

EL CONJUNTO DEL RELICARIO DE LA NUEZ DEL DESAPARECIDO MONASTERIO DE SANTA MARGALIDA DE PALMA, EN EL ACTUAL CONVENTO DE LA CONCEPCIÓN

**Elvira González Gozalo /
Magdalena de Quiroga Conrado**

Real Academia Mallorquina de Estudios Históricos, Genealógicos y Heráldicos

Resumen: El relicario de la Nuez es un objeto de devoción vinculado a un suceso tradicionalmente milagroso que se produjo en el monasterio de Santa Margalida de Palma en la Edad Media. Para ratificar tal episodio a las valvas de la nuez se aplicaron sendas placas de marfil tallado, importadas de Francia, y las cáscaras se forraron con trabajos de plata. La *nux* abierta se conserva en dos extraordinarias contenedores de orfebrería hechos ex profeso o regalados a posteriori. El artículo se adentra además en todas aquellas religiosas mallorquinas que fueron susceptibles de promover tal reliquia, vinculada a la devoción por la talla del Crist del Noguier que actualmente se encuentra en el convento de la Concepción.

Palabras clave: Relicarios, amuletos, arquetas, eboraria, orfebrería, conventos de clausura femeninos.

Abstract: The so called Nut's shrine is an object of devotion traditionally linked to a miraculous event which occurred in the monastery of Santa Margalida of Palma in the Middle Ages. To emphasize the significance of such an object, carved ivory boards imported from France were placed onto the leaflets of the Nut shrine and the shells were lined with silver work. The nux is preserved in two extraordinary jewelry containers exclusively designed or received as a present. This object also delves into all those religious mallorcan, sensitive enough to promote such relic devotion linked to the size of the Noguier Crist. The shrine is currently at the convent of the Conception.

Key words: Shrines, amulets, small trunks, ivories, objects of a silversmith, feminine monasteries of closing.

Rebut el 31 de maig. Acceptat el 25 de novembre de 2013.

Abreviaturas: ACV = Arxiu de Can Vivot, ADM = Arxiu Diocesà de Mallorca, AMPC = Arxiu del Monestir de la Puríssima Concepció, MRAMEG = *Memòries de la Reial Acadèmia Mallorquina d'Estudis Genealògics, Heràldics i Històrics*.

El Relicario de la Nuez es uno de los mayores tesoros que guarda el convento de la Concepción procedente del desaparecido convento de Santa Margalida de Palma. Es objeto de devoción desde la Edad Media y es formalmente una nuez de nogal, una *nux*, con episodio milagroso, abierta y adornada con un díptico tallado de marfil.

Para proteger los pericarpios de la nuez se labraron sendos escudetes abombados de plata y para contemplar los dípticos de marfil, que tapan las partes huecas de la nuez, se dejaron las valvas abiertas dentro de un estuche de viriles estanco. Todo el conjunto se guarda dentro de un baulillo de plata abridero que es, por lo demás, el objeto de más moderna confección.

El estudio de este conjunto se basa en una parte inicial que hace mención de las religiosas del monasterio de Santa Margalida que pudieron estar vinculadas al patrocinio de esta reliquia y que probablemente dejaron en ella, a través de pequeños elementos suntuarios, los componentes heráldicos de las casas nobles de Palma a las que pertenecían. Una segunda parte realiza el análisis formal de las piezas de orfebrería que componen este extraordinario relicario.

PRIMERA PARTE

Notas sobre el desaparecido monasterio de Santa Margalida

Después de la conquista de Mallorca por Jaime I en 1229, y como una parte más de la obra repobladora y de gobierno se fundó el convento de Santa Margalida de Palma. Tras el estudio en profundidad sobre el origen social, geográfico y demográfico de las primeras religiosas de Santa Margalida,¹ llegamos a la conclusión de que el convento de Santa Margalida fue una fundación independiente. Tuvo indiscutiblemente el apoyo del Rey -primero de Jaime I y después de Jaime II- pero no fue una fundación real, sino nobiliaria. Se trató de una de esas fundaciones, habituales en aquella época, realizada con una dotación inicial por parte de los grandes nobles y caballeros venidos a la conquista, en la que la nueva comunidad -que puede ser un grupo de mujeres piadosas- se vincula a una orden existente sin necesidad de que anteriormente hubiesen pertenecido a otro convento. Y aunque en un primer momento las religiosas se acogieron a la regla de la orden de Sant Jaume, sabemos que en 1270 ya pertenecían a la orden Agustina.²

La primera fundación de religiosas de Santa Margalida tuvo lugar en la parroquia de San Nicolau en la plaza del Mercat. Por motivos que explicamos en el citado trabajo en nota (1), las religiosas se trasladaron al incipiente convento que los franciscanos habían recibido del rey junto a la Porta Pintada. Guillem de Torrella i de Cabanelles (en Mallorca en 1229-†1267), fundador de citado convento franciscano y hermano de la primera priora de Santa

¹ Todos los datos referentes a la evolución arquitectónica del convento, así como los biográficos o genealógicos de las religiosas, salvo que se cite otra cosa, están extraídos de: QUIROGA CONRADO, DE, M.: *Santa Margalida de Palma de convento agustino a Hospital Militar: siglos XIII-XX*, Madrid, 2013 y de QUIROGA CONRADO, DE, M.: *La clausura como mecanismo de control de natalidad y patrimonio. El ejemplo de Santa Margalida de Palma*, (en curso).

² ACA, pergamino 2060.

Margalida, sor Catalina de Torrella i de Cabanelles (1232-1269), fue enterrado en una capilla construida a tal efecto, en un cenotafio con sus armas, las cuales también aparecen en las ménsulas y la clave.

El momento del traslado definitivo de las religiosas de la plaza del Mercat a la Porta Pintada fue entre 1272 y 1276, y junto con la priora, sor Berenguera de Santmartí (1272-1285?) había una docena de monjas, de las más nobles familias del reino, dispuestas a convertir su nuevo espacio en un hermoso, poderoso e influyente convento. Para ello disponían de magníficas relaciones familiares y políticas que les proporcionaron los ingresos económicos suficientes para llevar a cabo su empresa.

Entre 1300 y 1400 ingresaron noventa y dos religiosas en el convento, y aunque nuestra lista es probablemente incompleta -como la documentación de esa época-, sabemos que el 60% de ellas lo hicieron a partir de 1370. Las dependencias del mismo hasta la década de los sesenta seguían siendo las mismas que en el siglo anterior, sin embargo es en la segunda mitad de este siglo cuando se amplía y se consolida definitivamente con sus edificaciones básicas. Coincide con una etapa independiente tras la pérdida del poder de la dinastía privativa de Mallorca, y el nuevo rey Pedro, practicará una política continuista en su relación con los monasterios.

La primitiva iglesia resultó muy pronto demasiado sencilla para las aspiraciones y pretensiones que tenían las religiosas. De manera que, aprovechando las últimas directrices de lo que fue el impulso constructivo del reinado de Jaime II y el advenimiento de la nueva monarquía, se plantearían la edificación de una nueva iglesia y de una sala capitular en el nuevo gusto de la época, tan influenciado por el gótico francés del Languedoc, junto con una ampliación del dormitorio (el *dormidor*) del siglo XIII.

El comienzo de las obras del ábside, del capitulo y del segundo piso de ese dormitorio no será efectivo por circunstancias que desconocemos -entre las que pudieran estar la ya citada inestabilidad política y económica del nuevo reino de Mallorca y la peste (1345-48)- hasta la década de 1360-70, y se prolongará hasta avanzada la década de los ochenta de la mano de otra priora de la familia fundadora del monasterio: sor Catalina de Torrella [i Sureda] (priora desde 1341-hasta alrededor 1374-80).

De este momento, de furor constructivo y de ornamentación interior de la iglesia, data la leyenda y tradición del Sant Crist del Noguer que supuso el encargo de la figura homónima y de la reliquia de la Nuez, objeto de nuestro estudio. Todo ello como parte fundamental del ajuar y objetos de veneración que debían ser expuestos en la nueva capilla mayor o ábside que se acababa de construir.

