ABside. *Rivista di Storia dell'Arte*, 1 (2019), pp. 17-46
DOI: 10.13125/abside/3947
ISSN 2704-8837

Los inicios de la escultura ligera en Mallorca (siglos XV y XVI). Documentos, obras y talleres[1]

Magdalena CERDÀ GARRIGA
Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts
Grup de Recerca Estudis Medievals (GRESMED)
Universitat de les Illes Balears
m.cerda@uib.es

Resumen: La popularización de la técnica de la escultura ligera a finales de la Edad Media se relaciona con la finalidad práctica de las obras destinadas a usos litúrgicos y procesionales. En el artículo se estudia la introducción de esta técnica en la plástica gótica de Mallorca a lo largo del siglo XV y principios del XVI. La importancia del número de obras conservadas y la documentación relativa a su factura nos permitirán analizar los talleres locales que se dedicaron a la producción de escultura ligera con un consagrado éxito. A partir de los datos documentales se ha podido conocer igualmente el uso de esta técnica para la fabricación de escenografías y obras efímeras destinadas a festividades, así como también la presencia de piezas de materiales «ligeros» en el ámbito doméstico.
Palabras clave: arte gótico, Edad Media, Mallorca, escultura ligera, técnica.

Abstract: The popularization of the lightweight sculpture technique in the late Middle Ages is related to the practical nature of the works —intended, as they were, for liturgical and processional uses. The article focuses on the introduction of this technique in Majorcan Gothic art throughout the fifteenth and early sixteenth centuries. The large number of preserved works and documentation on their workmanship enable us to analyze those local workshops dedicated to the production of acclaimed lightweight sculptures. Based on this documentary evidence, it has also been possible to uncover how this technique was used for the manufacture of stage sets and temporary pieces for festivities, in addition to «lightweight» pieces for the domestic sphere.
Keywords: Gothic art, Middle Ages, Majorca, lightweight sculpture, technique.

La popularización de la escultura ligera en las últimas décadas de la Edad Media se sitúa en el marco de una nueva concepción del arte en la que prima su funcionalidad práctica ligada a los usos litúrgicos de las obras. El principal objetivo de la nueva técnica era aligerar el peso de las esculturas para facilitar su transporte y su uso en actos procesionales y celebraciones litúrgicas. Gracias a la experimentación desarrollada por los artistas y sus talleres, la escultura ligera presenta un gran abanico de fórmulas y resultados

[1] Este trabajo se enmarca en el proyecto i+D *La casa medieval. Materiales para su estudio en Mallorca*, HAR2016-77032-P (MINECO/AEI/FEDER, UE).

CC BY ND

que se adaptaban a las funciones y al coste de las obras, como también a los materiales disponibles. Así, las piezas suelen presentar un vaciado interior y están confeccionadas con una mezcla de materias como madera, corcho, telas encoladas, fibras vegetales, papel, cartón, cañas, cuerdas, yeso, etc. La técnica a la que nos referimos se encuentra documentada en la Corona de Aragón en los siglos XIV y XV.[2] La evidente fragilidad matérica de las obras, junto con su uso continuado a lo largo de los años, ha provocado, en la mayoría de los casos, su degradación o incluso su desaparición. Por este motivo, son escasos los ejemplos datados en la época medieval que han llegado a día de hoy. Entre las primeras obras conservadas, del siglo XV, cabe citar las valencianas: *Nuestra Señora de los Desamparados* y *San Miguel Arcángel* del Museo Histórico del Ayuntamiento de Valencia.[3]

En Mallorca, el uso de la técnica ligera se documenta desde finales del siglo XIV en la confección de escenografías, atributos y obras efímeras para festividades litúrgicas y cívicas. Además, como veremos, también estuvo presente en el ámbito doméstico, donde se documentan piezas realizadas con materiales diversos que remiten a la escultura ligera. Sin embargo, el caso mallorquín destaca principalmente por el corpus de esculturas tardogóticas conservadas realizadas con esta técnica. Su importancia artística, documental e histórica viene avalada por la calidad de algunos ejemplares y, especialmente, por su número, e informa sobre la introducción de novedades en la plástica mallorquina en un período que abarca entre las últimas décadas del siglo XV y las primeras del XVI.

En este sentido, interesa profundizar, a partir del estudio de las obras y de las noticias documentales existentes, en el alcance de esta tipología y su relación con los artistas mallorquines de la época. En el conjunto de escultura tardogótica, se constata el uso de la nueva técnica en dos grandes conjuntos delimitados por sus características técnicas y formales. En primer lugar, se analizarán tres obras poco conocidas y de calidad regular de las que conocemos su proceso constructivo gracias a su reciente restauración. Estos datos, junto con su análisis formal, nos ha llevado a conectarlas con un carpintero mallorquín relacionado con esta técnica. En segundo lugar, cabe citar la importante producción del paradigmático imaginero Gabriel Mòger III en las primeras décadas del siglo XVI, un artista especialmente estudiado por Gabriel Llompart.[4] Fuera de estos conjuntos se han conservado otras obras de construcción similar, especialmente de iconografía cristológica.

Los rastros documentales

Antes de incidir en las obras conservadas, es necesario hacer un repaso por la documentación medieval mallorquina que aporta datos interesantes sobre el uso de los nuevos materiales relacionados con la escultura ligera. Por lo que respecta al uso de papel y

[2] *Vid.* Montero Tortajada (2017).
[3] *Vid.*: A.A.V.V. (2016); Sarrió Martín *et al.* (2017).
[4] Llompart, Juan (1961-1967); Llompart (1976), Llompart; Palou (2000); Llompart (2006).

cartón, este era habitual en la confección de escenografías y obras efímeras para usos litúrgico-festivos, así como también para algunos complementos de obras escultóricas. A partir de los datos recabados por Gabriel Llompart, sabemos que los pintores se dedicaban a trabajos de ornamentación para las celebraciones del Corpus Christi y la Navidad en el ámbito catedralicio. Desde finales del siglo XIV pintaban diademas, alas y cabezas que portaban los actores en estas representaciones paralitúrgicas.[5] Entendemos que el papel y el cartón debían ser la base para la confección de las coronas, tal y como se indica en un documento de 1393: *una diadema blanca de paper*.[6] Respecto a las alas, contamos con una analogía próxima. En el libro de fábrica de la Catedral de 1417 se cita la compra de *un fuyl de paper de mà major empestat per fer ales a un àngel de fust qui està sobre les colones de les quortines e fill de ram per fer quordes a l'arpa del dit àngel*.[7] Es decir, se utiliza papel y alambre para fabricar unas alas a ensamblar en una escultura angélica de madera sita en el altar mayor de la Seu.[8] Otro ejemplo lo aporta el inventario de los bienes contenidos en la Casa de la Juraría de la ciudad donde residía el *verguer* Miquel Sard (1458), en el que se documentan elementos similares para celebraciones ciudadanas, entre los que se citan: *hun parell d'ales daurades del dit àngel ab son forniment de ferro* (…) *ítem dos parells de ales de àngels entre vermelles, verdes e blanques e una daurada*. En el mismo documento se inventarían coronas y diademas para los actores que representaban al Rey David y a los profetas, así como cabezas de figuras.[9] En relación a estas últimas, el adjetivo *engrutat* que aparece en una de ellas nos informa sobre la técnica utilizada.

