

# SOBRE PATRIMONIO DISPERSO. UNA NUEVA PREDELA DEL SIGLO XV Y SU RETABLO

**Tina Sabater**

Universitat de les Illes Balears

**Resumen:** En este texto se presentan y estudian dos piezas que en sus orígenes constituyeron una misma predela. Una de ellas inédita, la segunda conocida a través de antiguas fotografías, puesto que se ignoraba su paradero desde la década de 1960. Se adscribe la obra al taller de Pere Terrencs, teniendo en cuenta los datos técnicos y estilísticos que la caracterizan, y también se exponen los resultados de la investigación respecto a la identificación del retablo al que pertenecieron. Se trata del retablo de las Tres Generaciones y de la Anunciación, datado en el último tercio del siglo XV, del que se conservan la tabla central y una de las laterales como parte del depósito de la Sociedad Arqueológica Luliana en el Museo de Mallorca.

**Palabras clave:** Patrimonio, Pintura gótica, Arte medieval.

**Abstract:** In this text two pieces that originally formed the same predella are presented and studied. One of them hitherto unknown, the latter known through old photographs, as the whereabouts had not been known since the 1960s. The work is attributed to the workshop of Pere Terrencs, due to the technical and stylistic data that characterize it; the results of the research conducted regarding the identification of the altarpiece they belonged to are also expounded. It is the altarpiece of the Three Generations and of the Annunciation, dating from the last third of the 15th century, which still retains the central panel and one of the side ones as part of the repository of the Lullian Archaeological Society at the Museum of Mallorca.

**Key words:** Heritage, Gothic painting, Medieval art.

Durante los últimos años, una serie de felices circunstancias, en todo caso casuales, han facilitado la aparición de varias obras inéditas pertenecientes al patrimonio de pintura gótica mallorquina.

A través de este texto se presentan dos nuevas piezas que en sus orígenes constituyeron una misma predela. Una de ellas inédita hasta fechas recientes, la segunda estudiada únicamente a través de antiguas fotografías puesto que pertenecía a una colección particular. En esta ocasión han sido, respectivamente, la aparición en el mercado del anticuario y una restauración en proyecto las circunstancias que permiten presentarlas y ofrecer una primera aproximación a su estudio.

A principios del 2011 salió a subasta en Madrid una obra formada por tres compartimentos con Cristo Varón de Dolores entre ángeles, la Visitación de la Virgen a santa Isabel y las santas mártires Úrsula y Lucía. Dada la posición del Varón de Dolores se trata del centro y lateral derecho de una predela (fig. 1) que mide en conjunto 0,58 m. de alto por 1,41 m. de ancho, incluyendo la carpintería. Esta pieza, ejecutada con una técnica mixta entre temple y óleo, provenía de una colección particular de Cataluña y, según comunicó la propiedad, había sido adquirida en Mallorca en los años sesenta. Cuando fui requerida por la casa de subastas para informar sobre cronología y posible autor, propuse la adscripción al taller de Pere Terrencs, puesto que no presenta dudas en el campo técnico ni estilístico para la atribución al círculo del pintor que tratamos. Acorde en la técnica mixta utilizada<sup>1</sup> y en la interpretación de las fisionomías de raíz flamenca con los usos del taller de Terrencs, se correspondería por su iconografía y distribución temática con el cuerpo de un retablo formado por tres tablas con imágenes únicas en el que cabe pensar en el protagonismo de la Virgen.<sup>2</sup>

El restaurador Juan Alvarado ha sido quien ha ofrecido la posibilidad de conocer y estudiar directamente la segunda pieza a la que hacía mención al inicio del texto. Son dos compartimentos de bancal en los que se representan los santos Sebastián y Antonio y la Presentación de la Virgen al Templo (fig. 2), un conjunto que mide, también con la carpintería actual, 0,58 m. de alto por 0,90 de ancho. Obra de colección particular y origen desconocido, fue fotografiada por Jerónimo Juan e incluida en el catálogo presentado por Gabriel Llopart en la publicación de su tesis doctoral.<sup>3</sup> El autor la atribuyó a Pere Terrencs, aun señalando las fuertes afinidades existentes con la obra de Alonso de Sedano, una opinión que suscribí y amplié años después, si bien propuse una relación con la tabla de la Crucifixión del Museo Diocesano de Mallorca que, con los datos actuales, debo corregir.<sup>4</sup>

En la actualidad ambas piezas han pasado a formar parte de una misma colección privada y están en proyecto de restauración en el taller de Juan Alvarado, una circunstancia que ha permitido examinarlas directamente y en conjunto. Como primer resultado del análisis, el restaurador observó que son las dos partes de una misma obra, ante la evidencia de que el soporte es el mismo y fue serrado para separarlas, y también por la estricta coincidencia

<sup>1</sup> LLOMPART, G. *et alii*: *Pere Terrencs i la seva taula de Sant Jeroni*, Palma, 1991.

<sup>2</sup> Presenté la pieza según estas consideraciones en: "La pintura tardogótica en la Corona de Aragón y los reinos hispanos", *International Medieval Meeting*, 29 y 30 de junio de 2011, Universitat de Lleida.

<sup>3</sup> LLOMPART, G.: *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, 3, Palma, 1977-1980, p. 169.

<sup>4</sup> SABATER, T.: *La pintura mallorquina del segle XV*, Palma, 2002, p. 343-345, 411.

en las medidas. El compartimento central, con el Varón de Dolores, mide 0,44 m. de ancho, los colaterales con escenas marianas 0,43 m., y los compartimentos extremos 0,42 m., mientras que la altura es de 0,58 m. La reconstrucción de la predela completa, incluyendo el marco que le correspondería, nos da un conjunto que mide 2,27 m. de anchura (fig. 3).

Además de estas referencias, otros datos ofrecidos por la técnica pictórica y las características de la carpintería, el uso de los mismos buriles para el trabajo de dorados –a excepción del nimbo del Varón de Dolores que tiene una mayor decoración–, el hecho de que se dediquen las escenas narrativas a episodios de la vida de la Virgen y se sitúen sendas imágenes hagiográficas en los extremos, las similitudes en el trabajo de pavimentos, las idénticas tipologías de personajes y, en conjunto, las características formales que distinguen cada una de las representaciones, conducen a la misma conclusión y la confirman.

