

Strand 1: Art Nouveau Cities: between cosmopolitanism and local tradition

EI TORNAVOZ DE GAUDI EN EL PÚLPITO MAYOR DE LA CATEDRAL DE MALLORCA: DE LA FORTUNA CRÍTICA A UNA NUEVA OBRA

Catalina Cantarellas, Universitat de les Illes Balears

Se ha reiterado: Gaudí efectuó una ambiciosa intervención en la Catedral de Mallorca con la finalidad de trasladar el coro desde el centro de la nave principal a la Capilla Real, recuperando los elementos primitivos, básicamente la cátedra episcopal, pero también el retablo gótico, obras de los siglos XIV y XV¹. Los antecedentes del proyecto se remontan, dentro del siglo XIX, a 1811 cuando Jovellanos emite el primer informe para desplazar el coro; se retoma en 1854 al realizarse, por peligro de derrumbe, la nueva fachada de la Catedral². Es Pere Joan Campins, obispo de Mallorca desde julio de 1898, quien emprenderá la tarea restauradora con el objeto de conferir su imagen primitiva a la Catedral, con eje en la cabecera, que incluía la Capilla Real y la Capilla de la Trinidad, elevada sobre aquella. Se trató, en definitiva, de una vuelta a lo que el arquitecto mallorquín Guillermo Forteza denominaría forma prístina. Para ejecutar el plan, el obispo contó con el apoyo decidido de su círculo de colaboradores, y entre ellos del entonces vicario general Antoni Maria Alcover, quien, en agosto de 1901, había exaltado la visualidad axial de la nave de la Catedral de San Juan el Nuevo de Perpignan³.

¹Para un estado de la cuestión: Antoni PONS CORTÈS y Francisco MOLINA BERGAS: “Reformas y pervivencias en la Capilla Real de la Seu de Mallorca. El caso del retablo gótico del altar mayor (s. XVI – XX)”, *Porticvm. Revista d’Estudis Medievals*, 2, 2012, p. 72-100.

² Miguel SEGUÍ AZNAR: “El traslado del coro de la Catedral de Mallorca. Un recorrido historiográfico”, en Germán RAMALLO ASENSIO (ed.): *Las Catedrales Españolas del Barroco a los Historicismos*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, p. 65-88.

³ Alcover, que ya había gestado y comunicado la primera idea del Diccionario catalán, se refirió a su posible aplicación a la sede de Mallorca, que ofrecería un grandioso espectáculo litúrgico si se quitara “el cor del mitx de la nau major, passantlo dins la Capella Reial entorn de l’altar, y ocupant el Bisbe la seva càtedra...a-n el fondo, baix del retaule, darrera l’altar”, citado en Pere FULLANA PUIGSERVER; Nicolau DOLS SALAS: *Antoni Maria Alcover i la Seu de Mallorca*, Palma, Ed. Capítol de la Seu de Mallorca, 2013, p. 51. El primer autor sugiere, a raíz

Campins difunde las directrices de su plan en la Carta Pastoral del día 15 de agosto de 1904, escrita en catalán, cuando la reforma se ha iniciado más de un mes antes⁴. Gaudí es el arquitecto elegido para desarrollar y concretar la idea, con quien la acordaría en el verano de 1901⁵. Las obras se inician en junio de 1904 y en diciembre se inauguran; es lo que constituye la primera fase, y es la que nos atañe pues contempla la instalación provisional del tornavoz del púlpito mayor. En la fecha citada, el plan de Gaudí está ya trazado: el coro se ha trasladado, se han abierto dos ventanales en la Capilla Real, y, entre otras cosas, se ha eliminado el retablo barroco, quedando la cátedra episcopal despejada⁶. A partir de 1905 se desarrolla la segunda etapa, que será la más dilatada, y que culminara con la decoración cerámica y pictórica de los muros absidales, con la colaboración del arquitecto Jujol, finalizada en 1909⁷. Paulatinamente, el nexo entre Gaudí y la Catedral decrece, y en torno a 1914 cesó todo contacto, siendo Juan Rubió, que desde 1904 ejercía como “arquitecto auxiliar”, quien asumió el papel de intermediario y director efectivo de las obras⁸.

Diversas fuentes gráficas indican con precisión la ubicación inicial de los dos púlpitos renacentistas existentes en la Catedral y que Gaudí desplazó. Se hallaban a ambos lados del ingreso al coro desde la zona del presbiterio: en la nave de la Epístola,

de estas palabras, a las que habría que sumar las aficiones arquitectónicas de Alcover, que éste, de algún modo, participaría en una idea atribuida sólo al obispo Campins.

⁴ La Carta Pastoral, emitida en la festividad de la Asunción, se publicó al día siguiente, en el Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Mallorca de 16 de agosto de 1906. Había transmitido su propósito al Cabildo catedralicio en 1902.