El Sant Crist, actualmente venerado en el convento de la Puríssima Concepció de Palma y procedente del de Santa Margalida, es una de las figuras más destacadas del antiguo convento por la veneración que se le tuvo desde muy antiguo. Estuvo situado hasta el siglo XIX en la primera capilla de la nave en el lado del Evangelio. La historia del Sant Crist se describe en un libro que se encuentra en el archivo del convento de Nuestra Señora de la Concepción, el *Llibre dels Miracles del Sant Crucifici de Santa Margalida* escrito

por el sacerdote Francesc Tallades,³ y en diversas publicaciones más,⁴ por lo que no nos detendremos demasiado en los hechos.

La leyenda cuenta que siendo priora sor Catalina de Torrella [i Sureda] quiso comprar un nogal a una vecina del convento para hacer tallar un Cristo. La vecina, Catalina Nadal, no quiso venderlo. Al año siguiente al ver que sólo le había dado una nuez consideró que era una señal y se lo vendió a la priora. El milagro fue que al tallar el árbol, apareció el Sant Crist en el tronco, y al abrir la única nuez, apareció en una mitad otro Sant Crist con un San Juan Evangelista y la Virgen a su lado, y en la otra mitad otra Virgen con dos ángeles, asimilada a Nuestra Señora de los Ángeles.

Mateo Rotger⁵ afirma también que el Cristo es una talla de tipología del siglo XIV-XV, lo que se confirma en numerosos documentos que ya mencionan la presencia del Cristo en el convento desde 1395 en que Catalina, la madre de sor Sibil·la Ravell [profesa en 1381⁶ y vicaria en 1391⁷], hace un legado perpetuo de una lámpara encendida delante de esta figura del Sant Crist que debía cumplir su marido Pere Ravell mientras viviese. Siendo como es la reliquia de la Nuez parte de esa leyenda, ésta sería, de momento, la primera fecha de que disponemos documentalmente de la presencia segura de ambas piezas en el convento.

Si bien la datación, tanto para el Cristo, como para la reliquia de la Nuez, queda establecida entre 1381 y 1395, no descartamos que su encargo pudiera ser anterior. Coinciden estos datos con los que aporta en este estudio Elvira González que centra su origen a mediados del s. XIV, en el entorno de 1350.

Las religiosas promotoras de la reliquia

Más aventurado resulta establecer su atribución a una religiosa en concreto o a algún miembro de su familia. El mismo estudio artístico aporta también un interesantísimo dato sobre la procedencia de la pieza de un taller francés, en particular de París, de las fábricas de eboraria establecidas en Île-de-France, lo que nos acercaría a alguna de las religiosas que, o bien eran originarias de Francia, como en concreto las hay de la zona sur, o cuyas familias tuvieron intereses comerciales o vínculos familiares en el vecino reino durante el último cuarto de aquel siglo.

Entre las religiosas susceptibles de ser las responsables de la introducción en el convento de esta magnífica pieza -por las muchas circunstancias que confluyen en ella- destaca por encima de todas, aunque no deja de ser una hipótesis: sor Catalina de Torrella [i Sureda].⁸ Esta monja llegó a ser priora desde 1341 hasta por lo menos 1374, última fecha

3 AMPC, MSN-II/ D^o Francisco Tallades P.^o natural de Campos Beneficiado en la Parroquia de Sta. Eulalia de Mallorca; ROTGER, M.: *El Santo Christo del Noguer. Historia del milagroso crucifijo*, Palma, 2001 (1949), p. 19-21.

4 PINYA FORTEZA, B.: *Monasterio de Santa Margarita*, Palma, 1953, p. 148-153; ZAFORTEZA MUSOLES, D.: *Del Puig de Pollensa al Puig del Sitjar*, Mallorca, 1945; ROTGER, M.: *El Santo Christo...*

5 ROTGER, M.: *El Santo Christo...*, p. 19-21.

6 ARM, ACM, Not. núm. 14649, sf.

7 ARM, ACM, Not. núm. 14758, f. 50.

8 ROTGER, M.: *El Santo Christo...*, p. 14-18.

en la que la tenemos documentada como tal.⁹ La siguiente priora, sor Clara Bordoy, no la encontramos hasta el 24 de julio de 1380,¹⁰ por lo que sor Catalina debió morir en una fecha aún desconocida entre los años 1374 y 1380.

Sor Catalina de Torrella i Sureda (siglo XIV)

Por vía paterna sor Catalina era bisnieta de Bernat de Torrella, sobrino carnal del fundador.¹¹ Nieta del doncel Pere de Torrella, *Pericó* (test. 1348), casado con Catalina de Salelles i Morató, hija a su vez de Ramon de Salelles -el fundador del Hospital de Pobres de Santa Catalina- casado con Raymunda Morató.¹² Hijos de *Pericó* y Catalina fueron: Pere, heredero de los bienes de Torrella; Ramon o *Ramonet*, heredero de los bienes de Salelles y, Catalina de Torrella i de Salelles, casada con Raymundo Satorre.¹³

Ramón o *Ramonet* de Torrella i de Salelles casó con Inés Sureda i de Tagamanent¹⁴ y de este matrimonio nació Catalina de Torrella i Sureda, que ingresó en el convento entre 1325 y 1330.¹⁵ Fue priora de 1341 hasta alrededor de 1380 y durante su priorato profesó su sobrina sor Margalida de Torrella, hija de su hermano Arnaldo.¹⁶ Profesaron además sus parientas sor Blanca de Tagamanent y sor Blanca de Tornamira.¹⁷

Esta priora además de pertenecer por sus cuatro linajes a las principales familias de la isla -vinculadas políticamente a la familia real-, lo estaba también familiarmente por vía materna. Su tía abuela, Blanca de Salelles, había casado en segundas nupcias con el infante Pagà de Mallorca, hermanastro del rey Jaume III, hijo del Infante Ferran de Mallorques.¹⁸ En 1349, Jaume III vende sus territorios franceses al rey de Francia. El infante Pagà morirá en la batalla de Lluçmajor (octubre de 1349) y Blanca se fue al exilio en la villa de Morella.¹⁹

Sor Catalina fue, además, la principal promotora de las obras de expansión que se realizaron en Santa Margalida en la segunda mitad del siglo XIV y durante su priorato se procedió a decorar la iglesia y a completar su ajuar. La obra del ábside y del Capítulo -tal y como hemos desarrollado en otro trabajo- fueron realizadas con toda probabilidad por Pere Morey. Su cronología aún no ha sido claramente establecida y gracias a su intervención en

9 BORDOY Y BORDOY, M.J.: *Arran de la Porta Pintada. Poder i prestigi femení al monestir de Santa Margalida (Ciutat de Mallorca, segles XIII-XVI)*, Palma, 2009, p. 211; AMPC, MSN-II. Lo sigue siendo en 1349 y 1364 (ARM, ECR-374, fol. 199v; ARM, Prot. p. 4, f. 122).

10 ARM, Prot. C-18, f. 128.

11 Del origen de los Torrella y ascendencia de esta priora: QUIROGA CONRADO, DE, M.: *Santa Margalida de Palma...*

12 ACV, Genealogías.

13 Albaceas de los bienes de su hermano Pere que había dejado cierta herencia al convento de Santa Margalida siendo priora sor Clara Bordoy (1381), ARM, ACM, 14649.

14 ACV, libro manuscrito, *Historia de la familia de Sureda por Don Domingo Sureda de Santmartí Desbrull Oleza y Verí pbr. El canónigo y vicario general en sede vacante* [1699]; Inés era hija de Salvador Sureda i de Tornamira y de Joana de Tagamanent.

