

Las artes suntuarias en el Reino de Mallorca en la segunda mitad del siglo XV: mercados, clientes y gusto artístico

Miquel Àngel CAPELLÀ GALMÉS

Universitat de les Illes Balears

Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts

ma.capella@uib.es

RESUMEN

El objetivo de este artículo es ampliar el estudio de las artes suntuarias en el contexto del Reino de Mallorca, que se ha centrado principalmente en la orfebrería y las artes textiles. Con este objetivo, se analizan determinadas producciones de vidrio esmaltado y bronce fundido importadas por los mercaderes desde territorios tan lejanos como Damasco, Venecia o Flandes. La idea es reconstruir un corpus de objetos que en la práctica ha desaparecido, salvo algunas piezas excepcionales, a partir de la información proporcionada por los inventarios *post mortem* realizados por los notarios de la época. Finalmente, se aportan algunas ideas sobre el uso y disfrute de esta cultura material sofisticada por parte de algunos miembros de la sociedad medieval.

Palabras clave: Intercambios, vidrio esmaltado, cerámica, bronce, Damasco, Venecia, Flandes.

The Sumptuary Arts in the Kingdom of Mallorca in the Second Half of 15th Century: Markets, Clients, and Artistic Taste

ABSTRACT

The aim of this article is to expand the studies of sumptuary arts in the context of the Kingdom of Majorca, which have been centred in goldsmithing and textile arts. Thus here the focus of analysis are specific productions of enamelled glass and melted bronze imported by merchants from sites as distant as Damascus, Venice or Flanders. The goal is to reconstruct a corpus of objects (currently inexistent, with the exception of a few exceptional pieces) based on the thorough information gathered in the post mortem inventories compiled by the notaries at the time. Finally, there have been included some comments on the use and enjoyment of this sophisticated material culture by some members of the medieval society.

Key words: Exchange, enamelled glass, pottery, bronze, Damascus, Venice, Flanders.

Las Islas Baleares, gracias a su situación geográfica, constituyeron una encrucijada ineludible en las rutas comerciales marítimas del medievo que conectaban la Península Itálica con Flandes y otras zonas costeras del norte de Europa¹. Recordemos que, más que las especias procedentes de Oriente, el comercio ligado al sector alimentario, con géneros como los cereales y la sal, además de las manufacturas textiles, fueron los principales partícipes de la actividad mercantil²; a todos estos se sumaron, como añadidos de orden menor, los productos suntuarios destinados a una clientela acaudalada, que podía adquirir un objeto importado, en ocasiones lujoso por su materia, en otras por su valor artístico, o bien por una técnica de elaboración desconocida en los lugares de recepción, e incluso por el marcado exotismo de su origen.

Es evidente que la cultura material del período fue mucho más rica que los vestigios que han sobrevivido al paso del tiempo. Algunos de los estudios más completos, como los de Joan Domenge³, se han centrado en la platería gótica elaborada en la Ciudad de Mallorca. En un segundo nivel, debemos mencionar las investigaciones puntuales de los escasos ejemplares de tejidos artísticos y mobiliario, conservados en las parroquias de la Diócesis mallorquina o en colecciones particulares⁴. Otra vía de investigación se ha centrado en el mundo doméstico, que ha sido analizado mediante la documentación escrita, desde una perspectiva general de la corriente de la historia de la vida cotidiana. Finalmente, debe citarse la aportación de la arqueología medieval, que ha renovado, de manera especial, el conocimiento de la cerámica a partir de la recuperación de materiales arqueológicos inéditos y el análisis de los centros de producción, gracias a los estudios documentales⁵. En algunos de los campos de lo que consideramos artes del objeto, el papel de Mallorca como centro productor fue secundario o periférico, dentro del panorama de la Edad Media hispánica y, en concreto, de la Corona de Aragón. Pero esta constatación histórica no excluye otra realidad paralela, que se refleja en las fuentes escritas. Los testimonios escritos nos instruyen acerca de la variada circulación de cosas en las casas mallorquinas, fruto de un Mediterráneo que, como la caja de resonancia de un instrumento musical, amplifica y modula los hechos político-económicos y culturales. Es en este contexto en el que pretendemos reflexionar sobre la “vida social” del objeto, indagando sobre qué podía significar, en el entorno del gusto y de la moda, que individuos de clases privilegiadas usasen y visualizasen, en un mismo ámbito, productos de las artes suntuarias realizadas en zonas tan dispares como Alejandría, Flandes y Venecia.

¹ G. LLOMPART, “Mallorca, cap de creus”, *Mallorca Gòtica*, Palma, 1998, pp. 13-20.

² J. HEERS, “El Mediterráneo como área de tránsito. Población, comercio, fronteras”, *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Madrid, 2001, pp. 133-145.

³ J. DOMENGE I MESQUIDA, *L'argenteria sacra a les esglésies de Mallorca (segles XIV-XVI)*, Palma, 1991, y “La torre y la cruz: diálogos entre plástica monumental y artes suntuarias en Mallorca, ca. 1400”, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 2 (1997), pp. 63-81.

⁴ J. SASTRE MOLL, *Els brodats a Mallorca*, Palma, 1996; M. BENNÀSSAR, “El tern verd de Porreres i el brodat tardo-medieval a Mallorca”, *II Jornades d'Estudis Locals a Porreres*, Mallorca, 1999.

⁵ M. BARCELÓ CRESPI y G. ROSSELLÓ BORDOY, *Terrissa. Dades documentals per a l'estudi de la ceràmica mallorquina del segle XV*, Palma, 1996.

Las lámparas esmaltadas de Damasco

Por la ruta marítima hacia el Levante mediterráneo, los mercaderes de la Corona de Aragón viajaron en búsqueda de las especias y otras materias primas. Buen ejemplo de este ímpetu comercial fue la fundación de diversos consulados en la zona de Siria⁶. De hecho, Barcelona fue, junto con Venecia y Génova, uno de los pocos puertos capaces de enviar en la temporada de navegación diversas naves hacia estos territorios, estableciéndose un intercambio regular desde la primera mitad del s. XIV. Esta vía en todo su recorrido comportaba numerosas escalas, entre las cuales se situaba la isla de Mallorca. Aunque los cargamentos de estos navíos no se detallan en las fuentes documentales es indudable la influencia de esta ruta mercante en la difusión de materias nobles y de objetos de lujo, asociados a los proyectos constructivos y al desarrollo de las artes suntuarias promovidas por el estado mameluco con capital en El Cairo⁷.

