

Miquel Barceló y la reforma de la capilla del Santísimo. Una intervención contemporánea en la Catedral de Mallorca

Mercè Gambús
Universidad de las Islas Baleares

La capilla del Santísimo de la Catedral de Mallorca ocupa el ábside lateral derecho de su cabecera. Es de traza gótica y pertenece al núcleo más antiguo de la fábrica catedralicia, procedente del siglo XIV.

La reforma realizada por el artista Miquel Barceló entre los años 2001 y 2006, es decir, desde la aprobación del proyecto hasta su finalización, ha consistido en la creación de una pared cerámica policromada de aproximadamente 300 m², que cubre casi la totalidad de los muros arquitectónicos. Además, cinco vitrales de 12 metros de altura con tonalidades de grisalla, y un conjunto de mobiliario litúrgico realizado en piedra de Binissalem y compuesto por altar, ambón, silla presidencial y dos bancos para el coro ferial, completan la intervención.

El resultado de todo este proceso creativo es un retablo escenográfico que se configura en torno a un tríptico de cerámica con tres frescos y dos cuevas. El mar, la tierra y la humanidad central. Las grutas marinas, replicantes de la arquitectura de trompas, marcan la conexión del circuito escénico como simulacro, como segunda piel.

La multiplicación de los panes y de los peces, junto con la conversión del agua en vino, ha permitido al artista desplegar un corpus iconográfico impregnado de su propia biografía. El mar que sube y despliega una ola gigantesca, a la izquierda: algas, lubinas, mejillones, rayas, pulpos, etc. La tierra, a la derecha: panes, jarras de vino, frutas, hortalizas, etc. Todo gira en torno al eje central: el Cristo llagado, resplandeciente, transfigurado, la luz, el silencio.

Y el sagrario, el símbolo eucarístico, reserva del Santísimo con las huellas de las manos como metáfora de la devoción de los cristianos, de su adoración y del deseo de seguir al Cristo resucitado. La iluminación grisácea de los vitrales acentúa la atmósfera marina de la catedral mediterránea, a la vez que refuerza la función eucarística de la capilla destinada a la reserva y a la adoración del Santísimo Sacramento.

Una escritura en barro y vidrio, en tierra y fuego, en aire y agua. Un argumento, la recreación del silencio como palabra de Dios en su belleza trascendente y en su simbolismo eucarístico.

1. La gestación del proyecto

El mes de enero del año 2000 constituye el punto de partida de esta reforma, asociada a la propuesta que la Universidad de las Islas Baleares hiciera al pintor Miquel Barceló para que aceptara su nombramiento como doctor Honoris Causa por la citada institución. La respuesta del artista quedó vinculada a la posibilidad de una creación artística en Mallorca, que con el transcurrir del tiempo se materializó en la renovación de la capilla de San Pedro, hoy del Santísimo, de la Catedral de Mallorca.

La mencionada intervención fue autorizada el día 16 de diciembre de 2000, por el Capítulo Catedral en votación capitular, así como la retirada del retablo neoclásico de

San Pedro a efectos de la apertura de los cinco ventanales de la capilla que contemplaba la propuesta del artista. La oportunidad de esta elección fue argumentada técnicamente, por razón de la desigual calidad artística del conjunto de la capilla de San Pedro en comparación con las capillas vecinas de la cabecera. El altar mayor y la capilla de la Trinidad, del siglo XIV, conforman en el eje de la catedral, un conjunto acumulativo de testimonios artísticos de diferentes épocas históricas, en el que destacan las formas góticas, renacentistas y modernistas, subrayadas por la magnificencia luminosa de los vitrales y de los rosetones. A su vez, la capilla del Corpus Christi, en el ábside lateral izquierdo, contiene la máquina retablistica más formidable del recinto catedralicio en su formulación inicial del barroco. Otra cuestión a valorar, fue la oscuridad de la capilla a causa del tapiado total de los cinco ventanales, lo cual desequilibraba la percepción luminosa, no solo de los puntos focales de la cabecera, sino también de los circuitos internos de la luz, con lo cual se devaluaban las posibilidades simbólicas de la catedral gótica. Como consideración final, parecía totalmente oportuna una actuación que permitiera la entrada del arte contemporáneo más reciente en el edificio histórico, de acuerdo con la lógica continuidad con lo que ya era una tradición en la catedral mallorquina, y que tendría que facilitar su conexión con el modernismo de Antoni Gaudí y Josep Maria Jujol.

