

Aspectos iconográficos de la pintura gótica mallorquina. Las imágenes de San Bernardino

TINA SABATER

El culto a este fraile predicador, canonizado en 1450 apenas seis años después de su muerte, comenzó a gestarse en Italia durante la década de los treinta, tras la reforma de la orden franciscana de la cual fue máximo responsable y difusor. Como medio probadamente efectivo para impulsarlo y extenderlo entre todas las capas de la sociedad, la pintura recogió y tipificó muy tempranamente tanto su efigie como los múltiples episodios que habían ido forjándose sobre su vida y leyenda; primero en Toscana y Nápoles, después en el resto de Italia y en el ámbito mediterráneo, la temática bernardiniana se convirtió en sujeto predilecto de la plástica durante la segunda mitad del siglo XV.

La pintura gótica local posee ocho representaciones del santo italiano. Su característica figura enjuta y ascética aparece como imagen única en una tabla de la parroquial de Sóller (Lámina 5) y en un retablo del oratorio del Roser Vell que se conserva en el Museo Municipal de Pollensa (Láminas 6 y 7a). En calidad de advocación principal, se encuentra en la tabla central del *Retablo de san Bernardino, santa Catalina y san Onofre*, obra del Museo de Mallorca que procede de la iglesia conventual de San Francisco (Lámina 7b). En el *Retablo de la Virgen, san Sebastián y san Bernardino* del Museo Parroquial de Alcudia, originariamente en la ermita de Santa Ana, figura en una de las dos tablas laterales y en los correspondientes compartimentos de la predela (Láminas 8a, 8b y 9a), una ubicación que debió repetirse en otras dos piezas a tenor de los fragmentos de bancal en que reaparece, uno de ellos perteneciente a la colección Olaguer Junyent de Barcelona (Lámina 9b) y el segundo a la parroquial de S'Horta (Lámina 10a), obra ésta última en la que compartió advocación con san Bernardo de Claravall. Como imagen secundaria en piezas asignadas a otras titularidades, ocupa sendas cumbresas laterales en el *Retablo de la Virgen, san Juan Bautista, san Pedro, san Andrés y san Gabriel* de Sant Martí d'Alanzell (Lámina 10b) y en un retablillo, hoy en paradero desconocido, que se dedica a la Virgen, san Antonio y San Juan Bautista (Lámina 11).¹ Este grupo de piezas contempla una datación, por razones que se expondrán más adelante, comprendida entre 1450 y 1470, aunque noticias escritas aluden en 1480 a una nueva representación del santo en un retablo no conservado de la parroquial de San Miguel,² y en el siglo XVI se prolonga su iconografía en una tabla de la parroquial de Santa Eulalia procedente del retablo del Santo Sacramento.

¹ *Tabla de san Bernardino de Siena*, seguidor de Joan Rosat, 1,83 x 0,70 m. *Retablo de san Bernardino*, documentada c. 1454, círculo de Rafel Mòger, conjunto: 2,37 x 0,98 m., cuerpo: 1,78 x 0,98 m., compartimentos bancal: 0,59 x 0,49 m. *Retablo de san Bernardino, santa Catalina* (tabla no conservada) y *san Onofre*, atribuida a anónimo italiano y a Joan Rosat, conjunto: 3,75 x 1,67 m., tabla central: 2 x 0,88 m., tabla lateral: 1,60 x 0,62 m., cumbresa: 0,36 x 0,21 m. *Retablo de la Virgen, san Sebastián y san Bernardino*, atribuido a Rafel Mòger, conjunto: 3 x 2,39 m., tabla central: 1,67 x 0,86 m., tablas laterales: 1,60 x 0,60 m., cumbresa: 0,35 x 0,29 m., compartimentos predela: 0,41 x 0,42 m. *Compartimento de predela con historia de san Bernardino*, atribuido a Joan Rosat, 0,25 x 0,31 m. (datos tomados de G. LLOMPART: *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, 4, Palma, 1977-1980, 3, 131-132). *Fragmento de predela con historias de san Bernardino de Siena y san Bernardo de Claravall*, atribuidos a Rafel Mòger, conjunto: 0,43 x 0,89 m., compartimentos: 0,43 x 0,44 m. *Retablo de la Virgen, san Juan Bautista, san Pedro, san Andrés y san Gabriel*, atribuido al Maestro de Sant Martí d'Alanzell, conjunto: 3,58 x 4,21 m. *Oratorio de la Virgen, san Antonio y san Juan Bautista*, atribuido a anónimo mallorquín, dimensiones desconocidas.

