



**Universitat de les
Illes Balears**

**Títol: LA PROMOCIÓ ARTÍSTICA FEMENINA A MALLORCA
A LA BAIXA EDAT MITJANA**

NOM AUTOR: M^a Enriqueta González Aguiló

DNI AUTOR: 43 095 431 D

NOM TUTOR: Antònia Juan Vicens

Memòria del Treball de Final de Grau

Estudis de Grau d' Història de l'Art

Paraules clau: promoció, Mallorca, dona, Baixa Edat Mitjana.

de la
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Curs Acadèmic 2014-2015

Cas de no autoritzar l'accés públic al TFG, marki la següent casella:

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ.....	Pàg. 1.
1- CONSIDERACIONS TERMINOLÒGIQUES.....	Pàg. 3.
2- LA PROMOCIÓ ARTÍSTICA A LA BAIXA EDAT MITJANA ALS REGNES DE CASTELLA I ARAGÓ.....	Pàg. 5.
3- LA PROMOCIÓ ARTÍSTICA FEMENINA A LA BAIXA EDAT MITJANA.....	Pàg. 9.
4- LA PROMOCIÓ ARTÍSTICA FEMENINA A MALLORCA.....	Pàg. 11.
4.1- El cas de la monarquia: la reina Sança.....	Pàg. 11.
4.2- L'estament nobiliari.....	Pàg. 18.
4.3- Representants de l'estament eclesiàstic.....	Pàg. 21.
4.4- Burgeses i parroquianes.....	Pàg. 24.
5- CONCLUSIONS.....	Pàg. 28.
BIBLIOGRAFIA.....	Pàg. 43.
ANNEXES.....	Pàg. 50.
Taula	Pàg. 51.
Imatges.....	Pàg. 52.

INTRODUCCIÓ¹

Si a la Corona d'Aragó els estudis de promoció femenina a l'Edat Mitjana, en general, són escassos i puntuals, en el cas de Mallorca el buit que he trobat és encara més gran. Això es deu al fet que no existeix una bibliografia específica i aquella que tracta el tema ho fa de forma tangencial o esporàdica. Aquesta raó m'ha duit a elegir el tema de la promoció femenina centrada en el territori de Mallorca i acotada als segles XIV i XV.

Els objectius que pretenc assolir en aquest treball són:

- A partir de la consulta dels testimonis documentats dispersos a diferents fonts, esbrinar quina fou la petjada promotora femenina a Mallorca. Sistematitzar les dades obtingudes en el cas mallorquí i veure quines particularitats presenta aquesta promoció femenina.
- Esbrinar les motivacions d'aquestes dones promotores i si d'entre elles es pot extreure una certa sensibilitat artística o gust estètic, o bé un cert esperit d'autoafirmació.
- Establir, si és possible, paral·lelismes entre la promoció femenina mallorquina i la d'altres indrets, principalment, la Corona d'Aragó.

En relació a les fonts emprades i la metodologia a partir de la qual treballaré seran les següents: Com a fonts primàries, recorreré a les fonts documentals publicades, a més de bibliografia específica (autors que han fet aproximacions a la promoció dins el territori mallorquí com Gabriel Llompart, Maria Barceló, Gabriel Alomar o Tina Sabater) i d'algunes fonts pictòriques contemporànies (retalles). Com a fonts secundàries es consultaran materials bibliogràfics (articles, capítols de llibres, actes de congressos i/o jornades, etc.) en què es tractin qüestions sobre promoció artística, no només a la Baixa Edat Mitjana a Mallorca sinó també a la Corona d'Aragó i, de forma més puntual, a la de Castella.

Espigant els textos i documents rastrejaré les aparicions de la dona com a promotora, en les quals amb molta probabilitat o clarament resulten ser les promotores directes d'obres o empreses artístiques, sigui perquè està documentat o perquè es pot argumentar i/o justificar a través de dades indirectes. En aquest sentit, a partir del buidatge de les fonts documentals publicades d'àmbit mallorquí, s'elaborarà un llistat amb la finalitat d'enregistrar la presència de la dona com a promotora, especificar l'obra o encàrrec artístic que promocionà, l'any en què es produí, el preu pagat, si hi ha constància de les seves exigències contractuals, dades de l'artista que realitzà l'obra... Arran de tota la informació obtinguda establiré, si escau i si es pot fonamentar,

puntualitzacions sobre aquestes actuacions com a promotores, com per exemple, la transcendència de la mateixa, les motivacions que poden amagar... Així mateix, procuraré establir paral·lelismes o constatar coincidències de patrons socials, econòmics, motivacions, etc., entre les promotores mallorquines i les d'altres territoris dels regnes hispànics, principalment, com s'ha dit més amunt, les de la Corona d'Aragó.

En relació a l'estructura, després d'una introducció, en la qual s'ha justificat el tema elegit, s'han enumerat els objectius i s'ha establert el sistema de treball a seguir, el treball s'articula en diferents apartats. En un primer apartat, després de consultar articles fonamentals dins la promoció a l'Edat Mitjana Hispana, crec necessari com a punt de partida plantejar una aproximació terminològica i una gènesi dels estudis de promoció atesa la seva relativa recent presència/aparició dins la historiografia. Seguidament, en un segon apartat, a través d'una introducció historico-social, s'establirà una contextualització per a determinar quins eren els promotors a la Baixa Edat Mitjana als regnes hispans i les possibles motivacions que els movien. En aquesta contextualització entre altres factors s'exposen condicionants, circumstàncies o motius, de caràcter general, però que resulten imprescindibles per poder explicar després la promoció femenina a Mallorca, i als quals em remetré en repetides ocasions al nucli del treball. Ja en un tercer punt, es realitzarà un estat de la qüestió específic sobre la figura femenina com a promotora, per evidenciar que es troba poc present i que no gaudeix de reconeixement, i per posar en relleu com aquesta faceta ha estat oblidada tant pels estudis de gènere com pels d'Art. El gruix del treball se centra en el quart apartat, dedicat al cas mallorquí. En ell exposaré les diferents tipologies o perfils de dones promotores que estableixen els estudis generals a escala europea i hispànica, per aproximar-me al cas de Mallorca i constatar, si és el cas, la presència tipològica de promotores. Això ho argumentaré i ho exemplificaré amb casos concrets per reforçar les afirmacions a què pugui arribar. Així mateix, establiré coincidències i/o paral·lelismes amb altres dones de diferents territoris de la Corona d'Aragó. Finalment, s'establiran les conclusions assolides.

1- CONSIDERACIONS TERMINOLÒGIQUES

Els estudis dins l'àmbit de l'Edat Mitjana sobre la persona que promociona l'objecte artístic i la seva relació amb l'objecte i amb l'artífex, inicien el seu recorregut de manera més exhaustiva a la segona meitat del segle XX².

El punt de partida dels estudis hispans sobre la promoció i qüestions vinculades es produeix als anys 80. El 1981 trobem el primer precedent que va debatre sobre aquesta qüestió³. Més endavant, Joaquín Yarza⁴ explica com en l'àmbit cronològic de l'Edat Mitjana a l'hora de designar a la persona que encarrega obres artístiques hi ha una falta de consens que es tradueix en l'ús de nomenclatures/denominacions (mecenes, client, patró, promotor...) amb una certa falta de reflexió o mètode. J. Yarza planteja clarament la necessitat d'una prèvia reflexió i discussió sobre la utilització dels termes mecenatge i d'altres relacionats per designar les persones que realitzen el patronatge artístic. A partir d'una anàlisi clarificadora intenta definir els límits de totes les denominacions possibles i d'aquesta manera fer ús de les que són més apropiades dins la cronologia de l'Edat Mitjana. Així rebutja el terme de **mecenes** per la seva falta d'adequació, argumenta que el mecenes tenia un respecte no només per l'obra artística sinó també per l'artífex i que pràcticament cap dels promotors de la Península optà per protegir la carrera d'un artista⁵. Rebuig terminològic que compartesc, ja que en la realitat de l'Edat Mitjana, els autors materials, els artesans, van ser poc valorats en aquesta època, tal com reflecteixen els textos i documents consultats. En ells queda palès que són generalment els promotors els que s'adjudiquen un paper protagonista en l'obra artística.

En la reflexió terminològica Joaquín Yarza considera que el **client** selecciona i compra objectes artístics però posseeix una capacitat de gestió, de decisió sobre l'objecte adquirit limitada o nul·la respecte a la posició del promotor. El client compra objectes artístics que no són peces produïdes per a ell en exclusivitat sinó ja manufacturades o que es realitzen a partir de models elaborats prèviament, sobre l'execució de les quals pot intervenir mínimament⁶. En canvi, el promotor pot i sol imposar la seva voluntat en qualsevol dels aspectes de la realització de l'objecte o empresa artístics; físics, materials, formals... Inclús per damunt de l'opinió de l'artífex. La figura del client també es diferencia de la del mecenes, ja que encara que el client de forma indirecta pot protegir a un artista, pel fet de comprar-li de forma continuada obres, això sol no li confereix l'estatus de mecenes, ja que el fet d'apreciar l'objecte no

implica que es respecti o valori a l'artífex, la qual cosa si feia un mecenes, com ja he apuntat anteriorment⁷.

La bibliografia mostra com la figura del client va agafant importància, cosa que va permetre el sorgiment de mercats d'art amb un volum de negoci de productes artístics manufacturats considerable a l'època. És un fet que al llarg del segle XV es desenvolupà un important comerç d'art entre Flandes i els regnes hispànics. A més de l'opció d'encarregar les obres i els objectes artístics, està documentada l'existència d'un mercat on es podien comprar ja acabades peces d'un cert nivell de qualitat com pintures, tapissos, orfèbreria... L'adquisició d'aquests objectes es feia a través d'intermediaris que s'instal·laven a les principals ciutats com Bruges i altres ciutats dels Països Baixos, sobretot mercaders burgalesos. A la Península Ibèrica aquest comerç arribarà pertot, amb major repercussió a Castella, Lleó, Cantàbria, el País Basc o València⁸. Miguel Àngel Capella planteja com Mallorca va ser un centre estratègic d'aquest comerç, procedent de Flandes, Alexandria o Venècia, per la seva situació geogràfica. I com en les cases mallorquines aquest va deixar rastres en forma d'objectes variats, alguns més quotidians i altres de més luxosos⁹. L'existència d'aquest mercat d'obres d'art més la demanda creixent d'una burgesia que imita comportaments i gustos nobiliaris o de l'Alt clergat, com l'adquisició d'obres d'art, és patent als inventaris i a diferents documents de compra d'obres artístiques. Aquestes dades fonamenten que el client és una figura molt viva dins aquests segles de l'Edat Mitjana, que s'anirà consolidant i agafant molta força a la Baixa Edat Mitjana amb l'emergent aparició de la burgesia, els parroquians i els Municipis. Donats aquests arguments m'adheresc a la diferenciació que fa Joaquín Yarza de l'accepció del client respecte a la resta.

L'accepció de **patró** ens tramet la idea de superioritat respecte d'un altre i l'ajuda o protecció d'aquest. Al món medieval encara que aquesta relació de superior a inferior és un fet, els encàrrecs es fan des d'un poder superior a un artista. La suposada protecció o ajuda no existeixen, ja que en la mentalitat medieval, el patró, el que encarrega, no ho fa amb la idea que està ajudant a un artista i tampoc té la consciència que rep quelcom important de l'artista, que seria la contrapartida a l'ajuda prestada¹⁰. Per tot això, l'ús del terme patró em sembla també més adient a altres èpoques que a l'Edat Mitjana com apunta Joaquín Yarza.

El terme que presenta un ventall de significats major és el de **promotor**, acull tant al que promou com al que gestiona quelcom, perquè finança o perquè aconseguix com fer-ho. La idea d'iniciativa del personatge està implícita i s'allunya de la poca

capacitat de gestió del terme client a la vegada que la intencionalitat no es veu compromesa en cap direcció, no exclou cap possibilitat¹¹.

Encara que altres autors aporten definicions diferenciades de client, promotor i mecenes¹², la coherència argumentativa que des del meu punt de vista presenta la terminologia de Joaquín Yarza i la realitat medieval hispana, contrastable als textos i documents, fa adherir-me cap a l'adopció de la mateixa. A pesar que les voluntats i actuacions individuals superen les síntesis o les anàlisis generalitzadores, i que podem trobar de forma puntual i en casos molt particulars qualche exemple aïllat de l'existència del mecenes o del patró a l'Edat Mitjana, òbviament queda més justificada, en el món medieval hispànic, l'accepció de promotor, que s'adapta clarament al perfil dels monarques, de la noblesa i de l'Alt Clergat quan encarreguen obres d'art. Acceptant que tots aquests promotors a vegades esdevinguin també clients, els qui s'adeqüen més fidelment al terme client són la burgesia i els parroquians que en excepcions actuen també com a promotors. Per tant, està clar que els termes no són excloents entre si.

2- LA PROMOCIÓ ARTÍSTICA A LA BAIXA EDAT MITJANA ALS REGNES DE CASTELLA I ARAGÓ

Entre els estudis que analitzen el paper de clients i promotors en els regnes hispans, podem citar com a articles de referència els de Joaquín Yarza i Francesca Español. Així com el capítol introductor de Joan Molina sobre la promoció artística i els treballs de Matilde Miquel Juan¹³. Tot això no impedeix que podem trobar estudis concrets o específics d'una promoció particular¹⁴.

Tots aquests autors mostren una panoràmica general de qui eren els principals promotors de l'Edat Mitjana hispans, segregant-los en diferents grups: monarquia, noblesa, bisbat o Alt clergat, burgesia i els de caràcter col·lectiu confraries o gremis, institucions de govern públiques i els parroquians¹⁵.

Amb l'arribada del segle XIV s'obri un període en el qual diverses crisis castigaran a tota Europa; pesta, fam, inflació... es reflectiran en efectes polítics i econòmics negatius. A més, als regnes hispans esclatà també la guerra entre Catalunya i Castella. A pesar d'aquest escenari la producció artística ho notarà mínimament. A partir del 1300 es produeix el desenvolupament de les ciutats que paral·lelament porta prosperitat econòmica i social de molts dels seus habitants que incrementaran la demanda d'objectes d'art. Gestant-se inclús l'aparició d'una mena d'intermediaris

artístics, que podem ubicar als estaments tant de l'Alt clergat, de la noblesa o de la burgesia. En la Baixa Edat Mitjana s'observen canvis significatius en la comunicació entre promotors i artistes, gràcies a la transformació de la mentalitat dels potencials clients, al seu canvi de sensibilitat, que afavorí l'actuació i mobilitat d'uns artistes que posseeixen una major capacitat per cobrir demandes més exigents¹⁶. Amadeo Serra explica com, en general, els promotors acullen i fomenten experiències tècniques sense precedents dins el camp arquitectònic. A vegades innovadors per convicció a voltes per conveniència, ja que el convenient podia ser equivalent al rendible¹⁷. L'acceptació i difusió d'aquestes novetats arriba des d'escenaris de primera fila, executats pels monarques: Pere IV el Cerimoniós, Martí l'Humà... A poc a poc, l'estima social dels constructors serà valorada més enllà de la part material de l'obra, i la recerca d'aquest virtuosisme tècnic farà esclatar una forta demanda d'aquests professionals a finals del segle XIV a València. Fins al punt d'intervencions municipals dictant un màxim en els seus salaris i altres mesures dins aquesta línia¹⁸.

Els monarques de la Corona d'Aragó, durant aquest segle XIV, des de Jaume II fins a Martí l'Humà, demostraran una continuïtat d'una certa sensibilitat i gust pels objectes i projectes artístics i per la literatura. D'entre ells descolla la figura de Pere IV, el Cerimoniós, tal vegada perquè el seu regnat es dilatarà en els anys, cosa que li permetrà emprendre gran quantitat d'empreses artístiques.

A Catalunya els barons (d'Urgell, Montcada, Cardona...) dins aquesta centúria mostren un refinament expressat a través de l'encàrrec de peces d'orfebreria i llibres il·luminats¹⁹, van més enllà dels sepulcres i les capelles funeràries que interessen de forma més absorbent a una noblesa castellano-lleonesa. Aquest contrast mostra una menor sensibilitat artística de l'aristocràcia castellana, ja que fruit de mitjans i oportunitats no contractà als millors escultors sinó que entre les motivacions dels seus encàrrecs prioritzà el prestigi social, l'exaltació del llinatge, la devoció, la rendibilitat econòmica... per sobre del gaudi estètic. Als segles XIV i XV a Castella la noblesa mostra la seva obsessió per la idea de la fama personal, fet documentat, i ho vehicula a partir dels jacents de pedra dels seus sepulcres i capelles funeràries. També és un mitjà emprat per la nova noblesa per gaudir de legitimitat enfront de l'antiga noblesa²⁰.

Als segles del gòtic, els bisbes configuren un grup de destacada formació cultural lligada a uns orígens sovint aristocràtics, que acaben convertint-se en dinàmics promotors amb un grau d'exigència i de sensibilitat que marca una certa diferència amb la resta de promotors. A més de disposar d'importants recursos econòmics que es

mantendran constants al llarg del segle XIV i XV, la seva mobilitat i contactes socials els fa participar de les novetats artístiques que impulsen i propaguen²¹.

La burgesia que presenta diferències significatives segons els regnes tindrà a partir del segle XIV una major força a Catalunya, València i Mallorca. Assumint a finals del segle XIV els encàrrecs dels gremis i confraries una gran importància a les ciutats més destacades de la Corona d'Aragó; Barcelona, Saragossa, València i Palma. Durant la Baixa Edat Mitjana els burgesos conquereixen àmbits reservats fins aleshores a la noblesa i als eclesiàstics en el camp artístic i social. Posseeixen recursos econòmics i aspiren a elevar la seva posició social i seguint aquest objectiu imiten els comportaments dels estaments als quals volen aspirar a pertànyer²².

Al tombant del segle XIV la precària situació econòmica de la monarquia es reflectirà a l'empobriment de la figura dels monarques com a promotors. Aquesta limitada predisposició cap a la possessió i comitència àulica de creacions plàstiques serà una constant durant tot el segle següent, documentada als inventaris i als estudis històrics. La importància o paper dels monarques dins el camp artístic durant el període del gòtic internacional no radica en els seus encàrrecs sinó en el fet que es converteixen en introductors de les novetats que reben i assimilen gràcies als contactes polítics i socials de què participen amb altres centres de poder²³.

