

**Els grafits de
l'antiga cereria i
la «Casa de les
Hòsties» de la
Seu de Mallorca
(segles XIV-XV)**

Margalida
Bernat i Roca
Jaume
Serra i Barceló

Mayurqa
(2005), 30:
921-943

ELS GRAFITS DE L'ANTIGA CERERIA I LA «CASA DE LES HÒSTIES» DE LA SEU DE MALLORCA (SEGLES XIV-XV)

Margalida Bernat i Roca
Jaume Serra i Barceló

RESUMEN: Las obras realizadas en la antigua cerería y «casa de las hostias» de la Seo de Mallorca en el año 1982 pusieron al descubierto un interesante corpus de graffiti que venía a completar conjuntos anteriores. Una vez más, entre otras imágenes, aparecieron representaciones de naves y lo que resulta más interesante: una escena claramente relacionable con las representaciones teatrales que en la Edad Media se hacían en las iglesias en el marco de las grandes celebraciones.

PALABRAS CLAVE: Graffiti, Arquitectura naval, Teatro medieval

SUMMARY: Work executed on the old wax factory and the "House of the Hosts" in Mallorca Cathedral in 1982 exposed an interesting corpus of graffiti that completed previous groups. Once again, among other images, representations of vessels appeared as did, more relevantly, a scene clearly linked to the theatre performances that took place in the church during major celebrations during the Middle Ages.

KEY WORDS: Graffiti, naval architecture, medieval theatre.

INTRODUCCIÓ

L'any 1987 es varen emprendre unes obres de restauració a la capçalera de la Seu de Mallorca. Bàsicament, consistien a recuperar l'anomenada *sagristia forana* i els vitralls de la capella de la Trinitat i Sant Pere.¹ Per dur-ho a terme, era necessari enderrocar l'antiga cereria i l'anomenada *casa de les hòsties*; ambdós espais situats per damunt les voltes de la sagristia esmentada. La Seu de Mallorca ja havia donat, en altres ocasions, no poques proves de ser una inesgotable font de grafits. Pràcticament, en totes les seves parets (interiors i exteriors) es poden trobar marques, dibuixos i inscripcions de tot tipus. Alguns d'aquests grafits són obra dels asilats en sagrat (Bernat, González, Serra 1986a; 1995); altres, procedeixen de mestres picapedrers, d'oficials i, fins i tot, de deixebles (Bernat, Serra 1989) o bé de simples dilettants que hi deixaren les seves elucubracions (Bernat, Serra 1995); lògicament, no hi falten els dels escolans com tampoc els inevitables dels visitants més moderns. Una bona part dels quals ja han estat arreplegats i estudiats, donant lloc a exposicions i articles, però val a dir que el tema està lluny d'exhaurir-se.

¹ S'ha d'agrir al canonge mossèn Baltasar Coll Tomàs que posàs en el nostre coneixement l'aparició d'aquest nou corpus de grafits a la Seu de Mallorca.

I n'és mostra el fet que amb aquestes obres de restauració (gairebé de forma inevitable) n'aparegueren de nous. Des d'un bell principi, es va tenir la certesa que serien d'un gran interès, ja que no debades es localitzaven a la part més antiga de la fàbrica catedralícia. La realitat no va defraudar. Si fins al moment, els grafitis més antics que es coneixien a la Seu es podien datar a la primera mitat del segle XV (Bernat; González, Serra 1986a; Bernat, Serra 1995),² els apareguts de nou presenten prou trets suggeridors d'una cronologia cent anys anterior. Lògicament, s'ha de fer ús de formes de datació indirecta i són necessàries revisions profundes de tot el conjunt. D'aquí que, ara i aquí, només es presentin aquells exemplars que ofereixen un major interès des del punt de vista cronològic.

LA CAPÇALERA DE LA SEU: ALGUNES DADES

Segons es conta, el rei Jaume I, a causa d'una gran tempesta enmig de la mar quan l'esquadra es dirigia cap a Mayûrqa, va fer el vot d'erigir un gran temple en honor de la Mare de Déu si aconseguia arribar sa i estalvi a terra mallorquina. Tal cosa sembla que no passa de ser una llegenda i el mateix monarca, en el *Libre dels Feits* (cap. 57 i 58), només fa menció del perill i de l'oració en demanda d'ajuda. Diversos estudis, emperò, plantegen i defensen que, per a Jaume I, la distribució efectiva de parròquies i temples en general obeïa una clara planificació prèvia.

De fet, l'erecció de la Seu no es va veure lliure de tota casta d'entrebancs i problemes, dels quals s'han destacar els de caràcter jurisdiccional, ja que els diferents bisbes implicats en la conquesta reclamaven les noves terres com a part de les seves respectives diòcesis (Barceló 1984; Amengual 1988).³ Les tensions només s'esvaïren amb la intervenció directa del papa, que va garantir la creació d'una seu episcopal encapçalada per Guillem de Torrella, acompanyat d'un col·legi de dotze canonges (Martí 1988). Com en altres ocasions, la primera catedral va ser la mesquita aljama de l'ocupada Madîna Mayûrqa, purificada i ràpidament consagrada al culte cristià (Riera 1993, 110-112). La fàbrica d'aquesta mesquita va formar part del nucli central de la Seu fins gairebé el segle XVI (Sagristà 1962, 29).

La pèrdua dels primers llibres de *Fàbrica* i dels de *Sagristia* dificulta en gran manera poder precisar la data de començament del nou edifici (Sastre 1994, 9-11), cosa que ha generat no poques polèmiques sobre els inicis del cap de la Seu. Amb tot, sembla clar que, a principis del segle XIV, les obres estaven prou avançades per planificar les sepultures reials. Si per E. Sagristà, el cap s'inicià en el regnat de Jaume I, per J. Domenge i Mesquida (1997, 130-132), totes les intervencions d'aquest primer segle (entre les quals, les consagracions de 1269 i 1271) no impliquen l'existència d'un nou edifici, sinó que es tracta d'un seguit d'adequacions de l'antiga mesquita. En el seu testament de 1306, Jaume II de Mallorca ordenava la construcció d'una capella que, el 1311, ja es trobava en servici.

² Es tracta del núm. d'inventari II, 28). Les inscripcions, tal vegada, més antigues s'han hagut de datar de manera indirecta.

³ Per M. Barceló, la pretesa donació del wâli de Dània a la seu de Barcelona de l'Església mallorquina és una falsificació confeccionada a la cúria episcopal en els moments en què es preparava l'expedició a Mallorca. Altres autors, com J. Amengual i Batle, mantenen la validesa del document.

Se suposa que tal capella era la de la *Trinitat* i que, al mateix temps, ja es feia feina en la *capella reial*. D'aquesta manera, a l'entorn de 1327, tot el sector de la capçalera (que a la documentació apareix com a *cap nou*), es devia trobar ben avançat (Domenge 1995, 24-25).

Un altre aspecte que ha pesat amb força en la controvèrsia s'ha fonamentat en la suposició que s'introduïren canvis en els plànols inicials en diverses ocasions (Forteza 1984, 5-28). S'ha de tenir present que, a més de la capçalera, la part més antiga de la Seu és el campanar. Manquen dades documentals de l'època de la seva construcció i, com sempre, la llegenda el fa l'alminar de l'antiga mesquita. No es tractaria d'un fet insòlit, ja que aquest és el cas del campanar de la Seu de Ciutadella (Julià 1990, 34-43). De fet, la disposició i algunes de les tècniques constructives del de la Seu de Mallorca permeten inferir la possibilitat d'antecedents andalusins. El primer que s'ha de considerar és que era una torre exempta de marcat caràcter defensiu i és evident que la seva integració en el cos principal obligà a una certa distorsió dels plànols originals. La desviació d'uns 12° en relació amb l'eix de la fàbrica n'és una bona prova. Finalment, s'ha de tenir present que algunes de les tècniques constructives de la seva base no es poden explicar sols per la necessitat de fonamentació i que algunes obres realitzades en els murs del campanar han demostrat l'existència d'obra de tapial recobert per lloses de pedra.

Amb tot, no tan sols és aquesta la causa de les distorsions. Per alguns autors, el projecte primitiu preveia una església de nau única a partir de la *capella reial*. La primera modificació (anterior a 1327) suposaria l'ampliació a tres naus amb una capçalera de tres absides, encara que amb una alçada sensiblement inferior a l'actual. Un darrer canvi del projecte influiria en el conjunt de l'edifici (Sagristà 1957, 12-38). Tal com es pot veure avui en dia, després de les reformes de J. B. Peyronnet, a partir de 1853 (Cantarellas 1981), i d'A. Gaudí, a partir de 1904 (Sagristà 1962), en el seu sentit longitudinal, l'eix de l'edifici mostra tres alçades diferents: la de la nau central, la del presbiteri (amb la *capella reial*) i la de la *capella de la Trinitat*, per damunt de tot el conjunt.

Val a dir que aquest darrer àmbit, el de la *capella de la Trinitat*, també ha estat font de no poques controvèrsies sobre el seu origen i funcionalitat. Ja s'ha dit que Jaume II n'ordenà la construcció i va disposar que hi fos soterrat. El cas és que la presència de panteons reials elevats no és una de les característiques dels temples del segle XIV. D'aquí que diversos autors hagin suposat que, més que un panteó, seria una capella privada des d'on, a manera de tribuna, els monarques podrien assistir a les celebracions litúrgiques d'una manera discreta. L'existència d'una cripta sota aquest espai no clarifica les coses, ja que ha donat peu a l'opinió que va ser construïda com a lloc per custodiar el tresor de la Seu en cas de perill. Segui com sigui, així va ser en temps de les guerres napoleòniques, només que el tresor custodiat va ser el de la Seu de Tarragona, que havia acompanyat l'arquebisbe d'aquesta arxidiòcesi quan cercà refugi a Mallorca (Oliver 1982, 343, 347-349).