Desde el mes de enero de 2001 se fueron concretando los rasgos característicos del proyecto; así, el Capítulo Catedral en sesiones sucesivas aceptó la propuesta de que el tema y el motivo de la decoración estuvieran determinados por la función de capilla dedicada a la reserva y adoración del Santísimo, y también al coro ferial, donde se celebra la misa conventual de los días laborables. En virtud de este plan de uso se decidió que fuera el capítulo sexto del evangelio de Juan, la multiplicación de los panes y de los peces, y el discurso del pan de la vida como promesa de la eucaristía, el que vertebrara el discurso iconográfico y simbólico a crear por el pintor Miquel Barceló, que habría de integrar: una pared cerámica y cinco vitrales a propuesta del artista, y un mobiliario a propuesta del Capítulo, formado por altar, candelabro de siete brazos, sagrario, ambón, silla presidencial y dieciséis sillas o bancos para los canónigos.

A finales de marzo de 2001 la Universidad de les Islas Baleares, para que el proyecto se materializara y pudiera iniciarse la búsqueda de financiación, encargó al pintor la realización de una maqueta que había de incorporar el diseño de la propuesta. En el verano de 2001, Miquel Barceló se trasladó a Vietri sul Mare, localidad de la costa amalfitana próxima a Nápoles y de gran tradición en la fabricación cerámica. Allí, en el taller del ceramista Vincenzo Santoriello y después de que éste hubiera visitado la capilla de la Seo en el mes de marzo, se procedió a la elaboración de la maqueta. Vincenzo Santoriello, además de su larga experiencia profesional, había trabajado hacía poco con el pintor de la transvanguardia italiana Enzo Cucchi en un gran mural cerámico de baldosas; parecía, pues, totalmente adecuada su colaboración técnica en el diseño del proyecto.

Desde el mes de diciembre de 2001 discurrió el proceso de aprobación del proyecto en las diferentes instancias eclesíasticas y civiles competentes: Capítulo Catedral, Comisión Diocesana del Patrimonio Histórico-Artístico, Comisión del Patrimonio Histórico del *Consell* de Mallorca y Comisión del Centro Histórico del Ayuntamiento de Palma.

El día 1 de julio de 2002 se constituyó la fundación cultural privada *Art a la Seu de Mallorca*, que desde este momento se encargaría de toda la gestión técnica, económica y financiera del proyecto. El 29 de agosto de 2002 tuvo lugar en la capilla de San Pedro de la catedral de Mallorca el acto oficial de presentación de la maqueta y el proyecto de su reforma para transformarla en la capilla del Santísimo. En este acto se firmó el contrato entre el pintor Miquel Barceló y la Fundación *Art a la Seu de Mallorca*, presidida por el obispo de Mallorca, Teodor Úbeda. El documento preveía una ejecución en dos fases. La primera afectaba al mural cerámico y al mobiliario litúrgico, mientras que la segunda se refería a los cinco vitrales y a la iluminación eléctrica.

La obra de Miquel Barceló en la Seo empezó oficialmente el 24 de septiembre de 2002, cuando se iniciaron los trabajos de adecuación de la capilla para acoger la reforma proyectada. En cuanto a la creación del mural cerámico, éste principió en enero de 2003 en el taller amalfitano de Vincenzo Santoriello y no concluyó hasta el día 7 de julio de 2003. Las primeras piezas llegaron a la Seo el 4 de diciembre de 2003. Entre el 12 de enero y el 2 de agosto de 2004 se procedió a instalar el mural en la capilla mediante un sistema de anclajes de aluminio, visibles desde el perfil frontal anterior del recinto.