Desde la segunda mitad del s. XII y hasta el XV la manufactura del vidrio artístico vivió un período de esplendor en Siria y Egipto. Las arenas utilizadas en la fabricación de esta sustancia le otorgaron un papel preeminente ya en la Antigüedad, y a ello debemos sumar el desarrollo de la tecnología del esmalte y del dorado, conocidas en el período romano y recuperadas probablemente por la influencia de artesanos bizantinos. La pintura sobre vidrio o esmalte consistía en pintar sobre una pieza soplada o moldeada, empleando óxidos metálicos mezclados con polvo de vidrio, que, una vez ornamentada, se reintroducía en un horno a 600° de temperatura produciendo la fusión de la capa pictórica con las paredes del objeto⁸. En definitiva, se la considera la técnica decorativa más suntuaria practicada por los talleres medievales. En la zona siriaca destacaban las producciones elaboradas en los grandes centros vidrieros situados en las ciudades de Raqqa, Alepo y Damasco. En Egipto, fueron los talleres de Fustat los que desarrollaron una intensa creación de objetos durante el s. XIV y parte del XV, compitiendo con los centros anteriores. El desconocimiento de estas técnicas en el continente europeo incentivó la difusión de esta vidriería entre la clientela cristiana⁹. Al margen de las vías comerciales, estos artefactos fascinantes llegaron en los albores como regalos diplomáticos o piezas adquiridas en Tierra Santa por los cruzados y peregrinos; se han conservado escasos testimonios materiales en los tesoros de palacios, iglesias y catedrales¹⁰. Otras obras, desaparecidas con el transcurso de los siglos, las podemos reseguir mediante inventarios, entre los que constan algunos pertenecientes a miembros de la casa real francesa¹¹.

⁶ D. COULON, "Los consulados catalanes en Siria (1187-1400). Algunos datos de historia e historiografía", *La Mediterrània de la Corona d'Aragó, segles XIII-XVI & VII Centenari de la Sentència arbitral de Torrellas, 1304-2004*, vol. 1, Valencia, 2005, pp. 179-188, y *Barcelone et le grand commerce d'Orient au Moyen Âge. Un siècle de relations avec l'Égypte et la Syrie-Palestine (ca. 1330-ca. 1430)*, Madrid, 2004.

⁷ M. HATTSTEIN y P. DELIUS (eds.), *El Islam. Arte y arquitectura*, Colonia, 2000, pp. 198-199; D. BEHRENS-ABOUSEIF, "El arte islámico (1300-1500) entre la ruptura y la continuidad", *Mediterraneanum: el esplendor del Mediterráneo medieval, s. XIII-XV*, Barcelona, 2004, pp. 98-100.

⁸ H. NEWMAN, *An Illustrated Dictionary of Glass*, Londres, 1977, pp. 105-106.

⁹ S. CARBONI, *Glass from Islamic Lands. The Al-Sabah Collection*, Londres, 2001, pp. 323-369.

¹⁰ J. DU PASQUIER, *Histoire du verre. Les chefs-d'oeuvre de l'Islam*, París, 2007, p. 129.

¹¹ J.M. ROGERS, "European inventories as a source for the distribution of Mamluk enamelled glass", R. WARD (ed.), *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East*, Londres, 1998, pp. 69-73.

El vidrio con la denominación de Damasco estuvo presente en algunas de las casas mallorquinas hasta aproximadamente mediados del s. XV. Un primer ejemplo que queremos tratar corresponde al inventario realizado en 1463 de los bienes del mercader Nicolau Sunyer en el que se anotaba una salsera incolora pintada¹². También en 1466 Francesc de Comelles, que había sido en 1457 jurado por el estamento mercader de la Ciudad y Reino de Mallorca, conservaba en un armario de la habitación principal de su hogar dos servidoras y dos lámparas de Damasco¹³. La biblioteca y el resto de sus posesiones nos permiten reflexionar acerca de la particularidad de su gusto. Entre sus libros, cabría remarcar, por su temática y variedad, la obra titulada *Lansalot*, otro volumen de historias de caballeros, con cubiertas de pergamino de escaso valor, y un libro de Horas de la Virgen María, procedente de Flandes, que cerraba sus tapas con una mano de plata¹⁴. Entre otros objetos de su legado, nos llama la atención un espejo que tenía el emblema heráldico de su familia pintado, así como una vidriera con las imágenes de San Juan y de San Andrés; además en un almacén guardaba 77 baldosas pintadas y vidriadas procedentes de Valencia. En cuanto a las dos lámparas antes mencionadas, podemos vincularlas con el oratorio que se emplazaba en la sala principal de la mayoría de las casas ciudadanas. Se trataba de un espacio reservado a la plegaria familiar, variable en su configuración material a tenor del poder económico y gusto de sus propietarios, que contaba con un retablo o imagen escultórica, de la Madre de Dios o de la Pasión en los casos más frecuentes, cortinas, repisas para depositar flores y, en la mayoría de los casos documentados, una o dos lámparas de vidrio ardiendo suspendidas de una cadena de latón¹⁵.