² G. LLOMPART: *La pintura medieval...*, 2, 176.

En sintonía con el ámbito mediterráneo, el conjunto de imágenes góticas de san Bernardino fue fundamentalmente realizado durante las dos décadas que siguieron a su canonización. Representado de pie, tal como había sido ideado por el arte italiano, puede observarse el uso constante de dos tipologías que encuentran sistematización en la historia de la iconografía,³ ambas determinadas a partir de la ubicación en la superficie pictórica del disco solar con el Nombre de Jesús o IHS, habitual atributo del santo.

La primera y más importante en Mallorca, dado el número de ejemplares que acoge, se distingue por presentar el disco en sus manos, asido con los dedos pulgar e índice unidos de forma peculiar. Esta fórmula procede de la plástica toscana, siendo aplicada por vez primera en las pinturas realizadas por Pietro di Giovanni Ambrogi para la iglesia sienesa de l'Osservanza (1444), la capilla Bichi-Borghesi en Scorgiano (c. 1445) y la iglesia de San Francesco en Lucignano (1448), las cuales se encuentran entre las más antiguas dedicadas al santo y probablemente se enmarcan en el seno de la campaña a favor de la beatificación que tuvo lugar inmediatamente después de su muerte en 1444. En una de las obras citadas, la pintura sobre tabla de Lucignano, se amplía el patrón básico mediante la inclusión de tres tiaras sobre el pavimento, motivo que alude a los tres obispados –Ferrara, Urbino y Siena– al que el santo renunció, una variante que tuvo inmediato seguimiento en el fresco pintado por Sano di Pietro para el Palazzo Publico de Siena y que también recoge el retablo mallorquín de Pollensa. Paralelamente a la difusión de los modelos de Pietro di Giovanni, la pintura toscana acuñó otras dos modalidades de menor alcance para la imagen, las cuales se definen por la ubicación del disco del IHS como motivo de fondo o bien en la cubierta del libro cerrado.

Las imágenes de san Bernardino que se incluyen en el retablo del Museo de Mallorca y en la monumental pieza del predio de Sant Martí d'Alanzell son muestra de una tipología de procedencia diversa. En fechas tan tempranas como en Toscana, la pintura napolitana se hizo eco del clima de exaltación cultural a san Bernardino que había sido favorecido y apoyado por la corte del Magnánimo desde la muerte del santo en l'Aquila, tal como evidencia la inclusión de su imagen entre santos franciscanos en la tabla pintada por Collantonio entre 1444 y 1446 para la iglesia de San Lorenzo en Nápoles, un programa de glorificación franciscana realizado, según parece, a instancias del rey Alfonso.⁴ A partir de 1450, la fórmula que se impone representa la efigie señalando el disco con el dedo índice y el resto de la mano cerrada, tal como muestran, entre otras, las tablas anónimas del Museo de Capodimonte, procedente de la iglesia de Santa Maria la Nova (c. 1450), de la parroquial de Salerno, actualmente en el museo local (1450-1455) y la más tardía en la iglesia romana de San Bernardino ai Monti (1460-1470). Este modelo no tuvo general difusión en la península italiana hasta la década de los setenta.

La filiación iconográfica de los episodios narrativos resulta más problemática. A partir de su vinculación con el arte toscano pueden ser directamente explicadas la historia sobre la travesía del lago de Mantua que encontramos representada en uno de los compartimentos del retablo de Pollensa –tal como muestra el políptico hecho por Mariano

