS ET ECCLESIAE PP. FF. PRAEDICAT[OR]UM HUIS CIVITA= / TIS, INDE HIC DIE 23 IANUARIII / ANNI 1837 TRANSLATE FUE= / RUNT RELIQUIAE VEN. PP. FF. / IULIANI FONTI ROIG, ANTONNI / CREUS, GUILLELMI MALFERIT, BARTOLOMEI RIERA, MICHAË= / LIS BENNASAR ET THOMA= / SIAE VALENS SORORIS TER= / TIARIAE EIUSDEM ORDINIS". Se consigna su situación en Santo Domingo, el depósito en el Aula capitular y la colocación de sus restos en un *armario* de la capilla de San Pedro en ACM., AC. 15-08-1836, f. 279, 279 vj, 280 y 281 vj.

## 6. Otras intervenciones a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.

En este apartado, debemos referirnos a dos hechos de distinta significación. Uno, al traslado del sepulcro del obispo Cotoner y a la ejecución del del obispo Salvà. El otro atañe a la intención frustrada de substituir el retablo existente. Aparte mencionemos, aunque sea tangencial, la apertura del rosetón de ingreso a la capilla, que como el de su correspondiente o capilla del Corpus Christi, data de los años ochenta.<sup>82</sup> A nivel puramente funcional, recordemos la abertura que entre esta capilla y el altar mayor se proyecta practicar en 1903, tal como figura en el informe sobre la reforma de Gaudí hecha por la Comisión de Obras.<sup>83</sup>

En un momento determinado, antes de 1873, el sepulcro del obispo Bernardo Cotoner, obra del siglo XVIII en mármol negro y blanco de Carrara, se había instalado en el lateral derecho, o meridional, de la capilla de San Pedro. En la fecha consignada, se decide ubicar, frente al mismo, en el lado del evangelio, el del obispo recién fallecido Miguel Salvà, que no se labraría hasta el cambio de siglo.<sup>84</sup> Con la excepción del sepulcro de Cotoner, el resto de los elementos funerarios son del siglo XX.

Otro tema es el proyecto, que no culminó, de substituir el altar y el retablo existente en enero de 1900. Por encargo y subvención particular, se había construido un *altar* y un retablo. El primero era muy suntuoso, y el segundo consistía en un nicho con la estatua de San Pedro, de tamaño mayor que el natural, tallada en madera por el escultor Guillermo Galmés.<sup>85</sup> Desde el momento en que la fábrica se vería modificada al excavar el nicho para empotrar la estatua el cabildo catedralicio, pese a la opinión favorable de los técnicos, rechazó el donativo.<sup>86</sup>

## 7. Los sepulcros y las lápidas funerarias.

Dos sepulcros afrontados se adosan a los muros laterales de la capilla: el del obispo Cotoner (1671-1684), trasladado aquí antes de 1873, y el del obispo Salvà (1852-1873), cuyo emplazamiento se acuerda en la fecha señalada pero que no se ejecuta sino en torno a 1900. El resto de elementos funerarios son lápidas y una placa funerarias.

El sepulcro de Cotoner del siglo XVIII, está rematado por una imagen de la Dolorosa. En su frente, sobre el mármol, letras doradas recuerdan las virtudes del obispo. Se ubica en el lado de la epístola, y frente al mismo se halla el del obispo Salvà, el único que

<sup>82</sup> Según opinión de J. M. Quadrado, 1969 (1888 1\*), *Ibidem*, 325 a: [*Los*] rosetones... abiertos últimamente en el testero de las naves laterales encima de las capillas de Corpus Christi y de San Pedro a expensas de dos piadosas hermanas... [desafortunadamente] la combinación del característico dibujo de los calados [no corresponde] la de los colores y matices de los vidrios, que no está al nivel de los adelantos hechos en este género de restauración, y cuya luz harto cruda ha sido menester rebajar.

<sup>83</sup> ACM., AC. 1903, fol. 411v.

<sup>84</sup> ACM., AC. diciembre de 1873.

<sup>85</sup> Había intervenido en las esculturas de la nueva fachada de la Catedral, realizando en piedra las imágenes de Catalina Tomas y Ramón Llull. La primera aportación bibliográfica: E [stanislao]. de K [ostka] A[GUILÓ]: "Las nuevas obras de escultura en la fachada de la Catedral, *BSAL*, III, 53, (1887), 36-37.

