

NUEVAS APORTACIONES SOBRE EL TALLER DE LOS TOSQUELLA (1368-1446), IMAGINEROS MALLORQUINES

MAGDALENA CERDÀ GARRIGA

Universitat de les Illes Balears
m.cerda@uib.es

Resumen: Este artículo se centra en el estudio de uno de los talleres de la escultura en madera más destacados del Gótico en Mallorca, los Tosquella, activos entre 1368 y 1446. Tras un análisis de la documentación que nos permite conocer las vertientes laboral y social de estos escultores, el texto se orienta hacia su vertiente productiva. A partir del análisis del retablo gótico de la Seu, se propone la atribución de un conjunto de obras de imaginería conservadas en la isla, a saber, un grupo de seis Crucificados y tres esculturas marianas.

Palabras clave: escultura gótica / imaginería / retablo / Mallorca / Baja Edad Media / imagineros.

NEW CONTRIBUTIONS ON THE TOSQUELLA'S WORKSHOP (1368-1446), MAJORCAN WOODCARVERS

Abstract: This article focuses on Los Tosquella –one of the most renowned woodcarving workshops in the Gothic period in Majorca between 1368 and 1446. After analysing documents that uncover the labour and social aspects of the sculptors, the article then delves into the production side. Based on a study of the Gothic altarpiece in Palma Cathedral (La Seu), a number of works preserved on the island are attributed to the workshop, namely a set of six crucified christ and three Marian sculptures.

Key words: gothic sculpture / woodcarving / altarpiece / Majorca / Late Middle Ages / woodcarvers.

La imaginería gótica mallorquina presenta todavía algunos interrogantes sobre los artistas que producían las obras. Es el caso del taller de los Tosquella, activo durante los siglos XIV y XV, y que, a tenor de las noticias conocidas sobre su contexto laboral, debía gozar de un destacado prestigio entre los imagineros locales. El conocimiento y semejanza de este taller familiar se debe a las aportaciones realizadas por la historiografía mallorquina desde los años 90 del siglo XX.¹ Sin embargo, la obra de dichos artesanos resulta aún desconocida debido a la escasez de piezas documentadas y conservadas. La propuesta de este texto es ampliar el conocimiento sobre la producción escultórica del

taller en base a los datos proporcionados por los estudios previos, así como por la interpretación documental y la comparación estilística y formal de las obras. Partiendo de su conexión con el retablo gótico de la Seu de Mallorca, se propone la atribución de diversas obras de imaginería conservadas en la isla que se analizan por primera vez desde una óptica unitaria.

1. El taller de los Tosquella (1368-1446): la documentación

El taller de los Tosquella, documentado en Mallorca entre 1368 y 1446, estuvo formado por dos miembros de la misma familia, homónimos: Llorenç Tos-

* Fecha de recepción: 15 de octubre de 2020 / Fecha de aceptación: 18 de febrero de 2021.

** Deseo expresar mi agradecimiento a Antònia Juan Vicens por el asesoramiento prestado.

¹ Esta familia de escultores ha sido tratada por: SASTRE MOLL, Jaume, 1993, p. 92; LLOMPART, Gabriel; PALOU, Joana Maria, 1995, p. 57, 60-61; PALOU, Joana Maria, 1996a, p. 329-332; DOMENGE I MESQUIDA, Joan, 1997, p. 199-200; SASTRE MOLL, Jaume, 2007, p. 164-165 y 182-184; JUAN VICENS, Antònia, 2014a, p. 207-208; CERDÀ GARRIGA, Magdalena, 2019a, p. 220-226.

quella I y Llorenç Tosquella II, padre e hijo. Ambos ya aparecen como trabajadores de la catedral de Mallorca en las últimas décadas del siglo XIV. La primera mención de Llorenç Tosquella I es de 1368, cuando era remunerado con un salario destacado (6 sueldos diarios), equiparable al de maestro mayor, por esculpir y dorar las armas del obispo Antoni de Galiana en el primer pináculo de la Seu orientado hacia el Palacio Episcopal.² Su hijo aparece citado por primera vez en los Libros de Fábrica entre 1389 y 1394 con un salario equiparable al de oficial (entre 4 y 5 sueldos diarios) en las obras del Portal del Mirador de la Seu dirigidas por el maestro Pere Morey.³ Es precisamente la diferencia de salario y estatus entre ambos lo que ha llevado a considerar que los dos miembros trabajaron simultáneamente en la fábrica.⁴ Sin embargo, la relación de parentesco queda confirmada en un documento anterior de otra naturaleza, la tonsura de un hijo de Llorenç Tosquella I en 1383 donde se menciona a *Laurentius Tosquella, filius Laurenti Tosquella lapiscide maiorc*.⁵

La producción artística del taller se conoce especialmente a través de las fuentes de archivo, ya que son pocas las obras conservadas vinculadas documentalmente a estos maestros. Como veremos, su trabajo presenta la característica versatilidad propia de los maestros de la época ya que llevaron a cabo obras de tipología variada y con materiales diversos (esencialmente piedra y madera). Sin embargo, se constata también una especialización del segundo miembro de la familia, Llorenç Tosquella II, en el trabajo de la madera. Por otro lado, cabe señalar que la convivencia laboral de ambos miembros a finales del trescientos supone cierta problemática a la hora de fijar un corte en la producción de los dos maestros, ya que no se conoce la fecha de defunción de Llorenç Tosquella I.⁶

Por lo que respecta a Llorenç Tosquella I (1368-1399?), además del trabajo antes citado en la catedral, realizó otros encargos que subrayan la polivalencia del maestro. El año 1373 la Procuración Real le satisfizo 5 sueldos por la reparación de un retablillo de marfil.⁷ En 1379 ejecutó un retablo mixto, junto con el pintor Pere Marçol, dedicado a San Bartolomé para la cofradía de los pelaires. Tosquella fue el encargado de realizar la estructura retablística y también de esculpir una imagen del santo titular que presidiría la obra.⁸ En 1388 realizó algunas obras de promoción real: un surtidor para el jardín del palacio de la Almudaina y *II ores de fust daurades e entretallades* para el Rey.⁹ En 1397 talló un Crucificado de madera para la catedral, policromado por el pintor Joan Massana,¹⁰ y en 1399, una cruz de piedra con las representaciones de la Encarnación y la Dormición de María para el camino del monasterio de Lluc.¹¹ De las obras citadas, únicamente la última, la cruz de piedra, se conserva.¹²

Llorenç Tosquella II (1383-1446), después de su período formativo, continuó su trayectoria laboral en la catedral, ya como maestro. En 1411 recibía el salario más elevado documentado en la fábrica medieval, 7 sueldos y 6 dineros diarios, por tareas de ornamentación en el altar mayor.¹³ El Libro de Fábrica de 1417 especifica que Tosquella II trabajó en el diseño de una obra destacada para la Seu y que viajó a Barcelona para realizar una traza y recibir el asesoramiento de maestros catalanes.¹⁴ Este documento, como veremos en el siguiente apartado, ha servido para vincular a la mano de este artista el retablo mayor gótico que se construyó en esa cronología. En el mismo Libro de Fábrica se especifica el pago al escultor por madera de chopo para la factura de dos ángeles que se debían ubicar sobre las columnas del altar mayor: *Item quostaren un tros de poyl que comprí den Tosquela per fer los*

² DURLIAT, Marcel, 1989 (1964), p. 138.

³ SASTRE MOLL, Jaume, 1993, p. 96. Entre sus tareas se menciona la provisión de madera de nogal para los moldes usados para tallar las esculturas del portal. DURLIAT, Marcel, 1960, p. 247, nota 6.

⁴ SASTRE MOLL, Jaume, 1993, p. 92; LLOMPART, Gabriel; PALOU, Joana Maria, 1995, p. 57; JUAN VICENS, Antònia, 2014a, p. 207-208.

⁵ ROSSELLÓ LLITERAS, Joan, 1983, p. 48. Cabe matizar que Llorenç Tosquella II debió abandonar la esfera eclesiástica, ya que no aparece nunca documentado como presbítero.

⁶ Tradicionalmente, la historiografía considera como última obra de Llorenç Tosquella I la cruz de piedra que realizó para el camino de Lluc en 1399. LLOMPART, Gabriel; PALOU, Joana Maria, 1995, p. 57.

⁷ ESTELLA, Margarita, 1998, p. 270.

⁸ AGUILÓ, Estanislao, 1905-1907, p. 6-8.

⁹ LLOMPART, Gabriel, 1973, p. 103, doc. XII.

¹⁰ LLABRÉS, Gabriel, 1920-1921, p. 274-275.

¹¹ LLOMPART, Gabriel, 1973, p. 103-104, doc. XIV.

¹² Véase: PALOU, Joana Maria, 1996a, p. 331; LLOMPART, Gabriel, 1974, p. 21-22, fig. 3.

¹³ SASTRE MOLL, Jaume, 2007, p. 184.

¹⁴ SASTRE MOLL, Jaume, 2007, p. 535.

àngels qui deuen estar sobre les colones de les quartines de la mota del altar dotze sous.¹⁵ Este dato ha llevado a los investigadores a considerar los ángeles turiferarios de madera que flanquean la cátedra episcopal como obra de Llorenç Tosquella II.¹⁶ Sin embargo, tal y como indicó Joan Domenge, en el mismo Libro de Fábrica se consigna la compra de cartón para fabricar las alas y alambre para las cuerdas del arpa de uno de los ángeles.¹⁷ Esta idea confirma que los ángeles documentados en 1417 eran músicos y no ceroferrarios, aspecto que dificulta su identificación con los actuales, que además son más evolucionados a nivel formal.