Al llarg del segle XV es produirà una constant crisi de la noblesa i de l'aristocràcia catalana, cada vegada més empobrida, i un continuat ascens de la d'Aragó. Aquests problemes econòmics no afectaran els grans eclesiàstics que mantindran la seva demanda artística. Conseqüència d'aquesta situació, a la segona meitat del segle XV, minvaran significativament els encàrrecs en mans de la noblesa catalana amb contades excepcions de llinatges molt concrets. A més trobarem que s'anirà desenvolupant i enriquint una burgesia comercial durant tot el segle, creant-se una classe social diferenciada que també demandarà productes artístics en l'àmbit corporatiu i de forma individual per a les seves residències. Tot això generarà que dins la Corona d'Aragó es realitzin gran quantitat d'encàrrecs corporatius finançats per confraries i gremis, sobretot a Catalunya i a València. L'estima que els col·lectius baixmedievals sentien pels retaules rau en motius religiosos eminentment, de pietat i devoció. Però altres motivacions com varen ser l'orgull cívic i el prestigi col·lectiu es van desenvolupant, incrementant la demanda corporativa dels retaules. Aquestes noves motivacions es correlacionaven amb el despertar de valors estètics i decoratius²⁴. A Castella aquests encàrrecs corporatius seran escassos i poc significatius limitant-se pràcticament als nuclis de Burgos i Sevilla.

A les dues ciutats la promoció d'obres d'art per part de la burgesia enriquida serà un fet. Es desconeix si la finalitat dels encàrrecs costosos de la comunitat burgalesa responia a una qüestió de gaudi personal o suposava més bé una manifestació de poder i prestigi.

El panorama als regnes de Castella és diferent, ja que allà la noblesa és molt poderosa, tant, que s'enfronta contínuament a la monarquia qüestionant el poder reial. Arran d'aquest fet la tendència a Castella serà la de promocions individuals majoritàriament costejades per les classes més elevades de la societat. El conjunt de grans promotors a Castella per tant seran: els reis, la noblesa i l'Alt clergat. El poder militar, polític i econòmic del qual gaudeix la noblesa i la seva supèrbia combinats amb un entorn de refinament general els convertirà en potencials promotors i clients dels artistes, els quals elegiran amb més cura, començant el segle XV. Dins el grup de l'Alt clergat, als bisbes amb formació intel·lectual i gràcies a la confiança reial dipositada en ells, se'ls encarreguen missions diplomàtiques que els converteixen sovint en intermediaris entre mercats d'art o artistes i clients potencials que van des dels mateixos monarques als parroquians passant per altres membres de l'Església. Aquesta circumstància d'intermediaris afavorirà que desenvolupin un paper com a promotors i/o clients d'obres i objectes artístics. Aquest fenomen dels bisbes com a mentors artístics i la importació de peces es produeix indistintament tant a la Corona de Castella com a la d'Aragó. La faceta d'intermediaris artístics la trobarem també a altres perfils: tresorers, nobles, majordoms²⁵...

Quantitativament parlant, el nombre d'obres d'altres promotors diferents dels ciutats fins ara degué ser major encara que la seva qualitat en general fos menor. Entre aquests altres promotors, en el sí de l'Església fou fonamental el paper jugat per abats o deans de seus menys importants que les catedrals. També cal tenir en compte que la Corona de Castella respecte a la d'Aragó, en aquesta darrera etapa en general, experimentà una època d'esplendor que es traduirà en una quantitat major d'encàrrecs²⁶.

3- LA PROMOCIÓ ARTÍSTICA FEMENINA A LA BAIXA EDAT MITJANA

En l'àmbit europeu June Hall²⁷ estableix com al llarg de l'Edat Mitjana la promoció femenina es convertí en una de les poques vies legitimada per la societat, en què la dona podia mostrar el seu poder, a més de ser una àrea que li ofería l'oportunitat de fer-se escoltar. Aquestes dones promotores gaudien d'una certa independència i de recursos que les permetien emprendre diverses empreses artístiques. Podien ser reines, o bé pertànyer a la noblesa o a l'Església, però també a les classes burgeses enriquides o bé amb recursos limitats. Pel que fa a les seves finalitats, aquestes responien a inquietuds molt diverses: culturals, polítiques, religioses, socials, educatives²⁸.

Als regnes hispànics i a la Corona d'Aragó a partir dels estudis generals a què puc remetre'm i arran de les referències puntuals que alguns autors fan a determinades contribucions²⁹, s'intueixen o esbossen de manera paral·lela als perfils masculins, perfils de dones promotores que actuaven de forma semblant als seus homòlegs, i que en general es corresponen amb les "tipologies" que June Hall enumera.

Dins aquest context de la Baixa Edat Mitjana en la promoció d'obres d'art la figura femenina gaudeix de poc reconeixement com a promotora individual i independent, i sovint està vinculada a un representant masculí, sigui el marit, el pare o d'altres, als quals s'atribueix aquesta promoció artística³⁰. La constant absència representativa de la dona dins la promoció es palesa en qualsevol de les classes o grups socials existents en l'època. Així queda ocult l'important paper que va realitzar la dona en aquells moments com a promotora de les arts, fet que encara necessita reconeixement com ja han apuntat directament Joaquín Yarza i Pilar Silva, i indirectament altres autors³¹. De fet molts d'ells sospiten o vaticinen que les investigacions sobre el tema poden aportar a la historiografia resultats sorprenents, interessants i molt enriquidors. I que s'ha de fer des d'una perspectiva integradora del paper de la dona en la historiografia que es troba incompleta³².

Dins el marc espanyol un repàs historiogràfic dels estudis d'Art/Dona ens marca l'any 1983 com un primer moment, en què a les *III Jornadas de Investigación Interdisciplinar sobre la mujer* es tractà el tema de la imatge de la dona a l'art espanyol³³. Es posà en evidència el buit que els estudis d'Història de l'Art Hispans presentaven. Posteriorment, altres cursos i seminaris tractaran el tema del gènere i l'art³⁴.

En general, s'ha fomentat l'estudi de la figura femenina dins l'art sobretot des de la perspectiva de la dona com a inspiradora o objecte de representacions artístiques i des del camp de la creació com a artista³⁵, deixant un poc més de banda l'estudi de la seva faceta promotora. Com a molt se li ha atribuït un petit paper com consumidora d'art, en la realització d'encàrrecs de caràcter literari o en qualitat d'impulsora de fundacions monàstiques i motivades principalment per raons de devoció i pietat³⁶.

Arran de posar en evidència tota aquesta situació, en els darrers anys s'han publicat gran quantitat de monografies i estudis sobre les reines hispanes i la seva vinculació amb l'art en l'Edat Mitjana³⁷.

Dins els estudis de gènere el panorama dibuixat no es diferencia del plantejat fins ara. Noelia García indica que el destí de totes aquestes dones que exercien aquesta funció de promoció ha estat l'oblit, no només per part dels historiadors sinó també pels estudis feministes³⁸. En el seu article reivindica que aquesta manca d'estudis de la dona promotora suposa una assignatura pendent dels estudis de gènere i que a més, la Història de les Dones es troba en procés de construcció. Opinió compartida per la historiadora Cristina Segura que considera que com qualsevol coneixement, no està tancada, s'està gestant³⁹. Aquestes consideracions coincideixen amb el fet que ja he apuntat; no existeix una historiografia feminista sòlidament establerta als estudis d'Història de l'Art que estudiï el protagonisme femení en el món de la promoció artística. Puntualment, s'ha interpretat que la creativitat reprimida de la dona trobà en la promoció artística una via d'escapament i s'ha abordat la possibilitat d'una estètica femenina que influí en el desenvolupament de la història de l'art⁴⁰. En l'evolució dels estudis que s'han fet sobre la dona com a promotora, s'ha passat d'unes primeres investigacions centrades en aspectes biogràfics a un replantejament de la mirada metodològica a finals dels anys vuitanta. Molts d'historiadors varen contribuir a posar l'èmfasi en la necessitat d'un canvi metodològic, amb els esforços que dedicaren als estudis de la dona en l'Edat Moderna⁴¹. Avui en dia a l'hora d'enfrontar-se a estudis dins el patronatge o la promoció femenina, i fruit de tot aquest replantejament metodològic, les investigacions s'enfoquen més enllà de les grans figures femenines i de perspectives exclusivament biogràfiques. S'estudien promotores menys rellevants i se centren en projectes i actuacions concretes a la fi d'intentar a partir de l'art respondre a qüestions diverses: l'existència o no d'un gust femení, la repercussió del mateix en l'art, els seus interessos o les demandes d'estils femenines⁴²...

4- LA PROMOCIÓ ARTÍSTICA FEMENINA A MALLORCA

4.1- El cas de la monarquia: la reina Sança.

D'entre les reines descolla la figura àulica de Sança de Mallorca (1286-1345)⁴³ per la quantitat d'obres en les quals apareix representada, fet significatiu de la seva importància. Així com la destacada tasca de promoció artística en què participà, ja sigui conjuntament de la mà del seu marit o les realitzades per compte propi. Tota una sèrie de monuments funeraris, el primer en honor a la seva sogra Maria d'Hongria (1257-1323) al monestir de Sancta María Domina et Regina, són qualcunes de les promocions que compartí amb el rei, Robert I d'Anjou (1277-1343)⁴⁴.

Com ja subratllava Gabriel Alomar no es poden deixar de banda les limitacions de la seva condició femenina i règia que per altra banda eren condicionants comuns de les reines dels regnes hispànics i podríem dir que europeus. Com no podia ser diferent, en el cas de la reina Sança també trobam l'ombra del dubte a l'hora d'atribuir-li la promoció de determinades empreses artístiques a favor òbviament del seu marit o d'altres. És el cas de l'església de Santa Chiara que acull les tombes reials. June Hall es posiciona atorgant el protagonisme a la reina Sança en la construcció de l'esmentada església. Sosté com a motor de l'empresa la motivació devocional de la reina de la qual hi ha proves més que suficients que ho testifiquen⁴⁵ però no descarta d'altres al referir-se a la contractació de Giotto per a la realització d'un cicle de frescos a la mateixa avui desapareguts⁴⁶. Elissabetta Scirocco a la seva tesi també assenyala a la reina Sança com la inductora i promotora de l'església de Santa Chiara, que va involucrar-se en l'empresa i es va ocupar del finançament de tot el monestir franciscà. Explica com l'heràldica de la reina era visible a tots els costats de l'altar (Fig. 1 i 2). També estableix que el projecte de l'església obeeix a una concepció unitària del monument, l'arquitectura i el decorat de les figures sagrades, de les que resten deu⁴⁷.

A més de Santa Chiara, Sança impulsà la creació d'altres fundacions monàstiques i es preocupà tant per la seva dotació i construcció com del seu l'ornat. És el cas del convent de religiosos adossat a Santa Chiara, els de Santa Croce i Santa Magdalena i el de Santa Maria Egiziaca⁴⁸. Com se sap, i tal com ja he comentat, la fundació monàstica era una tasca protagonitzada principalment per les reines medievals⁴⁹. En el cas particular de Mallorca, podem citar també l'exemple de Esclarmonda de Foix (1260-1316), mare de Sança i esposa de Jaume II de Mallorca

(1243-1311)⁵⁰, al estar relacionada, a partir d'un document de l'any 1311, amb la fundació del monestir de Santa Magdalena de Palma, en què se li concedeix permís per a construir una casa amb oratori per a dones penedides⁵¹.

Si la reina Sança erigeix els convents enumerats, altres reines realitzaran promocions semblants a la Corona d'Aragó. La primera dona de Jaume II d'Aragó (1291-1327), Blanca d'Anjou (1283-1310), contribuí a la fundació del convent de Santa Clara de Vilafranca del Penedès, la darrera esposa, la reina Elisenda de Montcada (1292?-1364), el 1326, destaca per la fundació reial del monestir de Pedralbes. Inclús la mare de Jaume II, Constança de Sicília (1247-1302), va ser una activa promotora de fundacions franciscanes femenines, tant a Sicília com a la Península Ibèrica⁵². En la segona meitat del s. XIV la reina Elionor de Sicília (1349-1375), esposa de Pere el Cerimoniós (1336-1387) centrarà la seva fundació reial en els monestirs de Santa Clara de Terol, Santa Clara de Calatayud i Santa Maria de Sixena. Igualment com va fer la reina Sança, Elionor a més comprarà i encarregarà objectes preciosos, retaules, llibres... que destinarà a la fundació de Santa Clara⁵³. A finals del segle XIV, Violant de Bar (1365-1431) el 1393 fundarà el monestir de la Vall d'Hebron, com a directa promotora assumí les despeses de la construcció a pesar de comptar amb pocs mitjans. Més endavant, serà substituïda en aquesta empresa per Maria de Castella (1401-1458), muller d'Alfons V (1416-1458), el Magnànim. També fundadora entre d'altres del Monestir de la Trinitat de València. El procés per dur-ho endavant està documentat que va ser llarg i complicat. La reina necessità negociacions, gestions i l'obtenció de finançament tampoc li va ser fàcil, però el desig i la voluntat de fundar de Maria de Castella va poder amb totes les adversitats⁵⁴.

Sebastian Roebert pressuposa un cúmul de requisits en les dones que fomenten l'erecció de fundacions monàstiques; la voluntat de realitzar-la, els recursos necessaris i un alt grau d'influència⁵⁵. Cosa que ens deixa entreveure una voluntat ferma de la nostra protagonista la reina Sança que alhora deixa palès el seu poder. Per tant trobam conjugada una motivació religiosa que s'insereix dins la tradició baixmedieval àulica de la fundació femenina monàstica⁵⁶.

Els reis de la casa d'Aragó tenien una gran tradició franciscana, a la qual Sança donarà continuïtat. Ella es posicionarà dins l'orde franciscà a sectors que avui podríem titllar d'esquerres, fet que marcarà des de la seva arribada a Nàpols i a què donarà suport amb el seu poder reial⁵⁷. Les idees religioses "antipauperistes", del seu marit, el rei Robert d'Anjou, diferien de les de Sança. Gabriel Alomar al·ludeix a aquestes raons per

justificar que en el retaule de Sant Lluís de Tolosa no figuri al costat del seu marit, ja que ella no estava d'acord amb la imatge que es dona al retaule del bisbe de Tolosa. Per marcar distància amb aquestes idees, la reina Sança encarregà a la sala capitular del convent franciscà annex al de Santa Chiara, el fresc de la distribució dels pans i dels peixos (Fig. 3), donant una interpretació pauperística al missatge evangèlic. Amb la seva firma, plasmada mitjançant la seva heràldica, de forma molt ostentosa emmarca l'escena amb el seu escut. Deixant clara la seva postura i la seva promoció independent. La reacció contra la representació antipauperística de la reina, la trobam també, segons Gabriel Alomar, a la taula que resta probablement d'un retaule major, atribuïda com els frescos anteriors a un dels deixebles de Giotto, el Mestre de Giovanni Barrile⁵⁸. La taula segurament va ser un regal de Sança a un convent franciscà de la Provença⁵⁹ i en ella apareixen representats Sança i Robert, agenollats com a orants als peus del bisbe, amb hàbit franciscà i ornats austers.

Els motius dinàstics o polítics també estan presents a les seves promocions. És obvi que pertànyer a la monarquia en l'època duia implícit aquesta necessitat de legitimitació o de dignificació de la figura reial. A més l'hereva dinàstica era una dona, la néta de Sança de Mallorca, fet que potser implicava una major reafirmació. El fresc del refectori del convent de Santa Chiara és un bon exemple, la composició presenta centralitzat a un tron el Redemptor i sis sants, apareixen representats Robert d'Anjou i el seu fill difunt Carles de Calàbria al costat de la dreta i a l'esquerra la reina Sança i Joana, filla de Carles, futura reina de Nàpols (Fig. 4). La significació política de successió al tron està clara, a la composició no apareix el marit de Joana, Andreu d'Hongria (el fresc va ser realitzat després del casament). Joana no serà reina consort com a esposa d'Andreu d'Hongria, ho serà per ella mateixa. Un altre cop Sança deixa la seva empremta amb l'heràldica, vestint un mant reial ornat amb els seus emblemes⁶⁰.

Gabriel Alomar explica com l'heràldica a l'Edat Mitjana estava sotmesa a unes determinades regles però que es podien transgredir. En el cas de les dames la norma heràldica determinava que els seus escuts presentaven una forma romboïdal ("losange") o de quadrat col·locat en punta. Com que no era una norma estricta en la seva aplicació, quan es respectava denotava una actitud, que és probablement el cas de la nostra protagonista. La funcionalitat clara de l'heràldica era la de distintiu o signe de propietat. L'heràldica de la reina Sança de Mallorca⁶¹, és un element que ajuda en l'anàlisi del seu perfil, no hem d'oblidar que era un emblema dinàstic, però també personal. Que com ja he exemplificat anteriorment utilitzava de forma destacada. Gabriel Alomar va suposar

lícit atribuir el tríptic del Baró dels Dolors, en identificar l'emblema de la cara posterior, a una promoció de la reina Sança. En referència al bàcul que acompanyava l'emblema, ell el va justificar, pel fet que responia a la donació de la reina al monestir de Santa Clara de Palma segurament entre el 1343, data del seu ingrés al monestir de Santa Croce i el 1345 data del seu òbit⁶². Tina Sabater apunta com les darreres aportacions identifiquen l'emblema heràldic amb Lluís de Prades, bisbe de la diòcesi mallorquina entre el 1392 i 1429, assenyalant-lo com al vertader promotor⁶³. Però si en aquest cas hi ha polèmica, en d'altres queda clar que es tracta de la seva heràldica, com és l'escut ubicat a la llinda de la porta principal de l'església del monestir de Santa Chiara o el que trobam al reliquiari del braç de Sant Lluís d'Anjou, bisbe de Tolosa. Peça d'orfebreria fabricada amb seguretat per Sança, de qui figuren les armes en el peu més alt, el més antic. Després de la seva mort el reliquiari va passar a ser propietat de la reina de Castella, Constança d'Aragó. Aquesta darrera afegí un segon peu, d'aquí que el reliquiari presenti dues bases superposades, amb el seu propi escut d'armes⁶⁴.