Aunque no disponemos de más detalles referentes a cuál era su forma o decoración, tipológicamente podemos relacionarlas con las lámparas de mezquita. Se trataba de uno de los objetos suntuarios más destacados de la producción oriental destinado a mezquitas, mausoleos y madrasas, si bien no de manera exclusiva, ya que también se usaron en las residencias de personas adineradas. Ya hacia 1490, el caballero alemán Arnold von Harff narró con asombro el efecto lumínico generado por las quinientas lámparas encendidas en la mezquita de la Cúpula de la Roca en Jerusalén¹⁶. En muchos edificios religiosos del Imperio mameluco, la iluminación que se conseguía con candelabros y objetos metálicos se complementó con lámparas colgantes de vidrio, que además de forma progresiva incrementaron su protagonismo, puesto que su número aumentó significativamente llegando a desplazar a las realizadas con otras materias más o menos preciosas. Este proceso se debió en parte a la asociación de la apariencia vítrea con la espiritualidad, una correlación que parece derivar de la sura de la luz del Corán (XXIV, vers. 35)¹⁷. Los ejemplares conservados de unos 35 cm

¹² J. ESTELRICH I COSTA, "La familia Sunyer, una nissaga de mercaders de la baixa edat mitjana (1375-1505)", *BSAL*, 51 (1995), pp. 19-30.

¹³ Palma, Arxiu del Regne de Mallorca (ARM), Not. C-174, 60-78v.

¹⁴ J.N. HILLGARTH, *Readers and books in Majorca (1229-1550)*, vol. 2, París, 1991, p. 514.

¹⁵ J. SASTRE MOLL, "L'obra pictòrica com element decoratiu, sumptuari i devocionari a les llars medievals mallorquines, en el trànsit a la Modernitat", *BSAL*, 59 (2003), pp. 47-88.

¹⁶ J. DU PASQUIER, *op. cit.*, 2007, p. 56; R. IRWIN, *Le Monde islamique*, París, 1997, p. 63.

¹⁷ Es frecuente que algunos ejemplares tengan esta inscripción coránica caligrafiada: "Dios es la luz de los Cielos y de la Tierra. Su luz es como un nicho en el que hay una lámpara, la lámpara está dentro de un vidrio,

de altura tienen el cuerpo globular, con un número variable de pequeñas asas de suspensión prendidas en él para poder colgarlas mediante cadenillas de los forjados. En sentido estricto, se trata de una mampara embellecida, ya que en su interior es donde se colocaba la lamparilla ardiente de aceite. Se caracterizan, en especial los artefactos fechados a mediados del s. XIV, por la riqueza caligráfica de sus dibujos esmaltados, realizados en color rojo, y las inscripciones en árabe de fragmentos del Corán con letras azules, junto con zonas doradas. La paleta es limitada, aspecto que puede deberse a la dificultad de fijar determinados tonos sobre unas piezas que aumentan de dimensiones en los ejemplos más tardíos¹⁸.

En el interior de algunos edificios de la arquitectura gótica religiosa de Mallorca, aunque ninguna de ellas se ha conservado hasta la actualidad, se documentan otros artefactos islámicos de esta tipología. En el Castillo real de la Almudaina se utilizaron como elementos de iluminación en sus dos capillas. La del rey, dedicada a la advocación de Santa Ana, se construyó durante el proceso de transformación de la alcazaba musulmana preexistente en residencia palatina, por la promoción de los reyes de la Casa de Mallorca entre 1300 y 1314. Con la reintegración del reino a la Corona de Aragón en 1343, el castillo se destinó a residencia del lugarteniente o gobernador de la isla, sin dejar de ejercer su posición de centro y símbolo del poder civil de la isla. La edificación es de nave única de dos tramos, con presbiterio de cabecera recta, y cubierto por bóveda de crucería, con un interior que tan solo se transformó puntualmente a lo largo de los siglos, sin embargo a principios del XX se restauró en exceso¹⁹. En 1391 se repuso una lámpara que se había roto, para lo que se adquirió un nuevo ejemplar, que según la descripción del escribano estaba decorada con pinturas en oro y azul (“*làntia de vidre ab diverses pinturas d’or e blaves d’obra de Domàs*”)²⁰, términos que, de manera clara, aluden a los preciosos efectos caligráficos de estas producciones. Si atendemos a los tres tramos de esta iglesia, las dos que había en su interior, que ya estaban en 1361²¹, debían otorgar una calidad especial a la luz del edificio durante los oficios nocturnos, gracias a sus ornamentaciones sofisticadas y refinadas. La capilla de la reina o de San Jaime situada en el primer piso del mismo castillo, en un ámbito anejo a la zona de las mujeres del palacio, también disponía, entre sus elementos de alumbrado y ornamentación, de una de estas lámparas²².

el vidrio es como una estrella rutilante” (J. FLEMING y H. HONOUR, *Diccionario de las artes decorativas*, Madrid, 1987, p. 460).

¹⁸ S. CARBONI y D. WHITEHOUSE (eds.), *Glass of the Sultans*, Nueva York, 2001, p. 325; R. WARD, “Mosque Lamps and Enamelled Glass: Getting the Dates Right”, D. BEHRENS-ABOUSEIF (ed.), *The Arts of the Mamluks in Egypt and Syria-Evolution and Impact*, Bonn, 2012, pp. 55-76.

¹⁹ M. DURLIAT, *L’art en el Regne de Mallorca*, Palma, 1964, pp. 187-190; J. SASTRE MOLL, *Els Llibres d’Obra del Palau Reial de L’Almudaina*, Palma, 2001; M. BARCELÓ CRESPI y G. ROSSELLÓ BORDOY, *La Ciudad de Mallorca. La vida cotidiana en una ciudad mediterránea medieval*, Palma de Mallorca, 2006, pp. 163-172; J. DOMENGE MESQUIDA, “Arquitectura palatina del reino de Mallorca. Símbolos de poder para una efímera dinastía”, *Anales de Historia del Arte*, 23, nº esp. II (2013), pp. 79-106.

²⁰ J.M. QUADRADO, “Miscelánea histórica (1387-1399)”, *BSAL*, 2-51 (1887), p. 107; A. PONS PASTOR, *Los judíos del reino de Mallorca durante los siglos XIII y XIV*, Palma de Mallorca, 1984, p. 54.

²¹ Un inventario anterior realizado en 1361 cita “*dues làntees de Domàs ab lurs cubertes*” (G. LLOMPART, “Inventarios de templos medievales mallorquines”, *FRB*, 2 (1978), p. 661).

²² *Ibid.*, p. 661.