Además de las obras catedralicias, este imaginero fue contratado para la factura de otros retablos, aspecto que confirma su especialización en el trabajo de la madera. En 1400 realizó uno para Pere Fuster; en el contrato se especifica el trabajo de talla fina requerido con *roses lavorades e steles embotides*.¹⁸ En 1415 ejecutó un retablo para la capilla de Bartomeu Desmàs en la parroquia de Valldemossa, pintado por Nicolau Marçol.¹⁹ El año siguiente aparece documentado como autor del retablo de Santa Lucía de Artà y en 1435 talló otro para el monasterio del Puig de Pollença.²⁰ Se conocen otros dos encargos de este escultor, la naturaleza de los cuales es desconocida. En 1428 cobró 30 libras por unos trabajos efectuados en el convento de la Merced de Palma.²¹ Y entre 1445 y 1446 Bartomeu Esteve y Pere Roig le debían 8 libras y 10 sueldos por *fer certes obres de sants* en el municipio de Inca, obra que debía ser de naturaleza escultórica.²² Su estrecha vinculación con la madera como principal materia prima queda demostrada en la compra de dos árboles de chopo junto con el también imaginero Mateu Boscà, según consta en documentación de los años 1410-1411.²³ Otras noticias documentales ayudan a definir el perfil socioeconómico de Llorenç Tosquella II. Se sabe que en 1415 residía en la parroquia de Santa

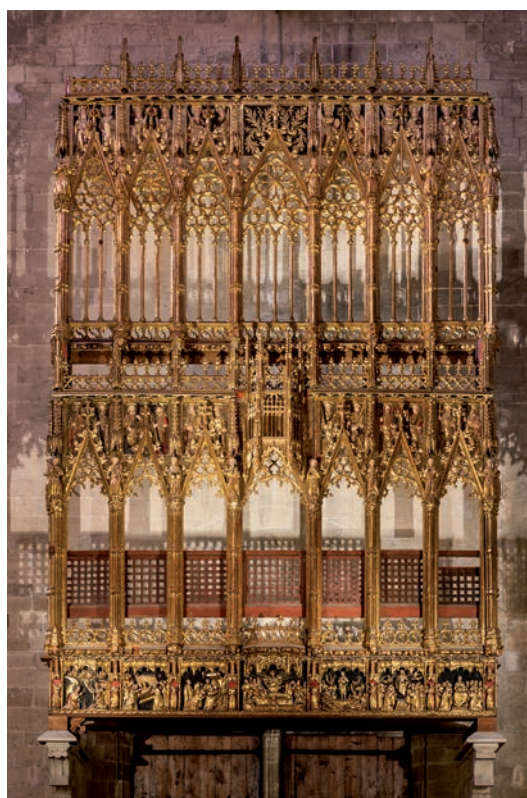


Figura 1. Retablo gótico de la Seu de Mallorca. Fotografía: Catedral de Mallorca.

Eulàlia de Ciutat de Mallorca y que poseía un huerto cerca de la puerta de Sant Antoni de Pàdua en 1416.²⁴ El prestigio social también queda avalado por la ostentación de cargos en la administración municipal: en 1439 y en 1442 fue nombrado *Conseiller dels menestrals*.²⁵

Después de 1446 se pierde el rastro documental de Llorenç Tosquella II, del que tampoco se sabe la fe-

¹⁵ PIFERRER, Pablo; QUADRADO, José María, 1969 (1888) p. 346; SASTRE MOLL, Jaume, 2007, p. 531.

¹⁶ LLOMPART, Gabriel, 1986, p. 256-257; LLOMPART, Gabriel; PALOU, Joana Maria, 1995, p. 68; PALOU, Joana Maria, 1998, p. 255, nota 2.

¹⁷ DOMENGE I MESQUIDA, Joan, 2011, p. 508, nota 76.

¹⁸ LLOMPART, Gabriel, 1973, p. 104-105, doc. XVI.

¹⁹ LLOMPART, Gabriel, 1980, p. 111-112, doc. 198.

²⁰ LLOMPART, Gabriel, 1973, p. 105, doc. XVII; LLOMPART, Gabriel, 1999, p. 81-82, doc. 157.

²¹ LLOMPART, Gabriel, 1993, p. 265.

²² ROSSELLÓ VAQUER, Ramon, 1997, p. 127; JUAN VICENS, Antònia, 2014a, p. 208; CERDÀ GARRIGA, Magdalena, 2019a, p. 225.

²³ LLOMPART, Gabriel, 1993, p. 264-265, doc. XIII; JUAN VICENS, Antònia, 2014a, p. 208.

²⁴ LLOMPART, Gabriel, PALOU, Joana Maria, 1995, p. 61; LLOMPART, Gabriel, 1999, p. 80, doc. 153.

²⁵ CERDÀ GARRIGA, Magdalena, 2019a, p. 225; LLOMPART, Gabriel, 1993, p. 89.



Figura 2. Retablo gótico de la Seu de Mallorca. Detalle del compartimento central de la predela (Dormición). Fotografía: Catedral de Mallorca.

cha de defunción ni se le conocen discípulos. Así, parece que esta estirpe de imagineros no tuvo continuidad en la segunda mitad del siglo XV. Por otra parte, cabe recordar que este apellido vinculado al trabajo escultórico no es exclusivo de Mallorca, sino que también tuvo importancia en tierras valencianas. Al igual que en el caso mallorquín, en Valencia se documenta a finales del siglo XIV un taller de imagineros Tosquella con dos miembros, Bernat y Francesc, padre e hijo. Su prestigio queda avalado por la ejecución de los coros de la catedral de Valencia y de la iglesia de Sant Martí de Valldercrist.²⁶ Con relación a la conexión entre ambos talleres, Matilde Miquel²⁷ ha señalado una posible formación de los Tosquella valencianos en las obras del Portal de Mirador de la catedral de Mallorca, ligazón que todavía no se ha podido confirmar a partir de la documentación mallorquina.

2. El retablo gótico de la Seu

El retablo gótico de la Seu de Mallorca es el único en su tipología conservado en la isla (fig. 1). Es un retablo-tabernáculo²⁸ de madera policromada y dorada constituido de un solo cuerpo con dos fachadas transparentes sobre una predela en alto relieve dedicada a los siete gozos de María (fig. 2-3): Anunciación, Natividad, Epifanía, Dormición, Resurrección, Ascensión y Pentecostés. Su singularidad radica en su concepción como retablo eucarístico, ya que las siete calles, configuradas por arquerías con gabletes ornamentados con tracería gótica, cardinas y florones, alojaban originalmente las esculturas exentas de seis santos flanqueando a la Virgen-sagrario.²⁹ En las enjutas de los arcos se representan en bajo relieve apóstoles y santas mártires y en las ménsulas, bustos de profetas identificados por sus filacterias. Destaca también la iconografía angélica, ya que entre los compartimentos de la predela y sobre las columnas de la estructura se sitúan figuras de ángeles músicos.³⁰ El conjunto del mueble está rematado por crestería calada y pináculos. A lo largo de la historia la obra sufrió diversos avatares. Con motivo de la instalación del nuevo retablo barroco ejecutado entre 1726 y 1729 por Giuseppe Dardanone (1726-1729), el mueble gótico fue desmembrado y depositado tras la nueva obra, cosa que agravó su degradación. En 1904, con la reforma del presbiterio por Antonio Gaudí, se recuperaron las diferentes partes del retablo gótico y se reubicaron las dos fachadas, una sobre la otra, en la pared interna del Portal del Mirador. El mueble fue restaurado en 2011.³¹

Debido a su importancia y unicidad, la obra ha sido atribuida a prestigiosos maestros. Los primeros estudios vincularon la obra al escultor rosellonés Arnau de Campredon y la relacionaron con la consagración del altar mayor por el obispo Berenguer Batle en 1346.³² Posteriormente, Gabriel Llopart y Joana Maria Palou atribuyeron el mueble a Pere Morey, destacado escultor mallorquín de la segunda mitad del siglo XIV y director de las obras del Portal del Mirador entre 1389 y 1394.³³ Los autores se ba-

²⁶ MIQUEL JUAN, Matilde, 2010, p. 347-374; LLANES DOMINGO, Carme, 2008, p. 223-246.

²⁷ MIQUEL JUAN, Matilde, 2010, p. 369.

²⁸ La tipología de retablo-tabernáculo estuvo presente en el Gótico de la Corona de Aragón. Los ejemplos de la catedral de Barcelona y Santa María de Manresa son los más próximos al mallorquín. Véase: ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2010, p. 87-108.

²⁹ Las esculturas exentas no son de la misma cronología que el retablo. La Virgen-sagrario es una obra del siglo XIV, mientras que las figuras de San Jaime, San Juan Evangelista, Santa María Magdalena, Santa Bárbara y Santa Eulalia datan de finales del siglo XV. La escultura de San Juan Bautista es del siglo XVI ya en estilo renacentista. Véase: LLOMPART, Gabriel; JUAN, Jerónimo, 1961-1967, p. 177-192; LLOMPART, Gabriel, 1968-1972, p. 3-7; JAÉN PAREJA, Francisca, 2015a, p. 26-40; CERDÀ GARRIGA, Magdalena, 2019b, p. 17-46.

³⁰ Véase: CARBONELL I CASTELL, Xavier, 1995, p. 312-325.

³¹ JAÉN PAREJA, Francisca, 2015b, p. 169-197.

³² SAGRISTÀ, Emili, 1950, p. 12-13; MATHEU MULET, Pedro Antonio, 1955, p. 97.