15 Bajo la protección de sus ancianas tías sor Catalina Sureda i de Tornamira y sor Guillerma d'Ollari.

16 ARM, Prot. M-122

17 ARM, ECR-374, f. 199v; ARM, ECR-381, f. 76; ARM, Prot. C-18, f. 128.

18 AGUILÓ, E. DE K.: *BSAL*, 10, 1904, p. 365 y ss.

19 QUADRADO, J.M.: "Proceso instruido en 1345 contra el gobernador Arnaldo de Erill...", *BSAL*, 15, 1914-15, p. 88.

Santa Margalida hemos podido presentar un estado de la cuestión del que extraemos que Morey, entre 1360 y 1389 (†1394), viajaría con frecuencia desde el reino vecino, a Mallorca, donde realizaría importantes encargos que le valieron su posterior nombramiento como *Mestre Major* de la Seo en 1389. Esto fue posible gracias a su prestigio, su influencia y sus magníficas relaciones con importantes eclesiásticos y caballeros tanto en la isla como en el Languedoc y la Provenza. Este carácter internacional induce a pensar que hubiese sido él quien gestionase el encargo de la preciada reliquia con algún taller francés de eboraria mientras dirigía las obras del ábside y del capítulo.

Sor Catalina era prima hermana de Guillem de Torrella, poeta cortesano del siglo XIV autor de la *Faula d'en Torrella*, heredero del fideicomiso de Torrella como hijo de Pere de Torrella i de Salelles.²⁰ Su relación y defensa a ultranza de la casa real mallorquina en el exilio francés ha hecho pensar que la *Faula* tuviese importantes connotaciones políticas.²¹ Murió sin hijos dejando heredero a su hermano Arnaldo de Torrella, casado con Clara NN, padres de Joanot (test. 1456, casado con Agnès NN) y de sor Margalida, religiosa de Santa Margalida (ing. en 1428).²² Guillem al morir (test. 1373 y codicilo en 1375) dejó ciertos legados al monasterio y quiso ser enterrado en él "donde estaban enterrados sus mayores".²³

Estos datos nos indican, por una parte, la continuidad de la estrecha vinculación entre el monasterio y el linaje fundador, y por otra confirmarían que en estas fechas todavía estaba el sepulcro de su antepasado en el convento. También nos inducen a creer que fue durante el priorato de sor Catalina, o inmediatamente después, cuando se decidió, por presión de los franciscanos, el traslado del sepulcro del fundador al convento franciscano en una fecha entre los años 1375 y 1380. Ello supuso la pérdida de una pieza emblemática para el convento de Santa Margalida. Su espacio, en la capilla que lleva las armas del fundador, sería ocupado enseguida por el Sant Crist, que llevaba vinculada la Reliquia de la Nuez, permaneciendo en esta capilla hasta el siglo XIX.

Sor Sibil·la Ravell

Sor Sibil·la Ravell, a la que encontramos en el convento entre 1340 y 1395, fue coetánea de sor Catalina. Su padre, Pere Ravell, Ciudadano de Mallorca, poseía en 1320 una parte de la alquería de Biniorella que le había enajenado Joan de Mora, en alodio de obispo de Barcelona, y que vendió a Guillem de Santmartí en 1343.²⁴ Los Ravell, familia de la que se tienen escasas noticias, tenían su casa en la parroquia de Santa Eulalia.²⁵

Pere Ravell eligió sepultura en el monasterio de las llagas de Sant Francesc, en el carnero de su padre, en la *clastra nova* fabricada por su padre donde estaban sus armas.²⁶ La mujer

²⁰ Fideicomiso fundado por su bisabuelo Bernat de Torrella, hermano de la primera priora.

²¹ VICENT SANTAMARIA, S.: "Noves aportacions sobre el rerefons polític de la *Faula d'en Guillem* de Torrella", *II Jornades d'Estudis Locals a Sóller*, Sóller, 2007, p. 258-262.

²² ARM, M-122.

²³ LLABRÉS, G.: "Guillermo de Torrella, poeta mallorquín del siglo XIV", *BSAL*, IX, núm. 265, 1902, p. 245-254.

²⁴ ACV, MS, *Libro donde se hallan noticias conducentes a la familia Fortuny de Ruesta, así por lo que toca a su hacienda como a su genealogía*.

²⁵ BARCELÓ CRESPI, M.: *La Talla de la Ciutat de Mallorca, 1512*, Palma de Mallorca, 2002, p. 28.

²⁶ OLEZA Y DE ESPAÑA, DE, J.: "Llibre de Antiguatats de la Iglesia del Real Convento de Sant Francesch de la

de Pere Ravell, Catalina NN, como ya hemos comentado más arriba, tuvo una importante relación con el Sant Crist del Noguer, por ello incluimos la posibilidad de vincular también la reliquia a esta religiosa como copatrocinadora.

Las religiosas del siglo XVI

La economía conventual en la última década del siglo XIV, y durante el XV, había entrado en recesión por la crisis económica, que provocará un estancamiento de la población del convento. Situación que empezará a mejorar a principios del siglo XVI ya que a partir de la tercera década de este siglo documentamos una expansión demográfica y artística íntimamente ligada a la reforma de la Orden que en Santa Margalida se realizó de forma anticipada en 1520.²⁷ Entre las causas estamos investigando una relajación de las costumbres y luchas internas de clanes familiares por el control del poder conventual.

Debido al desastre demográfico y económico que provocó esta reforma anticipada quedaron tan sólo siete religiosas, lo que obligó a la nueva priora, sor Beatriu Umbert (1520-1523),²⁸ a idear una nueva política y propaganda para atraer a jóvenes novicias que fue continuada por las sucesivas prioras con un éxito sin precedentes.

Entre 1523 y 1600 ingresaron en Santa Margalida ciento setenta y cinco novicias. Ello supuso una importantísima fuente de ingresos que dio lugar al comienzo de una serie de obras significativas que afectaron, tanto al desarrollo urbanístico del convento, como a su ornamentación interior que se realizó desde 1568 hasta 1577 con la intención de cumplir con la normativa del Concilio de Trento. Desde este concilio se aconsejaba que se instruyese a los fieles en la veneración de los santos cuerpos de los santos mártires, y de “otros que viven con Cristo, que fueron miembros vivos del mismo Cristo, y templos del Espíritu Santo, por quien han de resucitar a la vida eterna para ser glorificados, y por los cuales concede Dios muchos beneficios a los hombres [...]”. Además de esto, se instaba también a que “se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, la Virgen Madre de Dios y de otros santos, y se les debe dar el correspondiente honor y veneración”.²⁹

La armadura calada de la Reliquia de la Nuez está datada por la coautora de este estudio, Elvira González, entre 1585 y 1615 y, prolonga hasta 1635 la fecha para la caja de cristal o expositor colgante que la contiene. Entre las características que destaca González están las flores de lis que aparecen junto al botón central de la armadura de la Nuez. Se trata, tal y como afirma esta autora, de un elemento muy usual en la ornamentación suntuaria de la época pero también es el emblema heráldico de los Zaforteza, importante familia de la nobleza mallorquina. En cuanto a la decoración del expositor colgante de cristal de la reliquia, de nuevo volvemos a encontrar las flores de lis sobre los viriles, formando toda una crestería flordelisada característica de la época, que pudieran referirse, una vez más, a las armas de los Zaforteza por las razones que exponemos a continuación.

Ciutat de Mallorca. Copia de un manuscrito del donado Ramon Calafat. Año 1875”, *BSAL*, XXII, 1902, p. 82

27 AMPC, MSM-II/10; VICH Y SALOM, J.: “Miscelánea Tridentina Maioricense”, *BSAL*, XXIX, 1945, p. 539.

28 AMPC, MSN-II/74.

29 Sesión 25 del concilio IX y última celebrada entre los días 3 y 4 de diciembre de 1563 por Pío IV.

Las religiosas de la familia Zaforteza (siglos XVI-XVII)

Si bien las religiosas del linaje Zaforteza tradicionalmente habían ingresado en el monasterio del Puig de Pollença desde el siglo XV, sin embargo, entre la fecha de salida de las monjas de ese monasterio de Pollença (1564) y la consolidación definitiva del nuevo convento en el Sitjar (1704), las religiosas de este poderoso linaje ingresaron preferentemente en el convento de Santa Margalida.³⁰

Entre los años 1544 y 1662 ostentaron el priorato de este último convento las religiosas del linaje Zaforteza hasta en dieciocho ocasiones -no siempre de forma continuada- y seis veces más sus parientas Burgues y Vallobar. En total nos encontramos con un poder efectivo y de dominio de esta familia en el convento de Santa Margalida durante sesenta y tres años, repartidos en un periodo de ciento dieciocho años.

