



Universitat de Lleida

Pintura tardogòtica a l'Aragó i Catalunya: Pere Garcia de Benavarri

Alberto Velasco Gonzàlez

<http://hdl.handle.net/10803/385729>

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



Universitat de Lleida

FACULTAT DE LLETRES

TESI DOCTORAL

**PINTURA TARDOGÒTICA A
L'ARAGÓ I CATALUNYA:
PERE GARCIA DE BENAVERRI**



VOLUM I

PROGRAMA DE DOCTORAT: LA TRANSMISSIÓ DE LES FORMES ARTÍSTIQUES

TESI DOCTORAL QUE PRESENTA:

ALBERTO VELASCO GONZÀLEZ

DIRIGIDA PER:

DR. FRANCESC FITÉ I LLEVOT

2015



Escut heràldic del pintor Pere Garcia a partir de la taula de fundació d'aniversaris del Museu Frederic Marès (cat. 24)

Dibuix de Josep M. Palau Baduell



ÍNDIX VOLUM I

ABREVIATURES	9
RESUMS	10
PREÀMBUL I AGRAÏMENTS	11
1. STATUS QUAESTIONIS	19
2. VIDA FAMILIAR I CONSIDERACIÓ SOCIAL	76
3. SARAGOSSA. INICIS I FORMACIÓ DEL PINTOR (1445-1450)	
3.1. ELS DOCUMENTS SARAGOSSANS RELACIONATS AMB PERE GARCIA	81
3.2. LA IMPLANTACIÓ DEL MODEL FLAMENC: L'ASCENDENT DE L'ARQUEBISBE DALMAU DE MUR (1431-1456)	83
3.3. L'ENTORN DEL PINTOR BLASCO DE GRAÑÉN I LA PRIMERA GENERACIÓ DEL TARDOGÒTIC A ARAGÓ	100
3.4. A LA RECERCA DEL PERE GARCIA ACTIU A SARAGOSSA: EL TALLER DE BLASCO DE GRAÑÉN, EL RETAULE DE SAN MARTÍN DE RIGLOS, I OBRES AFINS	104
3.5. EL RETAULE MAJOR DE VILLARROYA DEL CAMPO: CLAU PER AL DESVETLLAMENT DE L'ETAPA SARAGOSSANA DE PERE GARCIA	119
3.6. A PARTIR DEL RETAULE DE VILLARROYA DEL CAMPO: ALTRES OBRES DE L'ETAPA SARAGOSSANA	129
4. DES DE BENAVERRI: CAP A 1450-1455	
4.1. ALGUNES EVIDÈNCIES DOCUMENTALS I ESTILÍSTIQUES	133
4.2. 1450: UN RETAULE SIGNAT I DATAT PER A BELLCAIRE D'URGELL	136
4.3. A PROPÒSIT DEL RETAULE DE BELLCAIRE: ALGUNES PAUTES FLAMENQUES EN L'OBRA DE PERE GARCIA	140
4.4 UN RETAULE A SANTA MARIA DE BENAVERRI PER ALS COMTES DE RIBAGORÇA?	145
5. L'ETAPA BARCELONINA. GARCIA AL CAPDAVANT DEL TALLER DE BERNAT MARTORELL (1456-1458)	
5.1. CONSIDERACIONS PRÈVIES. LA SIGNATURA DEL CONTRACTE AMB ELS MARTORELL	149
5.2. LA PINTURA A BARCELONA CAP A 1450	156
5.3. UN ENCÀRREC DE SANÇA XIMENIS DE FOIX I DE CABRERA: EL RETAULE DE LES SANTES CLARA I CATERINA DE LA CATEDRAL DE BARCELONA	164
5.4 LA COL·LABORACIÓ DE JUAN DE LA ABADÍA EL VELL A BARCELONA	172
5.5 DOS RETAULES PER A SANT QUIRZE DEL VALLÈS I VILALBA SASSERRA	175

6. SEGON RETORN A BENAVERRI (CAP A 1458-1473)

6.1. LA MARXA DE BARCELONA: DOS DOCUMENTS DEL 1460	178
6.2. ALGUNES OBRES CONSERVADES I DE FILIACIÓ CRONOLÒGICA DIFÍCIL	179
6.3. EL RETAULE DE SANT VICENÇ FERRER DE CERVERA (1459-1460)	181
6.4. UN CARRER LATERAL DE RETAULE DEDICAT A SANT MIQUEL ORIGINARI DE L'AMETLLA DE SEGARRA	186
6.5. EL RETAULE DE PERALTA DE LA SAL: LA COL·LABORACIÓ AMB JAUME FERRER	188
6.6. SOBRE EL PINTOR DE LA SUBPREDEL·LA AMB ELS PROFETES DEL RETAULE DE PERALTA DE LA SAL	202
6.7. AL VOLTANT DEL RETAULE DE PERALTA DE LA SAL: ELS POSSIBLES PROMOTORS I UNA CRONOLOGIA RELATIVA	207
6.8. UN RETAULE DE SANT BERNARDÍ PER ALS FRANCISCANS DE BARBASTRE (1463)	210
6.9. UN RETAULE DE SANT VICTORIÀ PER A L'ESGLÉSIA DE SANT SALVADOR DE BARBASTRE (1468-1469)	212
6.10. EL PANORAMA PICTÒRIC A LA FRANJA I L'ÀREA DE BARBASTRE	213

7. DARRERS TREBALLS: CAP A 1470-1485

7.1. PERE GARCIA A LLEIDA EL 1473: UN RETAULE PER ALS DOMINICS?	219
7.2. NOUS HORIZONS PROFESSIONALS: L'ARRIBADA DE PERE GARCIA A LLEIDA	222
7.3. MARTORELL, FERRER, GARCIA: L'ARRIBADA DELS PRIMERS FLAMENQUISMES A LLEIDA	225
7.4. UNA OBRA PER A LA PARRÒQUIA MÉS INSIGNE: EL RETAULE DE L'ESGLÉSIA DE SANT JOAN DE LLEIDA	237
7.5. L'ESTIL DEL RETAULE DE SANT JOAN DE LLEIDA: EL FUNCIONAMENT DEL TALLER I LA PRESÈNCIA DE COL·LABORADORS	247
7.6. EL RETAULE DE MONTANYANA. LA COL·LABORACIÓ AMB EL MESTRE DE VIELHA	253
7.7. LA PINTURA DE RETAULES A BARBASTRE I EL SOMONTANO (FINAL DEL SEGLE XV-INICIS DEL SEGLE XVI)	257
7.8. UN RETAULE INÈDIT DE PERE GARCIA A CASTILLAZUELO (CAP A 1481-1482)	262
7.9. EL RETAULE MAJOR DEL MONESTIR DE SANT FRANCESC DE BARBASTRE (1482-1485)	266

8. LA DESAPARICIÓ DE PERE GARCIA (1485). DESMEMBRAMENT DEL TALLER. ELS SEUS SEGUIDORS

8.1. RETORN A BENAVERRI I DESAPARICIÓ DEL PINTOR	290
--	-----



8.2. BARTOMEU GARCIA (DOC. 1484-1496), PINTOR DE BENAVERRI	291
8.3. BENAVERRI COM A NUCLI DE PRODUCCIÓ PICTÒRICA ALS DARRERS ANYS DEL SEGLE XV	295
8.4. EL MESTRE DE VIELHA, DEIXEBLE DE PERE GARCIA. LA PROPOSTA D'IDENTIFICACIÓ AMB BARTOMEU GARCIA	298
8.5. NOVES OBRES PER AL CATÀLEG DEL MESTRE DE VIELHA (I NOVETATS SOBRE ALTRES JA CONEGUDES)	304
8.6. PERE ESPALLARGUES (DOC. 1490-1495), PINTOR DE LA VILA DE MOLINS I DE BENAVERRI	312
8.7. ELS «ALTRES» ESPALLARGUES	316
8.8. PERE ESPALLARGUES, DEIXEBLE DE PERE GARCIA	320
8.9. PERE ESPALLARGUES I EL MESTRE DE VIELHA: COL·LABORADORS HABITUALS O PUNTUALS?	322
9. CATÀLEG RAONAT	
CONSIDERACIONS GENERALS	327
SARAGOSSA. INICIS I FORMACIÓ DEL PINTOR (1445-1450) (CAT. 1 – CAT. 5)	329
DES DE BENAVERRI: CAP A 1450-1455 (CAT. 6 – CAT. 9)	354
L'ETAPA BARCELONINA. GARCIA AL CAPDAVANT DEL TALLER DE BERNAT MARTORELL (1456-1458) (CAT. 10 – CAT. 12)	406
SEGON RETORN A BENAVERRI: CAP A 1458-1473 (CAT. 13 – CAT. 20)	451
DARRERS TREBALLS: CAP A 1470-1485 (PERE GARCIA DE BENAVERRI I TALLER) (CAT. 21 – CAT. 55)	568
10. CONCLUSIONS	769

ÍNDIX VOLUM II

11. IL·LUSTRACIONS	7
12. APÈNDIX DOCUMENTAL	
12.1. APÈNDIX DOCUMENTAL 1: PERE GARCIA I BARTOMEU GARCIA	225
12.2. APÈNDIX DOCUMENTAL 2: SEGLE XX	245
BIBLIOGRAFIA	273



ABREVIATURES

ABV: Archivo Barón de Valdeolivos
ACA: Arxiu de la Corona d'Aragó
ACL: Arxiu Capitular de Lleida
ADL: Arxiu Diocesà de Lleida
ADU: Arxiu Diocesà d'Urgell
AFB: Arxiu fotogràfic de Barcelona
AFCEC: Arxiu fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya
AHN: Archivo Histórico Nacional
AHCB: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona
AHPB: Arxiu Històric de Protocols de Barcelona
AHPH: Archivo Histórico Provincial de Huesca
AHPZ: Archivo Histórico Provincial de Zaragoza
AMA: Arxiu Municipal d'Àger
AMB: Archivo Municipal de Barbastro
ANC: Arxiu Nacional de Catalunya
APB: Arxiu Parroquial de Benavarri
APF: Archivo Parroquial de Fonz
APNZ: Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza
ASV: Archivo Segreto Vaticano
BC: Biblioteca de Catalunya
BRAH: Biblioteca de la Real Academia de la Historia
CGZ: Casa de Ganaderos de Zaragoza
CMAA: The Cleveland Museum of Art Archives
CRBMC: Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya
FDPH: Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca
FP: Frick Photoarchive (Frick Art Reference Library)
IAAH: Institut Amatller d'Art Hispànic
RAH: Real Academia de la Historia

RESUMS

Aquesta tesi doctoral aborda la personalitat de Pere Garcia, pintor de Benavarri documentat entre 1445 i 1485. Es tracta d'un dels principals representants del tardogòtic a l'Aragó i Catalunya que apareix documentat a Saragossa, Benavarri, Barcelona, Cervera, Lleida i Barbastro. Igualment, conservem treballs no documentats que procedeixen d'altres localitats emplaçades a les actuals demarcacions de Saragossa, Barcelona, Lleida i Osca. Garcia va formar-se a Saragossa durant els anys quaranta del segle XV al costat de Blasco de Grañén, però després va iniciar un interessant periple professional que el va portar a col·laborar amb els hereus de Bernat Martorell i amb Jaume Ferrer II. Al final de la seva trajectòria va encapçalar un taller exitós en què van integrar-se Pere Espallargues i el Mestre de Vielha, al darrer dels quals proposem identificar amb Bartomeu Garcia, pintor de Benavarri a qui cal considerar un descendent de Pere Garcia.

Esta tesis doctoral aborda la personalidad de Pere García, pintor de Benabarre documentado entre 1445 y 1485. Se trata de uno de los principales representantes del tardogótico en Aragón y Cataluña que aparece documentado en Zaragoza, Benabarre, Barcelona, Cervera, Lleida y Barbastro. Igualmente, conservamos trabajos no documentados que proceden de otras localidades emplazadas en las actuales demarcaciones de Zaragoza, Barcelona, Lleida y Huesca. García se formó en Zaragoza durante los años cuarenta del siglo XV junto a Blasco de Grañén, pero luego inició un interesante periplo profesional que le llevó a colaborar con los herederos de Bernat Martorell, así como con Jaume Ferrer II. Al final de su trayectoria encabezó un taller exitoso en el cual se integraron Pere Espallargues y el Maestro de Vielha, al último de los cuales proponemos identificar con Bartomeu García, pintor de Benabarre a quien hay que considerar un descendiente de Pere García.

This thesis deals with the personality of Pere Garcia, painter from Benavarri documented between 1445 and 1485. He is one of the leading representatives of Late Gothic Painting in Aragon and Catalonia, and is documented in Saragossa, Benabarre, Barcelona, Cervera, Lleida and Barbastro. Otherwise, some undocumented works come from several localities in Saragossa, Barcelona, Lleida and Huesca. Garcia was formed in Saragossa during the forties of the 15th century with Blasco de Grañén, but afterwards he began an interesting professional journey that includes collaborations with the heirs of Bernat Martorell and, also, with Jaume Ferrer II. At the end of his career he led a successful workshop in which joined Pere Espallargues and the "Mestre de Vielha", the last, an anonymous painter that we propose to identify with Bartomeu Garcia, a painter from Banabarre who should be considered a descendant of Pere Garcia.



PREÀMBUL I AGRAÏMENTS

Un pintor i el seu àmbit preferent d'actuació. Aquests seran els dos objectius principals d'estudi d'aquesta tesi doctoral. Un pintor, Pere Garcia, documentat entre 1445 i 1485. I un territori, que abasta una gran àrea ubicada dins les actuals demarcacions de Lleida i Osca. Aquesta àrea definida pel treball del mestre inclou Lleida ciutat i la seva àrea d'influència, diverses regions del Prepirineu i el Pirineu, l'entorn de Barbastre i l'actual Somontano, així com la Franja, principalment la Ribagorça i la Llitera. Es tracta d'una tesi, per tant, que va més enllà de les fronteres político-administratives i que se centra en un territori ampli i divers, amb realitats socio-culturals variades.

La informació que conservem sobre el desenvolupament de la pintura a Lleida i la Franja durant la segona meitat del segle XV és ben escassa. Els estralls causats per la Guerra Civil Espanyola han suposat la desaparició de nombroses obres i de la majoria d'arxiu notarial de la regió, uns condicionants epistemològics massa importants com per poder escriure les pàgines d'aquesta història amb suficients garanties. En el cas de Lleida ciutat tampoc hem conservat un conjunt prou representatiu d'obres produïdes en aquell moment. Ben poc és el que ha arribat fins als nostres dies d'allò pintat durant la segona meitat del segle XV per als diferents altars o capelles de les esglésies de la capital lleidatana. De l'antiga catedral, la Seu Vella, tot s'ha perdut. Així les coses, el poc que ens ha pervingut només permetrà traçar visions parcials i no sempre fiables. És segurament per això que l'estudi del tardogòtic pictòric lleidatà no ha cridat l'atenció dels especialistes fins data recent, i mai amb la intensitat que ho han fet moments precedents de la història de la pintura a Lleida, com el representat per la nissaga dels Ferrer. En relació als artistes, aquestes coordenades a les que fem referència venen donades per una sèrie de pintors, alguns d'ells amb noms i cognoms, altres encara anònims, però tots ells molt poc coneguts.

Davant aquest desagraït panorama, l'única opció és mirar d'aprofundir en aquells aspectes que, *a priori*, semblen més suggeridors i que es troben relacionats amb aquelles obres que sí han arribat fins als nostres dies. La majoria de casos, tanmateix, no tenen a veure amb la producció pictòrica duta a terme a Lleida ciutat, sinó amb zones com la Noguera i el Pallars, o amb altres regions de l'àmbit pirinenc i prepirinenc, un espai en el qual cal incloure aquells retaules procedents de territoris situats entre els rius Cinca i Noguera Ribagorçana, com la Ribagorça, la Llitera o l'actual Somontano. Es tracta d'obres secundàries, produïdes

fora dels nuclis principals en què residien les classes benestants, aquelles que podien sufragar encàrrecs ambiciosos. Malgrat això, aquestes realitzacions, deixant de banda el caràcter secundari que les singularitza, mereixen ser objecte d'un estudi detallat. Van ser producte de tallers locals, alguns dels quals van treballar amb força èxit, ja que el volum de treballs que hem conservat ens fa pensar en una activitat prou desenvolupada. El cas de Pere Garcia i els seus seguidors corrobora el que acabem de dir.

Ara per ara, les dificultats adduïdes, juntament amb l'absència d'estudis monogràfics dedicats a la pintura que es va produir en aquestes regions perifèriques, esdevenen handicaps a l'hora de plantejar estudis de síntesi. És plausible pensar que en algunes d'aquestes zones no van existir tallers autòctons de pintura sobre taula, i que els retaules coneguts o conservats van ser deguts a l'activitat de mestres que, en un moment donat, es van establir allí. Això ens porta a afirmar que les característiques de la pintura que es va produir en regions com la Val d'Aran, el Pallars o, en algun cas, el Solsonès, van ser fruit de l'influx de pintors que havien desenvolupat la seva activitat en regions més meridionals. Va ser precisament en aquests àmbits pirinencs on van tenir un paper essencial els seguidors de Pere Garcia, entre ells Pere Espallargues i el denominat Mestre de Vielha.

Garcia, amb tot, no només va treballar a la Franja o a Lleida, i aquesta és una qüestió que condicionarà el desenvolupament d'aquesta tesi. Va formar-se segurament a Saragossa al costat de Blasco de Grañén, a finals dels anys trenta o inicis dels quaranta del segle XV. Allà apareix treballant entre 1445 i 1449. El 1452 el documentem per primer cop a Benavarri, la que se suposa la seva localitat nadiua, i tres anys després signa un document transcendental en la seva trajectòria, el contracte que havia de portar-lo a fer-se càrrec del que havia estat el taller pictòric més important de Barcelona durant molts anys, el de Bernat Martorell. Cap a 1458 o 1459 va tornar a Benavarri, i durant els anys seixanta va treballar per a diferents parròquies de Barbastro. En aquells anys ja havia establert els primers contactes amb l'entorn pictòric de Lleida capital, ciutat en la qual apareix documentat el 1473, uns contactes que culminaran amb l'encàrrec del retaule major de la parròquia més important, la de Sant Joan. Els seus darrers esments el situen treballant, finalment, a la zona de Barbastro, ja als anys vuitanta. Aquesta trajectòria marcada pels nomadismes i la itinerància ens dibuixa un perfil d'artista conegut a través d'altres casos, com els de Jaume Huguet o Bartolomé Bermejo, que també ens apareixen actius en diferents ciutats importants de la Corona d'Aragó, el primer a València i Barcelona, i el segon a Saragossa i Barcelona.



El lapse cronològic que marca l'activitat del nostre protagonista coincideix plenament amb un subperíode ben conegut de la nostra pintura medieval, el tardogòtic. Quan Garcia comença a treballar a Saragossa, allà està quallant el nou llenguatge flamenquitzant de la mà —entre altres agents— de l'arquebisbe Dalmau de Mur i d'alguns artífexs forans que treballen a recer del prelat, com els escultors Fortaner d'Usesques o Franci Gomar. El 1443 es signarà el contracte d'una obra que segurament va ser transcendental en aquest procés d'implantació del nou lèxic nòrdic, el retaule de la capella de les *Casas del Puente* de Saragossa, seu del govern municipal. Si fem cas dels termes en què s'expressa el document signat per Pere Joan, havia de ser afí a les noves propostes. El mateix any, els consellers barcelonins contractaven amb Lluís Dalmau la Mare de Déu dels Consellers, una de les fites de l'*ars nova* a la Corona d'Aragó. Tot plegat demostra que quan Garcia va iniciar el seu periple professional, s'estaven desencadenant importants canvis que van poder condicionar la seva formació i els seus primers passos en el món dels pinzells. No podem oblidar que el seu mestre, Blasco de Grañén, va ser el principal representant del segon internacional a l'Aragó, i que quan Garcia va traslladar-se a Barcelona es va fer càrrec, igualment, de l'obra que havia encapçalat el desenvolupament d'aquest llenguatge a la capital catalana. Per tant, la formació de Garcia es devia produir en el marc d'aquest llenguatge, tot i que poc després el seu art va virar cap a altres viarany expressius.

És necessari apuntar que la producció de Garcia i els pintors del seu entorn s'emmarca en el procés de difusió de la pintura d'influència nòrdica a les actuals demarcacions de Lleida i Osca. En aquesta última van jugar un important paper pintors com els Abadía, Miguel Ximénez, Martín Bernat o Martín de Soria, mentre que en el cas de Lleida, va ser el treball de Pere Garcia i els seus seguidors l'eix vertebrador d'aquesta difusió, que va trobar ressò, d'altra banda, en tot un seguit de pintors dels quals avui gairebé no en sabem res. Aquesta manca de coneixement, juntament amb la possibilitat d'aportar novetats, esdevenien bons motius a l'hora de triar el nostre tema de recerca per a la tesi doctoral. El desenvolupament posterior ens ha portat a centrar-nos en un sol pintor, Pere Garcia, tot i que sense perdre de vista als seus seguidors més immediats, Pere Espallargues i el Mestre de Vielha.

La tria del tema, emperò, té un origen més atzarós que es remunta a una tarda del curs 1997-1998 a la Universitat de Lleida, quan qui subscriu això cursava la llicenciatura d'història de l'art. M'havia matriculat a l'assignatura *Art Català Medieval II*, però no vaig

assistir a la primera classe, probablement, per motius ben prosaics. Aquell primer dia el professor titular de la matèria va proposar una sèrie de temes als alumnes per tal d'elaborar el corresponent treball de curs, uns temes que giraven al voltant de pintors i escultors en concret. Ferrer Bassa, Bartomeu de Robio, Lluís Borrassà, Pere Joan, Bernat Martorell o Jaume Huguet van ser noms que van quedar ràpidament adjudicats, mentre que altres més secundaris van restar disponibles per aquells pocs alumnes que, com un servidor, s'havien perdut aquell primer repartiment.

El següent dia de classe vaig adreçar-me al professor per comentar-li que no havia pogut assistir la sessió anterior i que, en conseqüència, encara no tenia treball assignat. Em va convidar a passar pel seu despatx i a triar un tema entre els que restaven lliures. Un cop allà, a part d'una esbrancada considerable per haver faltat a la primera sessió, el professor em va detallar els dos únics temes disponibles: un era la nissaga dels Ferrer, i l'altre Pere Espallargues, un pintor força secundari i d'escassa qualitat actiu al Pirineu lleidatà i oscense. Arrufant el nas i després de la tirada d'orelles inicial, el professor em va recomanar que no escollís el primer, ja que era una qüestió complexa sobre la qual, a més, estava a punt de defensar-se una tesi doctoral, la d'Isidre Puig. Per tant, no em quedava cap altra opció que la del pintor Espallargues.

Aquell treball va ser la meva primera incursió en l'àmbit de la pintura gòtica, un món sobre el qual no sabia gran cosa. Va ser, a més, un dels meus primers intents de recerca disciplinada pròpiament dita, a banda del detonant d'aquesta tesi doctoral. Recordo que un cop presentat, avaluat i qualificat, el meu interès per aquell pintor i l'entorn pictòric en què va moure's va fer que continués recopilant informació, ara ja per lliure i no només sobre ell, sino també sobre qui havia estat el seu hipotètic mestre, Pere Garcia, així com al voltant d'un altre dels seguidors del darrer, el Mestre de Vielha. Vaig crear tres arxius al meu ordinador, un per cada pintor, en els quals incloïa el conjunt d'obres que es coneixia de cadascun d'ells, a partir de la catalogació de Josep Gudiol i Santiago Alcolea (1986). Eren tres catàlegs raonats molt rudimentaris, *in progress*, que actualitzava amb totes les informacions que localitzava en la bibliografia a l'ús. Amb tot, va arribar un moment en què la fal·lera va anar decreixent i la recerca va restar estroncada.

Un cop acabada la llicenciatura, tenia molt clar que volia dedicar-me a la recerca i que volia fer una tesi doctoral. Després de certs dubtes i d'algun *affaire* fugisser amb l'art contemporani, vaig decidir que el meu camí havia de ser el de l'art medieval i, que faria una



tesi sobre mobiliari i arts de l'objecte a Catalunya. Segurament aquesta tesi hauria donat bons resultats, potser pel fet de ser més atípica, però durant el primer any vaig abandonar aquest projecte i vaig recuperar aquells arxius sobre Pere Garcia, Pere Espallargues i el Mestre de Vielha. En definitiva, vaig adonar-me que volia fer una tesi tradicional. En tenia ganes. Si acabava dedicant-me a la recerca de forma professional, ja tindria temps de dedicar-me altres temàtiques no tan explorades. Volia llegir i rellegir a Post i Gudiol. Volia fer estudis comparatius, morellians, i anar a l'arxiu a cercar documents inèdits. Volia estudiar obres de col·leccions particulars i resseguir el mercat d'art a la recerca de la *trouvaille* inesperada. I volia fer anàlisis iconogràfiques, ja que d'aquells retaules lleidatans i franjolins gairebé ningú s'havia ocupat més enllà del terreny atributiu. Es tractava de pintors d'escassa qualitat, però el fet que haguessin estat poc estudiats els feia molt atractius de cara a les possibles aportacions a fer. L'aprofundiment en la trajectòria d'aquells mestres, a més, podia contribuir al millor coneixement de la pintura d'una àrea de la qual no es posseïa gaire informació. Tots tres eren els artífexs dels quals es conservaven més obres i, per tant, calia comptar-los entre els principals representants del corrent tardogòtic a la part occidental de Catalunya i a l'oriental de l'Aragó.

