

La guerra en el recuerdo. El caballero en la imagen laica y religiosa de la plástica gótica

Como ocupación natural del estamento militar, y como condicionante de la historia social de la Edad Media, todo aquello que concierne directa o indirectamente a la actividad bélica formó parte de los contenidos de las artes plásticas coetáneas, tanto en lo que se refiere a la reproducción visual de batallas como a la recreación de un universo que se plasmó en representaciones de duelos, justas y escenas de caza. La imagen pintada y esculpida es, por lo tanto, una fuente básica para el conocimiento de estos aspectos de la sociedad, de aquí que haya sido y siga siendo utilizada por los historiadores interesados en varias perspectivas, desde lo que concierne globalmente a la historia política y social al estudio de aspectos ligados al armamento¹ y a la indumentaria.

Meyer Shapiro, en su emblemático escrito sobre la estética románica, de 1947, ya cuestionaba el supuesto carácter estrictamente devocional o simbólico de la plástica de los siglos XI y XII². Sin embargo, y por lo que sabemos, el contexto religioso en el que se incluye no permite aseveraciones rigurosas en este sentido. En el caso catalán y especialmente en la escultura tardo-románica hispánica que se relaciona con el Camino de Santiago, se ofrecen temas nuevos respecto a la época inmediatamente anterior en los que el guerrero pasa a ser un protagonista más o menos fundamental, bien en alusión al poder político cuando aparece en solitario, bien enfrentado a un animal, a otro caballero o participando en leyendas caballerescas. A partir del segundo decenio del siglo XII, la escultura de la Emilia y del Véneto ya ofrecía obras semejantes, caso de las placas con relieves de la fachada de San Zeno de Verona, donde se hallan representados dos parejas de guerreros y dos escenas de la leyenda de Teodorico. No obstante, estos elementos y narraciones laicas se incluyen por lo general – a tenor de las obras conservadas – en contextos religiosos, por lo que se ha supuesto que participaban de algún modo en las contraposiciones conceptuales tan generalizadas en la época del Románico,

¹ Aunque se trata de un estudio eminentemente filológico, en el que la pintura se utiliza como ilustración y no como fuente de información, para el ámbito mallorquín y, por extensión, catalán, es obligado citar: A. I. Alomar, *L'armament i la defensa a la Mallorca medieval*, Palma, Govern Balear, 1995.

² M. Shapiro, "Sobre la actitud estética en el arte románico (1947)", en *Estudios sobre el románico (Romanesque Art)*, Madrid, Alianza Forma, 1985 (1977), pp. 13-36.

específicamente como invitación a sustraerse de la ira y del odio antes de entrar en la iglesia. Las obras laicas por asunto y ubicación son, como decíamos, estrictamente puntuales y, significativamente, aparecen ligadas al tema bélico, caso en el ámbito hispánico del conocido capitel del palacio de Estella (Navarra) dedicado a la legendaria lucha entre Roldán y Ferragut, un episodio que se narraba en la literatura caballeresca francesa.

Como es sabido, desde el siglo XIII los contenidos profanos se amplían y generalizan. Por lo tanto, y desde el ámbito de la historia del arte, diversos estudios han ido poniendo de manifiesto el alcance de la temática bélica en la iconografía de la plástica gótica³. Aquí trataremos esta cuestión, con sus implicaciones en el aspecto formal de las obras, a partir de ejemplos pertenecientes a la escuela pictórica mallorquina.

Efectivamente, la escenificación visual de los hechos de armas está en la base de la recuperación de la pintura histórica en época medieval, un género del que existen escasos ejemplos antes del siglo XIII y que se extiende en los siglos XIII y XIV como decoración preferente de la arquitectura palatina y señorial.

