

# El programa simbólico de la Catedral de Palma

por SANTIAGO SEBASTIAN

*Al Dr. Mario Buschiazzo*

Me propongo, al exponer ante su consideración un tema tan conocido como el de la catedral palmesana, hacerlo con un cambio metodológico. La Historia del Arte, una de las ciencias históricas más recientes, ha progresado mucho en los últimos tiempos, sin duda porque los objetivos que persigue son más ricos. Y dentro de la misma Historia del Arte cada día se cultiva menos la historia tradicional derivada del positivismo y del formalismo, es decir, la historia de los estilos; en opinión de Sedlmayr la Historia del Arte, cultivada por sí misma, ha pasado de moda.<sup>1</sup>

La catedral es un mundo multiforme, pleno de sentido y formas. Pero aquí no se ha planteado un problema tan sugestivo como el de su simbología. El objeto de estas consideraciones es cambiar el punto de vista, es decir la perspectiva historiográfica, llamando la atención sobre el posible significado de este monumento cardinal del arte mallorquín.

## TRANSFORMACIONES DE LA IGLESIA VISIBLE

Para los teólogos de la Edad Media la iglesia material fue símbolo de la iglesia espiritual: ellos decían *Ecclesia materialis significat ecclesiam spiritualem*. El comentarista medieval trataba de relacionar con la fe cristiana los efectos visibles, lo cual era posible gracias al símbolo, así lo visible de la *ecclesia materialis* debía de encontrar su correspondencia en lo invisible de la *ecclesia spiritualis*.

---

<sup>1</sup> H. SEDLMAYR: *Epocas y obras artísticas*. I, 190. Trad. del alemán. Ed. Rialp. Madrid 1965.

Según demuestra la historia de la iconografía medieval, el simbolismo deriva de muchas fuentes; no solo hechos sino también los misterios más profundos de la Religión fueron expresados por medio de símbolos, que descifraban fácilmente los que sabían leer e interpretar las imágenes tanto arquitectónicas como escultóricas o pictóricas. La Redención de la humanidad claramente se explicaba por medio de las correspondencias tipológicas entre el Antiguo y el Nuevo Testamento; todo lo que el hombre de la época gótica necesitaba saber y creer aparece compendiado en la *summa* de interpretaciones que ofrece la catedral.

Todo esto fue posible por la riqueza y variedad de puntos de interpretación que ofrecían el Antiguo y el Nuevo Testamento, de tal modo que Durando, un autor del siglo XIII, comprueba en la Sagrada Escritura la presencia de un cuádruple sentido: el histórico, el alegórico, el tropológico y el anagógico. “El primero comprende los hechos y acontecimientos al pie de la letra. La alegoría confiere al discurso un sentido diferente del natural y habitual de las palabras. La tropología designa, en cambio, un discurso moral: interpretación de palabras que, en sentido natural quieren decir otra cosa, según puntos de vista de orden moral. El sentido anagógico, estrechamente unido con la alegoría, busca en el texto una relación metafísica, ya sea con lo supraterráneo o bien con la Iglesia”.<sup>2</sup>

#### LA CATEDRAL COMO REPRESENTACIÓN

Ya Bandmann vio que la interpretación alegórica del edificio religioso pudo tener influencia en la conformación de ciertos elementos formales o en la incorporación de elementos extraños al mismo edificio. Pero el problema capital que se plantea es el del origen de una nueva significación del edificio religioso. Es decir, ¿surgió el nuevo tipo de edificio religioso primeramente y luego los teólogos medievales le dieron sentido, o por el contrario se construyó ya bajo la inspiración de un nuevo sentido simbólico?<sup>3</sup>

Por lo que a la catedral gótica respecta es preciso considerar la hipótesis de Sedlmayr, quien abiertamente afirma que la catedral “representa algo”, es decir, es una imagen de la Jerusalén celestial o de un segundo paraíso. El origen de esta nueva representación se halla para él en la poesía espiritual del siglo XI, que ejerció una poderosa influencia en las innovaciones arquitectónicas. La primera representación de la catedral se encuentra

<sup>2</sup> J. SAUER: *Symbolik des kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters* pp. 52. Friburgo 1902.

<sup>3</sup> H. JANTZEN: *La arquitectura gótica* pp. 179. Trad. del alemán. Buenos Aires, 1959.



pues en los textos literarios, tal como muestra la descripción del templo del Santo Grial en el *Juengeren Titurel*. La bóveda es una imitación del cielo, ya que está decorada con piedras doradas y plateadas, con representaciones del sol, la luna y las estrellas; todo el templo como ha visto Lichtenberg, esta misteriosamente animado, como la mansión llena de luz en que habita el Señor. Los fieles de los siglos XIII y XIV, que tuvieron conciencia del profundo significado de la catedral, debieron de sentirse transportados al cielo al ver surgir aquellas magníficas catedrales góticas. La música y el canto —es decir— la liturgia, y las vidrieras de colores fueron elementos que propiciaron la nueva representación de la catedral como Jerusalén celestial. Este nuevo punto de vista nos hace ver cuan errónea es la idea de que las catedrales “tienden hacia el cielo”; ello supone que el cielo sea algo lejano que hay que alcanzar, pero según esta nueva visión las catedrales son una representación del cielo, en las que se une intuitivamente la Iglesia triunfante con la militante, gracias a un factor sensible.

#### LA CATEDRAL COMO IGLESIA REAL

Antes de estudiar los programas decorativos de las portadas de la catedral de Palma, es preciso considerar la fundación de la catedral, es decir, la vinculación política de este edificio sagrado. Como es sabido, el auge de la catedral gótica coincidió con el resurgimiento de la monarquía francesa en el siglo XII y el tipo de catedral creado en la Ile-de-France se extendió en el siglo XIII a los países que vivían dentro de la órbita de la cultura francesa. Sedlmayr ha subrayado que las catedrales españolas de Burgos, León y Toledo responden a la influencia de los modelos franceses de París, Saint Denis o Reims, mientras que las del Levante, las catalano-aragonesas, derivan del modelo de la catedral francesa de Bourges.<sup>4</sup>

Las catedrales del antiguo Reino de Aragón surgieron a fines del siglo XIII y se desarrollaron en la primera mitad del siglo XIV: casi coetáneas surgieron las de Palma (1296) y Barcelona (1298), mientras que la nueva catedral gótica de La Seo de Zaragoza se empezó en 1313. Como ha visto Sedlmayr en Francia, España, Portugal, Dinamarca y Suecia, hubo una estrecha relación entre catedral y reino. Era por demás evidente la necesidad de tener un templo monumental para que sirviera como marco de las ceremonias solemnes de las coronaciones reales.

Por lo que al Reino de Aragón respecta, el ceremonial de la coronación

---

<sup>4</sup> H. SEDLMAYR: Op. cit. I, 176.

revistió peculiaridades especiales, derivadas de un modelo francés, según ha puntualizado un especialista en estas cuestiones.<sup>5</sup> Desde Jaime I El Conquistador las ceremonias de las coronaciones reales se celebraron con mayor pompa y boato en La Seo de Zaragoza. Dentro del reino aragonés las catedrales de Zaragoza, Barcelona, Palma y Valencia fueron de creación real, pero solo las tres primeras fueron diseñadas de acuerdo con el modelo de Bourges, La Seo de Valencia se salió de este esquema de la influencia francesa; el problema apasionante que plantea la catedral valenciana ha tratado de resolverlo mi colega Salvador Aldana formulando varias hipótesis;<sup>6</sup> Resumiremos diciendo que la catedral de Palma como sus compañeras de Zaragoza y Barcelona deriva de una de las cuatro "familias" de la catedral francesa, concretamente responde a la variante de Bourges.