La meva incursió formal en aquest entorn de tres pintors va iniciar-se amb el Mestre de Vielha, aquell del qual es coneixien menys dades. Fins i tot, s'ignorava la seva identitat. Havia estat les semblances del seu estil i de les seves composicions amb les de Pere Garcia les que havien portat a considerar-lo un seguidor o deixeble del darrer. A aquest pintor desconegut, d'escassa qualitat però molt prolífic, vaig dedicar el meu treball de recerca de doctorat per a l'obtenció del DEA, defensat el 2001. Els resultats obtinguts van ser prou satisfactoris, ja que vaig localitzar algunes obres inèdites del mestre que em van permetre presentar un nou catàleg raonat, el qual completava l'efectuat prèviament per Josep Gudiol i Santiago Alcolea. Igualment, algunes de les seves realitzacions em van permetre efectuar aportacions iconogràfiques i iconològiques que van contribuir a un millor coneixement de l'artista, dels seus patrons i de l'entorn artístic en què va moure's. La proposta més suggeridora, segurament, va ser la de mirar d'identificar-lo amb Bartomeu Garcia, un artífex oriünd de Benavarri que apareixia per primer cop als documents just en el moment en què Garcia feia les seves darreres aparicions. Amb aquesta hipòtesi, per tant, es reforçava el vincle formal i estilístic que la historiografia havia establert d'antic entre Pere Garcia i el Mestre de Vielha.

Sempre recordaré les paraules pronunciades pel professor Joaquín Yarza el dia que vaig defensar aquest treball sobre el Mestre de Vielha, davant un tribunal presidit per ell i del qual també van formar part els professors Francesc Fité i Josefina Planas. Yarza, amb el seu característic posat seriós, tot i que amb fina ironia, va afirmar quelcom similar a «Ha hecho usted un estudio inversamente proporcional a la calidad de este pintor. Ahora céntrese, por favor, en Pere Garcia de Benavarri, que seguramente le dará mayores satisfacciones». I no li faltava raó. L'estudi d'aquest pintor ens ha proporcionat nombroses alegries en el decurs de la recerca. Hem localitzat obres i documents inèdits. Li hem atribuït una sèrie d'obres que podrien ser les primeres que va executar a Saragossa, com ja va intuir Post al seu moment. Hem pogut estudiar conjunts als quals s'havia prestat escassa atenció. Hem demostrat que va mantenir algun tipus de relació professional amb Jaume Ferrer II i els seus hereus. I hem corroborat, en definitiva, que va ser el màxim representant del tardogòtic a les terres de Lleida i la Franja.

La recerca que aquí es presenta ha estat fruit d'uns quants anys de treball que, en bona part, he pogut efectuar gràcies al finançament institucional. Primerament, gràcies a la concessió d'una beca predoctoral UdL per part de la Universitat de Lleida (2000-2002), i d'un segon ajut del mateix tipus atorgat pel DURSI (Generalitat de Catalunya) (2003-2004). Igualment, el meu projecte de tesi s'ha beneficiat de diversos projectes I+D finançats pel Ministerio de Ciencia i Tecnología, adscrits a diferents convocatòries i dels quals Francesc Fité (Universitat de Lleida) n'ha estat l'investigador principal: *Producción artística y consumo en el mundo urbano catalán en época gótica dentro del contexto europeo* (ref. BHA2000-1037, anys 2001-2003); *Producción artística y consumo en el mundo urbano catalán en época gótica dentro del contexto europeo* (ref. HUM2004-02898/ARTE, anys 2004-2007); i *Mundo urbano y producción artística en la Catalunya occidental: Lleida y su área de influencia* (siglos XIII-XV) (ref. HAR2008-04281, anys 2009-2012). També, he pogut gaudir del suport del Grup de recerca consolidat *Estudis Medievals, Espai, Poder i Cultura*, dirigit per Flocel Sabaté (Universitat de Lleida), reconegut per la Generalitat de Catalunya (ref. 2005SGR00700, anys 2006-2009; ref. 2009SGR274, anys 2009-2013). La meua tasca investigadora ha estat associada durant força anys, per tant, al Departament d'Història de l'Art i Història Social de la Universitat de Lleida, primer com a becar predoctoral (2000-2004), i després com a professor associat (2005-2006). Des d'aquí, un agraïment a tots aquells que, primer, van ser professors meus i, després, companys, especialment als membres de la Unitat Departamental d'Història de l'Art. Un agraïment també per al seu



secretari administratiu, Carles Giné, per la infinitat de cops de mà donats al llarg d'aquests anys i per fer-ho tot tan fàcil. I un reconeixement per a l'actual directora del Departament, Maria José Vilalta, pel seu suport a l'hora de gestionar els tràmits administratius relacionats amb aquesta tesi.

Durant aquests anys els deutes que he adquirit amb companys i col·legues han estat nombrosos, així com amb personal tècnic de museus, rectors d'esglésies, col·leccionistes i professionals del mercat de l'art. Una recerca com la nostra ha requerit també dels consells i favors d'aquells gestors o propietaris de determinades obres, així com dels tècnics d'arxius i biblioteques, que sempre han atès diligentment les meves sol·licituds. Alguns amics investigadors, fins i tot, m'han proporcionat amablement informacions o dades procedents de les seves recerques personals. Altres, han atès sol·lícitament els meus dubtes i qüestions o m'han ajudat a resoldre problemes tècnics, com és el cas de Francesc Català, a qui dec la magnífica coberta d'aquesta tesi i el seu assessorament en matèria de grafisme i maquetació. A tots ells, moltes gràcies. La llista de noms segurament és incompleta, així que demano excuses per les omissions: Jordi Abella, Pepe Alavedra, Santiago Alcolea, Sisco Amorós, Asunción Andrés, Núria Armengol, Gemma Avinyó, Enrique Badía, Manuel Barbié, Jaume Barrachina, Carles Barrull, Cécile Barthoumieu, Gilles Bastian, Clara Beltrán, Carmen Berlabé, Fèlix Bernat, Joan Blanco, Andrei Bliznikov, Jordi Boix, Marie-Liesse Boquien, Beatriz du Breuil, Enrique Calvera, Beatriz Canellas, Meritxell Cano, Jesús Cardiel, Enric Carranco, Jordi Carreras, Eduardo Carrero, Jordi Casanovas, Marc Comerma, Toni Conejo, Nicolás Cortés, Jesús Criado, Francesca Español, Anna Esteve, Cèsar Favà, Javier Fernández Landeta, Steven Fliegel, Ignacio Hermoso, Xavier Hosta, Marc Garcia, Cristina Gassol, Ignacio Hermoso, María Nieves Juste, Jordi Llorens, Montserrat Macià, Maria Rosa Manote, Albert Martí, Rosa Maria Martín, Josep Manuel Martínez, Francesc Miralpeix, Brigitte Monti, Jorge Mur, Jordi de Nadal, Carolina Naya, Ángel Noguero, Elisa d'Ors, Maria Pagano, Laureà Pagarolas, Josep M. Palau, Jesús Paraíso, Núria Peiris, Neus Peregrina, Núria Prat, Isidre Puig, Artur Ramon, Ferran Rella, Elisa Ros, Mercè Ros, Joan Rovira, Francesc Ruiz, Flocel Sabaté, Sebastià Sánchez, Marco Antonio Scanu, Pilar Silva, Laura A. Smoller, Carl Brandon Strehlke, Marc Sureda, Jesús Tarragona, Rachel Tassone, Josep Maria Trullén, Joan Valero, Catalina Vasquez-Kennedy, Joaquín Yarza i Joan Yeguas.

No puc cloure aquest capítol d'agraïments sense una menció especial per a qui ha estat el director d'aquesta investigació, Francesc Fité i Llevot. Ell és el professor que va esbrincar aquell estudiant del que parlava més amunt. Ell va ser, per tant, qui va introduir-me en el

tema d'estudi i a qui dec bona part del que avui sóc. Se'm fa difícil expressar amb paraules l'agraïment que mereix una persona tan important en la meva formació personal i professional. Recordo aquells hiverns a l'Arxiu Capítular de Lleida, buidant protocols notariais. Recordo també les múltiples excursions i sortides de camp que hem efectuat plegats i, com no, les infinites i acalorades discussions al despatx de la Facultat. I sempre recordaré, naturalment, les facilitats concedides per poder acollir-me a les sol·licituds de beques predoctorals, que van ser fonamentals per poder desenvolupar aquesta recerca amb garanties. Per tot plegat, Pac, moltes gràcies.

Ja per acabar, vull agrair als meus pares, Sabina i Pedro, i al meu germà, Héctor, el seu incondicional suport durant tots aquests anys. I, finalment, amb amor infinit, un agraïment especial per l'Anna i l'Arlet, les meues nenes, que durant els darrers mesos han estat sense company i sense pare. Prometo compensar-vos.



1. STATUS QUESTIONIS¹

El 14 de febrer de 1925 la Junta de Museus de Barcelona acordava adquirir la que ha esdevingut l'obra més emblemàtica del pintor Pere Garcia, la taula amb la Mare de Déu, el Nen i àngels procedent de la parròquia de Bellcaire d'Urgell, avui conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 6) (fig. 168)². L'obra és especialment interessant perquè duu la signatura de l'artista, un aspecte que ja van valorar els tècnics de la Junta de Museus a l'hora de proposar-ne l'adquisició (apèndix documental, doc. 73). En aquell moment, el catàleg d'obres del pintor encara s'havia d'articular i, a més, restaven encara per exhumar-se els documents més importants que parlen de la seva trajectòria professional. Ho destaquem perquè aquell mateix any August L. Mayer va publicar un breu article en què donava a conèixer un compartiment del retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21), que feia uns anys s'havia dispersat en el mercat d'art i antiguitats. Es tractava de l'Anunci del naixement del Baptista a sant Zacaries (fig. 255), conservat en aquell moment a la col·lecció romana de Roberto Longhi (1890-1970), el cèlebre historiador de l'art. Pels motius que acabem d'adduir, l'autoria de la taula es desconeixia —Mayer la va adscriure a un seguidor de Jaume Huguet—, així com la seva procedència³.

Fins aquell moment, el coneixement que es tenia del pintor era ínfim i la seva personalitat encara no havia estat identificada. El 1906 Salvador Sanpere i Miquel publicava la seva obra dedicada als quatrecentistes catalans⁴. Dividida en dos volums, ha esdevingut un dels primers intents d'aproximació rigorosa a la història de la pintura catalana de la quinzena centúria. En aquest treball el nom de Garcia no apareix en cap moment, ja que encara no s'havia localitzat cap document relacionat amb ell, ni tampoc l'obra signada. Emperò, l'autor ja comenta alguna obra que *a posteriori* se li ha atribuït, com és el cas del retaule dels sants Quirze i Julita procedent de la parroquial de Sant Quirze del Vallès, avui al Museu Diocesà de Barcelona (cat. 11) (fig. 206), o el retaule de Santa Clara i Santa Caterina, promogut per Sança Ximenis de Cabrera, a la catedral de Barcelona (cat. 10) (fig. 195),

¹ Per no allargar en excés el nostre discurs, en aquest apartat s'obviaran aquelles publicacions que no aportin res de significatiu al coneixement del pintor i la seva trajectòria.

² ANC, Junta de Museus de Catalunya, ANC1-715-T-680, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona del 14 de febrer de 1925, fol. 142v.

³ Mayer considerava que aquest compartiment era obra d'un «(...) discípulo o colaborador de Huguet, que hasta ahora no podemos identificar con los muchos nombres que conocemos por documentos, sin tener posibilidad de revelar su personalidad artística» (MAYER 1925b, 213).

⁴ SANPERE 1906.

ambdós obrats mentre Garcia es trobava a Barcelona al capdavant del taller de Bernat Martorell. Sanpere atribuïa el primer a Jaume Huguet, mentre que el segon el vinculava a Joan Cabrera⁵.

Avançant-se igualment als primers estudis sobre el pintor, el saragossà Manuel Serrano Sanz havia publicat el 1917 un document relatiu a Pere Garcia en un dels seus valuosíssims treballs dedicats als pintors aragonesos de la Baixa Edat Mitjana. Es tractava d'un instrument notarial lliurat a Saragossa el 22 de novembre de 1445, en què Garcia actuava com a testimoni en la signatura del contracte d'aprenentatge de Petrico Fernández amb el pintor Blasco de Grañén⁶. Com veurem, el document no va ser relacionat amb el nostre artífex fins el 1976, considerant-se'l avui com el seu primer esment a la documentació.

Arran de la compra de la taula signada de Bellcaire, Joaquim Folch i Torres publicava el 1929 un article amb el qual donava a conèixer la personalitat de Pere Garcia, tot i que sense apuntar la procedència lleidatana de la taula⁷. Era el primer cop que els especialistes s'ocupaven monogràficament del mestre i la seva obra, malgrat que força temps enrere, concretament el 1880, Fiter i Inglés havia publicat un treball vinculat a l'excursionisme científic en el qual s'oferia la primera menció de la taula de Bellcaire i, de retruc, del mestre que l'havia executada, ja que va transcriure la inscripció de la cartel·la inferior⁸. L'estudi de Fiter va passar desapercebut per als investigadors fins que Prim Bertran i, sobretot, Ximo Company, han reivindicat el valor de la informació que aportava quant a la datació real de l'obra⁹.

Retornant a l'estudi de Folch i Torres, el seu valor rau també en les informacions que va oferir en relació al periple de la taula dins el mercat d'art i antiguitats, que la va portar fins als Estats Units després de passar per París, Londres, Roma, Berlín i Munic. El treball de Folch inclou valuoses dades relatives al «camuflatge» al que fou sotmesa la pintura per algun comerciant poc respectuós, que la va voler fer passar per italiana per tal d'aconseguir una venda més còmoda. Igualment, l'historiador català va oferir un primer intent d'aproximació al nostre pintor des del punt de vista de l'estil. El va inserir de ple dins els

⁵ SANPERE 1906, I, 295-302 i II, 16 i 21-24.

⁶ SERRANO 1917a, 448.

⁷ Els primers treballs que parlen de la peça no esmenten la seva procedència (FOLCH 1929, 28-30; DURAN 1934a, 233-235). Sembla que el primer en fer-ho va ser Gudiol el 1944 (GUDIOL 1944, 49-50), emperò, l'origen ja es coneixia quan la taula fou oferta per primer cop a la Junta de Museus de Barcelona el 1912 (BORONAT 1999, 418-419).

⁸ FITER 1880, 257-259.

⁹ BERTRÁN 1982, 97-98; COMPANYY 1997, 210-213.



treballs dels que ell denominava «els retaulers d'Aragó», i ja més concretament, al capdavant d'un hipotètic taller emplaçat a Benavarrí que hauria estat continuat per «artistes menys experts», idea que a la llarga ha estat acceptada unànimement per la historiografia. L'estat actual dels coneixements ha acabat de confirmar allò que Folch va intuir el 1929, quan proposava l'existència d'una escola autòctona a la regió «pirinenca-ribagorçana, l'extensió vers la qual, des de Benabarre, pot explicar-se perfectament des del doble punt de vista històric i geogràfic». Quant a altres atribucions, Folch no va ser gaire explícit. Únicament va afirmar que: «el retaule signat permet identificar altres obres del mestre que sens dubte es troben en esglésies de l'Aragó català, i ja des d'ara, podem dir que una rèplica d'aquest retaule i obra de la mateixa mà de Mestre Garcia, creiem que és el retaule de la Capella del Palau dels senyors Comtes de la Vall de Canet, a Barcelona»¹⁰. Aquesta segona obra del pintor és un conjunt de taules llavors conservat per la família Capmany, segurament procedents de Barbastre (cat. 34).

El treball de Folch ràpidament va tenir ressò entre la comunitat científica. Així, el 1931 Philip Hendy va atribuir al pintor un sant Miquel conservat a l'Isabella Stewart Gardner Museum de Boston (fig. 264), taula que segons ell procedia de «Benavente in the province of Lerida, on ther borders of Catalonia and of Aragon». Avui sabem, tanmateix, que es tractava d'un altre dels compartiments del retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21). En aquell moment, dins els cercles acadèmics encara no es coneixia la veritable procedència del conjunt, tot i que l'origen lleidatà de les quatre taules que aleshores posseïa el museu barceloní ja s'atesta el 1907 a la documentació de la Junta de Museus, com tindrem ocasió d'analitzar. Precisament, el text d'Hendy va servir per posar en valor aquests quatre compartiments, un sant Jeroni i tres taules amb escenes de la vida de sant Joan Baptista (Naixement, Decapitació i Banquet d'Herodes), que havien ingressat procedents «de Benavent», com ja havia esmentat Folch dos anys abans¹¹. Malgrat s'havia perdut la procedència original, el retaule de Sant Joan de Lleida començava a emergir en la historiografia i es convertia en una de les primeres obres incorporades al catàleg del pintor.

És interessant fer notar que el treball d'Hendy va ser fruit segurament de la relació científica mantinguda amb Folch i Torres, llavors director general dels Museus de Barcelona. Ho prova una carta del 13 de novembre de 1928 que Hendy va trametre a la Junta de Museus en la qual sol·licitava informació sobre Pere Garcia i fotografies de la taula

¹⁰ FOLCH 1929, 28-30.

¹¹ FOLCH 1929, 30.

signada de Bellcaire (apèndix documental, doc. 76)¹². Segons comenta l'investigador nord-americà, en aquell moment es trobava efectuant el catàleg de l'Isabella Stewart Gardner Museum i tenia la intuïció que el sant Miquel era obra de Garcia. Deduïm, per tant, que estava al corrent de les recerques que Folch i Torres havia efectuat al voltant del pintor i la taula de Bellcaire, tot i que l'article on l'historiador barceloní aportava els seus resultats no va veure la llum fins a l'any després de la carta d'Hendy.

El mateix any de la publicació del treball d'Hendy es va editar el catàleg de la col·lecció de Maties Muntadas. Es tractava d'una iniciativa editorial que tenia la finalitat de promocionar la col·lecció de cara a una possible venda, la qual cosa no va arribar fins força anys després, en el 1956, quan l'Ajuntament de Barcelona la va adquirir dels hereus¹³. Muntadas havia comprat dos dels compartiments del retaule de Sant Joan de Lleida, però a la publicació de 1931 no consta ni l'origen, ni tampoc l'adscripció estilística a Pere Garcia¹⁴. Els compartiments que posseïa eren el Baptisme de Crist i el Banquet d'Herodes (figs. 259 i 261), un dels més coneguts i reproduïts de tot el conjunt per la gran força que transmet la composició i pel luxe de detalls amb què el pintor va recrear l'episodi bíblic.

El 1932 Benjamin Rowland publicava una monografia dedicada a Jaume Huguet en què s'analitzaven algunes de les obres que, posteriorment, han estat incloses entre les produccions del nostre artífex. Ens referim a retaules ja esmentats com el de Sant Quirze del Vallès o el de la catedral de Barcelona, a la taula amb la Professió de Sant Vicenç Ferrer del Musée des Arts Décoratifs de París (cat. 13) (fig. 220), procedent de Cervera, i als carrers laterals, avui servats al Museo Nacional del Prado, dedicats a sant Sebastià i sant Policarp (cat. 44) (fig. 376-377)¹⁵. L'obra de Rowland és un dels primers exemples de magnificació —i exageració— dels Huguet, Pere i Jaume, atès que va atribuir-los-hi un seguit de treballs que no els pertocaven, entre ells, algunes realitzacions de Garcia. L'argument principal de Rowland es basava en considerar que l'autor del retaule de Sant Quirze del Vallès era el mateix pintor que va pintar una part del de les santes Clara i Caterina de la Catedral de Barcelona. A partir d'aquí, i com que considerava que l'altra part d'aquest altre retaule era una obra primerenca de Jaume Huguet, opinava que aquell primer pintor podria ser Pere Huguet, el suposat pare de Jaume, a qui, a més, es documentava treballant a la

¹² ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretària General (sèrie General), ANC1-715-T-2455, sessions del 1928.

¹³ *Colección* 1957.

¹⁴ ANÒNIM 1931, 30 (Baptisme de Crist, cat. 306) i 36 (Banquet d'Herodes, cat. 5).

¹⁵ ROWLAND 1932, 61-67, 69-78 i 93-94.



catedral de Barcelona. La teoria de Rowland, per tant, va fer que durant alguns anys determinades obres de Garcia apareguessin catalogades com a treballs de Pere Huguet.

Poc després, en el 1934, apareixia un treball fonamental d'Agustí Duran i Sanpere que complementava amb escreix allò escrit per Folch i Torres uns anys abans¹⁶. En ell, l'historiador cerverí anunciava la troballa del document més important entre els actualment relacionats amb el nostre pintor, aquell en què es comprometia a fer-se càrrec del taller del difunt Bernat Martorell, signat a Barcelona a finals de 1455 (apèndix documental, doc. 7). Ha estat un document amb força transcendència historiogràfica, ja que no només ha servit per parlar d'un abans i un després en la producció de Garcia, sinó que ha estat útil per esbrinar certs aspectes al voltant del funcionament del taller de Martorell, un cop mort el de Sant Celoni. En aquest sentit, l'estudi de Duran i Sanpere feia esment per primer cop del contracte similar que el pintor Miquel Nadal havia signat amb la família el 1453, trencat posteriorment. Cal dir que el treball de Duran, d'extensió reduïda, va ser una primera aproximació al tema, ja que no va publicar el text dels documents ni va exposar l'aparell crític corresponent. No va ser fins el 1975 que l'autor va publicar tota la informació amb les referències pertinents¹⁷.

Amb motiu de la seva nova col·locació a la catedral de Barcelona, en el 1934, Gertrud Richert dedicava un article al retaule de les santes Clara i Caterina de la seu barcelonina¹⁸, obra que mostra alguns panells executats per Pere Garcia i altres realitzats per Miquel Nadal (cat. 10). Sigui com sigui, en aquell temps no es coneixien els documents que van permetre, *a posteriori*, vincular a dits artífexs amb el moble. Degut a això, l'autora es va basar en les teories de Rowland, que en la seva monografia sobre Huguet havia proposat que el retaule fos fruit d'una col·laboració entre el de Valls i el que llavors es considerava el seu pare, Pere. Richert va argumentar una hipòtesi on incrementava a quatre el nombre de mans que es detectaven en l'obra. Així, atribuïa l'obra «A Pere Huguet, es decir, al maestro de Santa Julita y San Quirce, ayudado por su hijo Jaume; a otro pintor que trabajó junto con Pere Huguet pero de temperamento artístico distinto; a un pintor en relación estrecha con el maestro de San Jorge, y en fin, a un ayudante sin interés profundo, autor de las figuras de Santa Eulalia y Santa Lucía»¹⁹. Si més no, a nivell historiogràfic interessa l'al·lusió que fa a

¹⁶ DURAN 1934a, 233-235.

¹⁷ DURAN 1975, 111-114.

¹⁸ RICHERT 1934, 313-320.

¹⁹ RICHERT 1934, 320.

Pere Huguet com el «maestro de Santa Julita y San Quirce», denominació que Post va fer seva uns anys més tard, com veurem.

El 1936 es publicava un estudi que, malgrat la breu al·lusió que es feia a Garcia, i que hagi passat desapercebut, és de força transcendència. El va signar l'insigne Leandro de Saralegui, i en ell va atribuir la Dormició de la col·lecció Muntadas (fig. 237), la qual avui sabem que procedeix de Peralta de la Sal (cat. 20), al pintor de Benavarri. L'argument era la semblança amb la taula signada de Bellcaire, i li va servir per incrementar el catàleg d'obres de Garcia amb els tres retaules de l'Aïnsa (cat. 39-41), i dos «trípticos» de l'antic Museu Diocesà de Lleida, que cal identificar amb els retaules de Vall-llebrera i Portaspana-La Puebla del Mon (cat. 27 i 38)²⁰.

