

**Las imágenes de María en el gótico mallorquín.
Tipologías y variantes iconográficas**

**The images of Mary in the Majorcan gothic.
Typologies and iconographic variants**

María Magdalena CERDÀ GARRIGA

Universitat de les Illes Balears

Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts

Grup de Recerca Estudis Medievals (GRESMED)

m.cerda@uib.es

Recibido: 10/04/2013

Aprobado: 15/04/2013

Resumen: La iconografía mariana constituye una de las más abundantes representaciones del arte medieval, especialmente en la escultura devocional de la baja edad media. A partir del análisis de las piezas conservadas de imaginería mariana del gótico mallorquín, se aporta un estudio tipológico, iconográfico y estilístico de esta manifestación artística, clave para entender el alcance del arte gótico y el ulterior desarrollo de las artes plásticas en la isla.

Palabras clave: Imaginería gótica, escultura gótica, Mallorca medieval, iconografía mariana.

Abstract: Marian iconography is one of the most copious representations of medieval art, especially in devotional sculpture of the late Middle Age. Based on an analysis of the surviving pieces of Marian statues of the Majorcan Gothic, a typological, stylistic and iconographic study of this art is provided, which is the clue to understand the scope of the Gothic art and further development of the visual arts in the island.

Keywords: Gothic woodcarving, Gothic sculpture, medieval Majorca, Marian iconography.

Sumario: 1. Introducción. 2. La imaginería mariana en el contexto de la Mallorca medieval. 3- Tipologías. Evolución estilística y variantes iconográficas. 3.1. La Virgen sedente. Las primeras imágenes de María. 3.2. La Virgen erguida. El esplendor del gótico. 3.3. La Virgen sagrario. La función eucarística de María. 3.4. La Virgen dormida. Los orígenes de la devoción a la Asunción. 4. A modo de conclusión. Bibliografía.

1. Introducción

El presente artículo nace a raíz de la investigación llevada a cabo en el trabajo de fin de master bajo el título “Imaginería mariana en Mallorca. Siglos XIII-XV” (2012),¹ cuyos resultados fueron presentados en la conferencia “Imaginería mariana en Mallorca en la baja edad media”.² Conforma, a la vez, un capítulo de

¹ Trabajo de fin de máster (*Màster en Patrimoni Cultural: investigació i gestió*, Universitat de les Illes Balears) defendido en septiembre de 2012.

² Conferencia impartida en la *Societat Arqueològica Lul·liana*, Palma de Mallorca, el día 17 de diciembre de 2012.

la tesis doctoral en curso, titulada “La imaginería medieval mallorquina (1229-1520)”, dirigida por la doctora en arte medieval Tina Sabater.³

La citada investigación se centra en una de las iconografías más abundantes dentro del conjunto de la imaginería medieval mallorquina, como es el grupo de piezas de escultura exenta, principalmente realizadas en madera, que representan a la Virgen, con o sin el Niño, y datadas entre el siglo XIII e inicios del XVI. Esta aproximación aporta una primera sistematización de esta manifestación artística desde la introducción de los primeros modelos importados desde la Corona de Aragón a lo largo del siglo XIII, su asentamiento y difusión, las influencias foráneas y la evolución tipológica de esta iconografía dentro del arte gótico mallorquín. También cabe incidir en que se trata de un patrimonio destacado, ya que esta iconografía aparece, se perfecciona y consolida en Mallorca durante este período, poniendo las bases representativas para el ulterior desarrollo de la escultura devocional mallorquina.

La imaginería medieval mallorquina es una de las manifestaciones artísticas menos conocidas y estudiadas del arte gótico mallorquín. Si nos acercamos a los estudios previos sobre este campo, se puede remarcar su heterogeneidad, ya que se trata de un corpus de publicaciones muy variado, con obras devocionales, catálogos de exposiciones, capítulos de libros y artículos académicos. Los estudios monográficos más antiguos sobre las imágenes marianas son libros de la primera mitad del siglo XX, de marcado carácter devocional, que aportan una recopilación de devociones y tallas conservadas. Dentro de este grupo se pueden destacar las obras de Gaspar Munar, centradas en los santuarios de advocación mariana⁴ y en el culto a la Asunción.⁵ A lo largo de los últimos treinta años han aumentado las publicaciones centradas en esta materia, aunque sin alcanzar un carácter de estudio sistematizado. Al respecto son de consulta obligatoria las numerosas aportaciones documentales de Gabriel Llompart al estudio de algunas tipologías (virgen sagrario y virgen dormida).⁶ Junto a este autor se debe citar

³ Me gustaría expresar mi agradecimiento a la doctora Tina Sabater por su ayuda y soporte a lo largo de la investigación.

⁴ MUNAR OLIVER, Gaspar, 1968, *Los santuarios marianos en Mallorca*, Palma, Imprenta SS. Corazones.

⁵ MUNAR OLIVER, Gaspar, 1950, *Devoción en Mallorca de la Asunción*, Palma, Imprenta SS. Corazones.

⁶ La bibliografía de Gabriel Llompart sobre el tema es muy extensa, aunque se pueden citar los estudios tipológicos más importantes, algunos en colaboración: LLOMPART, Gabriel; JUAN, Jerónimo, 1965, “Las Vírgenes-sagrario de Mallorca”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, nº 32, Palma, Societat Arqueològica Lul·liana, p. 177-192. LLOMPART MORAGUES, Gabriel, 1986, “La Mare de Déu Morta a Mallorca, entre el folklore i la litúrgia” en: AA. VV., *Món i misteri de la festa d’Elx*, València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, p. 93-100. LLOMPART, Gabriel; PALOU, Joana Maria, 1997c, “Les imatges escultòriques de la Mare de Déu en Majestat de l’època del Regne Privatiu de Mallorca: precedents, paral·lels i transcendència”, en: *El Regne de Mallorca a l’època de la dinastia privativa: XVI Jornades d’Estudis Locals*, Palma, Institut d’Estudis Baleàrics, p. 411-423. LLOMPART, Gabriel; PALOU, Joana Maria, 2000, “De portal a portal: innovació i tradició a l’escultura mallorquina del segle XV”, en: *Al tombant de l’edat mitjana: tradició medieval i cultura humanista. XVIII Jornades d’Estudis Històrics Locals*, Palma, Institut d’Estudis Baleàrics, p. 407-425.

también el trabajo llevado a cabo por Joana Maria Palou, con varias publicaciones centradas en algunas de las imágenes objeto del presente estudio.⁷ Finalmente se deben mencionar aquellos catálogos de exposición que han incluido algunas de estas piezas marianas, como es el caso de *Nostra Dona Santa Maria dins l'art mallorquí* (1988)⁸ y *Mallorca Gòtica* (1998).⁹

2. La imagería mariana en el contexto de la Mallorca medieval

La imagería mariana va intrínsecamente unida al culto cristiano centrado en la devoción hacia la figura de la Virgen. Para comprender mejor el fenómeno de difusión de dicha iconografía cabe remontarse al origen de la devoción mariana en Mallorca, que ayudará a situar esta manifestación artística en su contexto histórico y religioso.

La aparición de la imagería mariana en Mallorca se encuentra ligada al hecho histórico de la conquista de la isla, en manos musulmanas, por parte de las tropas del rey de la Corona de Aragón, Jaime I, en el año 1229. La repoblación y gestión de las nuevas tierras, que pasaron a formar parte de la Corona de Aragón, condujeron indudablemente a la introducción de la religión cristiana en el territorio y a la instauración del Obispado de Mallorca el 9 de noviembre de 1230, independiente del de Cataluña. Durante los primeros tiempos del reino cristiano la vida eclesiástica no estaba del todo organizada, por lo cual el Obispo de Barcelona, Berenguer de Palol, se encargó de gestionarla en esta primera etapa. También destacó el papel del pavorde de Tarragona, Ferrer de Pallarés, que fue el primero en hacer una división sistemática de Mallorca en parroquias el año 1235, cuando llegó a la isla siguiendo las órdenes del Papa Gregorio IX. El documento más representativo que informa sobre el nombre y titular de las primeras parroquias que se crearon en la isla es la Bula *Cum a nobis petitur*, firmada por el Papa Inocencio IV en Lyon el año 1248, por petición del primer obispo de Mallorca, Ramón de Torrella.¹⁰

Desde la inmediata post-conquista la devoción y el culto marianos se instauraron en la isla. Ya en el propio desarrollo de la conquista la figura de la Virgen María estaba presente para las tropas catalano-aragonesas y por el propio rey Jaime I, y así lo recuerdan las crónicas reales en diversos momentos de la

⁷ Se pueden citar algunas publicaciones como: PALOU SAMPOL, Joana Maria, 1994, "Consideracions a l'entorn de Nostra Dona de la Seu del Portal del Mirador com a obra de Guillem Sagrera", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, nº 50, Palma, Societat Arqueològica Lul·liana, p. 565-570. PALOU SAMPOL, Joana Maria, 1998a, "Nostra Dona del Puig de Maria i l'escultura mariana medieval a Pollença", en: *El Puig de Pollença. Espiritualitat-Història-Art*, Pollença, El Gall, p. 17-24. PALOU SAMPOL, Joana Maria, 2010, "La imatge de la Mare de Déu de Lluç", *Randa*, nº 65, Barcelona, Curial, p. 65-72.

⁸ AA. VV., 1988, *Nostra Dona Sta. María dins l'art mallorquí* (catálogo de exposición), Palma, Govern Balear.

⁹ AA. VV., 1998, *Mallorca Gòtica* (catálogo de exposición), Palma, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Govern Balear.

¹⁰ XAMENA, Pere, RIERA, Francesc, 1986, *Història de l'Església Mallorca*, Palma, Editorial Moll, p. 42-50

conquista: desde el discurso de Jaime I en las Cortes de Cataluña en el año 1228, pasando por la tempestad del viaje hacia la isla, al final del asedio de la ciudad islámica, y finalmente cuando se despidió de los que se quedaron en la isla conquistada.¹¹ También se puede recordar cómo, justo después de la conquista, Jaime I concibió la construcción de la Catedral sobre la mezquita mayor de *Madina Mayurqa*; el templo, dedicado a María Santísima, se purificó para poder llevar a cabo el culto cristiano desde los primeros momentos. Igualmente se puede comprobar cómo en las primeras parroquias mallorquinas, citadas en la Bula del Papa Inocencio IV (1248), destaca la abundancia de templos dedicados a Santa María,¹² como muestra del desarrollo y anclaje de la devoción mariana en Mallorca a partir del siglo XIII.

Dentro de este contexto de repoblación e instauración del Cristianismo cabe entender las primeras manifestaciones de la imaginería mariana. A partir de la aparición de las primeras piezas a lo largo del siglo XIII, y con las consecuentes Ordinaciones del año 1300, que favorecieron la creación de nuevos pueblos en la isla, se puede comprobar cómo la difusión del culto mariano se expandirá de forma creciente en el contexto del gótico mallorquín, con la abundante profusión de imágenes de la Virgen como titulares de las iglesias parroquiales, santuarios y oratorios durante los siglos XIV y XV. Una prueba de esta vivificación de la devoción mariana son las frecuentes leyendas que rodean a las imágenes de la Virgen, y que pretenden vincular las piezas en cuestión con un descubrimiento excepcional y milagroso, asegurando su devoción popular y las peregrinaciones al templo que las custodiaba, así como las numerosas donaciones de exvotos, joyas y vestidos que los fieles agradecidos les procuraban.

La profusión en la devoción y producción de imaginería mariana durante la baja edad media se constata en el número de piezas conservadas, una cincuentena. Así mismo se debe tener en cuenta que esta cantidad es inferior a la de la época, a causa de la desaparición de imágenes a lo largo de los siglos. Esta circunstancia se ve agravada por aquellas piezas que, a causa de su ubicación actual en colecciones particulares mallorquinas y de fuera de la isla, han sido imposibles de localizar y estudiar. Las piezas que interesan para el presente análisis son aquellas obras de escultura exenta que fueron creadas para el culto y la devoción mariana en el interior de los templos. Pero igualmente también se han incluido en esta selección aquellas piezas exentas, normalmente realizadas en piedra, que se encuentran o encontraban vinculadas a un contexto arquitectónico, sin formar parte de un conjunto o grupo escultórico. Este es el caso de ciertas imágenes situadas originalmente en portales de oratorios o iglesias, y que en cierto momento de su historia fueron desubicadas y descontextualizadas, pasando a recibir culto en el interior del templo o formando parte de fondos museísticos. Al respecto cabe incidir en una problemática inherente a esta manifestación artística, derivada de su condición como bien mueble, como es su mal estado de conservación a causa de los cambios de gusto, abandono, mutilaciones

¹¹ JAUME I, 1994, *Llibre dels Feyts*, Barcelona, Edicions 62.

¹² En la Bula papal del año 1248 se citan dieciséis templos con advocación mariana en Mallorca (XAMENA, RIERA 1986: 53-57.)

intencionadas o degradaciones ambientales que han sufrido a lo largo de su historia.

Debido a las funciones litúrgicas, procesionales y cultuales que eran inherentes a las imágenes medievales, el material más idóneo y más común para su confección es la madera, policromada y dorada; así se constata cómo el 65% de la producción mallorquina es realizada en madera. Las tallas de madera, por sus características, suponían para las parroquias y santuarios un coste menor que las esculturas en otros materiales, como el mármol o alabastro, menos usual y más costoso. Estas imágenes debían presidir el templo y las funciones litúrgicas desde el presbiterio, seguramente ubicadas sobre el altar mayor o dentro de un nicho, y también protagonizaban actos litúrgicos, como procesiones o escenificaciones religiosas.¹³

Las imágenes marianas realizadas en piedra, mármol o alabastro no son tan abundantes: representan un 35% de la producción mallorquina. Aquellas realizadas en piedra (principalmente piedra arenisca de Santanyí) suelen estar asociadas a su ubicación original en fachadas o en otros contextos arquitectónicos.¹⁴ En cambio, las piezas de mármol o alabastro, constituyen muestras de mayor calidad de la imaginería, vinculándose a la producción cortesana propia del gótico francés o a los nuevos planteamientos renacentistas italianos. Por este motivo se puede comprobar cómo en la mayoría de imágenes realizadas en materiales nobles se trata de piezas importadas desde los focos artísticos más avanzados, y que llegan a Mallorca por diversas causas (encargos, compras o donaciones), sirviendo de modelo para la difusión y consolidación del estilo gótico en el arte medieval mallorquín.

3. Tipologías. Evolución estilística y variantes iconográficas

En el presente apartado se profundizará en cada una de las tipologías de imaginería mariana existentes en el contexto del gótico mallorquín (1229-1520),¹⁵ a partir de la clasificación tipológica de las piezas, atendiendo principalmente a su configuración iconográfica, que comporta en algunos casos una funcionalidad litúrgica específica. Siguiendo esta premisa se presenta esta iconografía a partir de cuatro tipologías principales: la Virgen Sedente, la Virgen Erguida, la Virgen Sagrario y la Virgen Dormida. A la vez, el conjunto se

¹³ LLOMPART, PALOU 1997c: 41.

¹⁴ También hay algunas piezas realizadas en piedra arenisca sin una relación arquitectónica documentada (*Virgen de Bellver* de Sant Llorenç des Cardassar, *Virgen de Sant Salvador* de Felanitx, *Virgen de Cura*, *Virgen del Puig* de Pollença, *Virgen de Felanitx*). Este material no resulta extraño, ya que es abundante en Mallorca durante la baja edad media y fue usado para la confección de escultura monumental y arquitectónica.

¹⁵ Se debe hacer un apunte sobre la cronología que se estudia, 1229-1520, basada en los criterios aceptados y establecidos en el campo de la Historia del Arte medieval en Mallorca. Se parte del análisis de las piezas conservadas con posterioridad a la conquista catalana de Mallorca del año 1229 hasta la llegada a la isla de los nuevos ideales renacentistas en las primeras décadas del siglo XVI. Este límite cronológico coincide en el contexto histórico con la crisis político-social derivada del estallido y represión de la revuelta de las Germanías (1521-1523).

analizará a partir de criterios cronológicos y estilísticos, para poder conocer la llegada, el desarrollo y la difusión de cada una de estas tipologías en Mallorca.

3.1. La Virgen sedente. Las primeras imágenes de María.

La iconografía de la *Theotokos Kyriotisa* (la que sostiene al Señor), también denominada *Maiestas Mariae* (María en Majestad) o *Sedes Sapientiae* (Trono de la Sabiduría), se suele aplicar especialmente a la Virgen entronizada que presenta sobre su falda al Niño Jesús.¹⁶ De acuerdo con el rigor dogmático y el estilo hierático del arte bizantino, este tipo de representaciones de María no suelen ser realistas, ya que su objetivo es mostrar a la Virgen como trono de la majestad de Cristo, identificado con la sabiduría divina y simbolizando a la Iglesia. Este prototipo, que surge en el arte bizantino de la alta edad media, pasa a Occidente y se expande rápidamente en la producción de la imaginería románica, durante la segunda mitad del siglo XI y principios del siglo XII, sin grandes modificaciones. Con la llegada de los nuevos postulados del arte gótico en el siglo XIII, la tipología empieza a dejar de lado el sentimiento simbólico que comporta esta representación, abandonando el hieratismo primitivo.