³³ Véase: DURLIAT, Marcel, 1960; SASTRE MOLL, Jaume, 1993, p. 92-93; LLOMPART, Gabriel; PALOU, Joana Maria, 1995, p. 57-58; DOMENGE I MESQUIDA, Joan, 1997, p. 205-211; PALOU, Joana Maria, 1996b; PALOU, Joana Maria, 1999; DOMENGE I MESQUIDA, Joan, 2005; JUAN VICENS, Antònia, 2014a, p. 172-174; DOMENGE I MESQUIDA, Joan, 2017.

saron en la comparación con otros trabajos del artista en la misma fábrica, algunos documentados, como el Portal del Mirador y otros atribuidos, caso de la escultura de la sala capitular gótica, y fecharon la producción del mueble entre 1384 y 1390.³⁴ Estudios posteriores han avanzado la cronología de la obra a las primeras décadas del siglo XV y, por lo tanto, descartan al maestro Morey como su autor, ya que este había muerto en 1394.³⁵ Esta nueva datación ya fue apuntada por Gabriel Llopart, que localizó referencias sobre la factura de un *tabernaculi Virginis Marie Sedis* entre 1415 y 1420.³⁶ Francesca Español, en su estudio comparativo sobre los retablos-tabernáculo de la Corona de Aragón, situó la obra a principios del siglo XV en base a las particularidades iconográficas de la predela y los rasgos estilísticos.³⁷ En último lugar, hay que resaltar la documentación inédita publicada por Antoni Pons y Francisco Molina que esclarece diversos aspectos sobre la obra. Los autores la identifican con el *retrotabulum seu tabernaculum in decore altare maioris dicte ecclesie [...] igual in sua forma tabernaculum altaris maioris ecclesie Barchinone* mencionado en las Actas Capitulares de 1408. Este dato es significativo porque vincula la obra mallorquina a una precedente: el retablo de Barcelona, también tabernáculo y ya construido en el año 1366.³⁸ Por otro lado, también se aportan referencias a los pagos y promoción de la obra por la Cofradía de Sant Pere y Sant Bernat hasta 1416. En último lugar, a través de la interpretación documental, formulan la hipótesis de que la traza encargada por el Capítulo a Llorenç Tosquella II y su viaje a Barcelona en 1417 se podrían relacionar con la participación del artista en esta obra.³⁹ El documento en cuestión reza:

Item comprí dos pergamins en los quals en Tosquey-lla trassà l'Obra de la Seu con pessà en Barselona per aver consell de la dita Obra [...] doní en Lorens Tosquey-lla tres florins per mesions e trebayls per ell sostinguts en Bersellona demenant consell sobra una trassa feta per l'Obra de la Seu, segons que llargament se mostra en una quarta de pergami qui és en le quaxa on estan les escriptures de le dite Obre.⁴⁰

³⁴ LLOMPART, Gabriel; PALOU, Joana María, 1995, p. 68.

³⁵ ALOMAR, Gabriel, 1970, p. 66.

³⁶ LLOMPART, Gabriel, 2005, p. 53.

³⁷ ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2010, p. 105.

³⁸ ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2010, p. 95.

³⁹ PONS CORTÈS, Antoni; MOLINA BERGAS, Francisco, 2012, p. 78-80.

⁴⁰ SASTRE MOLL, Jaume, 2007, p. 535.

⁴¹ SASTRE MOLL, Jaume, 2007, p. 524-525.

⁴² Sin embargo, cabe mencionar que otros autores relacionan el viaje de Tosquella a Barcelona a tareas de carácter arquitectónico: LLOMPART, Gabriel; PALOU, Joana María, 1995, p. 61; DOMENGE I MESQUIDA, Joan, 2010, p. 165; DOMENGE I MESQUIDA, Joan; VIDAL FRANQUET, Jacobo, 2017, p. 17-18.



Figura 3. Retablo gótico de la Seu de Mallorca. Detalle del compartimento de la predela dedicado a la Anunciación. Fotografía: Catedral de Mallorca.

Según esta noticia, el artista cobró tres florines por realizar un esbozo de la *Obra de la Seu* a partir del ejemplo de Barcelona, donde recibió también asesoramiento de artistas catalanes. La dedicación a esta magna obra también se puede relacionar con el intensivo trabajo que realizó este artista en la Seu a lo largo de ese año, 168 días.⁴¹ A pesar de que en la documentación contable no se menciona específicamente el retablo, pensamos que una obra de considerable importancia debió ser encabezada por el taller especializado en escultura lúnea más reputado de la época y que además contaba con una larga trayectoria laboral en la misma fábrica.⁴² La especialización de Tosquella II en la talla de madera ya se ha mencionado en el apartado anterior, pero queremos hacer ahora referencia a un aspecto directamente relacionado con el retablo. El mueble se ubicaba ori-



Figura 4. Retablo gótico de la Seu de Mallorca. Detalles de los compartimentos de la predela dedicados a la Ascensión, la Resurrección y la Dormición. Fotografía: Catedral de Mallorca.

ginalmente sobre un zócalo de piedra de Santanyí con representaciones en alto relieve de santos entre arquerías. Algunas partes de esta pieza, según informa Emili Sagristà, se localizaron en la reforma de 1904 y se guardaron posteriormente en el Museo Diocesano.⁴³ Se puede observar el estilo de estos relieves en el panel con la representación de San Juan Bautista que se expone actualmente en el nuevo Museu d'Art Sacre de Mallorca. Claramente se trata de una obra de un maestro distinto al del retablo. Su mayor calidad –véase el trabajo del cabello y la barba, la expresividad, etc.– demuestra una conexión con la escultura catalana del primer estilo internacional. Por lo tanto, a la hora de encargar esta obra de escultura en piedra, base para el retablo de madera, el Capítulo no recurrió a Tosquella II sino a otro escultor más especializado en la talla de esta materia.

Debemos fijarnos ahora en los aspectos estilísticos y formales del retablo, una información que será clave a la hora de realizar nuevas propuestas sobre la producción de los Tosquella. Las escenas de la predela (fig. 2-3) y las imágenes repartidas por la estructura del mueble nos muestran, en general, un estilo anclado en la escultura trecentista con cierta influencia de la pintura mallorquina de la primera generación del estilo internacional, caso del maestro de Santa Eulalia y del maestro de Montision.

La predela presenta similitudes compositivas e iconográficas con la del *Retablo de la Virgen de Mon-*

tision, obra datada c. 1395.⁴⁴ Tal y como señaló Tina Sabater, las conexiones entre estas obras se aprecian en detalles como la ubicación de la Dormición entre las escenas de la Epifanía y la Resurrección, el emplazamiento de tres apóstoles sentados con libros en las manos en la Dormición –particularidad también presente en la *Tabla de la Dormición* del maestro de Santa Eulalia– y la representación del Verbo en forma de Niño en la Anunciación.⁴⁵ Por otra parte, con relación a la escena de la Dormición, también cabe señalar que la representación del retablo recuerda, con algunas variaciones, el estilo y la composición de la única obra conservada del taller de los Tosquella, la cruz de piedra del monasterio de Lluc (1399), aspecto que ayuda a confirmar la hipótesis de atribución.⁴⁶ Como se ha mencionado, los rasgos estilísticos del retablo demuestran, en general, un trabajo poco innovador. Las figuras son de canon corto, escaso tratamiento anatómico, rostro lleno y sereno, con ojos rasgados y boca menuda. El trabajo del pelo es sencillo, configurado por ondas suaves esquemáticas en el caso de largas cabelleras y a modo de casquete con rizos estereotipados en los cabellos cortos de ángeles y santos. Las barbas, abundantes, están formadas generalmente por dos mechones que convergen en la parte inferior. El tratamiento de los ropajes es realista sin alcanzar la plasticidad característica de la escultura del cuatrocientos. Se puede intuir, aunque levemente, alguna influencia de la escultura catalana de finales del XIV y principios del siglo XV

⁴³ SAGRISTÀ, Emili, 1950, p. 22.

⁴⁴ ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2010, p. 105. Sobre esta obra véase: SABATER, Tina, 2002, p. 85-88, fig. 26.

⁴⁵ SABATER, Tina, 2002, p. 73, 86.

⁴⁶ En la cruz de piedra, que se conserva bastante erosionada, son dos los apóstoles que se ubican sentados leyendo a ambos lados del tálamo de la Virgen.

que podría haber conocido el escultor mallorquín en su estancia en Barcelona. En este sentido, y salvando las distancias, algunas figuras femeninas (fig. 3) pueden recordar por su canon corto, el trabajo de los cabellos y la disposición de las ropas a algunas obras del catalán Pere Sanglada.⁴⁷ También se pueden apreciar algunas analogías con la escultura del Portal del Mirador –especialmente en los bustos de profetas y en el detalle ornamental de dragones que se repite encima de la predela–, aspecto que se ha relacionado con la etapa formativa de Llorenç Tosquella II, documentado en las obras del portal a finales del siglo XIV.⁴⁸

Un último aspecto a comentar es, siguiendo a Pons y Molina, la poca concordancia entre el estilo del retablo y los dos ángeles turiferarios que flanquean la cátedra episcopal, considerados de Llorenç Tosquella II trámite el documento de 1417 antes comentado.⁴⁹ Recordemos que, tal y como se ha citado anteriormente, los ángeles realizados por Tosquella no pueden corresponderse a los actuales porque difieren en iconografía y en estilo. En este punto, podríamos ir un poco más allá. Confirmamos, en primer lugar, que en las mismas fechas en que se está fabricando el retablo, Llorenç Tosquella II también talló esculturas de ángeles músicos para ubicar sobre las columnas del altar mayor. Consideramos que estos ángeles no son los mismos que los conservados, sino que se corresponderían a una obra previa, desaparecida, que formaría parte de la escenografía litúrgica del altar mayor compuesta por una estructura de columnas de piedra numulítica coronadas por figuras angélicas que servía para la sujeción de cortinas.⁵⁰ Estas figuras, que formalmente serían semejantes a los ángeles del retablo gótico –también músicos–, se debieron dañar en décadas posteriores y fueron sustituidas por las esculturas hoy conservadas, a saber, cuatro ángeles músicos de piedra y dos turiferarios de madera que consideramos de factura posterior.⁵¹ Este tipo de instalación, muy habitual durante el Gótico, conecta con Cataluña, donde se conocen diversos ejemplos, entre ellos el de la catedral de Barcelona.⁵² Además,



Figura 5. *Crist de la Fam*. Iglesia conventual de la Merced, Palma. Fotografía: Cristina Martínez.

las columnas eran una importación gerundense, tal y como confirma un documento de 1417 sobre la compra de una columna de piedra de Gerona para el altar mayor de la Seu.⁵³ Por lo tanto, pensamos que una obra de tal complejidad –retablo y estructura columnaria con esculturas angélicas– fue lo que motivó el viaje de Tosquella para observar y emular el ejemplo barcelonés y poder reproducirlo en Mallorca.