D'altra banda, en el 1938 es publicava la que, a la llarga, ha esdevingut aportació cabdal dins els estudis relacionats amb la pintura catalana baixmedieval. Es tracta del volum setè de la sèrie *A History of Spanish Painting* del professor de Harvard Chandler Rathfon Post, un treball de referència ineludible per a qualsevol que pretengui apropar-se a l'àmbit de la pintura gòtica hispana²¹. Subestimat o massa criticat en ocasions, l'ingent estudi de Post passarà a la història com allò que realment és, una magnífica obra en la qual no només es realitza una descomunal classificació, catalogació i inventari de bona part de les escoles pictòriques hispanes, sinó que, a més a més, no es descuiden en ella cap de les anàlisis iconogràfiques pertinents i altres qüestions paral·leles relacionades amb la promoció artística. El fet que Post visités les nostres terres abans de la contesa bèl·lica de 1936-1939, i pogués catalogar i publicar moltes de les obres que posteriorment van desaparèixer com a conseqüència de l'ensulsiada, ha suposat que, com a mínim, tinguem coneixement d'elles.

Post va partir d'una base historiogràfica gairebé desèrtica pel que fa a Pere Garcia i el seu entorn immediat, però tot i això va elaborar una classificació i delimitació d'autories de gran utilitat per als investigadors que amb els anys s'han ocupat del tema. Una de les seves aportacions més interessants va ser realitzada a l'entorn del pintor del retaule de Sant Quirze i Santa Julita originari de Sant Quirze del Vallès, al qual ja s'havien referit especialistes com Sanpere i Rowland. Com ell mateix reconeix, en un primer moment «I myself suggested to Dr. Rowland the possibility that the artist in question might be Pedro [Huguet]», però això no deixava de ser una hipòtesi que calia corroborar amb documents. És per això que va preferir continuar amb una denominació anònima que no suposés la

²⁰ SARALEGUI 1936, 112.

²¹ POST, 1938.



vinculació a un nom concret, i d'aquí l'aparició en escena del «The Sant Quirse Master», en referència a una de les creacions més destacades del pintor²². Cal dir que aquesta personalitat no englobava tota la producció que a la llarga s'ha vinculat a Pere Garcia, sinó que únicament incloïa les produccions de l'etapa de Barcelona i algunes de immediatament anteriors i posteriors, és a dir, quan la producció del mestre resta menys marcada per la intervenció de col·laboradors. En canvi, ateses les diferències d'estil, Post adscriu a Pere Garcia la majoria d'obres posteriors al sojorn barceloní. Per tant, va preferir pensar en dues personalitats separades més que en una involució de qualitat de l'artista, malgrat era plenament conscient de la dependència directa de Garcia en relació al Mestre de Sant Quirse. En alguns moments, fins i tot, es detecten certs problemes de l'historiador per arribar a discernir entre ambdós pintors.

Igualment, Post reconeixia les concomitàncies existents entre l'estil d'aquesta nova personalitat que acabava de crear, i el de les primeres realitzacions de Jaume Huguet, fins al punt que, en certs casos, es podien arribar a confondre²³. Aquest era, segons ell, un possible argument de cara a una identificació del Mestre de Sant Quirse amb el desconegut Pere Huguet, ja que les afinitats amb l'obra de Jaume podrien explicar-se en funció del vincle familiar. No obstant, i com ell mateix reconeixia, «there are many obstacles in the way of transforming this possibility into a surety». Un d'ells era que, vista la relació existent entre Pere Huguet i Mateu Ortoneda, provada amb documents²⁴, el més lògic era pensar que l'estil del primer seguís el del segon, mentre que el del Mestre de Sant Quirse estava directament en relació amb models flamenquitzants. A més, no existien evidències de que l'autor del retaule de Sant Quirse del Vallès donés una formació a Jaume. Al contrari, semblava que el darrer havia inspirat la producció de l'altre, és a dir, que el Mestre de Sant Quirse fos un dels seguidors del de Valls²⁵.

Hi havia encara una altra possibilitat contemplada per Post, proposada anys enrere per Sanpere, la d'identificar al Mestre de Sant Quirse amb Joan Cabrera, el pintor que va executar la policromia de l'enreixat i una columna de la capella de Sança Ximenis de

²² POST 1938, 196.

²³ Els problemes amb els que Post hagué d'enfrontar-se resten palesos en l'atribució que va fer dels dos fragments de taula afegits a un retaule del segle XVI del monestir del Patrocini de Tamarit de Llitera (cat. 8), per als quals Post va suggerir el nom de Jaume Huguet (POST 1938, 156, fig. 35).

²⁴ SOLER 1929, 79-99.

²⁵ POST 1938, 196-197.

Cabrera a la Catedral de Barcelona²⁶. Aquest espai el presidia el retaule esmentat de les santes Clara i Caterina i, atesa la dualitat de mans existents al moble, es va pensar que si Cabrera havia col·laborat en tasques secundàries relacionades amb l'ornament de la capella, era plausible que fes el propi en l'obra del retaule. Per a Post, era evident que una d'aquestes mans era la del retaule de Sant Quirze del Vallès, correspondència ja detectada per Rowland, i és per això que no ho descartava. Sigui com sigui, va preferir abordar la qüestió amb cautela i no proposar un nom concret per al pintor, a diferència del que havien fet els seus predecessors²⁷.

Sobre el Mestre de Sant Quirze, paga la pena que comentem certs aspectes que, a nivell historiogràfic, aclareixen alguns dels principis de Post en la formulació de la seva hipòtesi. Un dels seus objectius principals va ser intentar demostrar que, malgrat els punts de contacte, Jaume Huguet i aquest pintor eren personalitats independents. Amb això, Post cercava fer desaparèixer d'escena la complexa personalitat de Pere Huguet i, en definitiva, rebatre les teories de Sanpere i Rowland. Va argumentar en aquest sentit que existien notables diferències que ajudaven a la distinció entre un i altre, especialment en el cànon de les figures, més esveltes en el cas d'Huguet, així com en la configuració dels rostres, més arrodonits i amb una estructura òssia menys marcada en el mestre anònim, com s'aprecia en els seus personatges femenins o en els seus àngels. En suma, aquestes i altres qüestions, com la menys avançada dramatització dels episodis, els problemes en l'articulació del moviment i, en general, l'inferior domini de l'ofici, ens situaven, segons Post, davant un pintor inferior a Huguet en qualitat²⁸.

Sanpere i Miquel havia localitzat una sèrie de connexions entre el retaule de Sant Quirze del Vallès i algunes obres primerenques d'Huguet que, segons ell, justificaven la inclusió del primer al catàleg del de Valls²⁹. Post, va analitzar a fons els arguments esgrimits per Sanpere, i va arribar a la conclusió que es tractava d'estilemes d'època, o el que és el mateix, concomitàncies habituals entre mestres que compartien un mateix escenari figuratiu. Allò que Sanpere havia elevat a la categoria d'identitat, per a Post era només fruit d'una mateixa conjuntura pictòrica³⁰. Allò que sí reconeixia Post era que algun dels paral·lelismes potser responien a un vincle més directe, més personal. És per això que els

²⁶ SANPERE 1906, I, 295-302.

²⁷ POST 1938, 197-198.

²⁸ POST 1938, 199-200.

²⁹ SANPERE 1906, 21-24.

³⁰ POST 1938, 200-201.



l·ligams estilístics existents, tot i el seu esforç en la separació d'ambdues personalitats, el van portar a formular una hipotètica convivència en un mateix taller en algun moment de les seves trajectòries³¹.

Quant a la formació del Mestre de Sant Quirze, Post pensava en un aprenentatge dins un taller vinculat al llenguatge internacional, i reconeixia, fins i tot, els deutes contrets amb el llavors encara desconegut Mestre de Sant Jordi, identificat posteriorment amb Bernat Martorell. Segons el professor nord-americà, aquesta presència del llenguatge internacional es palesava en aspectes secundaris com els induments dels personatges o el tractament dels fons daurats, mentre que res va comentar en relació amb els tipus figuratius, que va relacionar-los amb un discurs més evolucionat³².

Després d'establir tots els paràmetres de la seva personalitat a partir del retaule que li donava nom, Post va analitzar certs treballs que Rowland havia atribuït al pintor. Va confirmar l'autoria d'alguns compartiments del retaule de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona (cat. 10), aquells que no havia efectuat Miquel Nadal, i va advertir de la presència d'un col·laborador que va ajudar en bona part d'ells. Igualment, va rebutjar atribucions que ell considerava errònies³³. Un comentari especial mereix l'anàlisi que va efectuar de la taula amb la Professió de Sant Vicent Ferrer de Cervera (cat. 13) (fig. 220) — de la que encara se'n desconeixia la procedència—, i que no va arribar a identificar iconogràficament. Rowland havia revisat l'atribució de Bertaux —Jaume Baçó, Jacomart—, i la va adscriure a l'escola catalana de mitjans del segle XV³⁴, i Post la va acabar de ressituar en l'òrbita del Mestre de Sant Quirze sense proposar una atribució plena, ja que l'estil era molt proper al de Pere Garcia que, com ell mateix reconeixerà en un altre moment del seu estudi, presentava una fase estilística en la qual s'apropava descaradament a l'anterior. És clar que els dubtes de Post eren del tot comprensibles, atès que quan va optar per una diferenciació en dues personalitats, era lògic que li apareguessin problemes amb certes

³¹ POST 1938, 200.

³² POST 1938, 204-205.

³³ POST 1938, 206-212.

³⁴ ROWLAND 1932, 93 i ss. El primer en parlar d'aquesta taula va ser Bertaux el 1908 (BERTAUX 1908b, 356), que la va relacionar amb Jacomart, atribució que va ser acceptada per diversos historiadors (TORMO 1913, 161 i ss.; BAZIN 1929, 91-92, entre altres) fins que Rowland la va vincular a Pere Huguet. Post, tot i que en un principi es mostrà d'acord amb la hipòtesi del seu compatriota (POST 1935, 132), posteriorment la va incloure entre les produccions del denominat Mestre de Sant Quirze (POST 1938, 212-213). Cal dir que Saralegui, el 1930, ja havia dubtat de l'atribució a Jacomart (SARALEGUI 1930, 288), mentre que uns anys després, el 1955, proposava de manera encertada la seva pertinença al conjunt de Cervera i, de retruc, l'atribució definitiva a Pere Garcia (SARALEGUI 1955, 30-32).

realitzacions que, tot i estar incloses dins d'un grup de qualitat inferior als primers treballs, palesaven importants lligams amb ells. És el cas, per exemple, del conjunt dedicat a Sant Sebastià i Sant Policarp servat al Museo Nacional del Prado (cat. 44), que Post atribuïa a Pere Garcia i que desvinculava del grup d'obres que entroncaven amb el retaule de Sant Quirze del Vallès. En qualsevol cas, per a ell, eren el resultat de l'activitat d'una mateixa mà. Així, esdevé il·lustratiu l'argument emprat per defensar que la taula cerverina era obra del Mestre de Sant Quirze: «(...) it is hard to believe that anyone else than the latter [el Mestre de Sant Quirze] could have painted a figure so similar to a certain type of Huguet as the friar who turns at the left to converse with the dapper youths in the doorway»³⁵.

A partir d'aquest moment del seu estudi és quan la Franja de Ponent comença a assolir un cert protagonisme en la trajectòria del Mestre de Sant Quirze, ja que li atribueix diversos treballs procedents d'aquella àrea. Bàsicament, es tractava de realitzacions que la historiografia posterior inclourà entre les obres de Garcia, anteriors a l'estada al taller de Bernat Martorell. Ens referim, d'una banda, a les taules de Tamarit de Llitera (Osca) reaprofitades en un muntatge modern aleshores a la sagristia de la col·legial (cat. 29), i de l'altra, als quatre compartiments amb goigs marians de la parroquial de Benavarri, incorporats al segle XIX al conjunt del retaule major del temple (cat. 7)³⁶.

Paral·lelament, l'atribució dels conjunts de Tamarit i Benavarri va servir a Post per vincular a l'artista algunes taules més que, de la mateixa forma, van ser incloses posteriorment entre els treballs de Pere Garcia dels anys cinquanta o seixanta. Es tracta de la santa Bàrbara custodiada al Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 16) (fig. 230), i de dues taules amb sant Pere i sant Antoni Abat de la col·lecció Eymonaud (París), avui al Musée Goya de Castres (figs. 162-163)³⁷. Les nostres investigacions han demostrat que les darreres procedeixen de Bellcaire d'Urgell, i que formaven part del mateix conjunt que la taula signada (cat. 6). Un tercer conjunt adscrit per Post a aquest grup d'obres era el format per tres taules integrants d'un retaule dedicat a la Mare de Déu —Abraçada davant la Porta Daurada, Nativitat de la Mare de Déu i Presentació de Maria al Temple (figs. 245-247)—, disperses en diverses col·leccions privades, que avui sabem que procedeixen de Peralta de la Sal (cat. 20)³⁸. Finalment, en la seva visita a Albelda, a l'ermita de Sant Sebastià va contemplar una sèrie de taules molt malmeses, llevat d'una dedicada a Sant Sebastià.

³⁵ POST 1938, 212-213.

³⁶ POST 1938, 213-217.

³⁷ POST 1938, 218-220.

³⁸ POST 1938, 220-222.



Seguint el consell de Josep Gudiol Ricart, les va atribuir a la mateixa mà que va efectuar les taules de Benavarrí³⁹. Poc temps després, a través d'una imatge del fotògraf Juan Mora Insa, va tenir accés a un fragment de predel·la amb les representacions de santa Caterina i la Magdalena, procedent del mateix retaule (cat. 30) (fig. 318)⁴⁰. A través de la fotografia, publicada per Ricardo del Arco el 1942⁴¹, observem que l'estil s'allunya de les obres fins ara comentades. Post, en parlar del conjunt d'Albelda per segona vegada, segurament es va adonar de les divergències, ja que va relacionar estilísticament el fragment amb una predel·la originària de Saidí, avui conservada al Museu de Lleida: diocesà i comarcal (cat. 31) (fig. 321)⁴². Igualment d'insegur, especialment pels repintats que presentaven les figures de la Mare de Déu i sant Joan, es va mostrar amb l'atribució al mestre d'un Calvari llavors en possessió de l'antiquària barcelonina Maria Esclasans. Tot i que no ho va mencionar, la taula provenia de Vilalba Sasserra i, com més endavant analitzarem, va ser efectuada en el marc del sojorn barceloní de Garcia (cat. 12) (fig. 216)⁴³.

Una atribució molt encertada va ser la d'una petita taula amb la representació de sant Maties de la col·lecció Junyent de Barcelona (cat. 18) (fig. 234)⁴⁴, posteriorment descartada per la majoria d'especialistes, a l'igual com passa amb una altra de les realitzacions del de Benavarrí poc posteriors a l'etapa de Barcelona. Ens referim al carrer lateral de retaule procedent de Sant Pere d'Ametlla de Segarra —prop de Cervera—, avui conservat al Museu Episcopal de Vic (cat. 14) (fig. 226). Per a Post, no hi havia dubtes al respecte, i va afirmar que es tractava d'una de les obres en les quals millor es palesava la manera de fer del Mestre de Sant Quirze⁴⁵. I tenia tota la raó, ja que són inqüestionables els lligams amb la santa Bàrbara del Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 16) (fig. 230) o amb alguna de les figures del conjunt de Cervera (cat. 13), com la de la Mare de Déu (fig. 218). Emperò, en incorporar les obres del Mestre de Sant Quirze al catàleg de Pere Garcia, la historiografia posterior no es va fer ressò d'allò proposat per Post, i la taula es va adscriure fins fa ben poc

³⁹ POST 1938, 217.

⁴⁰ POST 1938, 310.

⁴¹ ARCO 1942, II, fig. 991.

⁴² POST 1938, 310.

⁴³ POST 1938, 236. Aquesta taula havia estat estudiada poc abans per Gudiol (GUDIOL 1936, 15, cat. 18), que la va situar a mitjans del segle XV i la va atribuir a Pere Huguet. La filiació es basava en les concomitàncies existents amb el retaule de sant Quirze i santa Julita, que Rowland relacionava amb l'esmentat Huguet.

⁴⁴ POST 1938, 223, fig. 60.

⁴⁵ POST 1938, 217-218.

a algun pintor lleidatà deutor de l'estil de Jaume Ferrer II⁴⁶. Ha estat Ruiz Quesada qui, definitivament, l'ha atribuït al de Benavarri⁴⁷.

Arribats a aquest punt, Post va efectuar una de les propostes més interessants de tota la seva argumentació al voltant del Mestre de Sant Quirze, la de l'atribució de tot un seguit d'obres de l'entorn de Saragossa que demostraven quelcom que ell intuïa a través de l'estil. Malgrat ser un mestre que havia treballat preferentment a Catalunya, Post pensava que s'havia format a l'Aragó en el context del segon gòtic internacional i, en concret, al costat del Mestre de Lanaja, posteriorment identificat amb Blasco de Grañén. L'estil del pintor li feia creure fermament en aquesta possibilitat, però li mancava trobar obres del Mestre de Sant Quirze a l'Aragó que l'ajudessin a confirmar la hipòtesi. Això es va produir en atribuir-li una sèrie de treballs originaris de la zona de Saragossa encapçalats pel retaule de Villarroya del Campo (cat. 1), localitat ubicada prop de Daroca, amb els quals va justificar aquest aprenentatge al taller del Mestre de Lanaja, ja que es tractava de treballs afins a aquest pintor. Aquest lligam el detectava clarament a la taula central de Villarroya, que seguia un model marià àmpliament difós pel Mestre de Lanaja —retauls d'Albalate del Arzobispo, Tarassona, Lanaja i Ontinyena—⁴⁸.

L'atribució del retaule de Villarroya li va servir a Post per relacionar amb el Mestre de Sant Quirze un altre treball que, en aquesta tesi, adscriuim a l'etapa primerenca de Garcia a Saragossa, el retaule de Santa Anna de la col·lecció Deering (cat. 2)⁴⁹. També li va atribuir una taula amb el Calvari que avui que sabem rematava el retaule de San Martín de Riglos (fig. 3)⁵⁰, i que al seu dia vam atribuir a Pere Garcia⁵¹. Malgrat que aquesta taula denota la intervenció del pintor, en aquesta tesi no s'inclou dins el seu catàleg d'obres perquè la va executar quan es trobava integrat dins el taller de Blasco de Grañén, amb la qual cosa considerem que cal incorporar-la al catàleg del darrer, juntament amb altres obres que es troben en idèntica situació. Dins aquest mateix entorn directe de Grañén cal emplaçar una altra obra que Post relacionava amb els treballs aragonesos del Mestre de Sant Quirze, un sant Julià de la col·lecció Weibel de Madrid⁵². Finalment, volem descartar una sèrie d'atribucions de Post que, a diferència de les anteriors, no s'ajusten als estilemes d'aquests

⁴⁶ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 153, cat. 452, fig. 758.

⁴⁷ RUIZ 2005e, 303.

⁴⁸ POST 1938, 224-227.

⁴⁹ POST 1938, 227-228, fig. 62.

⁵⁰ POST 1938, fig. 64.

⁵¹ VELASCO 2005-2006, 94.

⁵² POST 236, fig. 67.



treballs inicials del pintor, com són la d'un compartiment central de bancal amb el Crist de Dolors, de la col·lecció Milà de Barcelona⁵³; un sant Miquel de la col·lecció Muntadas, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya⁵⁴; uns compartiments de predel·la que havien estat propietat de l'antiquari Tomas Harris⁵⁵; una tauleta amb l'arcàngel Gabriel de la col·lecció Fontana, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya⁵⁶; i, finalment, un sant Pere de l'Hispanic Society of America⁵⁷.

Un cop Post va definir i analitzar la personalitat del Mestre de Sant Quirze, va abordar les personalitats de certs pintors que considerava seguidors o continuadors de l'anterior, com l'autor del retaule de Sant Llorenç de Preixana (Museu Episcopal de Vic), obra que tradicionalment s'ha associat a l'entorn de Jaume Ferrer II⁵⁸. Post ja va advertir els lligams amb el seu Mestre de la Paeria, i va reconèixer que la col·laboració es feia extensiva a altres realitzacions⁵⁹. Sigui com sigui, en l'obra de Post, cap dels col·laboradors del Mestre de Sant Quirze —tret de Pere Garcia— assoleix la importància de Pere Espallargues⁶⁰. L'encert de Post en el vincle de dependència establert és complet, ja que historiogràficament ha esdevingut una hipòtesi acceptada unànimement. És lògic que el fet de conservar una obra autògrafa d'Espallargues, el retaule d'Enviny (Hispanic Society of America, Nova York), li va ser de gran ajuda per atribuir-li un seguit de treballs de l'àrea lleidatana i de la Franja que, a més, demostraven que aquest pintor compartia amb el seu mestre la mateixa àrea de treball.

Pel que fa a Pere Garcia, el considerava una figura estilísticament depenent del Mestre de Sant Quirze, malgrat fossin dos mestres autònoms. Així, considerava que «García was likewise in some degree the Sant Quirse Master's debtor»⁶¹. Corria l'any 1938 quan Post va publicar el seu volum dedicat a la pintura catalana de finals del gòtic, un moment en què ja es disposava d'obres i dades documentals prou representatives com per parlar de la seva persona amb garanties suficients. Es coneixia una obra autògrafa i se sabia de l'existència de documents que atestaven la seva estada a Barcelona al capdavant del taller de Bernat

⁵³ POST 1938, 223, fig. 59.

⁵⁴ POST 1938, 228-230, fig. 63.

⁵⁵ POST 1938, 230-236, fig. 65.

⁵⁶ POST 1938, 236, fig. 66.

⁵⁷ POST 1938, 236-238, fig. 68.

⁵⁸ En els darrers anys, Puig ha proposat que sigui obra d'algun dels fills de Jaume Ferrer II, Mateu o Baltasar (PUIG 1998c, 117-118).

⁵⁹ POST 1933, 558-564; POST 1938, 264.

⁶⁰ POST 1938, 238-264.

⁶¹ POST 1938, 240.

Martorell, tasca en la qual va succeir a Miquel Nadal. Endemés, ara ja es tenia coneixement que Nadal, mentre treballava pels Martorell, havia estat l'autor del retaule dels sants Cosme i Damià de la catedral de Barcelona, ja que s'havia localitzat un pagament del 1454 relatiu a la seva execució en què, a més, s'anotava la rebuda d'una quantitat en concepte d'un retaule dedicat a sant Quirze que també havia de pintar. L'estil del moble dedicat als sants metges entroncava directament amb una part del retaule de santa Clara i santa Caterina de la mateixa seu (cat. 10), amb la qual cosa es demostrava que la segona mà que apareixia en aquesta obra era la de Nadal. Per tant, es tractava d'una obra iniciada per ell i enllestida pel mateix autor del retaule de Sant Quirze del Vallès (cat. 11). Aquesta mà presentava innegables lligams amb la taula signada per Pere Garcia procedent de Bellcaire d'Urgell (cat. 6), uns vincles que Post reconeixia, tot i que es negava a admetre que darrere del Mestre de Sant Quirze s'amagués Garcia.

Cal reconèixer que no era senzilla la tasca d'ordenar el complex trencaclosques que acabem d'esbossar, i així ho demostren les conclusions de la recerca de Post. Tanmateix, amb el cabal d'informació de que disposava, sobta que no arribés a formular una teoria molt més lògica en què totes dues personalitats restessin unides, com van acabar suggerint Ainaud i Verrié el 1942. En qualsevol cas, i malgrat aquesta errònia duplicitat de personalitats, cal remarcar que Post va aconseguir agrupar un bon nombre de conjunts que romanien sense classificar.

Post va presentar Garcia com un d'aquells pintors els quals «disputed patronage with the young Huguet», i va situar-lo en la banda oposada a aquells mestres hereus o emergits del taller de Martorell. Òbviament, va començar l'apartat dedicat al pintor amb l'estudi de la taula signada de Bellcaire d'Urgell, l'estil de la qual el va dur a sotmetre a Garcia a les conquestes del de Valls i a concedir-li'n algunes de pròpies que el diferenciaven dels seus contemporanis, potser degudes al seu origen aragonès, malgrat que reconeixia que era difícil «to perceive anything essentially Aragonese about his types». A més, va observar que això es combinava amb components decoratius de llarga tradició a Catalunya, com els fons daurats i els pastillatges dels nimbes. Fins i tot, observem en el discurs de Post un cert determinisme geogràfic derivat de la creença en l'origen lleidatà del motiu del card, present habitualment en els fons daurats de Garcia, cosa que li va fer veure la dependència del pintor devers els tallers pictòrics ponentins de finals del gòtic, el màxim representant dels quals era el Mestre de la Paeria, avui Jaume Ferrer II. No obstant, va detectar que l'art de



Garcia s'allunyava de les característiques principals d'aquesta escola, amb la qual no tenia «afinitats tangibles», i va preferir classificar-lo entre els representants de la barcelonina⁶².