El *engrut* (engrudo) es una materia pastosa compuesta por harina y agua que se utilizaba con papel para la fabricación de elementos en cartón-piedra, procedimiento conocido en Italia como *cartapesta*.[10] Otros términos documentados en Mallorca que nos remiten a la misma técnica son los de *mascara* y *careta* citados en trabajos de pintores para el teatro religioso.[11] Los ejemplos mencionados pueden asimilarse a nivel técnico a algunas de las obras escultóricas conservadas, así como también a otras documentadas en festividades paralitúrgicas. Un ejemplo interesante es el entremés de temática navideña del Corpus Christi de 1442. Para su factura, se pagaron 6 libras y 10 sueldos al carpintero

[5] Llompart (1977-1980), vol. 1, 110.

[6] Llompart (1966), 39.

[7] Sastre Moll (2007), 537.

[8] Gabriel Llompart y Joana Maria Palou identificaron esta escultura citada en el documento de 1417 con los ángeles turiferarios de madera conservados en la *Capella Reial* de la Seu. Sin embargo, y siguiendo la observación de Joan Domenge, pensamos que se trata de una obra desaparecida en atención a la diversa iconografía que presentan: los conservados son ángeles turiferarios y los documentados eran ángeles músicos. Llompart, Palou (1995), 68; Domenge i Mesquida (2011), 508.

[9] Arxiu del Regne de Mallorca, Extraordinaris d'Universitat, 11, f. 104.

[10] Técnica documentada en Italia desde la segunda mitad del siglo XV y popularizada a partir del 1500, se ha considerado que su origen se pueda relacionar con la expansión de la Corona de Aragón a partir de la figura de Alfonso el Magnánimo en territorio italiano. Herrero-Cortell, Puig Sanchis (2017), 45-46.

[11] Daniel Janer realiza doce *carases de diables* en 1441 y Bartomeu Oliva rehace una careta de San Juan Bautista en 1504. Llompart (1977-1980), vol. 1, 110-11.

Gabriel Andreu *per rahó de pintar l'infern e per lo de betlem e per fer la berraqua e donar compliment a tot l'antramés e als personatges*.[12] A pesar de que en el documento no se citen los materiales utilizados, debía tratarse de una obra efímera realizada con cartón-piedra, a modo de las *rocas* valencianas utilizadas en celebraciones como las entradas reales y la festividad del Corpus Christi.[13]

El cartón-piedra era un material económico empleado para la fabricación de útiles diversos. Por ejemplo, era habitual en las casas medievales mallorquinas la presencia de tinteros de este material, como el *tinter de paper engrutat* que poseía Pereta Bach en su estudio (1498).[14] Asimismo se ha localizado algún ejemplo de obra artística realizada con engrudo en el ámbito privado: en el estudio del presbítero Miquel Mora había *vuyt serefins de paper engrutat* (1519).[15] Debía ser una técnica recurrente, ya que también aparece documentada en obras ubicadas en templos: en el inventario de la parroquia de Sencelles de 1482 se cita un *Jhs petit engrutat*.[16] Entre las obras de tradición popular existentes en la esfera doméstica destacan especialmente las esculturas realizadas con yeso, como la imagen del *Jesús petit de guix* documentada por Gabriel Llompart en la propiedad del presbítero Bartomeu Deià (1501).[17] Otro material presente en el ámbito privado de principios del siglo XVI que remite a la escultura ligera es el corcho. Los ejemplos documentados son: un *Crucifixi de suro patit* en la casa del mercader Miquel Quitana (1503),[18] otro *Crusifici de suro enguixat* en la propiedad del mercader Francesc Ballester (1505)[19] y *una imatga de Nostra Dona de sure* en el comedor de dona Ballestera (1506).[20] El corcho fue especialmente utilizado en obras de gran formato de tipología ligera a partir del siglo XVI. Por lo que respecta a Mallorca, su uso se constata en algunas piezas de Gabriel Mòger III, así como también en el *Sant Crist de la Sang*, en el Crucificado del Descendimiento de la catedral y en alguna Virgen Dormida de la edad moderna.[21]

En relación a la documentación medieval, cabe mencionar en último lugar una obra desaparecida: el Crucificado utilizado en el Descendimiento de la Cruz del Viernes Santo en la Catedral de Mallorca. Debido a su papel vertebrador y ejemplar, la Seu desarrolló desde finales del siglo XIV una destacada actividad litúrgico-dramática durante el ciclo de Pascua.[22] Hemos podido concretar por vía documental tres Crucificados medievales —desaparecidos— destinados a la representación del Descendimiento en el ámbito catedralicio: el Crucificado de 1397 tallado por Llorenç Tosquella I[23], otro importado desde

[12] Pascual (1899-1900).
[13] *Vid.* Herrero- Cortell, Puig Sanchis (2017); Sirera (2017).
[14] Arxiu del Regne de Mallorca, Protocolo M-490, f. 77v.
[15] Arxiu del Regne de Mallorca, Protocolo M-654, f. 100.
[16] Ramis de Ayreflor (1905-1907), 291.
[17] Llompart (1980), 366.
[18] Arxiu del Regne de Mallorca, Protocolo M-612, f. 132.
[19] Barceló Crespí, Rosselló Bordoy (1996), 238.
[20] Arxiu del Regne de Mallorca, Protocolo M-612, f. 275.
[21] *Vid.*: Gambús *et al.* (2000), Gambús (2003).
[22] *Vid.* Llompart (1978); Massip (1993).
[23] Llabrés (1920-1921).

Valencia el año 1452[24] y un *Cruxiffiçi de la Passió* ejecutado en 1468 por un carpintero anónimo.[25] Sobre este último, contamos con abundantes noticias que detallan su constante reparación debido a los desperfectos ocasionados en el decurso de la liturgia pascual. Desde 1473 hasta 1489 se anotan en los libros de fábrica los pagos realizados al carpintero Simó Fontcuberta para reparar la pieza y rehacer brazos, manos, pies, así como también la *cabayera nova e encarnadura nova.*[26] Si bien se hace difícil reconstruir una obra desaparecida sin contar con ninguna fuente gráfica, pensamos que su fragilidad —evidente en los documentos citados— nos indica que se trataba de un Crucificado articulado realizado con una técnica próxima a la escultura ligera, muy de acuerdo con su función y manipulación. En favor de esta idea, cabe tener en cuenta que en una cronología próxima se sitúan las obras de técnica ligera más antiguas conservadas en la isla, en las que nos detendremos a continuación, algunas de ellas de iconografía cristológica.

Un primer taller identificado

A través del análisis técnico y formal hemos podido delimitar la actividad de un primer taller dedicado a la producción de escultura ligera en Mallorca activo entre las últimas décadas del siglo XV y las primeras del XVI. En la producción de este taller se sitúan tres conjuntos escultóricos conservados: los santos del retablo gótico de la catedral de Mallorca, el Santo Entierro del oratorio del Roser Vell de Pollença y la Virgen sagrario del mismo municipio.

El primer conjunto (figs. 1-5)[27] está formado por cinco esculturas que representan a san Jaime, san Juan Evangelista, santa Eulalia, santa María Magdalena y santa Bárbara, obras que originalmente ocupaban los nichos del retablo gótico de la Seu, obra del siglo XV, flanqueando a la Virgen sagrario del siglo XIV.[28] Desde la reforma de Antoni Gaudí, a principios del siglo XX, las esculturas se ubican en tabernáculos neogóticos de la *Capella Reial* de la Seu.[29]

Dos esculturas del conjunto, la de santa María Magdalena y san Juan Bautista —hoy desaparecida—[30], fueron bendecidas en 1496 antes de ser ubicadas en el retablo. El documento, publicado por Gabriel Llompart, también informa sobre el promotor del conjunto, el caballero Salvador Sureda, el coste de 31 libras y media cada una y la intención de realizar otra más, la de san Juan Evangelista.[31] Sin embargo, no se cita en ningún

[24] Arxiu Capitular de Mallorca, Libro de Fábrica 1737, f. 47.