El siguiente paso en la investigación consistió en revisar la documentación y obra relacionada con Pere Terrencs y su taller para intentar averiguar a qué retablo perteneció este bancal. La dirección en la búsqueda hacia Terrencs no presentó dudas, puesto que la obra acumula tantas evidencias de la autoría propuesta que, aún sin documento que la acredite, debe considerarse suya. No obstante, subrayemos ciertas sintonías especialmente claras. Los dorados de los nimbos coinciden con los dos modelos utilizados en el taller de Terrencs, uno más sencillo (fig. 4) que podemos encontrar, a título de ejemplo, en los compartimentos de predela con la Anunciación y la Natividad que están en el Palacio Episcopal, y un segundo con mayor decoración (fig. 5) que se aplicó en las imágenes principales de los retablos. En el aspecto tipológico, señalar el estrecho paralelismo existente entre el Cristo Varón de Dolores y los modelos cristológicos de Terrencs, tal como podemos apreciar en la tabla de la Aparición de Cristo Resucitado a su Madre del Museo Diocesano de Mallorca. También coinciden los rostros de san Sebastián y san Antonio con los utilizados, respectivamente, para la imagen de san Jerónimo en la única tabla documentada del maestro (monasterio de Santa Elisabet de Palma) y para el san José que se representa en la escena de la Epifanía que corona una de las tablas marianas del monasterio de San Bartolomé de Inca. La total similitud en los tipos femeninos confirma otras relaciones puntuales que podrían establecerse.

Pese a estas evidencias, debemos recordar que la investigación ha puesto de manifiesto que el taller de Terrencs fue amplio en cuanto al número de miembros que debieron formarlo y que las obras fueron resultado de un trabajo colectivo.<sup>5</sup> Este extremo, verificable a partir del análisis formal, se demuestra en una ilustrativa frase incluida en el contrato de un retablo para la parroquial de Lluçmajor, en 1516, que debía realizar Pere Terrencs con un segundo pintor llamado Gregori Llaneres: (...) *que vosaltres dits mestres hajau a pintar totes les testes del dit retaule*.<sup>6</sup> Sin duda, los contratantes quisieron asegurarse de que al menos esta parte de las imágenes fuese obra de los maestros principales.

Por lo tanto, el uso de las pautas y modelos propios del obrador no conllevó en todos los casos una misma calidad de factura, un extremo que se aprecia fácilmente en la producción adscrita a este taller. También en esta predela se observan disonancias en la ejecución.

<sup>5</sup> LLOMPART, G.: *La pintura medieval...*, 1, p. 92-100; SABATER, T.: *La pintura mallorquina...*, p. 321-322, 346-374; SABATER, T.: *L'Art gòtic a Mallorca. Pintura damunt taula (1390-1520)*, Palma, p. 60-79.

<sup>6</sup> LLOMPART, G.: *Miscelánea documental de pintura y picapedrería medieval mallorquina*, Palma, 1999, p. 55-56.

Las imágenes del Cristo Varón de Dolores, y de los santos Sebastián y Antonio tienen una mayor definición y calidad respecto a los motivos que se dan en las escenas marianas (fig. 6), y tampoco las tipologías femeninas (fig. 7) admiten comparación con las mejores del pintor. En cambio, pueden vincularse perfectamente a otras salidas del taller, tales como las creadas por Joan Català, a quien en su día propuse como autor de las ilustraciones con san Jerónimo y santa Isabel que se incluyen en el Libro de Constituciones del convento de Santa Elisabet.

La referencia a Gregori Llaneres con relación al desaparecido retablo de Llucmajor, induce también a recordar la frecuencia en que los pintores mallorquines –y Pere Terrencs en particular– trabajaron puntualmente o por cierto tiempo con otros pintores. Es el caso del burgalés Alonso de Sedano, quien contrató con Terrencs varias piezas durante los años 1487 y 1488. Por lo tanto, las referencias a Sedano en relación al compartimento de los santos Sebastián y Antonio formuladas en su día por Llompart y por quien escribe pienso que deben ser mantenidas. A este respecto, me limitaré a indicar las variaciones realizadas en el paisaje que constituye el fondo de la imagen (fig. 8), indudablemente basado por sus características en algún grabado nórdico que no he podido localizar – del ámbito von Zwolle o Schongauer con toda probabilidad– aunque convenientemente adaptado al paisaje local mediante la inclusión de una iglesia gótica con las características estructurales y decorativas típicamente mediterráneas. Esta particularidad remite a la tabla de San Sebastián de la catedral de Mallorca, obra documentada de Alonso de Sedano, donde hallamos idéntica combinación de arquitecturas. Y, en general, a los usos del pintor quien, en la tabla de la Flagelación del monasterio de monjas jerónimas de Palma y en sus posteriores trabajos en Burgos transformó también los grabados ampliando o reduciendo esquemas e introduciendo motivos ajenos a sus fuentes de inspiración.<sup>7</sup>

Entre las obras documentadas y no conservadas de Pere Terrencs y Alonso de Sedano, no se han encontrado posibilidades de relación con esta nueva predela. Algunas se han descartado porque los contratos especifican las imágenes a pintar en el bancal y éstas no coinciden con las que se están estudiando. En otros casos por tratarse de retablos hagiográficos, los cuales se corresponden siempre con bancales dedicados a escenas de la vida y leyenda de los titulares, cuando nuestra obra se distingue por el protagonismo de la iconografía mariana.

Respecto a las piezas conservadas, en principio y por idénticas razones, únicamente pueden ser contempladas tres obras.

La primera de ellas debe ser el retablo realizado por Terrencs para la iglesia del monasterio de Santa Elisabet de las monjas jerónimas de Palma, un lugar donde el maestro y su taller asumieron varios trabajos durante un tiempo dilatado, entre 1504 y 1508 según la documentación que se conoce.<sup>8</sup> De este retablo, del que se conserva únicamente la ya

<sup>7</sup> La bibliografía fundamental sobre Alonso de Sedano es: POST, C.R.: *History of Spanish Painting*, V, Cambridge-Massachusetts, 1933-1966, p. 326-331; GUDIOL RICART, J.: *Pintura gótica, Ars Hispaniae*, IX, Madrid, 1955, p. 370-371; LLOMPART, G.: *La pintura medieval...*, 1, p. 89-92; 3, p. 149-152; SILVA MAROTO, P.: "Influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca", *Archivo español de arte*, LXI, 1988, p. 271-289; SILVA MAROTO, P.: *La pintura sobre tabla de los siglos XV y XVI de la Catedral de Burgos*, Burgos, 1994; SABATER, T.: *La pintura mallorquina...*, p. 337-345.