³ Para la iconografía de san Bernardino, véase: G. KAFTAL: *Iconography of the saints in Tuscan painting, Saints in Italian Art*, I, Firenze, 1998 (1952); L. RÉAU: *Iconographie de l'art chrétien*, 6, París, 1955-1959, III-1, 219-221; G. KAFTAL: *Iconography of the saints in central and south Italian painting, Saints in Italian Art*, II, Firenze, 1995 (1965); G. KAFTAL: *Iconography of the saints in the painting of Nord East Italy, Saints in Italian Art*, III, Firenze, 1985 (1978); M. A. PAVONE, V. PACELLI: *Enciclopedia bernardiniana. Iconografia*, L'Aquila, 1980; M. A. PAVONE: "La circolazione dell'iconografia bernardiniana in ambito meridionale nella seconda metà dell'400", *Atti del Simposio Cateriniano-Bernardiniano*, Siena, 1982, 743-744; G. KAFTAL: *Iconography of the Saints in the Painting of North West Italy, Saints in Italian Art*, IV, Firenze, 1985.

⁴ F. BOLOGNA: *Napoli e le rotte mediterranee della pittura: da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli, 1977; J. MOLINA FIGUERAS "La hagiografía del poder. Acerca del sentido político de las imágenes de santos producidas en Nápoles y Barcelona a mediados del Cuatrocientos", *El Mediterráneo y el arte español. Actas del XI Congreso del CEHA*, Valencia, 1998, 87-92.

d'Antonio en 1455 para la iglesia de San Francesco en Prato obra que, según general consenso, reflejaría modelos de 1450- así como la escena de carácter póstumo que aparece en el bancal del retablo de Alcudia, la cual ha de relacionarse, a juzgar por el entorno y la indumentaria de las figuras, con la aparición de san Bernardino al campesino, episodio propio de las representaciones toscanas ejemplificadas en la predela de Sano di Pietro perteneciente a la colección Rucellai de Florencia. La idéntica ascendencia de las arquitecturas pintadas en la escena de predicación también representada en la predela de Alcudia parece base suficiente para preconizar el uso de un modelo de similar procedencia, aunque cabe notar aquí la aplicación de una nota costumbrista explicable a partir del entorno local: los personajes van cubiertos con el típico sombrero de los hombres del campo. En cambio, no puede explicitarse con tanta concreción el origen de la fórmula adoptada en el primer compartimiento del retablo de Pollensa y en la predela conservada en la parroquial de S'Horta, episodio identificado por Gabriel Llompart con la resurrección del albañil caído del andamio,⁵ en cuanto fue de uso generalizado en la península italiana aunque no cuenta con equivalentes en el área catalano-valenciana. Pero sin duda el esquema de origen más incierto resulta el que se utiliza en el fragmento de bancal que pasó a colección particular desde procedencia indeterminada. El episodio escogido, la supresión de la Fonte Tecta d'Arezzo por san Bernardino, es del todo inusual en la temática bernardiniana y, de hecho, los repertorios iconográficos consultados únicamente lo citan en ciclos toscanos muy puntuales –el primero en sentido cronológico la predela de la *Madonna della Misericordia* de Neri di Bicci, datada en 1456, que se conserva en la Pinacoteca Nazionale d'Arezzo- y en el retablo contratado en 1455 entre los monjes de San Francesco di Stampace a Cagliari y los pintores de Barcelona Rafel Thomàs i Joan Figuera. No obstante, la pintura toscana representó el momento de la procesión a la Fonte Tecta, mientras que en el retablo sardo encontramos la curación de los afligidos después de la purificación de la fuente, cuando en el fragmento que tratamos se presenta un instante anterior: dos figuras masculinas arrodilladas haciendo uso del agua encantada de la fuente que san Bernardino suprimió. El uso de una fórmula poco conocida y difundida aunque indudablemente creada en el entorno de Italia central, demuestra que el comitente de la pieza o bien su autor tuvieron acceso a este ámbito.

Establecidas con mayor o menor concreción las fuentes de inspiración que actuaron en el contexto local, el siguiente paso conduce a plantear cuándo y cómo ejercieron su influencia. Precisar la cronología y delimitar las vías de transmisión utilizadas ayuda a esclarecer el papel de los promotores y de los artistas en la adopción de un culto y de unos determinados patrones para reflejarlo plásticamente, lo cual en definitiva redundará en un mejor conocimiento histórico-artístico de las obras.