El proyecto de mobiliario litúrgico, diseñado y donado por Miquel Barceló, fue aprobado por el Capítulo Catedral el 6 de noviembre de 2004: la obra ha sido ejecutada en piedra de Binissalem mediante una volumetría rectilínea, desnuda y sin inscripciones, que finalmente forma un conjunto integrado por el altar, que preside el espacio central; el ambón, en el lado izquierdo; la silla presidencial, detrás del altar a la derecha, y dos bancos para el coro ferial, dispuestos en ambos lados, bajo la piel cerámica. En el mes de mayo de 2005 se instaló en la capilla y finalizó así la primera fase de la intervención.

La segunda fase ha sido desarrollada en torno a la iluminación, tanto la natural, a través de los vitrales, como la eléctrica. Los cartones presentados por Barceló, sin figuración y con tonos azulados, caquis y verdosos, para los cinco vitrales fueron aprobados por el Capítulo Catedral el 9 de abril de 2005 que no obstante fueron modificados por el pintor, procediéndose a su instalación en diciembre de 2006. Las vidrieras han sido fabricadas en Toulouse en el taller de Jean-Dominique Fleury mediante la técnica de la *grisaille*

2. El plan iconográfico

La maqueta realizada por el pintor, contemplaba un muro cribado de cerámica policromada y cinco vitrales coloreados sobre metacrilato, que se fundamentaban en el plan iconográfico elaborado por el delegado diocesano del Patrimonio Cultural, Pere-Joan Llabrés. En el informe, que firmó el canónigo, el 15 de abril del 2005, se describe de esta manera el discurso iconográfico de la capilla del Santísimo formulado al artista:

La nueva decoración de la capilla del Santísimo se inspira en el signo de la multiplicación de los panes y de los peces, obrada por Jesús, y en el sermón del pan de vida, que la siguió, que es la promesa de la Eucaristía, según el capítulo sexto del Evangelio de Juan. Este pasaje evangélico es completado por el de la conversión del agua en vino, según el capítulo segundo del mismo Evangelio, en las bodas de Caná: el primer signo de Jesús, que también es anuncio de la Eucaristía.

El programa iconográfico, propuesto al artista, contemplaba una figuración simbólica, sacramental, actualizada del signo, narrado en el cap. 6 de Juan: ahora es el Señor Resucitado quien reúne la comunidad de los creyentes y les parte y reparte el pan de vida y, por medio de los fieles, saciados en la Eucaristía, reparte el pan que da vida al mundo, lo que vence la muerte del hambre.

Ciertamente la figura central tenía que ser la del Resucitado. Para plasmarla, se tuvo bastante en cuenta que el Resucitado tiene un cuerpo espiritual, según la 1ª Co 15: «Es sembrado un cuerpo terrenal y resucita un cuerpo espiritual... El último Adán es Espíritu que da vida» (44-45). «El Señor es Espíritu» (2 Co 3, 10). La plasmación del cuerpo espiritual del Resucitado se inspira en el pasaje de la Transfiguración: «Su cara se volvió resplandeciente como el sol y sus vestidos, blancos como la luz».

(Mt 17, 2). La figura del Resucitado va vestida de luz blanca, resplandeciente, pero en el costado, en las manos y en los pies muestra las llagas del crucificado, siguiendo la narración de Juan (20, 25.27), cuando Cristo mostró la herida de los clavos y del costado a los apóstoles ocho días después de Pascua, o de Lucas (24, 40): les mostró las manos y los pies, traspasados por los clavos de la crucifixión. Una grieta de la cerámica recuerda la figura de la cruz. En los pies del Resucitado, dentro de la cerámica, se abre el sagrario para la reserva eucarística, bien resaltado por la puerta resplandeciente de oro fino.

Elementos para la celebración.

Dentro del mismo estilo de la obra de cerámica, se han proyectado los elementos (móviles o fijos) para la celebración eucarística.