Resulta muy interesante comprobar como el diseño y el motivo decorativo que rodea el centro del expositor de plata de la tela pintada de la Santa Faz también hace alusión a las flores de lis. Probablemente por razones de seguridad y de conservación las religiosas habrían decidido proporcionar a ambas reliquias contenedores adecuados a su categoría.

Este expositor de plata repujada coincide cronológicamente con el encargo del retablo de la Santa Faz que se realizó en el taller de los escultores Oms (1657-1662). En su hornacina central se esculpiría la bella imagen que debía sostener el expositor. En los dos extremos del entablamento del retablo aparecen de nuevo dos grandes lises de oro en campo de gules. Sor Onofra Zanglada i Zaforteza, priora en distintas ocasiones entre los años 1638 y 1662, fue quien realizó el encargo al escultor Joan Antoni Oms y la obra se terminó de pagar una vez fallecida, siendo ya priora sor Antonina Nicolau (1663-1664).³¹

Todos estos datos nos llevan a la conclusión de que quizás no sea tan casual la prioridad y la cantidad del uso de la flor de lis como motivo ornamental ya que se adaptaba a ambas finalidades, por un lado la artística, y por otro, la clara referencia a la heráldica familiar de los Zaforteza, lo que nos permitiría atribuir el patrocinio de todas estas magníficas piezas a dicha familia.

Las religiosas de las familias Nadal, Doms, Truyols y Oleza (siglos XVII y XVIII)

Ya avanzada la segunda mitad del siglo XVII o principios del XVIII, coincidiendo con varios retablos encargados en ese momento, y que hemos identificado en otro trabajo,³² encontramos una nueva pieza relacionada con la reliquia de la Nuez. Se trata de la bellísima arqueta joyero que guarda todo el conjunto anterior. Coincidimos con Elvira González en que no fue hecha expresamente para guardar la reliquia sino para otro uso y donada posteriormente al convento.

En esta época alternan en el poder dentro del monasterio familias nobles, junto con otras de la nueva nobleza de origen mercader y notarios, ennoblecidos a lo largo del XVII. Entre las familias susceptibles de ser las donantes, y que destacamos por la

³⁰ Véase Apéndice final.

³¹ AMPC, MSM-II/81.

³² QUIROGA CONRADO, DE, M.: *Santa Margalida de Palma...*, cap. IV.

repetición de sus hijas o hermanas a la hora de ostentar el priorato, encontramos a las Nadal, las Doms, las Truyols y las Oleza.³³

El esmalte que aparece en la placa ovalada que hay en la tapa del cofre representa una Santa Magdalena y no una Santa Margalida; un motivo por el que pensamos que la pieza sería ajena a la reliquia, en un primer momento, y que se trataría de una donación. Sor Magdalena Truyols i Fuster podría haber sido quien regalase la arqueta al convento con motivo de su ingreso o como legado póstumo. Esta sería reutilizada, dado su tamaño, valor y belleza, para la custodia de la venerada reliquia. Sor Magdalena era hermana de sor Catalina, religiosa del convento de Santa Magdalena,³⁴ y de Margalida, casada con Berenguer Doms, patrocinadores del retablo mayor de Santa Margalida, obra de Joan Antoni Oms 1692-1695.³⁵ Las tres eran hijas de Francesc Truyols i Doms³⁶ y de Catalina Fuster i Vida.³⁷ Nietas de Magdalena Vida i Sureda, casada a su vez con Joan Antoni Fuster i Nadal (†1666).³⁸ Por lo que la arqueta podría proceder de esta rama materna, si tenemos en cuenta, por una parte, la vinculación familiar con el monasterio, y por otra, la advocación de Santa Magdalena, cuyo nombre llevaban la religiosa y su abuela.³⁹

Tenemos documentado que sor Magdalena había ingresado el día 19 de agosto de 1686 a la edad de 6 años. Tomó los hábitos de novicia en 1694 y profesó en 1695. Alcanzó el priorato en 1728 y 1752 y murió con 90 años en 1770. Tuvo una vida ejemplar y devota, y antes de morir le dijo a su confesor que veía a San Agustín:

“Que anava vestit en capa fluvial molt esmoze i luego espirà. I pensarem que vingùe per acompanyarla al cel. Fue enterrada en una tumba en la capilla de la Santa Faz y en el año 1788, cuando hicieron obras en dicha capilla, la encontraron entera y ahora está en una tumba debajo de la mesa del altar de dicha capilla de la Santa Faz (sic)”.⁴⁰

33 QUIROGA CONRADO, DE, M.: *La clausura...*, (en curso).

34 ADM, Concesos 1757; ARM. Prot. T-564, fol. 192, dote de sor Magdalena Truyols, 400 libras.

35 QUIROGA CONRADO, DE, M.: *Santa Margalida de Palma...*, capítulo IV.; CARBONELL BUADES, M.: “Els escultors barrocs de la família Oms”, *BSAL*, 63, 2007, p. 63 y ss.

36 ADM, Concesos 1757 (casados en 1647, ARM, Prot. S-1928 (26v). A todos ellos los encontramos relacionados con el encargo del retablo mayor (CARBONELL BUADES, M.: “Els escultors barrocs...”, p. 63 y ss; ADM, Concesos 1757; ARM, Prot. T-564, fol. 192).

37 Hermana de Don Felipe Fuster i Vida, señor de Son Fuster casado a su vez con Francisca Truyols y de Oleza, sobrina de sor Quiteria de Oleza y hermana de sor Quiteria Truyols i de Oleza, todas religiosas en Santa Margalida (QUIROGA, DE, M.: *La clausura...*, (en curso).

38 OLEZA Y DE ESPAÑA, J.: *Enterraments i obits del convent de Sant Francesc de la Ciutat de Mallorca copia del manuscrito del donado Calafat 1786*, Palma, 1925; OLEZA, J.: “Enterraments i obits...”, *BSAL*, 18, 1920-21, p. 120.

39 Francesc Truyols i Doms había casado en segundas nupcias con Dona Enmanuela Santjohan i de Planella (catalana) † 1757, de la que nacería Agnès, que casó en 1733 con Pere-Ramon de Villalonga. Con motivo de estas segundas nupcias Don Francesc ingresaría a dos de sus hijas del anterior matrimonio, siendo aún niñas, en los referidos conventos (OLEZA, J.: “Enterraments i obits...”, p. 159; ADM, Concesos 1770). Sus hermanas monjas fueron sus albaceas testamentarias.

40 AMP, MSM-II/10, fol. 129.

SEGUNDA PARTE

El estudio del relicario

La nuez relicario, que se ha estudiado ahora por primera vez en su doble vertiente de trabajo de eboraria y orfebrería, no es sino la parte nuclear de un pequeño tesoro formado -como hemos referido- por una serie de piezas de plata que la envuelven: dos escudetes que protegen la nuez, un estuche de paredes de cristal que la exhibía en otro tiempo, colgada quizás de una imagen, y una caja que la encierra con un giro de pasador.