La incomprensión de la relación que hay entre la historia de los hechos políticos y el significado que comportan los monumentos, se ha producido por el desarrollo obsesivo que ha tenido la historia del arte desde el punto de vista formal, es decir, de ciencia cultivada por sí misma. Al proyectar ahora luz sobre la catedral de Palma con esta revisión metodológica vamos a comprenderla mejor, al ver que fue proyectada y construida para que sirviera de escenario de las coronaciones reales de la nueva dinastía. Lo trágico de esta monarquía es que en breve tiempo construyera los escenarios de su realeza: Palacio de la Almudaina, Castillo de Bellver, catedral palmesana, etc., sin que casi tuviera tiempo de manifestarse en ellos. Por lo que a la catedral respecta como escenario de las coronaciones, carecemos de testimonios históricos que nos hablen de estos acontecimientos extraordinarios. Sin embargo, en el famoso *Código de Privilegios de Mallorca* hay representaciones de miniaturas con coronaciones como la de Jaime I y tal vez la de Jaime III, que en 1332 confirmó las franquicias que sus antecesores habían dado a la isla.<sup>7</sup>

Ya que no tenemos noticia de la coronación de los reyes de Mallorca, sí nos consta al menos la de un rey aragonés, Pedro IV, que no en vano fue llamado *el Ceremonioso*. Vale la pena hacer una mención de este hecho extraordinario ocurrido en la catedral el año de 1343 y que el mismo rey cuenta en su *Crónica*:

---

<sup>5</sup> P. E. SCHRAM: *Die Krönung im katalanisch-aragonesischen Königreich*, HOMENAT-GE A ANTONI RUBIO I LLUCH, III, 598. Barcelona 1936.

<sup>6</sup> S. ALDANA FERNÁNDEZ: *La catedral de Valencia y las iglesias reales europeas*, Diario LEVANTE 21.X.1966. Valencia.

<sup>7</sup> J. M.<sup>a</sup> QUADRADO: *El Código de los Reyes o sea el Rey de los Códigos en el Archivo de Mallorca*. MUSEO BALEAR III, 361-392, Segunda Epoca. J. PONS Y MARQUÉS: *El Código de Privilegios de Mallorca*. Palma s/a Col. Panorama Balcar. P. BOHIGAS: *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Catalonia...* pp. 96-108. Barcelona 1965.

“A consecuencia de nuestra determinación, pues, la noche del sábado día veinte y uno del mes referido fuimos a la iglesia de la Seo donde nos quedamos a velar durmiendo en la misma aquella noche; y al domingo por la mañana salimos de la sacristía de la Seo vestido y arreglado *in sede majestatis*”, etc. etc., y continúa con la descripción del traje y ceremonia.<sup>8</sup>

Si bien se ha dicho que Pedro IV se coronó rey en Mallorca, la fórmula de la ceremonia fue diferente y más bien de lo que se trató fue de su reconocimiento como rey, empleando un ceremonial semejante al de la coronación.

Pero será preciso estudiar las portadas o portales, verdaderos retablos en piedra en los que se podían expresar los grandes misterios de la Religión Católica y lo acontecimientos que debían de ser recordados por los fieles. El portal de la Almoina por inconcluso quizá, resultó inexpresivo, por ello analizaremos los dos portales restantes en orden a conocer mejor el programa simbólico de nuestra catedral.

#### PORTAL DE LA SANTA CENA

El actual Portal del Mirador fue conocido antiguamente como de los Apóstoles (portalis Apostolorum versus mare), pero consideramos que el nombre más propio es el de la Santa Cena por tener este tema singular, que juzgamos unido a la historia social y religiosa de la ciudad. La obra se emprendió hacia 1389 bajo la dirección del maestro mayor Pedro Morey, arquitecto y escultor. No solo se atribuye a él la parte arquitectónica sino también la Virgen del parteluz, verdadera joya de todo el conjunto. La obra de más significación histórica y decorativa fue la Santa Cena, por Juan de Valenciennes, que recibió pagos en 1394.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> *Crónica de Pedro IV*, escrita en lemosín por el mismo monarca y traducida al castellano por Antonio de Bofarull pp. 154. Barcelona 1850.

<sup>9</sup> La labor de Valenciennes continuó tres años más ya que también realizó el grupo del Padre Eterno con los ángeles que lo flanquean, ocho profetas, cinco ángeles y otros elementos decorativos. Otros escultores fueron Enrique Alamant y Antonio Canet. Guillermo Sagrera vino a encargarse de la obra en 1420, entregando dos años más tarde la magnífica estatua de San Pedro. Completaremos esta parte informativa añadiendo que el cabildo estuvo muy celoso en la conservación del portal promoviendo en 1610 normas contra los ignorantes que lo mutilaban y ensuciaban hasta que hubo de tomar la drástica medida de cerrarlo con una verja de hierro. Como la hermosa Virgen del parteluz sufría mucho con la humedad, fue sustituida en 1917 por una copia de Guillermo Galmés, pasando la primitiva al Museo Diocesano. P. PIFERRER y J. M.<sup>a</sup> QUADRADO: *Islas Baleares* pp. 741-52. Barcelona 1888. H. E. WETHEY: *Guillermo Sagrera, THE ART BULLETIN*, XXI, 47 (1939). P. A. MULET: *Estampas de la catedral* pp. 11-14. Palma 1954.

La portada aparece dentro de un profundo pórtico, y su decoración queda reducida a la severidad que proporciona el diseño de los elementos arquitectónicos, pese a la presencia de ornamentaciones flamígeras. La reiteración de hornacinas ha querido recordarle a Wethey el estilo perpendicular inglés. Ya lamentó Jovellanos que el magno programa iconográfico del portal quedara inconcluso. En el siglo XV decayó el entusiasmo que permitió levantar la soberbia fábrica un siglo antes. De haberse completado escultóricamente el complicado y rico marco arquitectónico trazado tendríamos un conjunto de más de sesenta esculturas exentas más la labor de lo que es estrictamente la puerta. Ninguna hipótesis se nos alcanza para inventar las figuras que ocuparían las cincuenta hornacinas que han quedado vacías. Si parece que se pensó en un Apostolado, del que fueron hechas San Pedro, San Pablo, San Andrés y Santiago; la estatua de San Juan Bautista desentona del conjunto iconográficamente considerada.

Hoy el estudio iconográfico tiene que limitarse a la portada en su sentido más riguroso, abarcando el tímpano y las dos arquivoltas. En el eje de la composición se halla la noble figura de la Virgen con el Niño, de tamaño natural, que decora el parteluz. Parece inspirada por un precedente clásico y puede relacionarse por su estilo con el arte de Giovanni Pisano; fechada en 1389-94, la atribución a Pedro Morey parece bastante aceptable. La presencia de la Virgen es por demás natural ya que se trata de una catedral dedicada a María, y ésta debía de estar presente en un punto tan visible como el parteluz. Este eje de simetría se proyecta verticalmente equilibrando la composición del tímpano y de las dos arquivoltas que lo conforman. Precisamente, las claves de las dos arquivoltas se han aprovechado para colocar las figuras de la Virgen y del Ángel en la escena de la Anunciación. Ella no fue colocada al azar sino porque era el punto de partida de todo el programa religioso que había que presentar en el portal.

