

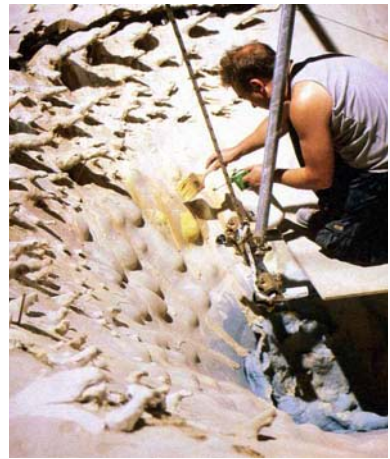
# Miquel Barceló y la reforma de la capilla del Santísimo

## Una intervención contemporánea en la Catedral de Mallorca

*Miquel Barceló and the reform of the Holy Sacrament Chapel  
A Contemporary Intervention at Majorca Cathedral*

MERCÈ GAMBÚS SAIZ

<https://doi.org/10.17979/aarc.2007.1.0.5025>



Miquel Barceló en el taller de Vietri-sul-Mare (Italia).

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

La reforma realizada por el artista Miquel Barceló entre los años 2001 y 2006, es decir, desde la aprobación del proyecto hasta su finalización, ha consistido en la creación de una pared cerámica policromada de aproximadamente 300 m<sup>2</sup>, que cubre casi la totalidad de los muros arquitectónicos. Además, cinco vitrales de doce metros de altura con tonalidades de grisalla, y un conjunto de mobiliario litúrgico realizado en piedra de Binissalem y compuesto por altar, ambón, silla presidencial y dos bancos para el coro ferial, completan la intervención.

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

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

*The Holy Sacrament Chapel at Majorca Cathedral occupies the right side apse of its head. It has Gothic traits and belongs to the oldest nucleus of the cathedral manufacture in the 14th century.*

*The refurbishment made by the artist Miquel Barceló between 2001 and 2006, that is, from the project approval to its completion, consisted of the creation of a polychromous ceramic wall of ca. 300 m<sup>2</sup>, covering most of the architectural walls. Besides, the intervention was completed with five stained-glass windows measuring 12 m of height with greyish hues, a set of liturgical furnishings made of Binissalem stone and comprising altar, pulpit, presidential chair and two benches for the fair choir.*

*The result of this whole creative process is a set-design altarpiece configured as a ceramic triptych with three frescoes and two caves. The sea, the Earth and the humankind at the centre. The sea caves, replicating the tromp architecture, mark the connection of the scenic circuit as a simulation, as a second skin.*

*The multiplication of fish and bread, together with the turning of water into wine, has allowed the artist the representation of an iconographic corpus impregnated with his own biography. On the left, the sea rises, throwing a gigantic wave: seaweed, sea-bass, mussels, ray-fish, octopuses,*

*etc. On the right, the Earth: bread, wine jars, fruit, vegetables, etc. Everything revolves around the central axis: a wounded Christ who is dazzling, resplendent, transfigured, light, silence.*

*The tabernacle, the symbol of Eucharist, the reserve of the Holy Sacrament with hand prints as a metaphor of the Christians' devotion, of their adoration and of the desire to follow the resurrected Jesus Christ. The greyish lighting from the stained-glass windows highlights the maritime atmosphere of the Mediterranean cathedral, also reinforcing the Eucharist function of the chapel devoted to reserve and to worshipping the Holy Sacrament. Writing made of mud and glass, of earth and fire, of air and water. An argument, the recreation of silence as God's word in its transcendent beauty and in its Eucharist symbolism.*

### Preparation of the project

*January 2000 constitutes the starting point for this reform, associated to the proposal made by the Balearic Isles University to the painter Miquel Barceló for his acceptance of the appointment as Honoris Causa Doctor by the aforementioned institution. The artist's answer was linked to the possibility of making an artistic creation in Majorca. After some time, this was materialised in the renewal of Saint Peter's chapel, nowadays the Holy Sacrament chapel at Majorca cathedral.*

*His intervention was approved on 16 December 2000 by the Cathedral's Chapter in a chapter vote, as well as the removal of Saint Peter's neo-classical altarpiece in order to open the five windows contemplated by the artist in the chapel. It was technically argued that this choice was appropriate due to the imbalance between the said Saint Peter's chapel compared to the neighbouring chapels at the head. The main altar and the Trinity chapel from the 14th century constitute, at the cathedral axis, an accumulation of artistic testimonials from various historical epochs, with highlights in Gothic, Renaissance and Modernist forms, also reinforced by the wonderful light from stained-glass windows and rosettes. In turn, the Corpus Christi chapel, located at the left side apse, contains the most formidable early-Baroque altarpiece in the cathedral's precinct. Another issue under discussion was the darkness in the chapel due to the total blocking of the five windows, which throws the light perception out of balance. Not just the perception of the head focal points, but also of the inner light circuits, so the symbolic possibilities of the Gothic cathedral were devaluated. The final consideration was that it was absolutely necessary to act in order to allow the integration of the most recent contemporary art in the historical building, according to the logical continuity with the already-present tradition of the Majorca cathedral,*



La catedral de Palma de Mallorca, vista desde el mar. En primer término, la capilla del Santísimo.