<sup>8</sup> ESTELRICH COSTA, J.: "Artistes que treballaren pel Monestir de Santa Elisabet, de monges de Sant Jeroni",

citada tabla de San Jerónimo, sabemos a través de Joaquín Ma. Bover<sup>9</sup> que en 1844 aún existían otros fragmentos dedicados a los santos Agustín y Gregorio Magno, y, a partir de la documentación extraída por Estelrich, conocemos también que una de sus cumbreras estaba dedicada al Niño Jesús. Estos datos llevaron a pensar en un cuerpo de tres tablas, con la central destinada al santo titular del monasterio, aunque en su día me posicioné por un conjunto de mayor envergadura y advocación más vasta, concretamente por un retablo de cinco calles dedicado a los Padres de la Iglesia y un bancal con representaciones de la vida de Jesucristo. Las justificaciones para esta hipótesis se basaron en la orientación del pavimento en la tabla de san Jerónimo y en ejemplos conocidos de retablos con la misma dedicación, caso del retablo de los Ángeles de Jorge Inglés de la colección del duque del Infantado, realizado en torno a 1455.

Al tratarse de una hipótesis sin comprobación documental, y dado que las imágenes de los Padres de la Iglesia suelen ir acompañadas de imágenes marianas en los retablos, es necesario replantear la primera idea acerca de una obra con un cuerpo de sólo tres tablas al que podría corresponder la predela que estamos estudiando. No obstante, las imágenes hagiográficas de sus extremos invalidan esta opción, especialmente porque los santos Sebastián y Antonio no guardan ninguna relación temática ni representativa con los Padres de la Iglesia.

El segundo conjunto que aquí se propone considerar, al tratarse de un retablo de advocación mariana, pertenece al convento de San Bartolomé de monjas jerónimas de Inca, ya citado también con relación a similitudes tipológicas respecto a las imágenes de la predela. Actualmente lo conocemos a través de las tablas con el Abrazo ante la Puerta Dorada y la Visitación de María, laterales del retablo al que pertenecieron, las cuales cuentan con prolongaciones superiores, a modo de cumbreras, donde se representan las escenas de la Anunciación y la Epifanía. La obra, datada en torno a 1500, se considera procedente del monasterio de monjas jerónimas de Palma.<sup>10</sup>

En este caso, es también la iconografía la que induce a descartar la propuesta. Notemos que la redundancia en la representación de la Visitación de María a santa Isabel no tiene coherencia alguna, y tampoco puede explicarse la presencia en uno de los extremos de los santos Sebastián y Antonio en un retablo dedicado totalmente a la vida de la Virgen. Estas advocaciones, además, no tienen ninguna relación con los santos venerados en la colectividad de monjas jerónimas de Palma, tal como demuestran las obras medievales que se han conservado, siempre con las imágenes de san Jerónimo y santa Isabel. Respecto a esta última, cabe recordar que las monjas jerónimas se establecieron en 1485 en un antiguo monasterio de beatas franciscanas que había estado dedicado a santa Isabel de Hungría.

Finalmente, la opción a la que ha conducido la investigación es también un retablo de advocación mariana, del que conservamos la tabla central con las Tres Generaciones (fig. 9)

BSAL, 41, 1985, p. 223-240; ESTELRICH COSTA, J.: "El retaule de Sant Jeroni de Pere Terrencs", BSAL, 45, 1989, p. 397-401; además de la bibliografía citada en las notas al pie 1 y 5.

**9** BOVER, J.M.: *Miscelánea histórica majoricense*, XIV, Palma, 1844, p. 3.

**10** SABATER, T.: *La pintura mallorquina...*, p. 360-364.

y la lateral izquierda con la imagen de San Gabriel (fig. 10).<sup>11</sup> Ambas piezas forman parte del depósito de la Sociedad Arqueológica Luliana en el Museo de Mallorca.

Esta obra, a la que sin duda acompañó en su día una tabla lateral derecha dedicada a la Virgen de la Anunciación, es coherente con un bancal donde se representan episodios de la vida de la Virgen y dos santas mártires, Úrsula y Lucía, en el extremo que se ubicaría bajo la desaparecida imagen mariana. Al respecto, notemos que en los ámbitos catalán y valenciano tenemos obras en las que la figura de María aparece acompañada por vírgenes mártires,<sup>12</sup> especialmente por santa Úrsula, las cuales ilustran sobre usos iconográficos de los que no tenemos otras muestras conservadas en la pintura mallorquina. Como ejemplos de virginidad, las santas Úrsula y Lucía debieron considerarse especialmente adecuadas para ser situadas bajo una imagen en la que se destaca la pureza de la Virgen.

En cambio, la presencia de los santos Sebastián y Antonio en el extremo opuesto, representaciones insólitas en un retablo totalmente mariano, se explican a través de la historia local, concretamente por la procedencia de la obra a la que pertenecieron. Las tablas de las Tres Generaciones y San Gabriel proceden de la iglesia parroquial de Alaró,<sup>13</sup> pueblo mallorquín del que los santos Antonio y Sebastián son patronos junto con san Roque.

La historia para la incorporación de san Roque al santoral local es bien conocida por la historiografía. Partió de la peste de 1652, durante la cual al parecer intervino eficazmente ante Dios, cuando las plegarias a san Sebastián no habían dado resultado. Desde este momento creció una devoción que culminó en una resolución municipal de 1771 por la que se le nombró como patrono menor principal de la villa. En relación al patronazgo de los santos Sebastián y Antonio no contamos con documentación directa a este nivel, aunque sí con noticias muy significativas sobre su papel en la parroquia y en la devoción popular durante los siglos XIV, XV y XVI. Exponerlas, aunque sea brevemente, es insoslayable para reafirmar la atribución de la predela al antiguo retablo de Santa Ana de la parroquia de Alaró.