Després d'aquesta anàlisi del seu estil, molt més breu que la realitzada per al Mestre de Sant Quirze, ràpidament es va centrar en l'establiment del seu catàleg, començant per una de les obres emblemàtiques del pintor, el retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21), del que llavors s'afirmava que procedia de Benavent, fent-se ressò del que havia afirmat Hendy el 1931 en relació al sant Miquel conservat a l'Isabella Stewart Gardner Museum de Boston (fig. 264)⁶³. Poc a poc, es va anar configurant el catàleg del mestre, al qual s'havien afegit obres que estilísticament diferien, en part, de la taula autògrafa. Aquestes divergències Post les justificava pels durs i evidents repintats que havia patit la taula de Belcaire, dels quals ja s'havia queixat amargament Folch i Torres el 1929. Pel que fa als compartiments de Sant Joan de Lleida, entre els quals es tenia coneixença hi havia el de sant Miquel, ja esmentat; quatre més del Museu Nacional d'Art de Catalunya dedicats a la vida del Precursor (Naixement, la Nominació del Baptista i la Decapitació del sant) i un a sant Jeroni (figs. 257-258, 260 i 262); a més d'un sisè a la col·lecció de Maties Muntadas (Banquet d'Herodes) (fig. 261). En canvi, el Baptisme de Crist que també era propietat de Muntadas (fig. 259), i que Post relacionava amb l'entorn de Garcia, encara no s'associava al moble en qüestió⁶⁴. Tot i que ningú n'era conscient de l'origen, se sabia de l'existència d'una setena taula, l'Anunci a Zacaries de la col·lecció romana de Roberto Longhi (fig. 255). Havia estat publicada el 1925 per August L. Mayer en un estudi dedicat a Huguet i els Vergós, en el qual apuntava que estilísticament no li semblava «obra dels Vergós sino de otro discípulo o colaborador de Huguet, que hasta ahora no podemos identificar con los muchos nombres que conocemos por documentos, sin tener posibilidad de revelar su personalidad artística»⁶⁵.

Com acabem de dir, en aquestes dates primerenques encara es desconeixia la procedència real del conjunt, i se'l feia originari de Benavent, «in the province of Lerida, on ther borders of Catalonia and of Aragon», segons Hendy, o en el cas de Post, «just north of Lérida», afirmacions que, com veurem, en ocasions van permetre especular amb una altra localitat del municipi de Graus (Osca) amb idèntic topònim. Diverses fonts confirmen que les taules es van incorporar al mercat d'art i antiguitats procedents de l'església de Benavent de

⁶² POST 1938, 265-268 i 513.

⁶³ HENDY 1931, 148-150.

⁶⁴ POST 1938, 268-275 i 314 (Baptisme de Crist).

⁶⁵ MAYER 1925, 210-213.

Segrià, localitat ubicada a escassos quilòmetres de Lleida ciutat, a on havien arribat el 1678 després que els representants de la vila les adquirissin als responsables de la parròquia lleidatana⁶⁶.

Post es va recolzar en l'atribució d'Hendy, va anar més enllà i va estudiar molt de prop cadascun dels aspectes que justificaven el vincle entre els compartiments de Sant Joan de Lleida i la taula signada de Belcaire d'Urgell, com la semblança dels rostres, la gestualitat dels personatges o el tractament del color i els motius daurats dels fons. Tanmateix, ràpidament es va adonar que les diferències existents podien respondre a la intervenció de col·laboradors o ajudants de taller, especialment palpables a les escenes narratives. A nivell d'estil, veia a Garcia com un pintor procliu a l'expansió decorativa —com s'aprecia en el tractament capriciós i detallista dels vestits del retaule lleidatà—, amb poca habilitat en la representació de grups de personatges, i afí a certs convencionalismes en la caracterització dels darreres, especialment dels rostres, en què manllevava solucions del Mestre de Sant Quirze, per exemple, en la forma dels ulls. Quant a l'habilitat tècnica en el dibuix, va emplaçar les taules de Sant Joan en un nivell inferior a la signada i a les produccions del Mestre de Sant Quirze i, «of course», de Jaume Huguet. Pel que fa als paisatges, quan els fons gofrats ho permetien, Post va afirmar que Garcia no perdia l'ocasió de mostrar-se tan hàbil com el darrer en aquest tipus de solucions. Finalment, reconeixia que encara no es comptava amb prou dades per establir el desenvolupament pictòric de l'artista, és a dir, establir les etapes de la seva producció, i va considerar inadequat el precisar amb certesa la data d'execució del moble lleidatà. Tot allò fins ara comentat, juntament amb les analogies amb obres de Nadal i del Mestre de Sant Quirze, segurament realitzades cap a finals de la dècada dels anys cinquanta, li van fer suggerir una datació cap a 1455⁶⁷.

Prop d'aquesta data Post situava dues taules que, *a posteriori*, han esdevingut un dels conjunts més coneguts del de Benavarri, la Mare de Déu amb el Nen, i el Sant Vicent Ferrer amb donants de l'antiga col·lecció Fontana, avui conservats al Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 13) (fig. 218)⁶⁸. La procedència d'aquests compartiments de Cervera és coneixia des del 1899, gràcies a un petit treball monogràfic de Raimon Casellas⁶⁹. Emperò, Post no va arribar a detectar que del mateix moble procedia una taula a la que ja hem al·ludit en referir-nos a l'estudi de Rowland, el compartiment amb la Professió de Sant

⁶⁶ Vegeu el que comentem sobre aquestes qüestions a cat. 21.

⁶⁷ POST 1938, 269-275.

⁶⁸ POST 1938, 275-276.

⁶⁹ CASELLAS 1899, 109-110.



Vicent Ferrer del Musée des Arts Décoratifs de París (fig. 220), atribuït per Post al Mestre de Sant Quirze. Aquest origen comú amb la taula parisenca no sortirà a la llum fins el 1942, com veurem.

La següent obra que Post vinculava a Pere Garcia era una predel·la avui igualment conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. 378), la procedència de la qual es desconeix, i que nosaltres relacionem amb les taules dels sants Sebastià i Policarp del Museo Nacional del Prado (cat. 44)⁷⁰. La relativa importància que Post li va atorgar venia donada per tractar-se d'un treball realitzat directament pel mestre, tot i que en la nostra opinió, és una peça clarament inferior en qualitat a les esmentades fins ara, executada segurament en un moment en què els ajudants tenien un protagonisme important dins el taller.

En aquest estat de la qüestió, cal esmentar també una obra que il·lustra sobre com, a voltes, trontollava la hipòtesi de Post de voler diferenciar entre el Mestre de Sant Quirze i Pere Garcia. Més amunt hem parlat de l'adscripció al primer de dues taules amb sant Pere i sant Antoni Abat, avui conservades al Musée Goya de Castres, les quals procedeixen de Belcaire d'Urgell (cat. 6). La del sant eremita (fig. 163) mantenia uns lligams innegables, a tots els nivells, amb una altra taula dedicada al mateix sant propietat en temps de Post dels germans Bacri, antiquaris de París (cat. 19) (fig. 235). Compartien el mateix model i no hi ha cap mena de dubte que van sortir de la mateixa mà. Malgrat això, Post va preferir atribuir la segona a Pere Garcia, tot i que va situar al costat del nom del pintor un interrogant que responia als dubtes de l'historiador, ja que havia arribat a especular amb una possible adscripció al Mestre de Sant Quirze, a Jaume Ferrer i, fins i tot, al jove Jaume Huguet. No cal dir que els arguments que va exposar el professor nord-americà per mantenir l'autoria diferenciada eren febles, forçats per la necessitat de justificar una hipòtesi difícil de sostenir, mentre que les concomitàncies més directes les explicava per la influència d'un pintor sobre l'altre o per l'existència d'un model comú anterior⁷¹.

Tot seguit Post es va centrar en l'estudi d'una sèrie de taules i conjunts en què el mestre va cedir el protagonisme a assistents, com els compartiments de Graus (cat. 36-37). Considerava directament executades per Garcia les taules de sant Victorià i sant Benet (figs. 344-345), mentre que la resta pensava que havien estat obra d'un artífex secundari que imitava el seu estil, amb menys habilitat en el dibuix (figs. 349-352). Menys explícit es va

⁷⁰ POST 1938, 276-278, fig. 87.

⁷¹ POST 1938, 279-280.

mostrar en parlar dels tres retaules de l'Aïnsa (cat. 39-41), en els quals també hi veia una important activitat del taller. També es va decantar per la col·laboració d'un ajudant en el cas del retaule de l'ermita de Sant Valeri de Vilella de Cinca (cat. 32) (fig. 322). Dins del mateix grup hi va incloure els dos carrers laterals del Museo Nacional del Prado (cat. 44), ja esmentats. Totes elles eren realitzacions amb un denominador comú, la influència del Mestre de Sant Quirze, especialment palesa en els compartiments narratius dels retaules de l'Aïnsa i Vilella de Cinca⁷². Dins aquesta fase d'activitat de Garcia, Post hi situava, sense massa convenciment, dos compartiments de la col·lecció Harding de Chicago amb escenes de la vida de Sant Antoni Abat, avui en mans d'un col·leccionista espanyol⁷³. Els dubtes de Post eren fonamentats, ja que és evident que els estilemes de les taules no són els de Pere Garcia ni de cap pintor del seu entorn més immediat. El mateix podem dir d'un fragment de bancal del Musée des Beaux-Arts de Dijon amb sant Miquel i santa Eulàlia, molt allunyades estilísticament del nostre pintor⁷⁴.

Una obra sobre la qual Post admetia dificultats per distingir fins a quin punt Garcia va delegar en ajudants de taller era el conjunt de compartiments del retaule major de Montanyana (cat. 22)⁷⁵. Es tractava de taules inèdites a les que Post va tenir accés a través dels seus contactes amb el mercat de l'art i les antiguitats. En aquell moment l'antiquari barceloní José Valenciano tenia quatre compartiments (Naixement de la Verge, Anunciació, Dormició i Coronació) (figs. 276, 278 i 287-288), mentre que un altre *dealer*, José Montllor (Nova York), es posseïa tres més (Purificació, Sant Pere i Sant Pau) (figs. 282 i 295). Una darrera taula amb l'Ascensió es trobava en mans particulars a Barcelona (fig. 284), tot i que Post no l'associava al mateix conjunt perquè no havia tingut accés a la informació sobre la procedència original⁷⁶. A la vista del seu estil, Post va possibilitar que una Visitació i un Sant Sopar de la col·lecció del Comte de las Torres de Sánchez-Dalp (Sevilla) formessin part del mateix retaule. Si bé va encertar en l'establiment de l'autoria, actualment la primera es considera part del retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21) (fig. 256), mentre que res en ferm pot afirmar-se per a la segona (cat. 23) (fig. 299). Igualment, va incloure dins el catàleg de

⁷² POST 1938, 282-294.

⁷³ POST 1938, 294-296; PÉREZ 1996, 36.

⁷⁴ POST 1938, 296-297. Recentment encara es presentaven com obra de Garcia (*L'art* 2000, 279, cat. C82). En canvi, Ruiz ha relacionat el seu estil amb el de dues taules conservades al Museu Nacional d'Art de Catalunya atribuïdes al Segon Mestre de Puigcerdà, pintor actiu a mitjans del XV (RUIZ 2003a, 102-103, figs. 38-40).

⁷⁵ POST 1938, 298-302.

⁷⁶ Sobre l'Ascensió, vegeu POST 1938, 311, fig. 107.



Garcia el ja esmentat Anunci a Zacaries de la col·lecció Roberto Longhi (fig. 255) —Mayer el va atribuir a l'entorn d'Huguet—, tot i que cal rebutjar la proposta d'adscripció, *ad cautelam*, al retaule de Montanyana que va efectuar Post⁷⁷, ja que és sabut que va formar part del retaule lleidatà dedicat al Precursor.

Post considerava encara més important la intervenció del taller en un grup d'obres encapçalat per tres taules de la col·lecció Capmany de Barcelona (cat. 34). Segons el seu criteri, eren obres en les quals l'execució semblava deguda enterament a aquests col·laboradors. El conjunt barceloní, integrat per una taula amb la Mare de Déu i el Nen envoltats d'àngels, una segona amb sant Miquel i una darrera amb sant Pelagi i un donant (figs. 327-329), havia estat adscrit directament a la mà del mestre per Folch el 1929, com ja hem vist més amunt. Post discrepava i considerava que malgrat la primera derivava directament de la taula signada de Belcaire (cat. 6) (fig. 168), i que el sant Miquel fos clarament deutor del conservat a l'Isabella Stewart Gardner Museum de Boston (fig. 264), la comparació d'estils li feia decantar-se per «a faithful pupil»⁷⁸.

En la mateixa línia, Post observava una dilució de l'estil de Garcia en una taula amb l'Anna Triple del Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 33) (fig. 323), originària de Barbastre, així com en algunes realitzacions conservades a l'antic Museu Diocesà de Lleida, la més capaç de les quals era el retaule de la Mare de Déu, Sant Fabià i Sant Sebastià, aleshores de procedència desconeguda, i avui catalogat com originari de Portaspana-La Puebla del Mon (cat. 38) (fig. 353). A part d'aquesta obra, mencionava com a integrants de la col·lecció del museu lleidatà el retaule de Sant Ponç de Vall-llebrera (Noguera) (cat. 27) (fig. 306), del qual també es desconeixia la procedència, i una tercera obra lligada a la Franja de Ponent, la predel·la de Saidí (Osca) (cat.) (fig. 31)⁷⁹.

A la parroquial de Benavarri, afegides al mateix muntatge que les taules marianes que atribuïa al Mestre de Sant Quirze (cat. 7), Post va contemplar tres fragments d'un retaule dedicat a santa Caterina executats, segons ell, per un deixeble de Garcia (cat. 25) (figs. 302-304). Segons el professor de Harvard, l'estil dels mateixos entroncava amb el de dues portes de retaule amb les representacions de sant Pere i sant Pau, més una tercera dedicada a sant Bartomeu, conservades a la sagristia de la parroquial de Fonts (cat. 15)

⁷⁷ POST 1938, 302.

⁷⁸ POST 1938, 302-306.

⁷⁹ POST 1938, 306-310.

(figs. 228-229)⁸⁰. Encara entre aquests treballs que ell englobava dins «l'escola de Pere Garcia», hi incloïa dues taules amb els sants metges, Cosme i Damià, procedents de Sixena —avui considerades obres de Pere Espallargues—⁸¹, un Calvari del Museu Municipal de Terrassa (cat. 48) (fig. 386), un petit retaule dedicat a l'Anunciació de la col·lecció Muntadas (cat. 46) (fig. 384), i un Baptisme de Crist de la mateixa col·lecció que cal identificar amb el pertanyent al retaule de sant Joan de Lleida (cat. 21) (fig. 259)⁸².

Dins aquest volum que Post va dedicar a la pintura catalana de finals del gòtic, s'analitzaven dues altres obres de Pere Garcia, la Dormició de la col·lecció Muntadas —avui, de Peralta de la Sal (cat. 20) (fig. 237)—, i un Calvari que havia estat a la col·lecció Gaboriaud de París (cat. 17) (fig. 232), però el professor nord-americà no les va atribuir al pintor de Benavarri, sino a Jaume Ferrer. En el cas del Calvari, va esgrimir consideracions estilístiques de diferents tipus⁸³, i pel que fa a la Dormició, l'argumentació era força més interessant. La major qualitat que presentava en relació als treballs que considerava de Garcia, va fer que la relacionés amb Ferrer, un mestre amb qui Garcia, segons Post, mantenia punts de contacte. Allò que l'havia portat a vincular-la amb el pintor lleidatà era la gran semblança compositiva amb la representació del mateix episodi al retaule d'Alcover (Tarragona), obra documentada de Ferrer del 1457⁸⁴. Aquesta cronologia li va servir per proposar-ne una d'anterior per a la Dormició Muntadas i, de retruc, per justificar que no s'hi palesava la influència d'Huguet i del Mestre de Sant Quirze. Emperò, Post era conscient que l'atribució no era definitiva. En paraules seves, fent un exercici de «scholarly honesty», proposava un segon nom, el de Pere Garcia, doncs existia «a limbo on the edges of the styles of Pedro García and Jaime Ferrer in which they closely approach each other and in which a distinction between the two becomes a ticklish matter», és a dir, que hi havia un punt on els seus estils s'arribaven gairebé a confondre⁸⁵.

Si partim de l'estat actual dels coneixements sobre ambdós pintors, és evident que les afirmacions de Post avui les hauríem de considerar superades. Amb tot, el professor de Harvard va fixar-se en un detall fonamental de la taula de la Dormició, la presència repetida

⁸⁰ POST 1938, 310-311.

⁸¹ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 192, cat. 591.

⁸² POST 1938, 311-314.

⁸³ POST 1938, 535-536.

⁸⁴ En aquest sentit, Post sembla seguir el parer de Gudiol, que poc abans havia atribuït la taula a l'escola de Jaume Ferrer en base a la semblança amb la composició d'Alcover (GUDIOL 1936, 15, cat. 17).

⁸⁵ POST 1938, 532-535.



d'un anagrama amb la lletra «M» al mantell que cobria el cos de Maria, i que reapareixia amb idèntiques característiques en dues taules amb l'Anunciació i l'Adoració del Nen atribuïdes a Jaume Ferrer, aleshores conservades a la col·lecció Ginn de Cleveland (Ohio, EUA) —avui al The Cleveland Museum of Art (figs. 238-239). La coincidència va fer que Post llencés una interessant proposta de procedència comuna de tots tres compartiments⁸⁶. Ningú va recollir el guant fins l'any 2000, quan Isidre Puig va reprendre el tema i el va refermar amb nous arguments⁸⁷. Personalment, seguint la via oberta per Post i Puig vam tornar sobre la qüestió en un treball signat a quatre mans amb Francesc Ruiz, que ens va permetre confirmar de forma definitiva la procedència dels tres compartiments, així com localitzar altres taules que van formar part del mateix conjunt, que presidia l'altar major de l'església de Peralta de la Sal (cat. 20)⁸⁸.

El següent volum de la magna obra de Post, aparegut el 1941, va ser el dedicat a la pintura aragonesa del darrer gòtic, en el qual el Mestre de Sant Quirze, i per extensió, Pere Garcia, van tenir un cert protagonisme. A la introducció d'aquest volum es parla de les subdivisions i el caràcter general d'aquesta escola pictòrica, a partir de la clàssica diferenciació entre Bartolomé Bermejo i els seus seguidors, d'una banda, i Jaume Huguet i els adeptes aragonesos al seu estil, de l'altra. Entre els darrers Post incloïa al Mestre de Sant Quirze i Pere Espallargues com a hipotètics forjadors d'un estil d'influència catalana continuat *a posteriori* per diversos pintors autòctons⁸⁹. Per a nosaltres, la part més interessant del volum és la dedicada al Mestre de Bacri, una personalitat anònima de nova creació a la qual Post atribuïa alguna obra que, en aquesta tesi, es presenta com a treball del taller de Blasco de Grañén amb la col·laboració de Pere Garcia. És el cas d'un retaule dedicat a sant Blai i d'algunes parts —la predel·la— d'un altre dedicat a santa Llúcia que eren propietat dels germans Bacri a París (figs. 8-29)⁹⁰. Els mateixos antiquaris eren propietaris de dues taules amb la Presentació de Jesús al Temple i una Resurrecció que pertanyien a un dels retaules que associem a l'etapa saragossana de Garcia (cat. 3) (figs. 149-150), i que Post presentava com obra del mateix mestre de Bacri⁹¹. El professor nord-americà va determinar que devien pertànyer al mateix conjunt quatre compartiments amb un Anunci de la mort de la Mare de Déu, una Dormició, una Ascensió i una Pentecosta, repartits entre dues col·leccions

⁸⁶ POST 1938, 536-539.

⁸⁷ PUIG 2000, 263-272.

⁸⁸ RUIZ-VELASCO 2013.

⁸⁹ POST 1941, 3-4.

⁹⁰ POST 1941, 29-32, figs 10-11.

⁹¹ POST 1941, 32, fig. 12.

barcelonines (figs. 151-152 i 155)⁹². Amb més dubtes, relacionava amb el mateix mestre una Trinitat del Museo Nacional del Prado, que nosaltres incloem igualment entre els treballs primerencs de Garcia (cat. 4) (fig. 158). Finalment, en l'apèndix del mateix volum, va incloure un brevíssim apartat en el qual atribuïa a Garcia el muntatge de tres taules procedent de Benavarri, avui conservat al Museu de Lleida: diocesà i comarcal (cat. 26) (fig. 305)⁹³.

El confús panorama esbossat per Post amb la diferenciació entre la producció del Mestre de Sant Quirze i Pere Garcia es va començar a clarificar el 1942, precisament, en la ressenya que Joan Ainaud de Lasarte va publicar dels volums VII i VIII de l'obra de professor de Harvard. En aquesta publicació Ainaud va desgranar amb detall algunes de les propostes més interessants de l'investigador nord-americà, per arribar a la conclusió que:

«Sumamente confuso aparece aquí también el realmente complicado problema de Pere García y el Maestro de Sant Quirse; las atribuciones aparecen muy contradictorias; en particular, del retablo de la Virgen del Rosario y San Vicente Ferrer, de los Dominicos de Cervera, pintado por una sola mano, por ignorar la primitiva estructura, se atribuye la tabla central (fig. 86) a Pere García, y la de la Profesión del Santo (fig. 52), al Maestro anónimo»⁹⁴.

Amb això Ainaud ja apuntava quelcom que reafirmaria en una publicació del mateix any, aquest cop signada en col·laboració amb Frederic-Pau Verrié, en què van formular una interessant i definitiva proposta amb la qual unificaven les personalitats de Garcia i el Mestre de Sant Quirze⁹⁵. Bona part d'allò que Post havia provat de defensar en moltes pàgines de la seva obra, els dos historiadors catalans ho van desmuntar en un estudi que, malauradament, va restar inèdit. Es tracta del seu treball sobre la pintura gòtica a la catedral de Barcelona, del qual resta una còpia a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. En aquest estudi Ainaud i Verrié van ocupar-se del retaule de les santes Clara i Caterina (cat. 10), sobre el qual van aportar diverses informacions inèdites que ajudaven a entendre diferents aspectes de la seva realització⁹⁶. Cap al final de l'apartat dedicat a aquest retaule, en abordar la qüestió dels paral·lels estilístics de l'obra, van adonar-se de la comunitat d'estil existents entre la taula signada de Belcaire d'Urgell (cat. 6) i el retaule barceloní, que fins aquell moment s'havia atribuït al Mestre de Sant Quirze. I entremig d'ambdues

⁹² POST 1941, 35-37, fig. 13.

⁹³ POST 1941, 734.

⁹⁴ AINAUD 1942, 106-107.

⁹⁵ AINAUD-VERRIÉ 1942, 58.

⁹⁶ AHCB, ms. C-81, 44-58.



realitzacions hi situaven el retaule de Cervera (cat. 13), «puesto que es el mejor enlace entre la tabla firmada y el retablo de la Catedral»⁹⁷. Per tant, van adonar-se que la duplicitat de mans existent al retaule de la catedral ajudava a entendre allò que deien els documents, això és, que el taller del difunt Martorell havia estat continuat primer per Miquel Nadal, a qui calia atribuir la predel·la, les portes i la taula central del conjunt; i després per Pere Garcia, que va executar la resta de l'obra. Això ho reafirmaven al concedir molta més transcendència als lligams entre la taula signada i les peces que Post havia situat sota l'autoria del Mestre de Sant Quirze, i en considerar que s'havia de parlar d'una identitat de personalitats i no de simples concomitàncies. Amb aquest nou panorama tot encaixava de manera gairebé perfecta. En resum, i a diferència del que s'ha dit en moltes ocasions, cal atribuir a aquests dos especialistes la fusió del Mestre de Sant Quirze i Pere Garcia en una sola personalitat. A més, en el marc del mateix estudi, van ser els primers en identificar el tema representat a la taula conservada al Musée des Arts Décoratifs de París (fig. 220), i en associar-la al retaule de Cervera.

