

La pintura gótica en el convento de Santa Elisabet. Obras de maestros castellanos

SEBASTIANA SABATER

La comunidad de monjas jerónimas de Palma posee escasos pero relevantes testimonios de los primeros tiempos de su fundación.¹ Establecido en agosto de 1485, el convento se había convertido en 1520 en uno de los más importantes de la ciudad en cuanto al número de profesas y a potencial económico,² lo cual posibilitó que durante esta etapa se adquirieran bienes artísticos a los más importantes pintores y escultores locales, así como la importación de piezas desde la península. Entre este patrimonio se incluyen obras sin documentar adscribibles a maestros castellanos, dos pinturas de temática cristológica y un libro cantoral con letras capitales miniadas, conjunto significativo del último período de la pintura gótica.

La *Sarga representando Jesucristo atado a la columna*³ (Fig. 1) se presenta actualmente sin marco y en muy deficiente estado pero, a pesar de ello, aún se deja notar la alta calidad de ejecución. Fue dada a conocer por Gabriel Llopart en 1978, como obra atribuida al círculo de Pere Terrencs situada cronológicamente entre finales del siglo XV e inicios del siglo XVI.⁴ Según mi criterio, aunque esta adscripción se justifica en principio por la acreditada actividad del pintor en el monasterio a principios del siglo XVI, las características de la obra remiten con mayor concreción a la mano de Alonso de Sedano, pintor burgalés documentado en Ciutat de Mallorca entre febrero de 1486 y octubre de 1488⁵ y en su ciudad de origen entre 1490 y 1533,⁶ quien estuvo relacionado laboralmente con Terrencs durante un período cercano a los dos años.⁷

La pieza destaca por la utilización del óleo sobre soporte de sarga, un rasgo que en nuestro ámbito remite a fechas no anteriores al último cuarto del siglo XV. En el aspecto

¹ J. JUAN TOUS: *Breve historia del convento de San Jerónimo*, Palma, 1973; J. ESTELRICH COSTA: "Artistes que treballaren pel Monestir de Santa Elisabet de la Ciutat de Mallorca. Documentació d'arxiu (segles XVI-XIX)", *BSAL*, 41, 1985, 223-240; J. ESTELRICH COSTA: "El retaule de sant Jeroni de Pere Terrencs", *BSAL*, 45, 1989, 397-401; G. LLOMPART, J. ESTELRICH COSTA, J. M. PARDO, J. ALVARADO: *Pere Terrencs i la seva taula de Sant Jeroni*, Palma, 1991; J. ESTELRICH COSTA: "Fons musicals de l'arxiu del monestir de Santa Elisabet, de monges de Sant Jeroni", *Estudis Baleàrics*, 39, 1991, 57-69.

² M. BARCELÓ CRESPI "Alguns aspectes econòmics del monestir de Santa Elisabet" *BSAL*, 52, 1996, 209-225

³ Óleo sobre sarga. 1,10 x 0,62 m.

⁴ G. LLOMPART: *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, 4, Palma, 1977-1980, 3, 175.

⁵ E. AGUILÓ: "Notes i documents per una llista d'artistes mallorquins" *BSAL*, 11, 1905-1906, 30-31. G. LLOMPART: *La pintura medieval...*, 4, 220-221. G. LLOMPART: *Miscelánea documental de pintura y picapedrería medieval mallorquina*, Palma, 1999, 54-55.

⁶ LÓPEZ MATA, T., *La catedral de Burgos*, Burgos, 1950.

⁷ Según las referencias indicadas en la nota al texto número cinco, Pere Terrencs y Alonso de Sedano aparecen juntos en dos documentos firmados en 1488 con muy poca distancia temporal: el contrato para la remodelación del retablo de la capilla del Ángel Custodio del Reino de la catedral de Mallorca, y un reconocimiento de deuda relativo al retablo encargado por el convento de franciscanos de Sóller. No obstante, el documento del once de agosto relacionado con el mueble de Sóller obedece al último pago de la pieza, por lo cual cabe deducir que la colaboración entre ambos pintores también se llevó a término durante 1487. En cambio, en 1486 Sedano contrató solo, al igual que Terrencs en 1489, fecha en que, con toda probabilidad, el primero había ya regresado a Burgos.