3. Nuevas propuestas de atribución

La conexión entre el retablo gótico de la Seu y Llorenç Tosquella II es el punto de partida que nos ha

⁴⁷ Por ejemplo, las figuras de la *Trona de la catedral de Barcelona*, documentada en 1403 y algunas esculturas femeninas atribuidas a Pere Sanglada. Véase: TERÉS I TOMÁS, Rosa María, 2002a; VALERO MOLINA, Joan, 2002-2003.

⁴⁸ PONS CORTÈS, Antoni; MOLINA BERGAS, Francisco, 2012, p. 80.

⁴⁹ PONS CORTÈS, Antoni; MOLINA BERGAS, Francisco, 2012, p. 80.

⁵⁰ Sobre la función, ubicación y paralelos véase: PONS CORTÈS, Antoni; MOLINA BERGAS, Francisco, 2012, p. 84-87.

⁵¹ De hecho, en 1427 el Capítulo encargó la reparación de los ángeles de madera al escultor Huguet Barxa. SASTRE MOLL, Jaume, 2007, p. 576; JUAN VICENS, Antònia, 2014b, p. 211-212. Sobre los ángeles conservados véase: OLEZA Y ESPAÑA, José, 1969; LLOMPART, Gabriel, PALOU, Joana Maria, 1995, p. 68; PALOU, Joana Maria, 1998.

⁵² También se conocen estructuras columnarias similares en la catedral de Lleida y en los monasterios de Sant Cugat del Vallès y Sant Joan de les Abadesses. ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2010, p. 95.

⁵³ LLOMPART, Gabriel, 1986, p. 257.



Figura 6. Crucificados de El Temple, El Cor d'Inca y el convento de la Purísima Concepción. Fotografías: Miquel Àngel Cabrer y Magdalena Cerdà.

permitido ampliar el corpus de obras de este taller. A través de la comparativa formal y de la información sobre la vertiente laboral de estos artesanos, se propone la atribución de un conjunto de obras de imaginería gótica mallorquina, la mayoría de ellas poco estudiadas. Específicamente, hacemos referencia a uno de los primeros conjuntos de Crucificados góticos conservados en la isla, así como también a tres esculturas de temática mariana.

3.1. Un conjunto de Crucificados

En la imaginería gótica mallorquina de iconografía cristológica destacan dos conjuntos que, por su homogeneidad, merecen un estudio autónomo: el primero, que presentamos en este trabajo, y un segundo de Crucificados góticos dolorosos.⁵⁴ Con relación al taller de los Tosquella, nos interesa el primero, configurado por seis Crucificados (fig. 5-7): el de *la Fam* conservado en la iglesia de la Merced de Palma, el del Temple de Palma, el *del Cor* de la parroquial de Inca, el conservado en la parroquial de Cas Concos des Cavallers, el de la iglesia conventual de Santa Clara de Palma y el articu-

lado conservado en la parroquial de Binissalem, a los que se puede añadir una talla de pequeñas dimensiones custodiada en el convento de la Purísima Concepción de Palma. Es poca la información conocida sobre estas piezas, ya que no están documentadas en la época medieval y han protagonizado escasos estudios. Sin embargo, a través de sus características formales unitarias, que siguen los parámetros del gótico del trescientos, hemos podido reconocer una misma mano o taller en su ejecución.

Siguiendo el tipo de Crucificado creado en el siglo XIII, se representa al Cristo de tres clavos. El tratamiento anatómico es todavía poco significativo, especialmente visible en la esquematización del tórax con las costillas marcadas de forma rígida creando un espacio intermedio en forma de "U" invertida muy característico, sobre el vientre un poco abombado. Desde la cadera, se despliega el perizonium que cubre los muslos hasta las rodillas. La tela se trabaja de manera realista, con pliegues ondulantes, especialmente notable en la manera de sujetar los extremos del paño en la cintura, creando dos colas que caen simétricas a am-

⁵⁴ Para este segundo grupo véase: CERDÀ GARRIGA, Magdalena, 2014. A pesar de que se conoce un ejemplo de Crucificado en madera policromada del siglo XIII –el *Crist del Sepulcre*– las primeras obras góticas conservadas en la isla no se localizan hasta la segunda mitad del siglo XIV, como es el caso del *Sant Crist del Noguer*. Desde ese momento y hasta principios del siglo XVI las tallas de Cristo crucificado proliferaron en Mallorca, con unos 40 ejemplares conservados.



Figura 7. Crucificados de Cas Concos des Cavaller, convento de Santa Clara y parroquia de Binissalem. Fotografías: Miquel Àngel Cabrer y Magdalena Cerdà.

bos lados; tal y como es propio de las tallas del siglo XIV.⁵⁵ Las piernas se disponen un poco flexionadas y con cierta rotación interna de los pies. La cabeza, ceñida por una corona de cuerda, se encuentra ligeramente inclinada hacia la derecha y presenta un rostro sereno, ojos entreabiertos y rasgados, cejas finas, nariz recta con la base plana y boca carnosa, pequeña y un poco entreabierta. El cabello, largo y ondulado, se trabaja de manera esquemática; se divide en varios mechones que reposan sobre el pecho y la espalda. La barba es larga, espesa y abundante, con sinuosas ondulaciones y se divide en dos extremos simétricos convergentes (fig. 8).

Las características mencionadas apuntan a una cronología que abarca las últimas décadas del siglo XIV y las primeras del siglo XV y se encuentra en consonancia con la producción artística de otros territorios hispánicos. En la pintura gótica mallorquina encontramos algún paralelo representativo, como la *tabla votiva de la Crucifixión* de la Seu (c.1406) atribuida al Maestro de Montis-ion, en la que se percibe un trabajo similar del tórax y del paño de pureza del Crucificado.⁵⁶ Este tipo también tuvo repercusión en el campo de la escultura funeraria mallorquina, ejemplificado en el relieve del Calva-

rio de la sepultura del canónigo Nicolau Rossell (†1419), conservado en la Seu.⁵⁷ Si nos fijamos en la imaginería coetánea, encontramos paralelismos en las tallas peninsulares del siglo XIV, como el Cristo de Aibar (Navarra), y algunos ejemplos catalanes (Crucificados de Balaguer, Cervera, Piera y Manresa), que presentan un trabajo torácico muy similar.⁵⁸ Asimismo, el modelo más cercano es el Crucificado de Vilella Alta conservado en el Museo Diocesano de Tarragona, que presenta rasgos muy similares: serenidad en el rostro, corona de cuerda, disposición del paño de pureza y las piernas y trabajo anatómico esquemático.⁵⁹

El patrón unitario de estas piezas y la cronología acotada permite atribuirles a un mismo taller local y, específicamente, pensamos que conecta con la manera de hacer de los Tosquella. Los datos que, a nuestro criterio, evidencian este nexo son los siguientes. En primer lugar, sabemos que los Crucificados se cuentan entre la producción de este taller ya que Llorenç Tosquella I ejecutó uno para la catedral en 1397.⁶⁰ En segundo lugar, algunos detalles del retablo gótico de la Seu antes analizado muestran una clara vinculación a la misma mano o taller. En las representaciones de personajes masculinos de la predela (fig. 2, 4) –el Cristo de las escenas de

⁵⁵ THOBY, Paul, 1959, p. 183.

⁵⁶ Véase: SABATER, Tina, 2002, p. 88-91, fig. 27.

⁵⁷ Véase: DE MONTANER, Pere, 1995, p. 332-333.

⁵⁸ Véase: FRANCO MATA, Ángela, 1984, p. 209-214.

⁵⁹ Véase: COMPANYYS, Isabel; MONTARDIT, Núria, 1989, p. 275; MATA DE LA CRUZ, Sofía, 2016, p. 89-93.

⁶⁰ Véase la nota 10.



Figura 8. Detalles de los Crucificados de la Merced, El Temple y Binissalem. Fotografías: Cristina Martínez y Magdalena Cerdà.

la Ascensión, Resurrección y Dormición de María, así como algunos apóstoles de este último compartimento— se percibe un trabajo muy análogo al de los Crucificados. Las semejanzas se observan especialmente en el canon corto de las figuras, la anatomía esquemática (tórax con «U» invertida, piernas gruesas), en la representación del rostro idealizado, con ojos rasgados y nariz con la base plana, en los cabellos ondulantes y esquemáticos y en la configuración de la barba, espesa, que se divide en dos extremos simétricos que convergen.