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

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

### LA GESTACIÓN DEL PROYECTO

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

La mencionada intervención fue autorizada el día 16 de diciembre de 2000, por el Cabildo catedralicio en votación capitular, así como la retirada del retablo neoclásico de San Pedro a efectos de la apertura de los cinco ventanales de la capilla que contemplaba la propuesta del artista. La oportunidad de esta elección fue argumentada técnicamente, por razón de la desigual calidad artística del conjunto de la capilla de San Pedro en comparación con las capillas vecinas de la cabecera. El altar mayor y la capilla de la Trinidad, del siglo XIV, conforman en el eje de la catedral, un conjunto acumulativo de testimonios artísticos de diferentes épocas históricas, en el que destacan las formas góticas, renacentistas y modernistas, subrayadas por la magnificencia

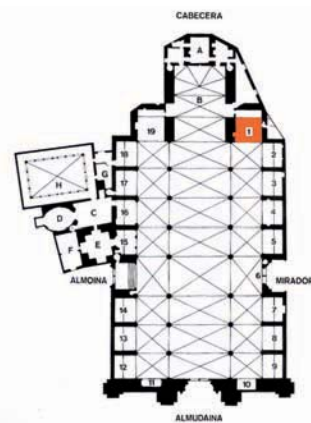
luminosa de los vitrales y de los rosetones. A su vez, la capilla del Corpus Christi, en el ábside lateral izquierdo, contiene la máquina retablistica más formidable del recinto catedralicio en su formulación inicial del barroco. Otra cuestión a valorar, fue la oscuridad de la capilla a causa del tapiado total de los cinco ventanales, lo cual desequilibraba la percepción luminosa, no sólo de los puntos focales de la cabecera, sino también de los circuitos internos de la luz, con lo cual se devaluaban las posibilidades simbólicas de la catedral gótica. Como consideración final, parecía totalmente oportuna una actuación que permitiera la entrada del arte contemporáneo más reciente en el edificio histórico, de acuerdo con la lógica continuidad con lo que ya era una tradición en la catedral mallorquina, y que tendría que facilitar su conexión con el modernismo de Antoni Gaudí y Josep Maria Jujol.

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

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

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

El día 1 de julio de 2002 se constituyó la fundación cultural privada *Art a la Seu de Mallorca*, que desde ese momento se encargaría de toda la gestión técnica, económica y financiera del proyecto. El 29 de agosto de 2002 tuvo lugar en la capilla de San Pedro de la Catedral de Mallorca el acto oficial de presentación de la maqueta y el proyecto de su reforma para transformarla en la capilla del Santísimo. En este acto se firmó el contrato



Localización de la capilla de Santísimo Sacramento en la planta de la Catedral de Mallorca.

*facilitating its connection with the modernism of Antoni Gaudí & Josep Maria Jujol.*

*The cathedral traits of the project were specified since January 2001; thus, the Cathedral's Chapter accepted the proposal in subsequent sessions according to which the subject and motif of the decoration should be determined by the function of the chapel devoted to the reservation and worship of the Holy Sacrament, as well as the fair choir, where convent mass is held on weekly days. Based on this usage plan, it was decided that the 6th chapter of Saint John's Gospel, the multiplication of bread and fish, together with the bread of life speech as the promise of Eucharist should be the articulating principles of the iconographic and symbolic discourse to be created the painter Miquel Barceló. The following items should be integrated: a ceramic wall and five windows to be proposed by the artist, and some furnishings proposed by the Chapter, i.e., the altar, the seven-arm chandelier, the tabernacle, the pulpit, the presidential chair and 16 chairs or benches for the canons.*

*At the end of March 2001, the Balearic Isles University assigned to the painter the creation of a model incorporating the proposal design, with the goal of materialising the project and start searching for funding. In summer 2001, Miquel Barceló travelled to Vietri sul Mare, a village on the Amalfi coast near Naples with a long tradition in ceramics manufacture. The model was made there, at the potter Vincenzo Santoriello's workshop and after he had visited the cathedral's chapel in March. Vincenzo Santoriello, who had*



*a long career, had also worked recently with the Italian trans-avant-garde painter Enzo Cucchi in a big ceramic mural with tiles; so his technical collaboration in the project seemed totally fit.*

*The process of approving the project by the various Church and civil competent institutions occurred from December 2001: Cathedral's Chapter, Diocesan Commission of the Historical-Artistic Heritage, Historical Heritage Commission of the Majorca Consell and Commission of the Historical Centre of Palma City Council.*