[25] Arxiu Capitular de Mallorca, Libro de Fábrica 1743, f. 61-62v.

[26] Cerdà Garriga (2019), 238.

[27] Foto 1-5: © Catedral de Mallorca.

[28] *Vid.* Pons Cortès, Molina Bergas (2012).

[29] Llompart, Palou (1995), 67.

[30] La imagen de san Juan Bautista original fue donada el año 1541 a la iglesia de Sant Joan de Sineu. Sin embargo, no se ha conservado. En el siglo XVI fue sustituida por una nueva en estilo renacentista, todavía conservada en el conjunto catedralicio. Jaén Pareja (2015), 27.

[31] Llompart (1968-1972), 85.

momento el escultor que las talló. En el año 1511 la *Consueta de Sagristia* establece que, dependiendo de la festividad, se debían alzar las cortinas que cubrían el retablo para dejar ver a la Virgen sagrario y a las esculturas que la flanqueaban: dos, cuatro o *tot lo retaule deuant*.[32] Pensamos que esto confirma que en esta cronología el conjunto ya se encontraba completo y en pleno uso.

Fig. 1. Palma, Catedral: *San Jaime* (© Catedral de Mallorca)

[32] Pons Cortès, Molina Bergas (2012), 82.

Fig. 2. Palma, Catedral: *San Juan Evangelista* (© Catedral de Mallorca)

Fig. 3. Palma, Catedral*: Santa Eulalia* (© Catedral de Mallorca)

Fig. 4. Palma, Catedral: *Santa María Magdalena* (© Catedral de Mallorca).

Fig. 5. Palma, Catedral: *Santa Bárbara* (© Catedral de Mallorca).

Las cinco esculturas conservadas presentan rasgos muy similares que remiten a un tipo de trabajo regular, ya que adoptan una postura muy estática y frontal, y el tratamiento de los rostros, ropajes y cabellos es encartonado. Las figuras visten túnica larga con pliegues simétricos y regulares; las de las santas presentan el característico cuello de perfil rectangular habitual en esta cronología, rasgo que se repite en otras piezas del mismo taller y en las de Gabriel Mòger III.[33] Por encima portan manto, el de los santos sostenido al cuello. Los rostros son alargados, poco expresivos, ubicados sobre cuellos

[33] El escote cuadrado es presente también en otras obras de principios del siglo XVI como la Virgen sagrario de Felanitx y la Virgen de la Esperanza de Sa Pobla. Según indica Carmen Bernís es característico de las obras del último cuarto del siglo XV y las primeras décadas del XVI. Bernís (1970), 205.

anchos y robustos. Un detalle característico que se repite en todas las figuras es la manera de configurar los ojos, grandes y semicirculares, con el párpado superior medio cerrado. Los cabellos no presentan un trabajo de talla elaborado, tienen poco volumen y se pegan al cráneo ya que están confeccionados con una mezcla de yeso y fibras vegetales. Estos detalles conectan con la información emanada de la restauración del conjunto por el *Taller de Restauració del Bisbat de Mallorca* (2007-2009) que aportó datos sugestivos sobre la técnica de construcción y los materiales usados. Las esculturas se construyeron mediante la unión de tablones longitudinales de madera encolados, ensamblados en hueco y unidos a un alma de madera, con el objetivo de aligerar su peso. Además de la talla directa, se constata el uso de materiales diversos —estopa, papel y telas— para proporcionar volumen a los ropajes y cabellos. Entre ellos, cabe destacar la localización de papeles manuscritos de la época en el hombro de la escultura de san Jaime.[34]

La homogeneidad tanto técnica como formal del conjunto de la Seu permite confirmar que las cinco esculturas fueron ejecutadas por el mismo artista o taller local. A partir de los datos conocidos sobre escultores que trabajaban la técnica ligera en esta cronología vinculados profesionalmente a la fábrica catedralicia, pensamos que el autor de las obras fue el carpintero Simó Fontcuberta (1465-1512). Se trata de un artista que conocemos especialmente, como ya se ha dicho, por sus tareas específicas en la reparación del Crucificado del Descendimiento de la Seu en las últimas décadas del cuatrocientos, obra desaparecida pero que consideramos estaría fabricada con la técnica ligera. Un rasgo que caracteriza a este escultor es su conocimiento de los procesos de policromía y dorado de las esculturas —unas tareas que solían realizar los pintores— ya que, además de pintar la encarnadura del Crucificado del Descendimiento en varias ocasiones (1481, 1489), vendió 100 panes de oro a la catedral en 1498.[35] Como veremos, esta vertiente polifacética en el dominio de varias artes será característica de los maestros dedicados a la escultura ligera. Además, su prestigio social documentado pensamos que conecta con la importancia de este encargo.[36]

En el municipio de Pollença se localizan otros dos conjuntos de escultura ligera tardogótica que, como veremos, siguen la tendencia del conjunto anteriormente analizado.

El primer ejemplo es la Virgen sagrario (fig. 6), actualmente integrada en la colección permanente del Museo Municipal de Pollença.

De la escultura se conoce documentación que permite seguir su trayectoria. La primera noticia es del 1525 cuando se informa en un inventario que se encontraba en el oratorio del Roser Vell donde era conocida como *Nostra Senyora del Remei*, con capilla propia.[37] Posteriormente, en la visita pastoral del 1565 se ordenaba lo siguiente: *porta*

[34] Jaén Pareja (2015), 29-31.

[35] Cerdà Garriga (2019), 175.

[36] Simó Foncuberta ocupó cargos en la administración local (*Conseller dels menestrals*) y en el gremio de los carpinteros, del que fue mayordomo. Además, mantuvo contactos laborales con reputados pintores como Rafel Mòger y Pere Terrencs. *Vid.* Cerdà Garriga (2019), 236-240.

[37] Rotger (1891-1892).

parva que est infigura Virginis Mariae del Remey claudatur statim ne ponatur aliqua inmunda intra dictam figuram eo quod antiquibus fuit sacrarium ecclesiae maioris dicta villae Pollentiae.[38] Esta referencia confirma la originaria funcionalidad eucarística de la imagen en la parroquia de Pollença. La escultura es de grandes dimensiones (180 cm de alto) debido a la inclusión del sagrario rectangular en el lateral izquierdo de la figura. La representación de María es muy estática y frontal; viste túnica larga de escote cuadrado y se cubre con un manto que entrecruza su cuerpo. Se constata un trabajo de los ropajes muy sencillo y encartonado, con pliegues tubulares. El Niño está situado de tres cuartos y solamente cubierto por una pequeña tela —eliminada en la reciente restauración— que dejaba al descubierto el torso, los brazos y las piernas. El trabajo de la anatomía es prácticamente inexistente y rudo, ya que se representan unos brazos demasiado gruesos. Los rostros son redondos, especialmente en la figura del Niño, con ojos grandes e inexpresivos. Los cabellos, trabajados con yeso y fibras vegetales, crean una masa compacta sin volumen. Esta obra ha sido datada en diferentes cronologías a partir de los estudios previos. Gabriel Llompart y Jeroni Juan la consideraron de la segunda mitad del siglo XIV a partir de la mención de un manto para la *Majestat de Santa Maria* del inventario parroquial de 1381.[39] En cambio, Juana María Palou la adscribió a la segunda mitad del siglo XV a partir de detalles de su indumentaria.[40] Gracias a la restauración de la pieza el año 2012 hemos podido conocer detalles sobre sus sistema constructivo: está confeccionada con una estructura vacía de tablones de madera recubierta por telas encoladas, yeso, cuerdas, fibras vegetales y papel. La cabeza, vacía, está construida a modo de careta con yeso, papel y fibras vegetales.[41] Estos detalles nos permiten avanzar su cronología a finales del siglo XV o principios del XVI ya que, debido a sus similitudes técnicas y también formales, se debe situar en la producción del taller que se analiza.