pictórico, por el interés en el estudio anatómico que desprende la figura de Jesucristo, una problemática que interesó a Sedano pero que no afectó en cambio la pintura de Terrencs, a juzgar por el tratamiento formal que recibe la tabla dedicada a san Jerónimo del convento de Santa Elisabet, única pieza documentada del pintor, y las piezas que le son afines.⁸ Esta afirmación puede parecer sorprendente, en cuanto las imágenes en cuestión van cubiertas por entero, no obstante la historia del arte demuestra que la indumentaria puede servir y ha servido para esconder la materia pero también para hacerla presente. Fiel a los modelos jacomartianos que le guiaron, Terrencs se alejó durante su fase de madurez de los prototipos de la pintura flamenca en este tema. Caso muy diverso el de Alonso de Sedano, tal como demuestran sus obras documentadas en Mallorca y Castilla -tabla del martirio de san Sebastián de la Seo de Mallorca y tablas del Armario de las Reliquias de la catedral de Burgos- imágenes que dan pruebas suficientes de como puede ser aprovechado el desnudo para estudiar la estructura y morfología del cuerpo.

Una de las tablas burgalesas, conjunto dedicado a la Pasión actualmente separado de su ubicación original, representa el tema de la Flagelación según una composición que, a diferencia de la nuestra, introduce las figuras de los verdugos y los espectadores del hecho, en una estancia abierta a un extenso paisaje (Fig. 2). Sin embargo, este enriquecimiento de la escena no disminuye el interés de la obra para comprobar la pertinencia de la nueva atribución propuesta, dada la estricta coincidencia en la resolución de la imagen cristológica respecto a la representada en la sarga que nos ocupa. Para comprobar este extremo, cabe destacar especialmente: el tratamiento de las extremidades inferiores, dado que no sólo se representan en la misma disposición sino que el dibujo de los pies tiene estricta correspondencia; la posición que presenta la cabeza de Jesucristo y sus rasgos fisonómicos, los cuales presentan una similaridad que está por encima de lo que serían coincidencias tipológicas generales; así como el modelado fuertemente contrastado y el aspecto pétreo que presenta la figura de la sarga, rasgos que responden a los modos que distinguieron la producción de Sedano en la catedral de Burgos y que ya se anuncian en la tabla dedicada a san Sebastián de la Seo de Mallorca. Cabe tener en cuenta, por otra parte, que la escena representada en el antiguo Armario de las Reliquias se considera basada, como tantas otras obras de pintores hispano-flamencos, en un grabado de Schongauer sobre el tema realizado en torno a 1480⁹ aunque, como advirtió Silva Maroto,¹⁰ fue propio de Sedano introducir numerosas variantes sobre sus fuentes de inspiración: en esta escena, y en palabras de la autora, ... *finalmente sólo queda de él el motivo de Cristo atado a la columna con las manos hacia atrás y uno de los sayones disponiéndose a golpearle por detrás, a la izquierda, mientras le tira de los cabellos.*¹¹ Efectivamente, la confrontación evidencia que Sedano ha ampliado la cámara reducida representada en el grabado alemán y que ha alterado la posición

⁸ La única pieza documentada de Pere Terrencs pertenece al retablo mayor de la antigua iglesia conventual de Santa Elisabet, obra acabada en 1508 que generó mandamientos de pago desde 1504 a 1512. A partir de sus características pueden ser asociadas a esta etapa en la actividad del pintor y su taller las siguientes piezas: tablas de san Agustín y de san Gregorio Magno (Museo Diocesano), tabla de san Nicolás (Museo de Mallorca), tabla de san Cristóbal (actualmente en paradero desconocido) y tabla de san Pedro Apóstol (Museo de Mallorca). Estas obras corresponden a la etapa de madurez del pintor, la cual abarca desde 1498 hasta la segunda década del siglo XVI. La fecha propuesta como inicio de esta fase está determinada por la relación que puede establecerse entre la pieza dedicada a san Pedro, tabla lateral izquierda del retablo al que perteneció, y el mueble contratado en 1498 por el mercader Pere Companyó con destino a la parroquia de Felanitx. En opinión de quien escribe, avalan la propuesta las estipulaciones contractuales sobre la iconografía -Nuestra Señora del Rosario, san Pedro y san Juan Bautista- y las medidas de la pieza, así como la inclusión del donante y la especial posición de las figuras en la tabla, únicamente explicable a partir de una imagen central cristológica o mariana. El documento fue publicado por G. LLOMPART: *La pintura medieval...*, 4, 205.