En el contexto catalano-aragonés, los murales del antiguo palacio Caldés de Barcelona (MNAC) ofrecen un ejemplo paradigmático y por lo tanto suficientemente conocido de la pintura histórica bajomedieval, significativamente vinculada iconográficamente a hechos relacionados con la conquista catalana de Mallorca⁴. Al igual que las pinturas del Palau Reial Major de Barcelona, que también conmemoran la conquista, son muestra de un conjunto de obras de tema histórico importante por su carácter contemporáneo, por su vinculación a las conquistas de la monarquía y por su función conmemorativa, la cual compartían con las crónicas escritas coetáneas. Se ha dicho, a este respecto, que la proliferación de crónicas y anales a partir del siglo XII está en la base del incremento de la narración plástica en la época gótica, por el interés que despertó la capacidad de la imagen para conservar y hacer revivir los recuerdos de los acontecimientos históricos⁵. El argumento histórico tuvo, por lo tanto, un papel fundamental en la recuperación de la temática profana para la pintura y la escultura.

En el aspecto técnico-formal, el nuevo interés por la recreación de hechos reales tuvo también repercusiones de amplio alcance, puesto que condujo a la

³ Vid. especialmente: A. Serra Desfilis, "Ab Recont de Grans Gestes. Sobre les imatges de la historia i de la llegenda en la pintura gòtica de la Corona d'Aragó", en *Afers*, 41, 2002, pp.15-36; F. Español Bertran, "La guerra dibujada. Pintura histórica en la iconografía medieval peninsular", en *La guerra en la Edad Media. XVII Semana de Estudios Medievales. Actas*, Nájera, Instituto de Estudios Riojanos, 2006, pp. 435-479.

⁴ Los estudios histórico-artísticos sobre las pinturas de la calle Montcada de Barcelona son cuantitativamente amplios. Una completa síntesis bibliográfica se encuentra en: F. P. Verrié, "Mestre de la Conquesta de Mallorca. El campament de Jaume I i l'assalt i conquesta de Madina Mayurqa", en *Mallorca Gòtica*, catálogo de la exposición, Barcelona-Palma, 1998, pp. 108-111.

⁵ M. Camille, *Arte gótico. Visiones gloriosas*, Madrid, Akal, 2005 (*Gothic Art Glorious Visions*, 1996); A. Serra Desfilis, *Ab recont de grans gestes...*

necesidad de resolver escenas complejas, con múltiples personajes que debían ser distribuidos en el plano pictórico, y a experimentar con la traducción visual del movimiento. El pintor, que se inspira en los textos coetáneos⁶ pero carece de modelos pictóricos previos para las escenas, aplica esquemas de tipo geométrico utilizados en la pintura cronológicamente anterior⁷ y, de acuerdo a las tradiciones que conoce, se basa en el trazo, en la línea, para la configuración de los motivos, aunque los nuevos temas representados exigen un lenguaje ágil, gráfico, que está en la base de los inicios de la pintura gótica en nuestro ámbito.

La pintura histórica no agota las posibilidades de la temática bélica en las artes del color de la Baja Edad Media. El llamado gótico lineal o franco-gótico se aplicó también a otro tipo de escenas de este tipo que, por responder a arquetipos, pueden ser calificadas como imágenes de género. Siempre en el contexto de la pintura mallorquina, es el caso de la escena de justas representada en una tabla de artesonado del palacio de la Almudaina (1309-1311), en la cual se enfrentan un caballero con el blasón de la orden de Sant Jordi y un segundo caballero con la heráldica de la casa real (fig. 1). Al igual que en pinturas semejantes por cronología, soporte, técnica y contenido – caso de la que se encuentra en una de las vigas del artesonado de la catedral de Teruel – encontramos los mismos rasgos característicos de la pintura histórica del primer gótico, aunque resueltos con un alto grado de esquematismo.

En los inicios de la plástica gótica mallorquina se sitúan otras obras que ilustran el mundo del caballero del siglo XIV: una escena de cacería, del mismo taller y procedencia, así como los restos de pintura mural procedentes de un edificio gótico de Palma, en la cual un caballero con escudo y lanza y el caballo al trote participa en una fiesta cortesana de carácter juglaresco. Interesa destacar que las obras citadas, únicos testimonios de otros conjuntos de los que sólo tenemos noticias, conforman uno de los núcleos fundamentales de la pintura gótica mallorquina datada entre finales del siglo XIII y la tercera década del siglo XIV⁸.