Por otro lado, el análisis del conjunto revela una evolución dentro de la cronología del taller, permitiendo establecer un modelo, dos subgrupos y diferentes manos. La obra que consideramos más antigua y punto de partida del conjunto es el *Sant Crist de la Fam* (fig. 5), conservado en la iglesia conventual de la Merced de Palma. Esta talla debe su nombre a un episodio portentoso, aspecto que le ha procurado una gran devoción popular tal y como atestigua la lámina de plata que cubre su pie derecho para evitar su desgaste.⁶¹ Los Mercedarios llegaron a Mallorca en la inmediata post-conquista y en 1290 iniciaron la construcción de la primera iglesia, posteriormente desaparecida con

la reforma barroca. Esta cronología primitiva es la que llevó a Diego Zaforteza a postular que la talla del Crucificado se remontaba a finales del siglo XIII o inicios del XIV.⁶² Por nuestra parte, pensamos que la pieza se podría relacionar con un dato histórico posterior: la fiesta gremial de los barberos documentada en 1409 en esta iglesia y celebrada en el altar de la *Passio Imaginis*, advocación que solía estar vinculada a esculturas de Cristo crucificado.⁶³ En la figura, de grandes dimensiones y canon estilizado, resalta la calidad del trabajo de las piernas y brazos, con los huesos muy marcados, y la plasticidad de la caída de la tela del perizonium. Como particularidad dentro del conjunto, cabe fijarse en la manera de trabajar los mechones del cabello a modo de tirabuzones tubulares con ondas en zigzag (fig. 8), una tendencia habitual en las obras del trecentos.⁶⁴ A partir de las características mencionadas, esta obra se situaría en el último tercio del siglo XIV, por lo que la atribuimos a la mano de Llorenç Tosquella I.

El primer subgrupo está configurado por las tallas de El Temple, El Cor d'Inca y la Purísima Concepción (fig. 6). La primera se conserva en el oratorio que edificaron los Templarios después de la con-

⁶¹ Según la leyenda, el Crucificado de la Merced puso fin a un episodio de hambre que asolaba Mallorca a principios del siglo XVI, cuando fue invocado por el canónigo Gregori Genovard y sor Isabel Cifre. MUNAR, Gaspar, 1933, p. 67.

⁶² ZAFORTEZA Y MUSOLES, Diego, 1989, p. 221.

⁶³ LLOMPART, Gabriel, 1977, p. 333.

⁶⁴ Este tipo de tirabuzones aparece en otras obras trecentistas como el *Sant Crist del Noguer* y en la producción catalana de la segunda mitad del siglo XIV.



Figura 9. Vírgenes con el Niño del convento de Santa Clara, Roser Vell de Pollença y la desaparecida de la parroquia de Santa Eulalia. Fotografías: Magdalena Cerdà, Miquel Àngel Cabrer y Guillermo Nadal Gelabert (1928, Biblioteca Diocesana de Mallorca).

quista en la antigua fortificación islámica de la Al-mudaina de Gumara de Madina Mayurqa. En 1315, tras la abolición pontificia de la orden, el rey Sancho de Mallorca transfirió sus bienes a la orden de San Juan de Jerusalén.⁶⁵ A pesar de que el actual oratorio es fruto de una reforma llevada a cabo en el siglo XIX, la figura se aloja en la última capilla del lado del Evangelio, una de las más antiguas del edificio en base a la ornamentación del arco de medio punto con motivos de ajedrezado y puntas de diamantes, características de la arquitectura de repoblación.⁶⁶ Sin embargo, la pieza no se encuentra documentada hasta el siglo XVII, cuando en un inventario se cita la capilla dedicada al *Sanct Christo*.⁶⁷ En segundo lugar, cabe citar el Crucificado de la parroquia de Inca, que presidía desde el siglo XVII el coro de la iglesia, hasta que hace unos cuarenta años fue retirado de esta ubicación, y su posterior degradación le provocó la mutilación del brazo izquierdo.⁶⁸ En tercer lugar, la pequeña talla conservada en el convento de la Pu-

rísima Concepción de Palma, actualmente ubicada en la sala capitular. Según informa Félix Carmona, en el año 2001 la pieza se encontraba en la galería superior del convento, cerca de la celda de sor Catalina Maura, y debido a sus dimensiones, opina que podría haber formado parte de un retabullo del interior del claustro.⁶⁹ No obstante, esa no debió de ser su ubicación original, ya que el convento de la Purísima Concepción, fundado en el siglo XVI, acoge obras de dos fundaciones anteriores: la Merced del Puig de Pollença y Santa Margalida de Palma. Estas tres obras, prácticamente idénticas, siguen a grandes rasgos las características formales del modelo de la Merced, aunque con un resultado de menor calidad que se percibe en un canon corto, un poco desproporcionado, una representación anatómica más rígida, con piernas gruesas y poco estilizadas, y un trabajo esquemático del cabello que se dispone en dos mechones simétricos sobre el pecho (fig. 8). Por este motivo, las consideramos una producción del taller dirigido por Llorenç Tos-

⁶⁵ BARCELÓ CRESPI, Maria; ROSELLÓ BORDOY, 2006, p. 196-199.

⁶⁶ FERRÀ, Bartolomé, 1885, p. 4-5.

⁶⁷ MUT CALAFELL, Antonio; MASSOT RAMIS D'AYREFLOR, Maria José, 2001, p. 151-152.

⁶⁸ LLABRÉS, Pere Joan, 1996, p. 77.

⁶⁹ CARMONA MORENO, Félix, 2001, p. 142.

quella I o bien de Llorenç Tosquella II aprendiz en las últimas décadas del siglo XIV.⁷⁰

Finalmente, el segundo subgrupo, compuesto por los Crucificados de Cas Concos des Cavaller, Santa Clara y Binissalem (fig. 7). El primero presidía hasta el año 1975 el coro bajo de la iglesia conventual de la Purísima Concepción de Palma, desde dónde fue cedido por intercesión de sor Maria del Carme y sor Maria de la Concepció Obrador Barceló, monjas ermitañas agustinas nativas de Cas Concos des Cavaller, a la parroquial de este pueblo de Felanitx.⁷¹ El segundo, el del convento de Santa Clara de Palma, preside un retablo barroco con atlantes adscrito al taller de Gaspar Oms, sito en la primera capilla del lado del Evangelio de dicha iglesia conventual.⁷² La última obra del conjunto es la talla inédita que localizamos el año 2016 en la sacristía de la iglesia parroquial de Santa Maria de Robines (Binissalem). Se sabe que la primera iglesia gótica de dicha villa se empezó a edificar en los años 70 del siglo XIV, cuando se documenta *l'esgleya novellament en dita parroquia edificada*.⁷³ En este sentido, se podría pensar que el Crucificado fue encargado para presidir alguna capilla de la nueva iglesia, y tal vez se podría vincular a los altares de la *Passió de Nostre Jesús o de les Ànimes del Purgatori* documentados en la visita pastoral del 1564.⁷⁴ Como particularidad, cabe mencionar que se trata de un Crucificado con brazos articulados para su uso en la representación pascual del Descendimiento del Viernes Santo; erigiéndose como uno de los ejemplares más antiguos conservados en Mallorca, junto con otra talla de la parroquial de Inca.⁷⁵ Estas tres piezas se caracterizaban por un trabajo escultórico más avanzado en algunos detalles respecto a las anteriores, por lo que se corresponderían a una segunda etapa en el progreso del taller. Se percibe en una

mayor esbeltez, un trabajo más realista en la configuración anatómica torácica, en los pliegues de la tela, en el rostro y cabello. La expresión facial presenta una mayor tensión por el ceño fruncido, mientras que el trabajo de los cabellos es menos estereotipado ya que evita la disposición simétrica de los dos mechones que se ha visto en los ejemplos anteriores (fig. 8). Por lo que respecta a estudios histórico-artísticos, únicamente contamos con la aproximación a la talla de Cas Concos des Cavaller realizada por Gabriel Llopart, que la consideró una obra de finales del siglo XIV o inicios del XV.⁷⁶ Por mi parte, avanzaría la cronología de la pieza a la primera mitad del siglo XV por la evolución formal antes comentada y por su posible relación con los trabajos efectuados por Llorenç Tosquella II en el monasterio de la Merced del Puig de Pollença en 1435.⁷⁷ Debido a su carácter homogéneo y al trabajo análogo que presentan con el retablo gótico de la Seu, podemos situar estos tres Crucificados en la etapa de madurez de Llorenç Tosquella II.

3.2. Esculturas marianas

Dentro de la producción del taller se pueden situar también algunas esculturas marianas de madera policromada. Se trata de tres Vírgenes con el Niño: la del convento de Santa Clara de Palma, la del Roser Vell de Pollença y la desaparecida de la parroquia de Santa Eulalia de Palma (fig. 9). De este elenco, la más antigua sería la conservada en el convento de monjas clarisas. Despunta por ser una escultura perteneciente a la tipología de Virgen-sagrario, conjunto especialmente destacado en el Gótico mallorquín.⁷⁸ En este caso, la puerta del sagrario se ubica en la zona frontal de la figura, un aspecto ciertamente particular.⁷⁹ Otro rasgo sugestivo es la peaña octogonal sobre la que reposa

⁷⁰ Cabe mencionar que Gabriel Llopart y Joana María Palou consideraron la pieza de Inca como una imitación del Crucificado doloroso conservado en el convento de Sant Bartomeu del mismo municipio, y le otorgaron una cronología posterior, siglo XV o inicios del XVI. LLOMPART, Gabriel; PALOU, Joana Maria, 1996, p. 14; LLOMPART, Gabriel; PALOU, Joana Maria, 2000, p. 416. Sin embargo, desde mi punto de vista, esta obra se aleja considerablemente del ejemplo doloroso y se debe vincular al grupo que estudiamos.