Sobre la iglesia construida entre 1346 y 1365 disponemos de muy escasa información. Sabemos que su titular era la Virgen María, Madre de Dios, siguiendo una costumbre que en Mallorca surgió en el siglo XIII con las primeras parroquias de repoblación. Sabemos también que entre sus primeros altares estaban los dedicados a san Bartolomé y a san

**11** La bibliografía específica sobre la obra es: POST, C.R.: *History of Spanish Painting...*, VI, p. 474-476; GUDIOL RICART, J.: *Pintura gótica...*, p. 296; ROSSELLÓ BORDOY, G.: *Catálogo de las Salas de Arte Medieval del Museo de Mallorca*, Madrid, 1976, p. 39-40; LLOMPART, G.: *La pintura medieval...*, 3, nº 137; LLOMPART, G. et alii: *Pere Terrens...*, p. 17; SABATER, T.: *La pintura mallorquina...*, p. 346, 350, 358, 364-368, 370, 380, 397, 398, 409, 413, 439.

**12** Citemos el retablo oratorio de Joan Mates, del primer cuarto del siglo XV (colección privada) en el que la Virgen aparece rodeada por las imágenes a pequeña escala de las santas Catalina, Úrsula, Bárbara y Margarita. También el retablo mixto de la iglesia parroquial de All, en la Cerdanya (segunda mitad del siglo XV), en el que la escultura mariana central está flanqueada por cuatro tablas pintadas, dos de ellas dedicadas a las santas Úrsula y Catalina. Y en Valencia la tabla de la Virgen de la Porciúncula (Museo Catedralicio de Segorbe), en la que Úrsula también aparece con san Francisco y la corte angélica.

**13** Para la historia de la parroquia de Alaró en la Edad Media, véase: GUASP GELABERT, B.: *Alaró y su castillo*, Lluçmajor, 1973; ROSSELLÓ VAQUER, R.: *Història d'Alaró. Segles XIII-XIV*, Mallorca, 1979; SASTRE RAYÓ, G.: *Alaró: aspectes històrics, costums i tradicions*, Palma, 1979; ROSSELLÓ VAQUER, R.: *Alaró en els segles XV-XVI*, Mallorca, 1996.

Sebastián. Para este último el pintor valenciano Miquel d'Alcanyís pintaría un retablo hacia 1442, por encargo de los obreros del culto al santo de la iglesia parroquial; se trata, significativamente, del primer retablo dedicado a san Sebastián que se documenta en la isla, nueve años antes de que se solemnizase su fiesta en la Ciutat de Mallorca.<sup>14</sup> En lo que respecta a san Antonio, los estudios históricos indican que a mediados del siglo XIV ya se celebraba su fiesta en Alaró, como se corresponde -en palabras de Gabriel Llompart- con su papel de primer abogado de la payesía mallorquina.<sup>15</sup> Como es sabido, el cerdito al lado del santo es uno de sus habituales atributos por su papel beneficioso en las enfermedades del ganado, por lo que no deja de ser significativa su presencia en la imagen de la predela que tratamos cuando este motivo se omite en las piezas hechas para recintos religiosos de Ciutat de Mallorca. En definitiva, de estos datos se desprende la pertinencia en la inclusión de los santos Sebastián y Antonio en la predela que tratamos, imágenes masculinas que se situarían bajo la imagen del arcángel san Gabriel.

La correspondencia en las medidas es otro de los aspectos fundamentales a considerar. La tabla con las Tres Generaciones se ha conservado sin el marco original y recortada en su parte superior, mientras que la tabla de San Gabriel se conserva íntegra aunque presenta algunas pérdidas de pintura y dorados y, en ambos márgenes, 2 cm. de tabla sin pintar con los orificios de la mazonería perdida. En el estado actual, la tabla central mide 1,705 m. de alto (originariamente debieron ser unos 2,5 m.) por 0,80 m. de anchura, mientras que la tabla lateral mide 2,085 m. de alto por 0,65 m. de ancho (originariamente 61 cm. de superficie pictórica). Por lo tanto, las tres tablas darían un conjunto de 2,02 m., dimensiones a las que habría que añadir las de la carpintería. Según los datos de catalogación y los formatos utilizados en otras obras de Terrencs, el grosor de cada montante pudo oscilar entre 4 y 6 cm., que aumentarían la anchura entre 16 y 24 cm. El cuerpo del retablo podría medir, por lo tanto, entre 2,18 y 2,26 m. para una predela de 2,27 m., aunque la tabla de San Gabriel parece indicar una carpintería similar a la que conservan las tablas marianas del convento de San Bartolomé de Inca, en la que cada montante tiene 4 cm. de grosor.<sup>16</sup> En todo caso, se trataría de un bancal de dimensiones similares a las del cuerpo del retablo, una tipología frecuente en los retablos góticos. En relación a las proporciones entre alturas, los 58 cm. del bancal darían un escaso protagonismo del registro inferior en el conjunto, un caso que también se da en otros retablos de la escuela mallorquina.<sup>17</sup>

**14** El documento fue publicado por MUNTANER BUJOSA, J.: "Para la Historia de las Bellas Artes en Mallorca", *BSAL*, 31, 1953, p. 3.

**15** LLOMPART, G.: *La pintura medieval...*, 2, p. 28-29.

**16** Las medidas publicadas de la tabla con las Tres Generaciones oscilan entre 0,88 m. (Rosselló) y 0,86 m. (Llompart, Sabater) (véase nota nº 11), por lo que implícitamente se presuponen montantes de 4 y 3 cm. de grosor respectivamente, ya que mide 0,80 cm. Además de las tablas marianas del convento de San Bartolomé citadas en el texto, se ha conservado una segunda obra de Terrencs con la carpintería originaria: la tabla de San Nicolás (Museo de Mallorca), cuyos montantes tienen 6 cm. de grosor. En lo que se refiere a la documentación relacionada con el taller de Terrencs, solo contamos con un contrato en el que se detallan las medidas. Se trata del firmado con el mercader Pere Companyó para el retablo de Nuestra Señora del Rosario de la parroquial de Felanitx, en el que se requiere: *E lo banchal haurà de larch XIII palmes e tres palms e mig d'alt. E lo retaula haurà d'ample XIII palmes sense les polseres e XIII e mig d'altaria (...)*. LLOMPART, G.: *La pintura medieval...*, 4, p. 205. En este caso el bancal tuvo una longitud bastante destacada respecto al cuerpo de la obra, aunque se trata de un requisito de la promoción y de un caso único en el corpus documental de Terrencs.

**17** Remito a la nota anterior para la comprobación de proporciones en alturas.

En definitiva, el retablo del que se propone la reconstrucción tendría unas dimensiones moderadas para su época, especialmente aptas en cuanto a longitud para la ubicación en una capilla lateral.