Resulta important prendre en consideració tots aquest fets, ja que la forma de l'absis i de la *capella de la Trinitat* determinen l'ésser de la capçalera, que sobresurt considerablement del conjunt i dona lloc a un espai trapezoïdal entre l'absis i la capella lateral de *Sant Pere* (al costat de l'epístola). Precisament, en aquest buit de l'esquerra és on es troba la *sagristia forana*, la més antiga de la Seu i encara en servici. La forma que presenten els arcs de les voltes i la decoració visible als permòdols, en un principi, va induir a suposar que es tractava d'un afegitó per tal d'aprofitar una zona morta, però en paral·lel, de la *sala capitular* gòtica. La lectura del primer llibre d'obres de la Seu que es

conserva denota ben a les clares que la seva construcció va ser simultània a la de les absides i que, en el seu estat actual, respon a una reforma del segle XV (Sastre 1994, 31).⁴

L'ESPÀI: LA CASA DE LES HÒSTIES I LA CERERIA

Mercè a una escala de caragol que s'obri en un dels angles absidals de la *sagristia nova*, és possible accedir a la seva planta superior. Des de temps antics, aquest espai s'havia emprat per a dues funcions diferents, però convergents: la fabricació de formes i la manipulació de la cera. En el moment en què s'hi acudí per tal de fer una primera visura dels grafit, es tractava d'una dependència fora d'ús des d'anys enrere i amb les obres de restauració en ple enderrocament de paredats. Això darrer (i l'absència de plànols previs) va dificultar en bona mesura la delimitació dels diferents àmbits, ja que tant la confecció d'hòsties com el treball amb la cera se serveixen d'unes instal·lacions molt semblants. Amb tot (i gràcies a testimonis orals), es va poder fixar com a *casa de les hòsties* el primer dels espais i com a cereria el restant.

Les primeres anàlisis feren suposar que es tractava de construccions relativament tardanes. Els documents, emperò, revelaren el contrari. Consta que a les darreries de 1327 s'obriren les portes i les finestres de l'escala de caragol que condueix a la «sacristia verç la mar», encara que la construcció encara no estava acabada, tal com ho indica una partida del dia 30 de gener de l'any següent (Sastre 1994, 31 i 44), per més que ja estava en funcionament i s'havien de fer diverses reparacions als armaris a causa de les rates. S'ha de deduir, per tant, que els espais de la zona superior no eren fruit d'una improvisació, sinó el resultat d'haver-se de proveir d'unes instal·lacions necessàries per al servei de la Seu.

A més a més, existeixen altres notícies documentals que parlen de la polivalència d'aquest indret de la Seu. El 1328, s'ordenà obrir un portal en el cap de l'escala de la capella reial per passar al corredor dels ciris per tal d'evitar que l'esmentada capella fos lloc de pas. S'ha de tenir en compte que allà existia l'anomenada «cambra dels escolans» i que, per una escala de caragol, pujaven a uns excusats (Sastre 1994, 54). El 30 de gener de 1333 es manà fer una porta o reixa «de fust» a l'escala de la «capela del senyor rei» per tal d'impedir la pujada al corredor dels ciris, així com també es féu tancar la «cambra dels escolans», ja que es temia per la seguretat de les llànties de plata (Sastre 1994, 70). El 1334 es degué considerar prou segura per pujar-hi l'orgue (Sastre 1994, 78).

Abans de l'adequació d'aquest espai, la fabricació de formes es feia a la mateixa sagristia i no va ser fins l'any 1335 que es procedí al trasllat del fogó a la nova dependència construïda *ex professo* a causa del perill d'incendi de les capelles noves (Sastre 1994, 89). En un principi, aquesta nova construcció s'hauria d'identificar amb una petita sala quadrangular a la qual s'accedeix directament per l'escala de caragol, ja que consta que la recent «casa de les hòsties» s'havia col·locat sobre la primera de les voltes de la sagristia (Sastre 1994, 90). Quan es va visitar, es trobava plena de material d'enderrocament, però les parets encara en peu es veien recobertes de sutja. Emmascarats, es podien intuir alguns traços tant a les superfícies referides amb guix com per davall d'aquest referit. Entre els enderrocs, es pogueren identificar diversos fragments d'exemplars, com ara el cor amb flames (Charbonneau-Lassay 1983) tan característic de l'espiritualitat de la Companyia de Jesús.

⁴ El 1328, s'obrava la fusta de les finestres de la «sacristia verç la mar ab sua fusta per cesar lo vent qui devala per lo caragol».

També entre el material d'enderrocament aparegué part d'una llosa que, per les seves especials particularitats, es va entregar al Capítol de la Seu. Es tractava d'un fragment de pissarra (una roca inexistent a Mallorca de forma natural) i que presentava els negatius d'uns motlles. S'ignora sobre quin material es farien els positius en el seu moment. Amb tot, cal suposar si, atesa la tradició de dolços a l'Illa i alguns testimonis documentals, no s'emprarien per donar forma a certes figures a partir d'un pastó de farina i sucre o de massapà, donant lloc a unes tortades que es consumien en dates assenyalades i en certs aniversaris (Llompart 1982; Sastre 1994, 82). La superfície disponible de la llosa s'havia aprofitat al màxim i es pogueren reconèixer les figures de peixos (símbol eucarístic), cercles, pentacles i sols (per fer panells?). Però el que més destacava i que devia ocupar la part central de la peça sencera era el negatiu d'un gran segell del tipus pendent, com els aplicats en l'autenticació de documents reials. La iconografia era la d'un monarca eqüestre brandant una espasa. Tant les gualdrapes com l'escut del cavaller mostren les barres de la Casa de Barcelona, tan habituals als segles XIII i XIV.

No es tenen notícies documentals prou clares sobre l'habilitació de la cereria, almenys per a una època primerenca. De fet, les referències a l'abast parlen de la compra de ciris i espelmes, no de la seva fabricació in situ. De totes maneres, el consum que se'n devia fer prest degué imposar que s'hi dedicàs un espai, on es començaria per refondre coes i escapulons, i on s'acabaria per fer una manipulació molt més ampla de la cera. Era obvi que el lloc més escaient era a la vora de la *casa de les hòsties*, atesa la proximitat d'una infraestructura ad hoc. En efecte, es va procedir a l'adaptació de la cambra a darrere, encara que això es va fer amb menys cura que amb la zona de confecció de les formes i, de moment, s'ignora com es va organitzar el seu funcionament ni durant quin temps es va dedicar a l'obratge.

El que es va poder veure sobre el terreny va ser que, a l'angle superior de la capella de Sant Pere hi havia el cimbori d'una escala de caragol tapiada i en distints punts del trespòl es detectaren uns buits de funcionalitat desconeguda. La cereria va ser un recinte aproximadament triangular, en el qual el costat major s'encarava amb la mar i la seva base estava adossada al presbiteri. Al costat de la mar hi havia diverses obertures en forma de finestres més destinades a la ventilació que a la il·luminació. El recinte es va cobrir amb una teulada suportada per dos pilars no gaire gruixats. Entremig d'aquests és on es varen poder identificar les restes del que degueren ser els fogons, alguns fragments d'espelmes i altres deixalles de cera. A les parets més gruixades hi havia petits armaris i rebosts, prestatges, degotadors i altres recursos.

Ara bé, va ser la zona del costat de la capella de Sant Pere la que va proporcionar els elements més interessants (fig. 1). L'existència dels contraforts definia diversos espais. El més ample, l'assenyalat com a espai A, es podia considerar com a la cereria pròpiament dita en tractar-se d'una gran cambra de forma trapezoïdal. També hi havia una altra petita habitació entre els dos contraforts sense més ventilació ni llum que la proporcionada per la porta d'accés i és a la que es donà el nom d'espai B; en el seu interior s'hi conservaven una sèrie de prestatges de marès, per la qual cosa també degué ser un rebost segurament per guardar la cera obrada, ja que en el seu interior pràcticament no hi havia restes de fum. Finalment, entre el mur de la Seu i el contrafort existia un tercer àmbit, identificat com a espai C, de característiques i funcionalitat semblants a l'espai B. Curiosament, va ser en aquest conjunt de petites habitacions on s'identificà el major volum de representacions objecte d'aquest estudi.

ELS SUPORTS

Com és habitual en el cas dels grafitis de Mallorca en general i, més concretament, els de la Seu, s'ha de parlar substancialment de dos tipus de suport. D'una part, els fets directament sobre el marès i els realitzats sobre els referits, correntment de guix o de mescla de calç. A diferència d'altres indrets del mateix edifici, no se'n trobaren sobre fusta i això va fer que, a l'hora de definir-ne l'estratigrafia, aquesta fos senzilla d'establir, facilitant amb gran mesura la tasca de datació (Bernat, González, Serra 1986a, 20-21). La descripció dels suports es pot presentar segons aquestes línies generals:

1. El marès (o pedra arenisca) és de qualitat molt compacta, com tot el provinent de les pedreres de Portals Vells, l'emprat en tot l'edifici. En un principi, no es va preveure que se li aplicàs cap tipus de referit; però l'habilitació de la zona com a espai cobert degué determinar que es fes així per a una millor habitabilitat. La caiguda de diversos fragments d'aquest referit és el que va posar al descobert els exemplars incisos més antics de grafitis, sens dubte anteriors a la creació de la cereria, cosa que col·loca la fita cronològica circa 1328.
2. El referit es va obtenir a partir de morter de calç i arena. S'hi varen recobrir totes les parets i se'n ompliren diferents buits. Sobre aquest suport es trobaren grafitis, també incisos, amb una cronologia clarament posterior a 1328.
3. El referit de guix, homogeni i tacada la major part de la seva superfície per la sutja. Es tenen testimonis de la presència de grafitis per davall la crosta derivada del fum; emperò, només se'n pogueren recollir alguns en els espais tancats (els identificats com a A, B i C). Són els més moderns i s'han de situar com a posteriors al segle XVI.