Al tratarse de objetos muy frágiles, con facilidad desaparecieron unos años después, aunque algunas se documentan en su emplazamiento prácticamente durante un siglo. Este es el caso de las que se hallaban en el Santuario de Santa María de Lluc, principal lugar de peregrinación de la isla desde la Edad Media, situado a 400 metros de altura en la Sierra de Tramuntana. Se trataba de un edificio gótico de reducidas dimensiones, construido con arcos de diafragma y mampostería, de cuya estructura arquitectónica no tenemos prácticamente noticias, ya que fue sustituido por una fábrica barroca en el s. XVII. Según el inventario redactado en 1395, entre la variedad de utensilios de iluminación había tres lámparas de vidrio originarias de Damasco. En 1417, la descripción realizada en el documento es más detallada y nos permite saber que estaban suspendidas de unas barras de metal colocadas sobre el altar, junto con 17 más de plata. En 1478, las de plata se habían incrementado gracias a diversas donaciones hasta 36, junto con las 3 vítreas. Es probable que el escribano no fuese capaz de identificar la procedencia, ya que solo anota que eran grandes y pintadas, pero opinamos que se trata de los mismos objetos reseñados a finales del s. XIV. La imagen de la Virgen se veneraba debajo de un pabellón de seda verde con estrellas bordadas en oro, flanqueada por las esculturas de dos ángeles que tenían en sus manos un mantel de seda verde y otro carmesí. La zona de culto religioso se completaba con una barra metálica, de la que pendían las lámparas, además de los numerosos exvotos de plata y otros materiales, en señal y recuerdo de los beneficios recibidos por los peregrinos. Un inventario de 1480 ya no cita ninguna de las de vidrio. Tal vez había cambiado la moda o se habían roto debido a su uso²³. Esta escenografía se puede intuir, salvando las distancias, en un grabado del s. XVI²⁴. La secuencia de uso de las lámparas de Damasco combinadas con las de plata en un lugar significativo de esta pequeña iglesia nos permite apuntar la selección de materiales y las relaciones suntuarias por asociación, que remarcan, por un lado, el valor intrínseco de la materia y, por otro, el virtuosismo del trabajo artesanal. Al margen de su función evidente en el alumbrado de los edificios, las lámparas también constituían para la liturgia cristiana un objeto fundamental, ligado al simbolismo de la luz que conduce a la vida eterna²⁵. Aunque exponemos una conclusión preliminar, existen indicaciones de que se trataba de un objeto apreciado en la iluminación de espacios arquitectónicos de reducidas dimensiones. Quizás por ello no se utilizó en las iglesias parroquiales más monumentales sitas en la capital o en la Catedral de Mallorca, sin embargo dicha hipótesis debería ser confirmada por estudios más exhaustivos a propósito de sus sistemas de iluminación artificial.

²³ J. MIR, “Secuestro de los bienes y alhajas de la Iglesia de Lluch é inventario de los mismos”, *BSAL*, 3 (1890), pp. 198-200, 214-216, 215; B. PASCUAL, “Translat del inventari de la capella de Madona Sta. Maria de Luch”, *BSAL*, 10 (1903-1904), pp. 209-211; J. PONS I MARQUÈS, “Inventari del or, argent, joyas e altres bens de la casa de la Verge Maria de Luc”, *BSAL*, 25 (1934), pp. 185-192; G. MUNAR OLIVER, *Breve historia del Santuario y Colegio de Ntra. Señora de Lluc*, Palma de Mallorca, 1976, p. 17; y J. OBRADOR, *Primer inventari de la capella de Santa Maria de LLuc any 1395*, Mallorca, 1992, p. 65.

²⁴ M. FORTEZA OLIVER, *La xilografía en Mallorca a través de sus colecciones: la Imprenta Guasp (1576-1958)*, Palma, 2006.

²⁵ J. DU PASQUIER, *Histoire du verre. Le Moyen Âge*, París, 2005, p. 56.

En la segunda mitad del s. XV, las importaciones de vidrios y otros objetos desde Damasco se redujeron drásticamente. Debemos recordar que la conquista y saqueo de las urbes de Alepo y Damasco por Tamerlán en 1401 constituyó un hito fundamental para la historia de estas manufacturas artísticas dado que desplazó buena parte de los artesanos sirios hacia la ciudad de Samarcanda, circunstancia que provocó la interrupción de la producción más áulica. La interpretación historiográfica tradicional ve en estos hechos la explicación a la decadencia comercial de Barcelona con el Oriente Mediterráneo, aunque Damien Coulon considera que casi no tuvieron consecuencias sobre el tráfico mercantil con esta zona²⁶. De hecho, la piratería convirtió al puerto de Rodas en el destino más frecuentado por las naves cristianas y facilitó el incremento de los intercambios con Alejandría, ciudad egipcia que sustituyó hacia 1420 los enclaves comerciales establecidos en las urbes de Siria. Es sustancial anotar que la intervención militar de Tamerlán no afectó a Egipto, en este sentido, las creaciones suntuarias islámicas, y en concreto las de vidrio, continuaron a lo largo de gran parte del s. XV. La colección del Museo del Cairo conserva, como buena prueba de ello²⁷, varias lámparas de mezquita fechadas por sus inscripciones hacia 1461-1462.