L'encàrrec suposa la constatació de promocions vinculades a l'orfebreria per part de Sança que també eren freqüents entre les reines, en forma d'exvots o de joies. La reina Elionor encarregà importants obres d'orfebreria, les quals sovint eren ofrenes votives per als santuaris de la Corona d'Aragó o de la seva pàtria. El 1372 està documentat com l'argenter Bernat Lleopard li confeccionà un retaule d'argent destinat a Santa Maria del Bosch a Sicília. El mateix orfebre treballarà per la reina Maria de Navarra (1326-1347)⁶⁵. Violant de Bar o Maria de Luna (1358-1406) a vegades compraran peces d'orfebreria a proveïdors en comptes d'encarregar-les⁶⁶. Com ja he comentat inicialment, a l'apartat de la promoció artística a la Baixa Edat Mitjana als regnes de Castella i Aragó, l'aparició de mercats i/o professionals d'objectes i peces que abans només podien adquirir-se sota encàrrec, farà créixer la importància de la figura del client. Les reines ocuparan la cima d'aquestes clientes; al llibre de comptes de la reina Elionor de Sicília consten l'adquisició de teles, joies, tapissos... És un fet que Isabel I, la Catòlica (1451-1504), també comprà objectes artístics a través d'intermediaris o mercaders. A més, Isabel va posseir una col·lecció extraordinària de tapissos avui desapareguda que no va ser superada ni per la seva filla Joana I (1479-1555) pels quals també tenia predilecció. Molts d'ells adquirits en aquests mercats que s'havien desenvolupat⁶⁷. Probablement la reina Sança també participà d'aquesta moda a la seva Cort per les implicacions funcionals però també estètiques i de distinció. Més si tenim present que hi ha constància que els viatges entre Flandes,

Anglaterra i el Mediterrani que realitzen els mercaders són cada vegada més freqüents conseqüència del creixent comerç que hi havia entre aquests territoris⁶⁸.

Tornant a l'ús de l'heràldica, no és exclusiu de la reina Sança i és observable com està molt estès a diverses promocions reials femenines; al monestir de Pedralbes, instal·lat a un lloc eminent de l'església, el doble sepulcre de la reina Elisenda de Montcada, atribuït a Pere de Guines, evidencia el patrocini reial per la reiteració dels emblemes corresponents. També Maria de Castella a la fornícula on es varen dipositar les seves despulles, deixà clara la seva empena com a promotora mitjançant emblemes privatis⁶⁹. Gràcies a figurar els emblemes d'una promotora del llinatge aristocràtic dels Cabrera en un retaule que va comanar, es pogué determinar la pertinença del mateix a Alamanda d'Empúries que l'havia realitzat per a la capella de la Seu de Girona el 1317, trobat amb posterioritat a un altre lloc⁷⁰.

La documentació aporta dades de l'existència d'un cercle d'intel·lectuals que envoltaven als reis Sança i Robert. Per tant la cort de Nàpols devia ser un centre en què es conjugaven la riquesa, la cultura i l'activitat artística. L'encàrrec d'una Bíblia miniada per Nicolas de Alife, jurista famós, que pertanyia al grup d'intel·lectuals consellers, ens aporta de forma indirecta informació de Sança de Mallorca. A la Bíblia el conseller plasma la seva devoció cap a la dinastia dels Anjou de Nàpols. En una pàgina, entre quaranta personatges, apareixen tres parelles règies dels Anjou, on trobam a Sança i Robert. Al costat de la reina hi ha les seves dues nétes, Sança es representada portant a la mà esquerra un llibre i amb la dreta, acaricia el cap de Joana I, futura reina de Nàpols⁷¹. Els detalls de la seva representació crec que són molts simbòlics, per una banda poden respondre a motius d'exaltació dinàstica o polítics, com explica Gabriel Alomar aquest jurista era molt adepte a aquesta monarquia i per una altra, el llibre a la mà crec que pot amagar la intenció de ressaltar la seva devoció o qui sap si el vessant intel·lectual de la reina, no oblidem que l'encàrrec és duit a terme per un intel·lectual del cercle de la Cort que coneix a la reina i que a més és amic de Petrarca. A més, dins aquest context cultural de la Cort, Gabriel Alomar destaca l'entorn literari de la reina Sança.

Per altra banda, Nàpols serà un focus pictòric de primer ordre a la primera meitat del segle XIV. L'entorn cultural i artístic que es vivia a la Cort de Nàpols durant el regnat de Robert d'Anjou i Sança de Mallorca jugà un paper important. Gràcies a aquest centre l'expansió de l'art napolità arribarà al regne de Mallorca i al comtat de la Provença, culminant en reflexos brillants a aquests indrets. En el Regne de Mallorca la

rica col·lecció de pintures trescentistes del convent de Santa Clara suposen un reflex que mostra aquesta influència italiana en la pintura gòtica damunt taula en la primera meitat del segle XIV. De qualque manera la reina Sança participà de l'eclosió i evolució de la pintura en taula durant aquest període. Està clar que el foment artístic formava part de la seva cort en el que ella participava. A més a partir de les obres importades a territoris mallorquins o de la Provença de forma indirecta o directa incidí en l'art. Gabriel Alomar apunta que la gran taula de Santa Clara asseguda a un tron abacial seria una obra executada a Nàpols i enviada per Sança al monestir de Santa Clara de Palma. En la pintura, la representació de la mà que inicialment prové d'una influència italiana acabarà prenent naturalesa mallorquina⁷².

La influència o pes de la reina Sança de Mallorca en l'evolució o en els canvis estilístics en l'art no és un cas excepcional. Hi ha diversos testimonis femenins que recullen actituds o reflexos semblants que repercutiran de forma més subtil o més directa en el desenvolupament de la cultura i de l'art. En aquest sentit, Francesca Español exposa com el refinament o el luxe no eren trets propis de Jaume I (1208-1276), El Conqueridor, o del seu fill, Pere el Gran (1276-1285), oposadament la documentació els mostra més bé austers. L'arribada de Constança de Hohenstaufen (1247-1302)⁷³ que prové d'ambients cultes i cosmopolites suposarà un contrast i a la vegada canvis culturals transcendentals. És interessant reflexionar sobre com de simbòlic i significatiu resulta el detall que va fer substituir a la cuina reial el sucre per mel, fet que denota el refinament d'aquesta reina palès inclús en la cultura gastronòmica. Aquests orígens sofisticats i cosmopolites de la reina Constança, que es casà amb Pere el Gran, suposen un punt d'inflexió i un canvi cultural que transmetrà al seu fill, Jaume II⁷⁴, qui farà ús de productes artístics, reformarà els seus palaus, tindrà artistes al seu servei... Francesca Español al·ludeix al paper clau d'aquesta reina com a germen que introduirà la monarquia de la Corona d'Aragó en la cultura artística, i que tindrà continuïtat en la promoció successiva que les dinasties en la centúria duran a terme⁷⁵.

Per una altra banda, Matilde Miquel explica com el rei Martí I (1396-1410) es deslliga de l'herència cultural de la tradició de mestres italians del seu pare Pere IV, optant pel canvi estilístic des de la pintura italiana als models flamencs. Entre els factors que explica que determinen aquest canvi hi ha les relacions més estretes entre la Corona d'Aragó i la monarquia francesa, arran de dues princeses, Marta d'Armagnac (1347-1378) i Violant de Bar, casades successivament amb Joan I (1350-1396). Així tenim com la influència femenina, a falta de dades per valorar el grau d'importància, té

com a mínim un cert protagonisme. I no se sap fins a quin punt pogueren ser d'importants les noves preferències artístiques per a la posterior acceptació de formes artístiques del nord arribades per exemple amb Marçal de Sas⁷⁶.

A la Corona de Castella puc citar el cas paradigmàtic de la reina Isabel la Catòlica, ja que per un costat va ser una clienta fidel de la producció nòrdica, cosa que la converteix en una de les grans responsables que el model flamenc es reafirmàs i gràcies al seu vistiplau la majoria de la noblesa castellana l'adoptà cegament. I per un altre, derivat de múltiples projectes que va promocionar, Joaquín Yarza li atribueix, entre altres personatges amb trets semblants, la introducció del Renaixement a la Península⁷⁷.

Quant a Sança de Mallorca, és indubtable que entre les motivacions de la reina la devoció i la pietat suposaren importants raons que la impulsaren a promocions monàstiques i que alhora volia mostrar l'adscripció a unes idees religioses diferents de les del seu espòs en l'encàrrec de retaules o frescos. Però a més, de forma subtil a través d'aquestes promocions Sança mostra la seva ferma voluntat enfront del seu espòs, i la determinació individual en la realització de promocions artístiques. L'ús de la seva heràldica pareix transcendir el simple fet de deixar patent la propietat, és un emblema dinàstic però alhora personal i sembla que l'utilitza com a un element de reafirmació. Sança de Mallorca va ser una dinàmica promotora d'empreses i objectes artístics a la primera meitat del segle XIV i he argumentat com repeteix o genera patrons que seran comuns entre les reines de la Corona d'Aragó al llarg de la Baixa Edat Mitjana. Com les seves homologues, diferents motivacions la impulsaran a realitzar aquestes promocions artístiques: motius devocionals, de legitimació dinàstica o polítics per la seva condició de reina es barregen, potser, amb altres de caràcter més personal, com són l'autoafirmació personal o ideologies pròpies, ja fossin religioses o de vessant més intel·lectual o artística.

A pesar de trobar-se cronològicament en el cap-i-cua de la Baixa Edat Mitjana, moltes són les accions i actituds que lligen a dues reines, Sança de Mallorca pertanyent la Corona d'Aragó i Isabel, La Catòlica, de la Corona de Castella. Comparteixen motivacions devocionals i de pietat, pròpies de l'època que les va tocar viure i que voldran dur fins als seus llocs d'enterrament que desitjaven fossin austers. Dites motivacions les impulsaran a promocionar empreses artístiques, com monestirs, objectes d'ornat i litúrgics per a aquests... Els motius dinàstics i polítics també seran molt rellevants a l'hora de comanar obres artístiques per la seva condició de reines,

ahora que l'ús de l'heràldica. El vessant intel·lectual que la historiografia les confereix, la relació de les dues amb entorns literaris i els cercles artístics que les envoltaven, l'educació que les inculcaren des de la infància, els seus forts caràcters... Són molts de trets comuns que en el cas d'Isabel han culminat en reconèixer-la, després d'estudiar la seva figura en profunditat, com a destacada promotora, clienta i col·leccionista d'art, que desenvolupà una certa sensibilitat estètica i que influí en l'evolució artística. A partir de l'estudi més exhaustiu de la reina Sança veig plausible poder arribar a extreure resultats semblants.

4.2- L'estament nobiliari

Són pocs els testimonis de promocions artístiques que es vinculen a aquest grup aristocràtic a Mallorca. Tot i que per entendre les raons d'aquest fet s'hauria d'aprofundir més en les investigacions sobre el tema, val a dir que -com ja he comentat al context general, en el segon apartat del treball-, a la Corona d'Aragó la disminució d'encàrrecs per part de la noblesa durant el segle XV és un fet. Això, està vinculat a la pèrdua del seu poder adquisitiu dins aquests territoris, cosa que podria explicar en certa forma el que també succeeix a Mallorca en aquesta centúria. Paral·lelament a altres llocs que formen part de la Corona d'Aragó com és la ciutat de València, en el període que abasta el gòtic internacional, veurem com només s'han localitzat dos casos de dames nobles que promocionen un retaule. Aquesta realitat contrasta amb la de la Corona de Castella en què les promocions individuals de la noblesa són quantitativament importants al llarg del segle XV. Si dins la Corona d'Aragó, la Catalunya del segle XV presenta pocs encàrrecs aristocràtics, en la del segle XIV els barons nobles seran actius promotors, això es fa patent en la quantitat d'encàrrecs documentats. Afegir que els estudis d'aquest territori van una passa més endavant que els de Mallorca i València i potser també per aquest motiu aporten més dades dins aquest segle XIV.

L'única representant femenina noble de sang reial que té un sepulcre a la Seu, encara que no es troba ubicat al panteó reial és Esclarmonda de Mallorca (?-1371), filla del noble baró Sanç de Mallorca, fill de Ferran (1278-1316), germà del rei Sanç I de Mallorca (1276-1324). La seva identificació és possible gràcies a la inscripció i els escuts que la làpida presenta, entre ells, dos amb les armes de la casa dels Reis de Mallorca⁷⁸. En tractar-se d'un sepulcre independent i no formar part d'una capella o panteó familiar amb el seu espòs, podria ser simptomàtic de la promoció de la mateixa

Esclarmonda de la seva tomba, com a símbol dinàstic. Motivada per tradició i educació a deixar constància de la pertinença a un llinatge destacat, en aquest cas reial. I més si tenim present que era la voluntat del rei Jaume II que fos enterrada a la Seu al panteó reial.

La noblesa femenina mallorquina apareix representada amb la vídua del noble Arnau Burgues⁷⁹. Aquesta encomanarà al pintor Pere Marçol un retaule de la Passió, del qual no es tenen dades del lloc que l'havia d'acollir ni del preu que pagà. Però si una cronologia exacta de l'encàrrec datat el 15 d'abril de 1404 (veure taula)⁸⁰.

Una altra dama noble a cavall entre Catalunya i Mallorca, és Beatriu de Pinós (1410-1484), aristòcrata catalana que acabà els seus dies a Mallorca per l'estimació a aquesta terra, i que va ser enterrada a un sepulcre d'alabastre de la Seu de Mallorca⁸¹. La trajectòria al llarg de la seva vida, en la qual donà suport al lul·lisme, demostrà la seva devoció, així com la seva iniciativa i determinació, i també ho fa el fet de deixar els seus béns a la Ciutat i Regne de Mallorca seguint els ideals dels quals participà en vida⁸². Aquestes accions fan més que factible pensar que l'encàrrec del seu sepulcre podria respondre al compliment dels seus desitjos per restar després de la seva mort a Mallorca.

Pel que fa a Catalunya, i a diferència de Mallorca, els exemples de promocions nobiliàries femenines durant el segle XIV són molts i de diversa naturalesa. A tall d'exemple citaré només alguns casos com és el de Constança de Cardona i Pinós, cosina d'Elisenda de Montcada, morta el 1326 i enterrada a la capella de Sant Pere, aquesta disposà una deixa testamentària per a la construcció de la sala capitular del monestir de Pedralbes, els seus escuts heràldics apareixen significativament al parament extern de la mateixa⁸³. Gràcies a un document de l'any 1347 signat per Tiburgueta, vídua de Simó de Bell-Lloc⁸⁴, coneixem l'encàrrec d'un retaule de Sant Jaume per al convent de Jonqueres, obra que sobresurt d'entre les que varen fer junts Arnau Bassa i el seu pare, Ferrer Bassa. Tiburgueta és identificada com a la donant que apareix als peus de l'apòstol⁸⁵.

En canvi en l'interior de les Seus de la Corona d'Aragó els exemples de promocions artístiques femenines són escassos, a Girona conflueixen les de dues aristòcrates del llinatge dels Cabrera, Alamanda d'Empúries i Elionor d'Aguilar. La primera va promoure i decorar una de les capelles i en enviudar també manà construir un sepulcre doble i la confecció de diferents ornaments, en definitiva impulsà el seu panteó⁸⁶. A més del retaule citat anteriorment que portava els seus escuts. I, la segona, Elionor d'Aguilar a part de dotar la capella de Sant Rafel, encomanà la realització del

seu sepulcre, dictant-ho al seu testament⁸⁷.

En el cas que es confirmàs, sense cap dubte, la promoció dels propis sepulcres d'Esclarmonda de Mallorca i Beatriu de Pinós, aquestes tombes passarien a formar part de les rares excepcions de promoció femenina a les Seus de la Corona d'Aragó.

Entre els pocs personatges nobiliaris que en la Barcelona del segle XV reclamaren els serveis d'artistes barcelonins, Joan Molina destaca a Sança Ximenis de Cabrera (1400-1475), vídua de Arquimbaldo de Foix, Senyor de Novalles, mort l'any 1417. Noble dama que descriu com intel·ligent, de fort caràcter, que promocionà la construcció i decoració d'una capella i d'un bell sepulcre a la Seu de Barcelona⁸⁸. Entre els motius que addueix està la devoció però també crear un lloc privilegiat i personal per al repòs etern. Apunta a qualque mestre pròxim a Pere Oller com a artífex de les pintures murals del sepulcre. La noble empenrà a títol personal una notable reforma de la capella que culminarà amb la contractació d'un retaule monumental dedicat a Santa Clara i Santa Catalina. Realitzat entre el 1454 i 1458, pels pintors Miquel Nadal i Pedro García de Benabarre. Amb el retaule aportà sumptuositat a un espai propi i aconseguí reconeixement públic i amb la representació de la seva heràldica a les portes i taules superiors, mostrà la propietat de l'obra però també la pertinença a un distingit llinatge⁸⁹. Està documentat, a les seves disposicions testamentaries, el regal a les clarisses de Castelló d'Empúries d'una creu d'argent, per tant la seva promoció no es limita a l'empresa de la Seu. A pesar de ser noble la seva situació econòmica després de la mort del seu espòs no fou molt solvent i encara així les promocions esmentades es corresponen amb el període de viudetat⁹⁰.

Passant a un altre territori de la Corona d'Aragó, a València, Matilde Miquel documenta a Francesc Martorell, actuant com a intermediari artístic entre el pintor Jaume Mateu i Sibila de Pròxita dona del cavaller difunt Guillem Escrivà, per a la contractació d'un retaule per a la capella de Santa Maria destinat al convent de la Trinitat. Es coneix la data, el 26 de setembre de 1411, i el preu pagat 2200 sous. Una quantitat que destaca per dues raons; per ser la més elevada pagada per una dona i perquè també és considerable dins el context dels encàrrecs de la ciutat de València⁹¹. En aquest cas també fer una observació, la que promociona és una dona, i ho fa mitjançant un intermediari artístic, per tant veim com aquest cas demostra que els serveis d'aquests eren també emprats per les dames en les seves promocions.

Matilde Miquel aporta un altre testimoni el de la vídua de Joan de Vilanova, Castellana de Vilanova, que pagà 1.320 sous, quantitat considerable, per un retaule de

la Trinitat, destinat a l'església de Sant Agustí. El qual fou contractat amb Felip Porta l'any 1432 i en el que la noble dama estableix el model de Trinitat que vol que el pintor representi⁹².

Puc citar dins la Corona de Castella en la segona meitat del segle XV l'entorn femení d'Isabel la Catòlica com un exemple en què dones nobles, o que sense ser aristòcrates pertanyien al seu cercle, realitzen empreses de promoció de forma paral·lela a la reina: la duquessa María de Luna, Doña Mencía, comtessa d'Haro, María de Velasco de la família dels Conestables, Beatriz de Galindo, anomenada La Latina, Teresa Enríquez⁹³... Aquest exemple resulta molt representatiu per constatar com el nombre de promocions nobiliàries castellanques enfront de les de la Corona d'Aragó, i molt especialment de Mallorca, és molt superior durant el segle XV.