Una mención de Mateu Rotger, incluida en su obra sobre la historia de Pollensa, dio a conocer que el *Retablo de san Bernardino* fue instalado en el Roser Vell en 1454.⁶ Dado que el autor no citó su fuente de información, el documento que corrobora el dato es un apunte del Llibre de Clavaria, conservado en el Archivo Municipal y publicado por Llompart, en el cual se alude al último pago efectuado por la pieza.⁷ La segunda obra que cuenta con datos documentales es el *Retablo de san Bernardino, san Onofre y santa Catalina*, el cual aparece citado en una antigua descripción de la iglesia conventual de San Francisco como perteneciente a la capilla gentilicia que la familia Pardo había construido poco antes de 1455;⁸ identificados los fragmentos que se conservan en el Museo de Mallorca con el retablo citado,⁹ la información permite situarlos entre 1455 y 1456.

⁵ G. LLOMPART: *La pintura medieval...*, 3, 136-137.

⁶ M. ROTGER CAPLLONCH: *Historia de Pollensa*, 3, Palma, 1967 (1897-1906), II, 214.

⁷ G. LLOMPART: *La pintura medieval...*, 3, 137.

⁸ J. OLEZA: "Llibre de totas las antiguitats del Real Convent del P. Sant Francesch de la ciutat de Mallorca... treballat per el donat Ramón Calafat, sacristà del dit convent en lo any 1785", *BSAL*, 20, 1924-1925, 290; G. LLOMPART: *La pintura medieval...*, 3, 133.

⁹ G. ROSSELLÓ BORDOY; A. ALOMAR ESTEVE; F. SÁNCHEZ CUENCA: *Pintura gòtica mallorquina*.

En relación a las restantes representaciones de san Bernardino, únicamente contamos con los datos que desprenden las propias piezas para fijar una fecha aproximada de realización.

La inclusión del compartimiento de predela representando el episodio de la Fonte Tecta de Arezzo en el catálogo de Joan Rosat, antiguo Mestre de les Predelles, así como el mejor conocimiento de la trayectoria del pintor, permiten situar el fragmento en el período comprendido entre 1450-1460 y explicar, paralelamente, el uso de un modelo iconográfico poco habitual, aunque de indudable origen toscano por la naturaleza del asunto representado, a partir de los conocimientos del autor.¹⁰ El caso de la *Tabla de san Bernardino* de la parroquia de Sóller plantea una mayor problemática dadas las dificultades derivadas de la cuestión atributiva, en cuanto presenta elementos propios de Rosat pero también de Rafel Mòger, como justamente ha indicado la investigación;¹¹ no obstante, cabe valorar un elemento muy singular de la obra –la extensa inscripción del libro en manos del santo– y conectarlo con la conocida trayectoria de Rafel Mòger, estrictamente desarrollada en ámbito local, para explicar la pieza, sino en realización sí en cuanto al modelo utilizado, en relación a Joan Rosat, con las consecuencias que ello comporta para fijar la cronología de la pieza. La leyenda *Pater manifestavi nomen tuum hominibus, Que sursum sunt sapite non quae super terram*, cuya singularidad fue ya advertida por Post,¹² se encuentra únicamente en la tabla de Pietro di Giovanni d'Ambrogio de la capilla Bichi-Borghesi en Scorgiano que se ha citado previamente, la primera frase en el doble círculo que configura el nimbo del santo y la segunda en el libro abierto; su presencia en la obra de Sóller apunta directamente a la aportación de un pintor con posibilidades de acceso al modelo sienés, mientras que descarta la incidencia del conducto del grabado como vía de transmisión, a causa de los condicionantes inherentes al soporte. Cabe notar, no obstante, que la misma inscripción se encuentra en el retablo documentado de Pollensa, obra de carácter extremadamente popular en cuanto a técnica y tratamiento formal, en la cual –como parece práctica habitual en el taller de Rafael Mòger a cuyo círculo figura atribuida¹³– resulta evidente el uso de modelos heterogéneos, aquí aplicados por un pintor muy inhábil. A este respecto, la inscripción resulta definitiva para pensar en la incidencia de los esquemas de Rosat, pero el resto de componentes temáticos de la obra puede perfectamente ser explicado a partir del conocimiento de las estampas devocionales que llegaban a Mallorca desde el sur de Francia, hecho documentado desde 1453,¹⁴ y probablemente desde los puertos italianos de Pisa y Génova.