La Virgen sedente es la iconografía más antigua con que se conoce a la Virgen en Mallorca, y la más abundante después de la tipología de la Virgen erguida. Las primeras piezas marianas que llegan a la isla durante el siglo XIII son sedentes y todavía muestran signos del estilo tardorrománico catalán por su acusada frontalidad, hieratismo y rigidez; mostrando en la mayoría de los casos una medida desproporcionada de la cabeza respecto del cuerpo y un alargamiento y verticalidad del tronco en relación a las piernas. Las dos figuras, Virgen y Niño, no se relacionan entre ellas, sino que se mantienen fijas mirando hacia el espectador. La Virgen suele adquirir una posición rigurosamente frontal, igual que el Niño, que se ubica centrado en las rodillas de la Madre. Los rasgos faciales son exagerados y severos, con rostro alargado, labios finos, ojos grandes y almendrados, que reflejan la fuerza comunicativa con el fiel. La Virgen suele vestir túnica, manto, velo y corona, y por debajo de la falda sobresalen los zapatos apuntados, a la moda de la época, que apoya en el trono. El Niño viste túnica, por debajo de la cual sobresalen los pies desnudos, y en muchos casos también lleva corona. Los ropajes de las dos figuras suelen presentar pliegues lineales y esquemáticos, huyendo del naturalismo en la caída de las ropas.

Estas primeras piezas del siglo XIII son escasas en Mallorca, ya que solo cuatro imágenes han pervivido hasta la actualidad, tres de ellas consideradas como provenientes de Cataluña,¹⁷ seguramente traídas por los conquistadores y repobladores, a causa de la inexistencia de talleres de imaginería en la Mallorca de la inmediata post-conquista.

¹⁶ MONREAL TEJADA, Luis, 2000, *Iconografía del Cristianismo*, Barcelona, El Acantilado, p. 160.

¹⁷ Llompart y Palou consideran que las imágenes de Lloseta, Pollença y Artá son de procedencia catalana. (LLOMPART, PALOU 1997c: 411).



Fig. 1. *Virgen de Lloseta*, último tercio del siglo XII.
Iglesia parroquial de Lloseta. Fotografía: Magdalena Cerdá (2010).

La *Virgen de Lloseta*,¹⁸ la *Virgen de la Cel·la Vella* de Pollença¹⁹ y la *Virgen de Sant Salvador d'Artà*²⁰ provienen de parroquias u oratorios rurales y siguen los parámetros expresados. Quizás la que más destaca es la *Virgen de la Grada*, de la Catedral de Mallorca, pieza que ha llegado a la actualidad con importantes mutilaciones, sin conservar las cabezas y las manos de las figuras medievales.²¹ Aunque la pieza sigue el mismo modelo iconográfico que las anteriores, presenta un carácter más moderno, propio del estilo gótico primerizo, el llamado estilo

¹⁸ Pieza de madera policromada titular de la iglesia parroquial de Lloseta, donde todavía recibe culto. Se puede considerar la pieza más antigua conservada en Mallorca, seguramente del último tercio del siglo XII. (LLOMPART, Gabriel, PALOU, Joana Maria, 1997a, “Marededéu del Cocó” en: *Catalunya Romànica*, XXVI, Barcelona, p. 384).

¹⁹ Imagen de madera policromada conservada en el Museo Municipal de Pollença, proveniente de la antigua ermita de la Cel·la Vella de Ternelles, y considerada como la primera titular del municipio, con una cronología del primer tercio del siglo XIII. (PALOU 1998: 22).

²⁰ Imagen de madera policromada conservada en el oratorio de Sant Salvador d'Artà, considerada del primer tercio del siglo XIII. (LLOMPART, Gabriel, PALOU, Joana Maria, 1997b, “Marededéu de Bellpuig”, en: *Catalunya Romànica* XXVI, Barcelona, p. 384-385).

²¹ La pieza fue gravemente reformada el año 1592 con la restauración que le fue practicada para renovarle las caras y las manos de las figuras, que fueron sustituidas por unas modernas. (MATHEU MULET, Pedro Antonio, 1955, *Iconografía Mariana. Guías de la Seo de Mallorca*, Palma, SS Corazones, Palma, p. 20).

1200,²² que posiblemente favoreció, por su importancia como primera titular de la Catedral,²³ el posterior desarrollo de la tipología siguiendo los nuevos planteamientos del gótico. A pesar de la escasez de imágenes conservadas del doscientos, se puede suponer que casi todas las parroquias de advocación mariana debieron de contar con su imagen titular a lo largo del siglo XIII.

La tipología sedente se difundió en Mallorca y se adaptó pronto a la nueva moda gótica, con la irrupción de los modelos surgidos en el ámbito francés. Así, la escultura devocional presentará un abanico tipológico más diversificado y un enriquecimiento formal. El progresivo realismo y humanidad con que el arte gótico dota a las figuras se materializa en la pérdida de la rigidez románica, las figuras presentan formas más naturalistas y humanizadas, se empiezan a mover y relacionar, el tratamiento de los pliegues de la ropa se suaviza y los rostros se armonizan. Los ejemplos que se pueden enmarcar dentro del final del doscientos y el inicio del trescientos denotan este cambio y adaptación al nuevo estilo a partir de la movilidad que sufre el Niño: primero pierde la postura central para ubicarse sobre la rodilla izquierda de la Madre, rasgo que ya presentaba la avanzada pieza de la Grada. Esta nueva postura del Niño se puede ver en algunas piezas, como son las de Banyalbufar,²⁴ Artà,²⁵ Sencelles,²⁶ Costitx²⁷ y Crestatx.²⁸ A pesar de iniciarse en el nuevo estilo, las figuras todavía conservan algunas reminiscencias estilísticas propias del románico, como la acusada frontalidad de las figuras, cierta inexpresividad gestual o el esquematismo en los pliegues de la ropa, rasgos que se podrían atribuir a su factura de carácter popular.

²² LLOMPART; PALOU: 1997c, 412.

²³ Palou la considera como la primera titular de la Catedral (PALOU SAMPOL, Joana Maria, 1998b, “Anònim. Nostra Dona de la Grada” en: AA DD, *Mallorca Gòtica* (catálogo de exposición), Palma, Museu Nacional d’Art de Catalunya, Govern Balear, p. 222).

²⁴ Talla de madera policromada gravemente reformada en una restauración moderna (a mediados del siglo XX por el escultor Tomàs Vila), considerada por algunos autores como la primera titular de la parroquial de Banyalbufar. (RIPOLL, Luis, 1972, *Iconografía mallorquina de la Virgen*, Palma, Imprenta Mossèn Alcover), datada en torno a las primeras décadas del siglo XIV. (LLOMPART, PALOU 1997c: 412).

²⁵ Pieza en mal estado de conservación resguardada en el Museo Regional de Artà, considerada como la primera titular de la parroquia del municipio a principios del siglo XIV. (LLOMPART, PALOU 1997c: 412.)

²⁶ Imagen de madera con restos de policromía y abundantes mutilaciones (no se conserva la figura del Niño), conservada en el Museo Diocesano de Mallorca, proveniente de la parroquia de Sencelles y con una cronología en torno a las primeras décadas del siglo XIV. (LLOMPART, PALOU 1997c: 412-413).

²⁷ Imagen de madera con abundantes repintados conservada en la iglesia parroquial de Costitx, considerada del primer tercio del siglo XIV. (LLOMPART, PALOU 1997c: 412).

²⁸ Imagen de madera policromada conservada en el oratorio de Crestatx, que sufrió un importante cambio en el siglo XVI a raíz de su instalación en el retablo del *Roser* (las cabezas originales de las dos figuras fueron sustituidas por otras modernas). Recientemente se ha publicado un trabajo que analiza el origen y evolución de la obra. Vid. OBRADOR CLADERA, Josep, 2012, *De la Mare de Déu de Binifaldó (Lluc) a Nostra Senyora del Roser (Sa Pobla)*, Palma, Documenta Balear.



Fig. 2.

Fig. 2. *Virgen de la Victoria*, siglo XIV. Oratorio de la Victoria, Alcudia. Fotografía: Magdalena Cerdá (2012).



Fig. 3.

Fig. 3. Pere de Sant Joan (atr.) *Santa María la Mayor*, c. 1400. Iglesia parroquial de Inca. Fotografía: Magdalena Cerdá (2012).

Otras piezas de inicios del siglo XIV muestran un avance tipológico, a través de la postura del Niño, que se sostiene de pie sobre María.²⁹ De ellas destaca la *Virgen de la Victoria* de Alcudia,³⁰ que resulta más avanzada por la sinuosa curvatura de las figuras, la armonía de los rostros y el tratamiento de los ropajes, que denota un estilo gótico asentado. Algunos ejemplos de la progresiva relación entre Madre y Niño se pueden observar en algunas piezas más tardías, del siglo XV o inicios del XVI, como la Virgen del tímpano de la parroquial de Algaida,³¹

²⁹ Muestran esta característica la *Virgen de la Victoria* de Alcudia y la desaparecida talla de la *Virgen de la Font Santa* de Campos. También adquiere esta postura avanzada el Niño del altorrelieve del tímpano de la Capilla de Santa Ana del Palacio de la Almudaina de Palma (c. 1310).

³⁰ Talla de madera policromada que preside el altar del Santuario de la Victòria d'Alcúdia y que por su estilo e indumentaria podría datar del segundo tercio del siglo XIV.

³¹ Esta imagen que presenta rasgos todavía trecentistas se data en relación a la construcción del templo, documentado en 1420 (documento de referencia publicado por: ROSSELLÓ VAQUER, R., 1998, *Noticiari d'Algaida: Castellitx a l'Edat Mitjana*, Palma, p. 29).

dónde la figura del Niño aparece girada hacia la Madre, o la *Virgen del Llamp*,³² que sostiene al Niño con las dos manos, mientras él se apoya en el cuerpo de la Madre. La tipología de la Virgen sedente, protagonista de las tallas marianas del siglo XIII y parte del XIV, tenderá a desaparecer a finales del trescientos. Los ejemplos tardíos a lo largo del siglo XV son escasos y se pueden entender como una pervivencia de un modelo anclado en el pasado y de carácter popular,³³ aunque también se conserva algún ejemplo de calidad con ciertas influencias del gótico internacional, como es el caso de *Santa María la Mayor* de Inca.³⁴

Mientras que con el asentamiento de la imaginería mariana en Mallorca la tipología sedente constituye una de las representaciones más comunes, pasada esta primera etapa de transición estilística y una vez instalado el estilo gótico en la plástica mallorquina, el modelo pervivirá a la sombra de las nuevas y exitosas representaciones iconográficas de la Virgen. Es el caso de la tipología de la Virgen erguida, que, por sus características, favorece un tratamiento más refinado, detallista y teatral de su fisonomía y contorno, propio del estilo gótico.

Fijándonos en los atributos que sostienen las figuras en estas representaciones, se sigue el prototipo iconográfico instaurado durante el románico en las imágenes más primerizas, mientras que se pueden observar cambios relacionados con la evolución estilística del gótico a medida que avanzamos el siglo XIV, cuando los objetos inanimados (esfera, libro) son sustituidos por elementos extraídos de la naturaleza, que dan un aire más próximo a las figuras (flores, frutos o pájaros). La figura de María suele portar corona sobre la cabeza,³⁵ destacando su papel de reina y señora; aunque cabe apuntar que esta es más común en las imágenes del siglo XIII y algunos ejemplos aislados del XIV. A partir de esta fecha parece que la figura de María se representa sin corona, con la cabeza desnuda cubierta con un velo. En otros casos, más extraños, la talla de la Virgen puede portar un nimbo ornamentado con o sin rayos, que podría ser de factura posterior.³⁶ La Virgen sostiene, normalmente en su mano derecha, una esfera terrestre,³⁷ una

³² Imagen de piedra con restos de policromía que se conserva en el claustro del convento de San Francisco de Palma de Mallorca. Es de cronología tardía, en torno a las primeras décadas del siglo XVI.

³³ Un ejemplo de producción popular tardía siguiendo la tipología sedente es la imagen mariana del santuario de *Consolació* de Santanyí de finales del siglo XV.

³⁴ Pieza conservada en la iglesia parroquial de Inca, datada en torno al 1400 y atribuida por Durliat a la mano del escultor de la Picardía Pere de Sant Joan, a partir de las similitudes estilísticas con otras obras documentadas del artista. (DURLIAT, Marcel, 1963, "Un artiste picard en Catalogne et à Majorque: Pierre de Saint-Jean", *Caravelle. Cahier du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, Toulouse, Institut pluridisciplinaire pour les études sur les Amériques à Toulouse, p. 111-120, p. 114).

³⁵ En algunos casos no se conservan las coronas originales de la talla, que han sido sustituidas por otras de plata, normalmente colocadas en la coronación canónica de la imagen.

³⁶ Les imágenes que portan nimbo son la *Virgen del Roser* de Crestatx y la desaparecida *Virgen de la Font Santa* de Campos.

³⁷ La esfera es una alegoría del mundo, símbolo mayestático de la soberanía de Cristo sobre todo lo creado (TRENS, Manuel, 1947, *María: Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, p. 404).

fruta (granada)³⁸ o una flor,³⁹ aunque se debe tener en cuenta que muchos atributos originales han desaparecido o han sufrido modificaciones, fruto de reformas posteriores de la imagen.

El Niño, que puede llevar corona o llevar la cabeza desnuda, suele levantar su mano derecha para bendecir a los fieles, mientras con su mano izquierda puede sostener diversos atributos: el libro,⁴⁰ más común en las representaciones de tradición tardorrománica del siglo XIII y algunos ejemplos del siglo XIV; una esfera terrestre,⁴¹ atributo que parece más común en las representaciones del siglo XIV y XV; o un pajarillo,⁴² caso de la *Virgen* del portal de la parroquia de Algaida, único ejemplo conservado con este atributo en la tipología sedente, y que se convertirá en prototípico de la tipología gótica erguida. Finalmente se puede citar como caso aislado el ejemplo más avanzado de la *Virgen del Llamp*, cuyo Niño no sostiene ningún atributo.

También resulta interesante comprobar cómo la iconografía de la Virgen sedente en la imaginería de Mallorca resulta bastante homogénea y con pocas variaciones. Otras manifestaciones artísticas del gótico mallorquín presentan un abanico más amplio en la representación de María con el Niño en posición sedente, como es el caso de la Virgen de la Humildad, iconografía surgida en el Trecento italiano con la denominación de *Madonna dell'Umilita*,⁴³ que representa a la Virgen con el Niño sentada en el suelo, en algunas ocasiones

³⁸ Únicamente el ejemplo de la *Virgen de la Cel·la Vella* de Pollença sostiene en su mano una fruta posiblemente una granada. Según Trens, cuando la Virgen sostiene una fruta (manzana o granada) suele ser una derivación de la primitiva esfera terrestre de las imágenes más antiguas. La granada es un símbolo de la fecundidad y la esperanza (TRENDS 1947: 563-564.). Igualmente cabe apuntar que esta pieza perdió su brazo derecho que fue reconstruido con una restauración reciente, por este motivo no se puede confirmar si el atributo original era una granada u otro.

³⁹ El atributo de la flor en la mano de María tiene un consagrado significado simbólico a partir de la asociación de *Virgo* (Virgen) y *Virga* (vara), juego de palabras presente en la literatura mariana medieval. Al respecto Fulbert, obispo de Chartres en el siglo X resume el sentido de este atributo con las siguientes palabras: *Virgo Dei Genitrix virga est, flor Filius eius* (La Virgen, Madre de Dios, es la vara, la flor es su Hijo). El atributo de la flor es uno de los más frecuentes en la imaginería medieval mariana, pero que, como el resto de atributos, con el paso del tiempo fue perdiendo su significado simbólico para convertirse en un simple adorno (TRENDS 1947: 552).

⁴⁰ Es el Libro Sagrado, símbolo de la divina sabiduría de Cristo, donde constan las profecías que Jesús ha venido a realizar (TRENDS 1947: 568).

⁴¹ *Vid.* Nota 37.

⁴² Según Trens el pajarillo presente en la iconografía mariana representaría en sus orígenes a la paloma del Espíritu Santo, para convertirse durante el gótico en un simple instrumento o juguete en manos del Niño, perdiendo así su primitivo simbolismo (TRENDS 1947: 549). Otra interpretación es su identificación con el alma que, redimida y liberada de su cautiverio, busca refugio en Dios. (Para más información sobre el simbolismo del pájaro en el arte occidental *vid.* FRIEDMANN, Herbert, 1946, *The symbolic goldfinch: Its history and significance in European devotional art*, Washington, Pantheon Books).