4.3- Representants de l'estament eclesiàstic

A Mallorca el nombre d'encàrrecs derivats de la promoció d'abadesses, prioros o monges, segons es desprèn de la bibliografia consultada, és considerable. Les promocions que aquestes eclesiàstiques emprehueren durant la detenció dels seus càrrecs incloïen tant objectes mobles com empreses immobles; sepulcres, retaules, reconstruccions, ampliacions o elevació d'esglésies als monestirs... Un aspecte de rellevància d'aquestes promocions és que els artistes contractats per realitzar els retaules solen ser destacats pintors com és el cas de Joan Rosat a Mallorca, Gonçal Peris en el cas València o Ferrer Bassa o el taller dels Serra a Catalunya. Potser la procedència aristocràtica de moltes d'aquestes religioses és un dels factors que afavorí l'elecció dels artistes tant pel que fa a l'educació o formació artística, en què havien estat educades aquestes dames nobles i futures eclesiàstiques, com pels recursos que disposaven.

Dins l'estament eclesiàstic Gabriel Llopart documenta l'abadessa Graciosa des Catlar i la priora Sor Joaneta Grua (veure taula) com a promotores. La primera contractà per 235 lliures mallorquines un retaule titular del Convent de Santa Margalida (Fig. 5) que havia d'estar ubicat a dit convent. El pintor que ha de realitzar-lo és Joan Rosat⁹⁴. Aproximadament podem establir la seva cronologia, gràcies a un apunt notarial localitzat, on es puntualitza que en març de 1456 està sense acabar. Així apareix reconegut per la priora Joana Segarra⁹⁵. Per altra banda, al monestir de Santa Elisabet Sor Joaneta Grua, com a priora de la comunitat, encarrega l'edificació de la nova església, la qual com consta al contracte haurà d'estar enllestida el dia de Santa Isabel de

1448. El *lapiscida* que aixecarà l'església per un import de 350 lliures mallorquines serà Huguet Barxa⁹⁶. També apareix a una taula i sense identificar, una donant que porta un modest hàbit. Basant-me en la indumentària que segons Gabriel Alomar porta la donant crec que segurament es podria tractar d'una religiosa⁹⁷. Aquesta donant anònima amb tota probabilitat la promotora (veure taula), apareix a la Taula de Sant Pere Papa (Fig. 6), on a partir d'una decoració gòtica un tron de pedra amb tonalitat grisa serveix de fons. De la taula no es té constància de la destinació per a la qual va ser creada. Atribuïda al pintor Pere Terrencs per Gabriel Llompart i de la qual no posseïm dades de la quantitat pagada⁹⁸. La seva cronologia està acotada entre l'any 1483 i el 1497⁹⁹.

Un apartat destacat de la promoció d'aquestes eclesiàstiques serà el dedicat a les seves sepultures. De les sis tombes d'abadesses que estaven adossades al mur de l'església de Santa Margalida de Palma abans de la desamortització, se'n conserven cinc. Una d'elles possiblement era de Catalina de Torrella¹⁰⁰, la fundadora del monestir, data de finals del segle XIII i presenta l'escut familiar¹⁰¹. També va ser durant el mandat d'aquesta priora que es va reconstruir l'església, afegint un absis, on a la clau trobam esculpides les armes del Torrella, que també apareixen a les noves capelles que s'obriren alhora¹⁰². Per ordre cronològic la segona tomba, datada el 1307, no presenta blasó heràldic però sí una inscripció, per la qual sabem que pertany a una monja anònima, sor Maria Sa Torre. El següent sepulcre del primer terç del segle XIV, també és d'una monja anònima, sense identificació per no portar el sarcòfag de pedra ni inscripció ni escut heràldic. Ja del 1430 és la tomba d'Antònia Segarra i del 1472 la d'Elionor Bennàsser, totes dues prioras. A més d'aquestes tombes originàries de Santa Margalida, al claustre de Santa Clara hi ha una que té la peculiaritat de ser compartida per l'abadessa Blanca de Vilanova i sor Sibil·la de Blanes, datada al segon terç del segle XIV¹⁰³. Donat el nombre de sepulcres d'abadesses que han sobreviscut podríem pensar que la seva promoció es convertí en una tradició arrelada entre les eclesiàstiques, de la mateixa manera que per a les reines ho era la fundació de monestirs. Tampoc hem de perdre de vista el fet que moltes d'aquestes eclesiàstiques pertanyien a famílies importants de la noblesa o la monarquia i amb aquest tipus de sepulcres es marcava una diferència.

Un altre exemple de promoció femenina de finals del segle XV és la fundació del monestir de Santa Elisabet, impulsada per una devota que volia retirar-se del món, probablement una noble dama, Maciana Busquets i dues agustines, sor Violant Dameto i sor Margarita de Santjoan, totes tres acordaren la fundació. Al ser concedida la cessió

d'un monestir abandonat devora el Temple el 1485, és difícil establir el paper exacte com a promotores de les fundadores, encara que es fa menció de reformes i millores¹⁰⁴.

A la Corona d'Aragó la promoció d'abadesses, prioros o monges està molt estesa i és molt freqüent. Si la fundadora del monestir de Pedralbes va ser una reina, s'han de considerar a diferents abadesses o monges influents com a iniciadores de diferents projectes en el monestir¹⁰⁵. Així, l'abadessa Francesca de Saportella, neboda d'Elisenda de Montcada, destaca per encarregar la decoració de la capella de Sant Miquel a Ferrer Bassa. En dos detallats contractes, del 1343 i 1346, es definien les condicions de treball i el programa¹⁰⁶. En aquest cas un membre femení eclesiàstic és el que amb aquestes pintures de la capella fomentarà la introducció de la pintura trescentista a Catalunya, l'obra de Ferrer Bassa suposa l'obertura progressiva a les novetats de l'italianisme postgiottesco¹⁰⁷. Més endavant, entre el 1380 i el 1387, també per al monestir de Pedralbes sor Constança de Cruïlles, encomana a Jaume i Pere Serra la predel·la d'un retaule¹⁰⁸. Ferrer Bassa abans de realitzar les pintures de la capella de Pedralbes, entre el 1340-1341, rep un encàrrec des de Lleida, Sibil·la de Peralta, abadessa del monestir de Sant Hilari li encomana que faci una brandonera i un petit retaule de Sant Miquel¹⁰⁹.

D'entre les obres documentades del taller dels germans Serra, responen a encàrrecs femenins eclesiàstics; un retaule de Sant Pere Màrtir del 1355, un altre retaule del 1367, realitzats respectivament per Francesc i Jaume Serra, comanats tots dos per sor Constança de Valls, monja del monestir de Santa Maria de Jonqueres. També consta com a obra documentada el 1360 un retaule tabernacle de Sant Pere encomanat per Guillerma de Cornellà, Sibil·la de Dosrius i Constança de Terrers, abadessa i monges del monestir de Sant Pere les Puelles, que finalment no es realitzà i tornarà a ser demanat entre el 1360-1366 per un grup heterogeni de promotors l'abadessa, monges, clergues i parroquians del monestir seran els promotors finals i els pintors executors Jaume, Joan i Pere Serra¹¹⁰.

A València trobam documentat en el període del gòtic internacional el cas d'Isabel Baçó, religiosa de l'orde de Mont Sant de Xàtiva, que encarregà al pintor Gonçal Peris Sarrià per 770 sous un retaule de Sant Tomàs i les seves històries per ubicar-ho al monestir de les predicadores a Xàtiva, a la capella de Sant Tomàs. El contracte està datat el 26 de novembre de 1430¹¹¹.

Els encàrrecs de peces o empreses artístiques en el cas de les eclesiàstiques a Mallorca pareixen mantenir-se constants al llarg de les dues centúries, repetint-se el patró dels bisbes o de l'Alt clergat al qual he al·ludit en l'apartat segon, del context.

Aquests mostren una capacitat promotora important durant el segle XIV que no pareix minvar amb el canvi de segle.

4.4- Burgueses i parroquianes

En aquest apartat el nombre de dones documentades augmenta lleugerament. Probablement perquè com ja he apuntat anteriorment, la proporció d'obres promogudes pels grups burgesos i parroquians degué ser major quantitativament que la d'altres grups socials més elevats, composts per menys membres. Encara que la qualitat de les dites obres, amb excepcions, segurament va ser menor i que aquestes promocions es registraren amb menys freqüència que altres tipus d'encàrrecs. Tampoc hem d'oblidar que l'empenta economico-social de la burgesia és una realitat que es tradueix a vegades en encàrrecs artístics fets per aquest grup social als territoris de la Corona d'Aragó de la que Mallorca forma part.

En el territori de Mallorca els testimonis femenins de la promoció burgesa són de naturalesa heterogènia. Estan els realitzats per les dones, vídues¹¹² o no, de mercaders, de burgesos, i artesans, com un argenter. La varietat de les peces encarregades documentades; dos retaules, una peça d'orfebreria, una capella o una creu de fusta, ens mostra que la promoció era diversa, i que segurament obeïa a les possibilitats econòmiques de la promotora. La Seu i el monestir de Lluc són els llocs de destí d'aquests objectes o empreses fet remarcable per la importància històrica d'aquests edificis.

Gabriel Alomar aporta diverses referències com la de la vídua del mercader Joan Artús que encomana, en un contracte datat el 5 de juny de l'any 1377, un retaule de Sant Mateu i Sant Francesc per a la Seu (Fig. 7). Estava destinat a l'altar de la capella de Sant Mateu, per la qual cosa el capítol catedralici li concedeix llicència també per duplicar la capella, i poder col·locar així el retaule del doble titular. Atribuït al Mestre de Sant Mateu per Gabriel Alomar (veure taula)¹¹³.

Una altra dona de situació benestant és un altre testimoni recollit per Gabriel Alomar d'aquesta promoció, la dona de l'argenter Antoni Martí. Fou un famós argenter¹¹⁴ que preparà per a la seva esposa una peça d'orfebreria, un ull d'argent. Es tractava d'una ofrena a la Verge de Lluc. La data en què li encomanà és l'any 1417. El preu no es menciona (veure taula)¹¹⁵.

En un altre contracte localitzat per Gabriel Llompart, datat el 26 d'agost de 1472,

es descriu com Johaneta, dona d'un altre mercader Jaume Company, en aquest cas encarrega una capella en la claustra de la Seu al *lapiscida* Martí Creix. "Doscentas sinquante liures de moneda de Mallorca" serà la quantitat acordada per a la realització de la mateixa (veure taula)¹¹⁶.

Entre les reformes i millores que s'emprenen al monestir de Santa Elisabet a finals del segle XV, hi ha documentada una deixa testamentària de Joana Carbonell, de 40 sous per a la realització d'un retaule de Sant Cosme i Sant Damià¹¹⁷. La falta de dades em fan pensar que segurament es tractà d'una burgesa per l'import de la promoció i la manca de referències.

La darrera promoció recopilada, la talla d'un crucifix de fusta a executar per l'escultor Llorenç Tosquella per a la Seu, presenta moltes particularitats. El finançament de la mateixa es fa de manera col·lectiva, són quinze els que participen amb diferents aportacions econòmiques. Del total, dotze són homes, un bisbe, canonges... i tres són dones. En aquesta empresa comunitària es barregen personatges eclesiàstics amb altres de civils i de classes més bé baixes i queda anotada la quantitat exacta aportada per cada individu. D'entre les tres dones anomenades crida l'atenció que una d'elles queda registrada com a costurera. Les altres dues només apareixen citades amb el seu nom sense més referències. Cada una d'elles aporta un sou, la mateixa quantitat. La cronologia atribuïda per Gabriel Llompart és l'any 1397 (veure taula)¹¹⁸. Segurament aquest tipus d'encàrrecs col·lectius varen ser més freqüents del que pareix. Abans he citat un exemple semblant al segle XIV, l'obra col·lectiva d'un retaule encomanat al taller dels Serra a Catalunya en què són abadesses, monges, clergues i parroquians els que s'uneixen en l'empresa comunitària de promoció. A València, en l'església de la Mata, a Castelló, està documentat una altra d'aquestes promocions conjuntes. Allà el 1438, el rector fa un encàrrec a Bernat Serra per a la confecció d'un retaule de la Verge. Entre els que participen econòmicament estan tres dones: Bartomeua, dona d'Antoni Rocafort, que pagà 150 sous, Francesca, esposa de Sanxo Osset, que aportà 33 sous i Domingüeta, muller de Joan Guerau, que cedeix un cint d'argent de plata. En aquest darrer cas documentat per Olga Taravilla considera a tots aquests parroquians que participen en el finançament com a donants, no com a promotors, ja que no ho fan seguint cap objectiu ambiciós ni elegeixen ni impulsen l'obra, simplement participen econòmicament¹¹⁹.

Als territoris de la Corona d'Aragó els burgesos, com ja he explicat, són una classe emergent. Que imitarà els comportaments i actituds de la monarquia o la noblesa

com una estratègia a la recerca de l'ascens social. La promoció d'objectes i empreses artístiques, les unions matrimonials... formaran part de les estratègies per a equiparar-se a aquestes elits. Així, dins aquest grup trobarem les empremtes de la promoció femenina de diverses dones de burgesos (mercaders, funcionaris...), en ocasions vídues però altres no. Com apunta Olga Taravilla de l'exercici de la promoció d'aquestes dones burgeses hi ha poques referències o dades però les que es conserven pareixen indicar que la seva importància és innegable¹²⁰.

D'entre aquestes burgeses dels territoris de la Corona d'Aragó una de les protagonistes serà Beatriu, dona de Bernat d'Olzines, tresorer reial, promotora de dos retaules, un fet l'any 1366 i un altre el 1377, que segons està documentat realitzà el pintor Llorenç Saragossà¹²¹.

Una empresa més ambiciosa és la que empen Francesca Llobera que el 29 de gener de 1411 fundà l'hospital de Solsona. Dona que pertanyia a un llinatge de mercaders d'aquesta ciutat que es casà amb un cavaller. És curiós comprovar com en el testament disposa que la resta dels seus béns passaran a l'hospital una vegada que morí el seu espòs, que queda com a usufructuari. I també com l'administrador aportà dos retaules a la capella de l'hospital un any després de la mort del marit¹²². A partir d'aquestes dades pareix que la que comana en els béns i patrimoni és excepcionalment la dona i per tant és clara la voluntat d'aquesta en les diverses promocions que realitzà. Normalment les fundacions dels hospitals les duïen a terme la monarquia o la noblesa, per tant veiem com aquesta burgesa imitant els seus comportaments, s'emparentà amb la noblesa mitjançant el seu matrimoni, i intenta probablement mostrar-se com a una dona pietosa amb aquesta promoció i alhora elevar la seva posició social.

Dins el període del gòtic internacional a València, Matilde Miquel ha localitzat a tretze dones que apareixen com a esposes o vídues, les quals normalment promocionen pintures o retaules per a la capella familiar. D'entre elles ja he citat a tres, a dues dames nobles, Sibil·là Pròxita i Castellana de Vilanova, i a una religiosa, Isabel Baçó. La resta probablement pertanyien a la burgesia encara que no he trobat dades que ho corroborin. Entre els encàrrecs significatius pel seu preu es troben; dos retaules, de 1.300 i 2.200 sous respectivament. El primer un dedicat a Sant Jordi destinat per a l'església de Sant Joan del mercat i executat per Francesc Serra, va ser encomanat el 1388 per Caterina, esposa d'Antoni Romeu. L'altre amb un preu superior al primer, és el retaule que la vídua, María Fernández, manà fer a Antoni Peris l'any 1417 amb la temàtica dels set goigs de Maria. Llorenç Saragossà serà l'artista elegit per al retaule Major destinat a

l'església del Salvador que el 1382, Caterina Celma, esposa de Raymundo Costa, l'encarregà a l'artífex per 466 sous. Amb el mateix artista consta un encàrrec sense especificar, probablement un retaule del qual es desconeix la iconografia, duit a terme el 1389 per a la capella dels Delig, a l'església de Santa Maria del Puig. La promotora, Maçiane, esposa de Sancho Delig, pagà 550 sous. En aquest cas per les pintures d'una capella del convent de Sant Francesc realitzades per Starnina només pagarà Francesca, esposa de Guillem Costa, 165 sous, el 1398. Joana Capella, vídua de Pere Busquets optà per dos artistes Bernat Gordall i Gabriel Riera per al retaule de Sant Viçenç que havia d'acollir la seva capella funerària i a partir del contracte signat el 1407 sabem que la quantitat que destinà al projecte fou de 165 sous. Avançant cronològicament, el 1424, Miquel Alcanyís serà contractat per 275 sous per a la realització d'un retaule de la Pietat per la vídua d'Antoni Coll, Pascuala. I com a darrer testimoni del recull de Matilde Miquel està la vídua de Joan Navarro, Castellana de Alpicat, que segons contracte del 1427 i amb preu de 880 sous encomanà a Gabriel Martí i Nicolau Querol un retaule de Sant Tomàs i les seves històries per a la capella corresponent del Sant al monestir dels Predicadors de Xàtiva¹²³.

Matilde Miquel explica que la finalitat dels encàrrecs artístics d'aquestes dones per a les capelles familiars responia probablement al desig de complir amb l'ideal marcat en l'Edat Mitjana per a una dona; ser dones pietoses i caritatives. A part de posar en relleu el seu estatus i riquesa, mostraven la seva devoció i religiositat. No descarta que hi hagués en qualque cas motivacions que superassin les ja enumerades, ja que la vida reclosa de les dones a l'Edat Mitjana s'acompanyava d'una bona educació i formació religiosa, cosa que les incitava a sol·licitar temàtiques més complexes. No diu que poguessin tenir un cert gust estètic, però sí que al·ludeix a la idea que tinguessin predileccions iconogràfiques o preferències artístiques¹²⁴. De tots els encàrrecs recopilats a València cal subratllar que la majoria dels artistes contractats són pintors destacats, fet que no crec que sigui casual, sinó que deu respondre a interessos siguin de prestigi o artístics de les promotores. I més tenint present les reflexions de Matilde Miquel respecte a les possibles predileccions artístiques.

Tornant al cas de Mallorca, entre aquestes dames mallorquines hi ha esposes o vídues de mercaders que segurament posseïen un poder adquisitiu elevat però també hi ha que pertanyen a classes socials més humils i que a pesar de no fruir de recursos econòmics importants no deixen de finançar objectes artístics, com he mostrat. Pens que el cas de la costurera mallorquina que patrocina una creu conjuntament amb altres

persones, pot ser que fos simplement una fidel que participa com a donant, com apunta Olga Taravilla a altres contextos fora de Mallorca, però no podem descartar totalment que altres interessos fessin que destinàs una part dels escassos recursos econòmics que té a una obra artística a més dels devocionals. Aquest cas el que si ens mostra, és com el patrocini conjunt existia i que en aquests casos ni la condició femenina ni pertànyer a grups socials molt diferenciats era un obstacle per a participar-hi.