En Alejandría se emplazaba uno de los puertos más importante para los comerciantes mallorquines, que realizaron expediciones de forma regular hasta aproximadamente 1512, cuando la ruta se clausuró por el peligro turco. El mercader Maties Reya nos ofrece un testimonio de esta actividad anterior a 1474, año de su muerte, cuando viajó a Rodas y después a las costas egipcias. En Rodas comenzó a redactar un libro de cuentas en el que apuntó las compras y ventas realizadas. Entre los bienes importados desde esta localidad, se incluyen numerosas materias primas, sobre todo madejas de hilo y telas, así como cosas que sin duda podemos calificar como suntuarias. Es el caso de una tela de seda decorada con rosas de oro, un ejemplo de la importancia de la manufactura textil en la civilización islámica. La riqueza y disparidad de sus posesiones se aprecia por la presencia de telas de Brujas y un "*drap de pinzell*" con la representación de los Tres reyes de Oriente pintada en Flandes. A ello debemos sumar varias mesas procedentes de Venecia, vidrio fino de Barcelona y cerámica de Valencia. Aunque se trate de piezas aisladas entre otros muchos objetos de producción local, como por ejemplo las cuatro cortinas que pendían de la cama del mercader y que le protegían del frío²⁸, ataviadas con incensarios y letras de oro, esta multiplicidad de procedencias nos permite hacernos una idea bastante precisa del papel ejercido por los mercaderes en la distribución de una cultura material solo accesible a determinados círculos sociales, capaces de valorar sus características físicas, técnicas y creativas. Además, opinamos que constituye un caso más de cómo la pujante oligarquía urbana de mercaderes emulaba un aspecto del modelo de vida aristocrático, convirtiéndose a la vez en distribuidora y consumidora de los objetos

²⁶ D. COULON, "El comercio de Barcelona con Oriente en la Baja Edad Media (siglos XIV y XV)", *Els Catalans a la Mediterrània oriental a l'edat mitjana*, Barcelona, 2003, p. 246.

²⁷ J. DU PASQUIER, *op. cit.*, 2007, p. 62; G. WIET, *Catalogue général du Musée arabe du Caire: lampes et bouteilles en verre émaillé*, El Cairo, 1929 (1982).

²⁸ J. SASTRE MOLL, *Alguns aspectes de la vida quotidiana a la Ciutat de Mallorca (Època Medieval)*, Palma, 1997, pp. 63, 79 y 162-174.

de arte adquiridos en las rutas mediterráneas y atlánticas²⁹. La mayoría de vidrios egipcios documentados a lo largo de la segunda mitad del s. XV estaban destinados al servicio de la mesa. Preferentemente podemos citar servidoras y castañas, es decir, unas vasijas similares por su forma a la del fruto, que se utilizaban para contener líquidos, y que en muchos casos se describen como pintadas, es decir, esmaltadas³⁰.

La recepción de estas creaciones islámicas en la Corona de Aragón, y en concreto en la ciudad de Barcelona, ayudó a impulsar el artesanado artístico del vidrio. Las denominaciones “obra de Damasco”, “damasquina” o “esmaltada” se citan de manera clara en la documentación notarial catalana del s. XIV, mientras que estos términos ya no se utilizaron durante la primera mitad del s. XV, factor que se relaciona con la crisis de los vidrieros en la zona oriental. Además aparece el término “a la manera damasquina” o “contrahecho”, que ha sido interpretado por parte de la historiografía como una producción catalana que imita la técnica y se inspira en estas piezas islámicas. Los objetos esmaltados más antiguos que conservamos corresponden a finales del s. XV, y se caracterizan por una decoración en la que se detectan influencias islámicas, motivos góticos y algunas particularidades fruto del influjo veneciano, como veremos más adelante³¹. Las piezas más refinadas con la denominación de Barcelona también se detectan en las Baleares de manera muy significativa. La producción vidriera local mantenía vínculos directos con esta ciudad, como se comprueba mediante la presencia de artesanos inmigrados desde estos territorios, que debieron trasladar algunos de los conocimientos técnicos más avanzados³².

La iconografía pictórica de la época no refleja la variedad de utensilios presentes en las mesas del estamento nobiliario y mercader. Aunque algunos de estos individuos disponían de ricas vajillas de plata, estas se combinaban en las celebraciones más importantes con producciones más variadas. A las simples piezas de vidrio de fabricación local, tan solo adornadas con motivos geométricos, se le sumaron las Orientales, caracterizadas por sus ricas combinaciones de colores, que se sustituyeron en el último tercio del s. XV por vidrios esmaltados catalanes o venecianos. A todos estos objetos, debemos sumar las cerámicas de reflejo dorado provenientes de Valencia y que fueron las piezas más significativas en cuanto a la producción de barro cocido de la segunda mitad del s. XV³³. Los materiales arqueológicos lo atestiguan con creces y también la documentación notarial. Un ejemplo muy concreto es la re-

²⁹ J. YARZA, “El arte de los Países Bajos en la España de los Reyes Católicos”, *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Toledo, 1992, p. 134.

³⁰ Inventario de los bienes de la mujer de Marimon Rovira, mercader (1451), ARM, Not. C-109, fol. 67v-69v; Inventario de los bienes de Salvador Vila, platero (1456), ARM, Not. C-109, fol. 262v-266v; Inventario de los bienes de Llorenç Marí, caballero (1482), ARM, Not. C-174, fol. 273-303v.

³¹ I. DOMÈNECH I VIVES, “El vidrio”, A. BARTOLOMÉ ARRAIZA (coord.), *Las Artes Decorativas en España*, vol. XLV-1 de *Summa Artis*, Madrid, 1999, p. 498.

³² M.À. CAPELLÀ GALMÉS, *El vidre a Mallorca entre els segles XIV i XVIII*, Palma, 2009.

³³ E. GONZÁLEZ GOZALO, “Cerámica medieval (s. XIV-XV) y postmedieval (s. XVI-XVIII) de importación en Mallorca, en su contexto arqueológico urbano”, *Mallorca i el comerç de ceràmica a la Mediterrània*, Palma, 1998, pp. 46-63.

ferencia a “una bassina de terra obre de Màlica ab pintures de una y greca e corona de rey”, que utilizaba un notario mallorquín en 1516³⁴.