⁵ La bibliografía recoge, en ocasiones, la fecha de 1899 para el primer contacto de Campins y Gaudí, que tendría lugar en la Sagrada Familia, a partir del testimonio de uno de los presentes, el joven Sagristá: Emilio SAGRISTÁ: *Gaudí en la Catedral de Mallorca. Anécdotas y recuerdos*, Castellón de la Plana, 1962, p. 7. De todas maneras, del texto no se deduce ninguna referencia a la reforma de la Catedral, con lo cual es en 1901 cuando ésta se expuso, aceptando Gaudí el encargo en octubre del mismo año.

⁶ La reforma la consignó con precisión y minuciosidad Mateo ROTGER CAPLLONCH: *Restauración de la Catedral de Mallorca*, Palma de Mallorca, Tipo-Litografía de Amengual y Muntaner, 1907.

⁷ Josep QUETGLAS: “Antoni Gaudí i Josep Maria Jujol a la Seu”, en Aina PASCUAL (coord.): *La Seu de Mallorca*, Palma, J.J. Olañeta ed., 1995, p. 199 -209.

⁸ La actividad de Rubió en Mallorca ha sido estudiada con detalle por Soledad LIAÑO GIBERT, *Joan Rubió i Bellver en Mallorca. Arquitectura y teoría*, Universidad de Barcelona, enero, 2010, “http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/2023/SLG_TESIS.pdf” (*Consulta 05-04-2013*). *Para la cuestión de Gaudí y Rubió en la Catedral después de 1910: 66-82.*

el mayor de base octogonal, y en la del Evangelio, el menor, hexagonal⁹, situación que invirtió Gaudí. Los púlpitos se inscribían en la serie de intervenciones del aragonés Juan de Salas entre 1525 y 1536, las cuales contemplaron la puerta de ingreso al coro y la conclusión ornamental del mismo¹⁰.

Gaudí, para disponer el coro en el presbiterio y ofrecer a la vez un ingreso dilatado a la Capilla Real, decide avanzar el presbiterio y sitúa sobre el segundo intercolumnio de la nave central, en disposición bilateral, ambos púlpitos. Al realizarse la primera inauguración de la reforma catedralicia, en la coyuntura de la conmemoración del cincuenta aniversario del dogma de la Inmaculada Concepción, en diciembre de 1904, los púlpitos ya se hallaban reinstalados. El traslado se efectuó entre agosto y septiembre de 1904, procediéndose en el orden siguiente: construcción de los cimientos del púlpito mayor, desmonte de los dos púlpitos y nuevo y actual emplazamiento¹¹. Desde el gran púlpito, las palabras del presbítero y escritor de Pollença Miquel Costa i Llobera resonaron en todo el templo gracias al gran tornavoz, de madera y tela, encolada en su mayor parte, que se dispuso con carácter provisional y cuyo ambicioso programa, formal e iconográfico, Gaudí no llegó a efectuar (Fig. 1). Tenía la idea de recoger la sección octogonal del púlpito en un tornavoz “también octógono”, formando “curvas parabólicas” y sustentado sobre un cuerpo prismático, recuerdo del fuste del tornavoz como el vuelo o cubierta de este lo era del pretil¹².

⁹ Entre las fuentes, por su claridad, destaca la litografía de Parcerisa, en F. J. PARCERISA; Pablo PIFERRER: *Recuerdos y Bellezas de España. Mallorca* [Barcelona, 1842], p. 155.

¹⁰ La bibliografía sobre la obra de Joan de Salas es relativamente abundante, mencionamos aquí la aportación siguiente que, pese a referirse a la intervención en el coro, contextualiza la producción del artista aragonés y recoge el estado de la cuestión: Miquel AMORÓS i PUIG; Gabriel CARRIÓ VIVES: “EL repertori iconogràfic de Joan de Salas al cor de la Seu de Mallorca”, en María BARCELÓ (coord.): *Al tombant de l'Edat Mitjana. XVIII Jornades d'Estudis Històrics Locals*, Palma, Institut d'Estudis Baleàrics, 2000, p. 129-153.

¹¹ M. ROTGER: *Restauración...*, 1907, p. 67, 70, 71. En relación al púlpito mayor: comienza la preparación de su nueva ubicación el 22 de agosto, y el 16 de septiembre, siempre de 1904, queda instalado. El desmonte del coro, con el cual se relacionaban los púlpitos, se inició desde el lado de los pies de la Catedral o portal mayor.

¹² E. SAGRISTÁ: *Gaudí en la Catedral...*, 1962: 40. Consigna: “el púlpito grande decía [Gaudí] se asienta sobre animales, leones; sigue luego un corto fuste con una serie de hornacinas...; por encima de éstas se inicia el vuelo del cuerpo principal o copa, sostenida en las aristas por hombres, uno mismo que va envejeciendo... y decía Gaudí: ahora sobre una prolongación del fuste se debe abrir el tornavoz, también octógono; en las aristas... ángeles que con las alas

El tornavoz de referencia se destruyó en noviembre de 1970¹³. Si bien la Comisión Provincial de Monumentos de Baleares, en la Sesión de 1 de marzo de 1968, había autorizado su demolición, cuando el hecho ocurrió estaban protegidos, por Decreto de julio de 1969 y con la categoría de Monumento Histórico, los “Elementos litúrgicos instalados en la capilla mayor de la iglesia catedral de Palma de Mallorca [de Gaudí]”¹⁴. La imprecisa redacción del articulado proteccionista posibilitaría el derribo del tornavoz, al no emplazarse en la Capilla Mayor o Real, aunque no corrieron la misma suerte otros elementos ajenos a la misma.