El fet que l'estudi d'Ainaud i Verrié restés inèdit va motivar que molts especialistes no tinguessin accés a les valuoses aportacions que en ell s'efectuaven. És el cas de Chandler Rathfon Post, que mai el va citar en els apèndixs dels volums successius de la seva *A History of Spanish Painting*, per exemple. Post sempre va defensar la diferenciació entre el Mestre de Sant Quirze i Pere Garcia, i ho va fer contraposant les seves teories a les de Josep Gudiol Ricart, que el 1944 va arribar a la mateixa conclusió que Ainaud i Verrié⁹⁸. Gudiol, tanmateix, no esmenta l'aportació prèvia dels anteriors, i d'aquí que la crítica l'hagi reconegut com l'estudiós que va formular per primer cop la proposta d'identificació, quan en realitat no va ser així. Crida l'atenció, a més, que Gudiol mai expliqués *in extenso* els arguments que el van portar a efectuar la identificació, cosa que sí van fer Ainaud i Verrié. Una proposta d'aquest tipus requeria d'una al·lusió explícita, i Gudiol no ho va fer en aquesta publicació de 1944 —ni tampoc en altres de posteriors—, en la qual es limita a dir el següent sobre Pere Garcia:

«Su estilo nos queda francamente revelado por una tabla de la Virgen rodeada de ángeles, procedente de Bellcaire de Lérida, firmada con la inscripción "Pere Garcia de Benavarre ma pintat", quedando ilegible la fecha que le seguía (M. B.). Es obra avanzada, pero nos proporciona los elementos suficientes para comprobar que la mayor parte del Calvario y de los compartimentos laterales, en el mencionado retablo de las Santas Clara y Catalina de la Catedral de Barcelona, y del de San Quirze y Santa Julita (M. D. B.), testimonios de su paso

⁹⁷ AINAUD-VERRIÉ 1942, 58.

⁹⁸ GUDIOL 1944, 50.

por el taller de Martorell, son obra de su mano. La evidente colaboración en estas dos obras de otro pintor importante caracterizado por una técnica de difuminado compacto que da a sus figuras un aspecto escultórico, ha originado la creación del llamado Maestro de San Quirse»⁹⁹.

Com veiem, Gudiol no va fer al·lusió explícita a la fusió del Mestre de Sant Quirze amb Pere Garcia, però la va assumir en considerar d'una mateixa mà la taula signada i els retaules barcelonins. Més confusa és la frase final en què parlava del pintor que va auxiliar Garcia en la realització d'aquests retaules del període de Barcelona, ja que sembla produir-se una confusió amb aquella mà que en publicacions posteriors identificaria amb Juan de la Abadía, com més endavant veurem. Sigui com sigui, és molt probable que Gudiol conegués directament la proposta prèvia d'Ainaud i Verrié i que l'assumís. El fet que fos una aportació d'altres especialistes als que coneixia de prop, la qual havia restat inèdita en un manuscrit, potser el va portar a no explicar amb detall els motius de la fusió de personalitats.

A banda del que acabem de comentar, la publicació de Gudiol és important perquè va proposar un llistat d'obres que calia agrupar sota l'autoria de Pere Garcia. Així, considerava que les taules de Benavarri (cat. 7 i 25), els fragments dedicats a Sant Jaume de Tamarit de Llitera (cat. 29) i la Santa Bàrbara del Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 16), eren obres immediates al seu establiment a l'Aragó, puix que estaven impregnades de l'estil del període barceloní de Garcia. A més, emplaçava la taula signada dins la seva etapa «decadent», és a dir, contemporàniament al retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21). Igualment, Gudiol va oferir una llista d'obres que, al seu parer, calia veure com produccions del taller del mestre, coincidint en això amb els judicis emesos per Post amb anterioritat, llevat d'algunes discrepàncies¹⁰⁰. Gudiol, tanmateix, no va incloure el retaule de Villarroya del Campo (cat. 1) i obres afins en el catàleg del pintor reconfigurat. Aquest rebuig de Gudiol, que més endavant adscriurà aquestes obres saragossanes al Mestre de Riglos¹⁰¹, suposem que ha estat el motiu pel qual els historiadors que el succeïren tampoc contemplassin la hipòtesi.

La rèplica de Post va trigar tres anys en aparèixer, concretament a l'apèndix del volum IX de la seva *A History of Spanish Painting*, publicat el 1947. Com que no va tenir accés a

⁹⁹ GUDIOL 1944, 49-50.

¹⁰⁰ GUDIOL 1944, 50.

¹⁰¹ GUDIOL 1971, 48.



l'aportació d'Ainaud i Gudiol de 1942, que havia restat inèdita, va atribuir a Gudiol la identificació del Mestre de Sant Quirze amb Pere Garcia, i d'aquí que la crítica posterior hagi relacionat aquesta proposta amb el darrer, com ja hem apuntat. Post respectava allò proposat per Gudiol, però insistia en la diferenciació entre ambdós pintors. Es negava a veure el seu Mestre de San Quirze com una simple «early and superior phase of Pedro García». En la defensa de la seva proposta únicament va reconèixer motius d'influència d'un respecte a l'altre, i va posar com a paral·lel el cas de Jaume i Pere Serra, dos artífexs molt propers entre ells amb innegables concomitàncies d'estil¹⁰².

Fent evidents els problemes que la figura del Mestre de Sant Quirze li ocasionava, al mateix apèndix, Post va incorporar al catàleg del mestre una sèrie de treballs que, en realitat, res tenien a veure amb aquelles obres que li havien servit per crear la seva personalitat. En primer lloc, va referir-se a un sant Miquel del Museo Nacional de Arte Decorativo de Buenos Aires, taula que probablement era el compartiment principal d'un conjunt que no ens ha pervingut. Post hi observava molts punts de contacte amb el retaule de les santes Clara i Caterina i el de Sant Quirze del Vallès (cat. 10-11), però els estilemes que presentava l'obra en qüestió eren totalment diferents¹⁰³.

Encara dins l'apèndix del volum IX de la seva obra, Post aportava noves obres al catàleg del Mestre de Sant Quirze, en aquest cas, en el marc d'un petit apartat en què comentava que «By assigning to Pedro García de Benabarre the principal works about which I have built up the personality of the Sant Quirse Master, Gudiol Ricart would practically destroy this Master's existence»¹⁰⁴. Entre aquestes noves obres es trobaven dos dels compartiments del retaule de San Martín de Riglos¹⁰⁵, que ara podia adscriure a aquest conjunt gràcies a la fotografia publicada per Ricardo del Arco¹⁰⁶, juntament amb el Calvari de National Gallery que ja havia publicat prèviament (fig. 3)¹⁰⁷, així com la taula central dedicada a sant Martí

¹⁰² POST 1947, 850.

¹⁰³ POST 1947, 852-854. Les publicacions aparegudes després del treball de Post no inclouen la taula entre les produccions de Pere Garcia, llevat d'un parell d'estudis de Corti en els quals es justifica l'atribució en base a criteris estilístics que no compartim (CORTI 1988, 51-65; CORTI 1993, 152-154, cat. 76). Fa relativament poc s'ha tornat a fer esment de la taula en un catàleg sobre la pintura espanyola en col·leccions de Buenos Aires. Sorprenentment, la taula es cataloga en dues ocasions, una com anònim d'escola catalana, i l'altra com a realització del Mestre de Sant Quirze (FERNÁNDEZ 1997, 26, cat. 45 i 115, cat. 373). La primera menció de la mateixa la trobem a *Pintura Española* 1939, 1, cat. 1. Vegeu també *Museo Nacional* 1947, 134, cat. 210 i GAYA 1958, 295.

¹⁰⁴ POST 1947, 850.

¹⁰⁵ POST 1947, 850-852, fig. 360.

¹⁰⁶ ARCO 1916, 19.

¹⁰⁷ POST 1938, 227-228, fig. 62.

conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. 2). Per contra, entre les seves atribucions al Mestre de Sant Quirze, cal rebutjar la d'un Calvari d'una col·lecció vienesa¹⁰⁸, avui al mateix museu barceloní, atès que s'ha demostrat que és obra de Joan Antigó i Honorat Borrassà¹⁰⁹, així com la d'una segona Crucifixió de la col·lecció Schnitzyer de Nova York¹¹⁰.

Pel que fa a Pere Garcia, Post va incloure dins el seu catàleg —amb dubtes— un sant Andreu de la col·lecció Battistelli de Florència (cat. 50) (fig. 388), sobre el qual remarcava que responia a la fase en què es confonien els estils d'aquest i Espallargues¹¹¹. Malgrat la historiografia posterior no es va fer ressò de l'atribució¹¹², certament la taula s'ha d'incloure entre els treballs de l'etapa final de Garcia, en la línia, per exemple, dels retaules de Sant Joan de Lleida i Montanyana (cat. 21-22). Finalment, i novament de manera encertada, va atribuir al de Benavari una petita taula de la col·lecció Silberman de Viena (cat. 54) (fig. 393)¹¹³. A l'igual que en l'anterior cas, la proposta no va trobar ressò en la historiografia posterior.

Deixant ja de banda les aportacions de Post, cal que al·ludim a l'article que el 1944 Joan Sutrà va dedicar a la col·lecció de Maties Muntadas, posteriorment adquirida pels museus de Barcelona (1957), ja que es parla d'algunes obres del nostre pintor¹¹⁴. Es tracta d'un text aparegut el mateix any que l'obra de Gudiol, en la qual es defensava la fusió del Mestre de Sant Quirze amb Pere Garcia, i d'aquí que l'autor encara no es fes ressò de la proposta. Entre les obres de la col·lecció que atribueix a Garcia trobem el Baptisme de Crist i el Banquet d'Herodes del retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21) (figs. 259 i 261) —no s'especifica la procedència—, a més d'un petit retaule dedicat a l'Anunciació (cat. 46) (fig. 384). Erròniament, Sutrà li vincula una taula amb la Pietat, obra que al catàleg elaborat el 1957 amb motiu de la compra de la col·lecció ja s'inclou entre els treballs de Tomás

¹⁰⁸ POST 1947, 854, fig. 362.

¹⁰⁹ RUIZ 2005j, 278.

¹¹⁰ POST 1947, 854, fig. 363.

¹¹¹ POST 1947, 861, fig. 367.

¹¹² Exceptuant a VELASCO 2012a, 57.

¹¹³ POST 1947, 861, fig. 368.

¹¹⁴ SUTRÀ 1944, 145-159. El 1931, amb motiu de la mort del propietari de la col·lecció, es va editar un primer catàleg (ANÒNIM 1931), en el qual les taules que *a posteriori* es van atribuir a Garcia encara no estaven ben identificades. El 1957 es consumava la compra de la col·lecció per l'Ajuntament de Barcelona, cosa que va suposar l'organització d'una exposició i l'edició d'un petit catàleg que no presenta novetats importants en allò que pertoca al pintor (*Colección* 1957).



Giner¹¹⁵. Quant a la Dormició de Peralta de la Sal (cat. 20) (fig. 237), segueix el criteri de Post i l'atribueix a Jaume Ferrer¹¹⁶.

El 1952 Post publicava un breu article en el qual, entre altres coses, presentava noves obres relacionades amb Garcia i els pintors del seu entorn immediat. Pel que fa al de Benavarrí, va afegir al seu catàleg uns compartiments de predel·la conservats a la col·lecció de Marius de Zayas a Stamford (Connecticut, EUA) (fig. 290), els quals, amb molta probabilitat, podien procedir del mateix conjunt que una Ascensió en mans del mateix propietari, a la qual ja s'havia referit al volum VII de la seva obra (fig. 284)¹¹⁷. En desconeixia la procedència exacta, però la idea d'un origen comú era del tot correcta, ja que anys després, gràcies a una fotografia de l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona (fig. 273), es confirmava que aquests compartiments formaven part del retaule major de Montanyana (cat. 22). Entre les obres que posseïa el mateix col·leccionista nord-americà, Post va poder contemplar una Oració a l'Hort, de la qual no va incloure cap fotografia, que De Zayas havia adquirit al mateix temps que la resta de taules. Era d'unes dimensions una mica més reduïdes que l'Ascensió, i presentava un repintat que impedia la filiació directa amb la resta de compartiments¹¹⁸. Res sabem del seu parador actual. Finalment, relacionava amb Garcia un fragment de compartiment central de retaule amb la representació d'un àngel músic, en aquells moments en comerç a Nova York, i que poc després es localitzava a l'Instituto de Cultura Portorriqueña de San Juan de Puerto Rico¹¹⁹. Malgrat els darrers estudis el relacionaven amb Pere Espallargues, personalment vàrem defensar la seva inclusió dins els catàleg del Mestre de Vielha¹²⁰.

El 1951, en el marc d'un dels seus habituals articles miscel·lanis sobre pintures diverses conservades en museus i col·leccions particulars, Leandro de Saralegui relacionava amb Pere Garcia una Visitació del Museo Nacional del Prado (inv. 2714) que, amb tot, no podem considerar obra del mestre¹²¹. L'autor, a més, es mostrava d'acord amb una sèrie d'atribucions de Post, entre les quals esmentava la de la taula la col·lecció Mateu (cat. 51) (fig. 389), una predel·la del Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 44) (fig. 378), els

¹¹⁵ SUTRÀ 1944, 157; *Colección* 1957, 13, cat. 37.

¹¹⁶ SUTRÀ 1944, 152.

¹¹⁷ POST 1952, 282-283, fig. 13; POST 1938, 311, fig. 107. Quant parla per primer cop de l'Ascensió, es trobava en una col·lecció barcelonina.

¹¹⁸ POST 1952, 282-283.

¹¹⁹ POST 1952, 282, fig. 10.

¹²⁰ VELASCO 2006a, 234-236, fig. 76.

¹²¹ Vegeu una reproducció a GARNELO 1917, 364, núm. 46.

carrers laterals de retaule dedicats als sants Sebastià i Policarp del Museo Nacional del Prado (cat. 44) (fig. 376-377), i una Crucifixió de la mateixa institució, procedent del llegat de Pau Bosch (cat. 52) (fig. 391)¹²².

Cinc anys després apareixia un interessant treball del mateix autor en el qual posava ordre al voltant de la taula amb la Professió de Sant Vicenç Ferrer del retaule del monestir de dominics de Cervera (cat. 13), conservada al Musée des Arts Décoratifs de París (fig. 220). Era coneguda d'antuvi, i havia estat relacionada amb diversos pintors, com ja hem vist més amunt. Post la va adscriure al Mestre de Sant Quirze. A França, emperò, se la tenia per valenciana i s'atribuïa a Jacomart. Ainaud i Verrié havien estat els primers en atribuir-la a Garcia i en relacionar-la amb el retaule dels dominics de Cervera, a l'igual que el desaparegut compartiment amb sant Vicenç Ferrer apaivagant els bàndols valencians, però el seu estudi va romandre inèdit i aquestes interessants aportacions no van transcendir a nivell historiogràfic¹²³. Saralegui va arribar a les mateixes conclusions, segurament sense conèixer el treball dels anteriors¹²⁴.

El mateix 1955 va veure la llum el volum dedicat a la pintura gòtica de la col·lecció *Ars Hispaniae*, signat per Josep Gudiol Ricart, en el qual no manquen aportacions sobre el nostre pintor. A part de reiterar la fusió entre el Mestre de Sant Quirze i Pere Garcia, Gudiol afegia una variable més a l'etapa barcelonina del pintor: la col·laboració del pintor aragonès Juan de la Abadía. No menys interessant és la proposta d'ordenació cronològica de part de la producció del mestre. La seqüència s'iniciava amb els conjunts de Tamarit de Llitera (cat. 8 i 29) i Benavarri (cat. 7 i 25), continuava amb les obres barcelonines (cat. 10-11) i el retaule de Cervera (cat. 13), i finalitzava amb els retaules de Sant Joan de Lleida i Bellcaire (cat. 21 i 6). En relació amb aquests darrers, l'esmentat especialista va emfatitzar la presència de mans secundàries que devaluaven la qualitat final de les obres. Altrament, des del 1944 era conegut que Pere Espallargues —al que ja es considerava plenament deixeble de Garcia— havia estat pintor de Benavarri en algun moment de la seva vida¹²⁵, cosa que va portar Gudiol a proposar que Garcia pogués passar els darrers anys de la seva trajectòria en aquella localitat, on hauria creat escola. Aquest cercle immediat de l'artista, Gudiol l'ampliava en parlar del Mestre de Cérvoles, el Mestre Girard —o Pere Girard— i, sobretot, amb la creació de la personalitat del Mestre de Vielha, el tercer dels nostres protagonistes.

¹²² SARALEGUI 1951, 217.

¹²³ AINAUD-VERRIÉ 1942, 54.

¹²⁴ SARALEGUI 1955, 30-32.

¹²⁵ MADURELL 1944, 53.



Finalment, en aquest estudi, la Dormició de la col·lecció Muntadas (cat. 20) (fig. 237) es va relacionar amb Garcia. No era el primer cop que es proposava aquesta atribució, ja que Saralegui l'havia defensat el 1936¹²⁶. Amb tot, el gran abast de l'obra en la qual això es donava a conèixer va significar que, des d'aquell moment, restés per sempre més associada al de Benavarrí¹²⁷.

Per altra banda, el 1958 es va publicar el primer intent sistemàtic de recollir en una sola obra la totalitat del patrimoni pictòric hispà servat fora de l'estat. La monografia la signava Juan Antonio Gaya Nuño. Pel que fa a Pere Garcia, les aportacions no són importants, ja que es segueix fil per randa a Post¹²⁸. Haurem d'esperar fins el 1966 per trobar publicacions rellevants que s'ocupin del pintor de Benavarrí. En aquell any va aparèixer el volum dedicat a la pintura medieval hispana de la col·lecció *Summa Artis*, l'autor del qual era José Camón Aznar. En línies generals, és un treball molt desigual, atès que en l'obra es detecten moltes imprecisions que desmereixen el resultat final. Camón no va posicionar-se —o sí— en la identificació de Pere Garcia amb el Mestre de Sant Quirze: els hi va dedicar dos apartats separats, tot i que consecutius. L'autor es va fer ressò de les publicacions i novetats més interessants, tot i que la base de la que partia era Post. D'altra banda, i malgrat els ponts que Post havia bastit entre les personalitats de Garcia i Espallargues, definitivament confirmats per Gudiol, Camón es va despenjar amb una classificació excessivament influïda per la procedència de les obres, en la qual el segon res tenia a veure amb el primer¹²⁹.

El 1970 Judith Berg Sobré signava un article en el qual, partint de la taula amb la representació de sant Miquel conservada a l'Isabella Stewart Gardner Museum de Boston, analitzava el retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21) (fig. 264). Del seu estudi, la part més interessant era la proposta de reconstrucció hipotètica del conjunt, que va ser rebutjada temps després per Young¹³⁰. L'any següent Josep Gudiol Ricart publicava una obra que, amb el pas del temps, ha esdevingut de referència obligada, la seva *Pintura Medieval en Aragón*. En ella, classificava el nostre pintor dins el denominat «estilo naturalista», el màxim representant del qual era Jaume Huguet a qui, com és sabut, se li suposava una etapa aragonesa en la seva trajectòria. Gudiol situava a Garcia entre els seguidors aragonesos d'Huguet, tot i que en el seu cas «la huella huguetiana va debilitándose en el transcurso del

¹²⁶ SARALEGUI 1936, 112.

¹²⁷ GUDIOL 1955, 281-282.

¹²⁸ GAYA 1958, 152, cat. 806-822.

¹²⁹ CAMÓN 1966, 401-405 (Espallargues), 454-459 (Pere Garcia) i 460-461 (Mestre de Sant Quirze).

¹³⁰ SOBÉ 1970, 25-32; YOUNG 1980, 25-29.

tiempo». Segons aquest investigador, els retaules barcelonins eren els que més palesaven l'influx d'Huguet, però també els préstecs de Bernat Martorell. Paral·lelament, Gudiol va reprendre un tema que en el 1955 solament havia esbossat, la col·laboració de Juan de la Abadía amb Garcia durant el sojorn barceloní. Va concretar que «se produjo mediante la ejecución separada de diversas tablas en los dos retablos», i que «la misma tendencia a modelar con fuerza, y una serie de detalles obtenidos por análisis moreliano, nos revelan las tablas realizadas por Juan de la Abadía en los dos retablos barceloneses (...)». Pel que fa a la intervenció de Juan de la Abadía al retaule de les santes Clara i Caterina (cat. 10), Gudiol opinava que «tiene gran importancia y sus composiciones son lo mejor de la obra; basta contemplar la extraordinaria escena de la decapitación de Santa Catalina (...)». En relació a altres qüestions relacionades amb Garcia, a la vista de la procedència d'algunes obres, va afirmar que va establir taller a Lleida i que va influir a Jaume Ferrer II. També va posar de manifest la davallada de la qualitat d'aquestes obres en relació amb treballs anteriors, degeneració que encara observava més clarament en les seves darreres produccions, un cop retornat a Benavarri, una etapa en la que el seu estil, segons Gudiol, es confonia amb el del seu deixeble Pere Espallargues. Un dels aspectes més interessants d'aquest estudi de Gudiol és el catàleg d'obres que inclou, que va incrementar notablement gràcies als fons fotogràfics i les tasques de recerca dutes a terme des de l'Institut Amatller d'Art Hispànic. La majoria de les atribucions són encertades, però com en el cas de Post, va incloure dins el catàleg de l'artista diverses realitzacions que res tenen a veure amb el seu estil¹³¹.

El 1975 es publicaven els tres volums de *Barcelona i la seva història* del cerverí Agustí Duran i Sanpere, obra que recollia aportacions anteriors de l'autor, moltes d'elles corregides i ampliades. En el breu capítol que va dedicar a Pere Garcia, inclòs al volum relatiu a l'art i la cultura, va reprendre allò que ja havia avançat el 1934¹³², tot i que com a novetat, publicava el text íntegre del contracte que el pintor va signar amb els hereus de Bernat Martorell, inèdit des de que s'havia donat a conèixer. A la vegada, Duran va referenciar un document, igualment inèdit, que demostrava que Pere Garcia ja tenia interessos a Barcelona el 1452, quan encara residia a Benavarri (apèndix documental, doc. 6)¹³³.

¹³¹ GUDIOL 1971, 54-56 i 80-82, cat. 201-238.

¹³² DURAN 1934a, 233-235.

¹³³ DURAN 1975, 111-114, docs. 69 i 89. El document de 1452 el publicàrem a VELASCO 2002-2003, doc. I.



L'any següent es produïa la donació al Museu Nacional d'Art de Catalunya de quinze taules gòtiques procedents de la col·lecció de Pere Fontana. Es va organitzar una exposició i va editar-se el catàleg corresponent, els texts del qual van ser elaborats per Joan Ainaud de Lasarte¹³⁴. De Garcia es presentaven diverses obres, algunes ja conegudes d'antuvi, com la doble taula de la Mare de Déu i el nen i Sant Vicent Ferrer de Cervera (cat. 13) (fig. 218) o el Naixement de la Mare de Déu del desmembrat retaule de Montanyana (cat. 22) (fig. 273). Es presentava per primer cop, en canvi, la Nativitat pertanyent a aquest darrer conjunt, «un dels retaules més grans produïts en el taller lleidatà de Pere Garcia», en paraules d'Ainaud. El mateix historiador, a més, va ser el primer en tenir en compte aquella notícia de 1445 en què Garcia testimoniava la signatura d'un contracte d'aprenentatge a Saragossa (apèndix documental, doc. 2), publicada per Serrano Sanz el 1917¹³⁵ i que, fins el moment, havia passat inadvertida a tots els que s'havien referit al pintor. Des d'aquest moment, passarà a ser un dels primers esments de Garcia a la documentació. L'associació d'aquest document al pintor va permetre reforçar l'etapa saragossana de l'artista, que ja havia intuït Post a través de l'estil del Mestre de Sant Quirze. Amb això, la hipòtesi va esdevenir tesi i a partir d'aquell moment només era necessari localitzar les possibles obres que Garcia va executar durant aquell sojorn a la capital aragonesa. Això, amb tot, trigaria encara uns quants anys a arribar.

El 1980 es celebrava a Saragossa una exposició que va rebre el títol *La pintura gòtica en la Corona de Aragón*, a la seu del Museo e Instituto Camón Aznar. Es va exhibir a la mostra el Baptisme de Jesús del retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21) (fig. 259), i la fitxa de catàleg corresponent va anar a càrrec de María del Carmen Lacarra¹³⁶. L'autora referenciava com a novetat, succintament, una sèrie de documents localitzats per José Cabezudo Astrain i que romanien inèdits, que confirmaven el treball de Garcia a Barbastre entre 1481 i 1496. Amb tot, els mateixos documents havien estat referenciats dos anys abans, de forma igualment genèrica, per Federico Balaguer, que també apuntava la seva localització per part de Cabezudo¹³⁷. Com tindrem ocasió de veure, la no publicació d'aquests documents va generar una sèrie d'equívocs i confusions que, finalment, vàrem resoldre amb la seva edició, cosa que ens va permetre acotar l'activitat de Garcia a Barbastre entre 1482 i

¹³⁴ AINAUD 1976, s. p.

¹³⁵ SERRANO 1917a, 448.

¹³⁶ LACARRA 1980, 128-129.

¹³⁷ BALAGUER 1978, 229.