- 1. El altar, de piedra mallorquina, de Binissalem, que no tiene que quitar importancia, por sus dimensiones, al altar mayor de la catedral.*
- 2. El ambón, de piedra como el altar, llevará escritas las palabras que dan sentido a la gran iconografía de la cerámica: «PAN PARA LA VIDA DEL MUNDO» (Jn 6, 51).*
- 3. La sede presidencial, fija, de piedra arenisca.*
- 4. Un candelero, fijo o móvil, con tres luces, se enderezará junto al altar: una de sus luces permanecerá encendida para la reserva; las otras dos se encenderán para la misa.*
- 5. Los bancos del coro ferial serán también de piedra arenisca y serán colocados a los dos lados, bajo el mural de cerámica.*

3. El proceso creativo

Tal como anteriormente se ha indicado, la obra de Miquel Barceló en la catedral se inauguró oficialmente, una vez que los albañiles iniciaron los trabajos de adecuación de la capilla para acoger la reforma proyectada. Con esta finalidad, se procedió a desmontar el retablo neoclásico, acabado en el año 1839 y que había sustituido a uno anterior, del siglo XVI, destruido a raíz de un incendio en esta capilla el 15 de septiembre de 1819. El retablo decimonónico era de piedra arenisca y yeso veteados con decoraciones de madera policromada; había sido obrado por Rafael Marçal y Miquel Torres, y a pesar de la voluntad de trasladarlo a la iglesia de San Magín, tal como se había previsto, fue imposible desmontarlo a causa del material de obra con el que estaba fabricado, de manera que hubo de descomponerse sin posibilidad de recuperación. La

tela central, de Salvador Torres, que representa la entrega de las llaves a San Pedro, resta hoy expuesta en la capilla del San Cristo de las Almas del recinto catedralicio. También en esta capilla han sido alojadas las dos esculturas de San Juan Bautista y San Bruno, que Adrià Ferran, en el año 1812, había obrado para la Cartuja de Valldemossa. A su vez, el monumento funerario del obispo Miquel Salvà (fallecido en el año 1873) ha sido trasladado a la capilla del Descendimiento, y el del obispo Bernat Cotoner (fallecido en el año 1684), una vez restaurado, ha quedado instalado en la capilla del Corazón de Jesús.

La reja, costeada por el canónigo Luí Barberini en el año 1897, se ha conservado y está pendiente de su destino definitivo. Hay que recordar que en el transcurso de los trabajos de anclaje del mural cerámico, se destapó un fragmento de pintura al fresco del siglo XIV que representaba una procesión y que ha sido objeto de una intervención a efectos de su consolidación, de manera que ahora queda tras la pared de cerámica, a distancia de los anclajes. La arquitectura deteriorada de la capilla ha sido restaurada, así como los ventanales. A su vez, se ha derribado la parte alta de la sacristía de San Pedro con el fin de liberar la parte inferior de los dos ventanales laterales.

La capilla, ligeramente asimétrica, con una relativa desviación de los muros y con unas medidas de veinticinco metros de alto, ocho metros de ancho y doce metros de profundidad, fue acondicionada para acoger la primera fase del proyecto, es decir, la creación de la piel cerámica. Desde el mes de enero del 2003 en el taller cerámico de Vincenzo Santoriello, en Vietri sul Mare se procedió al comienzo de la obra. La nave, que hubo de acoger la creación de la superficie cerámica de unos 300 m² y 16 metros de altura, ocupaba un espacio ancho y diáfano de 2.000 m², con una altura de 17 metros. Se instalaron dos grandes estructuras inclinadas de tubos metálicos a manera de andamios que soportaron el peso de la arcilla, a la vez que permitían el trabajo en pendiente y por las dos caras. Por encima de la superficie exterior, se dispuso una especie de puente de estructura metálica motorizada que facilitaba al pintor el desplazamiento a través de dos carriles, a fin de que pudiera abarcar toda la cara externa del mural. Una cámara de vídeo en la parte posterior y un monitor bajo la superficie de arcilla le permitían observar el efecto de la manipulación gestual. La selección de la arcilla, procedente del norte de Alemania y de las regiones italianas de Roma y Salerno, estuvo condicionada por tres criterios: la maleabilidad, la resistencia y el cromatismo. Todo ello afectaba al granulado, a la textura, a la espesura y al aspecto, así como a la necesidad de mantener permanentemente húmeda la arcilla, lo cual condicionó los ritmos de trabajo del modelado.