La fortuna crítica del tornavoz: del arquitecto Guillermo Forteza a Le Corbusier

Pese a la ingente bibliografía sobre Gaudí, y de forma más precisa, sobre su obra en la Catedral de Mallorca, no se han recogido la serie de artículos que la misma suscitó. Abrazaron desde la simple noticia al comentario exhaustivo y puntual, desde la crítica entusiasta al reproche, muy enardecido frente a la decoración de Jujol. Los artífices fueron, aparte del sector del clero, tanto simples aficionados como escritores, y también, en medida más escasa, arquitectos. Entre estos destaca la figura de Guillem Forteza.

El arquitecto mallorquín Guillermo Forteza nació y murió en Palma (1892 – 1943) en medio de lo que se ha calificado de exilio interior por las circunstancias

abiertas y tocándose cada una con la correspondiente de su vecino formen las curvas parabólicas del tornavoz...”

¹³ “Sección Oficial y de Noticias 1970/ Comisión Provincial de Monumentos”, a *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, t. XXXIII, n. 813, 1970: 283. Consigna, además del acuerdo, que la demolición se efectuó entre los días 19 y 21 de noviembre de 1970. En “Sección Oficial y de Noticias 1968/ Comisión Provincial...”, *Boletín de la Sociedad...*t. XXIII, n. 808-809, 1968: 69, se informa del acuerdo en los siguientes términos: “Se acordó proponer al Cabildo de la Catedral la supresión del tornavoz del pulpito mayor...y que sobre no tener valor artístico carece actualmente de razón de ser por suplir... su utilidad la moderna instalación de altavoces”.

¹⁴ Decreto 179/1969, de 24 de julio, por el que declaran monumento histórico-artístico las principales obras del Arquitecto Gaudí. Art. 1º. Se trata de una relación de obras, dentro de las que en último lugar [17] figura: “Elementos litúrgicos instalados en la capilla mayor de la iglesia Catedral de Palma de Mallorca”. Publicación: BOE de 20 de agosto de 1969, n. 199, p. 13238 y 13239. Recogido en Carlos de PARRONDO ACERO et alii: *Inventario del Patrimonio Artístico y Arqueológico de España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1975, p. 139.

derivadas de la guerra civil¹⁵. Participó de los ideales reformistas de la II República como arquitecto escolar, y se adscribió al lenguaje regionalista con puntuales incursiones en el racionalismo¹⁶. Con una notable actividad política en favor del Regionalismo, idea y actividad que le fue tanto o más querida que la de su profesión, evolucionó en su juicio sobre la tarea de Gaudí en la Catedral desde la reprobación, centrada básicamente en el ornamento, hasta el reconocimiento. Este culminó en junio de 1936, fecha, precisamente, de una renovada adhesión política y cultural de Mallorca con Cataluña, a través de un Manifiesto, truncado y utilizado por el golpe militar del mismo año¹⁷. Como el grueso de las figuras adscritas al Regionalismo político, Forteza enfatizó la alianza entre el obispo Campins y Gaudí como símbolo y refuerzo de los lazos de Mallorca con Cataluña, culminando, así, la labor de la *Renaixença* mallorquina iniciada en 1840 y acelerada desde la década de los setenta¹⁸.

La crítica arquitectónica sobre Gaudí está contenida en una serie de escritos que discurren entre 1922 y 1936. La cronología inicial conecta con la etapa del arquitecto Juan Rubió al frente de las obras que se proyectan o emprenden en la Catedral, y dentro de las cuales se baraja la posibilidad de abrir los ventanales de la Catedral. Justamente, y como expresó G. Forteza, es el “sesgo” que “en esta última etapa” [en la de Rubió] ha tomado la obra lo que me obliga a “exponer cuán alarmante y cuán dañino es lo que se está haciendo”. Esta primera aportación fue el fruto de una prevista y

¹⁵ Josep MASSOT MUNTANER: *Cultura i vida a Mallorca entre la guerra i la postguerra (1930-1950)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1978, p. 188.

¹⁶ Entre la bibliografía sobre Guillermo Forteza: Miquel SEGUÍ AZNAR: *La arquitectura contemporánea en Mallorca: 1900-1947*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Balears, 1990, p. 141-158. La reciente publicación de la obra de Jaume MAYOL AMENGUAL: *L'arquitectura escolar de Guillem Forteza Pinya (Societat, cultura i política a la Mallorca de començament del segle XX)*, Palma, Ed. Lleonard Muntaner e Institut d'Estudis Baleàrics, 2011 enfatiza el contexto político e ideológico del arquitecto a la vez que recoge sus programas para construcciones escolares.

¹⁷ Se trata del Manifiesto o “Resposta dels mallorquins al missatge dels catalans”, de 10 de junio de 1936. Para una contextualización del Manifiesto: Isabel GRAÑA: *La cultura a Mallorca (1840-1936)*, Palma, Documenta Balear, 1998, p. 47-51. La reflexión sobre la tarea de Gaudí, donde variaba sus enfoques precedentes, Forteza la publicó el 21 de junio del mismo año.