1485¹³⁸. Poc després, en una publicació molt més general, Lacarra va tornar a fer al·lusió a la documentació barbastrenca localitzada per José Cabezudo. En aquest nou treball Lacarra donava a conèixer noves informacions al voltant dels documents en qüestió, com és la presència dels pintors Pau Reg i Franci Baget a casa de Garcia a Barbastre el 1483, així com l'execució de dos retaules per a la vila, un dedicat a Sant Francesc (1483), i un segon a Sant Joan Baptista (1496). Com veurem, el darrer és un encàrrec en realitat relacionat amb Bartomeu Garcia¹³⁹.

Obres com les de Bellcaire d'Urgell (cat. 6), Cervera (cat. 13) i Sant Joan de Lleida (cat. 21) havien portat a la historiografia a situar una etapa lleidatana en la producció del mestre, però mancava que apareguessin documents que ho corroboressin definitivament. Això es va produir el 1985, quan Francesc Fité va localitzar una època de 1473 en la qual el pintor signava com a testimoni al costat del fuster Simó Meyà (apèndix documental, doc. 17). El document estava relacionat amb el monestir de predicadors de Lleida, cosa que potser indica que el pintor i el fuster treballaven en l'obra d'un nou retaule, ja que l'edifici havia patit un important incendi el 1464¹⁴⁰. No cal insistir en què la notícia era transcendent, ja que donava sentit a una sèrie d'obres que el pintor havia executat en territori lleidatà, i d'aquí que la historiografia posterior emprés la dada per datar-les. Malgrat tot, darrerament s'ha vist que això no era possible, ja que encàrrecs com els de Bellcaire o Cervera van ser força anteriors a 1473. En tot cas, l'aparició de Garcia a la ciutat en aquell any s'ha de prendre com a referència cronològica només per a un dels conjunts lleidatans conservats, el de l'església de Sant Joan. La resta d'obres ponentines corresponen a dates anteriors i això fa que no es pugui parlar d'una etapa lleidatana en la trajectòria de l'artista. La dada de 1473, igualment, tampoc pot servir per justificar que Garcia «formés escola» a la ciutat o que influís als pintors locals, com s'ha afirmat en nombroses ocasions. En canvi, l'establiment de relacions amb Jaume Ferrer II i els seus hereus arran de l'execució del retaule de Peralta de la Sal (cat. 20), pot servir per especular al voltant d'aquestes qüestions, ja que aquest vincle sí que pressuposa relacions directes i més o menys continuades amb artistes del territori. La col·laboració amb els Ferrer devia produir-se cap a 1460 i és possible que l'aparició de Garcia a Lleida, uns anys després, tingués alguna cosa a veure amb aquests contactes previs.

¹³⁸ VELASCO 2002-2003, 75-89.

¹³⁹ LACARRA 1981a, 1492.

¹⁴⁰ FITÉ 1985, 97-101.



El 1986 va organitzar-se la mostra *Thesaurus. L'art als Bisbats de Catalunya. 1000-1800*, en la qual va participar el retaule de Sant Quirze del Vallès (cat. 11). L'estudi corresponent també el devem a Lacarra¹⁴¹, en el qual va oferir un estat de la qüestió sobre el pintor i, a més, va aprofitar per donar a conèixer alguna dada documental inèdita, com una del 2 de setembre de 1449 en què Garcia apareixia contractant un retaule dedicat a sant Miquel, sant Nicolau i sant Andreu per a la vila saragossana de Villar (apèndix documental, doc. 5). La notícia aportava nova llum sobre el sojorn saragossà del mestre, i s'ha convertit en l'única relacionada amb encàrrecs artístics satisfets en aquells anys. A la vegada, Lacarra va fer un breu esment d'una documentació, igualment inèdita, que demostrava que Garcia residia de nou a Benavarrí des de l'abril de 1463, informació que va ser publicada poc després per Mairal, com tot seguit veurem. No manca en la fitxa de Lacarra certes precisions al voltant del seu treball a Barbastro, a la dècada dels vuitanta. Després de la publicació d'informacions confuses a les que ja hem fet al·lusió, l'esmentada investigadora apuntava que l'estada de Garcia a la capital de l'actual Somontano es va produir entre 1481 i 1483. Per altra part, en relació a la capitulació d'un retaule a Barbastro el 1493, que en publicacions anteriors relacionava amb Pere Garcia i datava el 1496, ara confirmava que va ser signada per un pintor de Benavarrí anomenat Bartomeu Garcia, hipotètic descendent de Pere. Es tractava del primer cop que el nom d'aquest pintor sortia a la llum, un artífex al qual, personalment, identifiquem amb el Mestre de Vielha i a qui dediquem un dels capítols de la present tesi.

El mateix 1986 apareixia la que fins ara ha esdevingut una de les aportacions més importants al voltant de la història de la pintura gòtica a Catalunya. Amb el títol *Pintura Gòtica Catalana*, els seus autors, Josep Gudiol Ricart i Santiago Alcolea Blanch, s'endinsaven en un àmbit necessitat d'una reordenació que incorporés totes les novetats aparegudes des de la publicació dels diferents volums signats pel professor Post. L'obra tenia un plantejament molt ambiciós, ja que recollia la totalitat de documents coneguts sobre artistes actius a la Catalunya gòtica, que van servir per efectuar aproximacions biogràfiques a cadascun d'ells. Al costat d'això, s'inclouien els respectius catàlegs d'obra de cada pintor i que encara avui esdevenen referència ineludible. Les aportacions d'aquest treball van ser, per tant, fonamentals. Pel que fa a Pere Garcia, la seva figura s'analitza en dos apartats geogràficament diferenciats. Un primer que gira al voltant de Barcelona i els continuadors

¹⁴¹ LACARRA 1986a, 162-164.

del taller de Bernat Martorell, en què esdevé protagonista juntament amb Miquel Nadal¹⁴², i un segon en què apareix com artífex plenament autònom encapçalant un apartat titulat «Lleida-Barbastre»¹⁴³, en el qual també s'inclouen els seus dos deixebles coneguts, Pere Espallargues i el Mestre de Vielha, a banda d'algun artista ponentí més, igualment anònim.

Els autors van aportar alguna novetat interessant sobre l'etapa barcelonina del pintor, ja que per primer cop es va associar amb el retaule de Sant Quirze del Vallès (cat. 11) un document de 1454 en el qual Nadal rebia una paga i senyal per un retaule dedicat a Sant Quirze, del qual no s'especificava la població de destí¹⁴⁴. A part d'això, es va vincular a aquesta etapa un Calvari de col·lecció particular (cat. 12), publicat temps enrere per Gudiol i Post¹⁴⁵, que ara s'adscivia al període barceloní i del qual s'aportava la procedència, Vilalba Sasserra (fig. 216). Aquestes obres, juntament amb el retaule de la Seu de Barcelona, eren les que Gudiol i Alcolea van classificar entre les realitzades per Garcia mentre van restar vigents els pactes contrets amb els Martorell. Els autors van proposar que, un cop finits aquests pactes, Garcia segurament va abandonar la ciutat degut a la consolidació definitiva de Jaume Huguet. La producció posterior del pintor la van englobar sota un epígraf, segurament poc precís, que destacava la seva activitat a Lleida i Barbastre. És en aquest apartat on es van efectuar les aportacions més interessants, ja que dels vint-i-quatre conjunts catalogats n'hi havia alguns d'inèdits, mentre que d'altres se n'oferia la localització (antiga o la d'aquell moment), es perfilava alguna atribució i, a la vegada, es suprimien del seu catàleg determinats treballs que no li corresponien¹⁴⁶.

Gudiol i Alcolea van aprofitar l'oportunitat per efectuar una anàlisi de l'estil del pintor que, de retruc, els va servir per acabar de perfilar les diferents etapes que els documents delimitaven en la seva dilatada trajectòria. Les conclusions a les que van arribar no són molt diferents a les suggerides als estudis previs efectuats pel mateix Gudiol. A Barcelona estant, el caracteritzen d'hàbil dibuixant i fidel seguidor d'Huguet que va arribar a igualar en alguns moments la perícia del darrer. Aquesta bona manera de fer també es detectava en certes realitzacions procedents de la Franja (Benavarri i Tamarit de Llitera), dutes a terme segurament abans d'establir-se a Barcelona. Per contra, les produccions lleidatanes (Bellcaire d'Urgell, Cervera i Sant Joan de Lleida), mostraven com a denominador comú un

¹⁴² GUDIOL-ALCOLEA 1986, 129-132, cat. 399-401

¹⁴³ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 186-189, cat. 536-559.

¹⁴⁴ Publicat per DURAN 1975, 110, doc. 80.

¹⁴⁵ GUDIOL 1936, 15, cat. 18; POST 1938, 236.

¹⁴⁶ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 186-189.



cansament que es manifestava «a través d'un convencionalisme més acusat i d'una més gran utilització del dibuix, en detriment dels valors pictòrics». Això, en opinió dels autors, no li va impedir assolir fites d'alta qualitat, com al retaule de Cervera. A destacar que els autors posessin de relleu que, en algunes obres d'aquest període, comencés a fer-se palesa la intervenció del Mestre de Vielha i Pere Espallargues, com és el cas del primer al retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21), afirmació de la qual se'n va fer ressò bona part de la historiografia posterior, que la va acceptar de forma unànime¹⁴⁷. Era una proposta còmoda que permetia justificar la davallada de qualitat del mestre i, de retruc, establir el lligam definitiu entre Pere Garcia, el Mestre de Vielha i Pere Espallargues, vincle que no s'havia pogut corroborar amb documents, tot i que les concomitàncies en l'estil feien que els darrers es consideressin deixebles del primer. Tanmateix, calia que els estilemes del Mestre de Vielha es localitzessin al retaule lleidatà, i això no es va fer mai. D'altra banda, entre les escasses crítiques que podem fer a l'aportació de Gudiol i Alcolea, trobem l'atribució a Pere Espallargues d'una sèrie d'obres que, com havia defensat Post, van ser efectuades dins el taller de Pere Garcia.

Gairebé simultàniament al text de Gudiol i Alcolea, va aparèixer un article signat per María del Mar Mairal en què es publicava una documentació a la que havia al·ludit Lacarra poc abans¹⁴⁸. Veritablement, a part de la informació que els documents aportaven sobre encàrrecs artístics, el conjunt de notícies ha esdevingut extremament interessant, per diferents motius. Es tracta d'una sèrie d'instruments notariais que atestaven que al setembre de 1460 Garcia ja havia abandonat Barcelona, per tant, abans que expirés el contracte amb els hereus de Martorell —finia l'1 de gener de 1461—, potser per desavinences similars a les que s'havien donat prèviament amb Miquel Nadal. Des de la data mencionada, al pintor se'l documenta com a pintor de Benavarri, actuant com a testimoni o fiador en documents que res tenen a veure amb el seu ofici —1460 i 1463—, i contractant alguna que altra obra per a confraries de Barbastre, com el retaule dedicat a sant Bernardí destinat a l'església dels framenors de la vila (1463) (apèndix documental, doc. 14), o el que havia de realitzar sota l'advocació de sant Victorià per a l'església de Sant Salvador de Barbastre (1468) (apèndix documental, doc. 14). Pel que sabem, estem davant els primers treballs de Garcia a la localitat i, de ben segur, li varen servir per poder contractar uns anys després la que esdevindrà una de les seves obres més ambicioses, el

¹⁴⁷ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 187 i 189.

¹⁴⁸ MAIRAL 1987, 533-551, docs. VI-X.

retaula major de l'església del monestir de framenors (1482-1485). Els documents, per tant, aportaven força dades sobre una dècada de la seva trajectòria de la que no es tenia cap informació i, al mateix temps, acabaven de perfilar la cronologia d'obres com el retaula de Sant Joan de Lleida, que devia enllestir-se després d'aquests primers treballs a Barbastre i abans de l'execució del retaula major dels franciscans.

En el 1988 Lacarra publicava un estudi dedicat a cinc taules atribuïdes al taller de l'aragonès Blasco de Grañén servades al Museu de Belles Arts de Bilbao. En ell, es referenciava per primer cop un document del 2 de maig de 1447 en què Pere Garcia, habitant de Saragossa, i tal com havia fet el 1445, constava com a testimoni en un albarà signat per Grañén amb motiu dels treballs que estava efectuant al retaula major de l'església del convent franciscà de Borja (Saragossa) (apèndix documental, doc. 4)¹⁴⁹. La dada, novament rellevant, afegia arguments a una possible relació entre ambdós pintors mentre el de Benavarri va romandre a Saragossa, ja que atestava l'existència d'una relació personal. Documents com aquest no permeten saber si aquesta relació va establir-se en base a col·laboracions puntuals, o a activitats professionals més profundes i perllongades en el temps, com podria ser un vincle mestre-deixeble.

El Museu de Lleida: diocesà i comarcal conserva un nombre destacat d'obres obrades per Pere Garcia i els seus deixebles reconeguts, Pere Espallargues i el Mestre de Vielha. El 1993 es va celebrar el centenari de la fundació de l'antic Museu Diocesà amb una exposició que va dur implícita l'edició d'un catàleg raonat de les col·leccions. De Garcia va poder estudiar-se un Calvari originari de Tamarit de Llitera (cat. 8) (fig. 186) que havia estat exhibit a Barcelona el 1929, però que no havia estat estudiat per Post. La fitxa corresponent del catàleg la devem a Rosa Alcoy que, com havien fet prèviament altres, va situar l'obra entre les primeres produccions del mestre, just abans de l'anada a Barcelona. Proposava, a més, un origen comú amb altres taules de Garcia que es conservaven a Tamarit abans de l'esclat de la Guerra Civil Espanyola, hipòtesi que no havien contemplat Gudiol i Alcolea, però sí Soldevila Faro, tot i que d'una forma un xic confusa¹⁵⁰.

El següent conjunt estudiat en aquest catàleg és un sagrari de retaula aleshores de procedència desconeguda, però que avui sabem que procedeix de Vall-Ilebrera (cat. 28)

¹⁴⁹ LACARRA 1988, 30-31. Es publica el text del document a LACARRA 2004a, 97 i 233, doc. 46.

¹⁵⁰ ALCOY 1993a, 100. Soldevila descrivia la taula com «un remate de retablo con el Crucificado, la Virgen y San Juan con fondo de castillos, de notable dibujo. Es posible proceda del retablo que pintó para la dicha villa Ximénez el año de 1500» (SOLDEVILA 1933, 29).



(fig. 308). Gudiol i Alcolea l'havien catalogat entre les produccions de Pere Espallargues¹⁵¹, però com va apuntar Alcolea, els seus estilemes divergeixen d'aquelles obres executades pel darrer. En contrapartida, l'esmentat autor es decantava «per una mà, no identificable sense reserves amb Espallargues, al voltant del taller de Pere Garcia, per certes solucions que s'hi apropen»¹⁵². Igualment relacionades amb el taller de Garcia, tenim una sèrie d'obres encapçalades per dos retaules —coneguts d'antuvi— de dimensions petites i conservats gairebé íntegrament. En primer lloc el de la Mare de Déu, Sant Fabià i Sant Sebastià, aleshores de procedència desconeguda —avui sabem que és originari de Portaspana-La Puebla del Mon—, va ser estudiat per Alcoy, que el va relacionar amb altres treballs que, de la mateixa forma, Gudiol i Alcolea havien situat sota l'òrbita d'Espallargues (cat. 38) (fig. 353). L'esmentada investigadora va tornar a remarcar les diferències que s'apreciaven amb l'autor del retaule d'Envinç, i recalrava l'acurada factura¹⁵³. El segon retaule al qual ens referim és el de Sant Ponç, la Mare de Déu i Sant Macari de Vall-llebrera, que va ser estudiat per Ximo Company (cat. 27) (fig. 306). Aquest autor reconeixia que «tant els rostres, com les mans o els posats s'adiuen amb les formes pictòriques de Pere Garcia», però es va decantar per atribuir-lo a Pere Espallargues, en base a lligams estilístics amb el retaule signat d'Envinç¹⁵⁴. La filiació, tanmateix, era equívoca, ja que els estilemes de l'obra són aliens al retaule autògraf d'Espallargues. Per contra, entroncaven directament amb l'estil d'obres que en la present tesi doctoral classifiquem com a producció del taller de Pere Garcia.

Al mateix catàleg es van estudiar dues obres relacionades amb Pere Garcia, una predel·la procedent de Saidí (cat. 31) (fig. 319), que havia estat adscrita per Gudiol i Alcolea a Espallargues i que, novament, Alcoy va retornar al catàleg del de Benavarrí¹⁵⁵. Es tracta d'un exemple clar d'aquelles obres finals del mestre que cal incorporar als productes sortits del taller, tal com havia proposat Post¹⁵⁶. En la mateixa situació es troba un conjunt de tres taules fragmentàries originàries de Benavarrí (cat. 26) (fig. 305), que va ser estudiat per Ruiz, el qual va arribar a unes conclusions similars a les d'Alcoy¹⁵⁷.

¹⁵¹ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 193, cat. 602.

¹⁵² ALCOBA 1993, 101, cat. 144.

¹⁵³ ALCOY 1993b, 101-102, cat. 145.

¹⁵⁴ COMPANYY 1993, 103-104, cat. 148.

¹⁵⁵ ALCOY 1993c, 101-102, cat. 145.

¹⁵⁶ POST 1938, 310.

¹⁵⁷ RUIZ 1993b, 103, cat. 147.

Contemporàniament a la publicació del catàleg del museu lleidatà, s'organitzava a Osca i Jaca una exposició sobre l'art i la cultura a l'Alt Aragó en època medieval, sota el títol *Signos*. Dins el catàleg de la mateixa, s'hi va incloure un text introductori de Lacarra dedicat a la pintura gòtica en aquest territori, en el qual hi ha una sèrie d'al·lusions al nostre protagonista que mereixerien ser analitzades amb detall¹⁵⁸. Pere Garcia és presentat com «la gran figura de la escuela de Barbastro», afirmació que, si més no, ha de ser matisada, atès que, si partim de l'estat actual dels coneixements, no pot parlar-se per a Barbastro de cap escola en el sentit tradicional del terme, sinó de pintors que en un moment de la seva trajectòria van treballar en aquella localitat. I encara menys en el cas de Garcia, de qui sabem que mai va perdre la vinculació amb Benavarri i que, a Barbastro, residia «de present». Per altra banda, Lacarra afirma en aquest text que en el 1481 el pintor va rebre un encàrrec per part de la confraria de Nostra Senyora del Pueyo de Barbastro per executar un retaule dedicat a la Coronació de Maria¹⁵⁹, una afirmació del tot imprecisa que s'ha de posar en relació amb la lectura equívoca dels documents que proven l'activitat barbastrenca de Garcia entre 1482 i 1485. Finalment, i com a proposta interessant de la mateixa autora, cal esmentar l'adscripció a la darrera etapa de Pere Garcia dels tres retaules desapareguts de la col·legiata de l'Ainsa (cat. 39-41) i d'unes taules de Graus (cat. 36-37), obres atribuïdes anys abans per Gudiol i Alcolea a Pere Espallargues¹⁶⁰. Precisament, entre les obres que van exhibir-se en el marc d'aquesta exposició trobem una de les taules de Graus, la dedicada a sant Victorià, que va ser estudiada per la mateixa Lacarra¹⁶¹.

A l'inici del present estat de la qüestió, hem comentat que la primera menció de Pere Garcia a la historiografia contemporània la trobem en un article aparegut el 1880, signat per Josep Fiter i Inglés, dedicat a una visita a la localitat lleidatana de Bellcaire d'Urgell¹⁶². La importància d'aquest estudi, vinculat a l'excursionisme científic, rau en la descripció de la taula signada per Garcia que es conservava a la parròquia (cat. 6) i, especialment, en la transcripció de la cartel·la dels peus de la Mare de Déu en què es llegia la signatura del pintor i l'any d'execució de la pintura (fig. 169). Aquesta inscripció va generar una certa polèmica entre els especialistes, ja que es va manipular *a posteriori* la data que, en origen, apareixia en numeració romana, i que es va substituir per una altra amb numeració

¹⁵⁸ LACARRA 1993b, 175-189.

¹⁵⁹ LACARRA 1993b, 182-183. Totes aquestes qüestions les vam exposar a VELASCO 2002-2003, 75-89.

¹⁶⁰ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 192-193, cat. 592-595; LACARRA 1993b, 183.

¹⁶¹ LACARRA 1993c, 440-441.

¹⁶² FITER 1880, 257-259.



aràbiga¹⁶³. Fiter va poder llegir el següent: «Pere Garcia de Benavarre ma pintat any MCCCCL», mentre que els que s'hi van referir a posteriori —Folch i Torres, Duran i Sanpere, Post, etc.—, van decantar-se per diverses dates com 1463, 1468 o 1476. Malgrat la rellevància de la informació que oferia, el text de Fiter va passar desapercebut fins el 1982, quan Prim Bertran el va referenciar per primer cop¹⁶⁴. Tot i això, l'apunt no es va incorporar a la historiografia sobre el pintor de Benavarri fins que Ximo Company va reclamar-ho, en el marc d'una fitxa de catàleg redactada amb motiu de l'exposició *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*, celebrada al Museo Nacional del Prado el 1997¹⁶⁵. Com explicarem arribat el moment, el valor de la informació proporcionada per Fiter és majúscul, ja que permet ressituar la finalització de la primera etapa saragossana, els inicis dels treballs en terres lleidatanes i, per descomptat, la cronologia del retaule de Bellcaire d'Urgell.

El mateix 1997 veia la llum un article de Lacarra en el qual s'analitzaven dos grups de taules propietat de l'Ajuntament de Barbastro i que avui s'exhibeixen al Museo Diocesano de Barbastro-Monzón¹⁶⁶. Tres d'elles, segurament part d'un sagrari originari de l'església de l'Hospital de Sant Julià i Santa Llúcia de la localitat, avui s'atribueixen al Mestre de Vielha i en parlarem d'elles quan ens referirem a l'activitat de Bartomeu Garcia a Barbastro (figs. 96-98). L'altra és un fragment de guardapols que cal relacionar amb els treballs de Pere Garcia a la vila durant els anys vuitanta (cat. 34) (fig. 339). Es tractaria, per tant, d'una de les poques restes de l'activitat del pintor a la localitat aragonesa. Totes les taules eren conegudes des del 1991, quan van ser incloses dins d'una memòria d'activitats del taller de restauració de Les Paüls (Osca)¹⁶⁷. Pel que fa al fragment de guardapols, i com es veurà en l'estudi corresponent del catàleg d'obres, és un element clau per poder establir la procedència barbastrenca d'un seguit de taules antigament propietat de la família Capmany, avui disperses en el mercat d'art i antiguitats (cat. 34).

El 1997 es publicava també una monografia sobre el Musée Goya de Castres (França), en la qual, a part dels fons històrics, es presentaren diverses adquisicions recents de la institució, entre elles, dues taules de Pere Garcia que Post havia pogut veure en mans del col·leccionista Eymonau (París) (fig. 162-163). Havien estat adquirides en subhasta l'any

¹⁶³ Sobre aquesta manipulació, vegeu les informacions que aportem en el capítol corresponent del catàleg d'obres (cat. 6).

¹⁶⁴ BERTRÁN 1982, 97-98.

¹⁶⁵ COMPANYY 1997, 210-213.

¹⁶⁶ LACARRA 1996-1997, 53-62.

¹⁶⁷ *Huesca* 1991, 50.

anterior¹⁶⁸. En aquell moment es desconeixia la seva procedència, però a través d'una fotografia antiga conservada al fons de la Junta de Museus (Arxiu Nacional de Catalunya), hem pogut escatir que formaven part del mateix retaule que la taula signada de Bellcaire d'Urgell (cat. 6). Per la mateixa via de la subhasta pública, el Museu de Belles Arts de Budapest va fer-se el 1997 —a Madrid— amb les portes del retaule de Montanyana (cat. 22) (fig. 296), davant la passivitat de les autoritats espanyoles que, de manera negligent, van permetre la seva exportació. L'adquisició va ser anunciada en un breu article d'Éva Nyerges¹⁶⁹.

L'any següent, en el marc de l'exposició *María fiel al Espíritu. Su iconografía en Aragón, de la Edad Media al Barroco*, celebrada a Saragossa, Lacarra va reobrir un tema que romanía aparcat des del temps de Post, relatiu als orígens pictòrics de Pere Garcia a Saragossa i les obres que va poder efectuar en aquells anys. En una fitxa del catàleg editat amb motiu de la mostra¹⁷⁰, Lacarra va analitzar el retaule de la Santíssima Trinitat de San Pedro de Siresa (Osca), per al qual va proposar que es tractés d'una obra d'aquesta etapa primerenca, «cuando alternaba su actividad entre Aragón y Cataluña». Atès el caràcter breu del seu estudi, l'autora no va poder aprofundir en els arguments que la portaven a formular la hipòtesi, i va esgrimir únicament les semblances del retaule amb un dels conjunts considerats més antics de Garcia, les quatre taules dedicades als goigs de la Verge de Benavarri. En diversos treballs apareguts posteriorment, Lacarra va reiterar la proposta va i afegir-hi dues obres més al període juvenívol del mestre, les restes de dos retaules procedents igualment de San Pedro de Siresa, dedicats a Sant Esteve i un sant bisbe¹⁷¹. Personalment, ja vam apuntar la inviabilitat de la proposta, atès que aquestes obres res tenien a veure amb l'estil del Garcia previ a l'estada a Barcelona, ni tampoc amb el dels primers treballs aragonesos que li vam acabar atribuïnt, encapçalats pel retaule de Villarroya del Campo¹⁷².