En atención a las fuentes documentales y artísticas que conocemos, la pintura de carácter devocional sustituyó en importancia a la profana tras esta primera etapa del gótico. De hecho, en el ámbito catalán no se conservan otras obras dedicadas a la temática bélica ni como pintura histórica ni como imagen de género. En el caso de Mallorca, este cambio de dirección talvez

⁶ *Llibre dels fets*, Crònica de Bernat Desclot.

⁷ Las piernas entrecruzadas mediante el esquema de triángulos invertidos superpuestos fue un recurso habitual en la plástica románica.

⁸ M. Durliat, *L'Art en el Regne de Mallorca*, Palma, Ed. Moll, 1964; G. Llompарт, *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, 4 vols., Palma, Luís Ripoll Ed., 1977-1980, vol. I; G. Rosselló Bordoy, "Fresc Champassak" i M. Saura, "Mestres de l'Almudaina", en *Mallorca Gòtica*, pp. 106-107 y 115-117; T. Sabater, "La pintura a l'època del regne privatiu", en *Bellver 1300-2000. 700 anys del castell*, Palma, Ajuntament de Palma, 2001, pp. 35-45.

se debió a que las grandes obras de decoración estaban ya finalizadas o bien a cambios en el gusto en coincidencia con la consolidación del retablo italiano, aunque tampoco en escultura – ésta determinada por el gótico clásico francés – tenemos muestras de iconografía no religiosa. No obstante, en los códices miniados vinculados a la monarquía y concretamente a Jaime III – *Llibre de Privilegis* (iniciado en 1334) i *Llibre de les Lleis Palatines* (escrito y miniado en torno a 1337) (fig. 2 y 3) – el estamento militar ocupa el lugar de privilegio que tenía en la organización social, y todo lo que concierne a las armas y a sus cuidadores se incluye en las ordenanzas de la corte, con las expresiones plásticas que se derivan⁹.

Durante las últimas décadas del Reino Privativo el ámbito de la miniatura concentró, como se ha visto, las iniciativas artísticas de carácter laico en la plástica. Tras la caída de la monarquía mallorquina, el desinterés de los reyes catalanes por emprender programas patrimoniales y artísticos en Mallorca parece conducir al predominio absoluto de la imagen religiosa. No obstante, el caballero, el guerrero, su universo y sus atributos se integraron como elementos de estas representaciones y, además, siguieron teniendo un papel importante en los cambios formales de la pintura.

Un primer ejemplo de esta integración lo tenemos en uno de los retablos realizados supuestamente en la década de los treinta y, por lo tanto, en tiempos de Jaime III. En el Retablo de Santa Quiteria, hallamos los efectos de escorzo que eran propios de la investigación espacial que se estaba llevando a cabo en la escuela gótica toscana. Y es, concretamente, en el relato de la decapitación de la santa por el noble Germano donde el pintor ha aprovechado para ello un episodio que, al margen de la leyenda transmitida, se resuelve como escena bélica. Coetáneamente, en los fragmentos de la predela dedicada a Santa Úrsula, de origen franciscano, hallamos también una escena de género bélico justificada en la leyenda hagiográfica. Aunque con recursos narrativos más limitados respecto a las representaciones del retablo de santa Quiteria, supone un ejercicio de composición grupal y dinámica muy destacable¹⁰.

⁹ *Del Armero Real*

La cúspide del solio real, establecido primordialmente sobre la rectitud de la justicia, para su ornato y conservación, con frecuencia y de modo especial, gravita sobre las armas. Por esto, Nos queremos mirar por las armas, singularmente las nuestras personales, para que se conserven ilesas, con pulcritud de su ornamentación, adecuadas y completas, y no sean corroídas por la herrumbre o consumidas por otros agentes externos.

Así, para el cuidado de nuestras armas, ordenamos que sea designado un hombre capacitado y fiel, el cual, como concuerda con su oficio, sea llamado armero; y guarde diligentemente nuestras armas y procure tenerlas siempre limpias y decorosas. Frecuentemente observe si necesitan repararse o renovarse, y si ve algún defecto, lo corrija o lo haga corregir por artesanos expertos. (...)