¹⁸ Las referencias bibliográficas son numerosas, entre ellas: Soledad LIAÑO: *Joan Rubió...*, p. 34-52. Juan José LAHUERTA: “Non est hic locus. Gaudí y la restauración política de la iglesia en Cataluña y Mallorca”, en *Antoni Gaudí. Arquitectura, ideología y política*, Madrid, Electa, 1992, p. 224 – 253, analiza la conexión de Campins y de otros obispos catalanes con el Regionalismo.

suprimida conferencia a instancias del cabildo, cuyo texto difundió el autor a través de la prensa¹⁹. A su juicio, aunque Gaudí se había excedido en la reforma, las mayores afrentas ocasionadas al edificio habían provenido de Rubió, quien, además de calificar erróneamente a la Catedral de Mallorca como una obra lombarda, era del todo ajeno a la sensibilidad del maestro. Coincidió, de este modo, con su compañero y amigo Josep F. Ràfols, el primer biógrafo de Gaudí, quien, en 1918, le escatimó la calificación de discípulo de Gaudí²⁰.

Gaudí era un gran creador, tal como el arquitecto mallorquín propagó tempranamente²¹, pero su intervención catedralicia únicamente resultaba aceptable en lo referido a la parte estructural: disposición de la sillería del coro, avance del presbiterio sobre la nave y realce de las Capilla Real y de la Trinidad. El apartado de la decoración lo juzgó, en cambio, peyorativamente, extendiendo la descalificación a todos los elementos: desde el calado parcial de la plementería de parte de las bóvedas de

¹⁹ La publicación de la conferencia en: Guillermo FORTEZA: “La Restauración de la Catedral de Mallorca”, *La Última Hora*, 11-12-1922, p. 1, y *Ibidem* (Conclusión), *La Última Hora*, 12-12-1922, p. 1. Las citas del texto provienen del artículo del día 11 de diciembre. Notifica así la supresión de la conferencia: “Doy a las columnas de este periódico el texto de la conferencia que no pude dar el miércoles pasado en el Museo Diocesano [el día 6 de diciembre], porque se me dijo que había quien formalmente quería controvertir mis puntos de vista...”. Posteriormente, en otro artículo, especificará: “no satisfizo a última hora que yo tratase de mezclar en mi conferencia los elogios a las críticas y [se] me invitó a que suprimiera todo asomo de disconformidad con la actitud del Cabildo”, en Guillermo FORTEZA: “Sobre la Reforma de la Seo (Carta abierta)”, en *La Última Hora*, 22-12-1922.

²⁰ Josep F. RAFOLS, “Els deixebles d’en Gaudí”, *La Revista*, any IV, n. LXII, 16-04-1918, p. 126-127. A propósito de Rubió, Ràfols, en relación a dos de sus obras, manifestaba: “Ben mirat no és don Joan Rubió un deixeble d’En Gaudí en el sentit més elevat... Ho és en el sentit literal. Ha treballat amb En Gaudí, ha propagat les obres d’En Gaudí, i fins ha intentat, sense lograr-ho, que la llibertat gaudiniana impulsés les seves obres. Però li manca... la sensibilitat... [aquesta] és per demés buscar-la en construccions que siguin d’aquest homes projectades. Només jocs de compassos...de rectes que es creuen...”, citando, entre los estudios teóricos, el publicado en 1912 sobre la Catedral de Mallorca. Los contactos de Ràfols con Forteza, pertenecientes a la misma generación y unidos por su afiliación al Noucentisme, eran múltiples, entre ellos se hallan sus colaboraciones en *Correu de les Lletres*, publicado en el pueblo de Sóller entre 1920 y 1922 e impulsado por Miquel Ferrà, íntimo amigo de Forteza: Francesc LLADÓ ROTGER: “El ‘Correu de les Lletres’ i Miquel Ferrà”, en *I Jornades d’Estudis Locals de Sóller*. Palma - Sóller, Institut d’Estudis Baleàrics, 2007, p. 193–210.

²¹ Nos referimos a la serie de conferencias impartidas en 1915, cuando aún era estudiante, sobre la obra de la Sagrada Familia, en el “Foment Catòlic” del pueblo de Sóller (en “Noves de Mallorca. Soller”, en *La Veu d’Inca*, 18 de abril de 1915, año 1, n. 16, p. 3), y en el Círculo Católico de Palma. La finalidad: recoger fondos para la obra del templo.

la Capilla de la Trinidad a la decoración del ábside de la Capilla Real, a la que considera “una de las más formidables equivocaciones... de la historia de la restauración de monumentos”, y desde las tribunas laterales, al baldaquino y a los tornavoces de ambos púlpitos²².