La presencia del arcángel Gabriel, el Mensajero, conlleva la aparición, en una de las arquivoltas, de los coros angélicos: los de la izquierda están tocando instrumentos musicales, mientras que los de la derecha soplan en trompetas. Un grupo está presidido por el arcángel San Miguel, que se halla rematando al dragón; el otro grupo está encabezado por el arcángel San Rafael, que va acompañando al joven Tobías. Queda clara la idea: los coros angélicos fueron convocados para honrar a la Madre de Dios, y precisamente un arcángel, San Gabriel, fue el encargado de Anunciar a María que sería la Madre de Dios; en los coros angélicos no podían faltar los arcángeles San Miguel y San Rafael, pues ellos tres fueron los únicos a los que el Concilio de Letrán (746) limitó el culto.

Pero era necesario convocar todavía a otros personajes que se habían preocupado por el anuncio del Nacimiento de Cristo. De aquí que se dedicaran los dos tramos de la arquivolta interior a los personajes del Antiguo Testamen-

to que anunciaron la venida del Mesías: profetas y patriarcas principalmente.

Abraham es el primero que tenemos en la arquivolta de la derecha, él aparece en el momento de sacrificar a su hijo único Isaac, lo que se interpreta como la imagen de Dios Padre inmolando al Hijo por la salvación del género humano. La segunda escena es rara en la escultura medieval, representa a Jacob en el momento de conseguir de su padre Isaac, ciego y anciano, la bendición que correspondía a Esaú (Génesis, XXVII); según San Agustín, Isaac bendecido por su padre ciego es una prefigura de Cristo, que fue bendecido por los profetas de la Antigua Ley, aun sin conocerle. De las tres escenas restantes solo se puede identificar una: la bendición que el anciano Jacob impartió a sus nietos Manasés y Efraim, hijos de José; según refiere el Génesis (cap. XLVIII) el abuelo puso su mano derecha sobre la cabeza de Efraim, que era el menor, y la izquierda sobre la de Manasés, pero para realizar esto hubo de cruzar sus brazos, tal como vemos en la pequeña escena de la portada catedralicia; para los comentaristas de la Edad Media el acto de cruzar las manos fue una prefigura de la cruz de Cristo.<sup>10</sup>

Las escenas de la arquivolta de la izquierda se refieren a los profetas. En primer término tenemos a Daniel con los tres leones, aludiendo a la escena del foso; son muchas las interpretaciones simbólicas que se han dado de esta escena, pero si en las correspondientes de los patriarcas hemos visto claras alusiones cristológicas, sería oportuno pensar en otras del mismo tipo, y la más común interpretación de esta escena de Daniel salvado del foso de los leones es la de Cristo resucitado, rescatado de la corrupción de la carne.

La escena siguiente, en la arquivolta de la izquierda, se refiere a otro profeta, a Jonás saliendo del cetáceo, que es interpretada habitualmente como una prefigura de la Muerte y Resurrección de Cristo; a ello dieron pie las propias palabras de Cristo en el Evangelio de San Mateo. La tercera escena parece referirse al profeta Eliseo, a juzgar por el símbolo de la olla, en la que fueron mezcladas las coluquintidas con las que se envenenaron sus discípulos, teniendo entonces que obrar uno de sus milagros (II Reyes, IV, 38-42). Precisamente, los muchos prodigios que obró le dan ese carácter de prefigura de Cristo. Las dos figuras restantes de la arquivolta que examinamos las identifica Wethey como alusivas a Salomón y David, pero si nos fijamos bien veremos que son de reconocimiento dudoso. Sería lógico pensar en otros profetas, especialmente en Isaías.

---

<sup>10</sup> H. E. Wethey ha escrito que una de las otras dos escenas se refiere al sacerdote Aarón, pero no lo vemos claro; solo damos identificación de las escenas claras para no caer en errores de interpretación.

Estos grupitos escultóricos de las arquivoltas tienen su parangón literario en una pieza litúrgica que se representa desde la Edad Media en la catedral, con intervención del mismo obispo: *La Sibila de Eritrea*. Esta profetisa fue la más antigua y en un principio se la relacionó con el Juicio Final, pero en el siglo XIV se la representaba en conexión con la Anunciación, tema que hemos visto en el eje de simetría de las dos arquivoltas. Quizá lo más característico de la ceremonia litúrgica era la “procesión de los profetas”, encabezados por Isaías, a quien el obispo decía: “Canta tú, oh Isaías, el testimonio de Cristo...”. Este, entonces, refería cantando su conocida profecía mesiánica. Creo que no podía encontrarse más cercano un paralelo entre la temática de una exhibición teatral y la representada por las figuras en piedra de la portada; no era la primera vez que el teatro influía en las representaciones artísticas.

Luego de haber visto tantas alusiones a Cristo en los patriarcas, profetas y tal vez reyes de la Antigua Ley, era preciso que en el tímpano apareciera la figura del Hijo en uno de los momentos culminantes de su vida en este mundo. El momento elegido fue el de la Santa Cena, es decir, el de la institución de la Eucaristía. Jesús, el Dios anunciado en el antiguo Testamento, surge en el momento de instituir el sacramento del amor: la Comunión. Sobre el relieve de la Santa Cena está la figura de Dios Padre en majestad, entre ángeles turiferarios, dando carácter sobrenatural a la institución de la Eucaristía.

La representación de la Cena en una portada se dio con alguna frecuencia tanto en Francia como en España desde el siglo XII.<sup>11</sup> El ejemplo francés de Vandeins hasta nos revela el pensamiento que los artistas quisieron expresar, colocando sobre el dintel la inscripción:

“Ad mensam Domini peccator quando propinquat  
Expedit ut fraudes ex toto corde relinquat”.

Es decir: “Cuando el pecador se aproxima a la mesa del Señor, es preciso que él pida de todo corazón el perdón de sus faltas”.

La promoción de temas como éste obedeció, en la época románica, a necesidades de política espiritual. Mâle, ha estudiado el problema en la Francia del siglo XII y ha contemplado los numerosos brotes de herejía, especialmente en el Sur, lo que motivó la reacción por parte de la Iglesia, vertiendo en piedra los misterios y temas atacados por los herejes. No debemos olvidar que los temas no eran elegidos por los artistas sino por un mentor eclesiástico,

---

<sup>11</sup> E. MALE: *L'art religieux du XII siècle en France*, 420. H. E. Wetthey: Ob. cit. 47.

que empleaba las imágenes para llevar a las conciencias un hecho universal o una verdad religiosa.

Trasladando esta problemática a la Mallorca de fines del siglo XIV, cuando se pensó realizar el Portal de la Santa Cena, yo me pregunto: ¿existía aquí un problema de crisis religiosa como en la Francia del siglo XII?, o por el contrario, ¿se repitieron unos temas simplemente porque estaban ya consagrados por la tradición? Veamos.