Comenzaremos el estudio describiendo el díptico gótico de marfil que está formado por dos placas ovaladas de pequeñas tallas con pasajes de la vida de Cristo: una de su crucifixión y otra de su infancia. Dos representaciones que, tanto en la versión de marfil en su color,⁴¹ como en la policromía con detalles de oro, como es el caso, se llegaron a hacer de manera casi seriada en el siglo XIV, con las diferencias propias de cada autor anónimo, y se exportaron a toda Europa desde sus talleres originarios de Île-de-France en París.⁴²

Con toda probabilidad estas placas de marfil se debieron traer hechas a medida desde Francia para las dos valvas de la milagrosa nuez y aunque desconocemos el motivo de su presencia en este convento mallorquín la coautora de este artículo, Magdalena de Quiroga, da indicaciones precisas de sus probables promotoras al tratar de la procedencia de algunas religiosas.

En cuanto al trabajo de orfebrería nos referiremos a la arqueta barroca de regustos manieristas y a los escudetes de plata de los pericarpios, de incipiente obra barroca, que debieron sustituir a unos anteriores medievales desaparecidos, de ahí los rasguños en ambos cercos para insertar de *novio* las dos placas medievales de marfil.

El relicario

El díptico gótico de marfil

Descripción: El Crucificado entre San Juan y la Virgen (izquierda) y Nuestra Señora de los Ángeles con el Niño (derecha).

Origen: Taller del norte de Francia, probablemente de París (Île-de-France).

Cronología: ca. 1350.

Materia: Marfil tallado y con policromía en rojo carmín, naranja, verde y azul y pintura de oro fino que se ha perdido casi por completo pero que aún se conserva en las comisuras de las figuras.

Alto: 4 cm. **Ancho:** 3 cm.

⁴¹ En la Iglesia de Sant Felip Neri de Palma hay en exposición permanente en la capilla dels Dolors, un díptico de oración hecho también de dos placas de marfil con esta misma temática y probable procedencia francesa coetánea a la del relicario de la Nuez del siglo XIV. Desde estas líneas nuestro agradecimiento al P. Jaume Ripoll por habérmola puesto a nuestra disposición.

⁴² GABORIT-CHOPIN, D.: "Gothic, VII: Ivory", *The Grove Dictionary of Art*, 13, Londres, 1996, p. 171-178; [GABORIT-CHOPIN, D.]: *Miroirs. Jeux et reflets depuis l'Antiquité*, Rouen, 2000-2001; GABORIT-CHOPIN, D.: *Ivoires médiévaux Ve-XVe siècles*, Paris, 2003, p. 354-356; [GABORIT-CHOPIN, D.]: "Ivoires et sculpture précieuse", *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, Paris, 2004, catálogo figuras 121-128, etcétera.

El díptico está formado por una pareja de plaquetas de marfil talladas en bajorrelieve y caladas hechas por encargo, y a medida, para las decoraciones frontales de las dos mitades de la nuez del relicario. El resultado es este pequeño díptico creado ex profeso para la oración, como los dípticos, trípticos y polípticos de marfil coetáneos que se conservan en colecciones repartidas por todo el mundo como la del Musée des Beaux Arts de Lille, Samuel Courtauld Gallery y el Victoria & Albert Museum de Londres,⁴³ Museo Metropolitano de Nueva York,⁴⁴ Museo del Louvre, Lázaro Galdiano, etc., con los mismos temas aquí escogidos de la infancia y la pasión de Jesús en las dos placas de una misma pieza.

La placa izquierda del díptico Cristo entre San Juan y la Virgen

La imagen del lado izquierdo representa la muerte de Jesucristo en la cruz de la que son testigos, flanqueándole, su Madre a la izquierda, que gira la cara de dolor, y San Juan, en el lado opuesto, que cierra los ojos y cubre su rostro con una mano. Ambos visten túnicas de pliegues rectos y en relieve que, junto con el paño de pureza de Cristo, crean un contrastado efecto de luces y sombras que contribuyen a abundar en el dramatismo de la escena, cubierta bajo chambrana de arquillo ojival.

Las posturas de la Virgen María y de San Juan se adaptan a la forma oval del soporte, resultando una composición en forma de V indicativa además del triunfo sobre la muerte del *Christus Victor*. La figura principal muestra los motivos propios de esos talleres franceses, con la representación del cuerpo de perfil, en forma de Z, la cabeza vencida y las piernas juntas flexionadas hacia un mismo lado.

Por lo general, en estas producciones de eboraria, las partes desnudas se dejan en marfil en su color, y siguiendo esta norma, y para este episodio del díptico, se escogió un marfil ebúrneo que refleja la palidez de Cristo en su muerte, contrastando de manera eficaz con los pigmentos aplicados parcialmente como es el rojo de la sangre de los brazos y sobre todo, la herida del costado. También se aprecian restos de oro fino en los cabellos de todos los personajes con intención de representarlos rubios.

Sin embargo, a pesar de ajustarse el modelo a lo tradicional en este tipo de producciones, la estilización de algunos elementos es el recurso más original de este autor anónimo que trata en ocasiones de manera desnaturalizada las extremidades de algunas de sus figuras como el pie derecho del Cristo y la mano izquierda de la Madre. Por ello creemos que estos patrones plásticos pudieran ser las marcas distintivas para reconocer este autor en futuras identificaciones.

La placa derecha del díptico Nuestra Señora de los Ángeles con el Niño

La imagen de la otra mitad del díptico representa la Madre con el Niño flanqueados por ángeles porta-candeleros de pie que sujetan largos cirios que hacen las veces de columnillas del arco gótico que remata la escena.

⁴³ <http://collections.vam.ac.uk/item/O87519/pastoral-staff-head-virgin-and-child-and-crucifixion/>; <http://collections.vam.ac.uk/item/O103047/triptych-virgin-and-child-the-coronation/>; <http://collections.vam.ac.uk/item/O87607/polyptych-virgin-and-child-the-crucifixion/> (Consulta: mayo 2011).

⁴⁴ <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/17.190.164> (Consulta: mayo 2011); <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/17.190.279a-e> (Consulta: mayo 2011), etc.

En esta segunda representación, la Virgen está adoptando la postura curvada característica de las esculturas del grupo gótico impuesta por la forma natural del colmillo del elefante y aplicada a esta reducida imagen de marfil como un patrón morfológico exclusivo de las creaciones de esta materia. Viste con túnica de pliegues y va tocada con una corona que sujeta el largo manto que acaba en frunces hasta el suelo. Entre el dedo índice y el pulgar de la mano derecha sostiene lo que parece ser una perita que ofrece al Niño; una fruta que en la iconografía cristiana simboliza tradicionalmente la encarnación de Cristo y su amor por la humanidad.

Los restos conservados de oro son más extensos que en la anterior escena viéndose, no sólo en las cabecitas de los personajes y sobre el manto de la Madre sino en las túnicas de los ángeles, erigiéndose en un color más de la policromía de la obra confirmando las teorías de Michel Pastoureau sobre los estudios de los colores en la Edad Media.⁴⁵

Desgraciadamente tan sólo hay rastros, apenas perceptibles, de policromía naranja y azul en las vueltas, en la esquina del remate inferior izquierdo de aquel manto. El verde se conserva en los cirios que portan los ángeles y el naranja en la representación de la llama encendida en uno de los huecos de los arcos, destacando sobre el marfil que se caracteriza por una pátina más oscura en estos personajes.

La pareja de armaduras que forran los pericarpios de la nuez

Origen: Obrador español desconocido.

Cronología: ca. 1585-1615.

Materia: Plata -o plata sobredorada que ha ido perdiendo su color- cincelada, calada y burilada, con un elemento remachado (bisagra) y otro añadido (hilo de plata) para el arreglo. Cristales ovalados para los frontales.

Medidas: 5,5 x 4,5 x 3 cm.⁴⁶

Las armaduras para los pericarpios de la nuez son dos receptáculos cóncavos hechos de plata con una decoración calada que permite ver los restos de las dos mitades de la nuez sobre terciopelo rojo por la cara dorsal, y las dos imágenes de marfil que acabamos de definir, por la frontal.