En una entrevista realizada a Miquel Barceló, a propósito de la finalización de la reforma catedralicia (*Magazine*, 7 de enero del 2007), éste explicaba la ideación de la obra; así se refería al concepto orgánico de la cerámica como expresión de vida:

Sabía que una pared cerámica ya es todo un espacio que se hace independiente de la arquitectura. La pared cerámica es soporte y obra al mismo tiempo. Lo primero que encontré más excitante en la capilla fue eso: toda una obra con esta masa de barro, era una manera de entrar en una organicidad absoluta. Es una obra arquitectónica y va más lejos que eso, pervierte la arquitectura de alguna manera, la hace innecesaria. Detrás hay tan sólo un eco, una resonancia de la arquitectura.

Creo que la piel cerámica era una necesidad de la dinámica de mi obra, iba hacia aquí. Mis piezas eran cada vez más grandes, entraba en ellas, las trabajaba con todo el cuerpo. Primero había sido una cosa digital, hecha con los dedos, sólo modificaba formas existentes, luego inicié una metamorfosis. Mi experiencia de trabajar con fango siempre la he visto como una extensión de mi pintura, literalmente esto: el barro es una rama de mi pintura.

Una de las características más singulares de la piel de Barceló, en la fase del modelado, es la morfología de protuberancias que o bien van hinchándose hasta abrirse como si de vacíos de vida se tratara:

El barro se hincha hasta que se abre: los agujeros de los puños y de los dedos, de los codos y de los pies, los positivos y los negativos de las huellas de mi cuerpo son la obra. El milagro, el tema, es que un bulto se abra y es la boca de un pez o es una granada o un higo

o bien se transforman a través del gesto acumulativo:

También hacía drippings de arcilla lanzando pizzas enormes de fango de sesenta kilos, que era la máxima cantidad que podía tirar al aire, que caían como un papel mojado que creaba estas formas de grutas marinas, de medusas y de pulpos. Obré muchos panes que eran bultos y no eran panes, hasta que un día tuve la intuición de que era necesario secar el fango. Con un secador los bultos se metamorfosearon en panes. Este poder de transmutación del fango en carne, en panes, en peces, es asombroso.

Para la cocción, a mil cincuenta grados, y vista la imposibilidad de un horno que respondiera a las necesidades de una obra de estas dimensiones, el ceramista Santoriello imaginó un horno modular de formas trapezoidales que envolvía las piezas y conseguía de esta manera el mismo efecto de la pieza horneada. En esta fase, la estructura agrietada de la cerámica adquirió la forma definitiva y actuó simbólicamente como un sistema de comunicación que relaciona el conjunto y lo dota de unidad temporal:

Las grietas son una gran red, son como las termitas de África, dan un sentido involuntario a todo, dan una ligazón, una idea del tiempo. Las grietas hacen ligar perfectamente esta piel de arcilla con Gaudí y Jujol, las grietas hacen que la obra coja su lugar allá dentro gracias a su organicidad. El dibujo que hacen las grietas seguro que Gaudí y Jujol lo habrían firmado de golpe. Seguro. Me gusta la escritura de Jujol en forma de algarrobos, creo que hay una especie de comunión, de diálogo de mi obra y las suyas. Era muy consciente de que el retablo tenía que coexistir con la obra de Gaudí y de Jujol. Las grietas creo que han sido un acierto, y no las había hecho nunca.

En cuanto al desarrollo del plan iconográfico, éste fue conviviendo con la memoria barceloniana y activándose al hilo de la pintura cerámica:

La iconografía iba saliendo casi naturalmente. Me gustaba el hilo central de los panes y los peces que funcionaba. Por extensión, los panes son todos los frutos de la tierra. Por extensión, los peces son todos los frutos del mar. Y como conclusión hay el Cristo con los estigmas sobre una pared seca de cráneos. La morfología, el vocabulario

de la obra siempre es un bulto que se abre como la boca de un pez, como una granada, como un fruto abierto [...]