Leyes Palatinas de Jaime III de Mallorca, Palma, José J. de Olañeta editor, 1991, traducción de Miguel Pascual Pont, II parte. "Sobre el oficio de los camarlangos y sus subordinados. Del armero real", p. 95.

¹⁰ La predela de Santa Úrsula (convento franciscano de Palma) ha sido explicada según la corriente estilística francesa de principios del siglo XIV. No obstante, parece remitir a trabajos roselloneses de la década de los cuarenta del siglo XIV, caso del Retablo de Serdinya, obra en la que el tratamiento del color anuncia el conocimiento de los usos vigentes en los talleres italianos.

Como sabemos, hacia 1400 se impone una modificación del lenguaje artístico que afectó generalizadamente a la pintura europea. Entre sus componentes básicos y usuales, se ha señalado el interés por la contraposición de valores – idealización versus expresividad –, el gusto por los contrastes cromáticos y por la intensificación de los efectos de movimiento. Así, sujetos presentes en los relatos orales y escritos de las leyendas sagradas – San Pablo entre soldados en su conversión, la tropa en la escena de la Crucifixión, la guardia en las representaciones de la Resurrección de Cristo – se convirtieron en elementos iconográficos constantes y en motivos artísticos especialmente adecuados para la expresión de los valores e intereses mencionados.

La pintura mallorquina ofrece ejemplos importantes en este sentido. En el retablo de San Pablo para la capilla del Palacio Episcopal, la resolución dinámica y los efectos de escorzo que se dan en la escena de la conversión (fig. 4), propiciados por una interpretación altamente bélica de la leyenda del santo, fueron fundamentales para precisar la cronología y la importancia estilística de la obra en el contexto catalano-aragonés¹¹. Por otra parte, los soldados de guardia ante el sepulcro de Cristo, que se representan en los retablos de la primera mitad del siglo XV¹² y han sido frecuentemente utilizados como fuente gráfica para el conocimiento del armamento medieval, funcionan como motivos principales de una composición compleja y prospéctica, centran la experimentación pictórica en el campo de la expresividad fisonómica y, por supuesto, participan en la representación de conceptos y estados contrapuestos inherentes al relato (fig. 5). Cabe destacar finalmente en este punto el papel de caballeros y soldados en las cumbres centrales de los retablos en las estructuras narrativas complejas que se imponen para la Crucifixión, un papel que va más allá de las exigencias temáticas. En el Calvario del Retablo de la Virgen de la Merced, Santa Bárbara y Santa Tecla (fig. 6), el grupo de centuriones contrapone la cercanía – lancero, san Juan, María y santas mujeres – a la lejanía respecto a la cruz¹³ y, pictóricamente, se convierte de nuevo en el núcleo de la experimentación con la composición grupal y con los efectos de movimiento. Recordemos, a este respecto, que la presencia de gente de armas en la imagen de la Crucifixión es propia de la pintura a partir de 1390-1400, ya que con anterioridad el Calvario aparece entre María y san Juan; el incremento de personajes parece responder, por lo tanto, a un cambio de orientación que sustituyó la esencialidad por la complejidad.

¹¹ T. Sabater, *La Pintura Mallorquina del segle XV*, Palma, Edicions UIB, 2002.

¹² Retablo de la Resurrección, San Bartolomé y San Antonio (Anónimo, Convento de Santa Clara, Palma) Retablo de la Virgen de Gracia y San Vicente (atribuido a Francesc Comes, Museo de Mallorca, Palma) Retablo de Nuestra Señora de Montesión (Convento de Montesión, Palma), Retablo de Nuestra Señora de la Leche (Gabriel Mòger, Parroquial de Campos, Mallorca) Predela de la Natividad, la Resurrección y la Asunción (atribuida a Joan Rosat, Museo Diocesano de Mallorca, Palma). Vid: T. Sabater, *ibidem*.