⁹ El grabado se reproduce en C. LACARRA DUCAY: "Sobre dibujos preparatorios para retablos de pintores aragoneses del siglo XV", *Anuario de Estudios Medievales*, 13, 1982., 553-581, fig. 1 b.

¹⁰ M. P. SILVA MAROTO: *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*, 3, Valladolid, 1990. E. BERMEJO.

M. P. SILVA MAROTO: *Tesoros de la Catedral de Burgos*. Catálogo de la Exposición, Madrid, 1995.

¹¹ M. P. SILVA MAROTO: *Tesoros de la Catedral de Burgos...*, 66.

de la cabeza y los pies de Jesucristo. En cambio, puede decirse que la sarga que tratamos se muestra más fiel al prototipo en el marco utilizado para ubicar la escena así como en la morfología adoptada para el motivo columnario, mientras que ya nos ofrece el tipo que Sedano adoptó como propio y que repitió posteriormente en torno a 1495 en la pintura del Armario de las Reliquias de Burgos.

Un elemento de la sarga conservada en Santa Elisabet remite al ámbito valenciano, el pavimento embaldosado donde se alternan motivos de leones y barras, una decoración que ha sido interpretada como prueba del origen de la pieza aún cuando no se trata de un hecho concluyente que sostenga la atribución a Terrencs. En primer lugar, porque la obra fue realizada en Mallorca y, por lo tanto, encargada aquí, un ámbito donde las propuestas valencianas tuvieron eco suficiente durante todo el siglo XV. Por otra parte, la trayectoria de Sedano desde Burgos a Mallorca contempló sin duda una etapa intermedia en Valencia, donde pudo familiarizarse perfectamente con los estilemas más típicos de la pintura levantina.¹²

La segunda pieza a considerar es la *Tabla de la Santa Cruz*¹³ (fig. 3), obra que, según información oral de la comunidad jerónima, estaba instalada en la sala capitular antes de que ésta fuese destruida por un bombardeo durante la guerra civil y originalmente presentaba un crucifijo de marfil sobre la cruz pintada que desapareció a raíz de la misma circunstancia. Si la sarga con Jesucristo atado a la columna puede ser considerada como una producción de Alonso de Sedano durante su etapa de actividad en Mallorca, cabe decir que esta obra no presenta elementos suficientes que permitan adscribirla a su mano o a su círculo inmediato, tal como se presenta en los estudios que se le han dedicado.¹⁴

Según indicación de Llompart, pueden establecerse relaciones entre esta pieza, de indudable filiación flamenquizante, y otras del área hispánica datables en la segunda mitad del siglo XV; en atención al paisaje representado, específicamente con el tríptico de la Crucifixión del Marqués de Villabrágima, pieza que fue atribuida posteriormente por Elisa Bermejo al Maestro de la Sibila Tiburina, en la cual advierte ecos de la Crucifixión de Van der Weyden conservada en el Kunsthistorisches Museum de Viena.¹⁵ De hecho, la tabla de las jerónimas podría ser también adscrita perfectamente a un pintor secundario flamenco, a no ser porque el soporte grueso de pino que se ha utilizado conduce directamente al ámbito hispánico. Poco, no obstante, la une al Alonso de Sedano que conocemos a través de sus obras documentadas, ni en lo que concierne a sus paisajes -siempre más acordes al extremado espíritu descriptivo de los primitivos flamencos- ni por lo que respecta a los tipos fisonómicos tan personales y repetidos contantemente, ni tampoco a través del modelado aplicado, que aquí se aleja completamente de los acusados contrastes que caracterizan las imágenes del pintor. En realidad, sólo la base flamenca y la consecuente omisión de los dorados de fondo une la pieza que tratamos con las obras de Sedano, ya que la representación de una cúpula en las arquitecturas pintadas no puede ser considerada como un estilema renacentista que apoye la atribución, en primer lugar porque durante toda la Edad Media fue