⁴³ Para más información sobre la iconografía de la Virgen de la Humildad, *Vid.* MEISS, Millard, 1936, "The Madonna of Humility", *The Art Bulletin*, nº 18, New York, College Art Association. p. 435-464.

sobre un cojín. En iconografía puede combinarse con la “Virgen de la Leche”, cuando aparece la Virgen dando el pecho al Niño. Aunque esta iconografía no está presente en la imaginería mallorquina,⁴⁴ sí es frecuente en la pintura o la escultura arquitectónica contemporáneas.⁴⁵ Haciendo referencia a la iconografía de la “Virgen de la Leche” en posición sedente, más rara, tampoco está presente en la producción mallorquina, aunque sí se conservan algunos ejemplos en el ámbito hispánico.⁴⁶ Como se verá posteriormente, la aparición de la iconografía de la “Virgen de la Leche” en la imaginería mallorquina se producirá en el esplendor del gótico, especialmente en el caso de la tipología de la Virgen erguida, de la cual se conservan algunos ejemplos tardogóticos. Otra iconografía inusual en posición sedente es la Virgen de la Esperanza,⁴⁷ de la cual no se conservan ejemplos en tipología sedente en la producción mallorquina,⁴⁸ a pesar de conservarse alguna pieza en el contexto catalán.⁴⁹

3.2. La Virgen erguida. El esplendor del gótico

La tipología de la Virgen erguida es la más abundante en la imaginería gótica mallorquina. Este hecho se explica por la cronología en que Mallorca se incorpora a la esfera artística de la edad media europea, el siglo XIII, cuando los modelos tardorrománicos empiezan a caer en desuso por el surgimiento progresivo del nuevo estilo gótico en el contexto francés. Como se ha mencionado anteriormente, precisamente las primeras imágenes marianas de Mallorca en la época de la post-conquista muestran todavía la herencia de este período de transición entre los dos estilos, coexistiendo piezas tardorrománicas provenientes de Cataluña con las primeras obras de incipiente estilo gótico, todas

⁴⁴ En imaginería se conservan algunos ejemplos en el contexto hispánico: *Virgen de la Humildad* (alabastro, siglo XIV) de la iglesia de Santo Domingo de Jerez de la Frontera, Cádiz; la *Virgen de la Humildad* (alabastro, siglo XV) de la Colección Cabot de Barcelona (TRENS 1947: 451, 453) o la *Virgen de la Humildad* conservada en la iglesia de Cubells (ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2002, *El gótico catalán*, Manresa, Angle, Caixa Manresa, p. 153).

⁴⁵ La iconografía de la Virgen de la Humildad está presente en la pintura gótica mallorquina, al respecto se puede citar la Tabla de la Virgen de la Humildad con ángeles músicos de Francesc Comes. Vid. SABATER REBASSA, Tina, 2002, *La pintura mallorquina del segle XV*, Palma, Edicions UIB. Sobre esta iconografía en la escultura arquitectónica se pueden citar tres claves de bóveda. JUAN VICENS, Antònia, 2012, *Els artesans de la pedra i l'escultura arquitectònica. Mallorca c. 1390-1520*, Palma, Universitat de les Illes Balears, Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts (Tesi Doctoral), p. 514-517.

⁴⁶ Se pueden citar los ejemplos de la *Virgen de la Leche* en posición sedente de Santo Domingo de la Calzada, Logroño (siglo XV) (TRENS 1947: 466.) o una *Virgen de la Leche* del siglo XIV conservada en el Museu Frederic Marés de Barcelona (MFM 950)

⁴⁷ Imagen de María en que es visible su estado de embarazo por su vientre voluminoso.

⁴⁸ Únicamente se conserva una pieza con la iconografía de la Virgen de la Esperanza en Mallorca de época medieval, en posición erguida: es el ejemplo conservado en la iglesia parroquial de Sa Pobla.

⁴⁹ Trens aporta un ejemplo de una Virgen de la Esperanza en posición sedente, una talla del siglo XV conservada en el Museu Provincial de Girona (TRENS 1947: 83.)

de tipología sedente. Se debe entender cómo el estilo gótico pleno en el campo de la imaginería no se empezará a difundir en la isla hasta inicios del trescientos, por lo cual las imágenes de tipología erguida, prototipo gótico por excelencia, hacen su aparición a partir del siglo XIV.

El conjunto de piezas que se engloban dentro de la tipología erguida abarcan una cronología entre inicios del siglo XIV y comienzos del XVI, y servirán para ver la evolución de la imaginería en el contexto del arte gótico insular. Las primeras piezas erguidas empiezan a abandonar las características propias de los modelos tardorrománicos, las figuras se desprenden de la rigidez, frontalidad y esquematismo propios de este estilo, para aparecer las primeras piezas influenciadas por el gótico clásico, siguiendo los modelos creados en la órbita francesa en el siglo XIII. Se caracterizan por su incipiente sinuosidad y curvatura del cuerpo con el característico *hanchement*, el rostro es armónico y sonriente, y el tratamiento de las vestiduras y los cabellos es todavía sencillo, pero con un mayor naturalismo. La indumentaria de la Virgen está configurada generalmente por una túnica ancha que puede ir ceñida a la cintura y con el clásico manto; mientras que el Niño puede vestir túnica o únicamente llevar cubierta la parte inferior del cuerpo.

Las primeras piezas de tipología erguida, que se pueden enmarcar en los dos primeros tercios del siglo XIV, son la Virgen conservada en el Museo Diocesano,⁵⁰ los ejemplos de la parroquial de Sóller⁵¹ y del santuario de Lluc.⁵² A

⁵⁰ Imagen conservada en el Museo Diocesano de Mallorca, proveniente del convento trinitario del Santo Espíritu de Palma, donde según parece estuvo ubicada en el tímpano de la iglesia medieval (ANÓNIMO, 1885, “Binissalem, 16 Febrero 1883, Sr. Director del Boletín de la Arqueológica Luliana”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul-liana*, nº 1, Palma, Societat Arqueològica Lul-liana, p. 54). La pieza, que presenta importantes mutilaciones en la figura del Niño, es de proporciones estilizadas con *hanchement* marcado y se podría datar en el segundo tercio del siglo XIV.

⁵¹ En la iglesia parroquial de Sóller se conservan dos piezas que parecen de importación a tenor de su confección en mármol y alabastro, y que datarían en torno a la primera mitad del siglo XIV: una Virgen de mármol policromado, con graves mutilaciones. (Para más información *Vid.* MANOTE, Maria Rosa, 1998, “Anònim. Mare de Déu de Sóller”, en: AA.VV., *Mallorca Gòtica* (catálogo de exposición), Palma, Museu Nacional d’Art de Catalunya, Govern Balear. p. 241). Y la *Virgen de la Rosa*, obra de pequeño formato en alabastro policromado. (Para más información *Vid.* LLOMPART, Gabriel; PALOU, Joana Maria, 1988a, “Anònim. Mare de Déu” en: AA.VV., *Nostra Dona Sta. Maria dins l’art mallorquí* (catálogo de exposición), Palma, Govern Balear, p. 92).

⁵² En el Santuario de Lluc se conservan dos piezas marianas góticas: una es la *Virgen de Lluc*, titular del santuario, obra que ha sido objeto de múltiples estudios, entre los que se destaca el de Llopart, que la considera obra del segundo tercio del siglo XIV. (LLOMPART MORAGUES, Gabriel, 1987, “Nostra Dona Santa Maria de Lluc”, *Analecta Sacra Tarraconensia*, nº 60, Barcelona, Fundació Balmesiana, p. 249-269). Mientras que Palou la data en el último tercio del siglo XIII (PALOU SAMPOL 2010: 69). La segunda pieza se conserva en el museo del santuario, es una obra de gran calidad realizada en alabastro e importada desde Flandes a inicios del siglo XVI. (OBRADOR SOCÍAS, Josep, 1952, *Santa María de Lluch. Historia de su Colegiata: Mallorca*, Palma, Imprenta Sagrados Corazones, p. 141-142); aunque claramente su factura es anterior. Lacarra Ducay la vincula a los talleres parisinos de principios del siglo XIV. (LACARRA DUCAY, María Carmen, 1983, “Una escultura gótica en Mallorca: La Virgen con el Niño del Museo de Lluc”, en: AA.VV., *Homenaje a Don Federico Torralba en su jubilación del*

medida que se avanza en la cronología del trescientos se puede comprobar como progresivamente el estilo va entrando en un estadio de madurez, con piezas vinculadas al gótico avanzado, con un tratamiento de los cabellos y las ropas cada vez más naturalista, sin dejar de lado el porte elegante y sinuoso característico del gótico clásico. Al respecto se puede citar la pieza de la *Virgen del Puig* de Puigpunyent.⁵³

A finales del siglo XIV, con la irrupción en Mallorca del gótico internacional de la mano de artistas foráneos, como Pere de Sant Joan, Antoni Canet o Jean de Valenciennes, se produce la entrada de nuevas formas en la escultura mallorquina, con el consecuente esplendor del arte gótico, que conjuga influencias borgoñonas, flamencas e italianas con un estilo marcado por los contrastes, como el naturalismo, la elegancia, la estilización y la destreza técnica. No obstante, en el campo de la imaginería no fueron completamente asimiladas las nuevas aportaciones, sino que convivieron con rasgos heredados del trescientos. La mezcla de características dará lugar a piezas de calidad como la *Virgen de Bellver* de la parroquia de Sant Llorenç des Cardassar,⁵⁴ la *Virgen de la Bona Nova* de Alcudia⁵⁵ o la *Virgen de la Lluinària* de Lluçmajor,⁵⁶ todavía con un porte estático, pero que muestran su avance estilístico en el tratamiento plástico y rico de los ropajes. De finales del siglo XIV se puede citar una obra de gran calidad, como es la *Virgen del parteluz del Portal del Mirador* de la

profesorado, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, p. 165-177), y Beseran propone que es de producción flamenca vinculada a algún taller del Valle del Mosa y datada en el segundo tercio del siglo XIV. (BESERAN, Pere, 1998, "Taller flamencosà. Mare de Déu" en: AA.VV., *Mallorca Gòtica* (catálogo de exposición), Palma, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Govern Balear, p. 236).

⁵³ Imagen de alabastro con restos de policromía, conservada en la iglesia parroquial de Puigpunyent, datada en la segunda mitad del siglo XIV. Llompart y Palou la consideran de posible origen francés. (LLOMPART, Gabriel, PALOU, Joana Maria, 1988b, "Anònim. Nostra Dona del Puig" en: AA.VV., *Nostra Dona Sta. Maria dins l'art mallorquí* (catálogo de exposición), Palma, Govern Balear, p. 89), aunque no se podría descartar que fuera una importación peninsular a causa de la abundancia de este material en la Corona de Aragón.

⁵⁴ Pieza confeccionada en piedra arenisca con restos de policromía, conservada en la iglesia parroquial de Sant Llorenç des Cardassar, datada a finales del siglo XIV y atribuida por Palou al escultor de la Picardía Jean de Valenciennes. (PALOU SAMPOL, Joana Maria, 1998c, "Joan de Valencines. Santa Maria de Bellver" en: AA.VV., *Mallorca Gòtica* (catálogo de exposición), Palma, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Govern Balear, p. 247-248).

⁵⁵ Pieza de piedra arenisca conservada en el Museo Parroquial de Alcudia y proveniente del portal del oratorio de Santa Aina de Alcudia. Se la puede datar a mediados del siglo XV, en relación a las obras de renovación del oratorio, cuando se confeccionaron el dosel y ménsula que la alojaban.

⁵⁶ Imagen de madera policromada y dorada, conservada en la iglesia parroquial de Lluçmajor, que dataría de la primera mitad del siglo XV en relación a la documentación de la fiesta de *Santa Maria Canellera* (el documento de referencia fue publicado por: FONT OBRADOR, 1974, *Historia de Lluçmajor. Vol. 2: el siglo XV*, Palma, p. 493)

Catedral, obra considerada como una importación italiana por el halo clasicista que desprende.⁵⁷

En cuanto a las últimas tendencias de la imaginería gótica durante la segunda mitad del siglo XV e inicios del XVI, se constata la presencia de una doble tendencia. Por una parte destaca la tradición tardo-gótica del trabajo del escultor local Gabriel Moger II, especializado en imaginería en madera policromada y dorada. Sus obras se enmarcan dentro de un estilo muy característico, que permite estudiar el trabajo de este imaginero a caballo entre el siglo XV y el XVI: las ropas presentan una profusión y complicación de los pliegues, que adquieren gran volumen y suntuosidad, también visible en los ricos detalles de la ornamentación de las figuras y los rostros idealizados. Dentro de la tipología erguida se pueden mencionar dos ejemplos de la *Virgen de Gracia* y la *Virgen de Porreras*,⁵⁸ ya que el resto de obras marianas del artista se engloban dentro de la tipología de Virgen sagrario. Por otra parte, desde las últimas décadas del cuatrocientos, se hace cada vez más patente la influencia italiana en el arte gótico, favorecida por los contactos existentes entre Mallorca e Italia durante la baja edad media. Esta se constata en la llegada a la isla de piezas de gran calidad y gran formato, realizadas en mármol y alabastro, que denotan un tratamiento naturalista avanzado, con aires de serenidad clásica, preludio de los posteriores planteamientos renacentistas, como es el caso del grupo de piezas denominado como interpretaciones de la “Madonna di Trapani”.⁵⁹

Dejando de lado las cuestiones estilísticas, también se debe tener en cuenta que en Mallorca se produce un tipo de trabajo no siempre consonante con las novedades artísticas del momento. La imaginería, por su carácter devocional, a veces demuestra una factura popular y de poca calidad, anclada en fórmulas arcaicas. Esta producción más regular es presente en la tipología erguida, con obras que presentan cierta desproporción, actitudes estáticas y un trabajo un poco

⁵⁷ El posible origen italiano de la pieza fue apuntado por Wethey, Durliat y Sabater. Otros autores la han atribuido a escultores mallorquines como Pere Morey y Guillem Sagrera (para una semblanza historiográfica *vid.* SABATER REBASSA, Tina, 2003, “Guillem Sagrera, arquitecto y escultor”, en: CANTARELLAS, C. [et al.], *La Lonja de Palma*, Palma, Direcció General d'Arquitectura i Habitatge, p. 64)

⁵⁸ Pieza de considerables dimensiones (2,20 m alto), conservada en la iglesia parroquial de Porreras. La imagen se ha atribuido a la mano del imaginero Gabriel Moger II por la similitud con otras obras documentadas. (LLOMPART, JUAN 1965: 191.)

⁵⁹ En el santuario de l'Annunziata de Trapani (Sicilia) se venera desde el siglo XIV una imagen mariana de mármol atribuida a Nicola Pisano, que tuvo gran repercusión dentro del gótico mediterráneo por la gran cantidad de réplicas e interpretaciones que existen en Italia y en la Península Ibérica. (ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2002-2003, “Les imatges marianes: prototips, rèpliques i devoció”, *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, nº 15, Barcelona, Amics de l'Art Romànic, Institut d'Estudis Catalans, p. 98.). El término de “interpretaciones de la Madonna di Trapani” o “copias de la Madonna di Trapani tipo A” lo acuñó Ángela Franco (FRANCO MATA, Ángela, 1992, “Hacia un corpus de las copias de la Madonna di Trapani Tipo A (España)”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, nº 10, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, p. 73).

tosco de los cabellos, facciones y ropajes. Se pueden citar, como ejemplo de este trabajo local de segunda fila, la *Virgen de la Salud*⁶⁰ o la *Virgen del Miracle*.⁶¹

Partiendo de la calidad artística de las piezas de esta tipología se puede concluir que dentro del conjunto existe una gran heterogeneidad, con la presencia de piezas de gran calidad, juntamente con otras que demuestran una falta de experiencia y renovación de algunos talleres imagineros locales. Aludiendo al origen de las piezas, tema siempre complicado de abordar cuando no se cuenta con la documentación archivística necesaria, se puede precisar que una parte de las piezas de imaginería mariana erguida son importadas desde focos artísticos destacados como Cataluña, Francia, Flandes o Italia. Su procedencia foránea suele ir asociada a la calidad de las mismas, así como, en algunos casos, al material en qué están confeccionadas, constituyendo los ejemplos de mármol y alabastro la tendencia general de las obras importadas.⁶² Un claro ejemplo de la gran afluencia de imágenes importadas es el citado grupo de Trapani, de finales del siglo XV e inicios del XVI, entre las que se pueden destacar la *Virgen de Bunyola*,⁶³ *Nuestra Señora de Mallorca*,⁶⁴ la *Virgen del Carmen*⁶⁵ y el ejemplar conservado en el Museo Diocesano de Mallorca.⁶⁶

⁶⁰ Imagen de mármol o alabastro con restos de policromía, conservada en la parroquia de San Miguel de Palma y que se podría datar en el primer tercio del siglo XV.