En su apariencia cerrada este pinjante debía ser un modelo semejante a los *pomos* o *pomas de aromas* de la joyería renacentista. En este caso su forma cerrada sería la ovoide, como algunos ejemplos dibujados de los libros de *Passanties* de los orfebres de Barcelona⁴⁷ que aparecen también calados para permitir la inserción de tejidos perfumados cuyo olor se expandía al pendular la pieza. Morfológicamente se asemeja por añadidura a los almendrones y a las llamadas *nueces de cristal*,⁴⁸ unas joyas colgantes coetáneas,

⁴⁵ "... el oro /.../ también es color, un color entre muchos otros y un color con un estatus particular. Eso explica las relaciones dialécticas sutiles entre el oro y el color, tanto en el plano artístico como en el plano simbólico. Ambos son energías luminosas, "luces materializadas", como afirma Honorio Augustodunensis a comienzos del siglo XII". (PASTOUREAU, M.: *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, 2006, p. 159).

⁴⁶ Medidas aproximadas dado su encierro.

⁴⁷ ARBETETA MIRA, L.: *La joyería española*, 1998, p. 116-117.

⁴⁸ [CEA GUTIÉRREZ, A.]: *El Fulgor de la Plata* (catálogo de la exposición en la Iglesia de San Agustín, Córdoba),

o algo posteriores, que contenían figurillas de devoción en su interior -como atrapadas en ámbar- o pequeñas pinturas, como los ejemplos mallorquines del Museu de Lluc⁴⁹ y del convento de la Purísima Concepción de Palma.⁵⁰

Los motivos decorativos son iguales en las dos mitades abombadas. En el centro se dibuja un espejo oval circundado por pequeños discos punteados y flanqueado por dos grandes letras C encaradas en los flancos que abrazan pequeñas flores de lis. Finalmente, en ambos polos del modelo, nubecillas del tipo del “huevo frito” con pequeños grabados radiales. Todos estos patrones tienen una fuerte coincidencia con las piezas del Seiscientos, además de ser ejemplos de un vocabulario ornamental muy empleado, tanto en la orfebrería, como en la joyería de los primeros años del Barroco.

Entre las observaciones hay que señalar la existencia de un picado deliberado, no decorativo, a lo largo del marco más externo de las armaduras que quizás se provocó al querer forzar la apertura del relicario. Las consecuencias de dicho forcejeo serían la rotura de la pequeña bisagra, que se reparó con vueltas de hilo de plata, y el definitivo emplazamiento de la pieza en un estuche estanco para una mayor seguridad del contenido.

El expositor-colgante con viriles y cadena

Origen: Taller español desconocido, probablemente mallorquín.

Cronología: final del s. XVI- segundo tercio del s. XVII.

Materia: Plata en su color, cincelada, fundida y relevada, con elementos añadidos (cadena) y remachados (bisagra), y dos plaquitas de cristal para las dos caras rectangulares de la caja.

Marca: Sobre la anilla de suspensión hay un punzón que reproduce probablemente la parte inferior de una letra. También hay muescas accidentales del mismo punzón en el lado opuesto de la misma anilla.

Medidas: 7 x 11 x 3 cm. **Largo cadena:** 70 cm.

La nuez así guarnecida, como acabamos de describir, se conserva dentro de un expositor de placas de cristal -ajustado a la disposición abierta de las valvas de la nuez-, festoneado de labra de plata. Tiene forma de un paralelepípedo rectangular y va colgado de una anilla de suspensión a una larga cadena de eslabones que sugiere que debía estar enganchada al cuello de alguna imagen de devoción, presumiblemente alguna talla del convento.

La cenefa perimetral se decora con una crestería flordelisada que se apoya en los cristales. Estas pequeñas flores de lis son un trasunto en plata de los remates de puntilla que, pesar de ser una pervivencia de los patrones del gótico internacional,⁵¹ pueden estar recreando aquí una insignia familiar. Sin embargo no hay que olvidar también que las flores de lis son un patrón ornamental muy utilizado en la orfebrería y en la joyería del reino español no tan

(s.l.), 2007, p. 484-485.

49 GONZÁLEZ GOZALO, E.; RIERA FRAU, M.M.: *La joyería a les Illes Balears*, Palma, 2002, p. 111, figura 53.

50 GONZÁLEZ GOZALO, E.; RIERA FRAU, M. M.: *La joyería...*, p. 109, fig. 51 y p. 111, fig. 55.

51 Este tipo de ornamentación puede verse también en piedra en los remates arquitectónicos de algunas catedrales de nuestro país.

sólo en época medieval, sino el siglo XVI⁵² y del XVII, como puede verse en los dibujos de las encomiendas de Hiacinto Roig de 1620, los broches de Narcís Esteva de 1625, Gaspar Collell de 1623 o Antoni Mercader de 1623, etc. en los exámenes de las *Passanties* de orfebres de Barcelona.⁵³

En ese mismo cerco y sobre la superficie bruñida hay un sobrepuesto de motivos encadenados, muy relevados a base de letras C contrapuestas, alternas a otras C espaldadas rematadas con pezones en el reborde. Son motivos decorativos característicos de los esquemas del Manierismo, de ahí que confirmemos que esta pieza se enmarque en ese estilo.

La arqueta-joyero con aplicación de placa esmaltada

Origen: Taller español desconocido (¿Barcelona?).

Cronología: Segunda mitad del siglo XVII-primeros años del XVIII.

Materia: Plata en su color, repujada, cincelada, sogueada y picada a lustre. Placa con esmalte pintado en policromía, aplicada sobre la tapa.

Marca: En la parte lateral derecha, sobre el filete inferior que encaja con la tapa, un punzón que semeja una letra B hecha con dos medias lunas superpuestas.

Medidas: 10 x 16 x 15 cm. (arqueta); 4,5 x 5,5 x 0,5 cm. (medallón aplicado de esmalte).

Baulillo en forma de paralelepípedo tronco-piramidal invertido y tapa semicilíndrica hecho de gruesa chapa de plata, desprovista en su interior de forro, compartimentos o preparación alguna, y en la que sólo se aprecian los bubones en reserva del repujado del metal. Sobre la tapa, aplicada en el techo, y en el lugar donde debiera presentarse el asa, hay una placa oval hecha de esmalte pintado a la *porcelana*, y en la base, una soga perimetral de plata aplicada y cuatro pequeñas garras de felino que son las patas sobre las que se apoya la caja.

La superficie externa está decorada con siete secciones rectangulares, enmarcadas con un filete, que definen cada una de las formas de su estructura. Hay tres secciones que forman la tapa que recuerdan las tapas facetadas a tres aguas de las arquetas que venían a Europa desde Gujarat, India, o Ceilán a partir del siglo XVI y a lo largo del XVII.⁵⁴ Además hay seis secciones que decoran las caras frontales (2 u.) y las laterales (4 u.) de la caja. En todas ellas los motivos decorativos son semejantes y quieren reproducir los dibujos de las estampas de plantas de mundos exóticos con amplios elementos florales y vegetales cargados de naturalismo, muy semejantes a los que se representan en las placas de plata repujada de los frontales de altar de múltiples iglesias de nuestro país sobre todo de Castilla-La Mancha y de Andalucía.

⁵² Como en las cruces procesionales de plata de la parroquia de Barambio o de la del santuario de la Virgen del Yermo (Álava), por poner algún ejemplo (PORTILLA, M.J.: *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*, 6, Vitoria, 1988, p. 312 y láminas 181-182).

⁵³ *Llibres de Passanties* del gremio de plateros de la ciudad de Barcelona, segundo tomo (1532-1629), Microfilms del Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

⁵⁴ *Exotica. The Portuguese Discoveries and the Renaissance Kunstammer*, Lisboa, 2001, p. 111-113, 132-136, 194-199 y 229-231.

Los motivos ornamentales del baulillo presentan, sobre un fondo de suave picado a lustre, dos flores abiertas sobre el techo de la tapa que flanquean el medallón esmaltado, y en los segmentos laterales, un floripondio central, también abierto, del que brotan tallos serpenteantes y hojas carnosas que ocupan las esquinas. Sobre las caras frontales, otra flor carnosa desde la que se extienden roleos vegetales de hojas de acanto que acaban en tulipanes a ambos lados; y en las caras laterales, otras dos flores alechuguinadas de gran ondulación.