Obras restauradas por la Fundación Juan March, Catàleg de l'Exposició, Madrid, 1965. La tabla de San Onofre había sido previamente dada a conocer por Ch. R. POST: *History of Spanish Painting*, 13, Cambridge-Massachusetts, 1933-1966, VII, 626-642.

¹⁰ El conocimiento del antiguo Maestro de las Predelas ha avanzado notablemente desde su identificación con Joan Rosat: G. LLOMPART: "Identificación del "Maestro de las Predelas" y encuadre de otros más", *Estudis Baleàrics*, 29-30, 1988, 45-52. Nuevos hallazgos documentales, así como la delimitación de la personalidad artística de un pintor-mercader de probable origen toscano y formación catalana se encuentran en: S. SABATER: "Joan Rosat o Rosató. Santa Gertrudis de Nivelles", "Joan Rosat o Rosató. Predel·la de Santa Margalida", *Mallorca gòtica*, Catàleg de l'Exposició, Barcelona-Palma, 1998, 193-194 i 195-197; G. LLOMPART: *Miscelànea documental de pintura y picapedreria medieval mallorquina*, Palma, 1999; S. SABATER: "L'obra de Joan Rosató i Rafel Mòger en el context de la pintura mediterrània", *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona (Napoli, 1997)*. *La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo*, Napoli, 2000; T. SABATER: *La pintura mallorquina del segle XV*, Palma, 2001 (en prensa).

¹¹ G. LLOMPART: *La pintura medieval...*, 3, 137-138; T. SABATER: *La pintura mallorquina del siglo XV...*

¹² Ch. R. POST: *History of Spanish Painting...*, VII, 634-635.

¹³ T. SABATER: *La pintura mallorquina del segle XV...*

¹⁴ Recientemente se han aportado nuevos datos que permiten conocer los canales utilizados para este tipo de importación y el período en que comenzó a registrarse. Se trata de un documento publicado por Barceló y Llopart según el cual un pintor oriundo de Francia, Miquel Brull, importaba en 1453 estampas devocionales para el orfebre Joan Desgrau, entre ellas trece docenas de imágenes de san Bernardino: M. BARCELÓ; G. LLOMPART: "Quaranta dades d'art medieval mallorquí", *BSAL*, 54, 1998, 87 i 92, doc. n.º 12.

Otras dos obras de interés adscritas a Rafel Mòger¹⁵ indican que su taller tuvo fácil acceso a los grabados importados, pero también a cartones y dibujos que circulaban por el Mediterráneo a través del comercio marítimo.¹⁶ Es en relación a estos medios como pueden encontrar explicación las historias representadas en el fragmento de predela conservada en la parroquial de S'Horta, de origen incierto, así como las que se incluyen en el *Retablo de la Virgen, san Sebastián y san Bernardino* del Museo Parroquial de Alcudia, obra ésta en la cual la imagen de san Bernardino sigue el modelo toscano predominante en Mallorca, mientras que la inscripción del libro pintado en sus manos está más de acuerdo con las costumbres habituales derivadas de las fuentes de información, en cuanto reduce el texto a una única frase, *Pater manifestavi nomen tuum hominibus*. Ambas obras han de situarse forzosamente en un marco cronológico dilatado dada la inexistencia de documentación al respecto, aunque en todo caso pueden fijarse los límites entre 1453 y la segunda mitad de la década de los sesenta, en atención a los datos que están suministrando las restantes obras sobre el espacio temporal en el que el culto al santo cristalizó en más abundantes representaciones plásticas, período por lo demás acorde con otras particularidades estilísticas presentes en las piezas. En idéntica situación cabe contemplar una tercera obra ajena al taller de Mòger, el *Oratorio de la Virgen, san Antonio y san Juan Bautista*, conocida por Post cuando pertenecía a la colección Oleza de Palma y hoy en paradero desconocido, en la cual la presencia de san Bernardino como imagen de una de las cumbres y el carácter secundario de la ejecución aconsejan fijar una cronología no anterior a 1453 y desligarla de la producción del anónimo Maestro de Santa Eulalia, como hasta ahora se ha venido considerando.¹⁷