⁶¹ Pequeña talla de piedra con restos de policromía, conservada en la parroquia de la Inmaculada de Sant Magí, proveniente del portal de la iglesia del desaparecido *Hospital dels Orfes*. (MUNAR OLIVER 1968: 198), cuya datación podría concretarse entre finales del siglo XIV e inicios del XV en relación a la construcción del templo.

⁶² Al respecto se debe recordar la inexistencia en Mallorca de minas de estos materiales. Hasta día de hoy la documentación sobre la importación de estos materiales es escasa: únicamente se puede citar la presencia de alabastro para la confección del sepulcro de Ramón Llull. (El documento de referencia fue publicado por PIFERRER, Pablo, QUADRADO, José María, 1969 (1888), *Islas Baleares*, Palma, El Ayer, p. 425), dato que puede dejar abierta la hipótesis de que este material fuera usado por los imagineros locales para la construcción de obras. Respecto de las minas de alabastro más cercanas a la isla, se pueden citar las explotadas en la zona catalano-aragonesa durante la baja edad media, como son las de Beuda (Gerona) y las de Gelsa (Zaragoza). (MANOTE CLIVILLES, Maria Rosa, 1997, “Aproximación a la figura del escultor catalán en la Baja Edad Media”, en: *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV* (catálogo de la exposición), Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, p. 61). Para más información sobre el Trabajo del alabastro en la Corona de Aragón, Vid BARRAL ALTET, Xavier, MANOTE CLIVILLES, Maria Rosa, 1987, “Le sculpteur et l’oeuvre en albâtre au XVè siècle. Père Joan et le retable de la cathédrale de Saragosse”, en: *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, II, Paris, Picard, p. 575-582. ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 1994, “L’escultor Joan de Tournai a Catalunya”, *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, nº XXXIII, Girona, p. 379-432. ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 1996, “Jaume Cascalls revisado: nuevas consideraciones y obras”, *Locus Amoenus*, nº 2, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, p. 65-84.

⁶³ Pieza de mármol de Carrara de tamaño natural (1,50 m alto), ubicada en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Bunyola. Obra considerada de importación sud-italiana y datada a finales del siglo XV, en relación a una deja testamentaria de 1495. (CAPÓ, Josep, 1970, “Història de la Maredeu de Bunyola. Esboç monogràfic”, en: *Llibre de la Mare de Déu de Bunyola en el L’aniversari de la seva reposició en el retaule major de la parròquia de Bunyola*, Bunyola, Imp. Moderna, p. 18).

La representación de la Virgen erguida, a diferencia de las otras tipologías, presenta un abanico iconográfico más amplio, englobando diferentes tipos de representaciones de María. Continuando con la tónica sedente, la representación de María como Madre de Dios es la iconografía más abundante, constituyendo el modelo iconográfico mariano por excelencia del arte gótico, que abandona la representación de María como trono de Cristo, para remarcar el carácter maternal y su progresiva relación afectuosa con el Niño, iconografía también conocida como “Virgen de la Ternura”.⁶⁷ Los ejemplos más avanzados en esta relación materno filial se pueden observar en la pieza de *Nuestra Señora de Mallorca*, donde el Niño apoya una mano en el pecho de María y se aproxima a ella con el cuerpo, gesto considerado como una fórmula pudorosa que alude a la “Virgen de la Leche”.⁶⁸

La iconografía de la “Virgen de la Leche” es aquella en que se representa a la Madre dando el pecho al Niño, y que deriva de la *Galaktotrophusa* bizantina o la *Virgo Lactans* romana de los primeros tiempos del Cristianismo. De esta iconografía aparecen los primeros ejemplos conocidos en España en el siglo XIII, en estilo románico tardío,⁶⁹ pero será en pleno auge gótico cuando alcance su máxima difusión por el carácter afectuoso que comporta. Las piezas medievales que siguen esta iconografía mantienen el carácter pudoroso de María, que solo

⁶⁴ Pieza de mármol de considerables dimensiones (2 m alto) conservada en la iglesia de la Sangre de Palma y datada entre finales del siglo XV e inicios del XVI. Ha sido atribuida por Alomar y Krufft al taller del escultor sud-italiano de Domenico Gagini. (ALOMAR, Gabriel, 1969-1970, “Dos obras de arte del sur de Italia en Palma de Mallorca”, en: *Studi in onore di Roberto Pane*, Napoli, Istituto di storia dell'architettura, p. 244-246. LLOMPART, PALOU 2000: 415), y por Franco a la mano de Francesco Laurana. (FRANCO MATA 1992: 77). La pieza muestra similitudes con otras obras de Laurana, como la Virgen con el Niño conservada en el Castelnuovo de Nápoles.

⁶⁵ Escultura de mármol de Carrara de tamaño natural (1,45 m de alto), ubicada en la iglesia de la Sangre de Palma, originaria del desaparecido convento del Carmen de Palma. Considerada obra de producción sud-italiana de finales del siglo XV. Fue adscrita a la mano del escultor Francesco Laurana por Franco (FRANCO MATA 1992: 77), aunque formalmente se encuentra más cercana a la producción del taller del escultor Domenico Gagini. Repite el modelo de la Virgen de la Catedral de Siracusa, obra de Giuliano Manzino, seguidor de Gagini (se puede ver una fotografía de esta última obra en FRANCO MATA, A., “Hacia un corpus...”, p. 76). Esta filiación ya fue indicada por Krufft a partir de la documentación de varias piezas del artista en Barcelona a finales del siglo XV. (LLOMPART, PALOU 2000: 415).

⁶⁶ Pieza de alabastro policromado conservada en el Museo Diocesano de Mallorca, datada a principios del siglo XVI. Ha sido asociada a las formas del taller de Domenico Gagini. (FRANCO MATA, Ángela, 1984, “La Madonna di Trapani y su expansión en España” en: FRANCO MATA, Ángela, *Escultura gótica española en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia trecentista*, Madrid, Fundación Juan March, Madrid, p. 14), aunque el resultado formal es de inferior calidad, por lo que se puede asociar a un taller menos experto que sigue las fórmulas del citado maestro.

⁶⁷ RÉAU, Louis, 1996, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Tomo 1 Vol. 2, Barcelona, Ediciones Serbal, Barcelona, p. 103

⁶⁸ TRENS 1947: 607.

⁶⁹ TRENS 1947: 464.

deja al descubierto un pecho que sobresale por un corte de su túnica, y que es sustentado por el Niño, a veces inclinando su boca sobre él. En el caso mallorquín, las piezas de imaginería con esta iconografía pertenecen al grupo de Trapani, de finales del siglo XV e inicios del XVI⁷⁰ y de supuesto origen italiano.⁷¹



Fig. 4. *Virgen del Carmen*, finales del siglo XV.
Iglesia de la Sangre, Palma. Fotografía: Antonia Juan (2010).⁷²

Con el avance naturalista y la libertad que proporciona el gótico a la representación de la Virgen como Madre de Dios, se produce una explosión de variantes iconográficas de gran difusión. Al respecto se pueden citar las variaciones de la “Virgen de la Ternura” como el modelo en que el Niño aparece acariciando el rostro de la Madre en actitud afectuosa,⁷³ o la representación en la que el Niño posa su mano sobre la corona de la Virgen, representación sintética

⁷⁰ Se puede citar como precedente una obra de escultura arquitectónica que representa la iconografía de la “Virgen de la Leche” en posición erguida. Se trata de la pieza ubicada en el tímpano del portal de poniente de la Lonja de Palma, vinculada al taller del escultor Guillem Sagrera (1435-1446).

⁷¹ Las piezas que representan la iconografía de la “Virgen de la Leche” son la *Virgen del Carmen*, la *Virgen de Bunyola* y la *Virgen* conservada en el Museo Diocesano de Mallorca.

⁷² Quiero expresar mi agradecimiento a Antonia Juan por la cesión de la fotografía de la *Virgen del Carmen*.

⁷³ Uno de los ejemplos más paradigmáticos con esta iconografía es la *Virgen Blanca* de Toledo, de mediados del siglo XIV.

de la Coronación de María,⁷⁴ usual al contexto catalán.⁷⁵ A pesar de la gran difusión de estas variantes iconográficas en la escultura gótica hispana, estos modelos no se encuentran presentes en la imaginería del gótico mallorquín.

Una iconografía mariana que no incorpora la figura del Niño es la “Virgen de la Esperanza”, fórmula que surge de la mujer apocalíptica que iba a dar a luz al Niño y que representa a María en estado de embarazo, con el vientre prominente (dónde puede incorporar un disco solar radiante),⁷⁶ normalmente en actitud de oración o expectación. La iconografía de la Esperanza se constata en el arte hispánico a partir del siglo XIII, y su devoción se introdujo en Mallorca gracias al obispo Gil Sancho Muños, que en el año 1433 mandó que se celebrara en la Catedral la fiesta de la Expectación del parto de María. En 1451 el gremio de tejedores de lino adoptó esta advocación como protectora y le dedicó una capilla en la iglesia del Santo Espíritu de Palma.⁷⁷ A pesar de ser una devoción arraigada en la segunda mitad del siglo XV, se conserva un único ejemplar en imaginería medieval con esta iconografía, la *Virgen de la Esperanza* de Sa Pobla, obra de finales del siglo XV,⁷⁸ que se puede considerar la pieza más antigua con esta iconografía en Mallorca.

Otra iconografía que no incorpora la figura de Jesús es la “Virgen de la Gracia”, también conocida bajo las denominaciones de Consolación, Misericordia o Merced; advocaciones en las que el manto de la Virgen se convierte en un vehículo simbólico para la devoción popular.⁷⁹ Se trata de un tipo iconográfico vinculado a la Virgen auxiliadora relacionado con sucesos trágicos como la peste, y que representa a María erguida, mirando al frente y con las manos unidas delante del pecho en acción de plegaria. La advocación mariana de Gracia, que tiene sus orígenes en Italia durante los siglos XIV y XV,⁸⁰ tuvo una gran difusión durante la baja edad media en Mallorca. Al respecto se puede recordar la erección de la iglesia de Santa Maria de Gracia con su cofradía

⁷⁴ Las bases de esta representación se encuentran en los postulados de Cesáreo de Heisterbach en sus *Dialogus Maraculorum*. (ESPAÑOL BERTRAN 2002-2003: 101).

⁷⁵ Se pueden citar los ejemplos de la *Marededéus de Boxadors de Manresa* o *Marededéu de la Serra de Montblanc*. Se pueden ver fotografiadas en ESPAÑOL BERTRAN 2002: 52, 102.

⁷⁶ El disco solar es una alegoría de la luz que iluminará el mundo (CRESPO HELLÍN, Manuel, 1992, “María Grávida. La iconografía del dogma de la encarnación de Jesucristo en María”, *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, nº 3, Valencia, Universitat de València, p. 42).

⁷⁷ AMENGUAL BATLE, Josep, 1997, *Guía para visitar los santuarios marianos de Baleares*, Vol. 14 de la col·lecció María en los pueblos de España, Madrid, Encuentro, p. 139.

⁷⁸ Talla de madera policromada y dorada ubicada en el ático del retablo moderno de la capilla de San Joaquín y Santa Ana de la iglesia parroquial de Sa Pobla. Su devoción se documenta a principios del siglo XVI a partir de la existencia de un altar dedicado a la advocación de la Esperanza en la citada parroquia. (El documento de referencia fue publicado por OBRADOR SOCIAS, Josep, 1991, “Inventari de l'església parroquial de Sa Pobla. 1514”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, nº 47, Palma, Societat Arqueològica Lul·liana, p. 113-114).

⁷⁹ LLOMPART MORAGUES, Gabriel, 1961, “La Virgen del Manto en Mallorca. Apuntes de iconografía mariana bajomedieval y moderna”, *Analecta Sacra Tarraconensia*, nº 34, Barcelona, Fundació Balmesiana, p. 275.

⁸⁰ LLOMPART MORAGUES 1961: 276.

durante el siglo XV o la desaparecida capilla con esta advocación que existía en la iglesia conventual de San Francisco a finales del cuatrocientos.⁸¹



Fig. 5.

Fig. 5. *Virgen de la Esperanza*, finales del siglo XV. Iglesia parroquial de Sa Pobra. Fotografía: Magdalena Cerdá (2012).



Fig. 6.

Fig. 6. *Virgen de Gracia*, 1500. Santuario de Gracia (Llucmajor). Fotografía: Magdalena Cerdá (2012).

Con esta iconografía se conserva un único ejemplar en imaginería, la *Virgen de Gracia*⁸² del santuario homónimo del municipio de Llucmajor, obra del

⁸¹ MUNAR OLIVER, Gaspar, 1971, *La muntanya dels tres santuaris. II El Santuari de Gràcia*, Llucmajor, Imp. Moderna, p. 23.

⁸² Se debe apuntar que la citada imagen de la *Virgen de Gracia*, por su postura, ha sido considerada por Munar como una primeriza representación de la iconografía de la Inmaculada Concepción. (MUNAR OLIVER 1971: 24-25). Al respecto se puede recordar la problemática que gira en torno al origen de esta iconografía en las artes plásticas. E. Mâle sostiene que la iconografía inmaculista surge a inicios del siglo XVI a partir de las xilografías de las *Horas de la Virgen para el uso de Roma* (1505). (MÂLE, Émile, 1922, *L'art religieux de la fin du Moyen-âge. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Librairie A. Colin, p. 214). Réau, por su parte, defiende que al menos en el último cuarto del siglo XV ya aparece este tipo de representación en el contexto flamenco e italiano a partir de la aparición de los símbolos de la Letanías o de fraseología incluida en filacterias alusiva a la inmaculada concepción de María (la *Inmaculada Concepción* de Carlo Crivelli (1492) o el *Retablo de Santa Ana* del Museo Histórico de Frankfurt (c. 1496). *Vid.* RÉAU 1996: 87-88). La pieza mallorquina no presenta ninguno de estos símbolos y las inscripciones góticas que se incluyen en el manto únicamente rezan: “*Ave Regina coelorum...Ave...Ave gratia plena...Magnificat anima mea...*”

imaginero Gabriel Moger II documentada en el año 1500.⁸³ Este tipo de representación de María como auxiliadora es común en la baja edad media, sobre todo en la variante denominada “Virgen de la Misericordia o de la Merced”, que representa a la *Mater Omnium* protegiendo a la cristiandad bajo su gran manto,⁸⁴ temática frecuente en la pintura mallorquina del siglo XV.⁸⁵ En cambio, parece que esta variante iconográfica no es frecuente en la imaginería; en Mallorca no se conoce y en el contexto hispánico solo existen algunos ejemplos aislados.⁸⁶

Si se analizan los atributos de esta tipología se puede comprobar una tendencia hacia los elementos de tipo natural propios del gótico (flor, pájaro, fruta), frente a una pervivencia más bien marginal de los objetos inanimados prototípicos del románico (libro, esfera). De nuevo se debe tener en cuenta que muchas veces las figuras presentan atributos que no son originales, sino fruto de modificaciones o restauraciones posteriores. El atributo más frecuente que sostiene María es la flor,⁸⁷ presente en los ejemplos de los siglos XIV y XV, y que a veces incluso comparte con el Niño, en una actitud que remarca la ternura de la escena: es el caso de la *Virgen de Cura*.⁸⁸ En otros casos la Virgen puede sostener una fruta (manzana o granada),⁸⁹ como en la *Virgen de Bunyola*, o una esfera,⁹⁰ como *Nuestra Señora de Mallorca*, ejemplos avanzados en que el atributo de la Madre también se comparte con el Niño. Un caso especial es aquel en que la Virgen

ecce ancilla Domini” (“María, llena de gracia, reina del Cielo y esclava del Señor”). Otro apunte iconográfico sobre esta pieza lo hizo Ripoll, que, por la disposición y postura de la Virgen, pensó que se trataría originariamente de una Virgen Dormida, tipología presente en estas fechas en Mallorca, posteriormente reconvertida en una tipología erguida. (RIPOLL 1972: 59-60). Esta hipótesis resulta menos plausible por la propia advocación de Gracia a que hacen referencia los documentos, así como la inexistencia de noticias sobre la presencia de una Virgen Dormida venerada en el Santuario de Gracia. Queda entonces clara la iconografía de esta pieza vinculada a la Virgen auxiliadora o de la Misericordia. Este aspecto queda reforzado por el grave episodio de peste que sufrió el pueblo de Lluçmajor en 1495, y que repercutió en la devoción popular a partir de dejás testamentarias para la erección del Santuario de Gracia, para el que fue realizada la imagen (los documentos de referencia fueron publicados por FONT OBRADOR 1974: 522).

⁸³ En el testamento de Fray Guillem Galmés (1500), creador del santuario de Gracia, se cita: “*illum ymaginem Beate Mariae quam fecit in Moger quam imaginem det dicte ecclesie domine de Gracia*”. (FONT OBRADOR 1974: 526).

⁸⁴ MUNAR 1971: 121.