En relación a la trayectoria de la tabla con las Tres Generaciones –santa Ana, la Virgen y el Niño–,<sup>18</sup> figura en el Catálogo del Museo Arqueológico Luliano de 1881, el cual se publicó en 1885 en el primer Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana. Con el número 54 de la primera sección donde se inventaría la pintura, se incluye en el depósito de Juan Lladó, a quien se califica de ex-colegial, y se especifica que la pieza había sido restaurada por Pedro Llorens. Respecto a la tabla de San Gabriel, se ha deducido que sería uno de los fragmentos de este depósito que no se describen.

Del presbítero Joan Lladó i Amer se ha destacado su papel como uno de los promotores del proyecto museístico y como colaborador en los primeros volúmenes del Boletín. Aquí interesa hacer especial hincapié en la relación pastoral que mantuvo con la parroquial de Alaró, de donde habría traído las tablas, un extremo este que la investigación ha dado como válido desde el principio. Para la historia posterior de la obra, remito a los recientes volúmenes publicados sobre la historia de la Sociedad Arqueológica Luliana, reseñados en nota al pie.

En el acta de la primera visita pastoral realizada por el obispo Diego de Arnedo a la parroquial de Alaró, el diez de octubre de 1562, aparece la capilla de san Antonio, para la cual se ordena que se rehaga el pavimento. Más esclarecedora resulta la documentación relativa a la segunda visita hecha en 1565 por Lorenzo Foncilles, delegado episcopal, ya que entre los ocho altares citados figuran los de san Sebastián, san Antonio y santa Ana, en cuya capilla estaría sin duda el retablo con las Tres Generaciones en su tabla central.<sup>19</sup> La denominación de la capilla no debe extrañar puesto que, aunque en nuestros tiempos el tema recibe el nombre por las tres imágenes que lo configuran, tradicionalmente se enfatizaba la advocación a santa Ana. En el siglo XV se incrementó la devoción a la santa ya que su figura era fundamental para destacar la concepción sin pecado de la Virgen. Las Tres Generaciones, también llamada Santa Ana Triple, fue una de las imágenes indirectas que se utilizaron para expresar la idea de la concepción sin pecado de María hasta la definitiva concreción del tema en la plástica de la segunda mitad del siglo XVI.<sup>20</sup>

En el *Viaje a las Villas de Mallorca* de Jerónimo de Berard, de 1789, se describe también la iglesia parroquial de Alaró, cuatro años después de que se finalizase la nueva obra que

**18** ROSSELLÓ BORDOY, G.: “La Societat Arqueològica Lul·liana i la utopia d’un museu a Mallorca”, CAPELLÀ Galmés, M.A. *et alii*: “La formació de les col·leccions museològiques de la Societat Arqueològica Lul·liana”, en ROSSELLÓ BORDOY, G. (ed.): *La Societat Arqueològica Lul·liana, una il·lusió que perdura*, 1, Palma, 2003-2010, p. 22-92, 102-125.

**19** PÉREZ, L.: *Las visitas pastorales de don Diego de Arnedo a la Diócesis de Mallorca: (1562-1572)*, 2, Palma, 1963-1969, p. 44-58.

**20** TRENS, M.: *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1947; STRATTON, S.: *La Inmaculada Concepción en el Arte Español*, Madrid, 1988; YARZA LUACES, J.: *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993. En ámbito catalanoaragonés, cabe citar, MOLINA FIGUERAS, J.: *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Universidad de Murcia, 1999, p. 199-210, así como el estudio monográfico e interdisciplinar de LLORENS HERRERO, M.; CATALÁ GORGUES, M.A.: *La Inmaculada Concepción en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano, Valencia*, 2007. Para el caso de Mallorca: LLOMPART, G.: *La pintura medieval...*, 2, p. 119-146; SABATER, T.: *La pintura mallorquina...*, p. 321-409.

sustituyó a la iglesia del siglo XIV. Berard indica que la capilla de Santa Ana era la última del Evangelio entre las cinco existentes en cada uno de los laterales, además de sendas puertas de acceso. De uno de sus comentarios, se deduce que el retablo ya se había desmontado y que la tabla central se integraba en un nuevo retablo barroco, según el autor de gusto italianizante.<sup>21</sup> Como sabemos, ésta fue una de las soluciones que se tomaron para adaptar las obras góticas a los nuevos usos artísticos que se habían impuesto.

Con el desmonte del retablo se perdió una pieza muy original en su tipología. El pintor utilizó las imágenes propias de los exteriores de las puertas en los trípticos flamencos -el Ángel y la perdida Virgen de la Anunciación- para las tablas laterales de un retablo. Esta trasposición, del todo insólita, puede explicar ciertas peculiaridades del formato, concretamente el hecho de que las tablas laterales carezcan de cumbreira, del todo innecesarias ya que el tema tradicional de los retablos mallorquines para estas ubicaciones, las imágenes de la Anunciación, ya están representadas. En relación a la tabla principal, cabe pensar en una cumbreira dedicada al Calvario, un tema constante para las cumbreiras centrales, o bien en la imagen de la Virgen entre ángeles, tal como la tenemos en tantos retablos valencianos de la época.

La obra que aquí se ha presentado, y la propuesta de identificación del retablo del que formó parte en su época, se suma a una serie de nuevos conocimientos sobre el patrimonio de pintura gótica mallorquina, a los que aludía al inicio de la exposición. Antes de valorar el retablo de Terrencs en su contexto, ofreceré sucintamente una breve relación de estos hallazgos, cuyos estudios están dispersos en varias publicaciones.