Si las obras vinculadas a modelos toscanos han podido interpretarse en atención a los conocimientos de un pintor –Joan Rosat– y a la circulación de obra gráfica, la presencia de imágenes de san Bernardino realizadas de acuerdo a la iconografía napolitana ha de explicarse, a criterio de quien escribe, a partir de los requisitos de la comitencia o, en otros términos, a partir del acceso a dichos modelos por parte de los promotores. A este respecto, y siempre contando con los riesgos derivados de la conservación parcial de obras, cabe dar importancia fundamental a la práctica ausencia de este modelo en la pintura gótica de Cataluña y Valencia, donde la representación de san Bernardino se realizó según esquemas toscanos si exceptuamos una tabla atribuida a Jacomart de incierta cronología –Museo de la Catedral de Oviedo, antes en Onteniente– y la imagen pintada por Huguet en la tabla central del *Retablo de san Bernardino y el Ángel Custodio* (Museo de la Catedral de Barcelona) acabada en 1468.

En relación al retablo procedente de San Francisco en el cual san Bernardino constituye la advocación principal, razones de índole formal han obligado a proponer la desvinculación de esta imagen tanto de la producción de Joan Rosat –autor de la tabla lateral y de su cumbreira– como de los modelos del catalán Jaume Huguet, que hasta fechas recientes se habían citado, para abogar por la autoría de un maestro más avanzado, quien habría utilizado los patrones napolitanos estándares para el *retrato* del santo.¹⁸ La singularidad de la imagen respecto a las conservadas en ámbito hispánico y catalán obliga a pensar en un autor de aquella procedencia y a justificar este hecho a partir de lo que conocemos acerca de los promotores de la obra. Señalar, a este respecto, que Jaume Pardo perteneció a una familia de mercaderes que mantuvo frecuentes contactos con Nápoles

¹⁵ Para el posible origen de los fragmentos conservados en la parroquial de S'Horta y su atribución a R. Mòger, véase: T. SABATER: *La pintura mallorquina del segle XV...* La catalogación del retablo de Alcudia en la producción del pintor se admite desde: G. LLOMPART: *La pintura medieval...*, 3, p. 124-125.

¹⁶ En relación al uso de estos medios para la difusión de obras y modelos: AA. VV: *Istituto Internazionale di Storia Economica "F. Datini". XXXIII Settimana di Studi. Economia e Arte. Secc. XIII-XVIII*, Prato, 2001 (en prensa).

¹⁷ Ch. R. POST: *History of Spanish Painting...*, XIII, 307-310; G. LLOMPART: *La pintura medieval...*, 3, 91.

¹⁸ S. SABATER: *L'obra de Joan Rosat i Rafel Mòger...*

durante el período en que se construyó la capilla gentilicia en San Francisco y se realizó su retablo: sabemos que Luís, uno de los miembros de la familia que aparece en 1451 asegurando mercaderías con Jaime, residió en la ciudad italiana desde 1450 hasta 1457 y que estaba muy relacionado con los ambientes de la corte, aunque la actividad comercial de la familia con el puerto napolitano aparece documentada en un marco cronológico aún más amplio, del 1448 al 1467.¹⁹ El prestigio de los pintores activos en Nápoles y la campaña auspiciada por la monarquía en pro de un santo que se consideraba *local* debieron ser determinantes, en definitiva, cuando uno de los miembros de la familia de mercaderes más rica de Mallorca decidió encargar un retablo destinado a una iglesia tan emblemática como San Francisco; no olvidemos que los Pardo eran conversos y que el convento era lugar de enterramiento de la nobleza mallorquina.