El segundo ejemplo es el Santo Sepulcro conservado íntegramente en el oratorio del Roser Vell de Pollença (figs.7-8), documentado en la Capilla de los Dolores en 1525:

> *Lo altar, la figura de Nostre Señor reservat, sobre lo qual, es posat lo monument, en mitx llensol sota dita figura, un coxí e una coberta ab randa. Sis figures, so es, sobre dit altar, e son: Nostra Dona, tres Maries, St. Joan, Joseph e Nicodemus, cascuna ab sa diadema*.[42]

Tal y como reza el documento, el conjunto está compuesto por las figuras características de esta iconografía. En el centro, la escultura yacente de Cristo muerto con *perizonium* corto de tela encolada y corona de cuerda (fig. 8). Lo flanquean en cada extremo las esculturas de san José de Arimatea y Nicodemo, de cuerpo entero y prácticamente idénticas; visten túnica larga, capa y un sombrero que los identifica. Sobre un zócalo se sitúan cinco bustos: la Virgen en el centro, flanqueada por san Juan, María Magdalena y dos

[38] Rotger (1969), 62.
[39] Llompart, Juan (1961-1967), 185.
[40] Palou (1998), 21.
[41] Agradezco la información a Antònia Reig, directora del Taller de Restauració del Bisbat de Mallorca.
[42] Rotger (1891-1892).

santas mujeres (fig. 7). Las figuras femeninas se representan de manera muy similar, con el rostro expresivo y la boca abierta como muestra de dolor; visten la indumentaria característica del tardogótico: túnica de escote ancho de perfil rectangular, la cabeza cubierta por una toca blanca que cubre cuello y pecho y, por encima, un manto que las envuelve. El tratamiento de la obra denota un trabajo de tipo popular, especialmente visible en la rigidez de las figuras de cuerpo entero, con pliegues tubulares rectos en los ropajes, en la anatomía poco resuelta de la figura de Cristo, en la expresividad agarrotada de las figuras y en la configuración de cabellos y barbas de los personajes masculinos ejecutados con una mezcla de yeso y fibras vegetales.

Fig. 6. Pollença, Museu Municipal de Pollença: *Virgen sagrario*
(foto: Taller de Restauració del Bisbat de Mallorca).

Fig. 7. Pollença, oratorio del Roser Vell: *Santo Sepulcro*
(foto: Taller de Restauració del Bisbat de Mallorca).

Fig. 8. Pollença, oratorio del Roser Vell: *Cristo muerto del Santo Sepulcro*
(foto: Taller de Restauració del Bisbat de Mallorca).

La obra, por su morfología e iconografía, claramente remite a una funcionalidad en el ciclo pascual y deriva de los ejemplos catalanes existentes desde el siglo XIV.[43] Según apunta Eduardo Carrero, estos conjuntos, ubicados en capillas con advocación ligada al pasaje representado, podían formar parte de una de las estaciones de las procesiones

[43] *Vid.* Bracons Clapés (1987).

pascuales.[44] Y, de hecho, Pollença tenía una larga trayectoria en el desarrollo de liturgias centradas en la Pasión, ya documentadas en el siglo XIV como *joc de les III Maries* en la plaza del pueblo.[45]

Por lo que respecta a su autoría, el conjunto fue atribuido por Gabriel Llompart al imaginero Gabriel Mòger III.[46] Sin embargo, pensamos que los rasgos formales y la calidad de esta obra se aleja de la producción del citado imaginero, que analizaremos posteriormente. La restauración del conjunto en 2016 permitió confirmar que la técnica constructiva y los materiales empleados son muy cercanos a la Virgen sagrario antes analizada. Los cuerpos de las esculturas están realizados con tablas de madera y presentan el interior vacío, se recubren con fibras vegetales y telas encoladas, las cabezas se fabricaron con yeso y fibras vegetales, al igual que las barbas y cabellos.[47] Además, ambas obras comparten particularidades formales: la manera de representar los ojos saltones y la boca medio abierta, así como la rigidez general de las figuras; aspectos que subrayan su adscripción a un mismo taller. Cabe destacar, en este primer taller identificado, el uso temprano de una técnica similar a la de la pasta de papel o *cartapesata*, que se realizaba con molde, —ya documentada en la isla a lo largo del siglo XV como *engrut*—que tendrá una gran repercusión en la edad moderna.[48]

Un detalle sintomático es que en el Santo Sepulcro también se localizaron papeles manuscritos de la época entre los materiales usados para fabricar las esculturas, cosa que conecta con el conjunto de santos de la Seu antes analizado. Creemos que este detalle es muy significativo y sirve para conectar las dos obras sitas en Pollença, con claras conexiones formales, con el grupo catedralicio que hemos vinculado al escultor Simó Fontcuberta. Sin embargo, los ejemplares de Pollença presentan algunas divergencias respecto al conjunto catedralicio —especialmente visibles en los rostros y en una calidad más regular—, por lo que consideramos que se puede tratar de un trabajo de taller, más secundario, en el mismo círculo de Fontcuberta o de un discípulo suyo.

La producción de Gabriel Mòger III

En la imaginería sacra tardogótica mallorquina despunta la producción de Gabriel Mòger III por la calidad y la cantidad de obras conservadas. Esta figura ha gozado de

[44] Carrero Santamaría (2008), 221.

[45] Llompart (1966), 19-21.

[46] Llompart (1976), 270.

[47] Agradezco la información a Antònia Reig, directora del Taller de Restauració del Bisbat de Mallorca. https://tallerbisbat.blogspot.com/2016/11/restauracion-del-conjunto-escultorico.htm.

[48] Son abundantes las piezas ligeras realizadas con pasta de papel a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII. A modo de ejemplo: el *Sant Crist del dormidor de l'obra* del convento de Santa Elisabet de Palma, obra del siglo XVII realizada con cañas y pasta de papel, la *cavalcada dels Reis* del belén monumental del convento de la Capuchinas de Palma y la *Mare de Déu de Consolació* de Santanyí. *Vid.* Terrasa Rigo (2012); (2017). Agradezco la información proporcionada al restaurador Pere Terrasa.

especial protagonismo dentro de la historiografía local, donde cabe remitir a las aportaciones de Gabriel Llompart y Joana Maria Palou.[49] El imaginero Gabriel Mòger III, documentado entre 1500 y 1522, año de su testamento, constituye una figura única en el panorama balear, también por su trayectoria biográfica. Fue el cuarto miembro de una consolidada familia de artistas góticos, los Mòger, documentada desde finales del siglo XIV; y, de hecho, él era hijo del pintor Rafel Mòger.[50] Otro rasgo paradigmático del artista es su compaginación de la faceta de escultor con la dedicación eclesiástica como presbítero de la iglesia parroquial de Santa Eulalia,[51] caso únicamente comparable con el del escultor Francesc Sagrera.[52] La pujanza socioeconómica que le debía reportar esta posición queda corroborada en su documentación siempre como eclesiástico (*mossèn* o *prevere*) y nunca como escultor. En este sentido, creemos que es sintomática su formación teológica e intelectual para explicar el gran impulso que dio el artista a dos tipologías escultóricas de iconografía mariana con finalidades litúrgicas: las Vírgenes sagrario y las Vírgenes muertas o dormidas. Parece que este maestro no formó taller, ya que no se le conocen discípulos, aunque para la construcción e instalación de obras de grandes dimensiones debió contar con ayudantes, tal y como se citan los *aiudadors* que necesitaba para el montaje de una gran obra dedicada a la Pasión para el santuario de Monti-sion de Porreres (1508).[53] En este mismo documento queda patente su reputación y experiencia en varias artes, escultura y pintura, ya que se le cita como consejero en ambas disciplinas. Por lo tanto, estamos delante de un artista excepcional que sale de la tónica general ya que realizaba todo el proceso de la obra: la talla, la policromía y el dorado de las esculturas y que recuerda al caso anteriormente citado de Simó Fontcuberta. Sin embargo, este carácter polifacético tampoco debe sorprendernos, ya que Mòger seguramente debió adquirir estos conocimientos en el taller de su padre, pintor.[54]