En 2003 pudo estudiarse por primera vez el retablo contratado en 1416 entre Esteve Cànoves y el pintor Gabriel Moger para la capilla familiar de la parroquial de San Miguel de Lluçmajor, gracias a una serie de fragmentos que se encontraron en los laterales de una cómoda, a modo de tablas de refuerzo, junto con otras pinturas decorativas pertenecientes a artesonados. Los fragmentos figurativos y las detalladas especificaciones iconográficas del contrato permitieron reconstruir el retablo dedicado a san Pedro y san Esteban, una obra importante por su calidad y por constituir un hito en la trayectoria del pintor mallorquín. Tras su restauración por el taller del Obispado, las piezas están de nuevo en la parroquial de Lluçmajor, dispuestas según la reconstrucción ideal del retablo al que pertenecieron.<sup>22</sup>

Como es sabido, entre los años 2000 y 2004 Miquel Barceló realizó una intervención artística en la antigua capilla de San Pedro de la catedral de Mallorca, consistente en revestir los muros con una obra de cerámica. Al retirar las piezas del siglo XIX que contenía la capilla se encontró un arco con restos de policromía, mientras que durante la preparación de los muros a finales de 2003 aparecieron también unos restos policromados dispersos, ubicados en la pared lateral sur a una altura aproximada de 1,50 m. del pavimento. Tanto el arco como los restos pictóricos corresponden al ámbito originario de la capilla, desconocido por las pérdidas sufridas en el incendio de 1819 y por los elementos funerarios que fueron incorporándose a los muros laterales. A pesar de la precariedad de los elementos figurativos y decorativos que han perdurado –y de las dificultades en el acceso a un material que se

**21** BERARD, J. de: *Viaje a las Villas de Mallorca*, Palma, 1983 (1789), p. 272-273.

**22** SABATER, T.: "Sobre pintura gótica del siglo XV. El retablo de San Pedro y San Esteban de la Parroquial de Lluçmajor", *BSAL*, 59, 2003, p. 321-326, láminas II-V; SABATER, T.: *L'Art gòtic a Mallorca...*, p. 29-30; POU AMENGUAL, M.: "De la funció plàstica a l'estructural en l'obra gòtica i cincentista. Nous fragments", *BSAL*, 66, 2010, p. 63-86.

cubrió rápidamente con la obra de cerámica– el hallazgo aportó informaciones en varios sentidos. En el aspecto cronológico, puesto que el estudio de las pinturas permitió su datación, y la del recinto arquitectónico, en el espacio temporal comprendido entre 1335 y 1343. También proporcionó elementos importantes para comprender el carácter y duración de la financiación real a la catedral, y para enriquecer significativamente lo que sabíamos hasta el momento sobre la pintura mural de la etapa gótica en Mallorca. Y, además, para entender el significado y función litúrgica de unas representaciones que se identificaron como una procesión pintada relacionada con la celebración de la fiesta religiosa del Corpus Christi en el contexto de la catedral que se estaba construyendo.<sup>23</sup>

Durante el proceso de restauración del retablo de San Antonio de Padua, también en la catedral, se encontraron una serie de tablas pintadas en la cornisa que separa el segundo cuerpo del ático. Entre éstas, siete tablas que permitieron restituir dos piezas conocidas y musealizadas, que hasta fechas recientes se habían considerado separadamente, como partes de una misma obra: la predela de Santa Úrsula y el erróneamente conocido como compartimento de predela de San Jerónimo, ambas propiedad de la Sociedad Arqueológica Luliana en depósito en el Museo de Mallorca. Las tablas en cuestión son el nexo de unión para reconstruir un bancal de seis compartimentos que formó parte del retablo que financió el corsario Pere Agulló para la capilla claustral dedicada a las Once Mil Vírgenes entre 1401 y 1412. Cabe destacar que el hallazgo y estudio de las piezas permitieron conocer un nuevo trabajo del anónimo maestro de Montesión y vincular definitivamente la predela al ámbito catedralicio.<sup>24</sup> Según la información de que dispongo, las tablas aún se custodian en el taller del Obispado. A pesar de su mal estado es de esperar que algún día no lejano las piezas que constituyeron el bancal de Santa Úrsula se reintegren en el formato originario.

En este contexto, la restitución de la predela que ahora conocemos al retablo del que formó parte también presenta interés en varios sentidos. El mallorquín Pere Terrencs, artista activo en Valencia y en Mallorca desde 1479 hasta 1528, como fechas aproximativas, está reconocido como el pintor más importante que trabajó en Mallorca durante los años del último gótico, y como uno de los pintores más interesantes de la Corona de Aragón en esta época. Y el retablo de las Tres Generaciones y la Anunciación es una de las obras de mayor calidad en la producción que se le adscribe. Además, presenta tales peculiaridades que se ha venido dudando de la autoría de Terrencs, aunque pienso que ésta sería una vía que no nos conduciría a ninguna parte. Las dificultades, concretamente, se centran en explicar una tabla central determinada por una composición geométrica previa, en la que la espacialidad y las relaciones proporcionales destacan especialmente, en el contexto de un catálogo que se interpreta globalmente según lo que se ha venido llamando, con mayor o menor acierto, pintura hispano-flamenca. Tampoco la fisonomía clásica que distingue la imagen de santa Ana tiene equivalentes en los rostros que se pintaron en el taller de Terrencs, derivados claramente de los modelos de Van der Weyden.

**23** SABATER, T.: "Decoración medieval en la catedral de Mallorca. Las pinturas murales de la antigua capilla de San Pedro", *Hortus Artium Medievalium. Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Age*, 15/2, 2009, p. 355-366.

**24** SABATER, T.: "Sobre patrimoni dispers. Reconstituïó de la Predel·la de Santa Úrsula", en SABATER REBASSA, T.; CARRERO SANTAMARÍA, E. (coord.): *La Ciutat de Mallorca i els segles del gòtic, XXVIII Jornades d'Estudis Històrics Locals*, Palma, 2010, p. 299-314.

La predela que aquí se ha presentado, de aceptarse la propuesta, confirmaría el protagonismo de Pere Terrencs en el conjunto del retablo. Una pieza que no puede entenderse al margen de las corrientes culturales en general, y pictóricas en particular, que se dieron entre Valencia y el Reino de Nápoles desde tiempos de Alfonso el Magnánimo. También en estos territorios tenemos obras de la segunda mitad del siglo XV donde la tradición flamenca se une a las nuevas experimentaciones del renacimiento italiano, de un modo muy similar a como se hace en la obra que estamos tratando. Ya que no podemos saber si Terrencs contó con un segundo pintor ajeno al contexto local en esta obra, puesto que la documentación conservada no ayuda en absoluto al respecto, tal vez lo más viable sería pensar en el uso de un modelo ajeno a los que comúnmente se manejaban en el taller, por parte de un maestro que demostró un gran oficio tanto en el dibujo como en las calidades del color y en su aplicación.