<sup>86</sup> La información sobre el tema es amplia. Un resumen bastante completo en ACM., Caj. VIII, Sec. 18, Tít. 4 B, leg. 2. Contiene un oficio del cabildo al obispo, de 8 de enero de 1900, en que se da cuenta del propósito de la señora Mas Pla del Rey. El altar se describe: *se compone de dos piezas de piedra de nuestro país, de buen tamaño, una para que sirva de base a las cinco columnas de mármol de Génova, allí labradas, y la otra... de sobremesa.* También contiene la remisión, de nuevo del cabildo al obispo, de los informes emitidos al respecto, en 9 de febrero de 1900. Los informes cursados al arquitecto diocesano y a la Comisión de Monumentos de Baleares habían sido favorables, no así el cabildo. Veanse también AC. de 1900, en concreto fols. 169 v[ ] (5-01), 171 (12-01), 175 (9-02), 177 (14-02), y 179 (5-03).

nos interesa por la época de su realización. Fue obra del escultor Marcos Llinás, según el diseño trazado por Fausto Morell y Bellet, artistas que trabajaban conjuntamente tal como ya lo ilustra el contemporáneo sepulcro de Font y Roig,<sup>87</sup> cuyos restos, juntamente con los de otros dominicos, se hallaban en la capilla de San Pedro desde 1837.<sup>88</sup> Llinás había colaborado también en el altoprelieve de la nueva fachada de la Catedral.<sup>89</sup>

El sepulcro de Salvà, que, como indica la inscripción del sarcófago, había emprendido la reforma decimonónica de la Catedral de Mallorca, con la construcción de una nueva fachada,<sup>90</sup> es de estilo neogótico. A diferencia del de Font i Roig, exento, el que nos ocupa responde al tipo de sarcófago adosado dentro de un arcosolio. Entre haces de pilares, coronados por pináculos, con capiteles vegetales, se sitúa el arco apuntado rematado por un gran florón y con decoración de cardina. Un doble friso, de arcos apuntados y trilobulados, y de tamaño desigual, discurre al fondo del muro. A ambos lados del florón, se hallan sendos escudos, el de Mallorca y el de la familia.

El sarcófago, empotrado en el muro, y cobijado por el arcosolio, se yergue sobre un alto basamento con molduras realizadas. Contiene una inscripción frontal,<sup>91</sup> y el cuerpo del obispo, revestido de pontifical, yace sobre el sepulcro. Destaca el realismo del rostro. La pieza se ejecutó en piedra de Santanyí.

Aparte de los dos sepulcros, la capilla alberga una serie de lápidas, todas ellas funerarias con excepción de dos. Una, al fondo del ábside, ya se ha citado con anterioridad: es la que alude al incendio y restitución de la capilla. La otra lápida se halla al lado del sepulcro de Salvà, engastada en la pared; es votiva, recordando la promotora del pavimento de la capilla, en 1950.<sup>92</sup> Enfrente de ésta, y también empotrada en el muro, esta la lápida funeraria de varios obispos, Cloquell entre ellos, cuyo original desapareció con el incendio de inicios del ochocientos.<sup>93</sup>

El resto de las lápidas, en un total de seis, están dispuestas regularmente en el pavimento. Desde el ingreso, y desde la izquierda, o lado de la epístola hacia la derecha se hallan las del infante Jacobo III,<sup>94</sup> Pedro de Lusitania<sup>95</sup> y la del obispo Alagón.<sup>96</sup>

87 El sepulcro fue costado por un particular, doña Francisca Verd, viuda de Morell, recibiendo el agradecimiento del cabildo: ACM., "Correspondencia, 1900 y ss."

88 Se trasladaron desde San Pedro a la capilla del Descendimiento, a un sepulcro del tipo renacentista y diseño neogótico. Una lápida en piedra, de menor tamaño, situada en el muro del evangelio de la capilla de San Pedro, y debajo de la que hemos transcrito en la nota 80, consigna el traslado de los restos de Font i Roig en el año de 1901.