¹² La tabla dedicada a san Sebastián conservada en el museo de la Seo de Mallorca ha sido considerada unánimemente por la crítica como prueba de que Sedano conoció ciertos desarrollos propios del Renacimiento italiano. En relación a estos contactos, la postura tradicional, por más antigua y arraigada, se ha mostrado favorable hacia el viaje al sur de Italia, y así se han querido explicar los lazos advertidos respecto a Antonello da Messina: Ch. R. POST: *History of Spanish Painting*, 13, Cambridge-Massachusetts, 1930-1966, 5, 1934, 326-331. J. GUDIOL RICART: "Pintura gótica", *Ars Hispaniae*, IX, Madrid, 1955, 370-371. En cambio, actualmente la historiografía se inclina por Valencia como la ciudad donde Sedano pudo conocer los elementos renacentistas que acusa su obra: desde el estudio de M. P. SILVA MAROTO: *Pintura hispanoflamenco castellana...*

¹³ Temple sobre tabla. 1,24 x 1 ms.

¹⁴ G. LLOMPART: *La pintura medieval ...*, 3, 151-152. G. LLOMPART; J. M. PALOU: *Nostra Dona Sta. Maria dins l'art mallorquí*. Catálogo de la Exposición, Palma, 1988, 127.

¹⁵ E. BERMEJO: *La pintura de los primitivos flamencos en España*, 2, Madrid, 1980.

utilizado este motivo para simbolizar la Jerusalén Celestial y, específicamente, debido a que era suficientemente conocido por los pintores flamencos desde Van der Weyden.

En atención a las consideraciones expuestas, tal vez sería más prudente dejar la pieza en total anonimato y tratarla como una obra de finales del siglo XV importada desde el ámbito castellano. Esta alternativa se convierte en probable por los contactos que anuncia la siguiente obra a comentar.

El convento de Santa Elisabet cuenta con una importante colección de libros de coro o cantorales. Entre ellos, un ejemplar sin título de cuarenta y siete folios, que contiene una miscelánea de oficios y misas, presenta dos iniciales miniadas con motivos decorativos y figuración: una Trinidad trifacial en la obertura del oficio de la Santísima Trinidad (Fig. 4) y una "S" con el cáliz sostenido por ángeles en forma de putti como apertura al Libro del Corpus (Fig. 5)¹⁶ Ambas aparecen enmarcadas por motivos vegetales y la segunda incluye también motivos de pájaros y pavos reales. Aún cuando el libro fue incluido por Estelrich en el catálogo de fondos musicales del convento, para los aspectos pictóricos del libro contamos únicamente con una alusión de Llopart sobre su posible datación a finales del siglo XV o inicios del siglo XVI, opción ésta a la que se mostró más favorable en una publicación posterior.¹⁷

El tipo al que pertenece el motivo trinitario, muy peculiar en un primer nivel de lectura, ha sido objeto de sistematización en la historia de la iconografía. Según parece, Réau ya lo mencionó para señalar su origen en Francia a finales del siglo XI, pero el primer estudio al que puede accederse es el de Toscano de 1960,¹⁸ autor que catalogó las piezas italianas y que comentó la pluralidad de significados que tomó el motivo trinitario durante el Renacimiento. Diez años después, fue objeto de un extenso comentario por parte de Germán de Pamplona en su monografía sobre las versiones de la Trinidad en las artes plásticas: en esta obra, especialmente interesante al tratar ejemplares existentes en ámbito hispánico, se estudia la evolución del tipo desde sus remotos antecedentes paganos hasta su desaparición, por expresa condena eclesiástica, durante la edad moderna.¹⁹ A través de estas referencias, sabemos que fue durante la Baja Edad Media cuando el motivo trifacial recibió la connotación simbólica trinitaria y cuando conoció su máxima difusión como representación plástica. En relación a la presencia de la Trinidad trifacial en el arte hispánico y catalán, Pamplona señala la escasez de ejemplos conocidos: en escultura, el autor menciona un relieve del siglo XIV conservado en Tudela y, con más inseguridad en cuanto a la correcta identificación del motivo, un segundo perteneciente al sepulcro del Infante don Alonso en la Cartuja de Miraflores; por lo que concierne a las artes del color, es significativo el hecho de que únicamente cite su presencia en una miniatura, dado que es el mismo soporte utilizado en la pieza que tratamos, un códice del siglo XV perteneciente a la Seo de Manresa que no se conserva, conocido por el autor a través de una reproducción de principios de nuestro siglo.