⁸⁵ Algunos ejemplos de esta iconografía en la pintura mallorquina son: la tabla de la *Verge de la Mercè* de la Catedral o la tabla de la *Marededéu de la Mercè* atribuida a Miquel Alcanyís, o el retablo de la *Verge Maria de la Mercè* de Rafael Mòger. Para más información al respecto, *vid.* SABATER REBASSA 2002, Ilustraciones 27a, 27b, 27c, 43, 43a, 68.

⁸⁶ Algunos ejemplos de la “Virgen de la Misericordia” en escultura son el grupo escultórico del siglo XV conservado en el Museo Diocesano de Barcelona o una pieza sedente del siglo XV del Museo Provincial de Gerona. (TRENS 1947: 269-270).

⁸⁷ *Vid.* Nota 39.

⁸⁸ Pequeña talla de piedra arenisca con restos de policromía que se venera en el santuario de Cura, obra de producción popular de principios del siglo XVI.

⁸⁹ *Vid.* Nota 38.

⁹⁰ *Vid.* Nota 37.

sostiene un libro,⁹¹ visible en la pieza conservada en el Museo Diocesano de Mallorca, y que se puede compartir con el Niño que aprende a escribir con un puntero en la mano, iconografía que se representa en la *Virgen de Bellver*. Esta última es una iconografía muy concreta, la educación del Niño, que surgió en el último tercio del siglo XIV en el contexto nórdico francés.⁹²

Respecto a los atributos del Niño, en el caso en que no son compartidos con la Madre, se puede ver cierta reminiscencia arcaica en algunas piezas que siguen el modelo románico, frecuente en la tipología sedente, cuando el Niño bendice con su mano derecha y sostiene una esfera con la izquierda. En la época gótica esta tendencia es escasa, aunque se pueden citar los ejemplos de producción popular como la *Virgen del Roser Vell* de Pollença⁹³ o la *Virgen del Miracle* de Palma. El atributo más frecuente de la tipología erguida durante el gótico es un pájaro,⁹⁴ que a modo de juguete el Niño sostiene entre sus manos. Este elemento puede aparecer combinado con una fórmula arcaica en su mano derecha (bendición o esfera),⁹⁵ con una fórmula de ternura,⁹⁶ o bien aparecer solo, sostenido por las dos manos del Niño, que lo agarra para que no se escape, favoreciendo en este segundo caso una representación más humana y cercana.⁹⁷ Otros atributos que puede sostener el Niño, aunque no tan frecuentes, son el libro⁹⁸ o una filacteria.⁹⁹

3.3. La Virgen sagrario. La función eucarística de María.

El conjunto de Vírgenes sagrario del gótico mallorquín constituye una muestra excepcional dentro del arte medieval por el número de piezas conservadas, por su calidad y especialmente por la función eucarística para la que fueron creadas. Por este motivo, su importancia viene dada por formar un conjunto homogéneo con unas características bien definidas, que lo hace un *unicum* dentro de la producción europea, ya que, si bien se conocen ejemplos de imágenes marianas

⁹¹ El Libro en manos de María pretende recordar que en ella se cumplirán las profecías mesiánicas (TRENS 1947: 568).

⁹² Esta iconografía se relaciona con el tipo llamado “del tintero”, cuando la Madre acerca la tinta al Niño para que escriba, iconografía más tardía y de origen flamenco. (PALOU SAMPOL 1998c: 247).

⁹³ Talla de madera policromada del siglo XV ubicada en el retablo mayor del convento de Santo Domingo de Pollença, antiguamente venerada en el oratorio del *Roser Vell* del mismo municipio.

⁹⁴ Vid. Nota 42.

⁹⁵ Se puede citar el ejemplo de la *Virgen de Felanitx*, pieza de finales del siglo XIV confeccionada en piedra arenisca con restos de policromía conservada actualmente en la parroquia de Felanitx y proveniente del santuario de Sant Salvador de Felanitx.

⁹⁶ Es el caso de la *Virgen* del Museo del Santuario de Lluc, donde el Niño sostiene en su mano izquierda un pájaro, mientras que con su derecha se apoya en el pecho de la Madre.

⁹⁷ Se pueden citar los ejemplos siguientes: *Virgen de las Nieves* de Sóller, *Virgen de la Bona Nova* de Alcudia, *Virgen del Puig* de Pollença.

⁹⁸ Vid. nota 40. El ejemplo es la *Virgen* del Museo Diocesano de Mallorca (inicios siglo XVI).

⁹⁹ Es el caso de la *Virgen de la Lluminària* de Llucmajor (primera mitad del siglo XV).

con reservatorio para funciones similares (eucarísticas o relicario), la producción no llega al nivel de consolidación y profusión alcanzado en la Mallorca de la baja edad media.

La denominación de Virgen sagrario hace referencia a la función específica de estas piezas dentro del espacio cultural. Son imágenes de gran formato que incluyen un receptáculo o reservatorio para alojar el Santísimo Sacramento, y que, a causa de esta función, se encontraban ubicadas en el altar mayor del templo. Esta función eucarística de María lleva impresa una simbología, que trataba de mostrar la conexión existente en la Virgen y su Hijo bajo la forma de Sacramento, María como tabernáculo de Jesús, en un entrelazo de dogmas cristianos como son la encarnación, la maternidad divina y el sacramento eucarístico.¹⁰⁰

Esta concepción bajomedieval ya fue analizada por Llompart en sus trabajos sobre esta tipología.¹⁰¹ Al respecto se citan las fuentes literarias religiosas de la época que aluden a estas simbología, como es el *Libro de Horas de Morella*, del siglo XIV, que habla del “arca del vientre” de María; Romeu Llull en el siglo XV expone que la Virgen fue “tabernáculo” de Jesús; el franciscano Antoni Caldés en el *Exercici de la Santa Creu* (1446) postula que “el sagrario del Espíritu Santo es el vientre de la Virgen María”;¹⁰² François Villon en el siglo XV nombra a la Virgen como custodia del Santísimo Sacramento; así como las referencias de San Cayetano de Thiene a inicios del siglo XVI, que presenta a María como portadora de su Hijo en el sacramento.¹⁰³ También se constatan algunas citas precursoras de esta analogía durante los siglos XII y XIII en los himnos de Santo Tomás de Aquino y Adán de San Víctor, o las alusiones de Durand de Mende en su *Rationale* (c. 1286), que expresa “*et nota quod capsula in qua hostie consecrate servantur significat corpus Virginis gloriose*”, el primer sagrario es el cuerpo de la Virgen.¹⁰⁴

Sobre el origen de esta tipología, Llompart se remonta a inicios del siglo XIII, cuando, en el Concilio Laterano IV (1215), se recomienda tener sobre el altar una caja para la reserva eucarística, destacándose para elaborar estos sagrarios el trabajo de Limoges, que creó pequeñas imágenes marianas de metal con fines eucarísticos.¹⁰⁵ También se puede recordar que durante el siglo XIII se ha constatado la ubicación de la eucaristía en imágenes catalanas: es el caso del

¹⁰⁰ LLOMPART MORAGUES, Gabriel, 2006, “Les marededéus sagraris de Mallorca”, *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, nº14, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, p. 71.

¹⁰¹ Vid. LLOMPART, JUAN 1965: 177-192. LLOMPART MORAGUES 2006: 64-86. LLOMPART MORAGUES, Gabriel, 1968, “Nuevas precisiones sobre la iconografía mallorquina de la Virgen del manto y de la Virgen-sagrario (siglos XIV.-XVII)”, *Analecta Sacra Tarraconensia*, nº 39, Barcelona, Fundació Balmesiana, p. 291-303.

¹⁰² LLOMPART MORAGUES 2006: 69.

¹⁰³ LLOMPART, JUAN 1965: 179.

¹⁰⁴ LLOMPART MORAGUES 1968: 294.

¹⁰⁵ Se pueden citar algunas obras conservadas como la *Virgen de la Vega* de Salamanca (c. 1210), la de la Casa Santa de Loreto (c. 1270) o *Nuestra Señora de Jerusalem* d’Artajona (c. 1250) (LLOMPART MORAGUES: 2006, 70.)

Santo Cristo del grupo de la deposición de *Sant Joan de les Abadeses*, que presenta en la frente un receptáculo para alojar la hostia consagrada, costumbre que también siguió la Virgen de la Guía de Tarragona.¹⁰⁶ Parece ser que a partir de las primeras y pequeñas imágenes con función de sagrario, juntamente con la difusión de los citados postulados que asociaban la simbología Virgen-Madre-Hijo-Sacramento, surgieron las imágenes sagrario de medidas naturales en la baja edad media. A pesar de que el uso de imágenes con funciones eucarísticas parece que tuvo auge desde la edad media hasta la edad moderna, los ejemplos más tardíos son escasos, ya que la difusión de la tipología fue truncada por el Concilio de Trento, cuando se preparó una representación más racional del Santísimo Sacramento,¹⁰⁷ abandonado paulatinamente el uso de imágenes marianas con función eucarística, una creación bajomedieval que tendrá poca repercusión en épocas posteriores.¹⁰⁸

Como se ha mencionado anteriormente, no se trata de una tipología muy común en el arte europeo, aunque se pueden citar algunos ejemplos y variantes conservados de Vírgenes sagrario. Trens estudia las Vírgenes abrideras,¹⁰⁹ clasificando este tipo en Vírgenes relicario, Vírgenes tabernáculo y Vírgenes tríptico. Las primeras presentan una cavidad cerrada con una puerta dónde se colocan reliquias y son localizadas desde época románica en el contexto hispánico,¹¹⁰ y las terceras son aquellas que se abren tomando forma de tríptico o retablo.¹¹¹ Por las similitudes con la producción mallorquina interesan las denominadas Vírgenes sagrario o tabernáculo, tipología que Trens considera característica de España y del Sur de Francia, originarias del siglo XIII, citando algunos ejemplos españoles, como Nuestra Señora la Bella de Lepe, imagen sedente de finales del siglo XV, que tiene un sagrario en el pecho; y alguna pieza francesa como *Notre Dame du Tabernacle* que también lleva el sagrario en el pecho. Una última variante que se cita es la llamada de la Trapa, que lleva el sagrario eucarístico en la mano derecha en un ciborio o copón en suspense, tipología tardía surgida en el siglo XVII, y que no se encuentra relacionada con la producción medieval mallorquina.¹¹²

¹⁰⁶ LLOMPART, JUAN 1965: 180-181.

¹⁰⁷ LLOMPART MORAGUES 2006: 71.

¹⁰⁸ Se puede excluir la tipología de la serie mariana de la Trapa con sagrario, creación tardía del siglo XVII (TRENS 1947: 495-496).

¹⁰⁹ TRENS 1947: 487.

¹¹⁰ Trens cita algunos ejemplos de Vírgenes relicario: *Nuestra Señora de la Majestad de Astorga*, *Nuestra Señora la Blanca* de Tudela o la desaparecida *Madre de Dios de Bellulla* (TRENS 1947: 489-490.)

¹¹¹ También denominadas Vírgenes abrideras Vid. GONZÁLEZ HERNANDO, I., “Las vírgenes abrideras”, *Revista digital de iconografía medieval* 2, Universidad Complutense de Madrid, 2009, p. 55-66

¹¹² TRENS 1947: 493-496.

Si se analiza la producción de esta tipología, de la cual se han conservado diez ejemplares medievales en Mallorca,¹¹³ se puede comprobar cómo es la tercera más abundante dentro del conjunto de la imaginería mariana, siguiendo las ya mencionadas tipologías de Virgen erguida y Virgen sedente. Las piezas conforman un grupo homogéneo, con unas características bien definidas, que se siguen en casi todas las piezas: son imágenes de considerables dimensiones, con una altura comprendida entre 1,20 y 2,20 metros,¹¹⁴ realizadas en madera policromada y dorada y con otros materiales que ayudan a configurar sus ropajes y detalles (telas encoladas, cartón, papel, etc.). Su iconografía sigue un mismo modelo, que representa a la Virgen erguida, normalmente coronada, con el Niño sobre el brazo izquierdo. En su mano derecha María puede sostener diversos atributos como una rosa o ramo, si bien no siempre se han conservado los atributos originales. La figura del Niño¹¹⁵ siempre aparece en una actitud similar, de frente, mirando al espectador y remarcando la simbología de Cristo: bendiciendo con la mano derecha y sosteniendo una esfera con la izquierda.

Las piezas, que suelen representar de forma bastante frontal y hierática a María, presentan la particularidad de poseer una puerta para acceder al receptáculo eucarístico. En la mayoría de los casos el sagrario se suele ubicar en el lado izquierdo de la Virgen, en la zona de la falda, aunque en tres piezas se sigue una disposición diferente: la Virgen sagrario del convento de Santa Clara presenta la puerta en la parte frontal de la falda, la *Virgen dels Àngels* de Pollença tiene un pequeño sagrario en la espalda, como también es el caso de la *Virgen sagrario de Huyalfàs*.¹¹⁶ La puerta suele tener un perfil cuadrangular o rectangular; no es el caso de *Nuestra Señora de la Seu*, que presenta una puerta con perfil ojival, o la de *Huyalfàs*, que tiene un perfil de medio punto. La puerta suele ir encastrada con una bisagra a un lado y cerrada con un cerrojo; las medidas de la obertura dependen de la imagen, pero suelen ser considerables, de unos 50 cm en las piezas más grandes. Parece una costumbre consolidada que el interior del sagrario y la puerta estuviesen policromados con un fondo azul con

¹¹³ El conjunto de Vírgenes sagrario medievales debía de ser más numeroso, ya que Llompart ha documentado algunas piezas que no se han conservado. Al respecto se sabe que existía una Virgen sagrario en la parroquia de Santa Cruz de Palma, citada en un inventario del año 1529. (CANYELLES GAZÀ, Agustí, 1918, "Inventari de la parròquia de Santa Creu (1529)", *Bolletí Societat Arqueològica Lul-liana*, nº17, Palma, Societat Arqueològica Lul-liana, p. 105.) y dos ejemplos más en Sóller. (LLOMPART MORAGUES 2006: 68-69.). También se conservan algunas tallas de cronología moderna que incorporan sagrario, de los siglos XVI y XVII, como la desaparecida *Virgen dels Àngels* de Llubí, la *Virgen de la Mamella* de Algaida y los ejemplos conservados en Marratxí y Andratx.

¹¹⁴ Se debe exceptuar el caso de la *Virgen dels Àngels* de Pollença, pieza de reducidas dimensiones (80 x 30 x 24 cm).

¹¹⁵ En algunos casos las figuras del Niño no son las originales, sino que han sido substituidas por otras de modernas, como en la *Virgen de la Consolació* del convento de San Jerónimo de Palma.

¹¹⁶ Pieza conservada en la iglesia parroquial de Sa Pobla, datada en las primeras décadas del siglo XVI y atribuida a la mano del imaginero Gabriel Moger II por Llompart. (LLOMPART MORAGUES 2006: 66), atribución que no es tan clara, ya que no sigue al cien por cien el esquema prototípico creado por el citado escultor.

estrellas doradas, aludiendo al Creador;¹¹⁷ esta policromía todavía se puede ver en los ejemplos de la Seu, Felanitx, Pollença y Sa Pobla.



Fig. 7. *Virgen sagrario dels Fadrins* de Felanitx, c.1507. Detalle de la puerta del sagrario. Iglesia parroquial de Felanitx. Fotografía: Magdalena Cerdá (2012).

En cuanto a la evolución estilística de la tipología, las piezas se pueden agrupar en dos grandes conjuntos. Los primeros ejemplares mallorquines de Vírgenes sagrario se sitúan entre el segundo y tercer tercio del siglo XIV, y son *Nuestra Señora de la Seu*¹¹⁸ y la Virgen sagrario del convento de Santa Clara,¹¹⁹ que presentan unos rasgos similares, si bien la imagen de la Seu, que se puede considerar la primera de la tipología, presenta una calidad superior y un

¹¹⁷ LLOMPART MORAGUES 1968: 293.

¹¹⁸ Pieza conservada en la capilla de la Trinidad de la Catedral de Mallorca. Ha sido datada a mediados del siglo XIV en relación a la consagración del altar catedralicio por el obispo Berenguer Batlle en 1346, a partir de la mención de una imagen mariana sagrario en la *Consueta de Sacristia* del siglo XIV. (LLOMPART, JUAN 1965: 184). Por su calidad y unicidad, la obra ha sido objeto de múltiples estudios, que la han asociado a diferentes periodos cronológicos del siglo XIV y también a la factura de algunos artistas destacados. Para una semblanza historiográfica, *vid.* PONS CORTÈS, Antoni, MOLINA BERGAS, Francisco, 2012, “Reformas y pervivencias medievales en la Capilla Real de la Seu de Mallorca. El caso del retablo gótico del altar mayor (s. XV-XX)”, *Porticvm. Revista d’Estudis Medievals*, nº 3, Barcelona, p. 76-77.