*The private foundation Art a la Seu de Mallorca was established on the 1st day of July 2002. Since then, it has been responsible for the whole technical, financial and economic management of the project. The official introduction of the model took place on 29 August 2002 at Saint Peter's chapel in Majorca cathedral, as well as the reform project for turning it into the Holy Sacrament chapel. The agreement between the painter Miquel Barceló and the Foundation Art a la Seu de Mallorca was signed then, chaired by the Majorca Bishop, Teodor Úbeda. The document contemplated a two-stage execution. The first one included the ceramic mural and the liturgical furnishings, while the second one included the five windows and the electric lighting.*

*Miquel Barceló's work at the cathedral started officially on 24 September 2002, when the works for preparing the chapel for the projected reform kicked off. As regards the creation of the ceramic mural, it began in January 2003 at Vincenzo Santoriello's Amalfi workshop and was finished on 7 July 2003. The first pieces reached the cathedral on 4 December 2003. The mural began to be installed in the chapel between 12 January and 2 August 2004, using an aluminium anchorage system which was visible from the front profile of the building.*

*The project for the liturgical furnishings, designed and donated by Miquel Barceló, was passed by the Cathedral Chapter on 6 November 2004: the work was made of Binissalem stone using a straight volume, a naked one with no inscriptions which finally integrated a set with the altar presiding the central space; the pulpit, on the left side; the presidential chair, on the right behind the altar, plus two benches for the fair choir located at both sides under the ceramic cladding. It was installed at the chapel in May 2005, thus completing the first stage of the intervention.*

*The second stage was developed around lighting, both natural one, through the windows, and electric one. The boards presented by Barceló, image-less and in bluish, khaki and greenish hues for the five windows, were approved by the Chapter on 9 April 2005. Nevertheless, they were modified by the painter and later installed*



Las capillas del Corpus Christi (s. XVI), de la Trinidad (s. XIV-XIX) y del Santísimo Sacramento (s. XXI).

entre el pintor Miquel Barceló y la Fundación *Art a la Seu de Mallorca*, presidida por el obispo de Mallorca, Teodor Úbeda. El documento preveía una ejecución en dos fases. La primera afectaba al mural cerámico y al mobiliario litúrgico, mientras que la segunda se refería a los cinco vitrales y a la iluminación eléctrica.

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

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

La segunda fase ha sido desarrollada en torno a la iluminación, tanto la natural, a través de los vitrales, como la eléctrica. Los cartones presentados por Barceló, sin figuración y con tonos azulados, caquis y verdosos, para los cinco vitrales, fueron aprobados por el Cabildo catedralicio el 9 de abril de 2005, no obstante fueron modificados por el pintor, procediéndose



in December de 2006. The stained-glass windows were made at Jean-Dominique Fleury's workshop in Toulouse using the grisaille technique.

### The iconographic plan

The model made by the painter contemplated a polychromous ceramic wall as well as five stained-glass windows on methacrylate, based on the iconographic plan made by the diocesan delegate of the Cultural Heritage, Pere-Joan Llabrés. The report, signed by the canon on 15 April 2005, describes thus the iconographic discourse of the Holy Sacrament chapel formulated to the artist:

«The new decoration of the Holy Sacrament chapel is inspired by the sign of the multiplication of fish and bread achieved by Jesus, as well as the bread of life sermon which followed it. This is the promise of Eucharist, according to the 6th chapter of Saint John's Gospel. This Gospel excerpt is completed by the turning of water into wine at Canaan wedding, according to the 2nd chapter of the same Gospel: the first sign by Jesus which also announces the Eucharist.

»The iconographic programme proposed to the artists contemplated a symbolic, sacramental, up-to-date figuration of the sign narrated in Saint John's 6th chapter: it is now the resurrected Lord who gathers the community of believers and distributes the bread of life among them. Through the faithful, sate by the Eucharist, he distributes the bread giving life to the world, which wins over the hunger of death.

»Obviously, the central figure had to be the resurrected Lord. It was born in mind that the Lord has a spiritual body, according to 1 Co 15: 'It is sown a natural body, it is raised a spiritual body... The last Adam was made a quickening spirit' (44-45). 'The Lord is Spirit' (2 Co 3, 10). The expression of the Lord's spiritual body is inspired by the excerpt of the Transfiguration: 'His face did shine as the sun and his raiment was white as the light' (Mt 17, 2). The resurrected Lord's figure is dressed in white light, shining, though the wounds of crucifixion appear in his side, hands and feet, according to John 20, 25-27, when Jesus showed the nails wound and that of his side to the apostles 8 days after Passover; or, according to Luke 24, 40: he showed them his hands and feet pierced by the crucifixion nails. A crack in the ceramic recalls the cross shape. The tabernacle for the Eucharist reserve opens at the Lord's feet, inside the ceramic. This is highlighted by the shining fine golden door.