CONCLUSIONS

A partir dels diferents documents analitzats a la recerca de possibles testimonis de promoció femenina a Mallorca he trobat una varietat de representants femenines que són les titulars de la realització d'una empresa o objecte artístic. Aquestes promotores, al meu parer, encara que quantitativament no són significatives, sí que ho són qualitativament, pel fet que representen tots i cadascun dels estaments de la societat que promocionava a la Corona d'Aragó. A més, filant prim podria gosar a dir que les proporcions estarien en consonància a la dimensió del grup social a què pertanyen.

Els condicionants històrics o econòmics també foren determinants en la faceta promotora de les dones. Així es veu com en el cas de Mallorca, amb les referències recopilades, la noblesa femenina promociona proporcionalment menys que la burgesia. Aquestes dades es corresponen amb el que succeïa a la Corona d'Aragó en la qual hi havia un ascens d'aquest grup burgès en detriment de l'aristocràtic.

En relació a la monarquia, la versatilitat de les promocions realitzades per Sança i les finalitats que perseguí, les he mostrades perquè serveixin com a argumentació de les possibilitats que la seva figura pot aportar al camp de la Història de l'Art. La seva trajectòria, promocions, i motivacions són fàcilment equiparables a altres reines de la Corona d'Aragó. Així com, també, consider que ho són amb una altra homologa de la Corona de Castella: Isabel la Catòlica. A l'hora de poder hipotetitzar amb fonament sobre la importància de la reina Sança de Mallorca dins el món de l'art, cal encara aprofundir més en l'estudi de la seva figura per arribar a establir conclusions definitives.

Quant al tipus d'obres que es promocionen, el retaule és l'objecte artístic per excel·lència, fet que es correspon amb la tònica i els gustos generals de l'època. S'ha constatat, però, que aquests més que a l'ús d'oratoris privats es destinaren a institucions eclesiàstiques. Per altra banda, també s'ha pogut constatar la promoció d'obres arquitectura religiosa i d'arts sumptuàries, algunes destinades a importants llocs de culte (santuari de Lluc, la Seu). Com és obvi, els recursos econòmics de la promotora eren un

factor a tenir en compte a l'hora de contractar.

Està clar que una de les motivacions que dugué a emprendre les promocions a les dones independentment del grup social a què pertanyien va ser la devoció i la pietat. El sentiment religiós estava profundament arrelat a la societat, d'aquí que la majoria de les obres del període siguin religioses.

A causa de les limitacions que la condició femenina patia en l'Edat Mitjana, la promoció d'obres o empreses artístiques era un dels pocs camins lícits i respectats que les dones tenien per imposar la seva voluntat i desenvolupar el seu vessant artístic. A més, era una manera de deixar la seva petjada per a la posteritat i autoafirmar-se. D'aquí l'aparició d'exemples de promocions realitzades per dones que posseeixen recursos econòmics escassos.

La imitació de comportaments que la burgesia practica per poder adherir-se a les classes socials més elevades és una altra raó que també indueix a les dones burgeses a promocionar obres artístiques perseguint el prestigi.

Entre les reines hi ha motivacions condicionades pel fet de ser monarques, aquestes tenen un vessant instrumental per mostrar el poder i l'estatus com: les polítiques, dinàstiques, devocionals. Però també n'hi ha de més personals en l'elecció de joies i objectes d'ús personal o privatiu o fins i tot en la preferència per uns artistes.

En general, he observat que molts dels patrons motivacionals que guiaven als homes a l'hora de promocionar artísticament es repeteixen entre les dones en qualsevol estament social.

En moltes de les obres enumerades he observat que les dones contracten a artistes destacats. En aquest sentit, consider que l'elecció de determinats artistes en detriment d'altres no sempre es pot atribuir a un fet casual. Moltes vegades podia respondre a la imitació de comportaments per equiparar-se a altres individus o grups socials però també podria ser explicat per preferències o predileccions artístiques de les dones. Segurament també participaren del canvi de mentalitat que es produí a l'època quant a la relació entre artista i promotor, fet que es pogué traduir en el despertar de valors estètics i decoratius. Tot i ser conscient de l'arriscat de l'afirmació, es podria dir que al darrere s'hi podria amagar el desenvolupament d'un cert gust estètic o sensibilitat artística. Amb més arguments si afegim el fet que moltes d'aquestes dones, pel fet de la seva condició, es veien obligades a una vida reclosa (nobles i estament eclesiàstic), la qual cosa degué contribuir, forçosament, a la seva formació intel·lectual.

Totes les motivacions a les quals he al·ludit no són excloents per tant de

l'existència d'un cert gust artístic femení sinó que poden ser fins i tot complementàries.

Molts dels exemples aglutinats al treball crec que il·lustren cristal·linament la importància del paper de la dona com a agent actiu dins el món de l'art i fins i tot que en molts de casos les seves decisions varen influir en el seu desenvolupament.

Tot i amb això, val a dir que, les escasses dades amb les quals es compta a dia d'avui pel cas particular mallorquí implica que les conclusions a les quals he pogut arribar són susceptibles de futures revisions.

¹ Vull agrair especialment l'ajuda prestada a Tina Sabater pel seu impuls inicial i a la meva tutora Antònia Juan pel suport durant tot el procés d'elaboració del treball.

² Encara que hi ha qualche precedent anterior, diferents estudiosos i autors comencen a mostrar de forma més generalitzada la seva inquietud per a l'ús d'una nomenclatura més apropiada segons apunta María Pellón a la seva tesi, Susan Wood i Christopher Brooke empraran el terme *patrons* als seus treballs, WOOD, S., *English Monasteries and their Patrons in the Thirteenth Century*, London, 1955. BROOKE, C., "Princes and Kings as Patrons of Monasteries. Normandy and England", a *Il monachesimo e la riforma ecclesiastica (1049-1122)*, Atti della quarta settimana internazionale di studio, Mendola, 23-29 agosto 1968. Pàg. 125-144. També dins la publicació d'una enciclopèdia d'Art mundial s'inclou el terme *Patronage*. HASKELL, F., "Patronage", a *Encyclopedia of World Art*, vol. XI, "Pakistan-Rembrandt", New York, 1966, a PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, M., *Las reinas y el arte: el patronazgo artístico de Blanca de Castilla*, Universidad de León, León, 2012. Pàg. 21.

³ L'any 1980, en el II Col·loqui d'Art Aragonès, celebrat a Saragossa, en una de les dues seccions del congrés es va tractar la problemàtica del mecenatge. Publicades les actes amb posteritat: AA.VV. a *XXXII Seminario de Arte Aragonés*, Institución Fernando el Católico (IFC), Zaragoza, 1981.

⁴ YARZA, J., "Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano", a AA.VV., *Patronos, promotores, mecenas y clientes: VII Congreso español de Historia del Arte (CEHA)*, Universitat de Murcia, Murcia, 1988. Pàg. 15-47.

⁵ *Ibid.* Pàg. 17-20.

⁶ Com apuntava Francesca Español a Catalunya arribaven productes procedents dels Països Baixos, de França, d'Itàlia... susceptibles de ser adquirits pels clients però es tractava d'objectes artístics impersonals, no eren obres úniques, responien a models elaborats amb anterioritat, en els quals la plasmació de la voluntat del que comprava pràcticament no tenia ressò. ESPAÑOL I BERTRAN, F., "Clientes y promotores en el gótico catalán", a ESPAÑOL I BERTRAN, F. I YARZA LUACES, J.(dir.), a *Cataluña Medieval: del 20 de mayo al 10 de Agosto*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1992. Pàg. 227-228.

⁷ YARZA LUACES, J., "Clientes, promotores y mecenas..." Pàg. 17-20.

⁸ Francesca Español també explica com l'existència i el favor d'una clientela afavoriren el desenvolupament d'aquests mercats artístics forans, a ESPAÑOL, F., "Clientes y promotores en..." Pàg. 227-229. YARZA LUACES, J., "Comerç artístic entre Flandes i els regnes hispans", a AA.VV, *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) i Museo de Bellas Artes de Bilbao, Barcelona i Bilbao, 2003. Pàg. 107- 115.

⁹ CAPELLÀ GALMÉS, M. A., "Las artes suntuarias en el Reino de Mallorca en la segunda mitad del siglo XV: mercados, clientes y gusto artístico", a *Anales de la Historia del Arte*, vol. 24, número especial, noviembre 2014. Pàg. 53-67.

¹⁰ YARZA LUACES, J., "Clientes, promotores y mecenas..." Pàg. 17-20.

¹¹ *Ibid.* Pàg. 17-20.

¹² Wilkins i Wilkins xerren de clientelisme entès com a patró polític i de mecenes com a patró de les arts (WILKINS D. G. I WILKINS R. L., "The search for a patron in a Middle Ages and Renaissance Patronage", a *Medieval and Renaissance Studies*, vol.12, 1996. Pàg. 27), referència citada a: MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero: talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico*

internacional, Universitat de València, València, 2008. Pàg. 43.

¹³ MIQUEL JUAN, M., "Los clientes de retablos en la Valencia del gótico internacional", a HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L.(coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Instituto alicantino de cultura "Juan Gil-Albert", Alicante, 2006. Pàg. 13-44. MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero...* Pàg. 41-118. MOLINA I FIGUERAS, J., a *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999. Pàg. 15-56. ESPAÑOL I BERTRAN, F., "Clientes y promotores en..." Pàg. 217-231. YARZA LUACES, J., "Clientes, promotores y mecenas..." Pàg. 15-47.

¹⁴ ESPAÑOL I BERTRAN, F., "La Seu Vella: els seus promotors", a *La Seu Vella de Lleida. La Catedral, els promotors, els artistes. S.XII a s. XIV*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1991. Pàg. 77-92.

¹⁵ Tots aquests autors reconeixen els mateixos protagonistes, però amb diferents matisos a l'hora d'agrupar-los. Així com Matilde Miquel a València estableix un grup anomenat Patriciat urbà format pels burgesos, artesans i camperols. Francesca Español dins el braç ciutadà català agrupa a oficials reials o juristes, mercaders, funcionaris... MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero...* Pàg. 97 i següents. ESPAÑOL I BERTRAN, F., "Clientes y promotores en..." Pàg. 224-225, respectivament.

¹⁶ MIQUEL JUAN, M., " Los clientes de retablos..." Pàg. 13-14 i 34-35. ESPAÑOL I BERTRAN, F., "Clientes y promotores en..." Pàg. 217-218. Amadeu Serra tractarà també aquests canvis en les relacions entre promotors i artistes, explica que a València entre finals del segle XIV i durant el XV en l'arquitectura es produeix un canvi entre els promotors que cerquen novetats i com els artistes estan preparats per enfrontar-se, gràcies a la seva formació, als nous gustos i demandes, a SERRA DESFILIS, A., "Promotores, tradiciones e innovación en la arquitectura valenciana del siglo XV", a *Goya*, 334, 2011. Pàg. 58.

¹⁷ Pere IV, el Cerimoniós, estava molt alerta a les novetats sorgides en les formes arquitectòniques i en les tècniques de construcció. Com així ho explica al mestre d'obres de l'Aljafería, Farach Allabar, entre 1373 i 1392, mostrant-li el Reial de València perquè conegués "una obra de maó i guix molt profitosa, molt desembarassada i de poca despesa". Un altre testimoni podria ser el de Francesc Eiximenis que defensa les voltes de maó i guix, ja que "l'obra és més bella, més ferma i més segura, perquè no es crema, i costa menys que si es fes de bona fusta tallada...", a SERRA DESFILIS, A., "Promotores, tradiciones e innovación..." Pàg. 64.

¹⁸ *Ibid.* Pàg. 64-65.

¹⁹ Els llibres il·luminats transcendeixen l'esfera d'instruments de devoció. Ho són, però la multiplicació d'il·lustracions i el seu caràcter personal i luxós els configura per als seus propietaris com a objectes de gaudi per la seva bellesa. Per il·lustrar aquesta evidència, Joaquín Yarza cita les paraules de Ramon Llull, que es lamenta perquè molta gent sent plaer "pels bells llibres pintats i per les belles lletres, però no tenen tanta cura del que signifiquen les lletres" (*Art Medieval II. Románico y gótico*, a *Textos y documentos para la historia del Arte*, ed. J. YARZA, Barcelona, 1982, text número 71,19. Pàg. 205). L'afició a la miniatura als segles del gòtic als regnes hispans és globalment inferior a uns primers moments a la francesa o italiana, i amb posterioritat també a l'anglesa en els quaranta anys primers del segle XIV i a la flamenca en el XV. Amb qualcunes excepcions; la miniatura catalana dels Bassa o dins la mateixa àrea,

manuscrits de gòtic internacional, de les quals són generalment la monarquia i els bisbes els responsables, no l'aristocràcia. YARZA LUACES, J., "Clientes, promotores y mecenas..." Pàg. 27-28 i 44-45.

²⁰ ESPAÑOL I BERTRAN, F., "Clientes y promotores en..." Pàg. 217-218. YARZA LUACES, J., "Clientes, promotores y mecenas..." Pàg. 20-47.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero...* Pàg. 35-36 i 50-69. MOLINA I FIGUERAS, J., *Arte, devoción y poder ...* Pàg. 17-31.

²⁴ MOLINA I FIGUERAS, J., "De la religión de obras al gusto estético. La promoción colectiva de los retablos pictóricos en la Barcelona cuatrocentista", a *Imafronte*, 12-13, 1998. Pàg. 196-199.

²⁵ A la Corona d'Aragó Matilde Miquel exemplifica, entre d'altres, a aquest intermediari artístic a la ciutat de València amb el canonge Francesc Martorell, i fora de l'àmbit eclesiàstic amb Bernat de Carsi que era tresorer de la Seu. MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero...* Pàg. 61- 69. L'existència d'aquests mentors artístics és un fet que està estès als regnes hispànics, a la Corona de Castella trobam al servei dels Reis Catòlics bisbes i diplomàtics instal·lats a Bruges i a altres ciutats de Flandes o Brabant amb la missió de cercar l'art que s'ofereix. YARZA LUACES, J., "Comerç artístic entre Flandes..." Pàg. 107- 115.

²⁶ SILVA MAROTO, P., "La pintura hispano flamenca a Castella", a AA.VV, *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) i Museo de Bellas Artes de Bilbao, Barcelona i Bilbao, 2003. Pàg.77. YARZA LUACES, J., *Baja Edad Media, los siglos del gótico*, Sílex, Madrid, 1992. Pàg. 17-22, 46, 54-56. YARZA LUACES, J., "Gusto y promotor en la época de los Reyes Católicos", a *Ephialte*, número III, 1992. Pàg. 54-67. YARZA LUACES, J., a *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Nerea, Madrid, 1993. Pàg. 87-121, 145-220 i 221-262.

²⁷ Maria Pellón cita a la seva tesi a l'autora per considerar el seu llibre un referent per tractar de forma molt completa la promoció femenina a la Baixa Edat Mitjana, a PELLÓN, M., *Las reinas y el arte...* Pàg. 26.

²⁸ HALL McCASH, J., *The Cultural Patronage of Medieval Women*, University of Georgia, Georgia, 1996. Pàg. 1-7.

²⁹ MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero...* MOLINA I FIGUERAS, J., *Arte, devoción y poder...* ESPAÑOL I BERTRAN, F., "Clientes y promotores en..." Pàg. 217-231. ESPAÑOL I BERTRAN, F., *Els escenaris del rei: art i monarquia a la Corona d'Aragó*, Angle, Manresa, 2001. YARZA LUACES, J., "Clientes, promotores y mecenas..." Pàg. 15-47.

³⁰ Són molts els exemples, citant a M^a del Carmen García, constata que a l'època les fundacions religioses eren obres que destacaven el mèrit del fundador, i que per aquesta raó moltes d'elles han patit la usurpació o suplantació del titular fundacional femení en favor d'engrossir el mèrit del seu marit (GARCÍA HERRERO, M^a del C., "Aragón y el monasterio de la Trinidad en Valencia: la renuncia a financiar el proyecto de la reina María", a ARÍZAGA BOLUMBURU, B. (ed.) [et al.], *Mundos medievales II*, Universidad de Cantabria, Santander, 2014. Pàg. 1367), seria el cas d'Elisenda de Montcada fundadora del monestir de Pedralbes. Fet indubtable, segons M^a del Carmen García, veient

ESPAÑOL I BERTRAN, F., "Un cert perfil d'Elisenda de Montcada", a *Elisenda de Montcada, una reina lleidatana i la fundació del reial monestir de Pedralbes*, Publicacions dels amics de la Seu Vella de Lleida, Lleida, 1997. Pàg. 11-37. Així mateix la titularitat de la reina Elionor de Sicília en la fundació de les clarisses de Teruel (citat a GARCÍA HERRERO, M^a del C., "El entorno femenino de los Reyes de Aragón", a SESMA MUÑOZ, A. (dir.), *La Corona de Aragón en el centro de su Historia: 1208-1458. La Monarquía aragonesa y los reinos de la Corona*, Gobierno de Aragón y Grupo de Investigación de Excelencia (CEMA) Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2010, Pàg. 347-350). Un altre exemple que aporta María Pellón a la seva tesi, és el de la reina Doña Sancha esposa del rei Fernando I, (PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, M., *Las reinas y el arte...* Pàg. 23-25). Durant molts d'anys va ser el cas d'Isabel I de Castella, Isabel La Catòlica, paradigmàtica promotora amagada per molts d'historiadors de l'art darrere la figura del seu marit, fins que gràcies a investigacions d'autors de gran renom, com Joaquín Yarza, es reafirmà el seu protagonisme dins el món de les arts i el seu paper promotor (YARZA LUACES, J., "Isabel la Católica coleccionista, ¿sensibilidad estética o devoción?", a VALDEÓN BARUQUE, J. (ed.), *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica: ponencias presentadas al III Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica, celebrado en las ciudades de Valladolid y Santiago de Chile en el otoño de 2002*, Ámbito, Valladolid, 2003. Pàg. 219-248 i YARZA LUACES, J., *Isabel la Católica: promotora artística*, Edileisa, León, 2005).

³¹ DE AZCARÁTE, J. M., "La mujer y el arte medieval", a DURAN, M. A. (dir.), *La imagen de la mujer en el arte español, actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1984. Pàg. 51. MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero...* Pàg. 47-49. ESPAÑOL I BERTRAN, F., "Clientes y promotores en..." Pàg. 218-222. SILVA MAROTO, P., "Pintura y sociedad en Castilla en época de los Reyes Católicos", a MELERO MONEO, M^a L.(ed.) [et al.], *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra (Barcelona), 2001. Pàg. 631. YARZA LUACES, J., "Clientes, promotores y mecenas..." Pàg. 24-25. YARZA LUACES, J., *Los Reyes Católicos...* Pàg. 87-121.

³² MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero...* Pàg. 49. YARZA LUACES, J., "Clientes, promotores y mecenas..." Pàg. 24-25. En referència a tota aquesta qüestió cal reproduir les paraules de Cristina Segura pel seu caràcter il·lustratiu: "El género es una categoría de análisis, equiparable a la clase social y como ella imprescindible para construir la Historia, la Historia en general, no sólo la Historia de las mujeres", a SEGURA GRAIÑO, C., "Las mujeres medievales. Perspectivas historiográficas.", a DEL VAL VALDIVIESO, M^a I. I JIMÉNEZ ALCÁZAR, J. F (coords.), *Las mujeres en la Edad Media*, Sociedad Española de Estudios Medievales y Editum, Murcia-Lorca, 2013. Pàg. 35-36. Al respecte també puntualitza Noelia García que la qüestió no s'ha de reduir a afegir estudis aïllats de les dones a la Història sinó de refer les categories a partir de les quals s'ha anat conformant, a GARCÍA PÉREZ, N., "El patronazgo artístico femenino y la construcción de la historia de las mujeres: una asignatura pendiente de los estudios de género", a BOSCH, E. (com.) [et al.], *Los feminismos como herramienta del cambio social I*, Universitat de les Illes Balears (UIB), Palma, 2006. Pàg.123.

³³ DURAN, M. A. (dir.), *La imagen de la mujer en el arte español, actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1990. A les Jornades

Manuela Mena es lamentava que als estudis d'Història de l'Art espanyols no hagués arribat l'ona expansiva del feminisme americà, apuntant les mancances dels nostres estudis historico-artístics. MENA M., "La imagen de la mujer en la pintura española en comparación con la pintura italiana", a DURAN, M. A. (dir.), *La imagen de la mujer en el arte español, actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1990. Pàg. 87.

³⁴ Seguint un ordre cronològic enumer dos: el 1994 tenen lloc les *I Jornadas de Género y sexo en el discurso artístico* a Oviedo i el 1995 el curs *Mujeres y Arte* celebrat a la Universitat Antonio Machado, del qual naixerà el llibre, *Historia del Arte y Mujeres*, que centra els seus capítols en el paper de la dona com a artista i en la iconografia artística que la representa. SAURET GUERRERO, M. T. (Coord), *Historia del Arte y Mujeres*, Universidad de Málaga, Málaga, 1996. Pàg. 7-8.

³⁵ El tractament tant de la Història de l'Art com de la crítica des d'una perspectiva feminista s'inicia a finals dels anys 60, apuntava Noelia García, que citava un text de referència de Linda Nochlin en el qual es demanava per què no hi havia hagut grans dones artistes, NOCHLIN, L., "Why have there been no great women artist?", a *Women in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness*, Basic Books, New York, 1971. Pàg. 480-510. Aquest text serà el detonant d'una allau de publicacions al voltant de la faceta creadora i de la imatge de la dona en l'Art, CHADWICK, W. *Mujer, arte y sociedad*, Destino, Barcelona, 1992. DUBY, G. I PERROT M, *Historia de las mujeres en Occidente 2. La Edad Media*, Taurus, Madrid, 2006. Qualcuns textos de referència donat aquest punt de partida segons Luz de Ulierte, seran HONING FINE, E., *Women and Art, a History of women Painters and Sculptors from Renaissance to the "20th Century"*, Montclair, New York-London, 1978, SLATKIN, "Women" *artists in History from Antiquite to the 20th Century*, New York, 1985, a DE ULIERTE VÁZQUEZ, L., "El arte es género ambiguo", a SAURET GUERRERO, M. T. (coord), *Historia del Arte y Mujeres*, Universidad de Málaga, Málaga, 1996. Pàg. 31. Més endavant, s'intentarà analitzar la posició històrica i ideològica de la dona en relació amb l'art, sense aconseguir-ho, i retornant a la qüestió; per què s'han menyspreat tants artistes i obres d'art pel fet de ser els seus autors siguin dones.

³⁶ GARCÍA PÉREZ, N., "El patronazgo artístico femenino..." Pàg 125. PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, M., *Las reinas y el arte...* Pàg. 25.

³⁷ PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, M., *Las reinas y el arte...*, RODRÍGUES, A. M., "The Treasures and foundations of Isabel, Beatriz, Elisenda and Elionor: The Art Patronage of four Iberian Queens in the Fourteenth Century", a MARTIN, T.(ed.), *Reassessing the Roles of Women as 'Makers' of Medieval Art and Architecture*, Brill, Leiden/Boston, 2012. Pàg. 903- 936. SILLERAS FERNÁNDEZ, N., *María de Luna, poder piedad y patronazgo de una reina bajomedieval*, Institución Fernádo el Católico (IFC), Zaragoza, 2012.

D'entre les figures àuliques femenines probablement la que ha gaudit d'un major nombre de publicacions ha estat Isabel La Catòlica, a tall d'exemple: SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Madrid, 1950. SILVA MAROTO, P., "La colección de pinturas de Isabel la Católica", a WATTENBERG GARCÍA, E. (coord.), *Isabel la Católica: la magnificencia de un reinado: quinto centenario de Isabel la Católica, 1504-2004*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2004. Pàg. 115-126. YARZA LUACES, J., "Gusto y promotor en la época..." Pàg. 51-68. YARZA LUACES, J., "Isabel la Católica coleccionista, ¿sensibilidad

estética...". Pàg. 219-248. YARZA LUACES, J., *Isabel la Católica*..

³⁸ Diferents historiadors tangencialment en els seus estudis han posat en relleu l'existència de dones benefactores i defensores de l'art, que dins les seves possibilitats i circumstàncies promocionaven l'art i la cultura, però acabant centrant-se sobretot en el seu paper creador. SEGURA GRAIÑO, C., "La sociedad urbana" i "La transición del medioevo a la modernidad", a GARRIDO GONZÁLEZ E., (ed.) [et al.], *Historia de las mujeres en España*, Síntesis, Madrid, 1997. Pàg. 190-191 i 234. WADE LABARGE, M., a *La mujer en la Edad Media*, Nerea, Madrid, 1986. Pàg. 271-298.

³⁹ GARCÍA PÉREZ, N., "El patronazgo artístico femenino..." Pàg. 121-128. SEGURA GRAIÑO, C., "Las mujeres medievales..." Pàg. 34.

⁴⁰ GARCÍA PÉREZ, N., "El patronazgo artístico femenino..." Pàg. 124-125 i PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, M., *Las reinas y el arte...* Pàg. 25.

⁴¹ Noelia García destaca especialment la tasca realitzada per Margaret L.King a la seva obra *Women of the Renaissance* publicada el 1991. On estudia a la dona des dels diferents papers socials que podia assumir; el familiar, el de mare, el de filla, el de vídua, el religiós...i la relació existent entre la dona i l'Alta Cultura, a la qual va ser possible el seu accés a través del patronatge artístic, GARCÍA PÉREZ, N., "El patronazgo artístico femenino..." Pàg. 127.

⁴² *Ibid.* Pàg. 127-128.

⁴³ A pesar de residir a Nàpols, pel fet de ser filla de Jaume II de Mallorca i germana de Sanç I de Mallorca em centro en aquesta monarca per considerar-la com un exemple de promoció reial femenina mallorquina.

⁴⁴ ALOMAR ESTEVE, G., "Iconografía y heráldica de Sancha de Mallorca reina de Nápoles", a *BSAL*, vol. 35, 1976-1977. Pàg. 14.

⁴⁵ Explica com la reina Sança es declara mare i protectora de l'orde franciscà i mostra com a exemple d'aquesta devoció indiscutible una carta dirigida del seu puny i lletra i signada amb el seu segell reial al capítol general d'Assís en 1334 on així ho deixa patent, a HALL McCASH, J., "The Cultural Patronage..." Pàg. 9.

⁴⁶ June Hall cita a Ronald G. Musto, a MUSTO, R. G., "Queen Sancia and The Spiritual Franciscans", a *Women in Medieval World*, Blakwell, Oxford, 1985. Pàg. 193, que va apuntar a la realització entre els anys 1328 i el 1334 d'un cicle de frescos a l'església per part de Giotto, avui desapareguts, a HALL McCASH, J., "The Cultural Patronage..." Pàg. 9 i 38.

⁴⁷ SCIROCCO, E., "L'altare maggiore angioino della basilica napoletana di S. Chiara", a *Centro Interuniversitario per la storia delle città campane nel Medioevo*, quaderno 4, 2014. Pàg. 324-326, 333 i 336.

⁴⁸ ALOMAR ESTEVE, G., "Iconografía y heráldica de Sancha..." Pàg. 14.

⁴⁹ GARCÍA HERRERO, M^a del C., "Aragón y el monasterio de la Trinidad..." Pàg. 1.367. ROEBERT, S., "Leonor de Sicilia y Santa Clara de Teruel la fundación reginal de un convento de Clarisas y su primer desarrollo", *Anuario de Estudios Medievales*, 44/1, enero-junio de 2014. Pàg. 142.

⁵⁰ DICCIONARI BIOGRÀFIC DE DONES, xarxa universitat Lluís Vives. [en xarxa]. <<http://www.dbd.cat/>> (05/06/2015).

⁵¹ MURRAY, D. G., *Conventos y monasterios de Mallorca: historia, arte y cultura*, José J. de Olañeta,

Palma de Mallorca, 1992. Pàg. 124-125.

⁵² BESERAN I RAMON, P.[et. al.], "El convent de Santa Maria de Pedralbes", dins BRACONS I CLAPÉS, J., I FREIXAS I CAMPS, P., (coord.), *Arquitectura I*, PLADEVALL FONT, A. (dir), *L'art gòtic a Catalunya*, Enciclopedia catalana, Barcelona, 2002-2004. Pàg. 193-194. DE DALMASES, N. I PITARCH, A. J., *Història de l'art català, vol. 3. L'art Gòtic: s.XIV i XV*, Edicions 62, Barcelona, 1984. Pàg. 65. SANJUST I LATORRE, C., *L'obra del Reial monestir de Santa Maria de Pedralbes des de la seva fundació fins al segle XVI: un monestir reial per a l'ordre de les clarisses a Catalunya*, Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), Bellaterra, 2010. Pàg. 5.

⁵³ ROEBERT, S., "Leonor de Sicília..." Pàg. 166-167.

⁵⁴ ESPAÑOL I BERTRAN, F., *Els escenaris del rei...* Pàg. 222. GARCÍA HERRERO, M^a del C., "Aragón y el monasterio de la Trinidad..." Pàg. 1.365.

⁵⁵ ROEBERT, S., "Leonor de Sicília..." Pàg. 142.

⁵⁶ La promoció de monestirs femenins per part de les reines veim com esdevé una tradició per la seva continuïtat en el temps. Ja Sebastian Roebert explica que Maria de Luna, futura esposa de Martí l'Humà, es va educar a la Cort d'Elionor de Sicília i que allà segurament adoptà el model de la promoció realitzada per la reina Elionor del monestir de Santa Clara de Terol i li va servir d'exemple per a la dotació i fundació del convent del Sant Esperit a València. *Ibid.* Pàg. 171.

⁵⁷ ALOMAR ESTEVE, G., "Iconografía y heráldica de Sancha..." Pàg. 13-14.

⁵⁸ Seguint a Bologna, Gabriel Alomar atribueix aquestes obres al mestre Giovanni Barrile. *Ibid.* Pàg. 19 i 27. Làmina XVI.

⁵⁹ Gabriel Alomar explica com en un document citat per Romolo Caggese (a CAGESSE, R., *Roberto d'Angio e i suoi tempi*, Firenze, 1922-1931, 2 vols.), la reina Sança va enviar donatius i objectes sagrats a l'església del convent franciscà, entre ells apunta en Gabriel Alomar, podria trobar-se dita taula. Aporta una altra hipòtesi alternativa que recolza que aquesta taula provendria del monestir de Santa Clara de Nàpols i que va ser regalada des d'ell a un altre convent germà de la Provença, a ALOMAR ESTEVE, G., "Iconografía y heráldica de Sancha..." Pàg. 27.

⁶⁰ *Ibid.* Pàg. 28-29.

⁶¹ L'emblema de la casa d'Aragó foren les barres, de gules en camp d'or, normalment quatre barres. La casa de les Mallorques no introduí canvis i tant el rei Jaume II com el rei Sanç mantenguiren les quatre barres. És a partir de Jaume III quan es poden trobar tant tres com quatre barres als seus escuts, gràficament és constatable al *Còdex dels Privilegis del Regne de Mallorca*. A partir d'aquest moment els escuts dels prínceps de la Casa de Mallorca tendran sempre tres barres. Amb qualque excepció, justificada per altres circumstàncies alienes a raons heràldiques, com la manca d'espai... Sança de Mallorca emprarà cap al 1335 com escut, un de romboïdal, partit, al costat esquerre amb els pals de lisos d'Anjou en un nombre indefinit surmuntades pel rasclet i al costat dret, les barres d'Aragó-Mallorca. A vegades podien invertir-se la col·locació. Explicat per Gabriel Alomar a ALOMAR ESTEVE, G., "Iconografía y heráldica de Sancha..." Pàg. 32-34.

⁶² *Ibid.* Pàg. 23-24. Làmines III i XVII.

⁶³ Tina Sabater apunta a Gabriel Llompart com a l'identificador de l'emblema de Lluís de Prades, que a la vegada li fou suggerit per Ainaud. L'emblema de Lluís de Prades era un romb verd oliva dins requadre

vermell, al centre del qual es troba un blasó partit amb els pals d'Aragó i els lisos i el lambel dels Anjou, i sobre aquest el bàcul episcopal, a SABATER, T., *La pintura mallorquina del segle XV*, Universitat de les Illes Balears (UIB), Palma, 2002. Pàg. 124-125.

⁶⁴ ALOMAR ESTEVE, G., "Iconografía y heráldica de Sancha..." Pàg. 35. Làmina XIX.

⁶⁵ ESPAÑOL I BERTRAN, F., *El gótico catalán*, Angle, Manresa, 2002. Pàg. 203-204.

⁶⁶ Joan Domenge explica com la cort estava encantada amb les ofertes d'orfebres i dóna els noms de dos proveïdors coneguts, com Bartomeu Conrós i Guillem Gaudemar, que varen servir penjarois, agulles, "nosques", collars... a Violant de Bar i després a María de Luna, a DOMENGE, J., " 'Iocalia ornamentaque cappellae et alia pretiosissima bona' Orfebreria en Cataluña en torno a 1400", a CORNUDELLA, R. (dir.), *Cataluña 1400: El gótico internacional. Museu Nacional d'Art de Catalunya: 29 de marzo- 15 de julio 2012*, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), Barcelona, 2012. Pàg. 66. DICIONARI BIOGRÀFIC DE DONES, xarxa universitat Lluís Vives. [en xarxa]. <<http://www.dbd.cat/>> (05/06/2015).

⁶⁷ La difusió a les corts europees dels *draps istoriats*, que a la vegada ornamentaven i protegien del fred de les estances, va ser una moda molt arrelada a totes les corts europees. A partir del 1300 els avanços tècnics permeteren la producció massiva dels tapissos que eren objectes de luxe molt preuats i representatius del sentit de l'ostentació per l'ostentació que es desenvoluparà cap a finals de l'Edat Mitjana. Formaran part de la decoració dels palaus i seran desitjats pels estaments nobiliaris. Com apunta Yarza cap al 1400 la producció de tapissos s'imposava a la ciutat d'Arràs, territori entre Bèlgica i França, centre productiu que serà substituït més endavant per Tournai i finalment per Brussel·les, a CHECA, F., "Poder y piedad: patronos y mecenas en la introducción del Renacimiento en España", a LUCA DE TENA, C. (coord.), *Reyes y Mecenas: los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España: Toledo, museo de Santa Cruz: 12 de marzo-31 de mayo 1992*, Electa, Madrid, 1992. Pàg. 27-28. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Libros, tapices y cuadros que...* TARAVILLA BAQUERO, O., *Perfiles de la promoción artística: la mujer bajomedieval en la Corona de Aragón*, Universitat de Girona, Girona, 2008. Pàg. 53-54. YARZA LUACES, J., "Comerç artístic entre Flandes..." Pàg. 107-115.

⁶⁸ LLOMPART, G., "Mallorca-Flandes: línia directa i costa amunt", a AA.VV, *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) i Museo de Bellas Artes de Bilbao, Barcelona i Bilbao, 2003. Pàg. 69-75.

⁶⁹ BESERAN I RAMON, P.[et. al.], "El convent de Santa Maria..." Pàg. 193. McKIERNAN GONZÁLEZ, E., " Reception, Gender and Memory: Elisenda de Montcada and her dual-effigy tomb at Santa Maria de Pedralbes", a MARTIN, T.(ed.), *Reassessing the Roles of Women as 'Makers' of Medieval Art and Architecture*, Brill, Leiden/Boston, 2012. Pàg. 309-314. ESPAÑOL I BERTRAN, F., *Els escenaris del rei...* Pàg. 221-222.

⁷⁰ ESPAÑOL I BERTRAN, F., "Clientes y promotores en..." Pàg. 223-224. ESPAÑOL I BERTRAN, F., *El gótico...* Pàg. 118.

⁷¹ ALOMAR ESTEVE, G., "Iconografía y heráldica de Sancha..." Pàg. 16-20 i 29-30.

Encara que Margaret L. King es refereix al període del Renaixement, crec que no van desencaminades les seves paraules i poden ser extrapolades a altres casos i a altres períodes, quan diu que on hi hagués centres de riquesa i activitat artística, les dones intel·ligents actuaven com a patrones d'art i de cultura, per

KING, M. L., "Women and High Culture", a *Women of the Renaissance*, The University Chicago Press, Chicago, 1991. Pàg. 160, citat a GARCÍA PÉREZ, N., "El patronazgo artístico femenino..." Pàg. 125.

⁷² ALOMAR ESTEVE, G., "Iconografía y heráldica de Sancha..." Pàg. 16-25. Làmina V.

⁷³ Constança, de Sicília i de Savoia, comtessa de Barcelona, a DICCIONARI BIOGRÀFIC DE DONES, xarxa universitat Lluís Vives. [en xarxa]. <<http://www.dbd.cat/>> (05/06/2015).

⁷⁴ Jaume II serà l'impulsor d'empreses complexes lligades a la monarquia, a la dinastia, però mostra de la seva personalitat més íntima són altres tipus d'encàrrecs que promocionà dins el seu àmbit més personal: el gust pels llibres de luxe i la seva vinculació com a pintor reial del miniaturista Bernat Gonter, així com les elevades despeses en la seva indumentària, igualment el seu gust per la joieria. Gust que es demostra diferenciat clarament al de Jaume I que en les seves relacions amb aquests artífexs es limitava a fer encàrrecs en el terreny del monedatge, a ESPAÑOL I BERTRAN, F., "Clientes y promotores en..." Pàg. 219.