¹¹⁹ Pieza conservada en el convento de Santa Clara de Palma. Ha sido datada en el último tercio del siglo XIV en relación a la heráldica que incluye la peana, relacionada con sor Antònia Llagostera. (TERÉS TOMÀS, Maria Rosa, 1998, “Pere Morey (atribuït) Marededéu sagrari”, en: AA.VV., *Mallorca Gòtica* (catálogo de exposición), Palma, Museu Nacional d’Art de Catalunya, Govern Balear, p. 244). La imagen ha sido atribuida por Palou a la mano del imaginero Pere Morey. (PALOU SAMPOL, Joana Maria, 1996, “Pere Morey”, en: *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l’Escultura de les Balears*, Vol. 3, Palma, Promomallorca, p. 314, 317), atribución que resulta complicada a tenor de las escasas obras documentadas al citado escultor.

tratamiento más refinado. Son figuras de grandes proporciones, con el porte estático y frontal, con *hanchement* ligeramente marcado, rostro alargado con cabellera esquemática y rasgos faciales armónicos un tanto inexpresivos. Sus ropajes se configuran por una túnica larga y un manto entrecruzado, que crea pliegues tubulares. Parece que estas características fueron seguidas para efectuar la Virgen sagrario de Pollença,¹²⁰ aunque esta última denota una factura más popular y de menor calidad.



Fig. 8. *Nuestra Señora de la Seu*, mediados del siglo XIV. Capilla de la Trinidad, Catedral de Mallorca. Fotografía: Cortesía del Cabildo de la Catedral de Mallorca (2013).¹²¹

Del siglo XV es la *Virgen dels Àngels* de Pollença, ejemplo particular por sus reducidas dimensiones y por tener el reservorio en la espalda, que presenta ciertas características de un estilo más avanzado que las piezas anteriores, visibles en el tratamiento de los pliegues más plástico, el rostro ancho rodeado por una cabellera rizada. Estos rasgos han llevado a considerarla una pieza con

¹²⁰ Pieza conservada en el Museo Municipal de Pollença, recientemente restaurada por el *Taller de Restauració del Bisbat de Mallorca* (2012), fue una de las antiguas titulares de la parroquia pollensina. Su datación sería de finales del siglo XIV, según se puede desprender de ciertos inventarios parroquiales de la época. (LLOMPART, JUAN 1965: 185). Por su parte, Palou propone una cronología más avanzada en torno a mediados del siglo XV (PALOU SAMPOL 1998a 21.).

¹²¹ Quiero expresar mi agradecimiento al Cabildo de la Catedral de Mallorca por la cesión de las fotografías de *Nostra Señora de la Seu* y la *Virgen yacente de la Catedral*.

ciertas influencias borgoñonas dentro del contexto de difusión del gótico internacional.¹²²



Fig. 9. *Virgen Sagrario de Sineu*, 1509, Gabriel Moger II.
Iglesia parroquial de Sineu. Fotografía: Magdalena Cerdá (2012).

Finalmente, el grupo de Vírgenes sagrario que se puede considerar más homogéneo es aquel adscrito a la mano del imaginero Gabriel Moger II, con dos obras documentadas: la *Virgen sagrario de Sineu*¹²³ y la *Virgen de la Consolació* del convento de San Jerónimo de Palma.¹²⁴ A partir del estilo tardogótico propio

¹²² La pieza ha sido datada por Palou en torno al 1430, quien la adscribe a un imaginero del círculo de Guillem Sagrera. (PALOU SAMPOL, Joana Maria, 1998d, “Mestre anònim borgonyó del cercle de Sagrera, Nostra Dona dels Àngels” en: AA.VV., *Mallorca Gòtica* (catálogo de exposición), Palma, Museu Nacional d’Art de Catalunya, Govern Balear, p. 258). Aunque su factura no llega a la calidad del taller sagreriano por lo que más bien parece ser una adaptación de las novedades del citado escultor llevada a cabo por un taller secundario.

¹²³ Pieza conservada en la iglesia parroquial de Sineu, cuya datación y autoría se descubrieron en 1829 por una inscripción en la misma pieza que reza: “fonch acabade lo present any per mi, Gabriel Moger, prevera, a setse de juny de MD nou”. (LLOMPART MORAGUES, Gabriel, 1976, “Dos puntualizaciones definitivas sobre el retablo manierista de Sineu”, *Mayurqa. Revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, nº 16, Palma, Universitat de les Illes Balears, p. 266).

¹²⁴ Imagen conservada en la iglesia conventual de San Jerónimo de Palma, datada en 1507 y obra del imaginero Gabriel Moger II, gracias a la documentación localizada por Estelrich i Costa. (ESTELRICH I COSTA, Josep, 2002, *El monestir de Santa Elisabet: beguines, terceroles, jerònimes: Mallorca 1317-2000*, Palma, Documenta Balear, Palma, p. 149).

de Moger se han atribuido a su mano otras imágenes sagrario que siguen el mismo modelo que las piezas anteriores, como son la *Virgen sagrario de Manacor*¹²⁵ y la *Virgen sagrario del convento de San Francisco de Inca*,¹²⁶ conformando el grupo que Llompart denomina “Tipo iconográfico de Sineu”.¹²⁷ Moger aprovecha materiales diversos (madera, telas encoladas, papel y cartón) para crear unas imágenes de grandes proporciones, de postura frontal y estática, pero que despliegan a su alrededor una gran plasticidad en los pliegues de la ropa, cosa que les aporta gran riqueza y suntuosidad.

En cambio, el ejemplo tardío de la *Virgen sagrario dels Fadrins* de Felanitx, obra documentada en la primera década del siglo XVI,¹²⁸ ya demuestra una evolución formal con la incipiente entrada del aire clasicista del Renacimiento en la imaginería mallorquina.

3.4. La Virgen dormida. Los orígenes de la devoción a la Asunción.

La Asunción es el último de los siete gozos de la Virgen, que tuvieron gran difusión a lo largo de la baja edad media dentro de la religiosidad popular.¹²⁹ En el ámbito litúrgico la Asunción pertenece al ciclo iconográfico de la muerte y glorificación de la Virgen, articulada en dos ciclos y ocho secuencias: el ciclo de la Dormición (anuncio de la muerte, dormición, funerales y entierro) y el ciclo de la Glorificación (resurrección, asunción, coronación y milagros de Nuestra Señora). Más concretamente, la Dormición o Tránsito de la Virgen, supone la glorificación del cuerpo de María mediante la dación de la inmortalidad a través de la intervención divina de su Hijo, que hace que cuerpo y alma no se separen a la espera del Juicio Final y asciendan juntos al Cielo.

Esta iconografía se basa eminentemente en los Evangelios Apócrifos y su posterior popularización a través de la Leyenda Dorada en el siglo XIII,¹³⁰ según los cuales María había vivido los últimos años de su vida en Éfeso con San Juan Evangelista, mientras que otras posturas sostenían que había muerto en

¹²⁵ Pieza conservada en la iglesia parroquial de Manacor, atribuida a la mano del imaginero Gabriel Moger II y datada c. 1500 por Llompart. (LLOMPART MORAGUES 1968: 295. LLOMPART MORAGUES 2006: 65-66).

¹²⁶ Obra conservada en la iglesia conventual de San Francisco de Inca, atribuida a la mano del escultor Gabriel Moger II y datada c. 1500 por Llompart y Palou. (LLOMPART, Gabriel, PALOU, Joana Maria, 1992, “Marededéu sagrari”, en: LLABRES I MARTORELL, Pere Joan [et. al.], *Santa Maria a Inca: L'art marià inquer*, Palma, Ingrama, p. 79).

¹²⁷ LLOMPART, JUAN 1965: 182.

¹²⁸ Pieza conservada en una capilla lateral de la iglesia parroquial de Felanitx. Datada c. 1507 en relación a una deja testamentaria del presbítero Miquel Ferrer en el que se explicita la confección de una Virgen sagrario (LLOMPART MORAGUES: 2006, 67.).

¹²⁹ MUNAR OLIVER 1950: 44.

¹³⁰ Obra de compilación de relatos hagiográficos reunidos por el dominico Jacobo da Voragine, arzobispo de Génova a mediados del siglo XIII, originariamente titulada *Legenda Sanctorum*.

Jerusalén.¹³¹ La representación de la Dormición deriva de la *Koimesis* bizantina o Sueño de la Muerte, traducida como *Dormitio* en la iglesia latina, cuando posteriormente se difunde por Occidente. En ella se representa a María tumbada en el lecho acompañada por Cristo, que toma en sus manos al alma de la Madre (representada como un recién nacido fajado o una miniatura de la Virgen)¹³² para que sea subida al Cielo. En las primeras representaciones de esta iconografía en la plástica bizantina, en torno al siglo X, la escena se completa con las figuras de los apóstoles, destacándose especialmente a San Pedro con un incensario, a San Pablo besando los pies de la difunta y a San Juan inclinándose sobre ella.¹³³ Paulatinamente el tema iconográfico de la Dormición de María fue asumido en Occidente siguiendo el esquema compositivo de origen bizantino. Aunque también se constata la presencia de otras fórmulas, de carácter regional, que representan a María con un cirio encendido en la mano, conversando con los apóstoles o acompañada por ángeles.¹³⁴

El origen de la devoción asuncionista data de la segunda mitad del siglo VI con la instauración de la Fiesta de la Muerte o Dormición de la Virgen por la iglesia jacobita de Siria, y que pronto se hizo popular y se extendió por la Cristiandad.¹³⁵ La aparición de esta devoción mariana en Mallorca se remonta al siglo XIII, pero no será hasta el siglo XIV cuando experimentó un notable crecimiento, gracias a las disposiciones hechas por el obispo Berenguer Batlle (1333-1349) para que se celebrara la fiesta de la Asunción (15 de agosto) con la misma solemnidad que otras fiestas marianas, como la Natividad,¹³⁶ con la consecuente intensificación de esta devoción en las parroquias mallorquinas. Al respecto, Munar cita referencias documentales que evidencian el arraigo de la celebración de la *Virgen de Agosto* en conventos mallorquines, como el de *Santa Margalida* de Palma, que en sus disposiciones del siglo XIV incluye “*Santa*

¹³¹ AZCÁRATE LUXÁN, Matilde, 1988, “El tránsito de la Virgen a través del arte”, *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 1, nº 1, Madrid, Fundación Universitaria Española, p. 122.

¹³² En las primeras representaciones de la iconografía de la Dormición o *Koimesis*, en torno al siglo X, el alma de María se representa como un recién nacido fajado. (SALVADOR GONZÁLEZ, José María, 2011, “Iconografía de la Dormición de la Virgen en los siglos X-XII. Análisis a partir de sus fuentes legendarias, *Anales de Historia del Arte*, nº 21, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, p. 17).

¹³³ Para más información sobre las primeras representaciones de la *Koimesis*, vid. SALVADOR GONZÁLEZ 2011: 9-52.

¹³⁴ En la miniatura de la Dormición de María del *Benediccional de Saint Aethelwold* (975-980, British Library, London) destaca la figura de la Virgen yacente conversando con los apóstoles. En el gótico tardío alemán puede verse algún ejemplo de la Virgen arrodillada en el momento de morir. En otras versiones son dos ángeles los que recogen el alma de María en un lienzo o velo. Los ángeles se ocupan en ocasiones de cerrar los ojos y la boca de la que acaba de morir. (MONREAL TEJADA 2000: 152-153).

¹³⁵ AZCÁRATE LUXÁN 1988: 122.

¹³⁶ MUNAR OLIVER 1950: 29.

Maria d'Agost", o las monjas de Pollença, que celebran el día de "Nostra Senyora d'Agost".¹³⁷

En este contexto de efervescencia popular dedicada a la celebración de la Asunción, se documenta el surgimiento de cofradías dedicadas a esta devoción en toda la isla a lo largo del siglo XV. Las primeras documentadas son la de Sóller, que ya existía el año 1449; la de Manacor, erigida en 1482 por el obispo Diego de Avellaneda a instancias de los jurados del municipio; como también la de Costitx (1481) y la de Valldemossa (1483);¹³⁸ esta tendencia seguirá en el siglo XVI con la creación de nuevas cofradías dedicadas a la Asunción de María. Para la celebración de la Asunta los reglamentos de las cofradías establecían que los obreros debían organizar la fiesta en sus tres vertientes: el oficio religioso, el baile y las carreras a pie, completado con un predicador de prestigio y música de juglares.¹³⁹

A través de las *Consuetas*¹⁴⁰ conservadas en el Archivo Capitular de Mallorca y los libros de administración de la Cofradía de la Asunción, Munar analiza y reconstruye el ceremonial de la liturgia medieval de la Virgen de Agosto con gran cantidad de detalles.¹⁴¹ La festividad se anunciaba ocho días antes de la Asunción, con la colocación de una bandera en el campanario y con el repique de campanas; llegada la vigilia para las primeras Vísperas se adornaba el altar mayor con el frontal *d'En Ribas*, que incluía una imagen de la Asunción y las armas del donante, con menaje de plata y la Vera Cruz; se sucedían los cantos litúrgicos del *Magnificat* y el *Benedicamus Domino*. Después de Completas se hacían los asperges con agua perfumada; en Maitines se cantaba el *Verbete*, con el repicar de los claros generales y con la catedral iluminada se cantaba el *Te Deum*. Cuando se iniciaban Laudes se trasladaba la imagen de la Virgen dormida desde la sala capitular hasta el catafalco levantado delante del presbiterio, donde se colocaba la figura sobre un damasquino amarillo y se cubría con un lienzo denominado *lo drap de Sant Bernat*; en los ángulos se ponían cuatro cirios blancos y unos bancos laterales, en los que se sentaban los once apóstoles,¹⁴²

¹³⁷ MUNAR OLIVER 1950: 32-33.

¹³⁸ La Cofradía de la *Sacratíssima Verge* de Valldemossa estaba erigida para la Asunción, ya que los obreros debían solemnizar la fiesta el 15 de agosto. (MUNAR OLIVER 1950: 50).

¹³⁹ LLOMPART MORAGUES 1986: 99.

¹⁴⁰ Las Consuetas de la Catedral que se conservan e informan sobre la fiesta de la Asunción son la *Consueta de Tempore* (datada en torno a mediados del siglo XIV), la *Consueta de Sanctis* de inicios del siglo XVI y la *Consueta de Sagristia* del año 1511 escrita por Joan Font. Para un estudio completo de las Consuetas mallorquinas *vid.* SEGUÍ TROBAT, Gabriel, 2008, "Itineraris processionalers per la ciutat de Mallorca tardomedieval: les processons per diverses necessitats", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, nº 64, Palma, Societat Arqueològica Lul·liana, p. 247-254. SEGUÍ TROBAT, Gabriel, 2010, "La Consueta de Sagristia de la Seu de Mallorca de 1511" en: SABATER, Tina, CARRERO, Eduardo (coord.), en: *La Ciutat de Mallorca i els segles del gòtic. XXVIII Jornades d'Estudis Locals*, Palma, Institut d'Estudis Balearics, p. 351-359.

¹⁴¹ Munar dedica un capítulo a la reconstrucción de la festividad medieval: "La fiesta de la Asunción en los siglos pasados". (MUNAR OLIVER 1950: 55-63).

¹⁴² Según las fuentes de los Evangelios Apócrifos sólo once apóstoles presenciaron la muerte de María, ya que, como cita Pseudo José de Arimatea, el apóstol Tomás no llegó a tiempo, ya que

escenificados por diez sacerdotes vestidos con dalmáticas y uno con una casulla y una palma en las manos que representaba a San Juan. Una costumbre extendida y documentada el año 1570 es la denominada *cassoleta de perfums*,¹⁴³ una especie de pebetero que quemaba delante de la imagen yacente de María diferentes sustancias (ámbar, almizcle, estoraque, benjuí y azúcar molido).¹⁴⁴

El día de la Asunción, después de las Horas menores se hacía una procesión claustral con el féretro de la Virgen, que era portado por los diez apóstoles precedidos por San Juan; en el trayecto se cantaban cuatro responsorios. Posteriormente se oficiaba una misa mayor con la iluminación de la capilla real y el repique de campanas con el *Santus* y el *Agnus*. Por la tarde se hacía una procesión por las calles de la ciudad, cuyo origen, según la *Consueta de Sagristia*, se remonta al año 1456 por petición de los Jurados y del gobernador del reino Francesc d'Erill.¹⁴⁵ En esta procesión era portada la imagen yacente de la Virgen en las espaldas de los diez apóstoles y precedida por San Juan con la palma. Parece ser que en el siglo XVI la comitiva se amplió con dos niños vestidos de ángeles con incensarios y cuatro sacerdotes con cirios encendidos, como también músicos y ministriles. Según cita Munar, la procesión desfilaba por la calle de *Sr. Precentor*, por la vuelta del *Honorable Domingo de Oleza*, la calle del *Honorable Ferrari Berard*, la fuente de Santa Eulalia, la Curia hasta el *Padrón*, cerca de la catedral, dónde de rodillas se entonaba el *Salve Regina* y se entraba por el portal mayor junto al campanario, dejando la imagen en el altar mayor, y con una oración del obispo se daba por acabada la festividad.¹⁴⁶

Durante la segunda mitad del siglo XV se produjo una expansión de las formas populares para conmemorar esta advocación, siguiendo los parámetros establecidos por la Catedral en las diversas vertientes: imaginería, liturgia y ambientación.¹⁴⁷ En las parroquias mallorquinas la festividad se celebraba de manera más modesta, con una misa solemne y una procesión con la imagen de la Virgen yacente. De este modo se encuentra documentada en Lluçmajor en el año 1480,¹⁴⁸ mientras que en otros municipios también se imitó la comitiva apostólica, como en Felanitx y Valldemossa.¹⁴⁹ La festividad religiosa se podía

se encontraba predicando en la India. (CARMONA MUELA, Juan, 1998, *Iconografía cristiana*, Madrid, Istmo, p. 151).