La inicial miniada con la Trinidad trifacial del convento de Santa Elisabet ha de incluirse, como hacemos, en el catálogo de las representaciones iconográficas trinitarias, en la variante ya delimitada en el ámbito europeo e hispánico. El nimbo en forma de clipeo que une a los tres miembros de la Trinidad la sitúa dentro de la tipología evolucionada propia del gótico avanzado, mientras que la estricta posición frontal la relaciona con los ejemplos franceses conservados, diversos a los italianos debido a que éstos se distinguen por situar las

¹⁶ Pintura a la aguada y dorado sobre pergamino. Folio: 0,53 x 0,35 m. Número 42.21 en el inventario de fondos musicales del monasterio.

¹⁷ G. LLOPART: *La pintura medieval* ..., 2, 98. G. LLOPART: *La pintura gòtica a Mallorca*, Barcelona, 1987, fig. 118.

¹⁸ P. G. TOSCANO: *Il pensiero cristiano nell'arte*, 3, Bérgamo, 1960, I, 462-466.

¹⁹ G. de PAMPLONA: *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970, 39-64.

cabezas laterales de perfil. En relación a su datación, si la clase de libro a la que pertenece y el carácter fitomórfico del ornamento la sitúan como claramente posterior al siglo XII, los tipos fisonómicos de las imágenes trinitarias -para las cuales se ha adoptado el tradicionalmente utilizado para Jesucristo- señalan el siglo XV y, más concretamente, una fecha no anterior a 1430. No obstante, es el trabajo decorativo de la orla, en confrontación con la ilustración del folio que abre el Libro del Corpus, el elemento que puede fijar con mayor precisión no sólo la cronología de la obra sino también el ámbito general de realización.

Aunque en un primer nivel de lectura la inclusión de putti puede hacernos pensar en el clima renacentista, y por lo tanto apuntar hacia fechas avanzadas del siglo XVI en atención a los tiempos de difusión de la nueva cultura artística fuera del ámbito italiano, cabe considerar la existencia en el Reino de Castilla, concretamente en Burgo de Osma y Guadalajara, de libros ilustrados con características muy próximas a las que distinguen el segundo folio del ejemplar del convento de Santa Elisabet. Según parece, el taller que trabajó en la década de los sesenta en San Esteban de Gormaz, responsable de la ejecución de la *Summa Theologica* y del Breviario del Obispo Montoya, ejemplares datados respectivamente en 1467 y c. 1470 que se conservan en la catedral de Burgo de Osma, introdujeron las orlas decoradas con hojas de acanto y otros motivos florales muy estilizados formando roleos, entre los cuales se sitúan los putti. Este trabajo se hizo también en el taller del monasterio jerónimo de Guadalupe durante los años ochenta y noventa, así como en el scriptorium del monasterio jerónimo de Espeja entre 1490 y 1510, período en que se realizó la colección de cantorales atribuidos al Maestro de Osma y a su círculo que se conservan en la catedral de Burgo de Osma.²⁰ La decoración de la inicial miniada "S" que abre el Libro del Corpus en el cantoral de Santa Elisabet responde, por tanto, a una labor de tipo franco-flamenco común en Castilla durante la segunda mitad del siglo XV -significativamente constatada en dos centros jerónimos- pero poco frecuente por no decir inexistente en Cataluña, Valencia y Mallorca.²¹

La decoración marginal que enmarca el motivo trinitario presenta un trabajo distinto, en cuanto de alguna manera acusa el sistema de orlas más sobrias y con vocación tridimensional, *orlas con trampantojo* en palabras de Joaquín Yarza, que provienen de la última miniatura gótica flamenca y concretamente del Maestro de María de Borgoña, activo entre 1470-1480. Este tipo de trabajo fue recogido en Castilla en torno a 1492-1494 por Alonso Vázquez en el Misal Rico de Isabel la Católica, iniciando una tónica que coexistiría con el antiguo sistema hasta el siglo XVI.²² En el libro cantoral de Santa Elisabet podemos percibir que se ha aplicado con dominio menor del que refleja el folio con decoración más común, lo cual anuncia que estamos aún en una fase de tanteos en la incorporación de las últimas novedades en la ilustración de manuscritos. Esta circunstancia, así como la unión de