La consideración de los dos púlpitos y de sus tornavoces, la recoge en un apartado que lleva el significativo título de “Otros proyectos inverosímiles”. De nuevo, acentúa lo certero de su ubicación, en el segundo intercolumnio de la nave central, desaprobando del gran y provisional tornavoz, sus dimensiones y su forma; resulta “descomunal...de aspecto extraño y desconcertante, pues está formado por la intersección de cuatro superficies que de lo menos que pueden calificarse es de *incompatibles* con la estructura general del templo...”. Pese a sus propiedades funcionales, Gaudí no reconoció la necesidad de “que las formas acústicas y las mecánicas... [deben de atenerse al] *gusto*”. Y concluye afirmando que “procedería... quitar todo el balumbo”²³. Por supuesto, el tornavoz del púlpito menor, ejecutado bajo la torpe dirección de Rubió es mucho más desdeñable, hasta el punto, dice, de que “preferiría ver hoy pintadas todas las maderas del Coro a la peregrina manera de Jujol, que no ver erigido el...tornavoz del púlpito de la Epístola”²⁴. Rubió en 1923 publicaría, en respuesta a Forteza, lo que se ha considerado como su visión más clara y precisa sobre las características de la Catedral²⁵.

En 1928 el arquitecto mallorquín recupera a Gaudí para diferenciar los términos de creación y de restauración, la cual no precisa de la primera y tiene que

²² La cita: G. FORTEZA: “La Restauración...”, 11-12-1922, p. 1. El análisis de Forteza es claro y sistemático; procede en el orden siguiente: una introducción general y a la obra de Gaudí en particular; una referencia a la teoría de Rubió i Bellver sobre el edificio de la Catedral, y, a continuación, considera todas las tareas ejecutadas: “Traslación del coro. La sede episcopal. La capilla de la Trinidad. El presbiterio”; “El retablo del siglo XV” // “Las tribunas del presbiterio”; “Coronas de hierro forjado...”; “Baldaquino...”; “Los sepulcros de...Jaime II y...III”; “La Capilla de San Bernardo”; “Otros proyectos inverosímiles”. *Ibidem*, 11 y 12-12-1922, p. 1.

²³ G. FORTEZA: “La Restauración...”, 12-12-1922, p.1.

²⁴ G. FORTEZA: “Sobre la Reforma... (Carta abierta)”, en *La Última Hora*, 22-12-1922.

²⁵ Así lo indica en el título Joan RUBIÓ: *Algunes observacions sobre la Seu de Mallorca (Contestació a una conferència del arquitecte don Guillem Forteza, publicada els dies 11 i 12 de Decembre de 1922)*, Palma, Imp. Católica, 1913. El juicio sobre la amplitud de la exposición de Rubió de 1923 es de Soledad LIAÑO: *Joan Rubió...*, que analiza las distintas aportaciones: 305-362; p. 309-326 para el artículo de 1923.

quedar al margen del campo de toda experimentación artística²⁶. En junio de 1936, el giro crítico es notorio en concomitancia con las difíciles circunstancias históricas apuntadas antes, y en el contexto del Homenaje a Gaudí, a los diez años de su muerte. Incide en la recurrente proclama del significado ideológico y cívico de la alianza de Campins con Gaudí, una alianza que rebasaba el ámbito de la religión, para convertirse en la afirmación y defensa de la patria común catalana. En lo que se refiere a la perspectiva sobre la reforma gaudiniana, si hasta el momento había defendido la restauración que denominaba arqueológica, esto es la restauración filológica y la fuerza en el monumento del documento, ahora considera que, al programarse, en el año de 1904, la reforma, el edificio no exigía “una restauració “justa”, “estrictament arqueológica”, sino que lo que imperaba era llevarla a cabo desde un punto de vista particular y propio, en síntesis: concebirla como una creación. “Acceptem, doncs, en aquestes segones notes critiques, la interpretació personal de Gaudí en la renovació espiritual de la nostra Seu”, una interpretación que, además, acrecentó y activó la veneración por un edificio, fundiendo su obra con la del más puro espíritu gótico²⁷.

Cuatro años antes del *pentimento* de Forteza, Le Corbusier, en marzo de 1932 y desde Barcelona, había hecho una breve incursión en Mallorca, con centro en Palma y en el pueblo de Pollença. Como se ha señalado, ni el arquitecto ni el racionalismo eran desconocidos en la isla, más que en la vertiente práctica en la de la teoría. El suizo, en la visita a la Catedral, dibujó los tornavoces de Gaudí, la forma de los cuales, y sobre todo la del mayor o púlpito del Evangelio, influiría, según Josep Quetglas, y entre otras obras, en el Monumento de Chandigarh de 1950-1956, que es donde “reprodueix, ara ja directament, la memoria del tornvaveu de Gaudí a la Seu”²⁸. El arquitecto Gabriel Alomar Esteve (Palma, 1910-1997) en 1988, rememoró la visita de Le Corbusier y

²⁶ Guillermo FORTEZA: “En Gaudí”, *Almanac de les Lletres*, VIII, 1920, p. 136-142, recogido en Miguel SEGUÍ AZNAR *Guillem Forteza. Estudis sobre arquitectura i urbanisme*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1984, v. 1: 140-146.