⁷⁵ José María Azcaráte exposa com a partir de les noccs concretes entre reis de diferents territoris es propiciava l'arribada de reines estrangeres que eren introductores de nous gustos i conceptes estètics, a AZCARÁTE, J. M., "La mujer y el arte..." Pàg. 50. ESPAÑOL I BERTRAN, F., "Clientes y promotores en..." Pàg. 218-222.

⁷⁶ MIQUEL JUAN, M., " Los clientes de retablos..." Pàg. 16-17.

⁷⁷ YARZA LUACES, J., "Clientes, promotores y mecenas..." Pàg. 23 i 45-46.

⁷⁸ ORTIZ MORENO, C., "*Item Eligo Sepulturam*" *els espais de la mort a ciutat de Mallorca (segles XIII-XIV)*, UIB, Palma de Mallorca, 2013-2014 (TFM inèdit). Pàg 39-41. PASCUAL, A. (coord.), *La Seu de Mallorca*, José J. de Olañeta, Palma, 1995. Pàg. 81.

⁷⁹ Cercat el cognom de Burgues, s'ha localitzat a l'enciclopèdia de Mallorca com a antic llinatge de la noblesa mallorquina que es remunta al segle XIII, hi ha diversos Arnaus però no hi ha coincidència exacta però si aproximada amb les dates. Enciclopèdia de Mallorca, a DOLÇ I DOLÇ, M. (dir), *Gran Enciclopèdia de Mallorca*, vol. 2, Promomallorca, Palma de Mallorca, 1989-1991. Pàg. 290. Altra informació sí que cronològicament coincideix amb un Arnau Burgues de la nissaga dels Burgues que morí en un naufragi l'any 1388 a Barberia. JUAN VIDAL, J., *Els Burgues, una Nissaga de poder*, el Tall, Palma de Mallorca, 2003. Pàg. 10.

⁸⁰ LLOMPART, G., *Miscelánea documental de pintura y picapedrería mallorquina*, Museu de Mallorca, Palma de Mallorca, 1999. Pàg. 43. LLOMPART, G., *La pintura medieval mallorquina: su entorno cultural y su iconografía*, vol. 4, Luis Ripoll, Palma de Mallorca, 1977-1980. Pàg. 86. Número 138.

⁸¹ PASCUAL, A. (coord.), *La Seu...* Pàg. 87-88 i 332.

⁸² ORTIZ MORENO, C., "*Item Eligo Sepulturam*" ... Pàg 45-47.

⁸³ BESERAN I RAMON, P. [et. al.], "El convent de Santa Maria..." Pàg. 200.

⁸⁴ ALCOY I PEDRÓS, R., "Ferrer Bassa, un creador d'estil", dins ALCOY I PEDRÓS, R., (coord.), *Pintura I*, PLADEVALL FONT, A. (dir), *L'art gòtic a Catalunya*, Enciclopedia catalana, Barcelona, 2005. Pàg. 158. La classificació de Tiburgueta dins la noblesa per falta de dades a les fonts consultades, a ALCOY I PEDRÓS, R., "La pintura gòtica", BARRAL I ALLET, X. (dir), *Art de Catalunya. Ars Cataloniae. Pintura antiga i medieval*, vol. 8, L'Isard, Barcelona, 1998. Pàg. 179 , s'ha feta a partir de la

informació següent: segons consta al butlletí de l'arxiu Nacional de Catalunya Simó de Bell-Lloc forma part del llinatge d'una casa noble catalana, dels comtes de Bell-Lloc. Conseller reial i ambaixador de Jaume II, que va recuperar el domini del Castell de Bell-Lloc del monestir de Sant Pau de Camp l'any 1314, a FERNÁNDEZ TRABAL, J., "Arxius de la Noblesa. El Fons Llinatge Mercader, comtes de Bell-Lloc", a *Butlletí Arxiu Nacional de Catalunya*, 19, març 2008. Pàg. 2 i 4-5.

⁸⁵ ALCOY I PEDRÓS, R., "La pintura..." Pàg. 179. ALCOY I PEDRÓS, R., "Ferrer Bassa, un creador..." Pàg. 158.

⁸⁶ Citant les paraules de Joaquín Yarza: "La construcció d'una capella funerària amb un ric sepulcre posava de manifest que els homes no eren iguals, ni encara a l'hora de la mort. Aquest pensament anticristià, explícit o implícit, acceptat per determinats grups de l'Església o ignorat, està present sempre", a YARZA LUACES, J., "Clientes, promotores y mecenas..." Pàg. 40.

⁸⁷ TARAVILLA BAQUERO, O., *Perfiles de la promoción...* Pàg. 48.

⁸⁸ Tipus d'obres qualificades per Francesca Español de projectes integradors, pel seu caràcter, ja que per ser obres ambicioses eren necessaris els contactes amb diversos artistes; arquitectes, vidriers, fusters, escultors, pintors, argenters, brodadors, miniaturistes... per a la realització de tots els objectes i elements que componien el panteó o sepulcre. En aquests monuments es generava una espècie de microcosmos en què la interdisciplinarietat era d'obligada aplicació, a ESPAÑOL I BERTRAN, F., "Clientes y promotores en..." Pàg. 223.

⁸⁹ MOLINA I FIGUERAS, J., *Arte, devoción y poder ...* Pàg. 38-40.

⁹⁰ TARAVILLA BAQUERO, O., *Perfiles de la promoción...* Pàg. 49-51.

⁹¹ MIQUEL JUAN, M., " Los clientes de retablos..." Pàg. 22-23. MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero...* Pàg. 48-49.

⁹² MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero...* Pàg. 49. TARAVILLA BAQUERO, O., *Perfiles de la promoción...* Pàg. 55.

⁹³ Exemples que demostren com la promoció femenina no era un fet aïllat d'una reina com Isabel, potser el contacte i la proximitat amb ella sí que varen influir a l'hora d'executar per aquestes dames promocions de diversa naturalesa. Entre les dones que envoltaven el seu dia a dia, al seu entorn immediat, destaca la labor de promoció de Beatriz de Galindo, la Latina, pel fet que els recursos econòmics que va posseir no eren molt importats. L'artista Pedro Berruguete treballà per la reina Isabel però també s'associa a Beatriz Galindo, la Latina, amb *la Verge de la llet* de Berruguete que Beatriz encomana fer per a una de les seves fundacions l'Hospital de la Latina a Madrid. També serà la promotora del monestir de la Concepció Jerónima a Madrid. La monumentalitat de Madrid és deutora de moltes empreses realitzades per Beatriz Galindo. Una altra dama del palau en aquest cas molt rica, anomenada Teresa Enríquez, amb un nombre d'obres promocionades molt major i més destacades, després de la mort del seu marit Gutierre de Cárdenas construeix diversos convents femenins a Torrijos, les Alpujarras, Maqueda..., a SILVA MAROTO, P., "Pintura y sociedad en Castilla..." Pàg. 622. YARZA LUACES, J., *Los Reyes Católicos...* Pàg. 110-114.

A partir d'un contracte on consta com María de Luna, duquessa de l'Infantat, dóna ordres clares i és ella qui elegeix als mestres que executaran el retaule per a la capella de Santiago a la catedral de Toledo. Queda clar el seu paper com a promotora. Així com el de Doña Mencía de Mendoza, dona del Conestable

Pedro Fernández de Velasco, que molt possiblement va encarregar una pintura hispanoflamenca on s'identifica pels seus escuts a una donant agenollada com a la promotora, Doña Mencía. Mencía, també comtessa d'Haro, és la responsable directa de la realització del sepulcre de Pedro Regalado al monestir de La Aguilera a Burgos a partir de la inscripció que a ell trobem: "Comytissa de Haro adornabit sepulcrum" queda patent la seva mà encara que potser ho va fer a partir de les indicacions de la reina Isabel.

María de Velasco que pertanyia a la família dels Conestables, ja vídua, segurament encarregà un retaule per a l'església del convent de Santa Clara de Palència i elegí a un dels millors pintors dels quals podia disposar, a un mestre de models flamencs.

D'entre el grup de persones que a pesar d'estar vinculades a la Cort no formen part de les famílies importants, trobem un altre exemple d'una dona, la vídua de Rodrigo de Ulloa, comptador major dels Reis Catòlics, Doña Aldonza de Castilla. Aquesta encarrega i estableix unes determinades exigències en la contractació de Pedro Berruguete per a la realització d'un retaule, avui desaparegut. En aquest cas el vessant artístic pel qual optà la comitent fuig de l'elegit per la majoria de promotors del moment, ja que es decantà per un representant del primer Renaixement en comptes del flamenc. En el cas del retaule major de l'església de Sant Llorenç no hi ha documentació que aportí informació dels comitents però s'identifiquen a partir dels escuts que apareixen. Es tracta de l'Infant Don Pedro de Portugal i de Beatriu de Fontseca. L'autor, un reputat pintor de la zona, Fernando Gallego. Per indicació de Post en tractar-se d'un encàrrec realitzat amb posterioritat a la mort de l'Infant amb molta probabilitat s'ha d'atribuir la promoció a la vídua, Beatriu de Fontseca SILVA MAROTO, P., "Pintura y sociedad en Castilla...", pàg. 624-631. POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, vol. IV, part I, Harvard University, New York, 1933, pàg. 87-150. YARZA LUACES, J., *Isabel la Católica...* Pàg. 130-132.

⁹⁴ LLOMPART, G., *La pintura medieval mallorquina...*, vol. 3. Pàg. 129-130. Número 106. Inicialment aquest retaule va ser atribuït al mestre de les predelles, Llompart identificarà a Joan Rosat com a mestre de les predelles per un document trobat per Onofre Vaquer, a LLOMPART, G., "Identificación del 'Maestro de las predelas' y encuadre de otros más", a *Estudis Baleàrics*, vol. 29/30, 1988. Pàg. 45-52. La peça al segle XIX serà desmembrada en dues parts arran de la desamortització, una de les parts es conserva al Museu de Mallorca i l'altra al monestir de la Concepció, explicat per Tina Sabater a la seva tesi, a SABATER, T., *La pintura mallorquina...* Pàg. 227, 231.

⁹⁵ LLOMPART, G., "Identificación del 'Maestro de las predelas'..." Pàg. 45-46. Document I.

⁹⁶ LLOMPART, G., "Identificación del 'Maestro de las predelas'..." Pàg. 48-49. Document V.

⁹⁷ Per portar hàbit i com que no he trobat en la bibliografia consultada més informació ni dades que em permetin identificar de forma clara a la donant m'he decantat per aquesta opció, per semblar-me probable.

⁹⁸ LLOMPART, G., *La pintura medieval mallorquina...*, vol.3. Pàg. 167. Número 143.

⁹⁹ SABATER, T., *La pintura mallorquina...* Pàg. 413.

¹⁰⁰ Cristina Ortiz aporta una altra opció quant a la identificació d'aquesta abadessa, suggerida per Baltasar Pinya, a PINYA FORTEZA, B., *Monasterio de Religiosas de Santa Margalida*, Biblioteca Balear, Editorial Mallorquina de Francisco Pons, 1953, pel fet diferencial respecte a la resta d'abadesses de portar una corona oberta al cap, podria tractar-se d'una filla bastarda de Jaume I, a ORTIZ MORENO, C., "*Item Eligo Sepulturam*"... Pàg. 76.

-
- ¹⁰¹ ORTIZ MORENO, C., "*Item Eligo Sepulturam*"... Pàg. 75-76.
- ¹⁰² MURRAY, D. G., *Conventos y monasterios de Mallorca: historia, arte y cultura*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1992. Pàg. 32.
- ¹⁰³ ORTIZ MORENO, C., "*Item Eligo Sepulturam*"... Pàg. 77- 82.
- ¹⁰⁴ MURRAY, D. G., *Conventos y monasterios*... Pàg. 96.
- ¹⁰⁵ SANJUST I LATORRE, C., *L'obra del Reial monestir de Santa...* Pàg. 17.
- ¹⁰⁶ ALCOY I PEDRÓS, R., "La pintura..." Pàg. 188-189. ALCOY I PEDRÓS, R., "Ferrer Bassa, un creador..." Pàg. 158 i següents.
- ¹⁰⁷ BESERAN I RAMON, P. [et. al.], "El convent de Santa Maria..." Pàg. 162.
- ¹⁰⁸ ALCOY I PEDRÓS, R., "Ferrer Bassa, un creador..." Pàg. 260-261.
- ¹⁰⁹ ALCOY I PEDRÓS, R., "La pintura..." Pàg. 174.
- ¹¹⁰ ALCOY I PEDRÓS, R., "Ferrer Bassa, un creador..." Pàg. 256-257.
- ¹¹¹ MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero*... Pàg. 49.
- ¹¹² Olga Taravilla explica com en l'època medieval l'índex de viudetat entre les dones és molt elevat, degut a les guerres, les diferències d'edat en els matrimonis... I apunta a la possibilitat que l'estat de viudetat de la dona repercutís en la promoció artística que impulsà, essent necessari contrastar més dades al respecte, a TARAVILLA BAQUERO, O., *Perfiles de la promoción*... Pàg. 44.
- ¹¹³ LLOMPART, G., *La pintura medieval mallorquina...*, vol.3. Número. 25. Pàg. 37-39.
- ¹¹⁴ L'argenter Antoni Martí reparà la creu major de la Seu en 1405, va fer unes maces noves per a l'Ajuntament en 1410, fabricà dos calzes per al governador Roger de Montcada en 1411. Gabriel Llompart planteja la possibilitat, donat el costum de l'herència dels negocis familiars i que coincideix en l'apel·latiu del pare de Francesch Martí (argenter que va fer la custòdia d'Eivissa?), que fossin familiars, a LLOMPART, G., "La orfebreria medieval en torno al 1400", a *Mayurqa*, 12, 1974. Pàg. 106.
- ¹¹⁵ *Ibid.* Pàg. 106-107.
- ¹¹⁶ LLOMPART, G., "Maestros albañiles y escultores en el Medioevo mallorquín", a *BSAL*, vol. 49, 1993. Pàg. 268-269.
- ¹¹⁷ MURRAY, D. G., *Conventos y monasterios*... Pàg. 97.
- ¹¹⁸ LLABRÉS, G., "Galería de artistas mallorquines", a *BSAL*, vol. 18, 1920-1921. Pàg. 274-275.
- ¹¹⁹ TARAVILLA BAQUERO, O., *Perfiles de la promoción*... Pàg. 56-57.
- ¹²⁰ *Ibid.* Pàg. 51.
- ¹²¹ MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero*... Pàg. 53.
- ¹²² A més, les funcions dels hospitals a l'Edat Mitjana eren molt més àmplies que avui en dia. Alhora d'acollir malalts s'utilitzaven com a allotjament temporal per a peregrins, orfes i pobres. D'aquí la mostra de pietat dels fundadors. TARAVILLA BAQUERO, O., *Perfiles de la promoción*... Pàg. 51-52.
- ¹²³ MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero*... Pàg. 48-49.
- ¹²⁴ *Ibid.*

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Patronos, promotores, mecenas y clientes: VII Congreso español de Historia del Arte (CEHA)*, Universitat de Murcia, Murcia, 1988
- AA.VV., *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) i Museo de Bellas Artes de Bilbao, Barcelona i Bilbao, 2003.
- ALOMAR ESTEVE, G., "Iconografía y heráldica de Sancha de Mallorca reina de Nápoles", a *BSAL*, vol. 35, 1976-1977. Pàg. 5-36.
- ARÍZAGA BOLUMBURU, B. (ed.) [et al.], *Mundos medievales II*, Universidad de Cantabria, Santander, 2014.
- BARRAL I ALLET, X. (dir.), *Art de Catalunya. Ars Cataloniae. Pintura antiga i medieval*, vol. 8, L'Isard, Barcelona, 1998.
- BOSCH, E. (com.) [et al.], *Los feminismos como herramienta del cambio social I*, Universitat de les Illes Balears (UIB), Palma, 2006.
- CAPELLÀ GALMÉS, M. A., "Las artes suntuarias en el Reino de Mallorca en la segunda mitad del siglo XV: mercados, clientes y gusto artístico", a *Anales de la Historia del Arte*, vol. 24, número especial, noviembre 2014. Pàg. 53-67.
- CORNUDELLA, R. (dir.), *Cataluña 1400: El gòtico internacional. Museu Nacional d'Art de Catalunya: 29 de marzo- 15 de julio 2012*, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), Barcelona, 2012.
- CHECA, F., "Poder y piedad: patronos y mecenas en la introducción del Renacimiento en España", a *Reyes y Mecenas: los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España: Toledo, museo de Santa Cruz: 12 de marzo-31 de mayo 1992*, Electa, Madrid, 1992. Pàg. 21-54.
- CHADWICK, W. *Mujer, arte y sociedad*, Destino, Barcelona, 1992.
- DURAN, M. A. (dir.), *La imagen de la mujer en el arte español, actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1990.
- DE AZCARÁTE, J. M., "La mujer y el arte medieval", a *La imagen de la mujer en el arte español, actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1990. Pàg. 43-51.
- DE DALMASES, N. I PITARCH, A. J., *Història de l'art català, vol. 3. L'art Gòtic: s. XIV i XV*, Edicions 62, Barcelona, 1984.