LES TÈNIQUES

Es pot parlar, fonamentalment, de dues tècniques de realització dels grafitis en estudi: els resultants de la incisió i els obtinguts d'un pigment. La majoria responen a la primera tècnica i són, a la vegada, els més antics. Resulten clarament diferenciables dels del segle XVII per la peculiaritat que, en els d'aquesta cronologia, les incisions presentaven restes de pigment. No s'ha pogut determinar si aquest fet és el resultat d'un procés natural a conseqüència del fum o si es deu a una intenció deliberada. De totes maneres, val a dir que els pocs que es pogueren observar (els cors en flames ja esmentats) presentaven mostres d'una neteja superficial.

És possible que, en un bell principi, els grafitis realitzats amb pigment fossin més abundants dels que es varen poder visurar; però, en cas de mantenir-se la regla de proporcionalitat que es dona a la resta d'indrets de la Seu, no tenen perquè resultar més nombrosos. Òbviament, el color més emprat va ser el negre, obtingut probablement a partir de la sutja, una matèria ja oliosa per si, cosa que no feia indispensable un aglutinant greixós, cosa necessària si s'hagués fet servir carbó. Resulta evident que no era el més idoni, però sí el més abundós i accessible. De fet, només en un cas en què el grafit es relaciona amb mutilacions corporals derivades de l'execució de sentències criminals, es pot intuir (el seu estat de conservació és molt deficient) la presència d'un pigment vermellenc identificable amb la mangra per simular la sang.

LA CRONOLOGIA

No hi ha dubte, tal com ja s'ha indicat, que els grafitis recollits a l'antiga cereria de la Seu són, de molt, els més antics de tot l'edifici, i si s'avaluen en un context més general, formen part del corpus dels més antics de l'Illa. El cert es que se'n coneixen pocs de cronologia molt primerenca. Fent-ne un resum ràpid, es pot parlar de la *Cova de Betlem* (Ripoll, Rosselló 1959; Rosselló, Rosenstilgl 1976) on es localitzaren unes incisions identificades com a caçadors o guerrers armats, no sense polèmica (Calvo, Guerrero, González 1999) o els que hi ha sobre peces de ceràmica d'època republicana corresponents a unes inscripcions en alfabet púnic (Fuentes, Rosselló 1979) i de certes peces tardoimperials (Arribas, Tarradell, Woods 1978, 60-62) amb marques posteriors a la coccio: aquests tenen en comú que les incisions sobre les ceràmiques es corresponen amb marques de propietat. Es tracta d'un fenomen igualment corrent en època andalusina (com en el cas del conjunt aparegut a les excavacions de *Can Bordils*, a la ciutat de Mallorca), però indicant la funcionalitat de les peces o el seu contingut (Riera 1987). L'elenc es completaria amb el grafit en llengua àrab trobat a les excavacions del Palau Episcopal, encara en fase d'estudi. Ara bé, tot són casos anteriors a la conquesta feudal.

Els exemplars de la Seu pertanyen a les darreries del segle XIII o començaments del segle XIV i els més primerencs són els que apareixen incisos directament sobre el marès del mur exterior o, en tot cas, sobre la primera capa de referit. Aquesta fita cronològica es pot establir pel fet que la utilització de la zona es dona a partir de 1325 i s'ha de suposar que alguns dels quals es realitzaren en la fase de construcció, cosa que podria dur als darrers anys del segle XIII. El més moderns corresponen a la segona mitat del segle XVII i són els localitzats a les capes més exteriors del referit, tot emmascarant els anteriors.

A més d'aquesta cronologia definida per l'espai físic, els mateixos grafitis també aporten elements d'anàlisi prou rellevants per a la datació. En primer lloc, s'ha de fer referència a dues inscripcions en concret. Una de les quals té un cert paral·lelisme amb els grafitis estudiats en el ribat d'al-Monastir de Guardamar del Segura a Alacant (Barceló, Bernat, González, Serra 1989). Malgrat la controvèrsia que se suscità en el seu moment, resta clara quina és l'antiguitat de les mostres alacantines i, si bé l'exemplar de la Seu de Mallorca no presenta la complexitat del conjunt peninsular, és innegable que es tracta de tres grups de signes pertanyents a l'alifat.

No s'ha trobat en tots els exemplars estudiats cap anotació referida a una cronologia que permeti establir-ne una seriació. Contràriament al campanar, on sovint apareixen inscripcions amb dates, en aquests la cronologia s'ha d'establir per altres vies, especialment dues: la comparació amb altres elements coneguts i la mateixa estratigrafia vertical dels suports.

Resta clar que dels dos mecanismes de datació, el més fiable és el segon, ja que dona una seriació constructiva que, en bona part, ja s'ha esmentat quan es parlava dels suports. Tant de l'anàlisi d'aquests com de la comparació de traços i figures amb altres elements ja estudiats, es desprèn la sèrie següent:

1. Grafitis realitzats sobre marès amb incisió. Són els més antics. La seva realització es degué fer amb posterioritat a 1328, tot i que la superposició d'alguns permet establir una seqüència interna. Se sap que la construcció de la *casa de les hòsties* i la cereria estava acabada el 1335. Per tant, aquesta data s'ha de considerar com la *post quam* de la realització de grafitis sobre marès, encara que podria haver-n'hi alguns de posteriors, ja que una de les parets de l'espai

C no es va referir mai. De la sèrie, els més antics han de ser els corresponents als vaixells (fig. 2 i 3), fets quan, des de l'obra de la Seu, era ben visible la badia. Coetanis a aquests o realitzats molt poc després són els grafitos en llengua àrab (fig. 4.1) i el suposadament hebreu (fig. 4.2). Prop de tots ells, existien restes d'inscripcions amb lletra gòtica, que tenen els seus paral·lels amb altres localitzades al campanar. El darrer de tota aquesta sèrie ha de ser el considerat com el de la representació festiva (fig. 5.1), que és l'únic amb possibilitats de poder-se datar de la segona mitat del segle XIV. Tant el suport com el tipus de traç condueixen a considerar-lo de les primeres dècades del segle XIV.

2. Grafitos realitzats sobre referit de morter de calç i arena. Tot i que, en alguns indrets, es detectaren diverses capes i adobs d'aquest referit, s'ha de considerar que la més antiga va ser l'original que s'utilitzà quan s'habilità la cereria. Com s'esperava, els grafitos que s'hi localitzaren són mínims, ja que es cobriren pel referit de guix posterior i, amb l'enderrocament, varen ser els primers a desaparèixer. D'aquest conjunt, sols s'ha de fer menció de la representació d'un executat (fig. 5.2), on el procés d'enderrocament de la paret va ser selectiu i deixà a la vista una secció del referit antic. De manera ampla, es pot datar dins la segona mitat del segle XVI.

3. Grafitos realitzats sobre referit de guix. Són els més nombrosos, però també els més degradats. De tot el conjunt, destaca el cor flamejant, recuperat a partir d'un fragment d'enderroc. Existien abundants restes d'inscripcions i dibuixos, la major part dels quals eren il·legibles. La seva cronologia es pot datar del segle XVII fins al segle XX. Es localitzaren algunes inscripcions de les dècades de 1860 i de 1930.

ELS GRAFITOS

En un primer moment, pot sorprendre la presència a la capçalera de la Seu (a l'espai B) d'una inscripció amb trets d'escriptura aràbiga (fig. 4.1), i més atesa la seva naturalesa quasi accidental, però aquest és el primer dels grafitos a destacar. En aquesta inscripció incisa, es distingeixen tres grups de grafies. En el primer grup es llegeix clarament MUHAMMAD; el segon, ja amb una grafia més dubtosa, pot ser IBN (?) mentre que el tercer és intel·ligible. Però és un fet ben conegut que, durant el segle XIII i la primera mitat del segle XIV, els obrers especialitzats d'origen musulmà (esclaus o no) eren una mà d'obra freqüent i no en mancaven a la Seu. D'aquesta època es coneixen vestigis o es compta amb notícies documentals que es poden emmarcar dins l'art mudèjar, com ara l'anomenat *corredor dels ciris*, desaparegut a mans d'A. Gaudí, que el considerà erròniament bord. Tal com han demostrat G. Rosselló-Bordoy i J. Sastre (1982; Sastre 1992), els captius de conquesta s'assimilaren ràpidament i la pèrdua de l'àrab com a llengua vehicular també va ser accelerada, tal com ho indica que Ramon Llull, quan va voler aprendre aquest idioma, va haver de comprar un esclau aràb-fon d'importació. De fet, els esments d'esclaus o captius musulmans treballant a la Seu amb posterioritat a 1327 són ja una excepció.

El segon grafit (igualment a l'espai B) a remarcar consisteix en una petita làpida incisa sobre una peça de marès, parcialment mutilada a la banda esquerra per la construcció d'una de les parets primes que dividien l'espai interior de la cereria i per un forat en el qual hi devia encaixar una peça de fusta, ja desapareguda, per donar suport a un prestatge (fig. 4.2). A l'interior del marc de la làpida, a la part superior dreta, es veu un estel de sis puntes de traç molt subtil i fa volar la memòria cap a la gran rosassa de la capçalera. La part cal·ligràfica, en principi, sembla recordar els caràcters de l'alfabet hebreu; emperò, una anàlisi més detinguda no permet identificar-ne clarament cap caràcter. Sols estudis especialitzats per part d'investigadors en grafies medievals podrien

aportar dades fiables. Amb tot, si se sap poc sobre els obrers d'origen musulmà, menys se sap encara d'aquells que fossin d'origen jueu. En el primer llibre de fàbrica localitzat n'hi figuren alguns, però són proveïdors (concretament d'objectes metàl·lics), no operaris. De fet, la inscripció no és merament incidental. L'autor hi hagué de dedicar un cert temps i ho va haver de fer quan l'espai encara era un petit terrat sobre la *sagristia forana*, encara que la seva proximitat a l'escala de caragol tapiada delati la facilitat de l'accés. Si a això s'hi suma el deteriorament al qual es va veure sotmesa la inscripció amb l'habilitació de l'espai a les noves funcions de cereria, només es pot inferir que la seva realització ha de ser, per força, anterior a 1327.