De la producción del artista, centrada en la imaginería religiosa, se han conservado varias obras documentadas a su mano. La primera es la Virgen de la Gracia del santuario homónimo de Llucmajor, citada en un testamento del año 1500.[55] Entre 1507 y 1508 Mòger cobró 100 libras para la ejecución de la Virgen Sagrario del convento de Santa Elisabet de Palma y la corte angélica que la acompañaba.[56] En 1508 firmó una concordia con los *jurats* de Porreres para acabar una obra dedicada a la Pasión para la capilla del santuario de Monti-sion,[57] obra que se puede relacionar con el Calvario conservado en la parroquial de Selva. El mismo documento confirma que el escultor realizaba obras de la tipología de la Virgen muerta o dormida, ya que se le conmina, en caso de tener

[49] Llompart (1976); (1977-1980), vol. I, 82; (2006); Llompart, Palou (2000), 416-417; Palou (1996).

[50] Los miembros de la saga Mòger fueron: Gabriel Mòger I, carpintero (1384-1417), Gabriel Mòger II, pintor (1380-1439), Rafel Mòger, pintor (1424-c.1490) Gabriel Mòger III, escultor (1500-1522). *Vid.*: Llompart (1977-1980), vol. I, 77-83; Palou (1996); Sabater (2002): 99-109, 247-268; Cerdà Garriga (2019), 240-246.

[51] Llompart (1977-1980), vol. I, 82.

[52] *Vid.* Juan Vicens (2014), 218.

[53] Jobani Fernández (1997), 400.

[54] Cerdà Garriga (2019), 243.

[55] Font Obrador (1974), 526.

[56] Estelrich i Costa (2002), 149-151.

[57] Jobani Fernández (1997).

tiempo, a realizar *altre capella devota axí com seria lo traspàs de Nostra Dona*; aspecto que creemos conduce a relacionarlo con las obras más antiguas de esta tipología conservadas en la isla.[58] Finalmente, cabe citar a la Virgen sagrario de la parroquial de Sineu del año 1509 (fig. 9), que incluye en la parte posterior la firma del artista: *Fonch acabada, lo present any per mi, Gabriel Mòger, prevere, a setze de juny, any MD nou.* Se trata de la única obra de escultura gótica firmada de Mallorca. Del conjunto documentado cabe destacar el elevado precio que se le pagaba por sus obras —entorno a las 100 libras—, aspecto que, como veremos, se corresponde con el considerable tamaño, la riqueza de los materiales y la exuberante ornamentación de las esculturas.

A partir del estilo tan característico del maestro, la historiografía ha vinculado a la mano de Mòger un importante grupo de obras conservadas que presentan unos rasgos formales muy similares a las anteriormente comentadas: las Vírgenes sagrario de Manacor, Sant Francesc de Inca (fig. 10), la Virgen de Porreres (fig. 11), las Dormiciones de la catedral (fig. 12), Binissalem (fig. 13) y Sant Joan, el Calvario de Selva, la Santa Margalida de Crestatx y la Santa Lucía de la Mercè.

El artista creó un patrón representativo muy característico que manifiesta la adopción de parámetros flamenquizantes a partir de la multiplicación de los pliegues de los ropajes, angulosos, con gran volumen y exuberancia, el preciosismo de los detalles y los rostros idealizados y estereotipados. Su producción destaca, además, por ser la de mayor calidad del conjunto de esculturas ligeras mallorquinas de la época. En su fabricación, el escultor utilizaba materiales diversos —madera, telas encoladas, yeso, papel, cartón, corcho, cañas, etc.— que le permitían manipular a su gusto y dar gran volumen y riqueza a las figuras, a la vez que facilitaban su manejo en las celebraciones litúrgicas.[59]

Como se ha visto, el artista se especializó en obras de iconografía mariana. Las Vírgenes con el Niño que realizaba Mòger son de tipología sagrario, es decir, ostentaban una funcionalidad eucarística en el altar del templo.[60] El conjunto sagrario de Mòger fue bautizado por Gabriel Llompart y Jeroni Juan como «tipo iconográfico de Sineu» en relación a la primera obra que se documentó.[61] Se trata de piezas de considerables dimensiones —entre 160 y 170 cm de alto. La figura de María, esbelta y estilizada, se ubica sobre una peaña octogonal con relieves de cabezas de querubines (figs. 9,11). Gabriel Llompart apuntó que la incorporación de este elemento puede deberse a la influencia de algunas esculturas de mármol y alabastro procedentes del sur de Italia que llegaron a la isla entre

[58] Cerdà Garriga (2019), 244.

[59] La información técnica se extrae especialmente de las restauraciones de las piezas, como la Virgen de Porreres. *Vid.* Gambús *et al.* (2000).

[60] Esta tipología es muy característica del gótico mallorquín. Aunque las primeras piezas datan del siglo XIV —las Vírgenes sagrario de la Seu y la del convento de Santa Clara— el conjunto más numeroso es el vinculado a Gabriel Mòger III. Sobre la tipología véase: Llompart, Juan (1961-1967); Llompart (2006); Cerdà Garriga (2013). De las ejecutadas por Mòger, hay que excluir de la tipología sagrario la Virgen de Porreres que no posee receptáculo eucarístico.

[61] Llompart, Juan (1961-1967), 191-192.

finales del siglo XV y principios del XVI, y que presentaban peañas análogas.[62] La figura de María suele presentarse un tanto frontal y estática, tan solo se insinúa cierto movimiento en los brazos, avanzados; sobre el derecho debía portar el característico atributo del ramo de flores —hoy desaparecido en la mayoría de los ejemplos— y sobre el izquierdo se sitúa la figura del Niño. La Virgen viste una túnica larga con escote ancho con contorno rectangular, característico en esta cronología. El manto se despliega con una gran profusión de pliegues angulares que caen en formas ondulantes desde los brazos creando un esquema en forma de «U» y que dotan a la figura de gran suntuosidad. El preciosismo de los detalles se puede apreciar en la ornamentación de la indumentaria: en el característico cinturón que ciñe la túnica, debajo del pecho, y cae recto por la falda, en la ornamentación de los forros del manto con un fondo azul estrellado, así como también en la ornamentación de perlas y leyendas góticas con fraseología mariana que decoran los ribetes de las ropas (fig. 10) y que remiten claramente a la formación eclesiástica del escultor. El recurrente uso de dorados en la policromía enfatiza la riqueza del conjunto. En el costado izquierdo de María se abre el sagrario para la reserva eucarística cerrado con una puerta de formato cuadrado que puede incluir alguna decoración interior, como el monograma de Cristo «IHS» en el ejemplo de Sineu. Los rostros son achos, armónicos e idealizados, un tanto inexpresivos, con la frente destacada, finas cejas, ojos almendrados con párpados marcados —un rasgo que define el estilo de Mòger—, nariz recta, boca pequeña y barbilla prominente. Los cabellos, largos y ondulados, se despliegan sobre los hombros de María. En el Niño, en cambio, son cortos y con rizos esquemáticos. Otro rasgo representativo que se repite en otras tipologías del artista es el gran nimbo con corona que porta María, ornamentado con el repertorio habitual: cabezas de querubines y leyendas góticas marianas (fig. 10). Se sabe que al menos en dos ejemplares —Sineu y Santa Elisabet— la figura de la Virgen iba flanqueada por una corte angélica. Por lo que respecta a cuestiones técnicas, el ejemplo de Porreres (fig. 11), restaurado y estudiado hace unos años, sirve para ejemplificar el procedimiento constructivo de esta tipología:

La cabeza y las manos se tallaron en madera y se colocaron sobre un esqueleto-bastidor reforzado con tela, cartón y cuerdas. Para realizar el modelado de las uniones y darles cuerpo con escayola y cola, se recubrió con una primera capa de tela encolada. Una vez seco, se envolvió de nuevo con una segunda tela encolada y enyesada, dando forma a las vestimentas de la imagen. De nuevo seco y duro el modelado, se aplicaron las capas de yeso, utilizándolas para modelar el volumen mediante capas más gruesas o más delgadas que facilitaron la corrección de las formas, sirviendo de base después a la policromía.[63]

[62] Llompart (2009), 290-291. En el conjunto de Vírgenes sud-italianas destacan las de más calidad, *Nostra Senyora de Mallorca* y la *Virgen del Carmen* que han sido vinculadas a los talleres de Domenico Gagini y Francesco Laurana.

[63] Gambús *et al.* (2000), 477.

Fig. 9. Sineu, iglesia parroquial: *Virgen sagrario* (foto: Miquel Àngel Cabrer).

Fig. 10. Inca, iglesia del convento de San Francisco: *Virgen sagrario* (foto: Miquel Àngel Cabrer).

Fig. 11. Porreres, iglesia parroquial: *Virgen* (foto: Miquel Àngel Cabrer).

Fig. 12. Palma, Catedral: *Virgen muerta o dormida* (© Catedral de Mallorca)

Las esculturas de la Dormición —conocidas en Mallorca como Vírgenes muertas— son las que requieren un menor peso debido a su uso procesional en la fiesta de la Asunción, acto documentado en Mallorca desde mediados del siglo XV.[64] Así, la técnica ligera es la más idónea para la construcción de estas esculturas, tal y como se puede comprobar en los primeros ejemplares conservados en la isla, cercanos al 1500, que se han atribuido

[64] *Vid.* Munar Oliver (1950); Llompart (1986).

a Gabriel Mòger III.[65] Por su exuberancia, destacan especialmente las esculturas de la Seu y Binissalem (figs. 12-13). De nuevo se trata de figuras de medidas considerables —unos 2 m de alto— que representan, tal y como es habitual en la iconografía de la Dormición, a María yacente con las manos juntas sobre el pecho, con rostro sereno y los ojos cerrados. La figura viste una túnica que le cubre el cuerpo hasta los pies, que sobresalen desnudos, ceñida a la cintura con el característico cinturón ornamentado. Un gran manto se despliega desde la cabeza hasta los pies con abundantes pliegues voluminosos, ornamentado con cenefas que repiten los motivos antes citados: fraseología gótica mariana, estrellas y cabezas de querubines (fig. 12).

Fig. 13. Binisalem, iglesia parroquial: *Virgen muerta o dormida* (foto: Miquel Àngel Cabrer).

Como es común en las representaciones de María anciana, esta porta la cabeza cubierta por una toca ceñida a la frente y debajo de la barbilla, sin dejar a la vista los cabellos ni el cuello, que se cubre con un velo sostenido con un broche. Estas piezas portan también una gran corona-nimbo con rayos decorada con el repertorio habitual del artista

[65] Llompart, Palou (2000), 417; Español Bertran (2001), 316-317.

(fig. 13). Respecto a la técnica de construcción, conocemos los datos emanados de la restauración del ejemplo catedralicio (fig. 12). La estructura se hizo con cañas, cuerda, cartón y pergamino, materiales que sirven para dibujar la forma de los pliegues; el interior, vacío, se cubrió con una tela de arpillera, y el rostro y las extremidades se realizaron con placas de corcho policromadas. El conjunto está recubierto con papel, telas encoladas, yeso, policromía y dorados.[66] Estas figuras se preservaban durante todo el año en cajas ornamentadas, a modo de sepulcros, realizadas para tal fin. Gabriel Mòger III es también el autor de la caja que debía guarecer en origen la Dormición de Binissalem, conservada desmontada en la sacristía del templo parroquial, y que presenta los mismos detalles ornamentales que se han visto en las esculturas: fondo azul con estrellas doradas y cabezas de serafines.

En definitiva, la importancia de este paradigmático escultor radica en el prolífico éxito de su producción, constatado por los abundantes encargos y obras conservadas, en la calidad de sus ejemplares y en el avance que supuso para la técnica ligera en una época todavía temprana. Además, a él se debe la difusión de una tipología escultórica única en Europa: las Vírgenes sagrario, y la configuración de las tallas procesionales de la Dormición, poniendo las bases para el éxito de esta tipología a lo largo de la Edad Moderna mallorquina.[67]

4. *Los Crucificados*

Dejando de lado los dos grandes conjuntos analizados, también se constata el uso de la técnica ligera o sus materiales en otras esculturas mallorquinas de las últimas décadas de la Edad Media. Hacemos especial referencia a algunos ejemplares de Crucificados tardogóticos de las primeras décadas del siglo XVI en los que se usaron telas encoladas, cuerdas, fibras vegetales, yeso y papel.

Es el caso del *Sant Crist del Cap de l'Escala* (fig. 14) del convento de Santa Elisabet de Palma, obra que tuvo especial devoción en el siglo XVII.[68] No obstante, las referencias de cronología medieval son inexistentes, únicamente se podría relacionar con una capilla citada en el inventario de 1528 como *capella Crucifixi Domini Nostri Jesu Christi*, que, sin embargo, también podría haber pertenecido a otro Crucificado originario del mismo convento.[69] La pieza no despunta por su calidad ya que el trabajo anatómico es escaso y presenta las extremidades excesivamente alargadas y delgadas. La técnica ligera, que se usa en los cabellos y la barba —cuerdas, fibras vegetales y yeso—, les aporta un aspecto de masa apelmazada sin volumen ni trabajo de talla. El *perizonium* es corto y arrugado, con una cola voluminosa que se consigue gracias al uso de telas encoladas y policromadas.

---

[66] Gambús (2008), 260.

[67] Destaca la producción del escultor Juan de Salas que impulsó la tipología de la Dormición durante el Renacimiento. *Vid.* Gambús (2008).

[68] Estelrich i Costa (2002), 308.

[69] Hacemos referencia al *Sant Crist de la Sang* del convento de Sant Bartomeu de Inca, talla gótica del siglo XV.

Fig. 14. Palma, convento de Santa Elisabet: *Sant Crist del Cap de l'Escala* (foto de la A.).

Otra pieza a comentar es el *Sant Cristet* de Sóller (fig. 15), talla de reducidas dimensiones vinculada al episodio del sudor milagroso que protagonizó en 1530, tal y como se recoge en un acta del obispo Joan Vich i Manrique y en un libro de noticias de Bartomeu Marqués (1761).[70] Después del milagro, la talla ocupó durante un tiempo el altar mayor de la primera sede del convento franciscano del municipio —actualmente la iglesia de los Sagrados Corazones—, hasta que se le construyó una capilla particular bendecida en 1643. En 1805 se cambiaron los clavos originales, de hierro, por unos de oro.[71] Esta escultura es una muestra de la vertiente popular de la imaginería, tal y como se puede ver en

[70] Según la documentación citada, el relato es el siguiente: Benet Esteva Girart, un hombre de Sóller, fue herido de muerte por otros dos hombres y, cuando estaba en la cama a punto de morir, blasfemaba contra sus enemigos. Para que muriera en paz y perdonara a sus atacantes se le portó la imagen del *Sant Cristet* que empezó a sudar sangre, alargándose el portento durante varios días. Este milagro produjo una gran devoción popular entorno de la escultura. Nicolau Bauzà (1968), 18-27.