»Elements for Celebration.

»The mobile or fixed elements for the Eucharist reserve were designed following the same style of the ceramic work.



1. *The altar, made of Binissalem Majorca stone. Its size should not stand out above the cathedral main altar.*
2. *The pulpit, made of stone like the altar, will have written on it the words giving sense to the whole ceramic iconography: 'Bread for the life of the world' (John 6, 51).*
3. *The fixed presidential chair made of sandstone.*
4. *A fixed or mobile chandelier with three lights will stand next to the altar: one of its lights will remain on for the reserve; the other two will be lit for mass.*
5. *The fair choir benches, also made of sandstone to be placed on both sides, under the ceramic mural.»*

### The creative process

*As already mentioned, Miquel Barceló's work was officially opened once the masons had started the refurbishment works in the chapel so as to host the reform in the project. The Neo-classical altarpiece, completed in 1839 and replacing a former one from the 16th century, was disassembled for this purpose. That altarpiece had been burnt through during a fire which occurred at that chapel on 15 September 1819. The 19th century altarpiece was made of sandstone and plaster interspersed with polychromous wooden ornaments. It was made by Rafael Marçal & Miquel Torres and, in spite of the desire to move it to Saint Magín's church, as it was expected, it was not possible to disassemble it because of the work materials it had been made of, so finally it was undone without a chance to restore it. The central painting by Salvador Torres, depicting the delivery of keys to Saint Peter, is exhibited nowadays at the Holy Christ of Souls chapel in the cathedral. Besides, a couple of sculptures of Saint John the Baptist and Saint Bruno made by Adrià Ferran in 1812 for Valldemossa Monastery were also kept there. Moreover, the funerary monument of Bishop Miquel Salvà (who died in 1873) has been moved to the Descent chapel; while Bishop Bernat Cotoner's monument (who died in 1684), after being restored, was placed at the Heart of Jesus chapel.*

*The railing gifted by Canon Luís Barberini in 1897 has been preserved and is awaiting its final destination. It must be pointed out that, during the anchoring works of the ceramic mural, a fragment of a 14th century fresco representing a procession was unveiled. It has already undergone a restoration procedure and is now located behind the ceramic wall, at a certain distance from the anchorages. The deteriorated chapel architecture has been restored, as well as the windows. Simultaneously, the top of the Saint*

a su instalación en diciembre de 2006. Las vidrieras han sido fabricadas en Toulouse en el taller de Jean-Dominique Fleury mediante la técnica de la *grisaille*.

### EL PLAN ICONOGRÁFICO

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

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

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

»Ciertamente la figura central tenía que ser la del Resucitado. Para plasmarla, se tuvo bastante en cuenta que el Resucitado tiene un cuerpo espiritual, según 1 Co 15: 'Es sembrado un cuerpo terrenal y resucita un cuerpo espiritual... El último Adán es Espíritu que da vida' (44-45). 'El Señor es Espíritu' (2 Co 3, 10). La plasmación del cuerpo espiritual del Resucitado se inspira en el pasaje de la Transfiguración: 'Su cara se volvió resplandeciente como el sol y sus vestidos, blancos como la luz' (Mt 17, 2). La figura del Resucitado va vestida de luz blanca, resplandeciente, pero en el costado, en las manos y en los pies muestra las llagas del crucificado, siguiendo la narración de Juan 20, 25-27, cuando Cristo mostró la herida de los clavos y del costado a los apóstoles ocho días después de Pascua, o de Lucas 24, 40: les mostró las manos y los pies, traspasados por los clavos de la crucifixión. Una grieta de la cerámica recuerda la figura de la cruz. En los pies del Resucitado, dentro de la cerámica, se abre el sagrario para la reserva eucarística, bien resaltado por la puerta resplandeciente de oro fino.

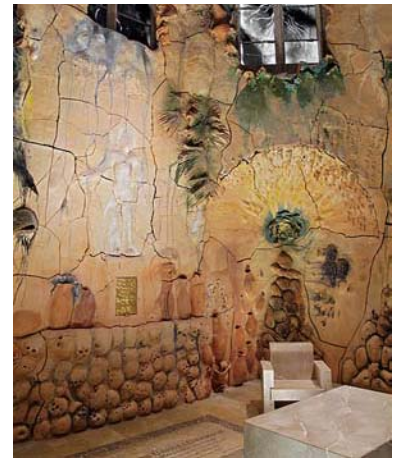
»Elementos para la celebración.

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

1. El altar, de piedra mallorquina, de Binissalem, que no tiene que quitar importancia, por sus dimensiones, al altar mayor de la catedral.
2. El ambón, de piedra como el altar, llevará escritas las palabras que dan sentido a la gran iconografía de la cerámica: 'pan para la vida del mundo' (Jn 6, 51).
3. La sede presidencial, fija, de piedra arenisca.