⁷¹ GRIMALT I VIDAL, Josep, 2010, p. 28-29.

⁷² Para el retablo véase: CARBONELL BUADES, Marià, 2002, p. 110-111.

⁷³ ROSSELLÓ VAQUER, Ramon, 1998, p. 23.

⁷⁴ PÉREZ MARTÍNEZ, Lorenzo, 1963, p. 622.

⁷⁵ Para este segundo véase: LLABRÉS, Pere Joan, 1996, p. 84.

⁷⁶ LLOMPART, Gabriel, 2010.

⁷⁷ Cabe recordar que la pieza proviene del convento de la Purísima Concepción, fundado en el siglo XVI y que acogió piezas de dos fundaciones anteriores: la Merced del Puig de Pollença y Santa Margalida de Palma.

⁷⁸ En la escultura gótica mallorquina se conservan nueve Vírgenes-sagrario góticas fechadas entre el siglo XIV y principios del XVI. Conjunto que, por su singular funcionalidad eucarística se considera un *unicum* en la escultura europea de la época. Véase: LLOMPART, Gabriel, JUAN, Jerónimo, 1961-1967; LLOMPART, Gabriel, 2006.

⁷⁹ Es la única Virgen-sagrario mallorquina que presenta la puerta del reconditorio en esta zona. Lo más habitual era su ubicación en el costado izquierdo de la figura.

y en la que se incluyen motivos heráldicos que conectan con el promotor de la escultura. Concretamente, se han identificado las armas de la familia Llupià, una cruz trefolea combinada con el *mont floré* y el *floroné* de los Montsoriu, que María Rosa Terés relacionó con la abadesa sor Antònia Llagostera (1390-1417).⁸⁰ La segunda obra a comentar es la Virgen del Roser Vell de Pollença, denominación que hace referencia a su ubicación original en el oratorio homónimo de este municipio del norte de Mallorca. Como es habitual en la escultura medieval, la imagen se encuentra ligada a una leyenda milagrosa, según la cual, el patrón Arnaldo Roser la depositó en esta localidad en su viaje desde Italia en 1406.⁸¹ Dejando de lado cuestiones portentosas, Mateu Rotger consideró que la capilla del Roser ya debía existir en el siglo XIV como una construcción sencilla y descubierta, ya que no es hasta finales del siglo XV cuando se documenta la erección del oratorio a partir de donaciones testamentarias. La primera noticia directa sobre la escultura data del año 1525, cuando se menciona en el altar mayor: *la figura de Nostra Dona ab lo Jesuset al bras ab son mantell de domàs lleonat ab lo perfil de seda carmesina*.⁸² Posteriormente, en 1576, la capilla fue cedida a los dominicos, que trasladaron la imagen al convento de Santo Domingo de Pollença para reubicarla en el retablo mayor de la iglesia, lugar que sigue ocupando actualmente.⁸³ En tercer lugar cabe citar la desaparecida talla mariana de la parroquia de Santa Eulalia conocida a través de fuentes gráficas y testimonios de la primera mitad del siglo XX. La primera información es la aportada por Rafael Isasi, quien la reprodujo en un dibujo en 1927. Este autor indica que la pieza se encontraba en los almacenes del segundo piso de la parroquia, encima de la sacristía, y que se colocaba en la mesa petitoria el día de la Virgen del Carmen.⁸⁴ Por su parte,

Guillem Nadal, en su monografía sobre el templo, aporta una fotografía de la obra y especifica que se encontraba retirada en un armario y que posteriormente se trasladó al archivo parroquial.⁸⁵ También hemos podido localizar una reproducción en el fondo fotográfico de Josep Ferragut custodiado en la Biblioteca de la Fundación Bartolomé March, de una cronología cercana a los años 50.⁸⁶ A partir de aquí se pierde su rastro. A pesar de que no existen datos históricos sobre esta pieza, su formato (80 cm) podría indicar que se trataba de una imagen de altar que formó parte de los ornamentos de la capilla de Santa María ubicada en la girola del templo.⁸⁷

Por lo que respecta a la autoría de estas obras, dos de ellas, la Virgen-sagrario y la desaparecida de la parroquia de Santa Eulalia, han sido atribuidas por Joana María Palou al imaginero mallorquín Pere Morey, situándose en una cronología cercana al 1384.⁸⁸ Sin embargo, la obra de este escultor es todavía muy desconocida, por lo que esta atribución resulta complicada.⁸⁹ En este sentido, me gustaría subrayar que son precisamente los rasgos formales de estas obras, que presentan un seguimiento de fórmulas trecentistas, los que conectan con la manera de hacer de los Tosquella antes analizada. Entre ellos, cabe señalar la configuración del rostro, con mejillas carnosas y mentón prominente, grandes ojos almendrados, boca menuda y nariz recta y aplanada en su base; el trabajo sencillo de los cabellos con ondas suaves y esquemáticas; el canon corto de las figuras y el tratamiento realista y sencillo de los pliegues de los ropajes. Además, las tres esculturas presentan también similitudes en la postura y los gestos del Niño. Este aparece siempre bendiciendo con su mano derecha, sujeta el orbe con la izquierda en dos de los ejemplos y adopta una posición parecida de las piernas y el pie izquierdo levantado en

⁸⁰ TERÉS I TOMÀS, María Rosa, 1998.

⁸¹ ROTGER, Mateo, 1969 (1904), p. 213.

⁸² ROTGER, Mateo, 1891-1892.

⁸³ ROTGER, Mateo, 1969 (1904), p. 214-218.

⁸⁴ ISASI RANSOME, Rafael, 1923-1931, lámina 94.

⁸⁵ NADAL GELABERT, Guillem, 1928, p. 78-79.

⁸⁶ Agradezco la información facilitada por Ana María Gómez.

⁸⁷ Se conoce el establecimiento de la *capella de Santa Maria al cap de dita església* a sacerdotes y beneficiados de la parroquia en 1365 y se constata la existencia de un altar dedicado a la Virgen María en 1395. ROSSELLÓ LLITERAS, Joan, 2000, p. 117, 234-235; SABATER, Tina, 2002, p. 80.

⁸⁸ PALOU, Joana Maria, 1996b; PALOU, Joana Maria, 2009. Esta opinión fue seguida por Gabriel Llompart y Rosa María Terés. LLOMPART, Gabriel, 2006, p. 63; TERÉS I TOMÀS, María Rosa, 1998.

⁸⁹ La única obra de escultura en madera conservada y documentalmente vinculada a este maestro es el San Miguel procedente del retablo de la parroquia de Lluçmajor, actualmente en el Museo de Mallorca. Véase el contrato del retablo (1387-1388) en: LLOMPART, Gabriel, 1980, p. 78-80, doc. 126.

las obras de Santa Clara y Pollença. Las diferencias que se aprecian en los detalles y la calidad de las figuras entendemos que son fruto de la evolución del trabajo del taller. Siguiendo esta idea, la pieza del convento de las clarisas se situaría en la primera fase del taller liderado por Llorenç Tosquella I, aspecto que conecta con la cronología aportada por la heráldica que la sitúa entre finales del siglo XIV y principios del XV. La desaparecida de Santa Eulalia es la que presenta los rasgos más avanzados de las tres en el tratamiento del rostro y los pliegues de las ropas, demostrando, aunque tímidamente, cierto conocimiento del estilo internacional desarrollado en tierras catalanas.⁹⁰ Por este motivo, pensamos que se debería situar en la fase más evolucionada del taller correspondiente a Llorenç Tosquella II en las primeras décadas del siglo XV, momento en que el escultor pudo asimilar algunas novedades de la escultura catalana en su viaje a la ciudad condal en 1417. Por último, la Virgen del Roser Vell, que se dataría en una cronología similar en consonancia con los datos legendarios antes indicados. Sin embargo, por su tratamiento tradicional y poco ambicioso debe tratarse de un trabajo de taller de la órbita de Llorenç Tosquella II. A este respecto, resulta sugestivo el hecho de que este escultor –y por ende su taller– trabajó en dicha villa en 1435 cuando se le encargó un retablo para el monasterio del Puig de Pollença.

4. A modo de conclusión

El taller analizado, los Tosquella, se distingue por ser una de las pocas estirpes de escultores especializados en la talla de la madera que se conocen en el Gótico mallorquín. De la documentación y de las obras asociadas se infiere la importancia de los trabajos efectuados y, en consecuencia, la reputación de la que gozaron en la época. En este sentido, cabe recordar que uno de los principales centros de trabajo de los artistas fue la catedral, donde aparecen documentados los dos miembros a lo largo de su trayectoria profesional. Como muestra de su pericia en la talla fina, se les requiere para trabajos de imaginería, como el Crucificado de 1397, o bien, tal y como hemos visto, para la obra que ornamentaría, desde la segunda década del siglo XV, el altar catedralicio: el retablo gótico y la estructura columnaria con escultura angélica. A partir del análisis formal del retablo hemos podido proponer la atribución al taller de un interesante conjunto de obras de imaginería conservadas en la isla

que hasta el momento no habían sido puestas en relación: seis Crucificados y tres esculturas marianas. Estas piezas a la vez reafirman su prestigio como escultores hábiles ya que fueron solicitados por diferentes fundaciones conventuales (Santa Clara y La Merced de Palma y Pollença), parroquias (Santa Eulalia, Binissalem) y otros espacios de culto de la geografía mallorquina. Del corpus, queremos destacar la aproximación al conjunto de Crucificados, una iconografía que en la imaginería mallorquina no ha gozado de amplios estudios sistemáticos. El análisis formal y estilístico de las piezas ha permitido la delimitación de un conjunto salido del mismo foco productivo que el retablo gótico de la Seu, vinculado a Llorenç Tosquella II. A la vez, se ha podido establecer la evolución del trabajo de esta familia de artistas a partir de un modelo y dos subgrupos. El examen de las obras estudiadas permite concretar que el taller, originado en la segunda mitad del siglo XIV, sigue a lo largo de su trayectoria la estética característica de la escultura trecentista y, por lo que respecta a la imaginería cristológica, se acusa una conexión con el modelo catalán tras la reintegración del Reino de Mallorca a la Corona de Aragón (1343-1349). Si bien en las obras de la etapa de madurez de Llorenç Tosquella II en el siglo XV se observa cierto avance, posiblemente en conexión a su viaje a tierras catalanas, no se consiguió plasmar al cien por cien la nueva manera de hacer de la escultura coetánea, el estilo internacional. En definitiva, pensamos que las propuestas anunciadas son una vía que permite ampliar y perfilar el alcance productivo de uno de los talleres de imaginería más activos del gótico en Mallorca.