²⁷ Guillermo FORTEZA: “Gaudí i la Restauració de la Seu de Mallorca”, *El Matí* (suplement homenatge a Antoni Gaudí), 21-06-1936, recogido en Miguel SEGUÍ AZNAR: *Guillem Forteza...*, 1984, v. 2: 150-155. Las citas en el texto: 154 y 155.

²⁸ [Josep QUETGLAS]: “Memòria de Mallorca: El tornaveu de Gaudí a la Seu”, en Magdalena JAUME ADROVER et alii: *Le Corbusier a Mallorca. 1932*, Barcelona, [Exposició] Col·legi Oficial d’Arquitectes de les Illes Balears: Mallorca, Govern de les Illes Balears, 2010: 121-129: 122.

enlazó su figura con la de Gaudí, cuya obra el primero había recorrido con Guillermo Forteza como guía. “Quelle bêtise” fue, siempre según Alomar, la primera expresión de Le Corbusier, pero este despropósito se convirtió, tras una mirada detallada, a la Capilla Real, en admiración²⁹. Alomar no consigna nada respecto al tornavoz³⁰. Hasta que punto Forteza pudo modificar su parecer a raíz de las observaciones de Le Corbusier entra en el terreno de la hipótesis. En todo caso, el autor lo justificó como fruto de la reconsideración de las características constructivas de la Capilla Real³¹.

La construcción de un nuevo tornavoz, obra de Elías Torres y de Martínez Lapeña

A partir de la difusión del diseño del tornavoz de Gaudí trazado por Le Corbusier, se gestó la posibilidad de evocar de alguna manera la obra. Finalmente, y a instancias del entonces Conseller de Obres Públiques del Govern Balear, el arquitecto Jaume Carbonero, con la colaboración de profesionales e instituciones³², se decidió construir un tornavoz rememorando el concebido por Gaudí y recuperado para la memoria de la mano de Le Corbusier. Tras barajar diversas posibilidades, se acordó emplazarlo en el lugar originario, y se encargó el proyecto al estudio de Elías Torres y de José Antonio M. Lapeña. En febrero de 2010, la obra quedó instalada en el púlpito

²⁹ Gabriel ALOMAR I ESTEVE: “Sobre les estades de Le Corbusier i Gaudí a Mallorca”, en *Estudis Baleàrics*, 27, 1988, reproducido en Magdalena JAUME ADROVER et alii: *Le Corbusier...*, p. 61-65.

³⁰ En 1969, al autorizarse la demolición del tornavoz, Alomar había sido nombrado vicepresidente de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos de Baleares, en la fecha en que había cesado en su cargo de Comisario del Patrimonio Artístico Nacional, aunque siguió desempeñando una intensa actividad con el ICOMOS.

³¹ G. FORTEZA: “Gaudí i la Restauració de la Seu de Mallorca”, *El Matí*, 21-06-1936, en Miguel SEGUÍ AZNAR: *Guillem Forteza. Estudis...*, p. 150 – 155, especificó: “... noves observacions fetes en el monument de la Seu de Mallorca, reduïdes a l’essència arquitectònica de la construcció medieval, m’han dut a acceptar... [la reforma de Gaudí]... He pogut comprovar, per exemple que la Capella Reial no és... un absis, ni l’arc triomfal no és arqueològicament un límit forçat del presbiteri... car si fos veritable la meva hipòtesi que la Catedral de Mallorca fou reformada i amplificada sobre la marxa per un altre Gaudí del segle XIV, tot això que apunto ara serien arguments per a reforçar la defensa de la interpretació personal del Gaudí del segle XX”: 154.

³² El Colegio de Arquitectos de Baleares, con el arquitecto Federico Climent en la Sección de Cultura, organizó la Exposición que fue la raíz de la idea, conducida por el también arquitecto y profesor de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, Josep Quetglas. Hay que sumar la colaboración del Cabildo de la Catedral de Mallorca.

del Evangelio, esto es en el lugar que había ocupado el elemento original, que, pese a su carácter provisional, se había mantenido por espacio de casi setenta años.

La obra nueva se realizó con una estructura de madera y poliestireno, revestida con fibra de yute y capas de barniz y de pintura, insertando, entre el juego y el reconocimiento, un guiño a Jujol a través del oro con chorreos inferiores en rojo y azul que formaban un aspa en el cuerpo prismático (Fig.2). Si bien, se programó con carácter temporal³³, diversas voces, y entre ellas la del Colegio de Arquitectos de Mallorca, han solicitado, sin éxito, que la obra permaneciese³⁴. El día 13 de abril de 2013 fue desmontada.

Elías Torres y José Antonio Martínez Lapeña, nacidos, respectivamente, en Ibiza y en Tarragona, además de su docencia en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, cuentan con una dilatada y referenciada producción, que ha abarcado tanto el campo de la nueva construcción como el de la rehabilitación, ejercida en los más diversos lugares, y entre estos en las islas, con las cuales mantienen una estrecha relación³⁵. Al enfrentarse al proyecto, ya habían tenido ocasión de conocer, de reflexionar y de intervenir en obras gaudinianas a raíz de la restauración del Park Güell de Barcelona, llevada a cabo entre 1985 y 1993³⁶. No obstante, el tornavoz tiene que enfocarse desde otra perspectiva. No se trata ni de una restauración ni de completar un elemento, desde el momento en que este era inexistente³⁷. Hasta qué punto puede

³³ La Comisión de Patrimonio del Consell Insular de Mallorca, organismo competencial, autorizó la instalación de acuerdo con la solicitud cursada en su momento de que consistía en una instalación temporal, prevista inicialmente entre febrero y octubre de 2010.