[71] Nicolau Bauzà (1968).

la falta de detalle en el trabajo anatómico, la desproporción de la figura, de canon muy corto, y la poca expresividad gestual.

Fig. 15. Sóller, iglesia de los Sagrados Corazones: *Sant Cristet* (foto de la A.).

Como es habitual en la técnica ligera, en este ejemplo también se utilizaron yeso y fibras vegetales para realizar la barba y los cabellos —actualmente cubiertos por la corona votiva y una peluca postiza. Este detalle, juntamente a otros rasgos formales, como el escaso tamaño del paño de pureza, indican una cronología avanzada que conecta con la noticia milagrosa antes mencionada. El éxito de la difusión de la técnica

ligera queda también confirmado por un uso cada vez más recurrente en la construcción de piezas de iconografía cristológica destinadas a la liturgia pascual a lo largo del siglo XVI.

Nos referimos a los Crucificados articulados para adoptar la postura yacente en la celebración del Descendimiento del Viernes Santo. Es el caso del Crucificado de la parroquial de Sant Jordi (fig. 16), obra estilizada, de mayores dimensiones que las anteriores y articulado. Gracias a su restauración en el año 1993 se sabe que estaba fabricado con madera, pasta de papel y esparto. Estos materiales, que remiten de nuevo a la técnica que analizamos, pensamos que sitúan a la pieza en una cronología avanzada de las primeras décadas del siglo XVI, momento de expansión de la escultura ligera, por lo que se debería descartar la datación del siglo XIV postulada por Alejandro García.[72] Entre otros ejemplares de similares características que demuestran el seguimiento de la tipología ligera a lo largo de las décadas posteriores se puede citar el recientemente restaurado de la parroquial de Santa Margalida[73] o el del Descendimiento de la catedral.[74]

Fig. 16. Palma, iglesia parroquial de Sant Jordi: *Crucificado* (foto: Miquel Àngel Cabrer).

[72] García Llinás (1997).

[73] *Vid.* Bergas Pastor (2017)

[74] El Crucificado del Descendimiento de la Seu fue restaurado en 2007. El cuerpo de la figura está confeccionado con corcho, material característico de la escultura ligera. Agradezco la información a Antònia Reig, directora del Taller de Restauració del Bisbat de Mallorca.

A modo de conclusión

Como se ha visto, la técnica ligera tuvo en Mallorca un especial impulso en las últimas décadas de la Edad Media, aportando, gracias a la experimentación de los artistas, soluciones para las esculturas con funcionalidades litúrgicas específicas. Del elenco analizado destacan las tallas utilizadas en festividades religiosas como Pascua —Crucificados articulados y Santo Sepulcro— y la Asunción —Vírgenes muertas—, así como también aquellas que cumplían con una funcionalidad eucarística —las Vírgenes sagrario. Así, diversos artistas y talleres, apostaron por fabricar sus obras en la nueva técnica ligera, cosa que les permitía utilizar una gran variedad de materiales —en parte más económicos que la madera o la piedra— y llevar a cabo su producción con mayor rapidez, ya que no se requería un trabajo de talla tan esmerado. Dejando de lado las esculturas de Gabriel Mòger III, que se elevaban a cuantías considerables, podemos entender también la introducción de la técnica como una vertiente más popular y asequible de la escultura, ya que se ha comprobado como los materiales «ligeros» se utilizaban especialmente para obras y escenarios efímeros para festividades religiosas o cívicas, así como también para obras del ámbito doméstico.

El caso de Mallorca creemos que despunta por la cantidad de obras góticas conservadas realizadas con esta técnica. A partir del análisis formal y de la información técnica, que debemos a las restauraciones de las piezas a lo largo de las últimas décadas, hemos podido individualizar un primer taller dedicado a la escultura ligera entre finales del siglo XV y principios del XVI que hemos relacionado con el carpintero Simó Fontcuberta, artista poco conocido hasta hoy pero ciertamente reputado por sus trabajos en el ámbito catedralicio. A pesar de que sus piezas no destacan por una gran calidad, creemos que su importancia reside, precisamente, en la adopción de una técnica innovadora y en desarrollo. En las primeras décadas del siglo XVI se sitúa la actividad del segundo conjunto tardogótico, la destacada producción del consolidado maestro-presbítero Gabriel Mòger III. Su avance en la técnica ligera queda avalado por la destreza con que ejecutaba piezas suntuosas de gran formato y exuberancia. La obra del artista supuso, además, la vertebración de dos de las tipologías escultóricas de iconografía mariana con usos litúrgicos más destacadas de la isla: las Vírgenes sagrario y las Vírgenes muertas. Una particularidad de estos primeros maestros dedicados a la técnica ligera es que poseían unos conocimientos que superaban el campo de la escultura propiamente dicha que les permitían llevar a cabo todo el proceso de las obras, incluidas las fases de acabado con policromía y dorado. La difusión de la técnica ligera en las primeras décadas del siglo XVI se corrobora también en su adopción para la fabricación de Crucificados tardogóticos. Se trata de una muestra más del éxito de esta nueva manera de fabricar esculturas que tuvo, a lo largo de los siguientes siglos, una gran acogida.

Bibliografia

A.A.V.V. (2016), *La restauración de la Virgen de los Desamparados y su camarín*, València: Generalitat Valenciana.

Barceló Crespí M., Rosselló Bordoy G. (1996), *Terrissa. Dades documentals per a l'estudi de la ceràmica mallorquina del segle XV*, Palma: Canon.

Bergas Pastor F. (2017), *Informe històric-artístic de sant Crist del davallament de l'església de Santa Margalida*, Palma: Taller de Restauració del Bisbat de Mallorca.

Bernís C. (1970), La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación**,** *Archivo Español de Arte*, 43/170, 193-218.

Bracons Clapés J. (1987), Els grups del Sant Sepulcre a Catalunya. Precisions sobre l'origen d'aquest model iconogràfic, *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 29, 87-103.

Carrero Santamaría E. (2008), Monjas y conventos en el siglo XIV. Arquitectura e imagen, usos y devociones, en *El «Libro de buen amor»: texto y contextos*, G. Serés et alt [ed.], Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, 207-235.

Cerdà Garriga M. (2013), Las imágenes de María en el gótico mallorquín. Tipologías y variantes iconográficas, *Eikón Imago*, 3, 147-188. Disponible en: http://capire.es/eikonimago/index.php/eikonimago/article/view/47/0

Cerdà Garriga M. (2019), *Fusters i imaginaires a la Mallorca medieval (1229-1520). Els artífexs de l'escultura en fusta*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Domenge i Mesquida J. (2011), «A laor de Déu e en remissió de pecats». Deixes artístiques en el testament del prevere de Mallorca Pau d'Olesa (1442), en *Capitula facta et firmata: inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Terés M. R. [ed.], Valls: Cossetània Edicions, 483-549.

Español Bertran F. (2001), La escultura tardogótica en la Corona de Aragón, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la escultura de su época*, Burgos 13-16 octubre de 1999, Centro Cultural «Casa del Cordón», Burgos: Institución Fernán González – Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 287-333.