La recepción del vidrio veneciano

Los mercaderes genoveses y venecianos, y en especial este último colectivo que tenía cónsul en la isla³⁵, hacían escala en el puerto de la *Ciutat* de Mallorca en sus rutas hacia Flandes³⁶, Inglaterra y Europa del noroeste. Venecia, verdadera puerta de Oriente, redistribuía productos de lujo, sedas y especias, mientras que Génova detenía el monopolio del alumbre y las maderas preciosas, entre otros muchos artículos. Estos contactos también se detectan a propósito del mobiliario; así las cajas y cofres procedentes de varias regiones italianas se mencionan en las casas de los mercaderes y de los miembros del brazo nobiliario mallorquín. Es probable que constituyesen tipologías diferenciadas si atendemos a las diversas denominaciones utilizadas, como “caja pisaneca” o “caja siciliana”³⁷. Sin embargo, la Serenísima República de Venecia desempeñó un papel relevante en la difusión de técnicas artísticas³⁸, como la del esmalte sobre vidrio que dominaron en el s. XIV, ejerciendo de puente entre Oriente y Occidente³⁹. La elegancia de las producciones de la isla de Murano durante la segunda mitad del s. XV trascendió más allá de sus fronteras, como demuestran los comentarios de asombro de algunos viajeros de retorno de Tierra Santa, o por la amplitud de sus exportaciones hacia el resto de Europa. Se generó un cambio radical en su producción que pasó de hacer objetos sobre todo de uso común a la creación de artefactos de gran calidad artística destinados al consumo de las clases pudientes. La primera novedad consistió en la elaboración de un vidrio sódico (*crystallo*), incoloro, transparente y muy maleable. En segundo lugar, debemos citar el esmalte realizado por pintores decoradores que se inspiraron en la escuela pictórica de la ciudad y en grabados, realizando una armoniosa fusión de elementos ornamentales islámicos, motivos bizantinos reinterpretados en Venecia durante siglos y temas de inspiración renacentista⁴⁰.

³⁴ M. BARCELÓ CRESPI, “Luxe i interior domèstic a la Mallorca dels segles XIV-XV”, *Actes mercat de luxe, mercats de l'art*, Valencia, 7-10 octubre 2010 (en prensa).

³⁵ F. SEVILLANO COLOM, “De Venecia a Flandes (Vía Mallorca y Portugal, siglo XIV)”, *BSAL*, 23 (1968), pp. 1-33; O. VAQUER BENNASAR, *El comerç marítim de Mallorca 1448-1531*, Mallorca, 2001, pp. 82, 95 y 102; y F.C. LANE, *Le navi di Venezia*, Turín, 1983.

³⁶ G. LLOMPART MORAGUES, “Mallorca-Flandes: Línia directa i costa amunt”, F. RUIZ QUESADA y A. GALILEA ANTÓN (eds.), *La pintura gòtica hispano flamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, 2003, pp. 69-75.

³⁷ L. BUTTÀ, “Objetos de importación como objetos de lujo en la casa catalana medieval: cajas y cofres italianos”, *Vivir en palacio en la Edad Media. Siglos XII-XV*, Gerona, 2005, pp. 205-210.

³⁸ R.E. MACK, “El arte italiano y el comercio islámico”, *Mediterraneum: el esplendor del Mediterráneo medieval, s. XIII-XV*, Barcelona, 2004, pp. 321-335.

³⁹ H. TAIT, *The Golden Age of Venetian Glass*, Londres, 1979, p. 16; R. BAROVIER MENTASTI y S. CARBONI, “Le verre émaillé, entre l’Orient méditerranéen et Venise”, *Venise et l’Orient. 828-1797*, París, 2006, pp. 255-259.

⁴⁰ A. DORIGATO, *L'arte del vetro a Murano*, Venezia, 2002, pp. 50 y 58.



Fig. 1. Botella, taller de la Corona de Aragón, último cuarto del s. XV. Vidrio soplado al aire, esmaltado y dorado, 13,5 cm ø de base x 21,5 cm. Madrid, © Museo Nacional de Artes Decorativas.



Fig. 2. Detalle del reverso de la pieza anterior.

En el caso de Mallorca, es durante el último tercio del s. XV cuando hemos detectado de forma muy esporádica algunas de estas producciones. El doncel Lluc Sanglada custodiaba en el interior de un aparador tres piezas de vidrio incoloro de Venecia, junto con obras de Barcelona y otras de elaboración local (1480)⁴¹. Otro miembro del estamento militar en 1491 disponía de dos tazas de vidrio de “venecians smaltades”⁴². A propósito de este último objeto, el calificativo utilizado por el escribano lo sitúa entre las producciones decoradas con esmaltes de colores y que supusieron un nuevo referente, una vez superadas las islámicas, para las manufacturas del vidrio europeas, entre ellas la catalana. Los materiales arqueológicos locales de este período no nos aportan, al igual que las colecciones museográficas, ejemplares significativos.

En este contexto es obligado citar una pieza atribuida a talleres de la Corona de Aragón, en concreto una botella morada fechada en el último cuarto del cuatrocientos, conservada en las colecciones del Museo Nacional de Artes Decorativas (Figs. 1-2)⁴³. Fue adquirida en una subasta internacional, procedente de una residencia nobiliaria de Palma. El objeto en cuestión interrelaciona elementos decorativos islámicos, por ejemplo la pseudoepigrafía, con motivos venecianos, en especial los tondos figurados, y asimismo pueden establecerse conexiones con los repertorios utilizados en la cerámica de reflejo metálico de Manises del último tercio del s. XV⁴⁴. En el Cleveland Museum of Art se custodia un paralelo, con evidentes conexiones en su decoración, que ha sido atribuido a Murano y fechado hacia 1480⁴⁵. Las características formales e iconográficas han permitido relacionar también este ejemplar mallorquín de lujo con los objetos vítreos enviados desde Barcelona por Fernando el Católico a su mujer, Isabel, a la villa de Alcalá de Henares en 1503⁴⁶. El inventario indica una extraordinaria variedad formal y tipológica de esta parafernalia, además de ser una muestra significativa del comienzo de la estima hacia los productos vítreos, que se intensificó a lo largo del s. XVI⁴⁷. Abundan los vidrios azules, morados e incoloros, como por ejemplo, “un jarro de vidrio morado con unos cercos dorados, y esmaltado de esmalte blanco, con su asa”. Además, las descripciones son tan precisas, que permiten establecer paralelismos claros con la pieza mallorquina del Museo Nacional de Artes Decorativas. En concreto se describe una pieza “[...] con unas letras de esmalte blanco, y unas ruedas doradas al derredor, y en medio de cada rueda, unas figuras de

⁴¹ J. SASTRE MOLL, *op. cit.*, 1997, pp. 191-213.