Conquistada Mallorca a los árabes en el siglo XIII, pronto se convirtió en un foco de tensiones religiosas y sociales. Nadie como la figura rutilante de Ramón Llull, el Doctor Iluminado, nos puede reflejar mejor este problema, que conoció en su isla natal la convivencia de tres religiones en tres grupos sociales diferentes: cristianos, judíos y mudéjares. El beato Raimundo no permaneció indiferente ante el problema judío, y de la misma forma que frente al Islam, sustituyó el ideal de cruzada por el de misión.<sup>12</sup> Desde el siglo XIII el judaísmo hispano se encontraba en peligro ante el resurgimiento de un nacionalismo religioso cristiano, que se veía exasperado por el creciente poder político y económico de los hijos de Israel. En este ambiente pronto surgieron las polémicas religiosas en el antiguo Reino de Aragón, siendo famosa la disputada en Tortosa (1413) que ha sido calificada por Pacios como la más importante de las controversias habidas en el Medioevo entre cristianos y judíos. Por lo que a Palma concierne sabemos de la importancia de su judería en el siglo XIV hasta aquel fatídico 2 de Agosto de 1391 cuando fue saqueado el *call* muriendo 300 judíos a mano de los asaltantes; los supervivientes encontraron la salvación huyendo fuera de la isla o convirtiéndose ante la alternativa de “conversión o muerte”. Como era de esperar aquellas conversiones tenían mucho de aparentes, ya que tras un fervor cristiano ocultaban las prácticas de su antigua religión. Por ello el inquisidor Guillermo Carrera hubo de advertirles a estos neófitos con un pregón de lo que debían observar “per so que sien reuocats dalguns actes, los quals faien mentras eran juheus, e en los quals, alguns dells perseueren encare, e per so que sien mils instruhits e confirmats en la santa fe catolica”.<sup>13</sup> El problema aquí se complicó por cuanto los judíos o conversos mallorquines fueron un grupo social muy prestigioso: ellos fueron los propulsores del comercio, base de la economía isleña, y desarrollaron al máximo los instrumentos náuticos con intuición verdaderamente científica.<sup>14</sup> Pese a esto y a su conversión el

---

<sup>12</sup> E. COLOMER: *Ramón Llull y el judaísmo en el marco histórico de la Edad Media hispana*, ESTUDIOS LULIANOS n.º 28 pp. 5-46. Palma 1966.

<sup>13</sup> *Un pregón contra los judaizantes de Mallorca*. B. S. A. L. VIII, 64.

<sup>14</sup> J. CARO BAROJA: *Los judíos en la España moderna y contemporánea* 3 vols. Madrid 1961. A. SANTAMARÍA: *En torno a la situación de los judíos conversos de Mallorca en*

problema religioso permaneció latente, como demuestra un documento de la segunda mitad del siglo XV, que trata de las acusaciones que presentaron en Palma contra el médico judío Isaac el teólogo Bartolomé Caldentey (1488) y otros clérigos. Entre las muchas acusaciones generales citaré las referentes a Cristo y a la Virgen: “Son tan enemigos nuestros los judíos —escribieron a los jurados— y nos tienen tal odio, que llaman por los más torpes nombres que según la doctrina talmúdica pueden a todas las cosas sagradas que nosotros adoramos: Dicen de Jesucristo, Mesías a ellos prometido y Dios y Salvador nuestro, que nació en fornicación y fue hecho en *nibda*, es decir en suciedad monstruosa y de mujer inmunda, condenado al infierno en inmundicia y pena horrible, cosa de no decirse. Por escarnio y hablando con los cristianos, llaman a nuestra Señora Santa María, vuestra *haría*, queriendo significar que dicen María pero la dicción *haría* significa infiel; entre ellos la llaman Themea, es decir, manchada”.<sup>15</sup> No continúo con la cita porque los insultos contra la Virgen suben de tono. El documento es interesante porque nos revela lo fuertes que debieron ser las tensiones sociales por razones religiosas.

Estas tensiones en el siglo XIV, el año de 1391, degeneraron en la trágica explosión antisemita, que coincidió con la iniciación del portal de la Eucaristía, en el que el escultor Valenciennes logró que estas figuras fueran al menos decorativas.<sup>16</sup> Parecía lógico pensar que la portada se aprovechara con fines apologéticos, destacando ante todo la Eucaristía, que suponía el milagro de la presencia de Cristo, negada por los judíos. No olvidemos que los milagros eucarísticos tuvieron como fin despertar la fe y la piedad de los fieles, judíos o herejes; estos milagros ponían de relieve la presencia de Cristo bajo las especies sacramentales. No pocos prodigios se cuentan de las sacrílegas profanaciones que hicieron los judíos del Santísimo Sacramento: la Hostia fue sometida a todos los trances de la Pasión.<sup>17</sup> Ante este ambiente, era natural que la Iglesia reaccionase apologéticamente vertiendo en piedra el momento agosto de la institución de este sacramento.

De la campaña emprendida por la iglesia para el afianzamiento de los nuevos conversos empleando el poder visual de la imagen, ninguno fue más expresivo que el desarrollo que se dio al tema de la *Passio Imaginis* en Mallorca. Sólo nos ha llegado un retablo en piedra, el del santuario del Salvador,

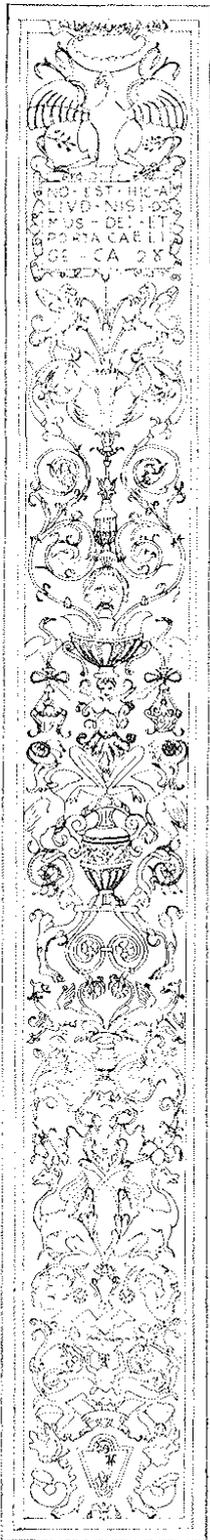
---

*el siglo XV*. B. S. A. L. XXXI, 4-5. Palma 1961. J. M.<sup>a</sup> QUADRADO: *La judería en Mallorca*. Palma 1961; con una excelente introducción de Muntaner Bujosa. B. LLORCA, S. J.: *El problema de las conversiones de los judíos*, y M.<sup>a</sup> R. JIMÉNEZ JIMÉNEZ: *La política judaizante de Alfonso V*, ambos en IV CONGRESO DE HISTORIA DE LA CORONA DE ARAGON, 45-64 y 251-262. Palma 1959.

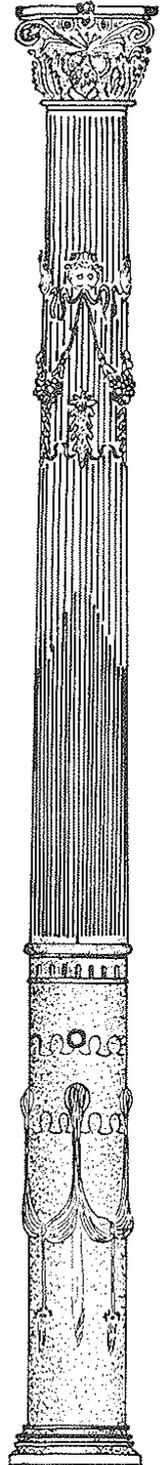
<sup>15</sup> J. M.<sup>a</sup> RODRÍGUEZ TEJERINA: *La medicina medieval en Mallorca* pp. 133. Felanitx 1962.

<sup>16</sup> A. DURÁN SANPERE y J. A. AINAUD DE LASARTE: *Escultura gótica*, 262. Madrid 1956.