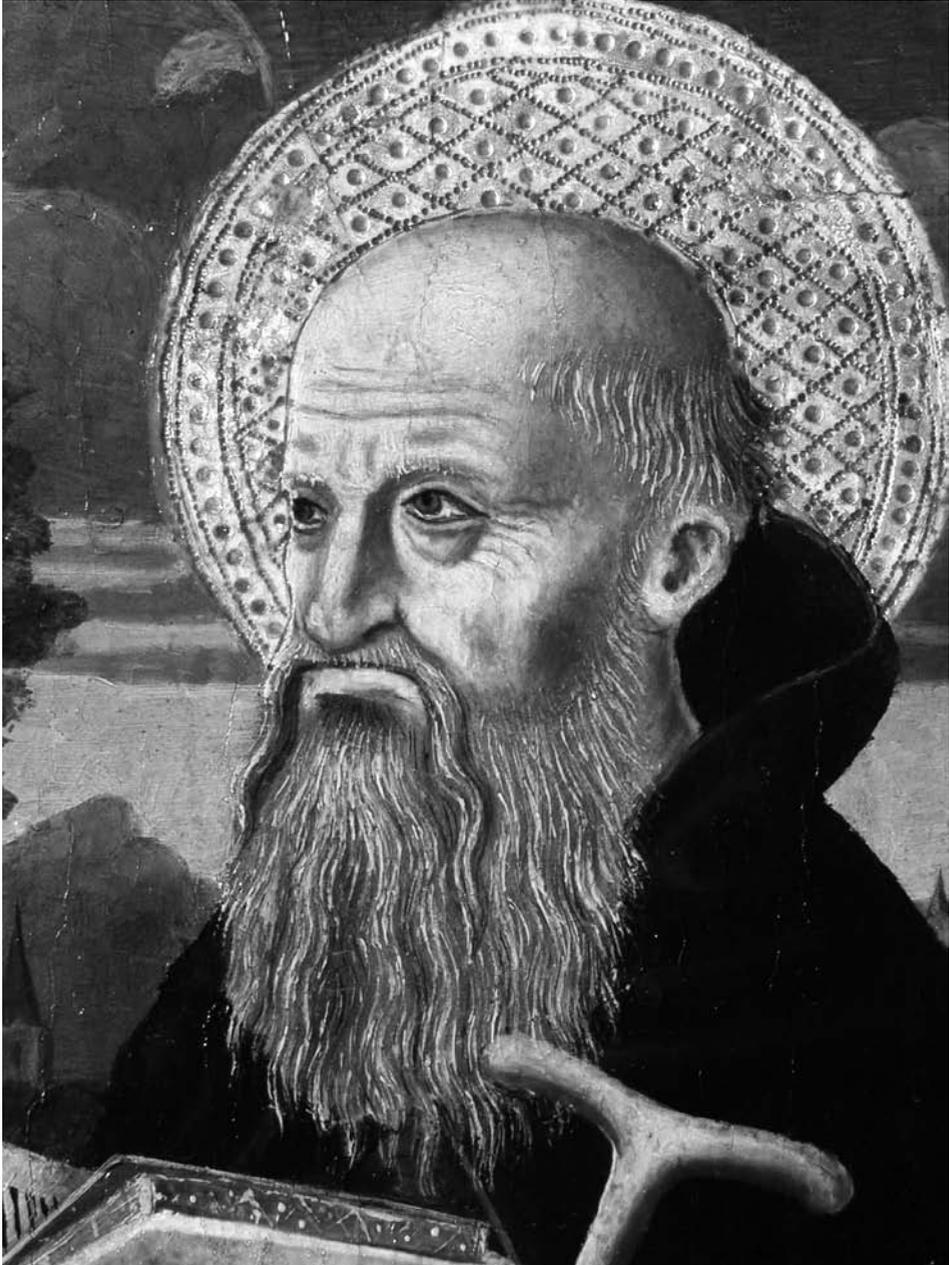
**Fig. 1** Compartimentos de predela con Cristo Varón de Dolores, la Visitación y las santas Úrsula y Lucía



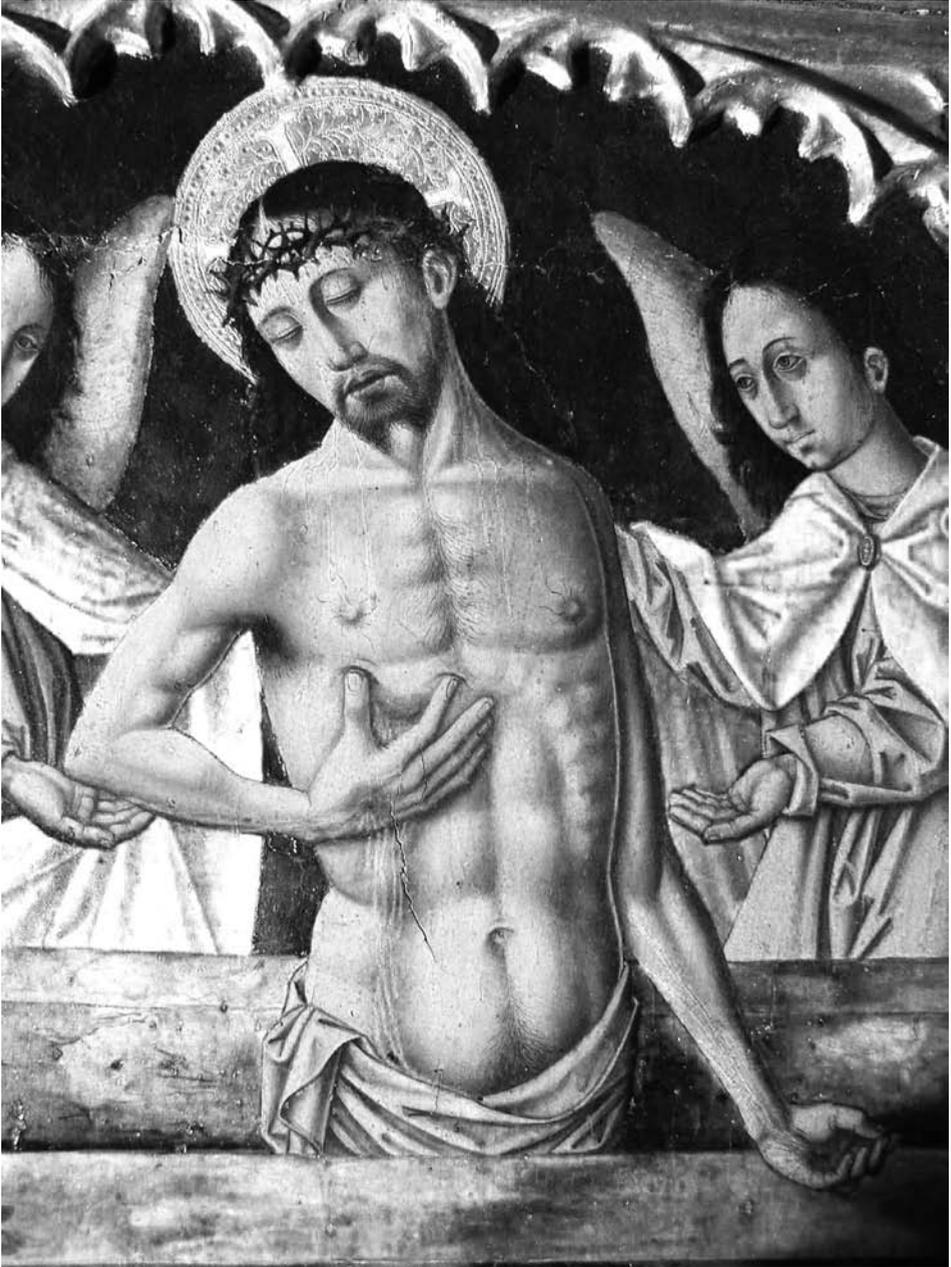
**Fig. 2** Compartimentos de predela con los santos Sebastián y Antonio y la Presentación de la Virgen al templo  
Fotografía: Juan Alvarado