[...]Para realizarlo hice unos cuantos dibujos. Era igual que cuando hacía autorretratos del pintor en el taller. La única figura humana que tenía sentido: el artista en el taller. Las llagas son la convención. Le di mis medidas corporales y esta especie de soriasis que lo recubre.

En el taller de Vietri, el modelado, la cocción y la policromía configuraron las diversas fases de trabajo, aunque el color era aplicado antes o después de la cocción, según los resultados deseados. Además, se utilizó el engobe a fin de que la apariencia fuera más homogénea, como un fresco, sin resplandores. Finalmente se aplicó en toda la superficie un barniz de cera natural, como protector que impida la adherencia del polvo. Una vez concluido e instalado el mural cerámico en su sede definitiva, se procedió a la segunda fase, determinada por el tema de la iluminación, natural y artificial. En el primer caso Barceló, después de desechar anteriores diseños policromos para los vitrales de los cinco ventanales, optó por la técnica de la *grisaille* mediante placas de dos cristales superpuestos. Representan palmas, olas, raíces y algas, dibujadas, con una escritura esgrafiada sobre una superficie estofada de líquido de plomo que reproduce la luz del fondo del mar.

*Al principio hice unos cartones de los vitrales con colores terciarios como los colores de las frutas cuando no están maduras, caquis, azulados, lilosos. Me di cuenta, cuando probamos de abrir un agujero y trabajar con tonos verdosos y azulados, que la luz era cegadora y se lo comía todo. Realicé pruebas con una técnica de vidrio denominada *grisaille* que se hizo servir en el siglo XIX. [...] Además me permitía trabajar directamente sobre el vidrio como una unidad, no a trozos como en un collage. Era como una pintura, como una aguatinta, como una aguada, como tinta china. Después, con el dedo, hice los esgrafiados. [...] Además, no quería añadir iconografía en los vitrales y por eso lo que he hecho son algas, raíces, palmas, olas, grietas, brotes de arcilla que suben hacia arriba, grietas blancas, grietas de luz.*

La luz, hay que recordarlo, es la clave simbólica de la capilla, de ahí que el proceso de iluminación eléctrica haya sido concebido como un instrumento al servicio de la triple función del recinto: expositivo, litúrgico y de plegaria; así, se han graduado los diferentes niveles de intensidad lumínica mediante combinaciones alternativas de focalización y barrido, que permiten de este modo la recreación de las ambientaciones previstas.

4. Una intervención contemporánea en la Catedral de Mallorca

El retablo como testimonio histórico del arte religioso es una máquina compleja e intertextual donde confluyen morfologías, tipologías, lenguajes, materiales y técnicas, repertorios iconográficos, usos preceptivos, funciones ideológicas y escrituras estéticas. Su evolución en el arte religioso ha encontrado en la capilla del Santísimo de la Catedral de Mallorca la última versión de un discurso diacrónico. Un tríptico de cerámica con tres frescos y dos cuevas concebido como segunda piel, que a su vez constituye una intervención en el patrimonio, porque renueva y enriquece un espacio histórico, le aporta el lenguaje de nuestro tiempo y le asegura una nueva temporalidad.

Miquel Barceló ha sido consciente de que la reforma realizada en la capilla del Santísimo de la Catedral de Mallorca constituye un hito único en su trayectoria artística, porque nunca en el transcurso de su carrera se había enfrentado al reto de dialogar con un edificio de raíces tan profundas. Una iglesia catedral que nace a principios del siglo XIV, que crece en las formas góticas hasta el esplendor renacentista en las postrimerías del siglo XVI. Una iglesia catedral que se ha ido adaptando al inexorable curso del tiempo, asumiendo reformas y restauraciones hasta el siglo XXI. Una iglesia catedral que ha hablado todos los lenguajes artísticos: la arquitectura, la escultura, la pintura, los vitrales, los tapices, la orfebrería, el mobiliario...; una iglesia catedral que ha recreado una sucesión de escrituras estilísticas: la gótica, la renacentista, la barroca, los historicismos neoclásico y neogótico, el modernismo. Una iglesia catedral que es memoria de los nombres de sus creadores: Ponç Descoll, Pere Morey, Jean de Valenciennes, Henry Alemán, Pierre de Saint-Jean, Guillem Sagrera, Antoni Verger, Jaume Blanquer, Francisco Herrera, Juan Bautista Peyronnet, Joaquín Pavía y Birmingham, Josep Folch i Costa, Antoni Gaudí, Josep Maria Jujol..., pero también es memoria de su episcopologio, de su cabildo, de sus benefactores, de su tradición litúrgica, de su cultura musical. Una iglesia catedral, finalmente, que es un pueblo y es su historia.