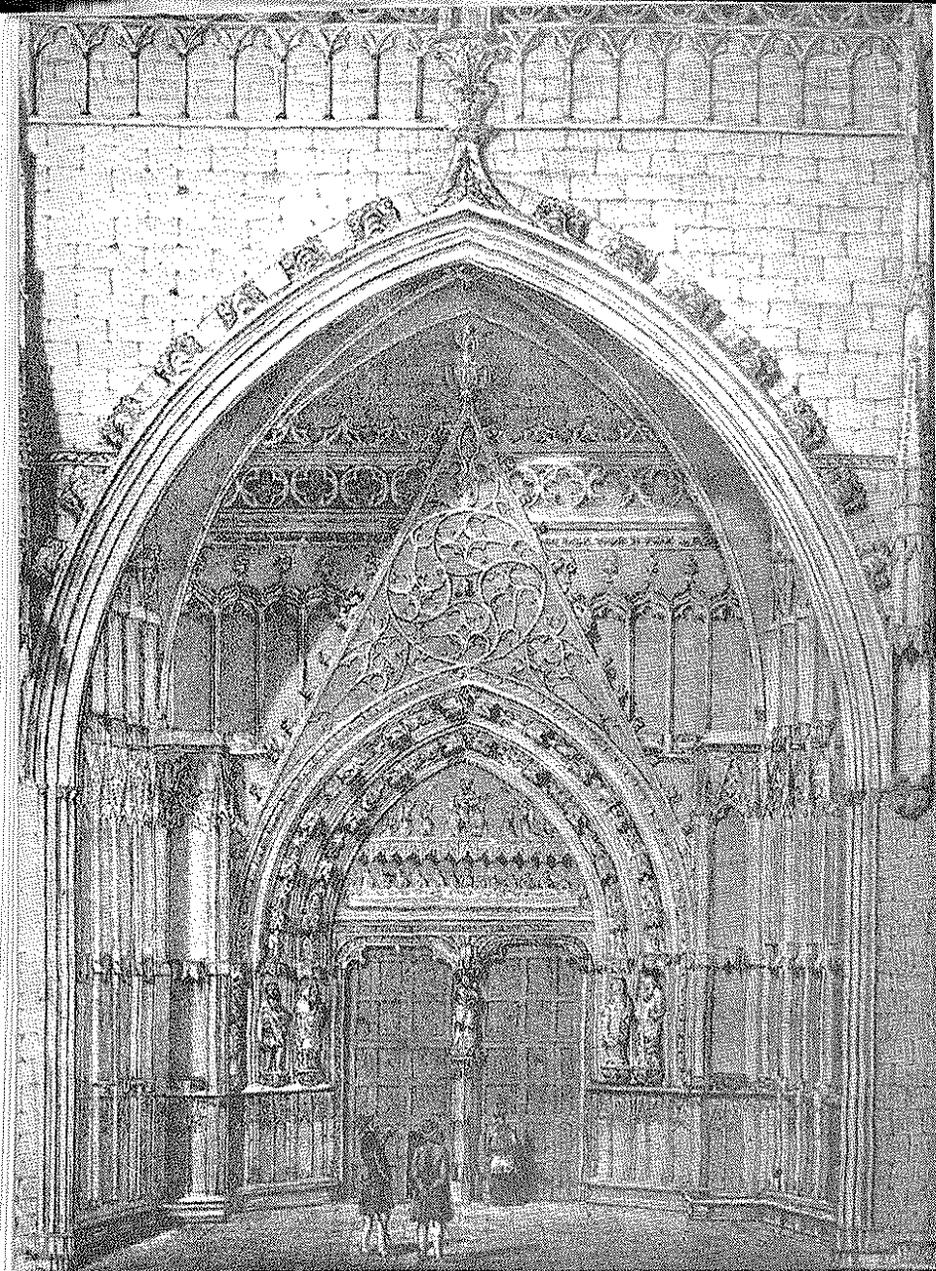
<sup>17</sup> M. TRENS: *La Eucaristía en el arte español*. Cap. VI. Barcelona 1952.