Esa evidente tendencia a la simetría sitúa la pieza en unos parámetros propios del Barroco aunque con un resto del Manierismo vigente aún a mediados de siglo, basado en el repertorio de los roleos vegetales al estilo romano. También el Manierismo se evidencia en el gusto por la arquitectura excéntrica de las paredes del mueble, de cuerpo menguado hacia la base, y sobre todo en el destacado adorno esmaltado inserto en el remate, que es, además, una pervivencia de la aplicación de camafeos y piedras duras y preciosas con que se decoraban las superficies de las arquetas que llegaban a España procedentes de Italia en el siglo XVI⁵⁵ o desde Francia en el primer tercio del siglo XVII.⁵⁶

El relieve de distintas alturas, con efectos de claroscuro propios del momento, denota el trabajo de un excelente artesano que domina el dibujo y la materialización de las formas en relieve aunque desgraciadamente no tengamos referencia de ninguna otra obra suya en Mallorca hasta el momento.

El cierre frontal es un sencillo pestillo, un pasador de anilla en la tapa con enganche acodado del que dudamos de su cometido eficaz como cierre de un joyero de tan apreciada reliquia, considerándolo más propio de una caja *nécessaire* para guardar complementos y utensilios de tocador, que de un cofrecillo de seguridad.

No presenta leyenda alguna, ni cartela alusiva a su cometido para la custodia de tan destacada reliquia. Sin embargo, el medallón aplicado con la imagen de Santa María Magdalena penitente -característica representación después de la Contrarreforma⁵⁷ que abandonó la de perfumadora- es un detalle importante para construir la referencia histórica de la pieza.

La placa esmaltada sobre el cofre

La placa esmaltada, como hemos dicho, merece una atención aparte. Está asentada sobre el techo de la arqueta dentro de un engaste de dentículos lobulados, algunos rotos por efecto de pequeños accidentes. Dominando la superficie se representa la figura pintada en labor miniaturizada, de líneas correctas y dominio de los colores sobre el blanco, de una imagen de María Magdalena recostada sobre una roca que se ve sorprendida por la luz divina mientras lee los textos sagrados abiertos sobre el manto. Para apostillar su condición de eremita se representa junto a una calavera y para destacar su entrega a la meditación sobre la muerte de Cristo se coloca un crucifijo delante de ella.

La Santa presenta un halo en la cabeza y tiene la larga cabellera que la identifica cayendo

⁵⁵ MARTÍN, F.A.: *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1987, catálogo 16, p. 39.

⁵⁶ ARBETETA MIRA, L.: *El tesoro del delfín*, Madrid, 2001, fig. 71, p. 20-32.

⁵⁷ GIORGI, R.: *Santos*, Barcelona, 2004, p. 244.

en mechones sobre los hombros y las prendas que viste. Estas están realizadas con el característico claroscuro del plegado de los paños que revelan los volúmenes del cuerpo y que son recursos tomados de las figuras clásicas femeninas de las estampas de la época como las del grabador Philip Galle (1537-1612)⁵⁸ que serían, a su vez, fuente de inspiración para los autores más destacados de los paneles de la azulejería barcelonesa de los siglos XVII y XVIII,⁵⁹ y que tantas similitudes presentan a la vez con la figura de esmalte sobre la placa del relicario.

Desgraciadamente no existen estudios en nuestro país que profundicen en la evolución de las pinturas miniadas a la *porcelana* aplicadas a la orfebrería. Tan sólo los especialistas en joyería histórica hacen mención a estas creaciones al estudiar los medallones barrocos,⁶⁰ pero no con la profundidad que nos gustaría para tener en cuenta en este artículo. Por ello, al tratar esta pieza, y para establecer códigos cronológicos y de taller hemos buscado referencias a su supuesto origen rigiéndonos por factores coincidentes con las producciones artesanales coetáneas que hubieran trabajado con materiales y técnicas semejantes, y así llegamos a una primera conclusión de que el autor de esta pintura de esmalte sobre el baulillo del relicario bebió de las mismas fuentes que los pintores de la azulejería esmaltada del momento, sobre todo catalanes. Técnicamente, a excepción del rojo, los colores: azul, amarillo, verde, gris y berenjena de la placa son los mismos empleados en la azulejería, sobre todo en la de Barcelona de los siglos del Barroco.⁶¹ En cuanto a los patrones decorativos, vemos también paralelos destacables en una serie de motivos:

-En las matas de hierba ladeada del paisaje de la placa, características de la serie de los azulejos de *l'atzavara*,

-En las nubes lobuladas de cartones recortados de distintos tonos; detalles intrínsecos de la representación en los cielos de los azulejos de los talleres de Barcelona, y

-En el coincidente recurso de confeccionar las vestiduras con los mismos matices claroscuras antes mencionados, subrayando las líneas del dibujo con un pigmento del que se va prescindiendo hasta dejar determinadas zonas más claras en el mismo blanco del esmalte del soporte, jugando la reserva de policromía en este último, un papel fundamental en la creación artística.

58 Podemos encontrar parecidos también con las figuras de los grabadores de la talla de los Sadeler (sobre todo, Jan) o los Wierix, pero es con Galle de quien creemos se toman más referencias y la influencia es por tanto más acusada.

59 ALBERTÍ, S.: "Un frontal d'altar de Llorenç Passoles", *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, 69-70, 2000, p. 38-64; CANALDA I LLOBET, S.: "Les rajoles historiades de Sant Francesc d'Assís a Terrassa. Presentació (I)", *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, 68, 2000, p. 42-50; CANALDA I LLOBET, S.: "Les rajoles historiades de Sant Francesc d'Assís a Terrassa. Anàlisi de models visuals (II)", *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, 69-70, 2000, p. 49-63.

60 MULLER, P.E.: *Joyas en España 1500-1800*, Nueva York, 2012, p. 136; ARANDA HUETE, A.: *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Madrid, 1999, p. 478, y sobre todo Letizia ARBETETA en sus obras publicadas: "Joyas mallorquinas y obras de Giuseppe Bruno en la Colección Lázaro", *Goya*, 287, 2002, p. 69-82 y "Notas sobre la Joyería esmaltada en la España del siglo XVII: el blanco y el negro en la joyería tardo-manierista española. Las placas de esmalte pintado "a la porcelana", *Estudios de platería*, Murcia, 2006, p. 45-67. Para los ejemplos mallorquinas: GONZÁLEZ GOZALO, E.; RIERA FRAU, M.M.: *La joyería...*

61 TELESE COMPTE, A. et alii: *Les rajoles catalanes d'arts i oficis*, Barcelona, 2002.

Partiendo de estos paralelos podemos llegar a la conclusión de un más que probable taller de Barcelona para la confección de esta placa de esmalte, indivisible de la procedencia de la arqueta para ese mismo lugar y tiempo.

A modo de conclusión

La nuez, junto con la castaña, la piña, la bellota o la avellana son frutos convertidos en reliquia por la relación de las apariciones y milagros marianos con los elementos de la naturaleza y en concreto con los árboles frutales.⁶² De este modo, han surgido advocaciones vinculadas al árbol de la encina (Nuestra Señora de la Encina), al pino (Nuestra Señora del Pino o Santa María del Pi), al castañar (Nuestra Señora del Castañar) o al mismo nogal, como ésta del Crist del Noguer de Palma, por poner algunos ejemplos.

Sin embargo, así como la castaña, y sobre todo, la castaña de Indias, la bellota o la piña⁶³ aparecen usualmente colgando de brazaleras, collares, cinturones de infantes e imágenes de la Virgen en los siglos XVI-XVIII,⁶⁴ la nuez de nogal no se ha prodigado tanto como reliquia aunque su forma haya inspirado gran número de relicarios confeccionados en plata, berilo, pasta de vidrio o cristal de roca⁶⁵ en nuestro país.