Estelrich i Costa J. (2002), *El monestir de Santa Elisabet. Beguins, terceroles, jerònimes (1317-2000)*, Palma: Documenta Balear.

Font Obrador B. (1974), *Historia de Llucmajor*. *Vol. 2, El siglo XV*, Palma: [s.n.].

Gambús M., Genestar C., Paloub J., Reig A. (2000), Madera, corcho y tela encolada como soportes de la escultura policromada, en *Actas del XIII Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales* (Lleida 18-22 de octubre de 2000), Madrid: Asociación de Congresos de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 475-481.

Gambús M. (2003), Le imatge, en *El Crist de la Sang. Memòria d'una restauració*, Palma: Consell de Mallorca – Bisbat de Mallorca, 15-16.

Gambús M. (2008), L'obra de l'escultor Joan de Salas a Mallorca (1526-1538). Noves aportacions, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 64, 255-280.

García Llinàs A. (1997), *Pla de Sant Jordi: Història d'un Poble. L'antic oratori medieval*, Palma: Associació de veïnats del Pla de Sant Jordi.

Jaén Pareja F. (2015), El conjunto escultórico del retablo mayor gótico. Octubre 2007-junio 2009, en *La catedral de Mallorca és el document. La reforma de Gaudí cent anys després. III. Els restauradors documenten la reforma*, Mas C. [ed.], Palma: Catedral de Mallorca, 2015, 26-40.

Jobani Fernández M. (1997), Un apunt per a la recerca de Gabriel Mòger, escultor i prevere, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 53, 395-404.

Juan Vicens A. (2014), *Lapiscida vel ymaginairus. L'art de la pedra a la Mallorca a la baixa edat mitjana*, Barcelona: publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Herrero-Cortell M.A., Puig Sanchis I. (2017), Materials i procediments artístics utilitzats pels pintors i artesans de València en la confecció dels entremesos de les entrades del rei Martí i el rei Ferran (1402, 1414), *Ars Longa*, 26, 33-50.

Llabrés G. (1920-1921), Galería de artistas mallorquines, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 18, 274-275.

Llabrés Martorell P. J. (1995), La celebració litúrgica, en *La Seu de Mallorca*, Pascual A. [ed.]. Palma: José J. de Olañeta ed., 217-237.

Llompart G., Juan J. (1961-1967), Las vírgenes-sagrario de Mallorca, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 32, 177-192.

Llompart G. (1966), La fiesta del "Corpus Christi" y representaciones religiosas en Barcelona y Mallorca (siglos XIV-XVIII), *Analecta Sacra Tarraconensia*, 39, 25-45.

Llompart G. (1968-1972), Nótulas de arte gótico en la Catedral de Mallorca, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 33, 3-7.

Llompart G. (1976), Dos puntualizaciones definitivas sobre el retablo manierista de Sineu, *Mayurqa*, 16, 265-276.

Llompart G. (1977-1980), *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, 4 vol., Palma: Lluís Ripoll.

Llompart G. (1986), La Mare de Déu Morta a Mallorca, entre el folklore i la litúrgia, en *Món i misteri de la festa d'Elx*, València: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 93-100.

Llompart G. (1978), El Davallament de Mallorca, una paraliturgia medieval, *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, I, 109-133.

Llompart G. (1980), Imágenes mallorquinas exentas del Niño Jesús, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 46, 363-374.

Llompart G. (2006), Les marededéus sagraris de Mallorca, *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, XIV, 61-86.

Llompart G. (2009), La virgen de las nieves de Buñola y el taller de Domenico Gagini, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 104, 285-298.

Llompart G., Palou J. M. (1995), L'escultura gòtica, en *La Seu de Mallorca*, Pascual A. [ed.], Palma: José J. de Olañeta ed., 53-73.

Llompart G., Palou J. M. (2000), De portal a portal: innovació i tradició a l'escultura mallorquina del segle XV, en *Al tombant de l'edat mitjana: tradició medieval i cultura humanista*. XVIII Jornades d'Estudis Locals, Barceló Crespí, M. [ed.], Palma: Institut d'Estudis Baleàrics, 407-425.

Massip F. (1993), *El descendimiento de la cruz: la vitalidad de una tradición, Hispanorama*, 65, 26-41.

Montero Tortajada E. (2017), Noticias sobre la escultura en papel en Valencia y la Corona de Aragón durante la Baja Edad Media, en *Escultura ligera*, Román Garrido R. M., Catalán Martí J. I. [ed.], Valencia: Ajuntament de València, Regidoria de Patrimoni Cultural i Recursos, 99-108.

Munar Oliver G. (1950), *Devoción en Mallorca de la Asunción*, Palma: Sagrados Corazones, Palma.

Nicolau Bauzà J. (1968), *El santo Cristo de Sóller*, Palma: Sagrados Corazones.

Palou J. M. (1996), Els Mòger, en *Gran Enciclopèdia de L*a Pintura i l'Escultura *de les Balears*, vol. 3, Palma: Promomallorca, , 263-273.

Palou J. M. (1998), Nostra Dona del Puig de Maria i l'escultura mariana medieval a Pollença, en *El Puig de Pollença: espiritualitat, història, art, Pollença*: El Gall, 1998, 17-24.

Pascual E. (1899-1900), Gasto para los entremeses de una festividad del Corpus (1442), *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 8, 254.

Pons Cortès A., Molina Bergas F. (2012), Reformas y pervivencias medievales en la Capilla Real de la Seu de Mallorca. El caso del retablo gótico del altar mayor (s. XV-XX), *Porticvm. Revista d'Estudis Medievals*, 3, 72-100.

Ramis de Ayreflor J. (1905-1907), Documentos curiosos del Archivo Municipal de Sansellas. II. Inventari de la Iglesia Parroquial. 1482, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 11, 290-293.

Rotger M. (1891-1892), Noticias acerca del oratorio del Roser Vell de Pollensa. Extracto de las determinaciones del Consejo de esta villa (1512-1611), *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·Liana*, 4, 67-69.

Rotger M. (1969), *Història de Pollença*, vol 2., Palma: Sagrados Corazones, 1969 (1904).

Sabater T. (2002), *La pintura mallorquina del segle XV*, Palma: Edicions UIB.

Sarrió Martín M. F., Juanes Barber D., Ferrazza L. (2017), La imagen de San Miguel Arcángel del Ayuntamiento de Valencia. Análisis del sistema constructivo mediante el estudio con tomografía computarizada (TC), en *Escultura ligera*, Román Garrido R. M., Catalán Martí J. I. [ed.], Valencia: Ajuntament de València, Regidoria de Patrimoni Cultural i Recursos, 9-23.

Sastre Moll J. (2007), *La Seu de Mallorca (1390-1430): la prelatura del bisbe Lluís de Prades i d'Arenós*, Palma: Consell de Mallorca, Departament de Cultura.

Sirera J. L. (2017), La festivitat del Corpus Christi com a focus de teatralitat, en *La teatralitat medieval i la seva pervivència*, Massip F., Kovács, L. [ed.], Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona – Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 499-521.

Terrasa Rigo P. (2012), La calvacada dels Reis del betlem de les caputxines. Un exemple d'imatgeria lleugera, en *El Pessebrisme a Catalunya i Mallorca. Segles XVII-XX*, Palma: Monestir de la Puríssima Concepció, 198-215.

Terrasa Rigo P. (2017), La restauració de la Mare de Déu de Consolació. Dades històriques, revisió de l'autoria i estudi material de la peça, en *Santanyí: lengua, terres i gent. II Jornades d'Estudis Locals de Santanyí*, Palma: Ajuntament de Santanyí, 179-196.