Un tercer element important pel que representa iconogràficament i pel que contribueix a definir la cronologia és un conjunt de vaixells, a l'espai C. Aquest tipus de grafit ja ha demostrat la seva validesa en diverses ocasions i, en el cas de Mallorca, ha aportat als estudiosos i especialistes en construccions navals valuoses dades sobre l'evolució tècnica (González 1992). Són quatre vaixells (fig. 2 i 3) i resulta evident la realització d'una mateixa mà. Es troben directament sobre el marès del contrafort, a l'exterior de la *capella de Sant Pere*. En aquest cas, la paret no va ser referida en cap moment, però als grafitis més antics se'n superposaren d'altres datables cap a la segona mitat del segle XVI.

D'aquests vaixells, l'únic element ben definit és el buc; no hi ha cap altre detall que permeti deduir que l'autor tingués algun coneixement d'enginyeria naval i, a diferència d'altres exemplars coneguts bé a la Seu mateixa, bé en altres indrets de l'Illa, només es va dibuixar allò que es veia i no allò que se suposava que hi era. En altres casos, en els quals el dibuix era fruit de la mà d'un entès, certs detalls importants no s'han passat per alt. Aquesta manca de detallisme fa difícil la identificació del tipus de vaixell representat. De la comparació amb altres exemplars, emperò, es pot deduir que o han de ser *galeres* o han de ser *vaixells rodons*.

Ja és sabut que la *galera* va ser el vaixell mediterrani per excel·lència en un ventall cronològic que va des de l'Imperi romà fins al segle XVIII. La seva evolució és bastant ben coneguda, en particular arran de les transformacions a què es va veure sotmesa a partir de la irrupció de nous models d'embarcació, com ara la *coca* del segle XIV (Carbonell 1986; Martínez-Hidalgo, Carbonell, Pastor 1986) i la *caravel·la* del segle XV. Si es confirma que els vaixells trobats a la cereria de la Seu ho són, s'ha de dir que presenten uns trets molt arcaics en el tipus de velam, com la presència de la vela llatina, mentre que els bucs denoten l'aplicació de tècniques constructives més avançades, fruit de l'experimentació a l'oceà Atlàntic, principalment a la zona de la mar Bàltica. Ara bé, com en altres ocasions, el timó és l'element tècnic que més detalls aporta a l'hora de precisar una cronologia. Apareix clarament en tots els exemplars, com a indicador de la importància que se li donava enfront d'altres aspectes que s'han deixat de costat. El més representat és del tipus anomenat de *roda de popa*, *codast* o *quadrast*, mentre que un sol vaixell presenta la variant a la *baionesca*, més primitiu i molt emprat durant tot el segle XIII, mentre que el *codast* es començà a introduir a la mar Mediterrània només a finals d'aquest segle i primers anys del segle XIV. L'ús del *codast* es generalitzà amb rapidesa i cap a 1340 ja havia substituït per complet els models més primitius. Val la pena remarcar que part dels traços d'aquests vaixells (especialment el de la fig. 2.1) varen ser utilitzats per l'autor de l'escena festiva per realitzar la seva composició.

Un altre conjunt molt significatiu és el que s'ha denominat *dels balladors* (fig. 5.1). L'escena presenta una gran complexitat i és semblant, per les seves característiques, a les

estudiades a la torre dels Enagistes (Bernat, González, Serra, 1986b), si bé aquestes són posteriors. Amb tot, existeixen sensibles diferències. La primera és que aquests exemplars es troben esgrafiats, mentre que els de la torre es feren amb mangra. D'aquesta manera, els paral·lels més immediats s'han de cercar en grafits catalans trobats en castells i, en un sentit més ample, en la pintura joglaresca mural.

L'escena es realitzà aprofitant el gran llenç dret de la paret de l'espai C. Es troba superposada als vaixells anteriorment analitzats, per la qual cosa s'ha de considerar de confecció posterior. La superfície ocupada abraça 1,80 m d'amplària per 1,10 m d'alçada i es distribueix en dos nivells, dels quals sols el superior permet esbrinar la complexitat de la realització. Totes les figures s'han fet amb un traç molt fi sobre el marès, de tal manera que la degradació del suport n'ha afectat gran part; per altra banda, se superposaren als bucs del vaixell de tal manera que s'aprofitaren traços antics per completar l'escena festiva. L'autor no era un bon dibuixant, però posava esment en els detalls, de tal manera que dugué a terme una obra de gran minuciositat, cosa que permet l'estudi sistemàtic de la composició, el vestuari i l'espai de la festa.

Es tracta de la plasmació d'una escena joglaresca festiva, sens dubte del cicle de la primavera-estiu. La seva part superior està coberta pel que es podria interpretar com un envelat o una enramada que protegeix actors i escenari. Aquest envelat falta en certs trams. El dubte sorgeix si es tractava d'una construcció contínua de caràcter efímer o de quatre cobertes individualitzades; emperò, també s'ha de pensar en una perspectiva que l'autor no va saber resoldre. A causa de l'erosió, es fa difícil arribar a una conclusió definitiva. Val la pena individualitzar els diversos elements que componen aquesta part superior, en una lectura d'esquerra a dreta:

Element 1: part d'una falda. Es tracta d'un fragment trapezoïdal equiparable a les faldes de les figures humanes completes. El seu interior està decorat per entrecreuats romboïdals. No indica res que es tracti de la resta d'una figura perduda; emperò no es pot descartar, així com que es pugui tractar d'un intent de disseny.

Element 2: lledània. Es dóna aquest nom *sensu stricto* a un tipus decoratiu que, en aquest cas, està conformat per dos rombes superposats per un dels seus angles. El rombe superior conserva les diagonals i una de les mitjanes dels costats. Podria ser una vara que dugués la figura masculina denominada element 3, però el braç es troba molt poc explicat. En aquest cas, duria la vara amb el braç esquerre igual que l'element 9.

Element 3: figura masculina d'esquena. El cos està format a partir de figures triangulars i trapezoïdals. El cap hi duu un tocat, de caire cònic, del qual sols es destaca bé la llarga cabellera. La part superior del vestit es veu dividida en dues; la part superior, molt més treballada i la part inferior, que forma joc amb la falda. Aquesta queda cenyida al cos amb l'ajuda d'un cinturó. Li manquen els braços; en canvi les cames i els peus estan definits. Les cames es veuen cobertes per uns calçons o calces cenyides fins als genolls.

Element 4: figura masculina d'esquena. El seu sistema de confecció i vestuari és molt semblant a l'anterior, encara que s'ha perdut bona part de la falda. De la comparació d'aquesta figura amb les altres es pot deduir que l'autor aprofità part dels traços del buc d'un dels vaixells al qual se superposa per completar-lo. D'aquesta manera, la part volada de la faixa és, al mateix temps, el timó de codast de la nau. El distingeixen dos detalls específics. En el seu braç dret sosté una lledània formada per dos rombes units per l'angle agut, menor el de la part inferior. Ara bé, l'element més característic és el tocat. Hi destaca una llarga cabellera i quelcom com una tiara *taulolàtrica* en el centre de la qual neix una espiga.

Element 5: lledània. Se li dóna aquest nom pel fet de ser una composició formada per dos rombes superposats pel seu angle agut, però no conserva cap element de suport.

Element 6: possible representació d'un pebeter.

Element 7: fragment de figura humana (masculina?) a la qual li falta el cap, els braços i sols conserva un fragment de cama. S'ha de fer notar que la cama visible duu una decoració interior en espina de peix i que el cos té la part volada de la faixa. Segurament, amb la seva mà dreta, sostenia una vara formada per un llarg bastó amb una decoració floral a l'extrem superior i un rombe a l'inferior.

Element 8: creu florida. Se li dóna aquest nom, a imitació de les creus de primavera que s'aixequen en diversos indrets de la Mediterrània. Es tracta d'una creu llatina que s'alça sobre un pòdium de cinc escalons. Tota la creu es troba decorada per un encreuat romboïdal, mentre que el pòdium tendeix a alternar creus i aspes.

Element 9: figura masculina d'esquena. Molt semblant als altres, però que duu una vara florida i un tocat al cap de construcció un tant estranya. En el centre d'una perruca densa, s'hi aixeca una «T» i de cada un dels braços hi penja un cercle i un triangle.

Element 10: lledània, formada per dos rombes units per l'angle agut. El superior conserva una retícula romboïdal a la part esquerra, mentre que a la inferior en tenia en tot el seu espai.

Element 11: restes d'una creu florida formalment semblant a la de l'element 8.

Per davall d'aquesta sèrie es veu un conjunt molt degradat, encara que integrat a la mateixa escena. S'hi noten dues parts inferiors d'altres dues figures humanes, però que no integren, a hores d'ara, una composició. També hi ha les restes d'altres quatre creus florides, així com sis possibles lledànies.

No sembla haver-hi moltes dificultats per interpretar aquesta composició. Per manca de més informacions, es pot considerar que es tracta de la representació més antiga que es té a Mallorca d'un espai escènic (Llompart 1995).⁵ Per poder-ho entendre, s'han d'eliminar les figures humanes, únics elements mòbils que hi ha. Es divideix en dos àmbits: un escenari pròpiament dit i un espai frontal que no correspon exactament al dels espectadors. Es tracta d'una festa medieval, en la qual ja se sap que la frontera entre actors i espectadors estava molt mal definida.