Del maig de 1999 al febrer de 2000 va celebrar-se al Museu de Terrassa una exposició dedicada a la col·lecció d'art medieval de la institució, un fons que, llevat d'algun cas

¹⁶⁸ POST 1938, 218-220; AUGÉ 1997, 21.

¹⁶⁹ NYERGES 1998, 135-138.

¹⁷⁰ LACARRA 1998a, 80-81, cat. 1.

¹⁷¹ LACARRA 2003d, 334-336; LACARRA 2004a, 174; LACARRA 2005, 251-255; LACARRA 2009b, 33.

¹⁷² VELASCO 2005-2006, 81-103. La proposta de Lacarra també ha estat rebutjada per MACÍAS 2013, 44-57. En una publicació recent, tanmateix, sembla que Lacarra ja no inclou els retaules de Siresa dins la producció del mestre, i sí que accepta com a seus el de Villarroya del Campo i obres afins (LACARRA 2012a, 18-25; LACARRA 2012b, 12-17).



puntual, esdevenia molt poc conegut. Va editar-se el catàleg corresponent, i això va permetre que es donessin a conèixer una sèrie de taules gòtiques que romanien gairebé inèdites, totes elles procedents del llegat d'en Josep Soler i Palet. Francesc Ruiz i Quesada va encarregar-se del seu estudi i, molt encertadament, va atribuir al taller del nostre pintor un fragment de Pentecosta que havia passat desapercebut fins el moment (cat. 47) (fig. 385)¹⁷³. Un Calvari conegut d'antuvi (cat. 48) (fig. 386), emperò, es va continuar vinculant a Pere Espallargues, seguint a Gudiol i Alcolea¹⁷⁴. Es tracta d'una obra igualment deguda al taller de Garcia, tot i que amb uns estilemes diferenciats de la peça anterior.

En el marc de l'exposició *Baglioni del Medioevo: arte romanica e gotica dal Museu Nacional d'Art de Catalunya*, celebrada a Roma el 1999, es van presentar diferents taules de la col·lecció del museu barceloní que seran objecte d'estudi en aquesta tesi. D'una banda, hi va participar el Banquet d'Herodes del retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21) (fig. 261), així com el Calvari del retaule de Peralta de la Sal (cat. 20) (fig. 241), obra la darrera de Jaume Ferrer II¹⁷⁵. L'aportació més interessant, amb tot, es va efectuar en relació a dos compartiments de retaule atribuïts al Mestre de Riglos, l'Anunci de la Mort i la Dormició de la Mare de Déu (fig. 155), que nosaltres presentem com a part d'un retaule que cal comptar entre les obres primerenques de Pere Garcia (cat. 3). A la fitxa corresponent del catàleg, a banda de reconstruir el retaule del que van formar part els compartiments esmentats i d'aportar noves dades sobre la seva configuració original, Francesc Ruiz suggeria una interessant hipòtesi a través de la qual mirava de trobar els orígens pictòrics de Garcia dins l'entorn saragossà de Blasco de Grañén¹⁷⁶. Resseguint la via oberta per Post anys enrere quan va atribuir al jove Mestre de Sant Quirze el retaule de Villarroya del Campo (cat. 1), Ruiz proposava cercar les obres saragossanes del de Benavarrí dins del catàleg del Mestre de Riglos, ateses les similituds dels treballs de Garcia amb obres com el citat moble de Villarroya o el de l'antiga col·lecció Deering (cat. 2). L'anàlisi de les diferents obres atribuïdes al Mestre de Riglos el van portar a acostar algunes d'elles als models de Blasco de Grañén, com per exemple, la taula central del retaule que donava nom al mestre anònim (fig. 2), o un sant Julià de l'antiga col·lecció Weibel, al qual ja hem al·ludit més amunt. En resum, la combinació de punts en comú que es detectaven entre el Mestre de Riglos, Blasco

¹⁷³ RUIZ 1999c, 25, cat. 6.

¹⁷⁴ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 193, cat. 614; RUIZ 1999c, 26, cat. 7.

¹⁷⁵ PADRÓS 1999a, 126-127; PADRÓS 1999b, 142-145.

¹⁷⁶ RUIZ 1999a, 134-136. Els mateixos arguments s'exposen en una altra fitxa de catàleg publicada l'any següent pel mateix autor (RUIZ 2000a, 292-293).

de Grañén i Pere Garcia, van permetre a Ruiz esbossar un panorama que podia servir per localitzar les obres primerenques del de Benavarri. Aquesta suggeridora proposta va ser la que ens va fer desenvolupar anys després la nostra teoria al voltant del període saragossà del pintor¹⁷⁷.

Les escasses dades que tenim al voltant de l'activitat de Pere Garcia a la zona de Lleida, atestada per les obres que ens han pervingut i solament un document de 1473, motiva que el coneixement que tenim sigui relativament escàs. L'aparició de la notícia en qüestió, com a mínim, hauria d'ajudar a situar cronològicament retaules com el de Sant Joan de Lleida (cat. 21), o el que es devia estar duent a terme en aquell moment al monestir de framenors, però no aquelles obres executades en un moment anterior, com el retaule dels dominics de Cervera (cat. 13), el de Bellcaire d'Urgell (cat. 6) o el de l'Ametlla de Segarra (cat. 14). Diverses són les qüestions que ens venen al cap en abordar el tema, algunes d'elles relacionades amb la forma en què hem d'entendre realment el seu treball a Lleida ciutat. A la vista d'allò conservat, l'encàrrec de Sant Joan de Lleida va haver de ser una de les obres més ambiciosos promogudes a la ciutat en aquells anys i, en certa manera, ens ha d'estranyar que no l'executés algun pintor plenament establert a la capital. Si més no, que l'acabés realitzant el de Benavarri podria ser un indicador del prestigi del que gaudia a la regió. Que assumís aquest encàrrec va poder significar el descart d'algun pintor autòcton, però podria ser que se'l cridés perquè encara no s'havia omplert el buit deixat per Jaume Ferrer II, d'aquí que se l'escollís a ell.

Aquesta va ser la via que Isidre Puig, seguint a Post¹⁷⁸, va reprendre en un article aparegut l'any 2000, en què va proposar que la Dormició del Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 20) (fig. 237), atribuïda a Pere Garcia, formés part del mateix retaule que l'Anunciació i l'Adoració del Nen conservades al The Cleveland Museum of Art (EUA) (figs. 238-239), relacionades amb Jaume Ferrer II¹⁷⁹. Com es justificava la col·laboració d'aquests dos mestres en una sola obra? Segons Puig, es devia a que Garcia va acabar finalitzant un encàrrec que havia estat iniciat per Ferrer. Per argumentar-ho, va defensar que, tal vegada, com a conseqüència d'una hipotètica manca de qualitat dels continuadors del seu taller — els seus fills Baltasar i Mateu—, Garcia es fes càrrec del negoci familiar, tal com havia fet uns anys abans amb Bernat Martorell. No cal dir que el camí obert per Post i resseguit per

¹⁷⁷ VELASCO 2005-2006, 81-103.

¹⁷⁸ POST 1938, 536-538.

¹⁷⁹ PUIG 2000, 263-272.



Puig, permetia el desenvolupament de múltiples hipòtesis sobre el desenvolupament de la pintura tardogòtica a Ponent, i així ho vàrem fer en un article signat a quatre mans amb Francesc Ruiz (2013), sobre el qual tornarem més endavant, en què vàrem demostrar que les tres taules comentades per Post i Puig, juntament amb altres disperses per arreu del mon, procedien d'un retaule de dimensions descomunals conservat fins el 1908 a l'església de Peralta de la Sal (cat. 20)¹⁸⁰.

Entre les darreres aportacions monogràfiques dedicades a Pere Garcia, cal destacar la que vàrem efectuar el 2002 en el marc d'una exposició celebrada a Graus (Osca), en la qual vàrem publicar una breu ressenya sobre el pintor i, de pas, aprofundirem en la problemàtica del conjunt de set taules servat a la sagristia de l'església parroquial de la vila, degudes a la intervenció de diverses mans (cat. 36-37)¹⁸¹. Bàsicament, les novetats que vàrem aportar eren fruit de la recerca relacionada amb el nostre treball d'investigació de doctorat dedicat al Mestre de Vielha, presentat l'any anterior¹⁸². Entre les més destacables, vàrem fer esment per primer cop de la possible identificació del Mestre de Vielha amb Bartomeu Garcia, pintor de Benavarri i hipotètic descendent de Pere, a qui vam atribuir per primer cop el Calvari conservat a Graus, que fins aquell moment s'havia relacionat indistintament amb el taller de Pere Garcia i amb Pere Espallargues.

Poc temps després, vàrem publicar un estudi que ha ajudat a comprendre els darrers anys d'activitat de Pere Garcia i, en especial, la seva intervenció en l'obra del retaule major de l'església de Sant Francesc de Barbastre¹⁸³. En ell, vàrem dur a terme la revisió d'una documentació que fins aquell moment només havia estat referenciada, corresponent als instruments notariais localitzats uns anys enrere per José Cabezudo, i que hem esmentat més amunt. S'havien perpetuat una sèrie d'errors i imprecisions en la historiografia que calia resoldre, atès que la informació que s'estava donant sobre aquests documents no s'ajustava a la realitat. Amb la localització i transcripció completa d'aquests documents, vam aportar noves dades que van contribuir a un millor coneixement de l'activitat del pintor a la capital del Somontano entre 1482 i 1485. La recerca duta a terme a l'Arxiu Municipal de Barbastre va suposar la troballa de notícies inèdites que permetien perllongar l'activitat del pintor fins 1485, i no 1483 com es venia suggerint. Igualment, vàrem demostrar que els treballs del pintor a Barbastre en aquell lapse de temps es van

¹⁸⁰ RUIZ-VELASCO 2013.

¹⁸¹ VELASCO 2002, 98-101.

¹⁸² VELASCO 2001.

¹⁸³ VELASCO 2002-2003, 75-89.

desenvolupar en funció d'un únic encàrrec, el retaule major de l'església de framenors. De la mateixa forma, vàrem desmentir la teoria que situava la seva darrera etapa artística a Barbastre, ja que la seva estada a la vila va tenir a veure amb una sola comanda i, a més, als documents consta que Garcia no es va desvincular de la seva localitat d'origen. Finalment, la presència dels pintors Franci Baget i Pau Reg a casa seva mentre treballava a Barbastre, ens va portar a plantejar-nos diverses qüestions al voltant de les relacions que el pintor va poder establir amb un altre dels mestres aragonesos d'aquells anys, Juan de la Abadía el Vell.

Igualment derivat del nostre treball d'investigació de doctorat és un estudi aparegut el 2003, en el qual vàrem efectuar una aproximació monogràfica al retaule de Santa Anna de Fonts (Osca), obra del Mestre de Vielha¹⁸⁴. En aquest treball, malgrat estar dedicat a un dels deixebles de Garcia, vàrem incidir en aspectes al·lusius al que va succeir un cop va desaparèixer Pere Garcia. Novament, ens vàrem ocupar de la hipòtesi d'identificació del mestre anònim amb Bartomeu Garcia, en aquest cas desenvolupada amb una mica més d'amplitud i mirant d'aprofundir en la relació que ambdós van poder mantenir.

El mateix 2003 va aparèixer el primer dels dos treballs que Josep Maria Llobet Portella ha dedicat al retaule que Pere Garcia va realitzar per al monestir de Sant Domènec de Cervera (cat. 13)¹⁸⁵. En aquest estudi l'esmentat investigador publicava la transcripció d'una documentació que demostrava que el retaule va ser encomanat just després de la canonització de Sant Vicenç Ferrer el 19 de juny de 1455, a qui estaven dedicats la majoria de compartiments del conjunt. Es tracta d'una documentació que ja havia estat referenciada per Faust de Dalmasés i Ramon Miró¹⁸⁶, la qual demostra que la Paeria de Cervera va promoure una sèrie de celebracions per commemorar l'elevació als altars del personatge, que havia predicat temps enrere a Cervera i al voltant del qual devia haver-hi una certa devoció a la vila. D'altra banda, el mateix any veia la llum un dels escassos treballs que s'han dedicat a l'obra del pintor des del punt de vista de la conservació-restauració. El signava Núria Prat i Grau, i en l'estudi es resumeix la intervenció efectuada en un dels compartiments de Sant Joan de Lleida (cat. 21), el dedicat a sant Jeroni, conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. 262)¹⁸⁷. L'aportació de Grau és rellevant per tractar-se d'un

¹⁸⁴ VELASCO 2003, 275-301 i 391-400.

¹⁸⁵ LLOBET 2003, 109-113.

¹⁸⁶ DALMASES 1890, 211; MIRÓ 1992, 199.

¹⁸⁷ PRAT 2003, 99-107.



dels primers estudis en què s'analitzen els materials que emprava el pintor i el seu mètode de treball.

Cal al·ludir, per altra part, a dues ressenyes biogràfiques (2003 i 2005) dedicades al pintor signades per María del Carmen Lacarra¹⁸⁸. Ambdues comparteixen una sèrie d'informacions que és convenient matisar perquè podrien dur a interpretacions equívocues. En primer lloc, és imprecís afirmar que el pintor va residir la darrera etapa de la seva vida a Barbastre, ja que si bé és cert que hi vivia, als documents consta com habitant de Benavarri i resident «de present» a la primera localitat esmentada. Els documents demostren, a més, que en cap moment de la seva vida va establir-se plenament a la capital del Somontano. És més, algun d'aquests documents corrobora que marxaria d'allà un cop finalitzés el retaule que estava pintant per als franciscans¹⁸⁹. Això fa que els treballs de l'Aïnsa (cat. 39-41), Benavarri —retaule de Santa Caterina (cat. 25)—, Graus (cat. 36-37) o Montanyana (cat. 22), no puguin vincular-se a «l'etapa de maduresa del mestre, un cop reintegrat a la seva terra d'origen i resident a Barbastre». Efectivament, són treballs de la seva maduresa, però és gairebé segur que no van ser satisfets des de Barbastre. Altrament, sobre el seu treball en aquesta localitat, cal dir que, segons els documents coneguts, es va iniciar el 1482, i no el 1481 com afirma Lacarra. La notícia de maig de 1481 que addueix per justificar la presència del pintor a Barbastre, en realitat no fa referència a ell, sinó a Joan Just, el fuster que va executar l'obra de fusteria del retaule major de Sant Francesc¹⁹⁰.

L'any 2004 va aparèixer un article signat per Giuseppe Maria Pilo en què s'atribuïa a Pere Garcia una predel·la dedicada a Santa Caterina, conservada en una col·lecció particular, suposem que italiana¹⁹¹. Aquest treball és una mostra d'una curiosa tendència que hem detectat en els darrers anys dins el mercat d'art i antiguitats, la qual implica atribuir al pintor de Benavarri obres que no li pertoquen. L'estil d'aquest bancal res té a veure amb el nostre pintor, ni tampoc amb la pintura catalana o aragonesa contemporànies.

El mateix any va aparèixer la monografia que Lacarra va dedicar a Blasco de Grañén, en la qual publicava un nou document de 1445 en què el nostre protagonista, juntament amb el també pintor Cristóbal Pi, ambdós habitants de Saragossa, apareixen com a testimonis en una carta pública de procuració atorgada per Blasco de Grañén en relació al pagament del

¹⁸⁸ LACARRA 2003d, 334-336; LACARRA 2005, 251-255.

¹⁸⁹ VELASCO 2002-2003, 82-83.

¹⁹⁰ VELASCO 2002-2003, 85, doc. III.

¹⁹¹ PILO 2004, 96-101.

«treudo» anual d'unes cases que posseïa a la parròquia de Santa Cruz de Saragossa (apèndix documental, doc. 1). Es tracta d'un instrument notarial referenciat per la mateixa autora temps enrere, però que mai havia estat publicat¹⁹². El document data del 9 de novembre i, per tant, és el primer esment de Garcia a la documentació, ja que l'altra notícia que conservem d'aquell any és uns dies posterior, concretament del 22 de novembre (apèndix documental, doc. 2).

El catàleg de treballs lleidatans de Garcia va veure's incrementat el 2005 amb l'atribució per part de Francesc Ruiz d'un carrer lateral de retaule dedicat a sant Miquel originari de l'Ametlla de Segarra (cat. 14) (fig. 226), avui conservat al Museu Episcopal de Vic¹⁹³. Post, amb bon criteri, ja el va atribuir al seu Mestre de Sant Quirze¹⁹⁴, però l'obra no va incorporar-se al catàleg de Pere Garcia quan ambdues personalitats es van fusionar. L'atribució va servir a Ruiz per revisar la data d'execució dels treballs del mestre a Ponent que, segons el seu criteri, calia situar entre 1450 i 1455.

L'any 2006 qui subscriu això va publicar diferents treballs en els quals s'aportaven algunes novetats sobre Garcia i l'entorn pictòric ponentí, com la comunicació presentada al 14è congrés del CEHA, celebrat a Màlaga el 2002, en què vàrem oferir una panoràmica general de la pintura tardogòtica a Ponent, centrant-nos especialment en el grup de pintors integrat per Pere Garcia, Pere Espallargues i Bartomeu Garcia¹⁹⁵. Fèiem al·lusió, entre altres qüestions, a la desmembrament del taller de Pere, i quin va ser el rol jugat pels seus dos deixebles en aquest context. El mateix any veia la llum la revisió i ampliació del nostre treball de recerca de doctorat defensat el 2001, en què novament abordàvem qüestions d'aquest tipus en tractar-se d'una obra monogràficament dedicada al Mestre de Vielha¹⁹⁶. A banda de publicar per primer cop els arguments estilístics que demostraven la intervenció del Mestre de Vielha al retaule de Montanyana (cat. 22), amb la qual cosa es certificava la relació mestre-deixeble que havia suposat la historiografia anterior, vàrem incidir en la proposta d'identificació del pintor anònim amb Bartomeu Garcia a partir de nous documents i arguments. No cal dir que vàrem presentar un nou catàleg raonat d'obres de

¹⁹² LACARRA 2004a, 230, doc. 40. El primer esment del document a LACARRA 1993b, 182-183.

¹⁹³ RUIZ 2005e, 302-303.

¹⁹⁴ POST 1938, 217-218, fig. 55.

¹⁹⁵ VELASCO 2006b, 397-412.

¹⁹⁶ VELASCO 2006a.



l'artista, que vam incrementar notablement respecte al publicat per Gudiol i Alcolea el 1986¹⁹⁷.

El mateix any es publicava el volum dedicat a la pintura tardogòtica de la col·lecció *L'art gòtic a Catalunya*, un treball col·lectiu en què l'anàlisi de la figura de Pere Garcia va anar a càrrec de Joan Molina¹⁹⁸. La figura del de Benavarri es va estudiar dins un gran apartat dedicat a pintors contemporanis de Jaume Huguet i, en concret, dins un subapartat dedicat al mestre ribagorçà, als Solà i Gabriel Guàrdia. Molina qüestionava, d'entrada, la tradicional ubicació de Garcia entre els seguidors d'Huguet, en el marc d'una línia historiogràfica que en els darrers anys ha tingut força fortuna entre els especialistes. Molina es fa ressò de les darreres descobertes al voltant d'obres lleidatanes del pintor que cal ressituar cronològicament (retauls de Bellcaire d'Urgell, Cervera i l'Ametlla de Segarra, cat. 6 i 13-14), i crida l'atenció sobre la valuosa informació que ofereix sobre la vida personal del pintor la tauleta de fundació d'aniversaris conservada al Museu Frederic Marès (cat. 24) (fig. 300). D'altra banda, al mateix volum, Ximo Company i Isidre Puig van signar un capítol dedicat als pintors de Lleida, les Terres de Ponent i el Pirineu, en el qual van abordar breument la personalitat de Garcia, i amb una mica més d'extensió les dels seus deixebles, Pere Espallargues i el Mestre de Vielha¹⁹⁹.

Del mateix 2006 data el treball de Joan Yeguas en què va donar a conèixer la documentació que certificava la venda el 1678 del retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21) als representants de la vila de Benavent de Segrià²⁰⁰. Aquesta venda es justificava per la construcció d'un nou retaule barroc que va anar a càrrec de Joan Grau, escultor de Manresa, i del qual es conserven dos relleus al Museu de Lleida: diocesà i comarcal. Els documents certificaven quelcom del que es tenia coneixença per una tradició oral, és a dir, que en un moment donat les taules del conjunt havien anat a parar a aquesta parròquia propera a la ciutat de Lleida, però que trobaven el seu origen primigeni a l'esmentada església de la capital. Amb tot, es va perdre aquest origen primigeni i la historiografia, a més, va confondre el topònim de la segona vila de destí, cosa que va fer que durant uns anys es pensés que el conjunt procedia de Benavente, a l'Aragó, prop de Graus.

¹⁹⁷ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 189-191, cat. 560-583.

¹⁹⁸ MOLINA 2006, 131-133.

¹⁹⁹ COMPANYY-PUIG 2006, 173-174 i 178-188.

²⁰⁰ YEGUAS 2005-2006, 147-163. També a YEGUAS 2006, 186-189.

A la mateixa revista en què es va publicar l'estudi de Yeguas, Joan Valero va efectuar una aproximació a la figura de Sança Ximenis de Cabrera i el projecte artístic pel qual és especialment recordada aquesta dama barcelonina del quatre-cents, la capella de les santes Clara i Caterina de la Seu de Barcelona²⁰¹. Aquest espai el presidia —avui es localitza en una altra capella del temple— el retaule en què va intervenir Pere Garcia mentre va ser al capdavant del taller de Bernat Martorell (cat. 10), i que també presenta algunes taules executades per Miquel Nadal, que va precedir a Garcia en la gestió de l'obrador martorellà. L'estudi de Valero aporta nombroses dades inèdites sobre la gestació i materialització d'aquest projecte funerari que va culminar amb l'erecció del retaule, així com sobre l'horitzó espiritual de la promotora, franciscà observant, que va veure's reflectit als compartiments del retaule. Es tracta de qüestions que prèviament havien tractat —amb més o menys profunditat— altres autors, com Joan Molina o Francesc Ruiz. Posteriorment, s'hi van tornar a referir Francesca Español i Guadaira Macías²⁰².

També durant el 2006 va aparèixer el nostre article dedicat a les obres saragossanes de Pere Garcia, en el qual vàrem reprendre propostes precedents de Chandler Rathfon Post²⁰³ i Francesc Ruiz²⁰⁴ per tal d'articular un corpus d'obres que permetés, per primer cop, parlar d'un corpus coherent d'obres relacionades amb els treballs que el pintor de Benavarri va efectuar cap a 1445-1450 mentre residia a la capital saragossana²⁰⁵. Post havia volgut veure els inicis pictòrics del seu Mestre de Sant Quirze a Saragossa a partir de treballs com els retaules de Villarroya del Campo (cat. 1) i el de l'antiga col·lecció Deering (cat. 2), i Ruiz havia proposat cercar els orígens de Garcia dins l'entorn artístic en què participaven Blasco de Grañén i el Mestre de Riglos, al darrer dels quals s'havien atribuït els dos retaules mencionats. La nostra proposta, que novament desenvolupem i actualitzem en aquesta tesi, va consistir en revisar la producció que s'atribuïa al Mestre de Riglos, i identificar la més unitària amb aquesta producció primerenca del jove Garcia. Això ens va ser útil per atribuir-li els dos retaules esmentats, un altre d'advocació mariana de procedència desconeguda (cat. 3), una taula amb la Trinitat del Museo Nacional del Prado (cat. 4) i un

²⁰¹ VALERO 2005-2006, 47-66.

²⁰² MOLINA 1999, 39-40; RUIZ 2000b, 142, nota 19; RUIZ 2007, 262; ESPAÑOL 2008, 143, MACÍAS 2011, 133-144. L'estudi de Macías, monogràfic sobre el retaule, analitza també les diferents mans que es localitzen al conjunt, detectant alguna més que les de Nadal i Garcia, com ja havien apuntat Richert i Post (RICHERT 1934, 313-320; POST 1938, 206-211, figs. 50-51).