¹³ G. Llompert, *La pintura medieval mallorquina...* vol. 3, p. 101.

La introducción del gusto flamenco en las artes del color dio un nuevo papel al armamento como motivo artístico. En la pintura mallorquina de mediados del siglo XV es precisamente en cascos y armaduras donde se ensayan los efectos de reflejo propios del arte flamenco. Joan Rosat, un pintor italiano afincado en Mallorca desde finales de la década de los cuarenta, obtuvo estos efectos, propios de la técnica del óleo, en una pintura hecha aún al temple mediante la utilización del blanco, como puede apreciarse en los cascos de los soldados que se representan en varios compartimientos del bancal de Santa Margarita (fig. 7), así como en la armadura de San Miguel en un retabullo dedicado a la Virgen, en el cual aparece también San Juan Bautista. Estas referencias a las modas del tiempo son indicaciones que remiten de forma general al ámbito de la Corona de Aragón y, concretamente, hacia aquella pintura hecha a partir de 1440 que incorporó este estilema flamenco sobre una base tradicional en los aspectos técnico y formal. Cabe subrayar, no obstante, que – a diferencia del caso catalán- los primeros efectos de reflejo que se dan en la pintura mallorquina se centran exclusivamente en elementos del armamento¹⁴.

En contexto artístico mediterráneo, puede decirse que la conocida obra de Pere Niçard dedicada a Sant Jordi (fig. 8) es la obra donde mejor se ejemplifica la unión de los ideales caballerescos con las referencias históricas y con la cultura religiosa. Según consta en el documento contractual, de 1468, esta pieza y un bancal de tres compartimientos formaron parte del retablo encargado por la cofradía de San Jorge – propia del estamento de la caballería –, con sede en la antigua capilla de San Antonio de Padua¹⁵.

Las descripciones de la escena principal son numerosas y detalladas, y también son conocidas las aplicaciones que han tenido en el conocimiento del armamento, del urbanismo de la Ciutat de Mallorca y, lógicamente, en el conocimiento de las diversas posibilidades estilísticas del arte flamenco. En relación a nuestro argumento, cabe destacar especialmente la de Gabriel Llabrés¹⁶, por lo que concierne a la indumentaria del san Jorge, y la de Llompart quien, matizando la fantasía del pintor con la confrontación de otras fuentes, utilizó el paisaje urbano representado para el estudio de la ciudad de Mallorca en época gótica¹⁷. En efecto, Niçard se inspiró en la realidad aunque, de acuerdo con el espíritu de su tiempo, se permitió licencias que redundan en una disminución de la fidelidad si bien no impiden el reconocimiento del lugar. Cabe también destacar la posible identificación del cortejo que circula

¹⁴ T. Sabater, *L'Art Gòtic a Mallorca. 1390-1520*, Palma, Lleonard Muntaner ed., 2007.

¹⁵ Para el estado de la cuestión sobre la pieza y el autor, vid. T. Sabater, *La Pintura Mallorquina del segle XV*, pp. 332-336.

¹⁶ G. Llabrés, "Asalto a la ciudad de Mallorca en 1229", en *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, vol. 9, 1901-1902, pp. 128, 237-241.

¹⁷ G. Llompart, *La pintura medieval...*, vol. 1.

por la calle principal y sale fuera de los muros de la ciudad con la *Festa de l'Estendard*, la cual conmemora, desde el siglo XIV, la entrada triunfal de los catalanes en Medina Mayurqa¹⁸. La inclusión de la comitiva de caballeros y la visión pormenorizada del ambiente urbano permiten la asimilación de la ciudad de Mallorca al territorio conquistado por san Jorge, el *miles Christi*, y facilitan la asociación de ideas entre la victoria contra el dragón y la victoria de los cristianos sobre los musulmanes. Este nivel de significación de la obra se refuerza con la inclusión en el bancal del episodio concerniente a la entrada de los cristianos en Medina Mayurqa por la Porta de l'Esvaidor, encabezados por san Jorge y el rey Jaume. Se trata, en definitiva, de aquel realismo mágico tan inherente a los temas representados en el retablo y tan propio de la pintura flamenca y flamenquizante.