L'escenari pròpiament dit està marcat, d'una part, per la mateixa composició, així com per la suposada enramada que el cobreix. Es conserven prou rebuts antics de l'adquisició per part de la Seu d'elements vegetals com càrritx, murta o joncs per adornar les grans celebracions (Llompart 1966). A partir de la representació, lògicament, no es pot deduir que l'envelat fos de naturalesa vegetal; però és el material que més possibilitats té d'haver-se utilitzat per la relació vistositat, qualitat i preu. Per altra part, no hi ha representat cap sistema de suport d'aquest envelat.

Aquest espai tendeix a situar-se d'acord amb un ritme preestablert i no mancat de simetria. Els elements cabdals són els que s'han denominat creus florides i lledànies. Malauradament, el procés d'erosió dificulta la interpretació exacta d'aquest ritme. Sembla que a cada extrem hi havia una d'aquestes creus acompanyada per una lledània i, a un interval equidistant, una altra creu. Per desgràcia, a l'espai comprès entre els elements 3 i 4 no s'hi veu la creu que hi hauria d'haver. D'aquesta manera, el ritme complet estaria format per creu-lledània-creu. Aquest ritme es completaria per la presència de les figures humanes, que se situarien en els espais centrals dels elements fixos. Així, el ritme complet seria creu-lledània-actor-creu-actor.

El ritme implica la presència d'un espai central a partir del qual la sèrie es repartiria de manera simètrica. Aquest espai central presenta sensibles diferències. Existeix una

⁵ La representació més antiga que es coneix a Mallorca d'un espai escènic és la del Davallament de la mateixa Seu, de 1691.

lledània, però una sèrie de traços en posició inferior suggereixen l'existència d'un pebeter o un altre element semblant. És precisament l'existència d'aquestes creus i les composicions denominades lledànies que inclinen a pensar que es tracta d'una festa del cicle primaveral. Avui en dia, la lledània de la Seu és circular, però existeixen testimonis com les que abundaven eren les de forma romboïdal.

El que s'ha definit com a escenari sols està diferenciat per l'envelat i pel ritme esmentat. No existeix cap indicatiu que es tractàs d'un espai elevat; el fet, emperò, que l'altra part de l'escena estigui a un nivell inferior pot indicar dues altures diferents (Llompart 1995a, 1995b).⁶ Amb tot, la zona del públic formava part de l'espai festiu. En aquest cas, el ritme és més simple. L'escena es compon d'una sèrie integrada per lledània-creu. Les poques representacions humanes que es conserven són incompletes, però els espais que es deixen entre els elements estàtics impossibiliten la presència d'actors.

És agosarat donar una interpretació segura al tipus de festa representada. Les hipòtesis, emperò, es mouen en un cicle relativament curt. Es tracta d'una festa on l'exaltació de la naturalesa naixent se superposa al cristianisme oficial, indicat en aquest cas per la creu (Llompart 1995b, 364).⁷ Els actors sobre l'escenari es troben tots d'esquena al públic com si esperassin el moment d'entrar en acció, segurament un darrere l'altre.

Val la pena detenir-se en els actors per poder esbrinar quin tipus d'acció s'estava preparant. En conjunt presenten una escena que, si bé no és coral, no preveu cap protagonista clar. Tots quatre estan en la mateixa posició i realitzats amb uns trets semblants. Malgrat tot, cada un d'ells és individualitzable. A més de les diademes o tiars (i unes possibles màscares) amb què cobreixen els caps, tots ells estan diferenciats per altres detalls (Llompart 1995b, 361). Tots estan delineats a partir de traços triangulars, excepte el número 7, que, a més de no conservar el cap, es troba realitzat a partir de rectangles, cosa que el fa aparèixer com a molt més corpulent. El vestuari és molt semblant. Cos cenyit amb falda volada i calces, però les calces del número 7 i número 9 són d'espina de peix, mentre que les restants són reticulades. Curiosament, aquest vestuari representat s'assembla poc a les acotacions que duen algunes consuetes (Mas 1993).

Cada un d'ells duu a la mà una vara; per desgràcia ha desaparegut la del número 3, però si ha de seguir el ritme, es tractaria d'una lledània. D'aquesta manera, hi hauria dues lledànies a les figures de l'esquerra i dues vares a les de la dreta. De la mateixa manera, existeixen diferències respecte de la mà que aguanta aquests elements. El ritme seria dreta-dreta-esquerra i, segurament, l'element 3 duria a la mà esquerra una lledània.

El vestuari està integrat per un conjunt de peces de caire cerimonial (no formen part del vestuari quotidià), però que permet una gran mobilitat. És precisament aquest aspecte general el que originà que, en un principi, l'escena fos batejada com *la dels balladors*, ja que formalment recorda en bona mesura el dels cossiers actuals (Castro, Plaza, Serrano 1995).

En darrer lloc, val la pena fixar-se en els tocats. És aquí on les hipòtesis tenen menys suport, ja que no es conserven representacions prou antigues de les màscares, tiars i diademes religioses festives. Les que s'utilitzen en determinades localitats del llevant espanyol representen formes estilístiques que, com a màxim, es poden datar del segle XVIII. Amb tot, se sap que moltes festes religioses tenien com a nucli central la denomi-

⁶ Consta que antigament els escenaris s'elevaven sobre botes.

⁷ A dins els sermons del venerable pare Catany (1444), la creu decorada ocupava un lloc preferent a l'escenari que es muntava per exemplificar les prediques.

nada *processó dels profetes* (Llabrés 1999). Es tenen notícies com aquests personatges tenien un paper fonamental en determinades festes i paralitúrgies (Llabrés 1995). Es tractava de capellans, escolans o joglars que, vestits d'una manera especial, coberta la cara amb màscares i duent símbols reconeixadors del personatge al·ludit, es limitaven a acompanyar l'element central de la festa o recitar un curt parlament. En aquest sentit, G. Llompart publica tot un conjunt de rebuts que fan al·lusió als pagaments fets a pintors per la confecció i conservació de diademes, ales i altres atuells de les festes de Corpus Christi, Nadal i Pasqua, a les darreries del segle XIV (Llompart 1980, 108-109). De fet, es coneix prou bé la successió de la *processó dels profetes* per les consuetes *de tempore* de 1360-1363 i per l'apèndix de 1463-1484. D'altra part, en el *Llibre de Sacristia* de 1399 es consignen les despeses per quatre diademes per la festa de Nadal i altres rebuts i inventaris catedralicis esmenten ales, taules, diademes, barbes falses i dos corns daurats de Moisès (Llabrés 1996, 58).

No era només la Seu. Segons el noticiari de Mateu Salcet, el 15 de juliol de 1397 el franciscà mestre Joan Xemenó «pres lo barret en la Seu, e feu gran festes e grans balls e de totes les ordes del frares ballaren en aquesta jornada dins la esgleya de sent Francesch» (Campaner 1984, 128). A poc a poc, i abans de la reforma tridentina, s'anà restringint el costum i així consta que el 1416 ja es troba una excomunicació per ballar dins l'església (Massot, Parets 1986, 21). Amb tot, l'esplendor de la paralitúrgia teatral a la Seu de Mallorca tingué lloc durant els segles XIV i XV. Amb l'arribada de les reformes tridentines, el teatre religiós va sofrir una important persecució. Els bisbes tridentins es reservaren l'autorització d'aquestes celebracions, prohibint-ne fins i tot sèries senceres com les dedicades a la Santa Cena (Llompart 1980). Sols la pressió popular ha permès el manteniment de la Sibil·la, el Davallament i Sant Enterro, i la Mare de Déu d'agost.

El darrer grafit que es presenta és el més modern de la sèrie tractada i es troba a l'espai A. És pràcticament l'únic que es pogué replegar dels realitzats sobre el referit de calç i arena. Aquest fet és causat perquè, en el procés d'enderrocament, el repicat de les parets va provocar la caiguda d'una ampla secció del guix que tapava les capes anteriors.⁸ Precisament, aquesta forma de localització ha provocat el seu deficient estat de conservació fragmentària, ja que el guix va arrabassar part de la pigmentació.

L'exemplar replegat no és gaire gran (20 x 16 cm) i es troba realitzat amb un pigment negre, molt probablement amb sutja de la mateixa cereria. Existeixen una sèrie de traços de difícil interpretació a les vores; però no passa el mateix en el centre de la composició. Sens dubte, es tracta de les restes d'un executat en la pena capital. El cap i la part corresponent al tronc es troben penjats per la part del coll al que es pot denominar com a forca. Si es té en compte la proximitat de la denominada torre dels Caps al veïnat palau de l'Almudaina, de les forques del moll i dels expositors del moll que encara es veuen en el port de la ciutat de Mallorca del retaule de Sant Jordi de Pere Niçart, es pot comprendre que els models des d'on podien inspirar-se eren abundants.

Una bona part dels grafitos de la Seu estudiats varen ser realitzats per asilats. Es tenen abundants notícies documentals de persones que cercaren refugi en sagrat en aquests indrets de la fàbrica durant el segle XVI, ja que durant el segle XVII es tendí a concentrar-

⁸ Els intents que es feren per localitzar-ne altres exemples varen ser infructuosos. Quan s'intentava llevar el guix, indefectiblement queia també la capa de calç i arena. S'ha de recordar que aquesta replega de grafit es va fer durant el temps que es duïen a terme les obres en aquest espai i no hi va haver temps per assajar altres tècniques.

los a les teulades de les naus laterals i al campanar. Tant pels trets estilístics com per l'estratigrafia vertical, se l'ha de datar del segle XVI. Aquest grafit no té paral·lels a Mallorca. Pel que fa al tipus de dibuix, se'l pot comparar a una sèrie de representacions marginals que apareixen en els llibres de sentències criminals de finals del segle XVI o de principis del segle XVII (Pascual 1892; Urgell 1993). Per la seva expressivitat, es podria comparar a aquell localitzat en el campanar que en dues paraules ho diu tot: *Crec morir*.