³⁴ Joan MOREY PIZÀ: “El Tornaveu d’Antoni Gaudí a la Seu”, *Diario de Mallorca*, 01-03-2013.

³⁵ Entre las aproximaciones a su obra, aparte de las referencias generales y a obras puntuales: Peter BUCHANAN; José QUETGLAS: *M. Lapeña / Torres*, Barcelona, Gustavo Gili, 1990. Richard C. LEVENE; Fernando MÁRQUEZ (eds): *Elías Torres & José Antonio Martínez Lapeña, 1983-1993*. Madrid, Monográfico El Croquis, núm. 61, 1993.

³⁶ El proceso de restauración ha originado una tardía, y profusamente ilustrada, monografía: José A. MARTÍNEZ LAPEÑA; Elías TORRES: *Park Güell*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002. Al margen de las discusiones que suelen ocasionar tareas semejantes, los estudios a los que he tenido acceso coinciden en calificar de respetuosa la intervención en lo referente a la denominada sala hipóstila y banco perimetral exterior, y al margen de otros edificios como la escuela anexa.

³⁷ Dudo si se le puede aplicar la tesis de Oscar Tusquets sobre la conveniencia de finalizar la Sagrada Familia, en contra de lo defendido por él mismo y por un sinfín de ilustres arquitectos

calificarse de reconstrucción o réplica, aunque así se anunció con ocasión de su inauguración: “rèplica... [i] projecte de reconstrucció i d’adaptació actual³⁸”, es una cuestión problemática (Figs. 3 y 4).

La recuperación patrimonial de la arquitectura del siglo XX, y sobre todo la del Movimiento Moderno, ha sido impulsada, de forma muy activa aunque no exclusiva, por la asociación conocida por las siglas DOCOMO, y ha conllevado nuevos problemas en cuanto a su preservación. Para empezar, sigue abierta la cuestión de si esta debe enfocarse desde la gnoseología clásica, esto es desde la que, con, orígenes en la primera mitad del Novecientos, parte del Restauo científico y el crítico, pasa por la serie de documentos internacionales desde la Carta de Venecia a la de Cracovia, y desemboca en las actuales teorías, particularmente en las italianas, de gran repercusión en el Estado Español³⁹. También los enfoques sobre los valores patrimoniales, como los de autenticidad, uso y características de los materiales a utilizar, y la importancia y la definición del proyecto son divergentes, y se han abordado, de manera recurrente, en la serie de encuentros bianuales e internacionales, con reflejo en las aportaciones del DOCOMO Ibérico⁴⁰.

A partir de estas premisas, el debate sobre la idoneidad del proceso: de la concepción a la instalación y a la oportunidad de su mantenimiento, es obligado. En lo

e historiadores del arte a principios de los años sesenta del siglo XX: Oscar TUSQUETS: “¿Cómo pudimos equivocarnos tanto?”, *El País*, 04-01-2011, “http://elpais.com/diario/2011/01/04/cultura/1294095601_850215.html”. Consulta 28-04-2013.

³⁸ Palabras tomadas del anuncio de la inauguración, que rezaba: “Inauguració de la rèplica del tornaveu de Gaudí a la Seu... L’original de Gaudí va ser construït amb estructura de fusta i tela enguixada... El projecte de reconstrucció i d’adaptació actual és de l’arquitecte Elías Torres (Martínez Lapeña – Torres Arquitectos)”.

³⁹ Un útil y apretado resumen para la posición italiana es el de Ignacio GONZÁLEZ VARAS-IBAÑEZ: *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid, Ed. Cátedra, 1999, p. 227 – 284. De todos modos, en general, la perspectiva italiana aboga por aplicar a la arquitectura del siglo XX los mismos criterios de conservación que los que se aplican a los edificios históricos, como recoge Ascensión HERNÁNDEZ: “La arquitectura del Movimiento Moderno: entre la desaparición y la reconstrucción. Un impacto cultural de larga proyección”, en *Apuntes*, v. 21, n. 2, 2008, p. 156-179: 160-161.