Portal Mayor, pilastra interior.  
*Dibujo de Luis Plantalamor.*

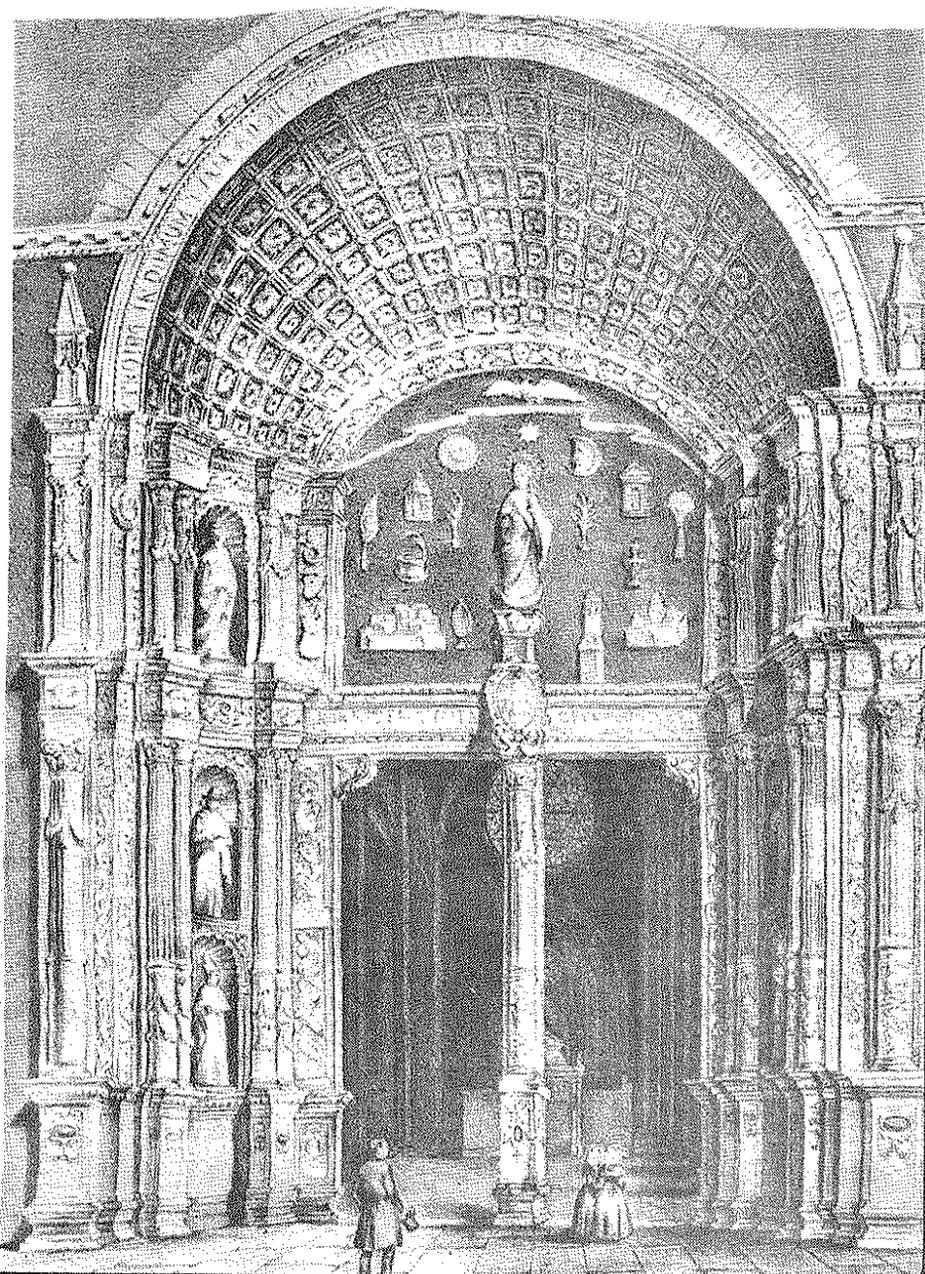


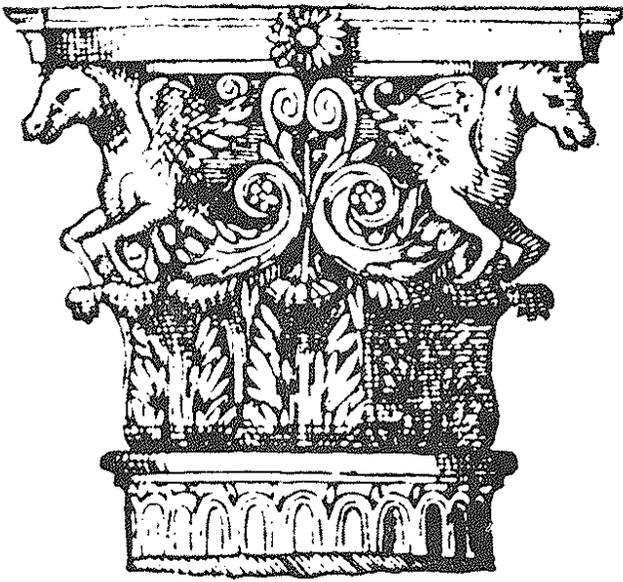
Portal Mayor.  
Modelo de columna enguirnaldada.  
*Dibujo de Sastre Moll.*



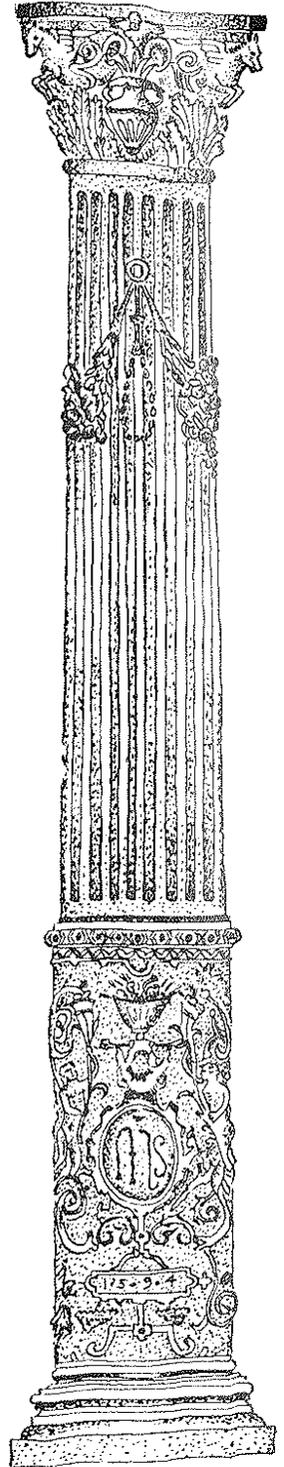
Portal de la Santa Cena. *Dibujo de Pedro Peña.*

Portal Mayor.





Capitel del templo romano de Marte,  
reproducido por Andrea Palladio en su tratado  
*I Quattro Libri dell'Architettura*.  
(Venecia, 1570).



Portal Mayor.  
Columna de capitel monstruoso,  
tal vez derivado  
del ejemplar romano  
transmitido por Palladio.  
*Dibujo de Sastre Moll.*

en Felanitx, pero a fines del siglo XVI sabemos que hubo numerosas capillas de la *Passio Imaginis* en las iglesias palmesanas de la catedral, Santa Eulalia, San Jaime, San Miguel, Santa Catalina y San Nicolás de Portopí, y también existieron en Deyá, Felanitx, Porreras, Sóller, Montuiri, etc. El retablo del Salvador de Felanitx parece ser del primer tercio del siglo XV y acerca de su autor únicamente se sabe que fue policromado por Juan Marsol poco antes de 1445; un estudio estilístico de la obra refleja que varias manos intervinieron y solo en la escena central de la Crucifixión se logró superar la tónica narrativa que es la que informa al conjunto.

Lo que nos interesa destacar es la iconografía de este retablo, elegido tal vez por ello en orden a asegurar la fe de los conversos del judaísmo; en él se describe un prodigio que fue difundido por el Concilio de Nicea (787), y se refiere al hecho de que un judío alquiló una casa en Beirut en la que encontró un crucifijo escondido en un armario; enterados sus correligionarios llevaron la imagen a la sinagoga para reproducir en ella los trances de la Pasión como sus antepasados obraron con Cristo, llegando hasta calvarle una lanza en el costado, del que brotó sangre y agua, que recogieron y aplicaron a varios enfermos, quedando sanados. Asombrados los judíos ante tales maravillas exclamaron: "¡Gloria a Ti, eterno Dios, que nos has revelado a tu Hijo Jesucristo! ¡En Ti creemos, perdónanos, recíbenos!" Ellos mismos acudieron al obispo católico para que los bautizara, y la sinagoga quedó convertida en iglesia en la que se veneró la imagen de Cristo que había sufrido una segunda Pasión.<sup>18</sup> En el retablo de Felanitx, el supuesto hecho histórico se completó con la misma escena de la Santa Cena que hemos visto en la portada de la catedral, con la que está relacionada estilísticamente. La intención apologetica del retablo no puede ser más convincente.

Perdonen esta digresión, pero juzgué interesante poner de relieve estos documentos plásticos, que nunca han sido relacionados con la cuestión hebrea, uno de los capítulos más sugestivos de la historia de Mallorca. Era razonable la existencia de esta pieza en la parroquial de Felanitx, ya que hubo judería como testimonian las calles denominadas Call y Callet.

Finalmente citaré un testimonio de la liturgia medieval, que aparece recogido en el Breviario Mayoricense (Venecia 1506): la representación de la Sibila, que recoge un fragmento del *Sermo de symbolo contra judeos*, erróneamente atribuido a San Agustín, que increpa al pueblo de Israel por no haber reconocido a Cristo. En esta representación litúrgica, como antes hemos mencionado, aparecen los testimonios de los profetas que anunciaron la venida del Mesías.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> G. MUNAR Y OLIVER: *Los santuarios marianos de Mallorca*. 66-70. Palma 1968.

<sup>19</sup> LORENZO PÉREZ: *Sa Sibilla en la noche de Navidad*. Palma 1955.



Esta portada destaca frente al portal del Mirador porque nos ha llegado completa, pero con un agravante, no se hizo en el siglo XIV sino a fines del siglo XVI. Como se sabe es obra del artífice mallorquín Miguel Verger, que trabajó en ella por encargo del obispo Vich y Manrique desde 1592 a 1601. Estilísticamente se trata de un gran conjunto decorativo, manifestado interior y exteriormente. En las jambas interiores de la puerta está la más rica exposición de grutescos característicos del Protorrenacimiento; es preciso llamar la atención sobre ellos, ya que suelen pasar desapercibidos a los visitantes, atraídos y sugestionados por las tensiones verticales del espacio interior. Esta composición de grutescos parece derivar de fuentes italianas, recordándonos modelos de Nicoletto de Módena. Lo curioso, y extraño al mismo tiempo, es que se repita casi el mismo repertorio decorativo de la primera generación del Renacimiento español, el estilo llamado impropriamente *plateresco*, precisamente en los años finales del siglo XVI. Ante un ejemplo tan manifiesto cabe pensar: ¿Quizá este gusto arcaizante de la decoración es un signo de la tendencia conservadora del arte mallorquín una vez terminada su época dorada del siglo XV?