BIBLIOGRAFIA

- AMENGUAL i BATLE, J. (1988): «El conveni entre el bisbe Guislabert de Barcelona i 'Ali JaJàhid de Dènia (1057)» (1988), a AAVV. *Set segles de Germanor. Esglésies de Mallorca i del Principat. 1238-1988*. Barcelona / Ciutat de Mallorca: 17-51.
- ARRIBAS, A.; TARRADELL, M.; WOODS, D. (1978): *Pollentia II. Excavaciones en Sa Portella*. Alcúdia (Mallorca). Col. Excavaciones arqueológicas en España, 98. Madrid.
- BARCELÓ, C.; BERNAT, M.; GONZÁLEZ, E.; SERRA, J. (1989): «Epigrafia», a AZUAR, R. (coord.): *La rabita califal de Guardamar del Segura (Alicante)*. Diputación Provincial de Alicante. Alacant: 175-195.
- BARCELÓ, M. (1984): «La qüestió dels documents d'un suposat acord entre 'Alí b. Mujàhd de Dànya i el bisbe Guislabert de Barcelona» a *Sobre Mayûrqa*. Quaderns de Ca la Gran Cristiana, núm. 2. Palma de Mallorca: 13-26.
- BERNAT i ROCA, M.; GONZÁLEZ GOZALO, E.; SERRA i BARCELÓ, J. (1986a): «Els graffiti del Campanar de la Seu de Mallorca» a *Estudis Baleàrics*, 23 - Palma de Mallorca: 4-46 + làm.
- (1986b): «Els graffiti i la decoració popular a la Torre dels Enagistes», a AA.VV. *Estudis sobre la Torre dels Enagistes (Manacor)*. Col. *Quaderns de Ca La Gran Cristiana*, 7. Museu de Mallorca, Palma: 23-40.
- BERNAT i ROCA, M.; SERRA i BARCELÓ, J. (1987): «Metodología para el estudio de los graffiti medievales y post-medievales: El caso de Mallorca», a *Actas del II Congreso de Arqueología Medieval Española*, Tom II, Madrid: 25-34.
- BERNAT i ROCA, M.; GONZÁLEZ GOZALO, E.; SERRA i BARCELÓ, J. (1995): «L'altra veu del campanar: graffiti a la Seu de Mallorca», a PASCUAL, A. (coord.) *La Seu de Mallorca*. J. J. de Olañeta, Editor. Col. L'Illa de la Calma, 25, Palma de Mallorca: 340-347.
- BERNAT i ROCA, M.; SERRA i BARCELÓ, J. (1989): «L'aprenentatge d'un ofici: Graffiti arquitectònics a la Seu de Mallorca», a *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, Tom 45, Palma de Mallorca: 177-213 + làm.
- (1995): «Un exemple d'enginyeria hidràulica: El graffiti d'un molí d'aigua a la Seu de Mallorca», a *Estudis Baleàrics*, 51: 189-197.
- CALVO, M.; GUERRERO, V. M.; GONZÁLEZ GOZALO, E. (1999): «Panel rocoso con grabados prehistóricos de la Cueva de Betlem (Deià, Mallorca)», a *Mayûrqa*, 25, 13-27.
- CAMPANER, A. (1984): *Cronicón Mayoricense*. Ajuntament de Palma / Luís Ripoll, editor, Palma.
- CANTARELLAS CAMPS, C. (1981): *La arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración*. Institut d'Estudis Baleàrics, Palma.
- CARBONELL RELAT, L. (1986): «La coca, nave del medioevo», a *Revista de Historia Naval*, 15, 29-46.
- CASTRO, M.; PLAZA, L.; SERRANO, J. (1995): *Les danses rituals de Mallorca*. Conselleria de Cultura, Educació i Esports del Govern Balear, Palma.
- COLL TOMÁS, B. (1977): *Catedral de Mallorca*, Palma.
- CHARBONNEAU-LASSAY, I. (1983): *Estudios sobre simbología cristiana. Iconografía y simbolismo del corazón de Jesús*. J. J. de Olañeta, Editor. Ediciones de la Tradición Unánime, Barcelona.

- DOMENGE i MESQUIDA, J. (1995): «Tres segles d'obres a la Seu (s. XIV-XVI)», a PASQUAL, A. (coord.) (1995): *La Seu de Mallorca*. J. J. de Olañeta, Editor. Col. L'Illa de la Calma (Sèrie Major), 28. Barcelona: 23-36.
- (1997): *L'obra de la Seu. El procés de construcció de la catedral de Mallorca en el tres-cents*. Institut d'Estudis Baleàrics, Palma de Mallorca, pàg. 130-132.
- FORTEZA, G. (1984): «Estat de l'arquitectura catalana en temps de Jaume I. Les determinants gòtiques de la catedral de Palma», a *Estudis sobre arquitectura i urbanisme/2*. Biblioteca Marian Aguiló, 5. Palma.
- FUENTES, M. J.; ROSSELLÓ-BORDOY, G. (1979): «Grafitos púnicos hallados en el pecio de la Illa del Sec (Calvià – Mallorca)», a *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 37, 59-75.
- GONZÁLEZ GOZALO, E. (1992): «Tipus náuticos en los graffiti mallorquines. Siglos XIV-XIX», a *Actes du VIIIè Colloque International de Glyptographie d'Hoepertingen*. EUREGIO: 255-272.
- JULIÀ i SEGUÍ, G. (1990): *La Seu de Menorca. Aproximació històrica*. Ed. Nura, Menorca.
- LLABRÉS i MARTORELL, P. J. (1995): «La celebració litúrgica», a PASCUAL, A. (coord.): *La Seu de Mallorca*. J. J. de Olañeta, Editor. Col. L'Illa de la Calma (Sèrie Major), 28. Palma, 217-228.
- (1999): *Celebrar Nadal a Mallorca*. Publicacions del Centre d'Estudis Teològics de Mallorca, 28. Palma.
- LLOMPART, G. (1966): «La “lledània” de la procesión del Corpus de Palma de Mallorca», a *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 22, 304-317.
- (1980): «Les representacions de teatre religiós mallorquí en temps del bisbe Diego de Arnedo», a *Randa*, 10, 10-15.
- (1980): *La pintura medieval mallorquina/IV*. Luís Ripoll, editor. Palma.
- (1982): «Pan sobre la tumba», a *Religiosidad popular. Folklore de Mallorca. Folklore de Europa*. Fontes Rerum Balearium. Subsidia, 4. Palma: 265-271.
- (1995a): «El teatre medieval a la Seu», a PASCUAL, A. (coord.): *La Seu de Mallorca*. J. J. de Olañeta, Editor. Col. L'Illa de la Calma (Sèrie Major), 28. Palma: 91-98.
- (1995b): «La catedral de Mallorca y el teatro popular», a *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Tom XLIII: 361-367.
- MARTÍ i BONET, J. M. (1988): «Constitució del bisbat de Mallorca (a. 1237)», a *Set segles de Germanor. Esglésies de Mallorca i del Principat. 1238-1988*. Barcelona/Ciutat de Mallorca: 52-75.
- MARTÍNEZ-HIDALGO y TERÁN, J. M.; CARBONELL RELAT, L.; PASTOR QUIJADA, X. (1986): *Evocaciones entorno a la coca de Mataró*. Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Barcelona, Barcelona.
- MAS i VIVES, J. (1993): «El “Misteri dels Set Sagraments”: una “fantasia” teatral de la primera mitat del s. XVI», a *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 49, pàg. 273-306.
- MASSOT i MUNTANER, G.; PARETS i SERNA, J. (1986): «Sobre els joglars a Mallorca», a *Estudis Baleàrics*, 20, 17-22.
- OLIVER, M. de los S. (1982): *Mallorca durante la primera revolución/2* Luís Ripoll, editor. Palma.
- PASCUAL, E. (1892): «Ejecuciones en Mallorca a principios del siglo XVII», a *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 6, 241.
- RIERA FRAU, M. M. (1987): «Cerámica de forma abierta en Can Bordils (Palma de Mallorca)», a *Actas del II Congreso de Arqueología Medieval Española/III*. Madrid, 105-110.
- (1993): *Evolució urbana i topografia de Madîna Mayûrqa*. Ajuntament de Palma. Quaderns de la Gerència d'Urbanisme 1, Palma.
- RIPOLL PERELLÓ, E.; ROSSELLÓ-BORDOY, G. (1959): «Los grabados rupestres de Sa Cova de Betlem (Deyá – Mallorca)», a *Ampurias*, XXI: 260 i seg.
- ROSELLÓ-BORDOY, G.; ROSENSTINGL, R. (1976): «El santuario de Sa Cova de Betlem. Notas para la interpretación de sus representaciones grabadas», a *Mayurqa*, XV: 247-260.

- ROSSELLÓ-BORDOY, G.; SASTRE MOLL, J. (1982): «El mudejarismo en Mallorca en la época de Ramon Llull», a *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 39, 257-264.
- SAGRISTÀ, E. (1957): *El enigma de la Capilla de la Trinidad*. Col. Arte e Historia, XII, Castelló de la Plana.
- (1962): *Gaudí en la Catedral de Palma. Anécdotas y recuerdos*. Castelló de la Plana.
- SASTRE MOLL, J. (1992): «Musulmanes en Mallorca en la primera mitad del siglo XIV», a *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 48, 25-50.
- (1994): *El primer llibre de fàbrica i sagristia de la Seu de Mallorca 1327 a 1345*. Col·lecció La Seu, 2. Palma.
- URGELL HERNÁNDEZ, R. (1993): «Estudi documental de les sentències de la Cúria Criminal de la Reial Audiència de Mallorca (1607-1635)», a *Homenatge a Antoni Mut Calafell, arxiver*. Conselleria de Cultura, Educació i Esports, Palma: 295-316.
- WINTER, H. (1986): *La nau catalana de 1450*. Ed. Clàssica de la Història Marítima. Museu Marítim de Barcelona, Barcelona.