Detalle de los frutos de la tierra: el vino.



La gruta de la multiplicación de los panes.

4. Un candelero, fijo o móvil, con tres luces, se enderezará junto al altar: una de sus luces permanecerá encendida para la reserva; las otras dos se encenderán para la misa.
5. Los bancos del coro ferial serán también de piedra arenisca y serán colocados a los dos lados, bajo el mural de cerámica.»

## EL PROCESO CREATIVO

Tal como anteriormente se ha indicado, la obra de Miquel Barceló en la catedral se inauguró oficialmente, una vez que los albañiles iniciaron los trabajos de adecuación de la capilla para acoger la reforma proyectada. Con esta finalidad, se procedió a desmontar el retablo neoclásico, acabado en el año 1839 y que había sustituido a uno anterior, del siglo XVI, destruido a raíz de un incendio en esta capilla el 15 de septiembre de 1819. El retablo decimonónico era de piedra arenisca y yeso veteados con decoraciones de madera policromada; había sido obrado por Rafael Marçal y Miquel Torres, y a pesar de la voluntad de trasladarlo a la iglesia de San Magín, tal como se había previsto, fue imposible desmontarlo a causa del material de obra con el que estaba fabricado, de manera que hubo de descomponerse sin posibilidad de recuperación. La tela central, de Salvador Torres, que representa la entrega de las llaves a San Pedro, está hoy expuesta en la capilla del Santo Cristo de las Almas del recinto catedralicio. También en esta capilla han sido alojadas las dos esculturas de San Juan Bautista y San Bruno, que Adrià Ferran, en el año 1812, había obrado para la Cartuja de Valldemossa. A su vez, el monumento funerario del obispo Miquel Salvà (fallecido en el año 1873) ha sido trasladado a la capilla del Descendimiento, y el del obispo Bernat Cotoner (fallecido en el año 1684), una vez restaurado, ha quedado instalado en la capilla del Corazón de Jesús.

La reja, costeada por el canónigo Luís Barberini en el año 1897, se ha conservado y está pendiente de su destino definitivo. Hay que recordar que

*Peter's sacristy was demolished so as to release the bottom of the two side windows.*

*The slightly asymmetric chapel, with slightly slanting walls and measuring 25 m in height, 8 m in width and 12 m in depth, was conditioned to host the first stage of the project, i.e., the creation of the ceramic cladding. The work started from January 2003 at Vicenzo Santoriello's pottery workshop, in Vietri sul Mare. The nave had to host the creation of a ceramic surface measuring ca. 300 m<sup>2</sup> and 16 m in height, and occupying a wide open-plan space of 2.000 m<sup>2</sup>, with a height of 17 metres. Two big sloping structures with metal pipes were installed as scaffolding supporting the clay weight, as well as allowing the work in slope on both sides. Some sort of mechanical metal structure bridge was placed above the outer surface. This made it easier for the painter to move along two rails, so that he could cover the whole outer surface of the mural. A video camera at the back and a screen under the clay surface allowed him the vision of the effect of the gesture handling. The choice of clay, coming from northern Germany and from the Italian regions of Rome and Salerno, was conditioned by three criteria: malleability, resistance and chromatics. All of these affected the grain, the texture, the thickness and the appearance, as well as the need to keep the clay always moist, which conditioned the work rhythms.*

*During an interview made with Miquel Barceló, on the occasion of the completion of the cathedral's reform (Magazine, 7 January 2007), he explained the idea behind the work, referring thus to the organic concept of ceramics as an expression of life:*



Detalle de la gruta de la multiplicación de los panes.



Detalle de los frutos de la tierra: higos, sandías y melones.

«I knew that a ceramic wall is already a space which is made regardless of the architecture. The ceramic wall is a support and a work at the same time. That was the first thing that I found exciting about the chapel: a whole work with that mass of mud; it was a way to enter something absolutely organic. It is an architectural work and it goes beyond that; it somehow perverts architecture, it makes it unnecessary. There is only an echo behind it, a resonance of architecture.

»I believe that the ceramic cladding was a need of the dynamics of my work, it travelled in that direction. My pieces were bigger and bigger, I would go into them, I would work with my whole body. First, it had been a digital thing, made with one's fingers, it would just modify already existing shapes, and then I started a metamorphosis. I have always viewed my experience when working with mud as an extension of my painting, it is literally that: mud is a branch of my painting».

One of the most specific characteristics of Barceló's cladding, during the modelling phase, is the morphology of protuberances which either swell up until they open as if devoid of life:

«Mud swells up until it bursts open: the holes of fists and fingers, of elbows and feet, the positives and negatives of my body's prints are the work. The miracle, the subject, is that a bulk opens and it could be a fish mouth or a pomegranate or a fig».