Bibliografía

- AGUILÓ, Estanislao. "Notes i documents per a una llista d'artistes mallorquins dels segles XIV y XV". *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 1905-1907, vol. 11, p. 6-8.
- ALOMAR, Gabriel. *Guillem Sagrera y la arquitectura gòtica del siglo XV*. Barcelona: ed. Blume, 1970.
- BARCELÓ CRESPI, Maria; ROSSELLÓ BORDOY, Guillem. *La ciudad de Mallorca. La vida cotidiana en una ciudad mediterránea medieval*. Palma: Lleonard Muntaner, 2006.
- CARBONELL BUADES, Marià. *Art de cisell i de relleu. Escultura mallorquina del segle XVII*. Palma: José J. de Olañeta ed., 2002.
- CARBONELL I CASTELL, Xavier. "Iconografía musical". En: PASCUAL, A. (coord.). *La Seu de Mallorca*. Palma: José J. de Olañeta ed., 1995, p. 312-325.

⁹⁰ La disposición de la figura recuerda a la Virgen con el Niño procedente del retablo mayor de Santes Creus conservada actualmente en el Museu Diocesà de Tarragona, obra atribuida a Antoni Canet. Véase: TERÉS I TOMÀS, Maria Rosa, 1994; TERÉS I TOMÀS, Maria Rosa, 2002b, p. 62-73

- CARMONA MORENO, Félix. "Iconografía de la iglesia y monasterio de Nuestra Señora de la Concepción de las Agustinas en Palma de Mallorca". *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 2001, vol. 57, p. 125-152.
- CERDÀ GARRIGA, Magdalena. "La influencia sarda en la imaginería del Cristo gótico doloroso en Mallorca". *Hortus Artium Medievalium*, 2014, vol. 20, n.º. 1, p. 389-395.
- CERDÀ GARRIGA, Magdalena. *Fusters i imaginaires a la Mallorca medieval (1229-1520). Els artífexs de l'escultura en fusta*. Madrid: CSIC, 2019 a.
- CERDÀ GARRIGA, Magdalena. "Los inicios de la escultura ligera en Mallorca (siglos XV y XVI). Documentos, obras y talleres". *ABside. Rivista di Storia dell'Arte*, 2019 b, vol. 1, p. 17-46.
- COMPANYS, Isabel; MONTARDIT, Núria. "Anònim. 210: Crist crucificat". En: *Millenium: historia y arte de la Iglesia catalana*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1989, p. 275.
- DE MONTANER, Pere. "Blasons i persones a la Seu". En: PASCUAL, A. (coor.). *La Seu de Mallorca*. Palma: José J. de Olañeta ed., 1995, p. 327-339.
- DOMENGE I MESQUIDA, Joan. *L'obra de la Seu: el procés de construcció de la catedral de Mallorca en el tres-cents*. Palma: Institut d'Estudis Baleàrics, 1997.
- DOMENGE I MESQUIDA, Joan. "Le portail du «Mirador» de la cathédrale de Majorque: du document au monument". En: BERNARDI, Ph. et al. (coor.). *Texte et archéologie monumentale. Approches de l'architecture médiévale*. Montagnac: Monique Merigoil, 2005, p. 10-26.
- DOMENGE I MESQUIDA, Joan. "La construcción de la catedral de Mallorca entre 1400 y 1460. *L'obra de les dues archades majós*". En: SERRA DESFILIS, A. (coor.). *Arquitectura en construcció en Europa en época medieval y moderna*. València: Universitat de València, 2010, p. 147-186.
- DOMENGE I MESQUIDA, Joan. "«A laor de Déu e en remissió de pecats». Deixes artístiques en el testament del prevere de Mallorca Pau d'Olesa (1442)". En: TERÉS I TOMÀS, M. R. (coor.). *Capitula facta et firmata: inquietuds artístiques en el quatre-cents*. Valls: Cossetània Edicions, 2011, p. 483-549.
- DOMENGE I MESQUIDA, Joan. "Pere Morey, un maître lapicide entre Mende et Majorque (vers 1371-1394)". En: *La cathédrale de Mende. Commanditaires et bâtisseurs*. París: Somogy, 2017, p. 51-67.
- DOMENGE I MESQUIDA, Joan; VIDAL FRANQUET, Jacobo. "«A coneixença de mestres experts». Les visures de l'obra gòtica a través de la documentació catalana". En: DOMENGE I MESQUIDA, J.; VIDAL FRANQUET, J. (coor.). *Visurar l'arquitectura gòtica: inspeccions, consells i reunions de mestres d'obra (s. XIV-XVIII)*. Palerm: Caracol, 2017, p. 9-74.
- DURLIAT, Marcel. "Le portail du Mirador de la cathédrale de Palma de Majorque". *Annales de la Faculté des Letres de Toulouse*, 1960, vol. IX, p. 245-255.
- DURLIAT, Marcel. *L'art en el Regne de Mallorca*. Palma: Editorial Moll, 1989 (1964).
- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. "Tabernacle-retables in the Kingdom of Aragón". En: KROESEN J. E. A.; SCHMIDT, V.M. (ed.). *The Altar and its environment 1150-1400*. Turnhout: Brepols, 2010, p. 87-108.
- ESTELLA, Margarita. "Anònim. Tríptic amb escenes de la infància de Crist". En: *Mallorca Gòtica*. Barcelona – Palma: MNAC – Govern Balear, 1998, p. 269-271.
- FERRÀ, Bartolomé. "Visitas al oratorio del Temple. I. Día 22 de Mayo de 1881". *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 1885, vol. 1, núm. 4, p. 4-5.
- FRANCO MATA, Àngela. "El 'Devot Crucifix' de Perpignan y sus derivaciones en España e Italia". *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1984, vol. 20, p. 189-215.
- GRIMALT I VIDAL, Josep. "Del monestir de la Puríssima Concepció de Palma de Mallorca al temple parroquial de Cas Concos des Cavaller". En: *El Sant Crist de Cas Concos des Cavaller*. Cas Concos des Cavaller, 2010, p. 28-29.
- ISASI RANSOME, Rafael. *Notas para la Iconografía de la Virgen en Mallorca*. vol. 1. Palma, 1923-1931 (ms. col·lecció particular Alejandro Isasi).
- JAÉN PAREJA, Francisca. "El conjunto escultórico del retablo mayor gótico. Octubre 2007-junio 2009". En: MAS ANDREU, C. (coor.). *La catedral de Mallorca és el document. La reforma de Gaudí cent anys després. III. Els restauradors documenten la reforma*. Palma: Catedral de Mallorca, 2015 a, p. 26-40.
- JAÉN PAREJA, Francisca. "El retablo mayor gótico. Febrero - agosto 2011". En: MAS ANDREU, C. (coor.). *La catedral de Mallorca és el document. La reforma de Gaudí cent anys després. III. Els restauradors documenten la reforma*. Palma: Catedral de Mallorca, 2015 b, p. 169-197.
- JUAN VICENS, Antònia. *Lapiscida vel ymaginairus. L'art de la pedra a la Mallorca a la baixa edat mitjana*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2014 a.
- JUAN VICENS, Antonia. "La actividad escultórica de Hugué Barxa. Nuevas perspectivas". *Archivo Español de Arte*, 2014 b, vol. 87, n.º. 347, p. 209-226.
- LLABRES, Gabriel. "Galería de artistas mallorquines". *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 1920-1921, vol. 18, p. 274-275.
- LLABRÉS, Pere Joan (coor.). *Jesucrist a l'art inquer: exposició del patrimoni artístic d'Inca sobre Jesús en la seva vida, passió i resurrecció i en l'Eucaristia*. Inca: Confraria del Sant Crist, 1996.
- LLANES DOMINGO, Carme. "Els Tosquella, fusters i mestres del cor de la capella de Sant Martí a Valldecris (c. 1390)". En: *Cartuja de Valldecris (1405-2005). VI Centenario del inicio de la Obra Mayor*. Segorbe: Fundació Mutua Segorbina – Instituto de Cultura Alto Palancia, 2008, p. 223-246.
- LLOMPART, Gabriel. "Nótulas de arte gótico en la Catedral de Mallorca". *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 1968-1972, vol. 33, p. 3-7.
- LLOMPART, Gabriel. "Miscelánea de arquitectura y plástica sacra mallorquina (siglos XIII-XVI)". *Analecta Sacra Tarraconensia*, 1973, vol. 46, p. 83-114.
- LLOMPART, Gabriel. "Los cruceros marianos mallorquines de la Baja Edad Media". *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 1974, vol. 30/1-2, p. 19-28.
- LLOMPART, Gabriel. "Hugué Barxa, autor del retablo del «Passio Imaginis» de Felanix". *Archivo Español de Arte*, 1977, vol. 50, p. 328-335.
- LLOMPART, Gabriel. *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, vol. 4. Palma: Lluís Ripoll, 1980.
- LLOMPART, Gabriel. "Inventarios de templos y particularidades del culto en la ciudad gótica de Mallorca". *Estudis Lul·lians*, 1986, vol. 26, p. 253-268.
- LLOMPART, Gabriel. "Maestros albañiles y escultores en el Medievo mallorquín". *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 1993, vol. 49, p. 249-272.