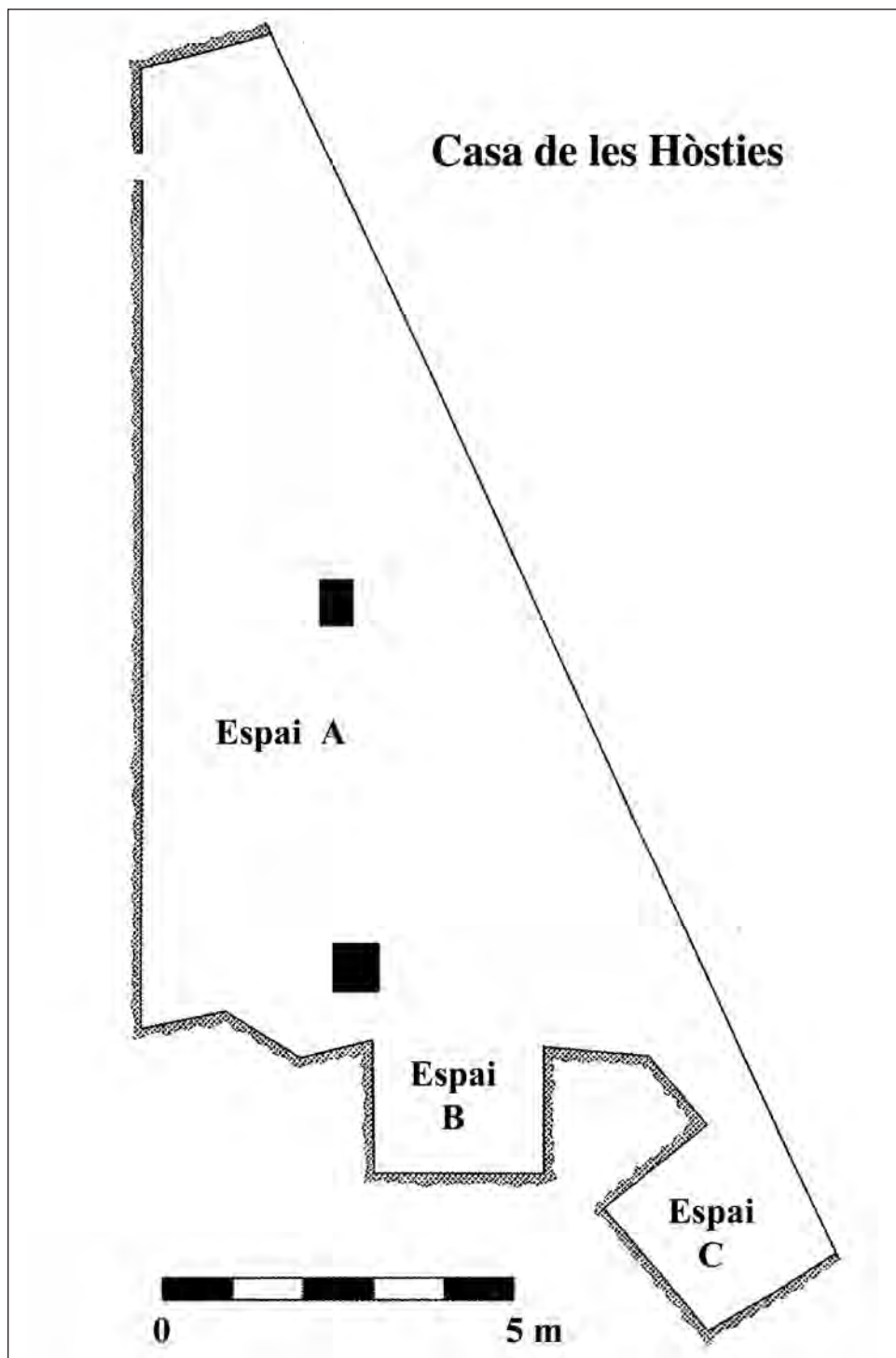


Fig. 1. Croquis a escala aproximada de la desapareguda cereria de la Seu de Mallorca.

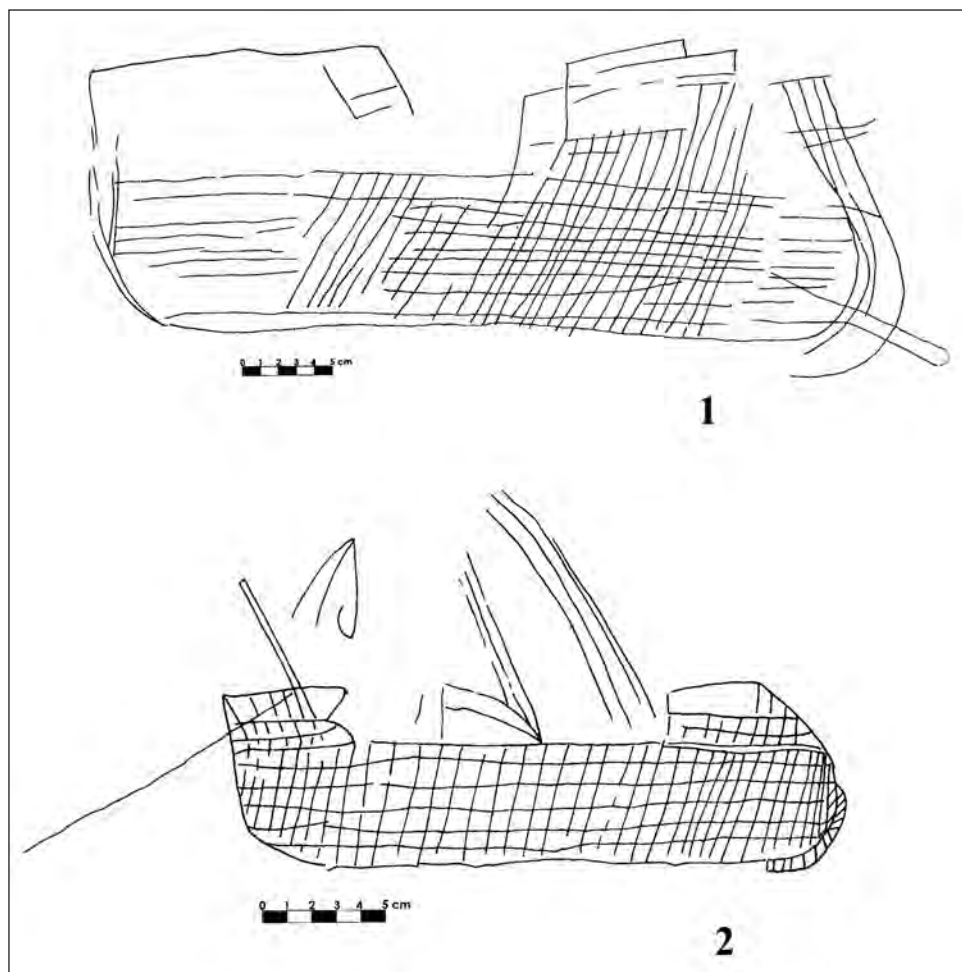


Fig. 2. (1) Buc de nau, primera de l'esquerra de la sèrie de quatre que es localitzen a l'espai C. És de difícil identificació, però tant pel traç com per la tipologia de timó es pot datar cap a principis del segle XIV. (2) Buc de nau, segona de la sèrie de l'espai C. Es pot veure com està amarrada i s'observen traces de l'aparell replegat.