Or they are transformed by the repeated gesture: «I also did clay drippings by throwing huge 60 kilo clay pizzas. This was the maximum amount I could throw in the air, and they fell just like wet paper, creating these shapes of sea caves,

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

La capilla, ligeramente asimétrica, con una relativa desviación de los muros y con unas medidas de veinticinco metros de alto, ocho metros de ancho y doce metros de profundidad, fue acondicionada para acoger la primera fase del proyecto, es decir, la creación de la piel cerámica. Desde el mes de enero del 2003, en el taller cerámico de Vicenzo Santoriello, en Vietri sul Mare, se procedió al comienzo de la obra. La nave, que hubo de acoger la creación de la superficie cerámica de unos 300 m<sup>2</sup> y 16 metros de altura, ocupaba un espacio ancho y diáfano de 2.000 m<sup>2</sup>, con una altura de 17 metros. Se instalaron dos grandes estructuras inclinadas de tubos metálicos a manera de andamios que soportaron el peso de la arcilla, a la vez que permitían el trabajo en pendiente y por las dos caras. Por encima de la superficie exterior, se dispuso una especie de puente de estructura metálica motorizada que facilitaba al pintor el desplazamiento a través de dos carriles, a fin de que pudiera abarcar toda la cara externa del mural. Una cámara de vídeo en la parte posterior y un monitor bajo la superficie de arcilla le permitían observar el efecto de la manipulación gestual. La selección de la arcilla, procedente del norte de Alemania y de las regiones italianas de Roma y Salerno, estuvo condicionada por tres criterios: la maleabilidad, la resistencia y el cromatismo. Todo ello afectaba al granulado, a la textura, a la espesura y al aspecto, así como a la necesidad de mantener permanentemente húmeda la arcilla, lo cual condicionó los ritmos de trabajo del modelado.



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

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

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

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

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

o bien se transforman a través del gesto acumulativo:

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

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

«Las grietas son una gran red, son como las termitas de África, dan un sentido involuntario a todo, dan una ligazón, una idea del tiempo. Las grietas hacen ligar perfectamente esta piel de arcilla con Gaudí y Jujol, las grietas hacen que la obra coja su lugar allá dentro gracias a su organicidad. El dibujo que hacen las grietas seguro que Gaudí y Jujol lo habrían firmado de golpe. Seguro. Me gusta la escritura de Jujol en forma de algarrobas, creo que hay una especie de comunión, de diálogo de mi obra y las suyas.



Detalle de la gran ola con los peces.

*of jellyfish and octopuses. I made many loaves which were bulks instead of bread loaves, until suddenly I had the insight that you needed to dry up the mud. So, the bulks became bread thanks to a dryer. This capability of the mud to be turned into flesh, bread, fish; it is amazing.»*

*It had to be baked at 1050° and there was no oven fitting the conditions of a work of such a size. Therefore, potter Santoriello figured out a modular oven with trapezoidal shape which wrapped the pieces and, thus, achieved the same effect of a baked piece. The ceramic cracked structure achieved its final form during this stage and it acted symbolically as a communication system relating the set to a time unit:*

*«The cracks are a big net, they are like African termites, they provide an involuntary sense to everything, and they provide a link, an idea of time. The cracks perfectly link this clay skin with Gaudí & Jujol; the cracks help the work to find its place in there thanks to their organic nature. I am sure that the pattern made by the cracks could have been immediately signed by Gaudí & Jujol. Certainly, I like Jujol's writing in the shape of a carob bean; I believe that there is some sort of communion, of dialogue between his works and mine. I guess that the cracks were a great idea and I had never done them before.»*

*As regards the development of the iconographic plan, it cohabited with Barceló's memory and it was activated by the ceramic painting:*

*«The iconography came out almost naturally. I liked the central thread of the bread and the fish because it worked. By extension, bread is all the fruits of the Earth. By extension, fish are*

all the fruits of the sea. And, to conclude, there is a stigmata Christ against a dry wall with skulls. The work morphology and vocabulary is a bulk opening like the mouth of a fish, like a pomegranate, like an open fruit...

«I did several drawings in order to realise it. It was just like when I made self-portraits of the painter at his workshop. The only human figure making sense was the artist at the workshop. The wounds are a convention. I gave him my physical measurements and this kind of psoriasis covering him.»

The modelling, the baking and the polychromes constituted the various work stages at the Vietri workshop, though colour would be applied before or after the baking, depending on the desired results. Besides, a clay slip was applied so that the appearance was more homogeneous, like a fresco, without shining. Finally, a natural wax varnish was applied upon the whole surface in order to avoid dust adherences.