¹⁴³ Cazoleta de perfumes.

¹⁴⁴ MUNAR OLIVER 1950: 58.

¹⁴⁵ MUNAR OLIVER 1950: 59.

¹⁴⁶ Munar dedica un capítulo sencer a la reconstrucció de la festivitiat medieval: “La fiesta de la Asunción en los siglos pasados”. (MUNAR OLIVER 1950: 55-63).

¹⁴⁷ LLOMPART MORAGUES 1986: 98.

¹⁴⁸ MUNAR OLIVER 1950: 61.

¹⁴⁹ La procesión de las Crestas de Valldemossa es una pervivencia de la liturgia asuncionista medieval. Los portadores de la Virgen yacente van vestidos con túnicas y portan unos nimbos sobre la cabeza (crestas), donde antiguamente iban escritos los nombres de los apóstoles. (LLOMPART MORAGUES 1986: 97).

completar con otras actividades de carácter cívico, organizadas por las cofradías, como son los juglares, danzas¹⁵⁰ y carreras de ocas.¹⁵¹

El mantenimiento de parte de la escenografía de origen medieval de la festividad de la Asunción hasta la actualidad, con la exposición de las tallas de vírgenes yacentes en sus lechos y catafalcos con dosel y rodeadas de plantas olorosas como albahacas,¹⁵² demuestra la importancia y arraigo de esta devoción en la isla, de la cual se puede observar cierto paralelismo en la celebración del Misterio de Elche (Alicante),¹⁵³ también de origen medieval.

Las representaciones alusivas al ciclo de la muerte y glorificación de la Virgen son presentes en la pintura¹⁵⁴ y escultura arquitectónica¹⁵⁵ del gótico mallorquín de los siglos XIV y XV. La iconografía de la Dormición o Tránsito de la Virgen se engloba dentro de la plástica mallorquina dedicada a los Gozos de María. En pintura se pueden encontrar las primeras muestras en el siglo XV, en la tabla de la *Dormició de la Mare de Déu*, atribuida al Maestro de Santa Eulalia,¹⁵⁶ las escenas de las predelas de los retablos de *Nostra Senyora de Monti-sion*¹⁵⁷ y del ejemplar de Alcudia de Miquel d'Alcanyís.¹⁵⁸ También se puede citar el único ejemplo en relieve de la Dormición de la Virgen en el compartimento central de la predela del retablo gótico de la Catedral, dedicada a los Gozos de la Virgen, obra de las primeras décadas del siglo XV.¹⁵⁹ Otro ejemplo particular es la representación del *Palis de la Dormició de Maria*, conservado en el convento de San Jerónimo de Palma, única pieza en bordado con iconografía asuncionista.¹⁶⁰

¹⁵⁰ Llompart apunta como en Sineu en el siglo XVII el día de la Asunción bailaban Cossiers. (LLOMPART MORAGUES 1986: 96).

¹⁵¹ MUNAR OLIVER 1950: 60-61.

¹⁵² La tradición de disponer albahacas en la fiesta de la Asunción parece que se remonta en Mallorca al siglo XVI, y conecta con la antigua tradición de bendición de plantas de la Europa Central, documentada desde el siglo X. (LLOMPART MORAGUES 1986: 100).

¹⁵³ LLOMPART MORAGUES, Gabriel, 1988, "La catedral gótica de Mallorca como centro difusor del teatro popular", *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, nº 43, Madrid, Instituto de Lengua, Literatura y Antropología (CSIC), p. 359.

¹⁵⁴ La escena de la Coronación de la Virgen es presente en la tabla de Joan Daurer del siglo XIV y en una tabla de un retablo desaparecido de advocación mariana del siglo XV. *Vid.* LLOMPART MORAGUES, Gabriel, 1999, *La pintura gótica en Mallorca*, Palma, José J. de Olañeta Editor, Palma. fig. 12; SABATER REBASSA 2002: 179, fig. 25b).

¹⁵⁵ Algunas representaciones escultóricas de la Coronación y Glorificación de la Virgen son presentes en claves de bóveda y capiteles de la iglesia de San Jaime, en la capilla de Santa Ana de la Almudaina, en la Catedral y en la Lonja de Palma. (*Vid.* JUAN VICENS 2012: 507-517).

¹⁵⁶ SABATER REBASSA 2002: 72, 171, figs. 21, 21a, 21b.

¹⁵⁷ SABATER REBASSA 2002: 182, fig. 26d.

¹⁵⁸ SABATER REBASSA 2002: 210, fig. 42a.

¹⁵⁹ Sobre las últimas aportaciones para la cronología del retablo gótico de la Catedral, *vid.* PONS CORTÈS, MOLINA BERGAS 2012: 72-100.

¹⁶⁰ Para más información sobre esta obra, *Vid.* LLOMPART, Gabriel, PALOU, Joana Maria, 1988d, "Anònim. Palis de la Dormició de Maria", en: AA.VV., *Nostra Dona Sta. María dins l'art mallorquí* (catálogo de exposición), Palma, Govern Balear, p. 148.

En general, en estas representaciones, se sigue el esquema mencionado anteriormente, dónde la Virgen muerta o dormida, ubicada sobre el lecho, generalmente con las manos cruzadas sobre el pecho,¹⁶¹ es rodeada por los once apóstoles y, en los casos de Montisyon y del maestro de Santa Eulalia, también se incluye la figura central del Hijo con el alma de María. La representación en las artes plásticas conecta directamente con las tallas de imaginería de las Vírgenes dormidas, en las que para escenificar la fiesta de la Asunción se sigue la escenografía de las anteriores representaciones a partir de la procesión con la talla yacente y la comitiva apostólica. Las tallas siguen un patrón consolidado a finales de la edad media, que tuvo una gran repercusión a lo largo de la edad moderna en el contexto de la piedad popular marcada por la Contrarreforma. Es interesante apuntar que la iconografía tardomedieval de las Vírgenes dormidas es también presente en tierras de habla catalana, como Cataluña y Valencia,¹⁶² desde donde pasará a otras tierras peninsulares, como Cantabria o Aragón, donde se conoce popularmente como la “Virgen de la Cama”.¹⁶³

El esquema representativo es el siguiente: María aparece alargada sobre un lecho,¹⁶⁴ normalmente de factura más moderna, con la cabeza recostada sobre unos cojines, con las manos juntas sobre el pecho en actitud orante (a diferencia de las representaciones pictóricas dónde aparece con las manos cruzadas); su rostro es sereno y tiene los ojos cerrados. Normalmente María está vestida con una túnica larga que le cubre el cuerpo hasta los pies, que sobresalen desnudos; esta suele ir ceñida a la cintura con una correa ornamentada que baja por la falda. Cubriéndole la cabeza y la espalda viste un manto, que baja perpendicular a su cuerpo, creando pliegues voluminosos, ornamentado con cenefas que incluyen inscripciones góticas, cabezas de ángel o estrellas. Los ropajes se extienden de forma plástica a sus pies, creando unos pliegues ondulantes y voluminosos que dan suntuosidad a la figura. Normalmente María lleva la cabeza cubierta por una toca o velo ceñido a la frente, que le cubre el pecho hasta el cuello, sin que sobresalgan los cabellos, y puede llevar una gran corona-nimbo estrellada con el mismo patrón decorativo que las vestiduras (estrellas, ángeles e inscripciones).¹⁶⁵ Son imágenes realizadas con materiales diversos (madera, cañas, pergamino, telas encoladas), que suelen ir policromadas, doradas y estofadas.

¹⁶¹ No es el caso de la Dormición de la Virgen de la predela del retablo gótico de la Catedral, donde María presenta las manos en actitud de oración, siguiendo la misma disposición que presentan las tallas de imaginería.

¹⁶² LLOMPART MORAGUES, Gabriel, 1998, “Marededéu morta”, en: AA.VV., *Mallorca Gòtica* (catálogo de exposición), Palma, Museu Nacional d’Art de Catalunya, Govern Balear. p. 268.

¹⁶³ Las piezas conservadas de la “Virgen de la Cama” en la zona cantábrica y aragonesa datan del siglo XVII.

¹⁶⁴ Una muestra interesante de los lechos de la Virgen dormida se puede observar en el repertorio fotográfico de Jeroni Juan Tous. *Vid.* LLABRÉS, Jaume; PASCUAL, Aina, 2008, *L’àlbum de la dormició de Jeroni Juan Tous*, Palma, Monestir de la Puríssima.

¹⁶⁵ No todas las piezas conservan las coronas originales, sino que las actuales son de factura moderna.

También resulta interesante referir cómo las imágenes yacentes podían encontrarse resguardadas durante todo el año en unas cajas a modo de sepulcro abierto con ornamentación pictórica en el interior (normalmente se representan a los apóstoles de medio cuerpo alrededor de Jesús, completando así la escena de la Dormición). De estas cajas se ha localizado alguna referencia documental,¹⁶⁶ y también se conserva algún ejemplo, como la de la *Virgen dormida de Sant Nicolau*, del siglo XVI (hoy en el Museo Diocesano de Mallorca),¹⁶⁷ o el ejemplo de la parroquia de Sencelles, vinculada al taller de los López (c.1574).¹⁶⁸ En el siglo XVI hay constancia de la ubicación de imágenes de la Asunta en algunos retablos mayores, dentro de las predelas que se abrían para alojar la imagen durante todo el año, como el ejemplo del retablo de Loreto de Puigpunyent y el del *Roser* de la parroquia de Inca.¹⁶⁹

En cuanto a la evolución formal de las tallas yacentes, resulta difícil centrar el análisis en las piezas medievales, ya que únicamente se han conservado tres obras que se pueden enmarcar dentro de una cronología ya tardía de las últimas décadas del siglo XV e inicios del XVI. En esta tipología será decisivo el trabajo del escultor aragonés Juan de Salas,¹⁷⁰ cuya producción supuso la adopción del nuevo repertorio clasicista propio del Renacimiento por parte de los talleres locales a partir de 1530. Esta escasez de piezas medievales se debe a la gran difusión del modelo creado en la Catedral por las parroquias rurales durante los siglos XVI y XVII. Igualmente se debe recordar que ya en el siglo XV se documentan algunas cofradías dedicadas a la festividad y devoción de la Asunción, que seguramente organizaron las primeras procesiones con tallas

¹⁶⁶ Llopart localizó un documento que confirma que la Virgen yacente de la Catedral se guardaba en una caja pintada con figuras de ángeles (no conservada), en el convento del Carmen (1507). (LLOMPART MORAGUES, Gabriel, 1998-1999, “Dues puntualitzacions iconogràfiques sobre paralitúrgies medievals mallorquines”, en: AA DD, *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 476-477).

¹⁶⁷ LLOMPART MORAGUES 1998-1999: 475-476.

¹⁶⁸ LLOMPART, Gabriel, PALOU, Joana Maria, 1988c, “Mateu López, junior. Sarcòfag de la Mare de Déu” en: AA DD, *Nostra Dona Sta. Maria dins l'art mallorquí* (catálogo de exposición), Palma, Govern Balear. p. 147.

¹⁶⁹ ORTEGA, Elena, ORTEGA, Pilar, 2006, *L'església de l'Assumpció de Nostra Senyora de Puigpunyent. Estudi historicoartístic*, Palma, El Tall, p. 59.

¹⁷⁰ Este escultor tiene documentado un grupo importante de vírgenes dormidas datadas entre la segunda y tercera década del siglo XVI. Para más información sobre este artista, *vid.* CARBONELL, Marià, LLOMPART, Gabriel, PALOU, Joana Maria, 1996, “Joan de Salas” en: *Gran Enciclopèdia de Pintura i l'Escultura a les Balears*, vol. 4, Palma, Promomallorca, p. 209-213. LLOMPART, Gabriel, 1998, “Labores menores de Juan de Salas, escultor y pintor, en Mallorca”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n° 73, Madrid, Museo Camón Aznar, p. 141-148. GAMBÚS, Mercè, 2007, “La incidència artística del taller de Damián Forment en Mallorca: Fernando de Coca (1512-15), Antoine Dubois (1514), Philippe Fullau (1514-1519) y Juan de Salas (1526-1536)”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, n° 63, Palma, Societat Arqueològica Lul·liana, p. 63-92. GAMBÚS, Mercè, 2008, “L'obra de l'escultor Joan de Salas a Mallorca (1526-1538). Noves aportacions”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, n° 64, Palma, Societat Arqueològica Lul·liana, p. 255-280.

yacentes a finales del cuatrocientos, a pesar de que estas piezas originarias no se han conservado, posiblemente por su sustitución por otras más modernas.¹⁷¹



Fig. 10. *Virgen yacente de la Catedral*, c. 1500, atr. Gabriel Moger II.
Catedral de Mallorca. Fotografía: Cortesía del Cabildo de la Catedral de Mallorca (2013).

Del grupo de piezas medievales se pueden destacar dos tallas de tendencia tardogótica caracterizadas por la multiplicación de los pliegues de los ropajes y el detallismo preciosista que presentan. La más majestuosa es la talla de la Virgen dormida de la Catedral, de finales del siglo XV,¹⁷² que configurará el patrón representativo para la irradiación de la tipología en las décadas posteriores. La obra, atribuida al imaginero Gabriel Moger II¹⁷³ por las similitudes que presenta

¹⁷¹ Al respecto se puede citar la documentación de una pieza de la Virgen yacente (“*una imatge de la Verge Maria stant en larg*”) en el inventario parroquial de Pollença (1435), obra no conservada. (El documento de referencia fue publicado por ROTGER I CAPLLONCH, Miguel, 1969 (1987-1906), *Història de Pollença*, vol. 2, Palma, Imprenta SS Corazones. Apéndice XXXIV).

¹⁷² Llompart ha relacionado esta obra con ciertas noticias documentales de finales del siglo XV: en el año 1483 el gremio de carniceros de la ciudad consiguió el privilegio de organizar los aspectos litúrgicos de la festividad de la Asunción, y en 1488 el permiso para custodiar la imagen de la Virgen yacente. (LLOMPART MORAGUES 1988: 361).

¹⁷³ LLOMPART, PALOU 2000: 417; ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2001, “La escultura tardogótica en la Corona de Aragón” en: AA.VV., *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la Escultura de su época*, Burgos, Institución Fernán González, p. 316-317.

con otras obras documentadas, es muy similar a la del desaparecido convento dominico de Palma, actualmente conservada en la parroquia de Binissalem. Las dos representan a la perfección el estilo exuberante y decorativista del gótico tardío. Otro ejemplo atribuible a la manera de hacer de este artista es la talla conservada en la iglesia parroquial de Sant Joan,¹⁷⁴ pieza más sencilla y modesta que no llega a la calidad de las obras anteriores y que posiblemente se debe a un seguidor del modelo instaurado por Moger, su carácter más popular también se está en consonancia con el poder adquisitivo de una pequeña parroquia rural.

La importancia del modelo iniciado por la Catedral radica en la consolidación y repetición de las características que configuran la representación de la Virgen dormida en los siglos posteriores. Esta tendencia se puede comprobar en la perduración de ciertos esquemas introducidos en la indumentaria y ornamentación de las piezas (correa larga decorada, motivos de estrellas, cabezas de ángel e inscripciones góticas), que se repetirán dentro de la producción del siglo XVI, pero abandonando el aire suntuoso de las obras tardogóticas y con un porte más contenido propio del clasicismo renacentista.

4. A modo de conclusión

La importancia de la imaginería mariana del gótico mallorquín radica en ser la introductora de unos parámetros representativos que se arraigarán en la plástica isleña. De su análisis se desprende la heterogeneidad de la manifestación artística desde diversas vertientes: tipológica, iconográfica, cualitativa, material y funcional, que ayuda a entender cómo la producción y, por extensión, el colectivo productor de los imagineros se adaptaron, con mayor o menor fortuna, a los diferentes niveles de demanda, a los influjos artísticos foráneos y a las particularidades devocionales de cada momento.