Por lo que concierne al *Retablo de la Virgen, san Juan Bautista, san Pedro, san Andrés y san Gabriel* no es posible pronunciarse de forma taxativa debido a la ausencia de documentación sobre la pieza, no obstante, parece que puede interpretarse la imagen de San Bernardino de forma similar. En esta obra, de autoría y cronología controvertida, la inclusión del santo resulta fundamental para fijar una fecha de realización posterior a 1450 la cual, a su vez, permite descartar la intervención en ella de Gabriel Mòger, con quien se ha venido asociando, dado que el fallecimiento de este pintor se produjo antes de diciembre de 1439.²⁰ Lejana también, en técnica y forma, a los usos del taller de Rafel Mòger,²¹ los modos arcaicos que la definen y el manejo puntual de estilemas flamenquizantes la sitúan plenamente en el ámbito pictórico mallorquín de las décadas centrales del siglo XV.

Uno de los rasgos más singulares de la obra es su formato, con cinco tablas de similares dimensiones en el cuerpo del retablo dedicadas a imágenes únicas, una distribución propia de retablos italianos²² que encontró especial eco en pinturas de Mallorca surgidas de la promoción privada, siendo en todos los casos un requisito de los contratantes.²³ Acerca de este tema, la posible reconstrucción parte de 1956, cuando la pieza se hallaba desmontada en el porche de la casa Sureda-Vivot de Palma desde donde, en fecha indeterminada, pasó al predio de Sant Martí d'Alanzell en Vilafranca, una propiedad del linaje Sureda desde finales del siglo XIV hasta nuestros días. Aunque pudo haber sido comprada en el siglo XIX tras el proceso de desamortización, la ausencia de noticias al respecto en los archivos familiares, junto con los datos ya expuestos, anuncia que fue promovida por uno de sus miembros, aunque ignoramos la ubicación para la cual fue destinada. A este respecto, conviene recordar la importante labor llevada a cabo por Salvador Sureda para enriquecer el patrimonio familiar, así como sus documentadas estancias en Nápoles donde, en 1444, tuvo lugar el famoso desafío al catalán Vallseca en presencia del rey Alfonso. Estas circunstancias, así como la presencia de santa Catalina -nombre de su madre- en una de las cumbres del retablo convierten en probabilidad o, si se quiere, en hipótesis razonable, que tuviera un papel determinante en la contratación del retablo, en el cual habría sido estipulado un tipo

¹⁹ M. DEL TREPPO: *Els mercaders catalans i l'expansió de la corona catalano-aragonesa al segle XV*, Barcelona, 1976; O. VAQUER: "Comerç i capital mercantil a Mallorca (1448-1480)", *La Mediterrània. Antropologia i història. VII Jornades d'Estudis Històrics Locals*, Palma 1988, Palma, 1990, 161-170.

²⁰ Según se deduce del párrafo añadido al contrato para el *Retablo de la Virgen, san Antonio y san Miguel* de la parroquia de Campos: G. LLOMPART *La pintura medieval...*, 4, 131.

²¹ G. LLOMPART: *Viatge al món medieval. Pintura dispersa del gòtic final (1350-1500)*, Catàleg de l'Exposició, Palma, 1993, 24. Véase también el material didáctico entregado con motivo de las jornadas para el profesorado.

²² J. BURCKHARDT: *Pale d'altare del Rinascimento (Das Altarbild)*, Firenze, 1988 (1893-1894); A. CHASTEL *La Pala ou le retable italien des origines à 1500*, Paris, 1993. Para el caso hispánico: J. B. SOBRE *Behind the Altar-Table: the Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*, Columbia, 1989.

²³ 1414: legado testamentario para la realización de un retablo destinado a la capilla gentilicia de los Catllars, en la iglesia conventual de San Francisco. 1426: contrato del retablo encargado por Pere de Sant Joan a Gabriel Mòger. Los documentos se reproducen en G. LLOMPART: "Miscelánea de arquitectura y plástica sacra mallorquina (siglos XIII-XIV)", *Analecta Sacra Tarraconensia*, 46, 1973, 83-114; G. LLOMPART: *La pintura medieval...*, 4, 126-127.

iconográfico para la imagen de san Bernardino suficientemente conocido a partir de las representaciones napolitanas.²⁴