²⁰ A. MUNTADA TORRELLA: "Miniatura y Pintura. La fructífera relación de ambas disciplinas artísticas en la Edad Media Hispánica. El Maestro de Osma, iluminador de los cantorales del Monasterio de San Jerónimo de Espeja", *Fragmentos*, 10, 1987, 3-23; AA. VV.: *Las Edades del Hombre. Libros y documentos en Castilla y León*. Catálogo de la Exposición, Burgos, 1990, 155 i 192-194; AA. VV., *Las Edades del Hombre. La música en la Iglesia de Castilla y León*. Catálogo de la Exposición, León, 1991, 100-115, 118-119, 138-143; AA. VV.: *Las Edades del Hombre. La ciudad de seis pisos*. Catálogo de la Exposición, El Burgo de Osma (Soria), 1997, 294-299, 300-303, 312-316; I. MATEOS GÓMEZ; A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE; J. M. PRADOS GARCÍA: *El arte de la orden jerónima. Historia y mecenazgo*, Madrid, 1999.

²¹ Esta decoración se encuentra, en cambio, a mediados del siglo XV en la miniatura de la corte napolitana, concretamente en el Libro de Horas de Alfonso de Aragón (Biblioteca Nacional de Nápoles) datado en 1455-1456. Entre las diversas manos que intervinieron en la ilustración, este tipo de orlas han sido atribuidas a un maestro napolitano de formación flamenca. AA. VV.: *Libri a corte. Testi e immagini nella Napoli aragonese*, Napoli, 1997.

²² J. YARZA LUACES: *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, 95-97; J. YARZA LUACES: "Los Reyes Católicos y la miniatura", en C. LACARRA DUCAY: *Las artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico. 1479-1516*, Zaragoza, 1993, 63-97.

sistemas decorativos diversos, son extremos determinantes para pensar en la intervención de dos artistas y para fijar una cronología aproximada para la obra entre 1491 y 1495.

Las tres obras comentadas, de cronología similar y reunidas en un mismo ámbito, anuncian un aprecio por la pintura castellana inusual en nuestro contexto, en cuanto fue habitual desde el último cuarto del siglo XV dirigir la atención hacia artistas de formación u origen valenciano cuando las disponibilidades económicas permitían encargar obras de importancia. Esta singularidad prueba el alcance de las relaciones externas del monasterio de Santa Elisabet durante los primeros tiempos de la fundación y, paralelamente, demuestra una clara inclinación por la plástica hispano-flamenca propia de la época, en cuyos parámetros se incluyen también los trabajos realizados en el convento por Terrencs y su taller a principios del siglo XVI.

Índice de figuras

Fig. 1: "Sarga representando Jesucristo atado a la columna". Atribuible a Alonso de Sedano. Convento de Santa Elisabet.

Fig. 2: "Óleo sobre tabla representando la Flagelación". Puertas del Armario de las Relíquias. Alonso de Sedano. Catedral de Burgos.

Fig. 3: "Tabla de la Santa Cruz". Anónimo castellano. Convento de Santa Elisabet.

Fig. 4: "Letra capital miniada con Trinidad trifacial". Libro de coro 42.21. Taller jerónimo de Castilla. Convento de Santa Elisabet.

Fig. 5: "Letra capital miniada con motivos eucarísticos". Libro de coro 42.21. Taller jerónimo de Castilla. Convento de Santa Elisabet.

RESUMEN

El monasterio de Santa Elisabet de la comunidad jerónima de Palma posee varias piezas pictóricas del último gótico, entre ellas tres obras que tienen en común el haber sido realizadas por maestros castellanos. El artículo estudia sus rasgos iconográficos y formales con el objetivo de justificar este extremo, prueba del aprecio del monasterio por la pintura de su tiempo y del alcance de sus relaciones externas durante los primeros tiempos de la fundación.

RESUMEN

El monestir de Santa Elisabet de la comunitat jerònima de Palma posseix algunes peces pictòriques del gòtic finalo, entre elles tres obres que foren realitzades per mestres castellans. L'articla estudia els trets iconogràfics i formals amb l'objectiu de justificar aquest punt, prova de l'apreci del monestir per la pintura de l'època l'abast de llurs relacions externes als primers temps de la fundació.

ABSTRACT

Jerome's community's Saint Elisabeth monastery of Palma owns several pictorial pieces of late Gothic, among them three works sharing being made by Castilian masters. The article studies their iconographic and form characteristics so that this theory can be justified, in addition of proving the steem demonstrated by the monastery on pictures of its time and its external relationships range during its foundation beginning time.