89 Ejecuta en la fachada el altoprelieve del timpano con el tema de la Dormición de la Virgen.

90 En relación con la figura del obispo: A. PÉREZ RAMOS: *El obispo Salvà*, Palma, 1968.

91 La inscripción dice: "Hic depositae manerit exuviae Exmi. ac. Ilm. D/J Michaelis Salvá et Munar, hujus dioceseos et oriundi et / Episcopi. Pontifex placidus misericordia in pauperes illustris / infimis ac praescitum pestilentiae laborantibus acematis simus / cathedrali templo reparando assiduisimus merito / litteris et autoritate praectamus. Annum LXXXIII vitae suae / veunnerus decessit die V Nov. anno Dei MDCCCLXXII / De in pace Christus".

92 La inscripción es como sigue: "SVMPTIBUS NOBILIS DOMINAE / M. MAGDALENA RIPOLL DE LOS HERREROS / BARONISSAE DE PINOPAR / MAGNIFICE INSTAVRATUM FVIT / HVIVS SACELLI PAVIMENTUM / ANNO DOMINI MCML".

93 Lo consignó P. MATHEU MULET: *Guías de la Seo de Mallorca*. La inscripción: "IN HOC EGRECIOS SACELLO IAUCENT / EXSPECTANTES BEATAM SPEM / RDMI HUIUS DIOCESIS EPISCOPI / D. ANTONIUS DE COLELL / D. ALPHONSUS LASSO SSEDAÑO / D. BALTASAR DE BORJA / VIVANT IN PACE".

94 La inscripción: "IN MEMORIAM / INFANTIS PAGANI / FRATRIS JACOBI III / MAJORICARVM REGNIS / PROPE IPSVM / ANNO MCCCXLIX / IN PROELIO CAESI / IN HOC SACELLO SEPVLT".

En el tramo superior, es decir en el del altar, las lápidas corresponden al obispo Miralles<sup>97</sup> en el centro, y en disposición contraria, esto es vertical, a los obispos Enciso<sup>98</sup> y Planas,<sup>99</sup> éste de la diócesis de Ibiza.

## 8. Resumen.

8.1. Datos y enumeración de los elementos existentes actualmente en la capilla de San Pedro.

- La capilla de San Pedro de la Catedral de Mallorca es una obra reconstruida después del incendio que arrasó a la primitiva, en 1819. La nueva obra fue inaugurada en julio de 1839.
- Las obras de albañilería se llevaron a cabo entre 1820 y 1823.
- El retablo se ejecutó entre 1837 y 1839, y el lienzo, posiblemente, entre 1838 y 1839.
- Las esculturas de San Bruno y de San Juan Bautista, talladas en torno a 1812, se dispusieron en el retablo en 1841.
- El sagrario, la mesa de altar y diversos ornamentos litúrgicos datan también de la década de los años treinta del ochocientos.
- Omisión hecha del contenido de la sacristía anexa, en la capilla, aparte de lo reseñado, restan en la actualidad dos bancos de madera y seis reclinatorios del mismo material. También una lamparita, suspendida del tramo de la bóveda cuatrimpartida.<sup>100</sup>
- La reja que cierra el tramo del sagrario, de hierro y madera, ignoramos si es la misma de 1839, al bendecirse la capilla. Parece aprovechada.
- La verja de cierre de la capilla, de hierro forjado, data de 1897.
- Todo el pavimento se renueva entre 1947 y 1950.
- Dos sepulcros adosados al muro, a ambos lados del tramo próximo a la nave lateral, el de los obispos Cotoner y Salvà, responden, respectivamente a un traslado efectuado en torno a los años setenta del siglo XIX, y a una obra de nueva ejecución de hacia 1900, concebida ya de entrada para la capilla.
- Seis lápidas funerarias, posteriores a 1950, se disponen simétricamente en el pavimento. En los muros laterales del primer tramo, y enfrentadas, se halla una funeraria y una votiva. Al fondo del ábside dos votivas y una funeraria. Desde el punto de vista histórico-artístico no tienen ningún interés, sí desde el documental.

95 "IN MEMORIAM/ PETRI INFANTIS A LVSITANIA/ MAIORICARUM DOMINI/ ANNO MCCLVI VITA FUNCTI/ IN HAC ALMA ECCLESIAE DEPOSITI"

96 "HIC DORMIT ILMUS/ ARCDMS. DOMINUS. D.P. DE/ ALAGONE ET CARDONA/ OLIM ARBOSENSIS/ NVNV HVIVS INSVLAE/ DIOCESSISQVE EPISCOPVS/ IN MENTIS PAVPERVM MAGNANIMVS/ LITETTARVM SPLENDOR/ ECCLESIASTICORVM PROTECTOR/ QUI MERITO/ A DIE TERTIA MAII/ MDCCI/ IN BENEDICTIOE FUIT/ ET ERIT".