Si...*la iconografía constituye una descripción y clasificación de imágenes (...) que nos informa sobre cuándo y dónde determinados temas específicos recibieron una representación visible a través de unos u otros motivos específicos ...*²⁵, el establecimiento de los modelos utilizados para la representación de san Bernardino en Mallorca ha servido también para analizar otras cuestiones e intentar darles explicación. En definitiva ha ayudado a precisar cronologías y autorías, pero también a valorar el peso ejercido sobre la pintura local tanto por la presencia de pintores foráneos como por la orientación del gusto de los comitentes. Un último aspecto quisiera destacar para finalizar con esta aproximación al tema: aunque la pintura local muestra evidentes conexiones con la catalana y valenciana a lo largo de los siglos del gótico, no puede entenderse plenamente sin atender a los lazos que la unieron directamente con el ámbito artístico italiano. En este sentido, el estudio de los tipos bernardinianos corrobora una orientación especialmente clara en el terreno de la iconografía.

ILUSTRACIONES

Lámina 5.- *Tabla de san Bernardino de Siena*. Seguidor de Joan Rosat. Sacristía de la parroquial de Sóller.

Lámina 6.- *Retablo de san Bernardino de Siena*. Círculo de Rafel Mòger. Detalle con la imagen del santo. Museo Municipal de Pollensa.

Lámina 7a.- Bancal del *Retablo de san Bernardino de Siena* representando la travesía del lago de Mantua y la resurrección del albañil caído del andamio. Museo Municipal de Pollensa.

Lámina 7b.- *Retablo de san Bernardino, santa Catalina y san Onofre*. Atribuido a anónimo italiano y a Joan Rosat. Detalle de la imagen central con la imagen de san Bernardino de Siena. Museo de Mallorca.

Lámina 8a.- *Retablo de la Virgen, san Sebastián y san Bernardino*. Atribuido a Rafel Mòger. Museo Parroquial de Alcudia.

Lámina 8b.- *Retablo de la Virgen, san Sebastián y san Bernardino*. Compartimento del bancal representando una escena de predicación de san Bernardino de Siena. Museo Parroquial de Alcudia.

Lámina 9a.- *Retablo de la Virgen, san Sebastián y san Bernardino*. Compartimento del bancal representando una aparición de san Bernardino de Siena. Museo Parroquial de Alcudia.

Lámina 9b.- Compartimento de bancal procedente de retablo desconocido representando la supresión de la Fonte Tecta de Arezzo por san Bernardino de Siena. Atribuido a Joan Rosat. Paradero desconocido. Fotografía Archivo Mas.

Lámina 10a.- *Predela de san Bernardino de Siena y san Bernardo de Claravall*. Atribuida a Rafel Mòger. Compartimento dedicado a san Bernardino, representando la resurrección del albañil caído del andamio. Sacristía de la parroquial de S'Horta.

Lámina 10b.- *Retablo de la Virgen, san Juan Bautista, san Pedro, san Andrés y san Gabriel*. Maestro de Sant Martí d'Alanzell (Guillem Martí?). Detalle de la cumbreira lateral izquierda con la imagen de san Bernardino de Siena. Predio de Sant Martí d'Alanzell (Vilafranca).

Lámina 11.- *Oratorio de la Virgen, san Antonio y san Juan Bautista*. Anónimo mallorquín. Cumberas con las imágenes de san Bernardino de Siena, la Crucifixión y san Sebastián. Paradero desconocido. Fotografía Archivo Mas.

²⁴ Agradezco a Pedro de Montaner que me haya facilitado noticias sobre la pieza, así como sus indicaciones y correcciones sobre la historia familiar.

²⁵ E. PANOFKY: *El significado de las artes visuales (Meaning in the Visual Arts)*, Madrid, 1987 (1955), 50-51.

RESUM

La pintura gòtica mallorquina conté un nombre significatiu de representacions dedicades a sant Bernardí. A través de la delimitació dels models utilitzats per a la seva imatge i històries, l'article pretén ordenar-les dins la història de la iconografia, així com utilitzar les dades obtingudes per a precisar qüestions que interessin la cronologia, autoria i promoció de les peces on s'inclouen.

ABSTRACT

The Majorcan Gothic painting relies on a significant amount of illustrations dedicated to San Bernardino. Through the demarcation of models used for its image and stories, the article tries to put them in order in the iconography history, as well as using collected details to make precise questions that are interesting towards Chronology, Authoring and Promotion of the pieces that are included.