-
- DE ULIERTE VÁZQUEZ, L., "El arte es género ambiguo", a *Historia del Arte y Mujeres*, Universidad de Málaga, Málaga, 1996. Pàg. 21-38.
- DEL VAL VALDIVIESO, M^a I. I JIMÉNEZ ALCÁZAR, J. F (coords.), *Las mujeres en la Edad Media*, Sociedad Española de Estudios Medievales y Editum, Murcia-Lorca, 2013.
- DICCIONARI BIOGRÀFIC DE DONES, xarxa universitat Lluís Vives. [en xarxa]. <<http://www.dbd.cat/>> [consulta: 06/06/2015].
- DOLÇ I DOLÇ, M.(dir), *Gran Enciclopèdia de Mallorca*, vol. 2, Promomallorca, Palma de Mallorca, 1989-1991.
- DOMENGE, J., " 'Iocalia ornamentaque cappellae et alia pretiosissima bona' Orfebreria en Catalunya en torno a 1400", a *Cataluña 1400: El gótico internacional. Museu Nacional d'Art de Catalunya: 29 de marzo- 15 de julio 2012*, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), Barcelona, 2012. Pàg. 65-79.
- DUBY, G. I PERROT M, *Historia de las mujeres en Occidente 2. La Edad Media*, Taurus, Madrid, 2006.
- FERNÁNDEZ TRABAL, J., "Arxiu de la Noblesa. El Fons Llinatge Mercader, comtes de Bell-Lloc", a *Butlletí Arxiu Nacional de Catalunya*, 19, març 2008. Pàg. 2-11.
- GARCÍA HERRERO, M^a del C., "El entorno femenino de los Reyes de Aragón", a *La Corona de Aragón en el centro de su Historia: 1208-1458. La Monarquía aragonesa y los reinos de la Corona*, Gobierno de Aragón y Grupo de Investigación de Excelencia (CEMA) Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2010. Pàg. 327-351.
- GARCÍA HERRERO, M^a del C., "Aragón y el monasterio de la Trinidad en Valencia: la renuncia a financiar el proyecto de la reina María", a *Mundos medievales II*, Universidad de Cantabria, Santander, 2014. Pàg. 1.365-1.378.
- GARCÍA PÉREZ, N., "El patronazgo artístico femenino y la construcción de la historia de las mujeres: una asignatura pendiente de los estudios de género", a *Los feminismos como herramienta del cambio social I*, Universitat de les Illes Balears (UIB), Palma, 2006. Pàg. 121-128.
- GARRIDO GONZÁLEZ, E. (ed.) [et al.], *Historia de las mujeres en España*, Síntesis, Madrid, 1997.
- HALL McCASH, J., *The Cultural Patronage of Medieval Women*, University of Georgia, Georgia, 1996.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600)*.

Estudios y documentación, Instituto alicantino de cultura "Juan Gil-Albert", Alicante, 2006.

JUAN VIDAL, J., *Els Burgues, una Nissaga de poder*, el Tall, Palma de Mallorca, 2003.

LUCA DE TENA, C. (coord.), *Reyes y Mecenas: los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España: Toledo, museo de Santa Cruz: 12 de marzo-31 de mayo 1992*, Electa, Madrid, 1992.

LLABRÉS, G., "Galería de artistas mallorquines", a *BSAL*, vol. 18, 1920-1921. Pàg. 274-275.

LLOMPART, G., "La orfebrería medieval en torno al 1400", a *Mayurqa*, 12, 1974. Pàg. 87-123.

LLOMPART, G., *La pintura medieval mallorquina: su entorno cultural y su iconografía*, vol. 3 i 4, Luis Ripoll, Palma de Mallorca, 1977-1980.

LLOMPART, G., *La pintura gótica en Mallorca*, Polígrafa, Barcelona, 1987.

LLOMPART, G., "Identificación del 'Maestro de las predelas' y encuadre de otros más", a *Estudis Baleàrics*, vol. 29/30, 1988 juny/setembre. Pàg. 45-52.

LLOMPART, G., "Maestros albañiles y escultores en el Medievo mallorquín", a *BSAL*, vol. 49, 1993. Pàg. 249-272.

LLOMPART, G., *Miscelánea documental de pintura y picapedrería medieval mallorquina*, Museu de Mallorca, Palma de Mallorca, 1999.

LLOMPART, G., "Mallorca-Flandes: línea directa i costa amunt", a *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) i Museo de Bellas Artes de Bilbao, Barcelona i Bilbao, 2003. Pàg. 69-75.

MARTIN, T.(ed.), Ed. *Reassessing the Roles of Women as 'Makers' of Medieval Art and Architecture*, Brill, Leiden/Boston, 2012.

MELERO MONEO, M^a L. (ed.) [et al.] , *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra (Barcelona), 2001.

MENA MARQUÉS, M., "La imagen de la mujer en la pintura española en comparación con la pintura italiana", a *La imagen de la mujer en el arte español, actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1990. Pàg. 103-111.

-
- McKIERNAN GONZÁLEZ, E., "Reception, Gender and Memory: Elisenda de Montcada and her dual-effigy tomb at Santa Maria de Pedralbes", a *Reassessing the Roles of Women as 'Makers' of Medieval Art and Architecture*, Brill, Leiden/Boston, 2012. Pàg. 309-354.
- MIQUEL JUAN, M., "Los clientes de retablos en la Valencia del gótico internacional", a *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Instituto alicantino de cultura "Juan Gil-Albert", Alicante, 2006. Pàg. 13-44.
- MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero: talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*, Universitat de València, Valencia, 2008. Pàg. 41-118.
- MOLINA I FIGUERAS, J., "De la religión de obras al gusto estético. La promoción colectiva de los retablos pictóricos en la Barcelona cuatrocentista", a *Imafronte*, 12-13, 1998. Pàg. 187-206.
- MOLINA I FIGUERAS, J., *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999. Pàg. 15-56.
- MURRAY, D. G., *Conventos y monasterios de Mallorca: historia, arte y cultura*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1992.
- ORTIZ MORENO, C., "*Item Eligo Sepulturam*" els espais de la mort a ciutat de Mallorca (segles XIII-XIV), UIB, Palma de Mallorca, 2013-2014 (TFM inèdit).
- PASCUAL, A. (coord.), *La Seu de Mallorca*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1995.
- PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, M., *Las reinas y el arte: el patronazgo artístico de Blanca de Castilla*, Universidad de León, León, 2012.
- PLADEVALL FONT, A.(dir), *L'art gòtic a Catalunya, Arquitectura I*, Enciclopedia catalana, Barcelona, 2002-2004.
- PLADEVALL FONT, A.(dir), *L'art gòtic a Catalunya, Pintura I*, Enciclopedia catalana, Barcelona, 2005.
- POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, vol. IV, part I, Harvard University, New York, 1933.
- ESPAÑOL I BERTRAN, F., "La Seu Vella: els seus promotors", a *La Seu Vella de Lleida. La Catedral, els promotors, els artistes. S.XII a s. XIV*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1991. Pàg. 77-92.
- ESPAÑOL I BERTRAN, F. I YARZA LUACES, J. (dir.), a *Cataluña Medieval: del 20*

-
- de mayo al 10 de Agosto*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1992.
- ESPAÑOL I BERTRAN, F., "Clientes y promotores en el gótico catalán", a *Cataluña Medieval: del 20 de mayo al 10 de Agosto*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1992. Pàg. 217-231.
- ESPAÑOL I BERTRAN, F., *Els escenaris del rei: art i monarquia a la Corona d'Aragó*, Angle, Manresa, 2001.
- ESPAÑOL I BERTRAN, F., *El gótico catalán*, Angle, Manresa, 2002.
- RODRÍGUES, A. M., "The Treasures and foundations of Isabel, Beatriz, Elisenda and Elionor: The Art Patronage of four Iberian Queens in the Fourteenth Century", a *Reassessing the Roles of Women as 'Makers' of Medieval Art and Architecture*, Brill, Leiden/Boston, 2012. Pàg. 903- 936.
- ROEBERT, S., "Leonor de Sicilia y Santa Clara de Teruel: la fundación reginal de un convento de clarisas y su primer desarrollo", *Anuario de Estudios Medievales*, 44/1, enero-junio de 2014. Pàg. 141-178.
- SABATER, T., *La pintura mallorquina del segle XV*, Universitat de les Illes Balears (UIB), Palma, 2002.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Madrid, 1950.
- SANJUST I LATORRE, C., *L'obra del Reial monestir de Santa Maria de Pedralbes des de la seva fundació fins al segle XVI: un monestir reial per a l'ordre de les clarisses a Catalunya*, Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), Bellaterra, 2010.
- SAURET GUERRERO, M. T.(coord), *Historia del Arte y Mujeres*, Universidad de Málaga, Málaga, 1996.
- SCIROCCO, E., "L'altare maggiore angioino della basilica napoletana di S. Chiara", a *Centro Interuniversitario per la storia delle città campane nel Medioevo*, quaderno 4, 2014. Pàg. 313-359 i 473-488.
- SEGURA GRAIÑO, C., "Las mujeres medievales. Perspectivas historiográficas", a *Las mujeres en la Edad Media*, Sociedad Española de Estudios Medievales y Editum, Murcia-Lorca, 2013. Pàg. 33-54.
- SEGURA GRAIÑO, C., "La sociedad urbana" i "La transición del medioevo a la modernidad", a *Historia de las mujeres en España*, Síntesis, Madrid, 1997. Pàg. 185-218 i pàg. 219-248.
- SERRA DESFILIS, A., "Promotores, tradiciones e innovación en la arquitectura

valenciana del siglo XV”, a *Goya*, 334, 2011. Pàg. 58-73.

SESMA MUÑOZ, A. (dir.), *La Corona de Aragón en el centro de su Historia: 1208-1458. La Monarquía aragonesa y los reinos de la Corona*, Gobierno de Aragón y Grupo de Investigación de Excelencia (CEMA) Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2010.

SILLERAS FERNÁNDEZ, N., *María de Luna, poder piedad y patronazgo de una reina bajomedieval*, Institución Fernánado el Católico (IFC), Zaragoza, 2012.

SILVA MAROTO, P., "Pintura y sociedad en Castilla en época de los Reyes Católicos", a *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra (Barcelona), 2001. Pàg. 619-631.

SILVA MAROTO, P., "La pintura hispanoflamenca a Castella", a *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) i Museo de Bellas Artes de Bilbao, Barcelona i Bilbao, 2003. Pàg. 77-86.

SILVA MAROTO, P., "La colección de pinturas de Isabel la Católica", a *Isabel la Católica: la magnificencia de un reinado: quinto centenario de Isabel la Católica, 1504-2004*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2004. Pàg. 115-126.

TARAVILLA BAQUERO, O., *Perfiles de la promoción artística: la mujer bajomedieval en la Corona de Aragón*, Universitat de Girona, Girona, 2008.

VALDEÓN BARUQUE, J. (ed.), *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica: ponencias presentadas al III Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica, celebrado en las ciudades de Valladolid y Santiago de Chile en el otoño de 2002*, Ámbito, Valladolid, 2003.

WADE LABARGE, M., *La mujer en la Edad Media*, Nerea, Madrid, 1986.

WATTENBERG GARCÍA, E. (coord.), *Isabel la Católica: la magnificencia de un reinado: quinto centenario de Isabel la Católica, 1504-2004*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2004.

YARZA LUACES, J., "Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano", a AA.VV, *Patronos, promotores, mecenas y clientes: VII Congreso de Historia del Arte Español*, Universidad de Murcia, Murcia, 1988. Pàg. 15-47.

YARZA LUACES, J., *Baja Edad Media, los siglos del gótico*, Sílex, Madrid, 1992.

YARZA LUACES, J., "Gusto y promotor en la época de los Reyes Católicos", a

Ephialte, número III, 1992. Pàg. 51-70.

YARZA LUACES, J., *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Nerea, Madrid, 1993.

YARZA LUACES, J., "Comerç artístic entre Flandes i els regnes hispans", a *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) i Museo de Bellas Artes de Bilbao, Barcelona i Bilbao, 2003. Pàg. 107-115.

YARZA LUACES, J., "Isabel la Católica coleccionista, ¿sensibilidad estética o devoción?", a *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica: ponencias presentadas al III Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica, celebrado en las ciudades de Valladolid y Santiago de Chile en el otoño de 2002*, Ámbito, Valladolid, 2003. Pàg. 219-248.

YARZA LUACES, J., *Isabel la Católica: promotora artística*, Edilesa, León, 2005.

ANNEXES

NOBLESA

CRONOLOGIA	OBRA	DESTINACIÓ	PROMOTORA	AUTOR	PREU
1404, abril 15	Retaule de la Passió	no consta	Vídua del noble Arnau Burgues	Pere Marçol pintor	no consta

ESTAMENT

ECLESIASTIC

CRONOLOGIA	OBRA	DESTINACIÓ	PROMOTORA	AUTOR	PREU
Segons apunt notarial el març de 1456 està sense acabar	Retaule titular del convent de Sta. Margalida	Convent de Sta. Margalida	Abadessa Graciosa des Catlar	Joan Rosat pintor	235 lliures mallorquines
haurà d'estar acabada el dia de Sta. Isabel de 1448	l'edificació de la nova església	Monestir de Sta. Elisabet	Sor Joaneta Grua, com a priora de la comunitat	Huguet Barxa lapiscida	350 lliures mallorquines
no consta	Taula Sant Pere papa.	no consta	als peus figura probablement la donant amb vestida amb hàbit	Atribuïda a Pere Terrencs pintor	no consta

BURGESIA I

PARROQUIANS

CRONOLOGIA	OBRA	DESTINACIÓ	PROMOTORA	AUTOR	PREU
1417	Ull d'argent	Ofrena a la verge de Lluch	La dona del argenter Antoni Martí	Antoni Martí argenter	no consta
1377	Retaule de Sant Mateu i Sant Francesc	La Seu. Capella de Sant Mateu que demana per duplicar-la amb doble Sant titular	Margarita viuda del mercader Joan Artús	Mestre de Sant Mateu pintor	no consta
26-8-1472	Capella	Capella a la claustra de la Seu	Johaneta, dona del mercader Jaume Company	Martí Creix lapiscida	doscentas sinquante liures de moneda de Mallorca,
1397?	Talla d'un crucifix de fusta	La Seu	Surten 3 dones més altres homes: Madona Francesca den Galiana (costurera)	Llorenç Tosquella escultor	1 sou
			Madona Cunieres		1 sou
			Madona de Mn. Berenguer de Galiana		1 sou



Fig. 1.

Església de Santa Chiara. Promotora Sança de Mallorca. Consagració l'any 1340.

Tomba de Robert d'Anjou I i altar amb escultures realitzades per Pacio e Giovanni Bertini.

Reial monestir de Santa Chiara. Nàpols. Itàlia.

Font de la fitxa tècnica: SCIROCCO, E., "L'altare maggiore angioino della basilica napoletana di S. Chiara", a *Centro Interuniversitario per la storia delle città campane nel Medioevo*, quaderno 4, 2014. Pàg. 324-326 i 479.

Font de la imatge: SCIROCCO, E., "L'altare maggiore angioino della basilica napoletana di S. Chiara", a *Centro Interuniversitario per la storia delle città campane nel Medioevo*, quaderno 4, 2014. Pàg. 479.



Fig. 2.

Detall d'un dels costats de l'altar, emblema de Sança de Mallorca.

Ornamentació escultòrica realitzada per Pacio e Giovanni Bertini. Ca. 1330-1340.

Reial monestir de Santa Chiara. Nàpols. Itàlia.

Font de la fitxa tècnica: SCIROCCO, E., "L'altare maggiore angioino della basilica napoletana di S. Chiara", a *Centro Interuniversitario per la storia delle città campane nel Medioevo*, quaderno 4, 2014. Pàg. 326-333 i 485.

Font de la imatge: SCIROCCO, E., "L'altare maggiore angioino della basilica napoletana di S. Chiara", a *Centro Interuniversitario per la storia delle città campane nel Medioevo*, quaderno 4, 2014. Pàg. 485.



Fig. 3.

Fresc la multiplicació dels pans i els peixos. Atribuït al Mestre de Giovanni Barrile. Ca. 1331.

Pared nord del refectori o la sala capitular de l'antic convent franciscà annex.

Reial monestir de Santa Chiara. Nàpols. Itàlia.

Font de la fitxa tècnica: ALOMAR ESTEVE, G., "Iconografía y heráldica de Sancha de Mallorca reina de Nápoles", a *BSAL*, vol. 35, 1976-1977. Pàg. 19. Làmina XVI. SCIROCCO, E., "L'altare maggiore angioino della basilica napoletana di S. Chiara", a *Centro Interuniversitario per la storia delle città campane nel Medioevo*, quaderno 4, 2014. Pàg. 486.

Font de la imatge: SCIROCCO, E., "L'altare maggiore angioino della basilica napoletana di S. Chiara", a *Centro Interuniversitario per la storia delle città campane nel Medioevo*, quaderno 4, 2014. Pàg. 486.



Fig. 4.

Fresc del Crist Redemptor amb sis sants i els donants de la casa d'Anjou.

Atribuït a Lello de Orvieto. Datació entre 1333-1343.

Pared sud. Antiga sala capitular o refectori dels frares menors.

Reial monestir de Santa Chiara. Nàpols. Itàlia.

Font de la fitxa tècnica: ALOMAR ESTEVE, G., "Iconografía y heráldica de Sancha de Mallorca reina de Nápoles", a *BSAL*, vol. 35, 1976-1977. Pàg. 28-29. SCIROCCO, E., "L'altare maggiore angioino della basilica napoletana di S. Chiara", a *Centro Interuniversitario per la storia delle città campane nel Medioevo*, quaderno 4, 2014. Pàg. 487.

Font de la imatge: SCIROCCO, E., "L'altare maggiore angioino della basilica napoletana di S. Chiara", a *Centro Interuniversitario per la storia delle città campane nel Medioevo*, quaderno 4, 2014. Pàg. 487.



Fig. 5.

Retable o predel·la de Santa Margalida. Joan Rosat. Documentada 1455-1456.

Tremp damunt taula. La peça dividida en dues sèries de tres compartiments.

Dimensions: Mides de cada sèrie: 0,72 m. x 2,03 m. ample; compartiments: 0,61 m x 0,62 m.

Una sèrie al Monestir de la Concepció i l'altra part al Museu de Mallorca. Palma de Mallorca. Espanya.

Font de la fitxa tècnica: SABATER, T., *La pintura mallorquina del segle XV*, Universitat de les Illes Balears (UIB), Palma, 2002. Pàg. 231 i 282.

Font de la imatge: LLOMPART, G., *La pintura gòtica en Mallorca*, Polígrafa, Barcelona, 1987.

Il·lustració 74.



Fig. 6.

Taula de Sant Pere Papa i la donant. Atribuïda a Pere Terrenchs. 1483-1497.

Tremp damunt taula. Parador desconegut.

Font de la fitxa tècnica: SABATER, T., *La pintura mallorquina del segle XV*, Universitat de les Illes Balears (UIB), Palma, 2002. Pàg. 413.

Font de la imatge: LLOMPART, G., *La pintura gòtica en Mallorca*, Polígrafa, Barcelona, 1987. Il·lustració 100.



Fig. 7.

Retaula dels Sants Mateu i Francesc. Mestre de Sant Mateu. ca. 1377.

Taula al temple. Mides: 3,21 m x 3,09 m.

Museu de la Catedral. Palma de Mallorca. Espanya.

Font de la fitxa tècnica: LLOMPART, G., *La pintura medieval mallorquina: su entorno cultural y su iconografía*, vol. 3, Luis Ripoll, Palma de Mallorca, 1977-1980. Pàg. 37.

Font de la imatge: LLOMPART, G., *La pintura gòtica en Mallorca*, Polígrafa, Barcelona, 1987. Il·lustració 21.