Once the ceramic mural was completed and installed in its final position, the second stage started. This was determined by the topic of natural and artificial lighting. In the first instance, Barceló, after discarding several previous polychromous designs for the window panes in the five windows, decided to use the *grisaille* technique by means of two superimposed glass panes. They represent palm trees, waves, roots and seaweed, and are drawn with a *sgraffito* writing technique on a liquid lead stuffed surface depicting the sea bottom light.

«At first, I made some boards for the windows using tertiary colours, like the colour of unripe fruit, khakis, lilac and bluish hues. When we tried opening a hole and working with greenish and bluish hues, I realised that the light was blinding and ate everything up. I did some tests with a glass technique called *grisaille* which was used in the 19<sup>th</sup> century... Besides, it allowed me to work directly with glass as a unit, not in parts as in a collage. It was like a painting, like a watercolour, like a wash drawing, like Chinese ink. Then I did the *sgraffito* with my finger... Besides, I did not want to add iconography to the windows, and for that reason I made seaweed, palm trees, waves, cracks, clay sprouts going upwards, white cracks, light cracks.»

It must be born in mind that light is the symbolic key to the chapel, for that reason the electrical lighting process has been conceived as a tool at the service of the precinct's triple function: exhibition, liturgy and prayer. Thus, the different levels of light intensity were tuned by means of alternative combinations of focusing and exploring, with the purpose of allowing the recreation of the expected atmospheres.



Detalle de la multiplicación de los peces.

Era muy consciente de que el retablo tenía que coexistir con la obra de Gaudí y de Jujol. Las grietas creo que han sido un acierto, y no las había hecho nunca.»

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

«La iconografía iba saliendo casi naturalmente. Me gustaba el hilo central de los panes y los peces que funcionaba. Por extensión, los panes son todos los frutos de la tierra. Por extensión, los peces son todos los frutos del mar. Y como conclusión hay el Cristo con los estigmas sobre una pared seca de cráneos. La morfología, el vocabulario de la obra siempre es un bulto que se abre como la boca de un pez, como una granada, como un fruto abierto...»

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

En el taller de Vietri, el modelado, la cocción y la policromía configuraron las diversas fases de trabajo, aunque el color era aplicado antes o después de la cocción, según los resultados deseados. Además, se utilizó el engobe a fin de que la apariencia fuera más homogénea, como un fresco, sin resplandores. Finalmente, se aplicó en toda la superficie un barniz de cera natural, como protector que impidiera la adherencia del polvo.

Una vez concluido e instalado el mural cerámico en su sede definitiva, se procedió a la segunda fase, determinada por el tema de la iluminación, natural y artificial. En el primer caso Barceló, después de desechar anteriores diseños policromos para los vitrales de los cinco ventanales, optó por la técnica de la *grisaille* mediante placas de dos cristales superpuestos. Representan palmas, olas, raíces y algas, dibujadas con una



El mobiliario litúrgico (altar y sede) en el conjunto de la capilla.

escritura esgrafiada sobre una superficie estofada de líquido de plomo que reproduce la luz del fondo del mar.

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

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

## UNA INTERVENCIÓN CONTEMPORÁNEA EN LA CATEDRAL DE MALLORCA

El retablo como testimonio histórico del arte religioso es una máquina compleja e intertextual donde confluyen morfologías, tipologías, lenguajes, materiales y técnicas, repertorios iconográficos, usos preceptivos, funciones ideológicas y escrituras estéticas. Su evolución en el arte religioso ha encontrado en la capilla del Santísimo de la Catedral de Mallorca la última versión de un discurso diacrónico. Un tríptico de cerámica con

### A contemporary intervention at Majorca Cathedral

*The altarpiece as a historical witness to religious art is a complex and intertextual machinery where several typologies, morphologies, languages, materials and techniques converge. Its evolution in religious art is portrayed at the Holy Sacrament chapel of the Majorca cathedral as the last version of a diachronic discourse. This is a ceramic triptych with three frescoes and two caves conceived as a second skin, and constituting, in turn, a heritage intervention, since it renews and enriches a historical space, providing it with contemporary language and ensuring a new temporality.*

*Miquel Barceló was aware that the reform made at the Holy Sacrament chapel of the Majorca cathedral constitutes a unique milestone in his artistic career, since he had never faced the challenge of holding a dialogue with a building having such deep roots. The church-cathedral was born in the early 14th century and it grew up with Gothic forms until it reached the Renaissance splendour of the late 16th century. The church-cathedral has adapted to the passing of time, assuming new shapes and refurbishments until the 21st century. The church-cathedral has spoken every artistic language: architecture, painting, stained-glass windows, tapestries, goldsmithing, furnishings...; a church-cathedral which has recreated a succession of stylistic writings: Gothic, Renaissance, Baroque, Neo-classic and Neo-gothic historicisms, and Modernism. A church-cathedral which holds the memory of its creators' names: Ponç Descoll, Pere Morey, Jean de Valenciennes, Henry Alemán, Pierre de Saint-Jean, Guillem Sagrera, Antoni Verger, Jaume Blanquer, Francisco Herrera, Juan Bautista Peyronnet, Joaquín Pavía y Birmingham, Josep Folch i Costa, Antoni Gaudí, Josep Maria Jujol...; but which also holds the memories of its bishops, canons, supporters, its liturgical tradition, its musical culture. A church-cathedral which is, to sum up, the history of its people.*