⁴⁰ El tema de la autenticidad: Martín CAPELUTO: “Arquitectura ‘efímera’ para la posteridad”: 209-215, y el de la técnica: Víctor PÉREZ ESCOLANO: “Retórica del progreso. Paradojas patrimoniales entre arquitectura moderna y técnica”, p. 125-140, en VV.AA.: *¿Renovarse o morir? (Experiencias, apuestas y paradojas en la arquitectura del Movimiento Moderno)*, Actas del VI Congreso Fundación DOCOMOMO Ibérico, Cádiz 19-22/4, 2007.

que atañe al primer punto, aunque se partió de la historia, de las escasas y fragmentarias informaciones que restaban y de las que se creyó deducir, fue el proyecto el que asumió el papel de guía. Simplificando la crítica operativa de Tafuri, se buscó articular la práctica arquitectónica como proyecto y como metodología, o lo que es lo mismo enlazar en un mismo sistema cultural la arquitectura como historia y la arquitectura como disciplina⁴¹. Antes que lograr una réplica o un clon⁴², entendido como la repetición o la fidelidad estricta a la forma tal como pudo haber sido, se persiguió un nuevo diálogo, originándose, en consecuencia, una obra diferente⁴³, y quizás cabría reconducir la exigida condición de autenticidad, precisamente, hacia el análisis de la sinceridad del diálogo entablado entre proyecto creativo y recuerdo, cuya presencia ha sido una operación histórica constante, incluido el episodio del Movimiento Moderno y pese a los anhelos de *tabula rasa*. Se ha partido, pues, de la memoria y se ha reescrito, como afirmarí­a Deleuze, en y desde el presente.

El nuevo paradigma anheló invocar el *élan*, o espíritu si se quiere, de un volumen en el espacio, de un elemento que había quedado en el límite o al margen de la memoria, en el sentido que no había sido seleccionado por esta para permanecer. La actividad de Torres y de Martínez Lapeña, que comenzó hace más de cuatro décadas, cuenta en su haber con suficientes testimonios que corroboran la idea del actualismo evocador, pues, en caso contrario, no se explicaría el guiño a Jujol, que surca el soporte y, de forma más leve, el reverso del vuelo del tornavoz. Sólo se justificaría la “mejora” estructural obtenida al definirlo sin interferir, como sí ocurría originariamente, en el pilar de la nave, en el cual penetraba.

La ubicación en el lugar donde estuvo el original, es evidente que no responde a ningún requisito funcional material: amplificar el volumen, pero sí que desempeñaría una función simbólica, posibilitando al espectador de hoy una contemplación, una abertura de horizontes, independientemente de que la abertura sea la que debamos

⁴¹ La actualidad de Tafuri en relación con el patrimonio contemporáneo es recogida por Benedetto GRAVAGNUOLO: “Proyectar para tutelar”, *Quintana*, n. 5, 2006, 117-131.

⁴² El término lo ha usado, en relación con la intervención en el patrimonio contemporáneo, Ascensión HERNÁNDEZ: *La clonación arquitectónica*, Madrid, Siruela, 2007.

⁴³ Que ha cumplido perfectamente la exigida condición de reversibilidad como se comprobó al desmontarla.

retener y dirigir hacia la permanencia. Es la inmediatez espacial derivada de su emplazamiento uno de los factores de peso en la consideración de la obra de falso histórico, que se ha esgrimido para justificar la supresión del tornavoz⁴⁴. En el hipotético caso de que pudiera haber inducido al observador inexperto a equívoco, era fácilmente remediable con la inserción de un rótulo, el cual, por cierto, sí que se halla en la capilla catedralicia decorada por Miquel Barceló⁴⁵. Por otra parte, las disquisiciones sobre el falso histórico y el falso arquitectónico son numerosas, y han afectado de manera especial, aunque no sólo, a las reconstrucciones de la arquitectura contemporánea para remitir axiomáticamente, y sin más, el elemento a la primera consideración.

En resumen, los términos del debate podrían asentarse en dos cuestiones: específica una, general la otra. La primera se asienta en la idoneidad de revivir un emblema del pasado y, transformándolo, convertirlo en una sugerencia para la actualidad, que es la función que entendemos que desempeñaba el tornavoz de 2010. Ciertamente, la condición de creación efímera le era en algún modo inherente, pero su durabilidad, independientemente de que estuviera destinado o no a llegar a formar parte de la historia, bien pudiera haberse prolongado más allá de los tres años, que son los que ha permanecido. La segunda, o general, rebasa el tema de estas páginas y se extiende a las intervenciones generalizadas que sufre la Catedral de Mallorca, tanto de nueva creación, como de conservación y restauración, las últimas de las cuales, pese a la pretendida neutralidad y científicidad del proceso, de momento han dejado sumergido en el llanto el portal gótico del Mirador.

⁴⁴ Se ha argüido que tanto formalmente como en lo relativo a la cuestión de los materiales y a la pérdida de la funcionalidad, resultaba “un fals històric que introdueix una percepció errònia del conjunt visual”, en “Informe preliminar y complementario al proyecto de conservación y restauración de los dos púlpitos [de la Catedral]” de 26 de noviembre de 2012: Consell de Mallorca. Patrimoni. Rg. E., n. 26/2012: contiene los expedientes relativos a “Conservació i resturació del cadirat i de les tribunes de la Catedral de Mallorca”, con registro de 25 de enero de 2012, i “Ampliació del permis per la renovació dels púlpits”, con registro de 28 de enero de 2013.

⁴⁵ Se trata de la Capilla del Santísimo o Capilla de San Pedro finalizada en 2006. En este caso hay que precisar que la inscripción informativa responde a razones de identificar la autoría y a parte de los promotores.