⁴² Inventario de los bienes de Baltasar Tomás, doncel, ARM, Not. M-490, fol. 4-18.

⁴³ N° de inventario 19.969. Véase: M.M. FERNÁNDEZ MARTÍN, “Botella”, *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Madrid, 2000, pp. 408-409; J. CARRERAS BARREDA, “Taller de la Corona de Aragón. Botella con asas”, *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, Madrid, 2004, pp. 515-516.

⁴⁴ I. DOMÈNECH I VIVES, “El vidre d’ús i de prestigi”, *L’Art Gòtic a Catalunya. Arts de l’Objecte*, Barcelona, 2008, pp. 181-207.

⁴⁵ R. BAROVIER MENTASTI *et al.*, *Mille anni di arte del vetro a Venezia*, Venecia, 1982, pp. 82-83.

⁴⁶ M.C. GONZÁLEZ MARRERO, *La casa de Isabel la Católica. Espacios domésticos y vida cotidiana*, Ávila, 2005, pp. 121-184.

⁴⁷ J.L. GONZÁLEZ GARCÍA, “El coleccionismo de vidrio artístico español en los siglos XVI y XVII”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 73 (1998), pp. 113-114; J. CARRERAS I BARREDA e I. DOMÈNECH I VIVES, “El vidre sumptuari a la Corona d’Aragó entre els segles XV i XVI”, J.A. GISBERT (ed.), *Sucre i Borja, la canyamel dels Ducs del trapig a la taula*, Gandía, 2000, pp. 421-422.

mujeres e de hombres”⁴⁸. La selección de inventarios insulares utilizada para redactar este estudio no cita otros ejemplares con características idénticas, aunque sí hemos localizado en 1506 un frutero de color morado dorado, bien guardado en el interior de un mueble, entre los bienes de un doncel mallorquín⁴⁹. Además, tenía otros dos fruteros incoloros, uno azul y otra pieza dorada. Los colores de la pasta de vidrio y la técnica del dorado son indicios de producciones de calidad, aunque el escribano no indicó su procedencia geográfica ni los motivos representados a partir de los argumentos expuestos se puede conectar con el objeto conservado y las piezas inventariadas en Alcalá de Henares.

Los productos flamencos

Aprovechando las bodegas de los convoyes italianos y de otras naciones que regresaban hacia el Mediterráneo, una parte significativa de la cultura material más sofisticada elaborada en Flandes y territorios afines, en especial los tejidos y los tapices, inundó los mercados y determinó la moda europea en el último tercio del s. XV⁵⁰. El mercader mallorquín Jordi Pont viajó en 1459 en un convoy de galeras venecianas que se dirigía a Brujas, donde ya existía un consulado catalán desde el s. XIV, un puerto en el que pululaban activos comerciantes ávidos de adquirir las materias más diversas, como se refleja en el libro del Consulado⁵¹. Es imposible sintetizar la gran variedad de objetos importados. Si nos centramos en los ejemplares decorados conservados, debemos citar la silla de roble de Alfàbia (Mallorca). Se trata de una butaca de considerables dimensiones que podemos asociar a las numerosas citaciones de los inventarios relativas a diferentes tipos del mobiliario medieval procedentes del norte. Es una pieza excepcional, ya que, como indica Gabriel Llopart, en los albergues de la nobleza tan solo el señor de la casa disponía de un bien de estas características para poderse sentar, y el resto de los miembros de la familia utilizaban bancos o sillas elaborados con otros materiales y técnicas. Los relieves que la particularizan representan el romance de *Tristán e Isolda*⁵².

El inventario de 1470 de Joan Bartomeu, ciudadano, que desarrollaba actividades comerciales, computa numerosas materias y ejemplares suntuarios importados desde la zona de Flandes, en especial telas. Aparte de una caja grande de roble, son de nuestro interés los cuatro “*salomons de leutó de Flandes grans e dos petits*”⁵³. El manual de mercadería del barcelonés Gaspar de Muntaiany, fechado hacia 1480-1490, anotó

⁴⁸ J. CARRERAS BARREDA, *op. cit.*, 2004, p. 516; I. DOMÈNECH I VIVES, *op. cit.*, 2008, p. 207.

⁴⁹ Inventario de los bienes de Tomàs des Bach, doncel, ARM, Not. M-612, fol. 240v-253.

⁵⁰ J. YARZA, *op. cit.*, 1992, p. 150.

⁵¹ G. LLOMPART MORAGUES, *op. cit.*, 2003, p. 71; D. PIFARRÉ I TORRES, *El comerç internacional de Barcelona i el mar del Nord (Bruges) a finals del segle XIV*, Barcelona, 2002; y P. DESPORTES BIELSA, “El consulado catalán de Brujas (1330-1488)”, *Aragón en la Edad Media*, 14-15 (1999), pp. 375-390.

⁵² G. LLOMPART MORAGUES, “La silla de Alfàbia y la materia de Bretaña en la Mallorca de la Baja Edad Media”, *Archivo Español de Arte*, 59 (1986), pp. 353-362, y “Anònim. Cadira”, *Mallorca Gòtica*, Palma, 1998, pp. 324-327.

⁵³ M. BARCELÓ CRESPI, *op. cit.* (en prensa).