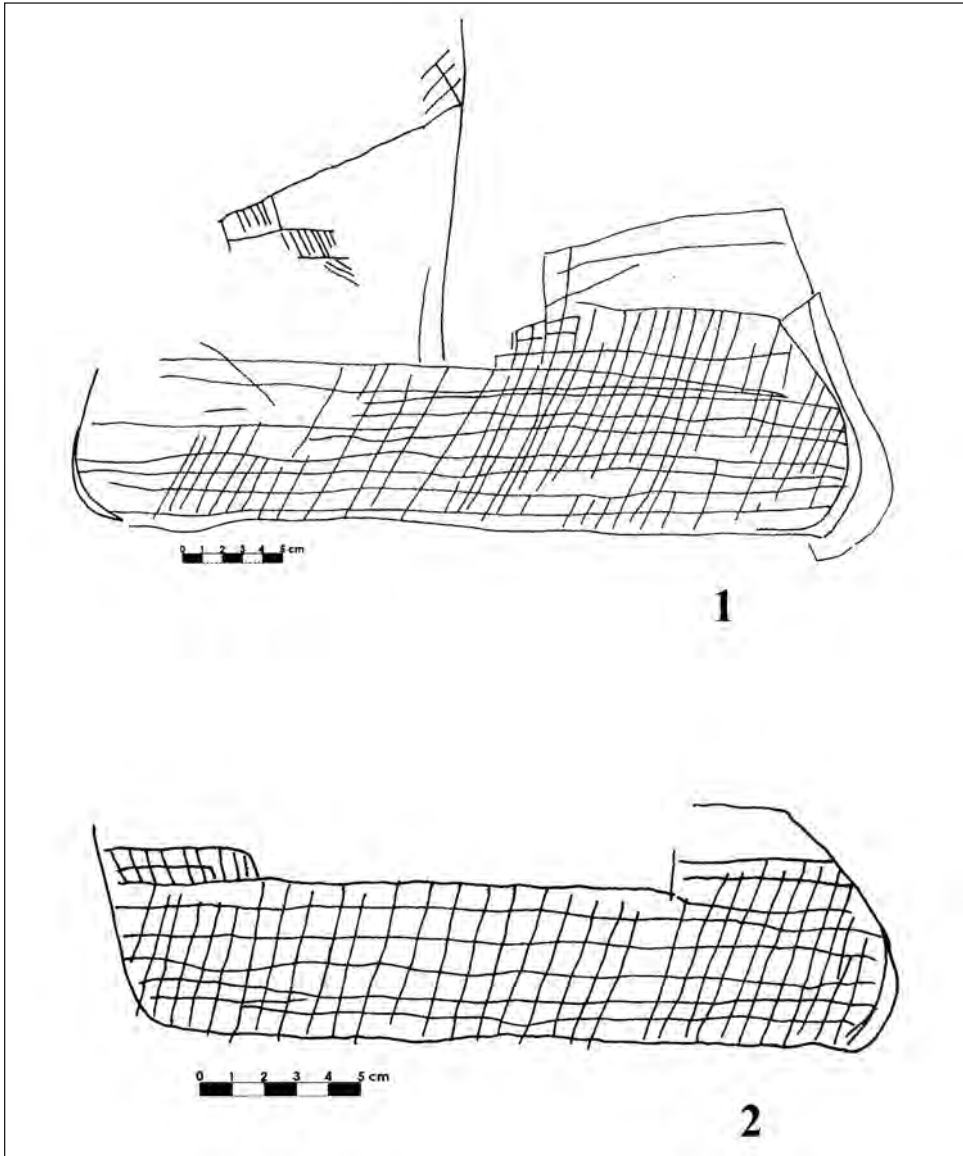


Fig. 3. (1) Buc de nau, tercera de la sèrie de l'espai C. S'ha de comentar el castell de popa molt alçat i restes de l'aparell. (2) Buc de nau, darrera de la sèrie de l'espai C. Formalment semblant a la de la fig. 2.1.

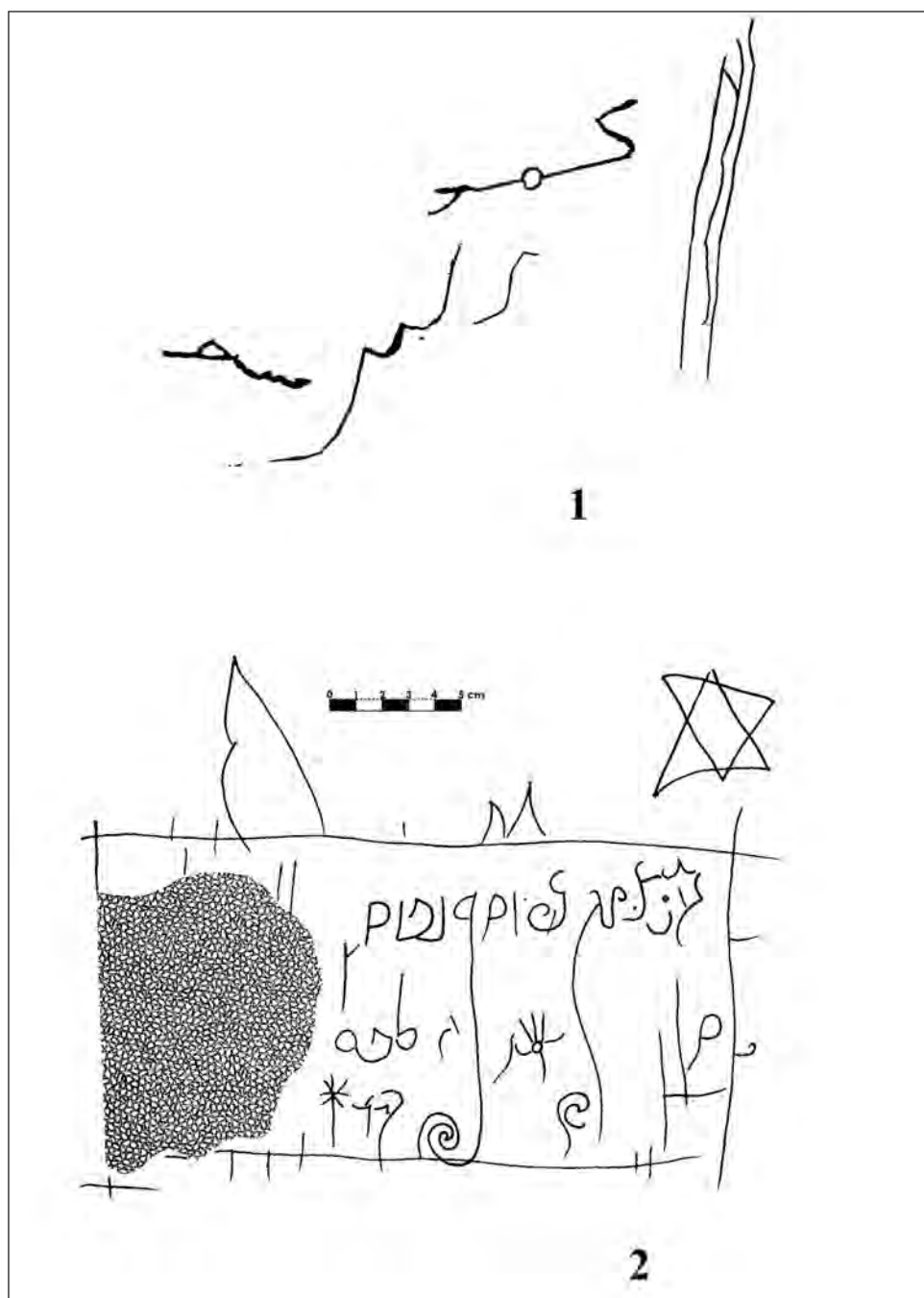


Fig. 4. (1) Grafit en caràcters àrabs. (2) Grafit en forma de làpida, de caràcters desconeguts, però que recorden la cal·ligrafia hebreaica.

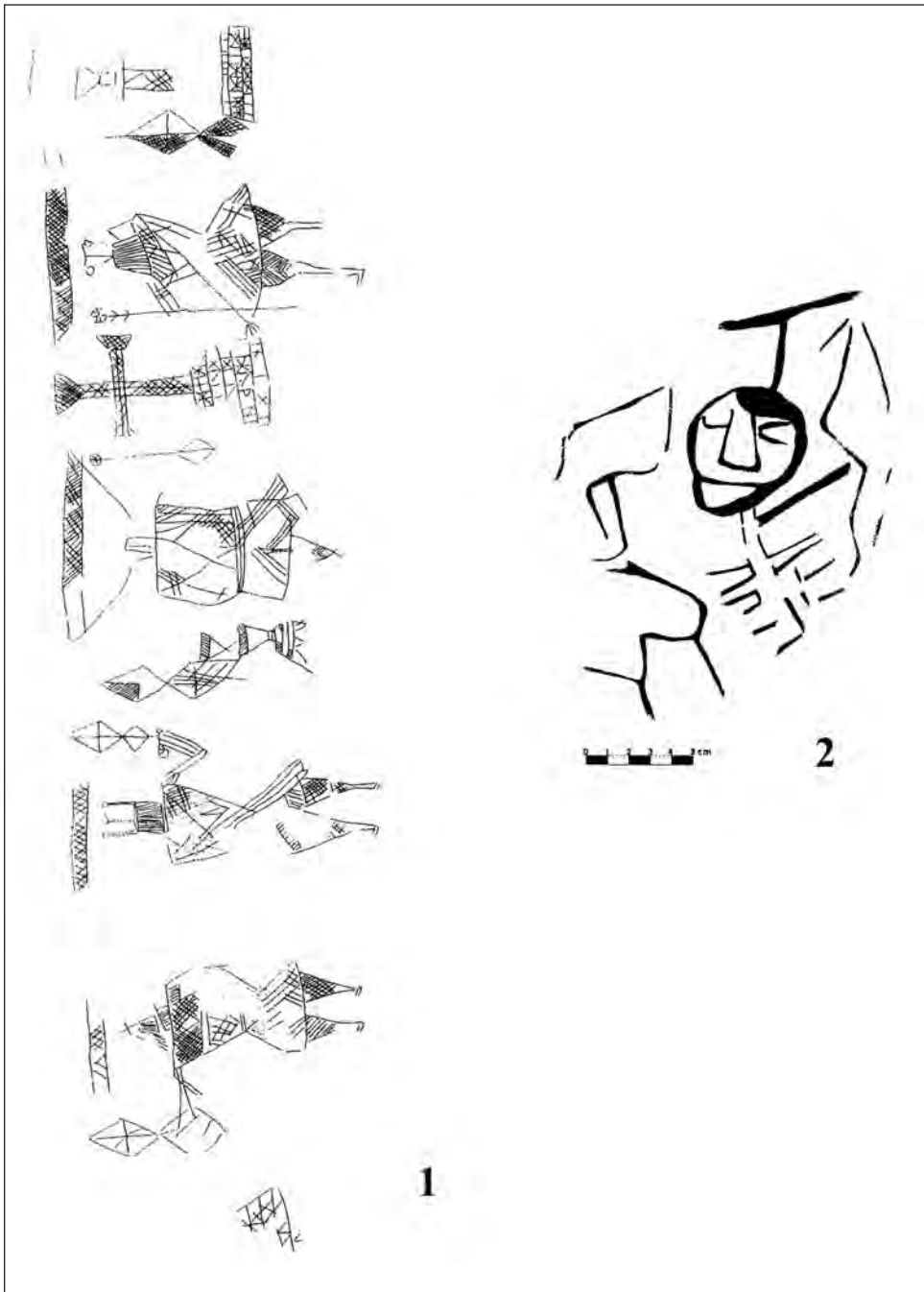


Fig. 5. (1) Grafit datable al segle XIV que mostra un espai escènic. (2) Grafit a carbó o sutja i restes de mangra que representa el cos d'un penjat i esquarterat. Possiblement datable al segle XVI.