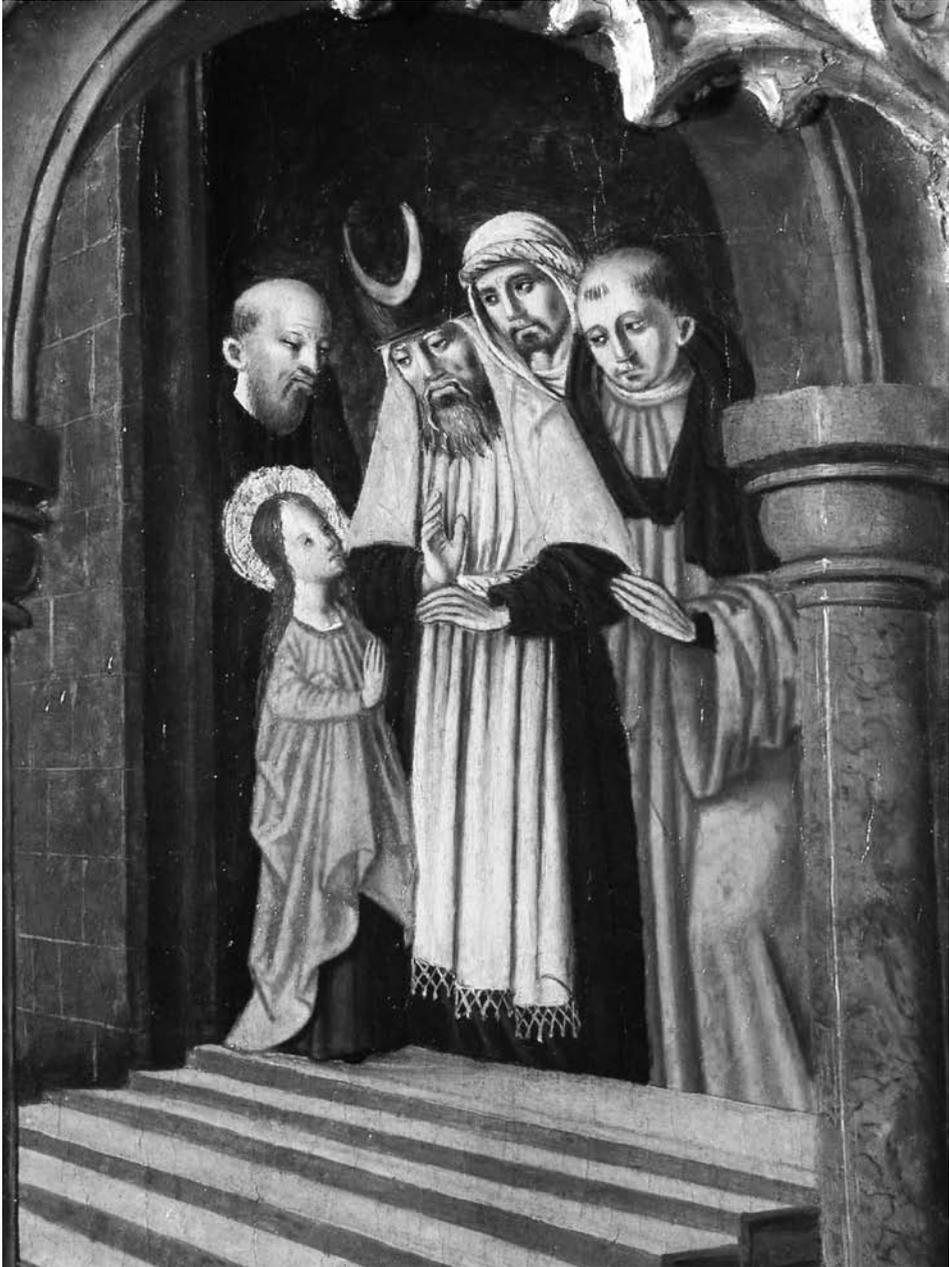
**Fig. 3** Reconstrucción del conjunto  
Fotografía: Juan Alvarado



**Fig. 4** Detalle del compartimento de los santos Sebastián y Antonio  
Fotografía: Juan Alvarado



**Fig. 5** Detalle del Cristo Varón de Dolores  
Fotografía: Juan Alvarado



**Fig. 6** Detalle del compartimento con la Presentación de María al templo  
Fotografía: Juan Alvarado



**Fig. 7** Detalle de la escena de la Visitación.  
Fotografía: Juan Alvarado



**Fig. 8** Detalle del compartimento de los santos Sebastián y Antonio  
Fotografía: Juan Alvarado



**Fig. 10** Tabla con el Arcángel San Gabriel  
Museu de Mallorca



**Fig. 9** Tabla de las Tres Generaciones  
Museu de Mallorca