Al exterior, frente al Palacio de la Almudaina, la portada catedralicia se abre con un gran arco abocinado y acasetonado, sobre cuatro pares de columnas que flanquean las imágenes de esta portada-retablo. Mas que los grutescos, hay que destacar un tipo de columna que trae la vinculación con Italia. Este modelo de soporte no hubiera dudado Vitrubio de calificarle de monstruoso a juzgar por los extraños capiteles, semejantes a los del templo romano de Marte, y representativos de una fase anticlásica de la arquitectura romana. Desconocemos si Verger, el autor de la portada, estuvo en Italia, y parece más lógico pensar que este préstamo de un motivo romano le llegara por medio de una fuente impresa, estampa o grabado. El vehículo bien pudo ser el famoso tratado de Andrea Palladio: *I Quattro Libri dell'Architettura* (Venecia 1570). Este libro circuló ampliamente por el mundo hispánico y el caso de Palma, que nosotros analizamos, sería uno de los influidos por los grabados que lo ilustraban; hace apenas un lustro cuando realizaba un viaje de estudios por Colombia, tuve oportunidad de identificar en la portada de la catedral de Tunja (1598-1600) un capitel similar. La portada de Palma, que tradicionalmente ha sido calificada de plateresca, más bien es un producto de transición, con un repertorio decorativo que va del Protorrenacimiento al Manierismo. La aparición coetánea de un mismo motivo romano tanto en Palma como en Tunja es la mejor prueba que tenemos acerca del carácter internacional del Manierismo. Miguel Verger en Palma, y Bartolomé Carrión en Tunja, dejaron la huella de un motivo renacentista de raigambre italiana en ciudades bien apartadas del Imperio español.

Después de estas consideraciones sobre la importancia estilística del Portal Mayor, vamos a ocuparnos de un aspecto fundamental: el programa doctrinal de este portal, que destaca por su riqueza iconográfica, y ello es más admirable porque fue realizado en una época en que la iconografía iniciaba su decadencia. No parece sino que se continuase a fines del siglo XVI un programa ideado en los siglos XIII o XIV.

Parece, pues, lo más lógico pensar que la realización del Portal Mayor fue aprovechada a fines del siglo XVI para exponer uno de los problemas más controvertidos de la vida religiosa de aquel tiempo. Como en el Portal del Mirador el eje simbólico de la composición será la Virgen María, puesto que era un templo dedicado a la Madre de Dios. Pero dado que se vivía en un momento de exaltación concepcionista, la advocación más adecuada fue la de la Inmaculada. Anteriormente hemos indicado que este portal fue encargo del obispo Juan Vich y Manrique, valenciano de nacimiento, pero doctorado en Salamanca en 1570. Su conocimiento de la crisis religiosa del momento histórico quedó evidenciado con motivo del encargo que le dió Felipe II para que fuese a Roma a tratar con el Papa los problemas de la Contrarreforma. Su gran obsesión fue el culto a la Inmaculada así que "no satisfecho el devoto prelado en ver colocada sobre la puerta de la catedral a la Purísima reina representada en el misterio de su Concepción en gracia, procuró que el reino de Mallorca la votara por patrona".<sup>20</sup> Reconozcamos que él no traía una devoción nueva a Mallorca, pues aquí desde Raimundo Lulio, uno de los primeros adalides del misterio de la pureza de María, se rendía este culto mariano. Lull ha sido calificado como el Doctor de la Inmaculada, entre otras razones porque enseñó en la Sorbona este misterio antes que Scoto y que por este punto los dominicos hicieron la guerra a las doctrinas lulianas durante varios siglos.<sup>21</sup> El pueblo y la iglesia mallorquina participaron de estos deseos como testimonia un pregón de 12 de octubre de 1394 mandando observar como fiesta solemne la de la Inmaculada y que nadie se atreviera a propalar que hubiese sido concebida en pecado original. El mismo pregón volvió a darse el año de 1409. A este ambiente, pues, vinieron a sumarse los fervores concepcionistas del obispo Vich y Manrique, quien a poco de tomar posesión, en 12 de septiembre de 1575 estableció la solemnidad de la fiesta de la Concepción, que se debía de anunciar una semana antes con repique de campanas, bandera en la torre y con procesión, formada ésta con algunos muchachos vestidos de ángeles y portando los atributos de la Virgen.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> A. FURIÓ: *Episcologio de la Santa Iglesia de Mallorca* pp. 374-5. Palma 1852.

<sup>21</sup> A. MADUCELL: *Llull i el doctorat de la Inmaculada*. ESTUDIOS LULIANOS n.º 13-14 y 15.

<sup>22</sup> J. VILLANUEVA: *Viage literario a las iglesias de España* XXII, 132. Madrid 1852.

Pero lo que nos interesa ahora es la forma cómo se expresó el misterio de la Concepción de María. De nuevo la Virgen aparece en el eje de la composición, sobre el parteluz, bajo el gran arco, en el tímpano, rodeada de los atributos característicos de la *Tota Pulchra*. Precisamente, el obispo Vich y Manrique en la importante reunión de 12 de septiembre de 1575 mandó que en todas las iglesias y monasterios se hiciese todos los días después de completas la conmemoración de la Concepción con la antifona de la “*Tota Pulchra*”. En la segunda mitad del siglo XVI los fervores concepcionistas cristalizaron en un tipo iconográfico, revelado en Valencia al padre jesuita Martín Alberro, cuando en la vigilia de la Asunción pronunciaba estos versos del *Cantar de los Cantares*: “Toda hermosa eres, mi amiga, y mancha no hay en ti” (IV, 7). El pintor Juan de Juanes consiguió al fin transcribir con el pincel esta visión del jesuita.<sup>23</sup>

Este modelo iconográfico de la Inmaculada sería representado en la portada, en la que aparece la Virgen rodeada de los símbolos marianos. Estos son el espejo (*Speculum sine macula*. Sap. VII, 26), la ciudad (*Civitas Dei*. Salmo LXXXVI, 3), el pozo (*Puteus aquarum viventium*. Cant. de los Cant. IV, 15), el árbol (*Virga Jesse floruit*. Ezech. VII, 10), el lirio (*Sicut lilium inter spinas*. Cant. de los Cant. II, 2), el templo del Espíritu Santo (*Templum Spiritus Sancti*. I Cor. VI, 19), el sol (*Electa ut sol*. Cant. de los Cant. VI, 9), la estrella (*Stella maris*. Himno litúrgico), la luna (*Pulchra ut luna*) (Cant. de los Cant. VI, 9), la puerta del cielo (*Porta coeli*. Gen. XXVIII), el rosál (*Plantatio rosae*. Eccles. XXIV, 18), la Fuente (*Fons ortorum*. Cant. de los Cant. IV, 15), la palma (*Palma exaltata*. Eccles. XXIV, 18), el jardín cerrado (*Ortus conclusus*. Cant. de los Cant. IV, 12) y la torre o fortaleza (*Turris Davis cum propugnaculis*. Cant. de los Cant. IV, 4).<sup>24</sup> El honor concedido a María fue tan grande que no lo ha gozado ningún rey de la tierra, según declara la inscripción bíblica colocada sobre el dintel de la puerta: *NON EST FACTUM TALE OPUS IN UNIVERSIS REGNIS*. (3.º Reg. cap. X).