Con la reforma de la capilla del Santísimo, Barceló ha reabierto un debate: el de la idoneidad de la creación artística contemporánea como forma de conservación del patrimonio. Los interrogantes que la intervención suscita han estado presentes en el proceso y es seguro que se convertirán en motivo de reflexión para los especialistas. ¿Era necesaria la reforma de la capilla de San Pedro para transformarla en capilla del Santísimo? ¿Es legítimo dispersar el patrimonio que había forjado la imagen histórica de la capilla de San Pedro? ¿Ha de convertirse la Seo en un lugar de experimentación del arte contemporáneo? ¿Cómo se resuelven las inevitables interferencias entre la catedral templo y la catedral patrimonio? Estas y otras cuestiones son y serán objeto de debate, pero lo que resta hoy, es la valentía de la opción a pesar del riesgo. El recordado obispo Teodor Úbeda, muerto en mayo de 2003, y el Capítulo Catedral respondieron al reto lanzado por Miquel Barceló, y en medio de todas las dificultades de este camino de siete años, el proyecto siempre fue defendido en coherencia con la idea de la Catedral de Mallorca como obra incompleta y abierta, testimonio de todos los tiempos de su itinerario biográfico. Itinerario que enlaza, de manera directa y consciente, con la reforma litúrgica del obispo Campins y con su adecuación espacial y decorativa llevada a cabo desde el año 1904 por Gaudí y Jujol.

La capilla del Santísimo es deudora de la obra modernista del presbiterio; su genética es reconocible en el relieve del muro cerámico con reflejos policromos que recubre el frontal y las trompas, o en la organización reticular de piezas cerámicas policromas engastadas en el muro del fondo; o incluso, en la luz irreal y mística de los vitrales tricolores. De este modo se explica la decisión de Barceló por recurrir a la grisalla en las cristalerías, que han densificado el aire y lo han espesado para frenar la movilidad de la luz; igualmente la continuidad formal se manifiesta en la apariencia homogénea de su piel cerámica, recubierta con engobe, sin brillos, asimilando una policromía cerámica casi submarina aplicada sobre un repertorio iconográfico de tierra y mar, el cual enlaza con las flores, las palmas, el agua o las estrellas, ejecutados por la mano frenética e impaciente de Jujol. Como Gaudí y Jujol en la obra de la Seu, Barceló también se ha servido de una metodología creativa afín: actuar, hacer. La obra de Miquel Barceló en la capilla del Santísimo es una actuación interminable, el acto de

obrar sobre formas y materiales, que combina el diseño y la planificación técnica con el frenesí interiorizado.

El resultado: un diluvio de metáforas. La metáfora es la novedad. Un arte que experimenta e innova desde el atavismo del barro, que vive y se transforma en la protuberancia hasta abrirse y metamorfosearse al mismo tiempo en nuevos signos. Esta es la modernidad de la obra, la metáfora permanente que le permite trascender todos los códigos posibles, el del hombre religioso y el del hombre sensible.

La capilla del Santísimo, cripta submarina de silencio, resguardada en un muro cerámico indiscernible y ambiental, en una profundidad sin medida, subrayada por un dibujo cribado y un movimiento de bultos y agujeros, ha ido tejiendo una red de incitaciones visuales, desmaterializadoras de la fuerza de los muros de piedra, y a su vez, saturadas por el nacarado claroscuro que glasea el reflejo de los cinco grandes vitrales. Es el silencio, es la palabra de Dios, es la metáfora.