Fig. 3. Lámpara de techo, Alemania, segunda mitad del s. XV. Bronce o latón sobredorado, 75 x 75 cm. Palma, Monasterio de Santa María de la Real.

entre los bienes suntuarios apreciados por los mallorquines los candelabros y los cuencos de latón⁵⁴. En el Monasterio de Santa María de la Real, fundación cisterciense del s. XIII cercano a Palma, se conserva en una celda del piso superior, aunque es probable que esta no sea su ubicación original, un candelabro de bronce sobredorado atribuido a talleres alemanes y fechado en el s. XV⁵⁵, que ya fue dado a conocer por G. Llopart⁵⁶ (Fig. 3). Se trata de una lámpara de 12 brazos. Algunos de hierro y procedentes de una restauración de cronología posterior, mientras que los originales son más gráciles y presentan en el extremo inferior una decoración en forma de rosa. Los brazos se disponen en dos niveles superpuestos, siendo los superiores de tamaño inferior, todos ellos desmontables para poder facilitar su transporte. El vástago central se caracteriza por la combinación de nudos cónicos, que en la parte inferior culmina con una cabeza de león, labrada con trazos cincelados profundos, del cual pendería una anilla en su boca. En su parte superior, antes de la anilla que permite suspenderla del techo, presenta la figura de un salvaje amenazante, que ha perdido su garrote, con mechones de vello por todo su cuerpo (Fig. 4). Que se trate de un objeto probablemente de bronce, lo aleja de las producciones de Dinant, como por ejemplo

⁵⁴ O. VAQUER BENNASAR, *op. cit.*, 2001, p. 451; F. SEVILLANO COLOM, “Un manual mallorquín de mercadería medieval”, *Anuario de Estudios Medievales*, 9 (1974-1979), pp. 517-530.

⁵⁵ Inventario de Bienes de la Iglesia Católica, nº 7.618, autora de la ficha: Carmen Colom, MEC-UIB.

⁵⁶ G. LLOPART MORAGUES, *op. cit.*, 2003, p. 71.

la conocida lámpara de Solsona⁵⁷ que, junto a otras piezas conservadas en el Metropolitan Museum of Art o de un fragmento de león del Victoria and Albert Museum, remiten al modelo representado en el Matrimonio Arnolfini de Jan van Eyck (1434, National Gallery, Londres). También el material distancia este objeto de la documentación notarial insular antes aludida.



Fig. 4. Hombre salvaje. Detalle de la pieza anterior.

El salvaje, identificado por Llompart como babuino, tiene otros paralelos que se atribuyen a producciones seriadas realizadas en Alemania en la segunda mitad del s. XV, probablemente en la zona de Nuremberg⁵⁸, donde sus talleres entablaron competencia con los Países Bajos en la elaboración de lámparas en forma de corona y aguamaniles. En el Victoria and Albert Museum de Londres⁵⁹, se custodia un salvaje arrodillado y en posición de golpear con un palo, en este caso de latón. Otro ejemplar pertenece a la colección del Cleveland Museum of Art⁶⁰. Otros hombres salvajes en posturas similares y de idéntica escala se exhibieron en una exposición en Hambur-

⁵⁷ J. BARRACHINA NAVARRO, “Llum gòtic”, *Thesaurus-estudis: l’art als bisbats de Catalunya 1000-1800*, Barcelona, 1986, pp. 224-225, y “Llum”, *Catàleg d’art romànic i gòtic. Museu Diocesà i Comarcal de Solsona*, Solsona, 1990, pp. 274-275; *Vivir en palacio en la Edad Media, op. cit.*, 2005, p. 259.

⁵⁸ W.D. WIXON, “The Art of Nuremberg Brass Work”, *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg 1300-1550*, Nueva York, 1986, pp. 75-80.

⁵⁹ N° de inventario M168-1937.

⁶⁰ W.D. WIXON, “Four Late Gothic Additions to the Medieval Treasury”, *The Bulletin of The Cleveland Museum of Art*, 56 (1969), pp. 328-330; G.G.-H., “Wild man”, T. HUSBAND, *The Wild Man. Medieval Myth and Symbolism*, Nueva York, 1980, p. 176.

go en 1963⁶¹. El ejemplar mallorquín corrobora que estas piezas formaban parte de candelabros, aspecto que ya se insinuó en sus respectivas fichas de catálogo. A pesar de las grandes similitudes entre todos ellos, como por ejemplo el cinturón doblado en helicoidal y el pañuelo de su cabeza, otros detalles dejan claro las variaciones en los modelos cera realizados para la fundición, aspecto que denota la existencia de varios talleres o la repetición de un mismo original a lo largo de una cronología indeterminada. Aunque de manera hipotética, una observación detallada de la escultura de nuestro salvaje, en especial de la mano izquierda y de una de las rodillas, nos conduce a pensar que en origen se ideó como tenante de escudo, una característica que comparte con los anteriores y que se deduce de otras representaciones⁶². Una vez perdidos estos atributos, tal vez por una reinterpretación iconográfica, la lámpara del salvaje pudo asimilarse a San Onofre⁶³, un santo venerado en este monasterio, como atestiguan diversas obras pictóricas posteriores.

Consideraciones finales

La conjugación de la documentación de archivo con los materiales arqueológicos, junto con el conocimiento detallado de algunas de las principales producciones de objetos de arte, nos ha permitido comprobar el papel que ejercían los poderosos mercaderes en la distribución de obras y en la configuración del gusto de las clases dominantes, del cual también participaban en cierto grado. Nuestra aportación no agota el tema y es, por lo tanto, susceptible de ser revisada con el estudio de nuevas fuentes, pero creemos que refuerza la idea tratada por otros autores, desde posicionamientos historiográficos diferentes, que los comerciantes del Reino de Mallorca contribuyeron a la redistribución de materias en el tráfico marítimo. Se ha optado por incidir en el contexto de uso y las relaciones que se establecieron entre objetos de distinta procedencia, muchos de ellos de naturaleza frágil y sitios en el ámbito residencial privado, que estuvo sujeto a los cambios de moda, sustitución y desaparición. En definitiva, se refleja la combinación híbrida de elementos islámicos junto a las producciones góticas, incluso en algunos interiores religiosos.

⁶¹ L. LOTTE (ed.), *Die wilden Leute des Mittelalters*, Hamburgo, 1963, nos. 13-14 y 16-18.

⁶² T. HUSBAND, *op. cit.*, 1980, p. 179.

⁶³ R. BARTRA, *El salvaje en el espejo*, Barcelona, 1996, pp. 90-91; J.M. AZCÁRATE RISTORI, "El tema iconográfico del salvaje", *Archivo Español de Arte*, 21 (1948), pp. 81-99.