- LLOMPART, Gabriel. *Miscelánea documental de pintura y picapedrería medieval mallorquina*. Palma: Museu de Mallorca, 1999.
- LLOMPART, Gabriel. "Item lego ecclesie...El testament medieval i el patrimoni eclesial a Mallorca". *Randa*, 2005, vol. 55, p. 43-67.
- LLOMPART, Gabriel. "Les Marededéus sagraris de Mallorca". *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 2006, vol. XIV, p. 61-86.
- LLOMPART, Gabriel. "La imatge". En: *El Sant Crist de Cas Concos des Cavaller*. Cas Concos des Cavaller, 2010, p. 27.
- LLOMPART, Gabriel; JUAN, Jerónimo. "Las vírgenes-sagrario de Mallorca". *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 1961-1967, vol. 32, p. 177-192.
- LLOMPART, Gabriel; PALOU, Joana Maria. "L'escultura gòtica". En: PASCUAL, A. (coor.). *La Seu de Mallorca*. Palma: José J. de Olañeta ed., 1995, p. 52-73.
- LLOMPART, Gabriel; PALOU, Joana Maria. "Del Bon Jesús al Crist Pasqual: petita galeria de retrats familiars". En: LLABRÉS, P. J. (coor.). *Jesucrist a l'art inquer: exposició del patrimoni artístic d'Inca sobre Jesús en la seva vida, passió i resurrecció i en l'Eucaristia*. Inca: Confraria del Sant Crist, 1996, p. 13-18.
- LLOMPART, Gabriel; PALOU, Joana Maria. "De portal a portal: innovació i tradició a l'escultura mallorquina del segle XV". En: BARCELÓ CRESPI, M. (coor.). *Al tombant de l'edat mitjana: tradició medieval i cultura humanista. XVIII Jornades d'Estudis Locals*. Palma: Institut d'Estudis Baleàrics, 2000, p. 407-425.
- MATA DE LA CRUZ, Sofia. "El *Crucifixus Dolorosus* gòtic de al Vilella Alta (Museu Diocesà de Tarragona). La influència del devot Crist de Perpinyà a les contrades nostres". En: *Setmana Santa 2016 Tarragona*. Tarragona: Agrupació d'Associacions de Setmana Santa de Tarragona, 2016, p. 89-93.
- MATHEU MULET, Pedro Antonio. *Retablos y capillas. Guías de la Seo de Mallorca*. Palma: Editorial Politécnica, 1955.
- MIQUEL JUAN, Matilde. "El coro de la catedral de Valencia (1384-1395). La introducción de nuevos elementos decorativos del gótico internacional en Valencia". En: SERRA DESFILIS, A. (coor.). *Arquitectura en construcción en Europa en época medieval y moderna*. València: Universitat de València, 2010, p. 347-374.
- MUNAR, Gaspar. "Visita espiritual als més notables Sants Cristos que es veneren a Mallorca". *Lluc*, 1933, vol. 148-149, p. 64-72.
- MUT CALAFELL, Antonio; MASSOT RAMIS D'AYREFLOR, Maria José. "Aportación documental y gráfica sobre los bienes de los templarios de Mallorca transferidos a la orden de San Juan de Jerusalén y en particular sobre la Fortaleza del Temple de la Ciudad de Mallorca (1315-1988)". En: *L'orde de Malta, el regne de Mallorca i la Mediterrània*. Palma: Acadèmia Mallorquina d'Estudis Genealògics, Heràldics i Històrics, 2001, p. 117-159.
- NADAL GELABERT, Guillem. *Inventario artístico-arqueològic de la parroquial iglesia de Sta. Eulalia de esta ciudad de Palma*. Palma: Certamen del Seminari Conciliar de Sant Pere, 1928 (Biblioteca Diocesana de Mallorca, ms. CERT-41-4).
- OLEZA Y ESPAÑA, José. "Noticia sobre los seis Ángeles del siglo XV existentes en la Catedral". *Revista Balear*, 1969, vol. 16-17, p. 25-32.
- PALOU, Joana Maria. "Els Tosquella". En: *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears*, Vol. 4. Palma: Promomallorca, 1996 a, p. 329-332.
- PALOU, Joana Maria. "Pere Morey". En: *Gran Enciclopèdia de l'Escultura i la Pintura de les Balears*, Vol. 3. Palma: Promomallorca, 1996 b, p. 309-317.
- PALOU, Joana Maria. "Mestre anònim borgonyó del cercle de Sagrera. Àngel músic". En: *Mallorca Gòtica*. Barcelona – Palma: MNAC – Govern Balear, 1998, p. 253-255.
- PALOU, Joana Maria. "Pere Morey, mestre major del Portal del Mirador de la catedral de Mallorca". En: YARZA LUACES, J.; FITÉ I LLEVOT, F. (ed.). *L'artista-artesa medieval a la Corona d'Aragó (Lleida 14-15-16 de gener de 1998)*. Lleida: Universitat de Lleida – Institut d'estudis llerdencs, 1999, p. 385-397.
- PALOU, Joana Maria. *Pere Morey. Policromia de Pere Marçol. L'arcàngel Sant Miquel, segle XIV*. Palma: Museu de Mallorca, 2009.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Lorenzo. *Las visitas pastorales de don Diego de Arnedo a la Diócesis de Mallorca (1562-1572). Tomo II: Visita pastoral a los pueblos*. Palma: Monumenta maioricensia, 1963.
- PIFERRER, Pablo; QUADRADO, José Maria. *Islas Baleares*. Palma: El Ayer, 1969 (1888).
- PONS CORTÈS, Antoni; MOLINA BERGAS, Francisco. "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*, 2012, vol. 3, p. 72-100.
- ROSSELLÓ LLITERAS, Joan. *Liber ordinationum Ecclesiae Maioricensis. Vol. 1: 1377-1390*. Palma: Arxiu Diocesà de Mallorca, 1983.
- ROSSELLÓ LLITERAS, Joan. *Els pergamins de l'arxiu parroquial de Santa Eulàlia. Vol. II: 1350-1399*. Palma: Consell de Mallorca, 2000.
- ROSSELLÓ VAQUER, Ramon. *Història d'Inca 1350-1516*. Palma; Leonard Muntaner, 1997.
- ROSSELLÓ VAQUER, Ramon. *Noticiari de Binissalem. Rubines a l'edat mitjana (1231-1516)*. Mallorca, 1998.
- ROTGER, Mateo. "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*, 1891-1892, vol. 4, p. 67-69.
- ROTGER, Mateo. *Història de Pollença*, vol 2. Palma: Sagrados Corazones, 1969 (1904).
- SABATER, Tina. *La pintura mallorquina del segle XV*. Palma: Edicions UIB, 2002.
- SAGRISTÀ, Emili. *Retablos góticos de la Catedral de Mallorca. El de madera y el de plata*. Castellón de la Plana: Sociedad Castellonense de Cultura, 1950.
- SASTRE MOLL, Jaume. "Canteros, picapedreros y escultores en la Seo de Mallorca y el proceso constructivo (Siglo XIV)". *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 1993, vol. 49, p. 75-100.
- SASTRE MOLL, Jaume. *La Seu de Mallorca (1390-1430): la prelatura del bisbe Lluís de Prades i d'Arenós*. Palma: Consell de Mallorca, Departament de Cultura, 2007.
- TERÉS I TOMAS, Maria Rosa. "Antoni Canet. Un artista itinerant a la catedral de Barcelona". *D'Art*, 1994, vol. 20, p. 65-83.
- TERÉS I TOMÀS, Maria Rosa. "Pere Morey (atribuït). Marededéu – sagrari". En: *Mallorca Gòtica*. Barcelona – Palma: MNAC – Govern Balear, 1998, p. 244-246.
- TERÉS I TOMÀS, Maria Rosa. "Pere Sanglada i l'arribada del gòtic internacional a Barcelona". En: PLADEVALL I

- FONT, A. (dir.). *L'Art Gòtic a Catalunya. Escultura Vol. II. De la plenitud a les darreres influències foranes*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2002 a, p. 36-56.
- TERÉS I TOMAS, Maria Rosa. "Antoni Canet, arquitecte i escultor". En: PLADEVALL I FONT, A. (dir.). *L'Art Gòtic a Catalunya. Escultura. Vol. II. De la plenitud a les darreres influències foranes*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2002 b, p. 62-73.
- THOBY, Paul. *Le Crucifix. Des origines au Concile de Trente. Étude iconographique*. Nantes: Bellanger, 1959.
- VALERO I MOLINA, Joan. "Pere Sanglada en el context de l'escultura internacional catalana i europea". *Locus Amoenus*, 2002-2003, vol. 6, p. 41-55.
- ZAFORTEZA Y MUSOLES, Diego. *La Ciudad de Mallorca. Ensayo histórico-toponímico*, vol. 4. Palma: Ajuntament de Palma, 1989.