La escena del bancal (fig. 9) se corresponde con los hechos narrados en el *Llibre dels fets* en sus versiones catalana y latina, según los cuales un caballero sobre un caballo blanco entró en la ciudad delante de los hombres armados y participó activamente en el combate. Como es sabido, fue el rey quien, al parecer, identificó al caballero mencionado por los mallorquines con San Jorge.

Esta narración del asalto a la Ciudad de Mallorca en 1229 se resuelve pictóricamente con una composición compleja y abigarrada porque está directamente inspirada en el propio relato:

*“I, quan entraren els cavallers amb els cavalls guarnits, els anaren a ferir. I tanta era la multitud dels sarraïns, que els pararen les llances, i els cavalls s'encabritaren, perquè no podien passar a causa de l'espessor de les llances (...)”*¹⁹

Y, en cuanto a precedentes en el tema y en su tratamiento, con la tabla central del Retablo del Centenar de la Ploma, realizado en Valencia hacia 1400, inspirada a su vez en la batalla del Puig.

Como señaló y desarrolló Serra Desfilis²⁰, la plasmación de la historia es muy diferente en los retablos del siglo XV respecto a las pinturas murales de los siglos XIII y XIV, a causa de la distancia cronológica con los hechos que se representan y también en atención al cambio de espectadores posibles entre unas y otras obras. El relato minucioso que decoraba las estancias de los protagonistas de los hechos o de personajes de su entorno ahora se convierte en una referencia a hechos conocidos por espectadores de imágenes religiosas, hechos que habían ido modificándose a lo largo del tiempo porque formaban

¹⁸ J. M. Palou, “Història del Retaule de Sant Jordi de Pere Niçard: la Confraria dels Cavallers i la Festa de l'Estendard”, en *El Cavaller i la Princesa*, catálogo de la exposició, Palma, 2001, pp. 10-31.

¹⁹ G. Ensenyat Pujol (ed.), *Llibre dels fets. Conquestes de Mallorca i Eivissa i submissió de Menorca*, 85, ed. Palma, 2004, p. 104.

²⁰ A. Serra Desfilis, *Ab recont de grans gestes...*

parte de la leyenda y del imaginario colectivo. Así, las escenas hagiográficas narrativas se mezclaron con episodios histórico-legendarios.

Este nuevo interés por la historia y, sobre todo, por la leyenda histórica que se produce desde mediados del siglo XV tendrá otros testimonios en las artes figurativas. En un contexto que comenzaba a ser proclive a la introducción de elementos humanísticos, los inventarios de casas particulares – estudiados especialmente por Llompart y Hillgarth²¹ – incluyen con cierta frecuencia menciones a cortinas y a *draps de pinzell* (tela sobre madera) donde se representan batallas de la Antigüedad Clásica, episodios de la literatura caballeresca y nuevas escenas de caza, posiblemente similares a las que se dieron sobre madera a principios del siglo XIV. Paralelamente, estas menciones parecen anunciar la substitución de la pintura mural ornamental por nuevas formas de decoración mural, en las que los tapices debieron tener un papel importante.

Este breve comentario sobre la incidencia de la temática bélica en la pintura gótica mallorquina debe concluir con una mención a los santos caballeros como protagonistas de la hagiografía bajomedieval, en calidad de modelos de los ideales cristianos de vida. Entre ellos la figura con más representaciones en los retablos mallorquines del siglo XV es San Jorge, siempre en la escena del dragón y la princesa. Le sigue San Miguel, representado en el contexto de la devoción a los ángeles y, por lo tanto, en diversas apariciones en el bancal del Retablo de los Ángeles (Museo Municipal de Pollensa) y ya decididamente convertido en militar en el retablillo del convento de Santa Magdalena que se ha citado con anterioridad. Lógicamente, la tradicional escena de San Martín partiendo su capa tiene también un exponente, de tardía datación (tabla Museo Parroquial de Alcudia). Y un santo con tan escasas representaciones en contexto catalán e hispánico como San Vidal aparece en una de las tablas laterales del Retablo de Santa Práxedes de la capilla real de Santa Ana (fig. 10), significativamente sin los atributos del martirio sino como caballero, aunque en las historias sobre su vida se refiere que sólo fue durante algún tiempo soldado consular. Aunque el retablo fue ofrecido por el gremio de pelaires, posiblemente la elección del santo para una de las dedicaciones del retablo se debió – como sugirió Llompart²² – al nombre de quien era lugarteniente real en la época de realización (1462-1469), Vidal de Blanes. Añadamos que la versión iconográfica elegida pudo también obedecer al mismo motivo.