A partir del análisis por tipologías se ha podido comprobar cómo las más abundantes son la Virgen erguida y la Virgen sedente. La importancia de esta segunda se debe a ser la introductora de la nueva iconografía mariana en la isla, a través de modelos que ciertamente heredan las formas tardorrománicas, pero que, con la llegada del arte gótico, se adapta y se renueva, a pesar de tener una menor importancia cuantitativa y cualitativa a medida que nos aproximamos al gótico tardío. El auge de la tipología erguida, la más abundante en el gótico mallorquín, se debe eminentemente a la época de esplendor del arte gótico en la que Mallorca se inserta en el panorama artístico cristiano. A la vez, es aquella que más variantes iconográficas presenta, con los ejemplos únicos de la Virgen de la Esperanza o la Virgen de Gracia y las obras protorenacentistas de Trapani, que introducen la iconografía de la Virgen de la Leche.

Las tipologías de la Virgen sagrario y la Virgen dormida presentan la particularidad de ir intrínsecamente ligadas a la función litúrgica o cultural para la que fueron creadas. Estas variantes, más escasas que las primeras, resultan

¹⁷⁴ ESTELRICH I COSTA, Josep, 1993, *Catàleg del Museu Parroquial de Sant Joan*, Mallorca, Parròquia de Sant Joan Baptista, p. 9.

de gran interés por la originalidad e unicidad en el panorama del gótico europeo. Dentro del conjunto se puede destacar el papel de la Catedral como centro difusor de estos modelos, que aparecerán paulatinamente en otras parroquias mallorquinas. La función eucarística de María como tabernáculo de Jesús-Sacramento es presente en otros territorios, pero la colección bajomedieval mallorquina es excepcional por la homogeneidad que presenta, destacando el grupo de Vírgenes sagrario tardogóticas de Gabriel Moger II. Este imaginero también conecta con los ejemplos conservados de Vírgenes dormidas medievales, a caballo entre el siglo XV y el XVI, una tipología vinculada a la liturgia procesional en torno a la festividad de la Asunción, propia del Mediterráneo Occidental.

En definitiva, se puede concluir que la imaginería mariana medieval mallorquina presenta una gran variedad y riqueza iconográfica, con modelos que se asientan en el arte isleño, abriendo un abanico representativo que resalta el protagonismo de María, y que seguirá vigente durante la edad moderna con la incorporación de las nuevas iconografías tridentinas.

Bibliografía

- AA.VV., 1998, *Mallorca Gòtica* (catálogo de exposición), Palma, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Govern Balear.
- AA.VV., 1988, *Nostra Dona Sta. María dins l'art mallorquí* (catálogo de exposición), Palma, Govern Balear.
- ALOMAR, Gabriel, 1969-1970, "Dos obras de arte del sur de Italia en Palma de Mallorca", en: *Studi in onore di Roberto Pane*, Napoli, Istituto di storia dell'architettura, p. 241-247.
- AMENGUAL BATLE, Josep, 1997, *Guía para visitar los santuarios marianos de Baleares*, Vol. 14 de la colección María en los pueblos de España, Madrid, Encuentro.
- ANÓNIMO, 1885, "Binissalem, 16 Febrero 1883, Sr. Director del Boletín de la Arqueológica Luliana", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, nº 1, Palma, p. 54.
- AZCÁRATE LUXÁN, Matilde, 1988, "El tránsito de la Virgen a través del arte", *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 1, nº 1, Madrid, Fundación Universitaria Española, p. 121-134.
- BESERAN, Pere, 1998, "Taller flamencosà. Mare de Déu" en: AA DD, *Mallorca Gòtica* (catálogo de exposición), Palma, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Govern Balear, p. 236-240.
- CANYELLES GAZÁ, Agustí, 1918, "Inventari de la parròquia de Santa Creu (1529)", *Bolletí Societat Arqueològica Lul·liana*, nº17, Palma, Societat Arqueològica Lul·liana, p. 103-16.
- CAPÓ, Josep, 1970, "Història de la MaredeDéu de Bunyola. Esboç monogràfic" en: *Llibre de la Mare de Déu de Bunyola en el L'aniversari de la seva reposició en el retaule major de la parròquia de Bunyola*, Bunyola, Imp. Moderna, p. 17-23.
- CARMONA MUELA, Juan, 1998, *Iconografía cristiana*, Madrid, Istmo.

- CRESPO HELLÍN, Manuel, 1992, “María Grávida. La iconografía del dogma de la encarnación de Jesucristo en María”, *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, nº 3, Valencia, Universitat de València, p. 39-46.
- DURLIAT, Marcel, 1963, “Un artiste picard en Catalogne et pa Majorque: Pierre de Saint-Jean”, *Caravelle. Cahier du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, Toulouse, Institut pluridisciplinaire pour les études sur les Amériques à Toulouse, p. 111-120.
- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2001, “La escultura tardogótica en la Corona de Aragón” en: AA DD, *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la Escultura de su época*, Burgos, Institución Fernán González, p. 287-334.
- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2002, *El gótico catalán*, Manresa, Angle, Caixa Manresa.
- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2002-2003, “Les imatges marianes: prototips, rèpliques i devoció”, *Lambard. Estudis d’Art Medieval*, nº 15, Barcelona, Amics de l’Art Romànic, Institut d’Estudis Catalans, p. 87-110.
- ESTELRICH I COSTA, Josep, 1993, *Catàleg del Museu Parroquial de Sant Joan*, Mallorca, Parròquia de Sant Joan Baptista.
- ESTELRICH I COSTA, Josep, 2002, *El monestir de Santa Elisabet: beguines, terceroles, jerònimes: Mallorca 1317-2000*, Palma, Documenta Balear, Palma.
- FONT OBRADOR, 1974, *Historia de Lluçmajor. Vol. 2: el siglo XV*, Palma.
- FRANCO MATA, Ángela, 1984, “La Madonna di Trapani y su expansión en España”, en: FRANCO MATA, Ángela, *Escultura gótica española en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia trecentista*, Madrid, Fundación Juan March, Madrid, p. 29-40.
- FRANCO MATA, Ángela, 1992, “Hacia un corpus de las copias de la Madonna di Trapani Tipo A (España)”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, nº 10, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, p. 73-92.
- JAUME I, 1994, *Llibre dels Feyts*, Barcelona, Edicions 62.
- JUAN VICENS, Antònia, 2012, *Els artesans de la pedra i l’escultura arquitectònica. Mallorca c. 1390-1520*, Palma, Universitat de les Illes Balears, Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts (Tesi Doctoral).
- LACARRA DUCAY, María Carmen, 1983, “Una escultura gótica en Mallorca: La Virgen con el Niño del Museo de Lluçmajor”, en: AA.VV., *Homenaje a Don Federico Torralba en su jubilación del profesorado*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, p. 165-177.
- LLABRES I MARTORELL, Pere Joan [et. alt.], 1992, *Santa Maria a Inca: L’art marià inquer*, Palma, Ingrama.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel, 1961, “La Virgen del Manto en Mallorca. Apuntes de iconografía mariana bajomedieval y moderna”, *Analecta Sacra Tarraconensia*, nº 34, Barcelona, Fundació Balmesiana, p. 263-303.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel, 1968, “Nuevas precisiones sobre la iconografía mallorquina de la Virgen del manto y de la Virgen-sagrario (siglos XIV.-XVII)”, *Analecta Sacra Tarraconensia*, nº39, Barcelona, Fundació Balmesiana, p. 291-303.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel, 1976, “Dos puntualizaciones definitivas sobre el retablo manierista de Sineu”, *Mayurqa. Revista del Departament de*

- Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, nº 16, Palma, Universitat de les Illes Balears. p. 265-276.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel, 1986, “La Mare de Déu Morta a Mallorca, entre el folklore i la litúrgia” en: AA DD, *Món i misteri de la festa d’Elx*, València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, p. 93-100.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel, 1987, “Nostra Dona Santa Maria de Lluc”, *Analecta Sacra Tarraconensia*, nº 60, Barcelona, Fundació Balmesiana, p. 249-269
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel, 1988, “La catedral gòtica de Mallorca como centro difusor del teatro popular”, *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, nº 43, Madrid, Instituto de Lengua, Literatura y Antropología (CSIC), p. 359-364.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel, 1998, “Marededéu morta” en: AA DD, *Mallorca Gòtica* (catálogo de exposición), Palma, Museu Nacional d’Art de Catalunya, Govern Balear, p. 266-268.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel, 1998-1999, “Dues puntualitzacions iconogràfiques sobre paralitúrgies medievals mallorquines”, en: AA DD, *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, p. 75-481.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel, 1999, *La pintura gòtica en Mallorca*, Palma, José J. de Olañeta Editor, Palma.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel, 2006, “Les marededéus sagraris de Mallorca”, *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, nº14, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, p. 64-86.
- LLOMPART, Gabriel, JUAN, Jerónimo, 1965, “Las Vírgenes-sagrario de Mallorca”, *Bolletí Societat Arqueològica Lul·liana*, nº 32, Palma, Societat Arqueològica Lul·liana, p. 177-192.
- LLOMPART, Gabriel, PALOU, Joana Maria, 1988a, “Anònim. Mare de Déu”, en: AA.VV., *Nostra Dona Sta. María dins l’art mallorquí* (catálogo de exposición), Palma, Govern Balear, p. 92.
- LLOMPART, Gabriel, PALOU, Joana Maria, 1988b, “Anònim. Nostra Dona del Puig”, en: AA.VV., *Nostra Dona Sta. María dins l’art mallorquí* (catálogo de exposición), Palma, Govern Balear, p. 89.
- LLOMPART, Gabriel, PALOU, Joana Maria, 1988c, “Mateu López, junior. Sarcòfag de la Mare de Déu”, en: AA.VV., *Nostra Dona Sta. María dins l’art mallorquí* (catálogo de exposición), Palma, Govern Balear, p.147.
- LLOMPART, Gabriel, PALOU, Joana Maria, 1988d, “Anònim. Palis de la Dormició de Maria”, en: AA.VV., *Nostra Dona Sta. María dins l’art mallorquí* (catálogo de exposición), Palma, Govern Balear, p.148.
- LLOMPART, Gabriel; PALOU, Joana Maria, 1992, “Marededéu sagrari”, en: LLABRES I MARTORELL, Pere Joan [et al.], *Santa Maria a Inca: L’art marià inquer*, Palma, Ingrama, p. 79.
- LLOMPART, Gabriel; PALOU, Joana Maria, 1997a, “Marededéu del Cocó” en: *Catalunya Romànica XXVI*, Barcelona. p. 384.

- LLOMPART, Gabriel, PALOU, Joana Maria, 1997b, “Marededéu de Bellpuig”, en: *Catalunya Romànica XXVI*, Barcelona, p. 384-385
- LLOMPART, Gabriel, PALOU, Joana Maria, 1997c, “Les imatges escultòriques de la Mare de Déu en Majestat de l'època del Regne Privatiu de Mallorca: precedents, paral·lels i transcendència”, en: *El Regne de Mallorca a l'època de la dinastia privativa: XVI Jornades d'Estudis Locals*, Palma, Institut d'Estudis Baleàrics, p. 411-423.
- LLOMPART, Gabriel; PALOU, Joana Maria, 2000, “De portal a portal: innovació i tradició a l'escultura mallorquina del segle XV”, en: *Al tombant de l'edat mitjana: tradició medieval i cultura humanista. XVIII Jornades d'Estudis Històrics Locals*, Palma, Institut d'Estudis Baleàrics, p. 407-425.
- MALE, Èmile, 1922, *L'art religieux de la fin du Moyen-âge. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Librairie A. Colin.
- MANOTE CLIVILLES, Maria Rosa, 1997, “Aproximación a la figura del escultor catalán en la Baja Edad Media”, en: *Catalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV* (catálogo de la exposición), Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, p. 57-66.
- MANOTE, Maria Rosa, 1998, “Anònim. Mare de Déu de Sóller”, en: AA.VV., *Mallorca Gòtica* (catálogo de exposición), Palma, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Govern Balear, p. 241.
- MATHEU MULET, Pedro Antonio, 1955, *Iconografía Mariana. Guías de la Seo de Mallorca*, Palma, SS Corazones, Palma.
- MONREAL TEJADA, Luis, 2000, *Iconografía del Cristianismo*, Barcelona, El Acantilado.
- MUNAR OLIVER, Gaspar, 1968, *Los santuarios marianos en Mallorca*, Palma, Imprenta SS. Corazones.
- MUNAR OLIVER, Gaspar, 1950, *Devoción en Mallorca de la Asunción*, Palma, Imprenta SS. Corazones.
- MUNAR OLIVER, Gaspar, 1971, *La muntanya dels tres santuaris. II El Santuari de Gràcia*, Lluçmajor, Imp. Moderna.
- OBRADOR SOCIAS, Josep, 1991, “Inventari de l'església parroquial de Sa Pobla. 1514”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, nº 47, Palma, Societat Arqueològica Lul·liana, p. 111-121.
- OBRADOR SOCÍAS, Josep, 1952, *Santa María de Lluch. Historia de su Colegiata: Mallorca*, Palma, Imprenta Sagrados Corazones.
- ORTEGA, Elena, ORTEGA, Pilar, 2006, *L'església de l'Assumpció de Nostra Senyora de Puigpunyent. Estudi historicoartístic*, Palma, El Tall.
- PALOU SAMPOL, Joana Maria, 1994, “Consideracions a l'entorn de Nostra Dona de la Seu del Portal del Mirador com a obra de Guillem Sagrera”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, nº 50, Palma, Societat Arqueològica Lul·liana, p. 565-570.
- PALOU SAMPOL, Joana Maria, 1996, “Pere Morey” en: *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura de les Balears*, Vol. 3, Palma, Promomallorca, p. 309-317.

- PALOU SAMPOL, Joana Maria, 1998a, “Nostra Dona del Puig de Maria i l’escultura mariana medieval a Pollença” en: *El Puig de Pollença. Espiritualitat-Història-Art*, Pollença, El Gall. p. 17-24.
- PALOU SAMPOL, Joana Maria, 1998b, “Anònim. Nostra Dona de la Grada”, en: AA.VV., *Mallorca Gòtica* (catálogo de exposición), Palma, Museu Nacional d’Art de Catalunya, Govern Balear, p. 222-224.
- PALOU SAMPOL, Joana Maria, 1998c, “Joan de Valencines. Santa Maria de Bellver”, en: AA.VV., *Mallorca Gòtica* (catálogo de exposición), Palma, Museu Nacional d’Art de Catalunya, Govern Balear, p. 247-248.
- PALOU SAMPOL, Joana Maria, 1998d, “Mestre anònim borgonyó del cercle de Sagrera, Nostra Dona dels Àngels”, en: AA.VV., *Mallorca Gòtica* (catálogo de exposición), Palma, Museu Nacional d’Art de Catalunya, Govern Balear, p. 257-258.
- PALOU SAMPOL, Joana Maria, 2010, “La imatge de la Mare de Déu de Lluç”, *Randa*, nº 65, Barcelona, Curial, p. 65-72.
- PIFERRER, Pablo, QUADRADO, José María, 1969 (1888), *Islas Baleares*, Palma, El Ayer.
- PONS CORTÈS, Antoni, MOLINA BERGAS, Francisco, 2012, “Reformas y pervivencias medievales en la Capilla Real de la Seu de Mallorca. El caso del retablo gótico del altar mayor (s. XV-XX)”, *Porticvm. Revista d’Estudis Medievals*, nº 3, Barcelona, p. 72-100.
- RÉAU, Louis, 1996, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Tomo 1 Vol. 2, Barcelona, Ediciones Serbal, Barcelona.
- RIPOLL, Luis, 1972, *Iconografía mallorquina de la Virgen*, Palma, Imprenta Mossèn Alcover.
- ROSSELLÓ VAQUER, R., 1998, *Noticiari d’Algaida: Castellitx a l’Edat Mitjana*, Palma.
- ROTGER I CAPLLONCH, Miguel, 1969 (1987-1906), *Història de Pollença*, vol. 2, Palma, Imprenta SS Corazones.
- SABATER REBASSA, Tina, 2002, *La pintura mallorquina del segle XV*, Palma, Edicions UIB.
- SABATER REBASSA, Tina, 2003, “Guillem Sagrera, arquitecto y escultor”, en: CANTARELLAS, C. [et al.], *La Lonja de Palma*, Palma, Direcció General d’Arquitectura i Habitatge, p. 57-77.
- SALVADOR GONZÁLEZ, José María, 2011, “Iconografía de la Dormición de la Virgen en los siglos X-XII. Análisis a partir de sus fuentes legendarias”, *Anales de Historia del Arte*, nº 21, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, p. 9-52.
- TERÉS TOMÀS, Maria Rosa, 1998, “Pere Morey (atribuït) Marededéu sagrari” en: AA.VV., *Mallorca Gòtica* (catálogo de exposición), Palma, Museu Nacional d’Art de Catalunya, Govern Balear, p. 244-246.
- TRENS, Manuel, 1947, *María: Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra.
- XAMENA, Pere, RIERA, Francesc, 1986, *Història de l’Església Mallorca*, Palma, Editorial Moll.