Para el caso de la nuez del Crist del Noguer de Palma, su conversión en reliquia se debe a la particularidad de ser objeto de un suceso milagroso.⁶⁶ No podemos olvidar el contexto sociocultural de su reexaltación como relicario y que es el momento en que se confeccionan las envolturas de plata de las dos valvas de su cáscara, atribuidas en este trabajo a la segunda mitad del siglo XVI-principios del XVII, y que -en hipótesis- debieron sustituir a unas anteriores medievales, desaparecidas, coetáneas a las tallas de marfil del entorno de 1350. Un trabajo de plata aquél a caballo entre el Manierismo y el Barroco y que se llevó a cabo en una etapa contrarreformista empeñada en justificar y realzar el culto de las imágenes, y sobre todo de las reliquias y los relicarios frente a su rigurosa condena de los reformistas luteranos y calvinistas. Una posesión, la de las reliquias, que fue una muestra de piedad católica característica del reinado de Felipe II,⁶⁷ un monarca que además potenciaría personalmente esas prácticas entre los miembros de su propia familia, sobre todo de la parte femenina, la mayoría de ella retirada en conventos.

62 No obstante, no hay que olvidar que la tradición de las particularidades de estos frutos es más ancestral, remontándose a la creencia popular de considerarlos en líneas generales: amuletos vegetales (Amulett geschnitzt in ein Walnussgehäuse / Amulet carved from a... www.flickrriver.com/photos/.../4082233499/ (Consulta: mayo 2011). Para adentrarnos en el mundo de los árboles y su simbolismo en las representaciones de la Edad Media, aconsejamos la lectura de PASTOUREAU, M. (dir.): *L'arbre: histoire naturelle et symbolique de l'arbre, du bois et du fruit au Moyen Âge*, Paris, 1993.

63 Subastas de amuletos y joyas populares españolas. Piezas que completan la colección vendida por esta Sala al Estado Español en 2003 para el Museo del Traje, Subastas Segre, Madrid, 2005.

64 MONTAÑÉS, L.; BARRERA, J.: *Joyas*, 1987, p. 61-62.

65 MULLER, P.E.: *Joyas en España...*, p. 71 y 74; GONZÁLEZ GOZALO, E.; RIERA FRAU, M.M.: *La joyería...*, p. 109-111; ARBETETA MIRA, L.: *Joiies per a la vida. Col·lecció Lázaro Galdiano*, Madrid, 2003, p. 170-174.

66 El único fruto proporcionado por un nogal en cuyo tronco, señala la devoción, se encontró la imagen tallada de un Cristo crucificado. El milagro tuvo lugar en el convento de las religiosas agustinas de Santa Margalida de Palma.

67 [BOUZA, F.]: *Felipe II. Un monarca y su época*, Madrid, 1998, p. 587.

APÉNDICE DE LA PRIMERA PARTE

Sor Elisabet Zaforteza [i March] (1500) murió en el convento del Puig.

Sor Eleonor Zaforteza (está en el Puig, en 1533) pasará a Santa Margalida en 1534, profesó en 1543, fue vicaria en 1568 y priora de Santa Margalida en 1574 (†Santa Margalida, 1588).

Sor Elisabet Zaforteza [i Serralta] que había ingresado en Pollensa en 1539, pasó a Santa Margalida en 1544 donde también alcanzó el priorato en 1564-65 y murió en 1586. Era hermana de sor Francisca Zaforteza i Serralta (nacida a mediados del siglo XVI, ingresada en Santa Margalida). Probablemente es la que encontramos como priora en 1598-1600, y 1605. Eran hijas de Juan Odón Zaforteza i de Salas (†1551) sucesor al fideicomiso de los Zaforteza, jurado y veguer en 1521, que había sido gravemente herido durante las germanías. Casó en 1525 con Magdalena de Serralta i de Puigdorfilá. Su hijo Pedro Antonio Zaforteza i de Serralta, hermano de sor Francisca, fue el sucesor al fideicomiso, jurado, síndico de S. M. y obtuvo el privilegio de caballero en 1558 (†1593).

D. Pedro Antonio Zaforteza i de Serralta había casado en 1546 con su prima Francisquina Zaforteza i de Vallobar (†1576). De este matrimonio nacieron María, Leonardo y sor Francisca Zaforteza y Zaforteza (1557-1638), sobrina por tanto de la anterior, y también religiosa en Santa Margalida. Ésta es la que conocemos como priora en los años 1617-1619 y 1629. Estas dos religiosas alternaron en el priorato con sor Margalida Zaforteza durante todo el primer cuarto del siglo XVII. De esta última sabemos que fue priora en 1600-1601; 1602-1603; 1604; 1607; 1610; 1613-14; 1626 y aparece documentada por primera vez en 28 de abril de 1573. Comienza el noviciado el 8 de julio de 1573 y profesa el 7 de febrero de 1580 (†1526). Era hija de Ramón Zaforteza. Quizás se trate de Ramón Zaforteza i de Marí, hijo de Jaime Juan Zaforteza i March, hermano de Pedro Zaforteza i March (sucesor del fideicomiso de Zaforteza), sería por lo tanto bisnieta de Pedro Zaforteza i de Camporells.

Sor Francina Zaforteza i de Torrella había ingresado de niña y profesado en 1573. Su madre era Aina de Torrella y pagó 10L para hacer y arreglar la celda de su hija en el nuevo *dormidor* del huerto. Durante estos años ingresaron en el monasterio otras religiosas parientes de las anteriores como la citada sor Onofra Sanglada i Zaforteza, priora entre los 1638 hasta 1662, y su prima hermana, sor Francina Zaforteza i de Quint (ca. 1600-1618), hija de Leonardo e Isabel de Quint i Quint Burgues.⁶⁸

⁶⁸ ZAFORTEZA MUSOLES, D.: *“Del Puig de Pollensa...”*; ZAFORTEZA SOCIAS, J.: *Historia de la familia Zaforteza*, ACV, libro manuscrito, Palma, 1984; QUIROGA CONRADO, DE, M.: “La Emblemática Caballeresca en la Mallorca del Renacimiento”, *MRAMEG*, 19, 2009, 29-96; QUIROGA CONRADO, DE, M.: *Santa Margalida de Palma...*, cap. IV.



Fig. 1 Escapulario con la imagen del Sant Crist del Noguer. Colección particular



Fig. 2 El relicario del Sant Crist del Noguer en su baulillo (foto © Toni Málaga)



Fig. 3 Talla de marfil con el Crucificado. Lado izquierdo de la nuez (foto © Toni Málaga)



Fig. 4 Talla de marfil con la Virgen y el Niño. Lado derecho de la nuez (foto © Toni Málaga)



Fig. 5 Díptico de marfil tallado de la Congregació de l'Oratori de Sant Felip Neri de Palma en exposició permanent i con paralelos destacats en la col·lecció Samuel Courtauld de Londres (foto © Toni Málaga)



Fig. 6 Estuche colgante de viriles del Relicario de la nuez. Cara anterior (foto © Toni Málaga)



Fig. 7 Cara posterior del mismo estuche (foto © Toni Málaga)

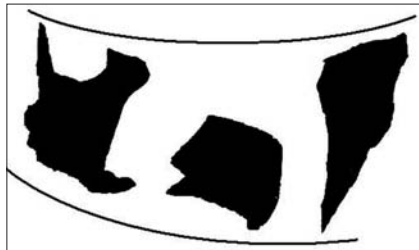


Fig. 8 Reproducción del contraste sobre la anilla del estuche que semeja una letra "R" de "BAR" (Barcelona)



Fig. 9 Cofre de plata donde se guarda el relicario (foto © Toni Málaga)



Fig. 10 Repujado de plata de un lateral del cofre



Fig. 11 Detalle de la placa de esmalte pintada (foto © Toni Málaga)



Fig. 12 Sibylla Hellespontica. Grabado de Philip Galle