²¹ G. Llompart, *La pintura medieval...*; J. N. Hillgarth, *Readers and books in Majorca (1229-1550)*, 2 vol. Paris, 1991.

²² G. Llompart, *La pintura medieval mallorquina...*, vol. 2, p. 167.



Fig. 1 – Tabla de artesanado procedente del Palacio de la Almudaina, Palma (Museo de Mallorca)



Fig. 2 – *Llibre de les Palatines*, frontispicio f. 1 (Bibliothèque Royale Albert I de Bruselas)



Fig. 3 – *Llibre de les Lleis Palatines*, inicial miniada (*De armatore regis*), f. 29v. (Bibliothèque Royale Albert I de Bruselas)



Fig. 4 – Retablo de San Pablo, detalle de la tabla lateral izquierda (Museo Diocesano de Mallorca)

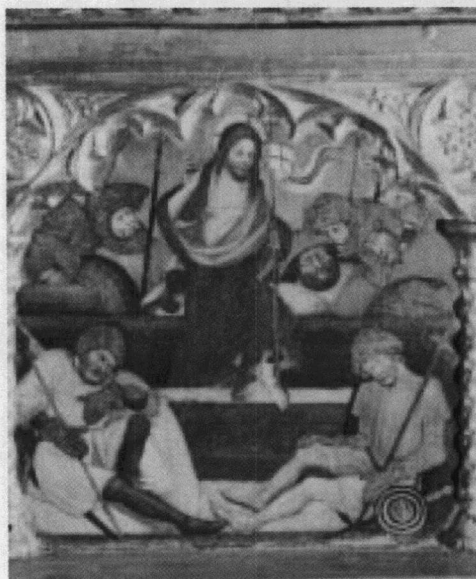


Fig. 5 – Retablo de Nuestra Señora de Montesión, compartimiento del bancal (Convento de Montesión de Palma)



Fig. 6 – Retablo de la Virgen de la Merced, Santa Bárbara y Santa Tecla, cumbreira central (Convento de la Concepción de Palma)



Fig. 7 – Bancal del Retablo de Santa Margarita, detalle del primer compartimiento (Convento de la Concepción de Palma)



Fig. 8 – Retablo de San Jorge y el dragón, tabla principal (Museo Diocesano de Mallorca)

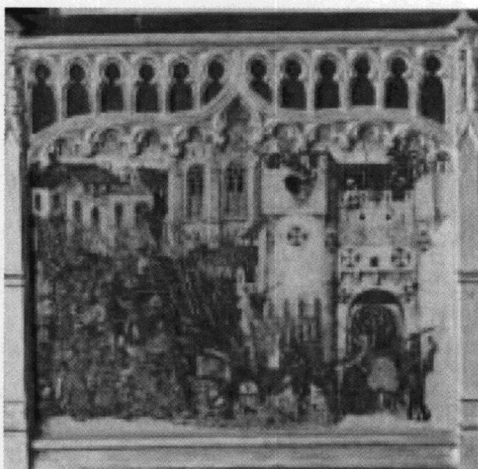


Fig. 9 – Retablo de San Jorge y el dragón, compartimiento del bancal (Museo Diocesano de Mallorca)



Fig. 10 – Retablo de Santa Práxedes, tabla lateral derecha (Capilla palatina de Santa Ana, Palacio de la Almudaina, Palma)