97 "HIC UNIVERSAM CARNIS RESVRRECTIONEM SPECTANT / OSSA ET CINERES/ JOSEPHI MIRALLES ET SBERT HVJVS DIOCESIS EPISCOPI/ DIE XXII MENSIS DECEMBRIS ANNI MCMLVII/ VITA FVNCIT".

98 "JESUS/ ENCISO VIANA/ OBISPO DE MALLORCA/ 30 de mayo 1955/ + 21 de Sep. 1864".

99 "FRANCESC/ PLANAS I MUNTANER/ CANONGE LECTORAL/ BISBE D'EIVISSA./ 1960-1976. + 16 juny 1985".

100 Se hallan otros elementos, que omitimos, por su exarcebado *kisteh*, como es el caso de las dos lámparas de alabastro, en forma de hidrias, dispuestas en el retablo. Deben datar de la década de los años sesenta o setenta del siglo XX.

## 8.2. Artífices.

- El maestro de obras de la Catedral Juan Rosselló (c. 1790-post 1852).
- El escultor y pintor Guillermo Torres Sancho (1797-post 1870), que diseñó y ejecutó la talla del retablo. También, presumiblemente, hizo el sagrario.
- El pintor, hermano del artista citado anteriormente, Salvador Torres Sancho (1779- 1882), a quien cabe atribuir el lienzo del retablo.
- Vicente Marzal, estuquista del retablo.
- Bartolomé Sureda y Miserol (1769-1851), ilustrado, técnico y artista, que colaboró activamente en las gestiones del proyecto y ejecución del retablo.
- El escultor Marcos Llinàs, autor del sepulcro del obispo Miguel Salvà, según diseño del pintor Fausto Morell y Bellet.
- Indirectamente intervinieron los respectivos arquitectos diocesanos, en concreto Juan Guasp (c. 1855- post 1919), Guillermo Reynés y Font (1877-1918) y Guillermo Forteza (1892-1943).

## 8.3. Encuadre artístico y valoración crítica.

- La reforma de la capilla de San Pedro se lleva a cabo en la época del neoclasicismo tardío. A esta corriente pertenecen las piezas mas representativas: el retablo, de piedra, escayola y madera sobredorada, y el lienzo, un óleo, representando la promesa a Pedro del primado de la Iglesia. El retablo destaca por su elaborada ejecución, especialmente en lo que se refiere a la escayola. El remate del retablo es de pésimo gusto. El sagrario, obra de época, excesivamente recargada.
- Dejando aparte los elementos no realizados en los dos últimos siglos, se halla el sepulcro neogótico del obispo Salvà, dentro de los parámetros de estilo usuales, el mobiliario y la verja de cierre.
- Omitiendo la estructura arquitectónica, que es gótica, salvo el revoco de los muros, los restantes elementos que en ella se disponen se caracterizan por responder, según la pieza o el objeto al *revival* del siglo XIX, con predominio del neoclasicismo tardío y del neogótico, también tardío.
- El pavimento y las lápidas, en especial éstas, no alcanzan ningún otro valor que el histórico. Desde el punto de vista estético, y teniendo en cuenta el anteproyecto de la intervención, la unificación, tanto a nivel del suelo como de material, sería interesante.
- Desde el momento en que la mayoría de los elementos son transportables, con la hipotética excepción del retablo de San Pedro, de difícil reconstrucción, sin merma alguna para la imagen del conjunto del templo, y también desde el momento en que los vitrales permanecen ciegos, sin duda la intervención contemporánea supondrá una notabilísima creación.

**RESUM**

Es tracta d'analitzar les dades i disposició actual de la capella de Sant Pere de la Catedral de Mallorca, en vista de la seva propera i important modificació, la qual es deixa al marge.

**ABSTRACT:**

It's about analyze the dates and the current arrangement of Sant Peter's chapel in the Cathedral of Mallorca, in view of it's soon and important modification, which you should remain on the sidelines.