*With the reform of the Holy Sacrament chapel, Barceló has re-opened a debate: the appropriateness of contemporary artistic creation as a means to preserve the heritage. The questions posed by this intervention were present during the process and they will surely generate a new reason for reflection to the specialists. Was the reform at Saint Peter's chapel necessary in order to turn it into Holy Sacrament chapel? Is the dissemination of*





Las polémicas vidrieras de grisalla aportan luz submarina al espacio.

*the heritage formed by the historical image of Saint Peter's chapel legitimate? Should the cathedral become a place for contemporary art experiments? How do you solve the unavoidable interferences between the cathedral-temple and the cathedral-heritage? These and other questions will generate a debate; however, what remains nowadays is the bravery of the option in spite of the risks. The late Bishop Teodor Úbeda, who died in May 2003, and the Cathedral Chapter answered the challenge launched by Miquel Barceló and, in the midst of the difficulties encountered through this 7-year-long path, the project was always defended in coherence with the idea of the Majorca cathedral as an open and incomplete work, a witness to all the moments in its biographical course. A course directly and consciously linked to Bishop Campins's liturgical reform and to its spatial and decorative refurbishment carried out by Gaudí & Jujol since 1904. The Holy Sacrament chapel is an heir of the Modernist work of the presbytery; its genetics can be traced in the relief of the ceramic wall with polychromous reflections covering the front and the tromps, or in the mesh structure of the polychromous ceramic pieces set into the back wall; or, even, in the unreal and mystical light of the three-coloured windows. That is how Barceló's decision to use grisaille for the windows made the air denser, thickening it so as to stop the light from moving. Similarly, the formal continuity shows in the homogeneous appearance of its ceramic wall, covered with slip, shine less, assuming an almost submarine*

tres frescos y dos cuevas concebido como segunda piel, que a su vez constituye una intervención en el patrimonio, porque renueva y enriquece un espacio histórico, le aporta el lenguaje de nuestro tiempo y le asegura una nueva temporalidad.

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

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

La capilla del Santísimo es deudora de la obra modernista del presbiterio; su genética es reconocible en el relieve del muro cerámico con reflejos policromos que recubre el frontal y las trompas, o en la organización reticular de piezas cerámicas policromas engastadas en el muro del





*ceramic polychrome applied on an iconographic repertoire of land and sea, linking the flowers, the palm trees, the water or the stars, executed by the Jujol's frenzied and impatient hand. Like Gaudí & Jujol in the cathedral works, Barceló has also used a similar creative methodology: acting, making. Miquel Barceló's work in the Holy Sacrament chapel is an endless acting, the act of working with shapes and materials, combining design and technical planning with an interiorised frenzy.*

*The result is an avalanche of metaphors. The metaphor is the novelty. An art experimenting and innovating from the atavism of mud, living and transforming itself in a bulk in order to open up and metamorphose itself simultaneously in new signs. This is the modernity of the work, the permanent metaphor which allows it to transcend every possible code, that of religious persons and that of sensitive ones.*

*The Holy Sacrament chapel, a submarine crypt of silence, sheltered by an undistinguishable and atmospheric ceramic wall, inside a fathomless depth, highlighted by a sifting pattern and a movement of bulks and holes, has yarned a thread of visual enticements which dematerialise the strength of the stone walls and are, in turn, saturated by the mother-of-pearl chiaroscuro glazing the reflection of the five big windows. It is silence, it is God's word, it is the metaphor.*

fondo; o incluso, en la luz irreal y mística de los vitrales tricolores. De este modo se explica la decisión de Barceló por recurrir a la grisalla en las cristalerías, que han densificado el aire y lo han espesado para frenar la movilidad de la luz; igualmente la continuidad formal se manifiesta en la apariencia homogénea de su piel cerámica, recubierta con engobe, sin brillos, asimilando una policromía cerámica casi submarina aplicada sobre un repertorio iconográfico de tierra y mar, el cual enlaza con las flores, las palmas, el agua o las estrellas, ejecutados por la mano frenética e impaciente de Jujol. Como Gaudí y Jujol en la obra de la Seu, Barceló también se ha servido de una metodología creativa afín: actuar, hacer. La obra de Miquel Barceló en la capilla del Santísimo es una actuación interminable, el acto de obrar sobre formas y materiales, que combina el diseño y la planificación técnica con el frenesí interiorizado.

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

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