El Portal Mayor no es solo la Inmaculada y sus símbolos, ya que la Virgen aparece bajo un contexto alegórico de gran trascendencia. La figuración real de la puerta principal del templo fue trasladada en un plano alegórico a la misma Virgen María. Numerosas inscripciones bíblicas, colocadas en cartelas manieristas en la parte inferior o basamento, hablan del carácter de *Porta coeli*. Citaremos algunas por vía de ejemplo: *ESTATE IN PORTA DOMUS DOMINI* (Jeremías VII, 1-3), *HAEC PORTA DOMINI* (Salmo

---

<sup>23</sup> E. TORMO: *La Inmaculada y el arte español*. BOLETIN SOCIEDAD ESPAÑOLA EXCURSIONES XXII, 178-180. Madrid 1914.

<sup>24</sup> Véase reproducida y citada en M. TRENDS: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, 161. Madrid 1946.

CXVII?), NON EST HIC ALIUD NISI DOMUS DEI ET PORTA COELI (Gen. XXVIII, 16-19). Aquí, como en algunos ejemplos franceses, se ha colocado la *Porta coeli* en la fachada occidental. Este tema iconográfico conlleva la presencia de otro personaje: Cristo. La figura del Hijo pasa desapercibida por hallarse en un medallón que hay en el tercio inferior de la columna del parteluz. Su presencia está justificada con una inscripción del Evangelio de San Juan: "Yo soy la puerta. El que entrare por mí se salvará" (X, 9). Según San Gregorio, Cristo se halla en el umbral porque su encarnación le colocó entre la Humanidad y la Divinidad. Para Durando, un autor del siglo XIII, Cristo era el que hay ante la Jerusalén celestial.<sup>25</sup>

El programa de la *Porta coeli* de Palma es muy complejo, tanto consta de imágenes y símbolos como de textos bíblicos, que están interpolados para aclarar el misterio del templo. Una de las citas bíblicas está tomada del cap. XXVIII del Génesis y nos trae a la memoria la visión de la escala celeste de Jacob: "Despertó Jacob de su sueño y se dijo: Ciertamente está Yavé en este lugar, y yo no lo sabía; atemorizado añadió: ¡Qué terrible es este lugar! No es sino la Casa de Dios y la Puerta del Cielo". Las últimas palabras *Non est hic aliud nisi domus Dei et Porta coeli* son las que recuerdan al fiel el lugar augusto ante el que se encuentra.

No podían faltar las referencias a los grandes profetas del Antiguo Testamento. Ezequiel e Isaías se encuentran figurados en las jambas de la puerta, el primero en correspondencia con San Pedro, y el segundo con San Pablo. Ezequiel además de estar figurado tiene una cita del cap. XLIII de su libro, referente a la gloria de Dios en el nuevo templo. Yavé dijo al profeta en una visión: "Hijo de hombre, éste es el lugar de mi trono, el escabel de las plantas de mis pies, donde habitaré para siempre en medio de los hijos de Israel". Pero la visión más importante de Ezequiel es la de la "Puerta Cerrada", que tuvo después de la inauguración del nuevo templo, en ella anuncia el misterio de la Inmaculada, tema central de este programa que presenta la Concepción de la Virgen como *Porta Coeli*. El profeta Ezequiel explica: "Llevóme luego de nuevo a la puerta de fuera del santuario que daba al oriente, pero la puerta estaba cerrada; y me dijo Yavé: "Esta puerta ha de estar cerrada, no se abrirá ni entrará por ella hombre alguno, porque ha entrado por ella Yavé, Dios de Israel; por tanto ha de quedar cerrada" (Ezequiel XLIV, 1-2). Era muy natural que este pasaje de Ezequiel fuera interpretado como un anuncio de la virginidad de María, que daría luz al Mesías sin concurso del varón.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> H. SEDLMAYR: *Die Entstehung der Kathedrale* pp. 141-143. Zurich 1950. Gracias al Dr. Erwin W. Palm, de la Universidad de Heidelberg, me ha sido posible la consulta de este raro e importante libro.

<sup>26</sup> La visión de la Puerta Cerrada fue representada por Benedetto Antelami, en el siglo

Además del manifiesto simbolismo bíblico, claramente referido al templo como Casa de Dios y Puerta del Cielo, no debemos olvidar el simbolismo remoto del portal con arco en la tradición clásica, cuando se lo consideró como el marco adecuado para las ceremonias del triunfo y de la venida del emperador. Estas ceremonias, continuadas en la Edad Media, empezaban en la puerta de la ciudad y venían a terminar en la puerta del templo, que por la naturaleza religiosa del acontecimiento fue considerada como *Porta coeli*. La presencia de este portal celestial en la catedral de Palma quedaría explicada desde este punto de vista por tratarse de una fundación real.

Dentro de este orden de ideas hay que tener presente algo que salta a la vista: el gran portal tiene carácter de arco triunfal como señalan los grutescos de los trofeos que adornan las jambas y retropilastras. Los romanos asociaron el arco con los cielos así que la *Porta Triumphalis* vino a convertirse en el *Arcus Divorum*, ideas óstas que tomaron de los etruscos, para quienes el arco fue un simulacro de Jano, la antigua divinidad celeste, un dios solar comparable a Júpiter, y considerado como el “guardián de la puerta de los cielos”.<sup>27</sup> Como era de esperar en una obra del tardío Renacimiento español tuvieron que combinarse ambas tradiciones: la bíblica y la clásica.

La imagen del arco pervivió en la tradición literaria y teológica de Mallorca para honrar a la Virgen, como demuestra la disertación pronunciada en 31 de Octubre de 1706, en Palma, por Fr. Antonio Perelló, bajo el título de *Triunfos festivos, baleáricos, austriacos*, etc. En el arco tercero de aquel monumento literario teológico se dice que “Es María el más sagrado Templo, y las puertas, por ser lo primero, su Concepción”. Con esta frase del comentarista de Scoto y catedrático de la antigua Universidad Luliana resumimos nuestra interpretación del templo metropolitano de Mallorca.

No quisiera terminar sin hacer una mención del poeta mallorquín Miguel Costa y Llobera, el único escritor moderno de los que han tratado de la catedral que llegó a intuir su profundo significado en su breve disertación del año 1904 con motivo de la terminación de las reformas que llevara a cabo en este gran monumento el genial Gaudí.<sup>28</sup>

---

XII, en el portal de la iglesia de Borgo San Domino, en Fidenza; y en el portal de la Virgen de la catedral de Laon, en el siglo XIII.

<sup>27</sup> E. B. SMITH: *Architectural symbolism of imperial Rome and the Middle Ages*, 30. Princeton University Press, New Jersey 1956.

<sup>28</sup> MIGUEL COSTA Y LLOBERA: *Obras completas*, 968. Barcelona 1947.

NOTA: Los dibujos de las portadas figuran en el *Panorama* de Furió y se reproducen por cortesía de Luis Ripoll. Los restantes dibujos fueron realizados expresamente para este trabajo por mis alumnos Jaime Sastre y Luis Plantalamor.