²⁰³ POST 1938, 224-238

²⁰⁴ RUIZ 1999a, 134-136; RUIZ 2000a, 292-293.

²⁰⁵ VELASCO 2005-2006, 81-103.



compartiment amb la *Maiestas Domini* i els símbols dels evangelistes (cat. 5). Vàrem detectar, igualment, que una sèrie d'obres que calia relacionar amb el taller de Blasco de Grañén mostraven la més que possible intervenció del de Benavarri, amb la qual cosa es podia donar una explicació a que aparegués en diversos documents al costat del seu suposat mestre. Una d'aquestes obres era el retaule de Riglos, en què la mà de Garcia es feia especialment palesa al Calvari i a les taules narratives, mentre que el compartiment principal, amb la partició de la capa de Sant Martí (Museu Nacional d'Art de Catalunya) (fig. 2), calia veure'l com una realització del taller de Blasco de Grañén, amb indefinició calculada per part nostra quant a la intervenció del mestre principal.

L'acceptació de la nostra proposta sobre les obres primerenques de Garcia no ha estat unànime, com tindrem ocasió de veure, però sembla que la vinculació del compartiment central del retaule de Riglos al taller de Blasco de Grañén ha quallat i ha estat acceptada de bon grat per diferents especialistes. L'ha assumit, per exemple, Macías a la seva tesi doctoral²⁰⁶, i també Lacarra en identificar un compartiment de retaule conservat al palau arquebisbal de Saragossa amb la taula central del retaule de la Puebla de Albortón, treball contractat per Blasco de Grañén el 1445, i que mostra una composició idèntica a la de Riglos²⁰⁷. Malauradament, l'esmentada investigadora no esmenta al seu estudi la nostra aportació prèvia i la de Ruiz, que també va apuntar el lligam d'aquestes composicions amb l'obra de Blasco de Grañén²⁰⁸.

Cal esmentar també l'estudi en el qual Macías va ocupar-se de Pere Espallargues i el retaule d'Enviny, en què va defensar la seva intervenció al retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21) en el marc de la seva col·laboració dins el taller de Garcia²⁰⁹. Amb tot, els estilemes dels compartiments del retaule lleidatà no permeten identificar la mà d'Espallargues. En la nostra opinió, després d'abordar la qüestió a partir de la metodologia morelliana, hem conclòs que no existeixen evidències que ho confirmin. De fet, serà només al retaule de Montanyana (cat. 22) on els estilemes certifiquen aquesta intervenció. Molt probablement, la col·laboració d'Espallargues amb Garcia es va fer extensiva a altres encàrrecs, com era habitual dins els tallers pictòrics del moment, però avui per avui, a la vista d'allò conservat,

²⁰⁶ MACÍAS 2013, 71. També ho expressa en un article en què es resumeixen les aportacions de la seva tesi (MACÍAS 2014, 383-410) Prèviament, aquesta autora ja ho havia manifestat en un text signat a quatre mans amb Rafael Cornudella (MACÍAS-CORNUDELLA 2011, 146).

²⁰⁷ LACARRA 2009a, 45-50.

²⁰⁸ RUIZ 1999a, 134-136.

²⁰⁹ MACÍAS 2007, 275-305.

no ho podem confirmar. En resum, i com es veurà oportunament, no neguem la intervenció de col·laboradors al retaule de Sant Joan de Lleida, cosa que ja va detectar en el seu dia Post, però pensem que aquests no es poden concretar en els dos deixebles de Garcia coneguts. En qualsevol cas, i malgrat l'aportació de Macías és interessant pel que fa a l'intent d'aïllament de les mans que apareixen en aquest conjunt i el de Montanyana, el seu estudi no incorpora a l'aparell crític les obligades referències a la nostra monografia sobre el Mestre de Vielha, que demostra conèixer perquè la cita en una ocasió. Aquest fet resta valor al seu treball, ja que algunes de les conclusions a les que arriba ja les vàrem desenvolupar en la publicació en qüestió, i era pertinent mencionar-ho.

El 2007 va organitzar-se al Museu Comarcal de Cervera una exposició que tenia per objectiu reunir diferents obres artístiques medievals, disperses, procedents de la Segarra. En la mostra hi van participar dues taules relacionades amb Pere Garcia de Benavarri, sengles fragments de les dues realitzacions que tenim constància que va realitzar en terres segarrenques. La primera d'elles era la Professió de Sant Vicenç Ferrer, que formava part del retaule que el pintor va executar per a l'església del monestir de dominics de Cervera, avui conservada al Musée des Arts Décoratifs de París (cat. 13) (fig. 220). L'estudi d'aquest compartiment, que es podia veure per primer cop a Catalunya després de la seva sortida del país a principis del segle XX, ens va permetre aprofundir en la naturalesa de l'encàrrec satisfet per Garcia, un projecte dut a terme per algun benefactor particular que va cercar la intercessió del sant valencià en l'hora de la mort²¹⁰. Aquestes qüestions ja havien estat posades de relleu per Joaquín Yarza en un magnífic estudi aparegut el 1991 dedicat als dos compartiments del mateix retaule que es conserven al Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. 218)²¹¹, i també per Francesc Ruiz, en un altre molt bon treball en què abordava el missatge soteriològic del conjunt²¹². Per part nostra, vàrem aprofundir en la devoció que es professava a Cervera a sant Vicenç Ferrer, un personatge que havia predicat a la vila a principis del segle XV. L'estudi de Llobet de 2003 havia demostrat que l'encàrrec del retaule havia estat una conseqüència directa de la canonització del sant el juny de 1455, i d'aquesta qüestió i la seva relació amb l'obra certerina ens vàrem ocupar en dos treballs dedicats a la

²¹⁰ VELASCO 2007a, 34-40.

²¹¹ YARZA 1991c, 166-168

²¹² RUIZ 2002-2003, 191-198, fig. 8. En la mateixa línia cal emplaçar els treballs posteriors de Paulino Rodríguez Barral (RODRÍGUEZ 2003, 287-289; RODRÍGUEZ 2004, 411-414; RODRÍGUEZ 2007, 66-69, fig. 15).



iconografia i la devoció pel sant que vàrem signar l'any 2008²¹³. Pel que fa a la segona obra que va exhibir-se en aquesta exposició de Cervera, es tractava del carrer lateral del retaule dedicat a sant Miquel, originari de l'església de l'Ametlla de Segarra, avui servat al Museu Episcopal de Vic (cat. 14) (fig. 226). Després de l'atribució de l'obra a Garcia per part de Ruiz²¹⁴, vam explorar els lligams que manté amb altres realitzacions del mestre i la vam inserir en el context productiu previ a la instal·lació del pintor a Barcelona²¹⁵. Tanmateix, descobertes posteriors de Josep Maria Llobet Portella han demostrat que el retaule de Cervera va ser enllestit el 1460²¹⁶, un cop finit el compromís amb els Martorell, de la qual cosa hem de deduir que aquest altre retaule segarrenç també va ser executat per les mateixes dates.

Poc després vàrem associar al retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21) un compartiment de retaule conegut d'antic amb la representació de Sant Joan Evangelista²¹⁷. L'havien donat a conèixer Gudiol i Alcolea el 1986, però el van atribuir a Pere Espallargues²¹⁸. L'obra només es coneix a través d'una fotografia de l'Institut Amatller d'Art Hispànic (fig. 263), efectuada quan la taula es trobava en comerç a París el 1979. El seu estil, clarament deutor del de Pere Garcia, així com les mides, ens van permetre associar aquest compartiment al retaule lleidatà. El mateix any (2008), Mark Gregory d'Apuzzo publicava un article dedicat al compartiment del retaule de San Martín de Riglos conservat a la Pinacoteca Nazionale de Bolonya (fig. 5), un treball en què es van resoldre diverses qüestions confuses al voltant dels diferents compartiments que van integrar aquest conjunt. Una d'elles, la localització de quatre dels compartiments narratius, que avui es troben al Hearst Castle (San Simeon, Califòrnia, EUA) (fig. 4)²¹⁹. Pel que fa a la relació del Mestre de Riglos amb Pere Garcia, l'autor apuntava l'existència d'una cultura artística: «[...] che indica un'affinità dell'ignoto pittore con l'opera di Pere Garcia de Benavarrì, se ai pannelli del Retablo di Riglos si avvicinando, ad esempio, certe soluzioni descrittive adottate nelle finiture dell'abbigliamento di alcune figure nella tavola con il Banchetto di Erode, ora al Museo Nacional d'Art de

²¹³ VELASCO 2008b, 410-411; VELASCO 2008c, 276-277.

²¹⁴ RUIZ 2005e, 302-303.

²¹⁵ VELASCO 2007b, 54-59.

²¹⁶ LLOBET 2013, 157-161.

²¹⁷ VELASCO 2008d, 567.

²¹⁸ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 194, cat. 608.

²¹⁹ D'APUZZO 2008a, 53-60, D'APUZZO 2008b, 551-552. Cal apuntar que, prèviament, aquests compartiments havien estat donats a conèixer i relacionats amb el Mestre de Sant Quirze per B. Burton Fredericksen (FREDERICKSEN 1976, nota 62).

Catalunya di Barcellona». Igualment, va manifestar que «lo stile del Maestro di Riglos rivela [...] profonde sintonie con il linguaggio espressivo di Pere Garcia de Benavarri»²²⁰.

L'any 2009 es defensava una interessant tesi doctoral sobre la formació de la col·lecció de l'antic Museu Diocesà de Lleida, a càrrec de Carmen Berlabé²²¹. La recerca de l'autora, emparada en documentació inèdita conservada a l'Arxiu Diocesà de Lleida, va comportar l'establiment definitiu de les procedències de nombroses obres actualment custodiades al Museu de Lleida: diocesà i comarcal, entre elles les que atresora aquesta institució de Pere Garcia i el seu taller. Aquesta documentació, bàsicament epistolar, va confirmar l'origen de retaules com el de Sant Ponç, la Mare de Déu i sant Macari, que va ingressar des de Vall-llebrera (cat. 27), a l'igual que un sagrari que cal relacionar amb el taller del pintor (cat. 28); o el retaule de la Mare de Déu, Sant Fabià i Sant Sebastià, que va arribar des de Portaspana (prèviament havia estat a la Puebla del Mon) (cat. 38). També s'aporten documents sobre l'origen del Calvari de Tamarit de Llitera (cat. 8), la predel·la de Saidí (cat. 31), i sobre un carrer central de retaule amb Sant Pere *in cathedra* i el Calvari atribuït al Mestre de Vielha, originari de Peralta d'Alcofea²²².

Malgrat que no vàrem abordar la figura de Pere Garcia, cal esmentar breument la nostra monografia sobre la pintura dels segles XV i XVI a les Valls d'Àneu, en la qual sí vàrem estudiar en profunditat la trajectòria i algunes de les obres dels seus dos deixebles, Pere Espallargues i el Mestre de Vielha, ja que van efectuar diversos retaules en aquesta contrada geogràfica²²³. En un d'ells, fins i tot, el de l'església d'Unarre (fig. 122), vàrem proposar que hi treballessin plegats, de la mateixa forma que ho van poder fer al retaule de la Mare de Déu avui conservat al Museu Nacional de San Carlos de Mèxic DF (fig. 126). El treball conjunt d'aquests, com veurem en un dels capítols de la present tesi, obre la porta a especular sobre quin va ser el destí del taller gestionat per Pere Garcia un cop va morir.

Entre els mesos de juny i octubre de 2012, el Museu de Lleida: diocesà i comarcal va acollir una mostra monogràfica sobre el retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21), la qual tenia per objectiu portar novament a la ciutat els compartiments d'una de les obres medievals més emblemàtiques del patrimoni ponentí. L'exposició, emperò, només va implicar l'exhibició de les sis taules conservades al Museu Nacional d'Art de Catalunya, alguna de les quals es

²²⁰ D'APUZZO 2008, 55-56.

²²¹ BERLABÉ 2009.

²²² Sobre aquesta obra, vegeu VELASCO 2006a, 172-174.

²²³ VELASCO 2011.



va restaurar *ex professo*. La mostra va comportar l'edició d'una monografia sobre el retaule signada per qui subscriu aquestes línies, i de la qual no entrarem a desgranar amb detall els continguts perquè les principals aportacions s'han incorporat als diferents capítols de la present tesi²²⁴. Amb tot, volem destacar que l'estudi va suposar la descoberta de valuoses informacions sobre el conjunt, com per exemple, la sol·licitud formulada pels obrers de la parròquia el 1455 al papa Calixt III per poder emprar diners de la marmessoria de Berenguer Gallart per a la materialització de l'encàrrec. Igualment, vàrem destacar també que Garcia va emprar un model de Roger van der Weyden per la realització del compartiment de sant Jeroni (figs. 262 i 268), una font d'inspiració que, a dia d'avui, esdevé una de les escasses mostres de la repercussió de l'obra del genial pintor flamenc en territori català²²⁵.

Després de les seves aportacions documentals sobre el retaule que Garcia va executar per als dominics de Cervera (cat. 13), Llobet ha donat a conèixer en data recent un document que, finalment, demostra que Garcia va ser l'autor d'aquell conjunt²²⁶. La historiografia li havia atribuït l'obra en base a criteris estilístics, però ara, una època de pagament de 1460 donada a conèixer per l'esmentat investigador (apèndix documental, doc. 11), ha demostrat allò que es venia suposant des de feia anys. El document, a més, aporta una cronologia definitiva per al retaule i ens dona el nom de qui va acabar costejant-lo, el carnisser cerverí Antoni Cabeça, que va fer representar-se juntament amb la seva muller en una de les taules del conjunt. D'altra banda, la publicació del document confirma que Garcia va trencar abans del previst els pactes amb els Martorell i va tornar a la seva vila nadiua, com ja se suposava a partir d'altres instruments notariais donats a conèixer el 1987 per Mairal²²⁷. En paral·lel, el fet que Garcia treballés en aquest conjunt cap a 1459-1460 ajuda a situar la cronologia del retaule de l'Ametlla de Segarra (cat. 14) i el de Peralta de la Sal (cat. 20).

Sobre aquest darrer retaule esmentat, hem de dir que no es tenia cap tipus de coneixement fins el 2013, quan el vàrem donar a conèixer en un estudi signat a quatre mans amb

²²⁴ VELASCO 2012a.

²²⁵ Volem apuntar, tanmateix, que malgrat l'evidència de la relació existent entre la composició de Garcia i el model de van der Weyden (tríptic Sforza, Musées Royaux des Beaux-Arts de Brussel·les), el paral·lel no s'ha recollit al catàleg editat recentment pel Museo Nacional del Prado amb motiu de l'exposició dedicada a la relació del mestre flamenc i els regnes hispans. En aquest sentit, res es comenta a CAMPBELL 2015a, 33-53.

²²⁶ LLOBET 2013, 157-161.

²²⁷ MAIRAL 1987, 536-537.

Francesc Ruiz²²⁸. Com en el cas de la nostra monografia sobre el retaule de sant Joan, hem incorporat a aquesta tesi els continguts d'aquell estudi. L'origen de la publicació era la troballa, al fons documental de la Junta de Museus (Arxiu Nacional de Catalunya), d'un croquis de Josep Pijoan del 1908 (fig. 236) efectuat en el marc de l'intent d'adquisició que va efectuar l'organisme barceloní, que finalment no va arribar a bon port. L'obra, d'unes dimensions colossals, va acabar dispersada en el mercat d'art i antiguitats, i els compartiments que la van integrar avui es conserven en museus i col·leccions d'arreu del món. El croquis de Pijoan i altres arguments paral·lels van permetre reconstruir bona part de la configuració original del conjunt, i demostrar que la Dormició de l'antiga col·lecció Muntadas (fig. 237), així com els dos compartiments amb l'Anunciació i l'Adoració del Nen del The Cleveland Museum of Art, van formar part d'aquest conjunt (figs. 238-239). La procedència comuna d'aquestes tres taules ja havia estat intuïda per Post i Puig a partir d'arguments estilístics²²⁹, però l'aparició del croquis reforçava definitivament la proposta. Alhora, una recerca efectuada en paral·lel a la nostra, duta a terme per Jaume Barrachina, va permetre la localització d'uns inventaris de principis del segle XX autògrafs del col·leccionista Muntadas, en un dels quals consta que la Dormició procedia de Peralta de la Sal²³⁰. El cercle va quedar perfectament tancat i la hipòtesi es va convertir en tesi. Un dels aspectes més interessants d'aquest projecte artístic es troba relacionat amb la seva materialització, ja que Garcia hi va intervenir en col·laboració amb Jaume Ferrer II —i el seu taller—, a qui s'atribueixen nombrosos compartiments, i amb un tercer pintor que va executar la subpredella dels profetes (fig. 252). La intervenció d'aquests dos mestres en una mateixa obra desplega un gran ventall de possibilitats al voltant de que va significar aquesta col·laboració, i que recollim en diversos apartats d'aquesta tesi doctoral.

Cal esmentar, altrament, que després de publicar-se el nostre estudi, la investigadora Brigitte Monti va publicar un breu article en el qual donava a conèixer la localització actual de dos dels compartiments del conjunt, en parador ignot des del 1952²³¹. Es tracta de les taules amb l'Abraçada davant la Porta Daurada i la Presentació de la Mare de Déu al Temple (figs. 245 i 248), que en el 1969 van ingressar en dipòsit al Musée d'art et d'histoire de Ginebra (Suïssa). Solament uns dies després de publicar-se el nostre estudi sobre el

²²⁸ RUIZ-VELASCO 2013, disponible online a <http://www.ruizquesada.com/index.php/es/retrotabulum-eses/90-retrotabulum-7>, consulta: setembre de 2015.

²²⁹ POST 1938, 536-538; PUIG 2000, 263-272.

²³⁰ BARRACHINA 2013, 25.

²³¹ MONTI 2013, 59-64



retaula de Peralta de la Sal, es va donar una felicitat coincidència. Monti va contactar amb nosaltres en relació a dues taules de Pere Garcia que es conservaven al museu suís, de les quals la institució pretenia localitzar als hereus del dipositant. En veure-les, ràpidament vam advertir que es tractava dels dos compartiments desapareguts de Peralta, i així ho vam comunicar a la investigadora en qüestió, que va fer pública la troballa a través de l'article esmentat.

D'altra banda, poc abans, Lacarra havia redactat dues fitxes catalogràfiques sobre sengles taules amb la Presentació de Jesús al Temple i la Resurrecció de Crist, pertanyents a un retaula marià de procedència desconeguda —segurament saragossana— que atribuïm al període juvenívol de Pere Garcia (cat. 3) (figs. 149-150)²³². Les taules eren propietat d'una galeria madrilenya i havien aparegut poc abans en subhasta al mercat italià. El més significatiu d'aquest estudi és que l'esmentada investigadora les ha considerat un treball en col·laboració de Blasco de Grañén i Pere Garcia, amb la qual cosa dona suport —evidentment, amb matisos— a la nostra teoria al voltant de les obres que el de Benavarrí va executar mentre va residir a Saragossa durant els anys quaranta del segle XV.

El 2013 va defensar-se la tesi doctoral de Guadaira Macías, dedicada en bona part a la figura del Mestre de Riglos²³³, el pintor de qui vàrem extirpar una sèrie d'obres del seu catàleg per traspassar-les al del jove Pere Garcia. En aquesta tesi Macías ha mirat de rebatre allò que vàrem proposar per al jove Pere Garcia anys enrere²³⁴. D'entrada, s'ha de reconèixer que l'autora ha efectuat una important reordenació estilística del tema, no només al voltant del conjunt d'obres que ens ocupen, sino també d'altres pintors aragonesos contemporanis. Pel que fa al Mestre de Riglos, li atribueix una sèrie de treballs alguns dels quals nosaltres considerem obra del jove Garcia, i altres que, personalment, relacionem amb el taller de Blasco de Grañén. En alguns d'aquests darrers, nosaltres hi veiem la intervenció secundària del de Benavarrí, i d'aquí que no els incloquem dins el catàleg d'obres del pintor, ja que considerem que s'han d'englobar dins del de Grañén. Pel que fa als treballs que Macías atribueix al Mestre de Riglos són els següents: el retaula de Villarroja del Campo (cat. 1), un retaula marià dispers i de procedència desconeguda (cat. 3), una taula central de retaula amb la Mare de Déu, el Nen i un donant (cat. 3), el retaula de santa Anna de l'antiga col·lecció Deering (cat. 2), una Trinitat del Museo Nacional del

²³² LACARRA 2012a, 18-25; LACARRA 2012b, 12-17.

²³³ MACÍAS 2013. Vegeu també MACÍAS 2014, 383-410, on efectua un resum de les aportacions efectuades a la publicació anterior.

²³⁴ VELASCO 2005-2006, 81-103.

Prado (cat. 4), un Crist en Majestat envoltat dels símbols dels evangelistes (cat. 5), un retaule dedicat a sant Blai (fig. 18), una predel·la amb cinc taules de la Passió, i un sant Julià de la col·lecció Weibel. A aquestes obres conegudes d'antic, hi afegeix un altre compartiment principal de retaule amb la representació de santa Quitèria, aquest inèdit²³⁵. De totes aquestes realitzacions, les que nosaltres relacionem amb el Pere Garcia dels inicis són les que aquí inclouen la referència del nostre catàleg entre parèntesi.

Macías defensa la unicitat de totes aquestes obres i la seva llunyania en relació amb realitzacions posteriors de Garcia. Per això, proposa agrupar-les al voltant dels retaules de Riglos i Villarroya del Campo, així com continuar mantenint vigent la personalitat a la qual Gudiol els atribuïa, el Mestre de Riglos. Caldrà esperar que en el futur l'aparició d'algun document pugui demostrar qui va ser el pintor (o pintors) que van executar-les, i de moment, haurem de conformar-nos amb la contraposició d'hipòtesis. En tot cas, la proposta de Macías coincideix amb la nostra en un punt força rellevant, el de atribuir a Blasco de Grañén el compartiment central del retaule de Riglos, mentre que les taules laterals i el Calvari del conjunt serien obra d'un artista del seu taller. Tot i això, el protagonisme de Grañén en l'execució d'aquest compartiment principal va ser segurament escàs, ja que va delegar en un membre qualificat del seu taller. La comparació amb els retaules de Lanaja, Ontinyena i Tarassona demostren que l'estil es troba lluny de la forma de fer primigènia del mestre. Igualment, els compartiments narratius i el Calvari de Riglos serien d'un segon membre del seu obrador, estilísticament molt proper al Pere Garcia dels inicis. Les similituds amb els retaules de Villarroya del Campo i obres afins així ho demostren. Pugui identificar-se o no aquest altres mestre amb Pere Garcia, Macías reconeix que el Mestre de Riglos és un pintor fortament influït per Blasco de Grañén i que devia estar directament relacionat amb el de Benavarri. De fet, apunta que Garcia va poder ser un deixeble seu. Sigui com sigui, tant la seva teoria com la nostra emfatitzen el paper aglutinador i capdavanter de Blasco de Grañén en la pintura saragossana d'aquells anys, i demostren que Garcia va ser algú que, per força, va haver de pertànyer en algun moment de la seva vida a l'entorn immediat de l'anterior, ja fos com aprenent o com a oficial integrat dins el seu taller.

Entre les darreres aportacions al voltant del nostre pintor, cal esmentar el llibre que l'historiador Francesc Rodríguez Bernal ha dedicat al retaule de Sant Quirze i Santa Julita de

²³⁵ MACÍAS 2013, 72-74.



Sant Quirze del Vallès (cat. 11) (fig. 206)²³⁶. Aquest estudi és una síntesi divulgativa al voltant de l'obra i el pintor que la va crear, així com de la parròquia en la qual va estar instal·lat el retaule primigèniament. Les aportacions més significatives de l'autor tenen a veure amb la història posterior del retaule, atès que es documenta el període que va mantenir-se plenament al culte, i també el moment en què va ser lliurat en dipòsit al museu en el qual avui encara és custòdia, el Museu Diocesà de Barcelona.

Per acabar amb aquest estat de la qüestió sobre el pintor i la seva obra, ens manca fer al·lusió a la fitxa que vàrem redactar sobre un dels compartiments del retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21), el del Naixement del Baptista (fig. 257), que va participar a la mostra *Fernando II de Aragón. El rey que imaginó España y la abrió a Europa*, celebrada al palau de l'Aljaferia de Saragossa el 2015²³⁷. En aquest breu estudi vàrem donar a conèixer una novetat documental relativa a la materialització del retaule, en concret, la localització d'un document de la marmessoria de Berenguer Gallart que esdevé rèplica a la butlla emesa per Calixt III en el 1455, en què s'autoritzava a emprar diners de dita marmessoria per a l'execució de l'obra. Igualment, vàrem avançar la localització de nova documentació sobre la venda del retaule a principis del segle XX, i que publiquem i estudiem íntegrament en la present tesi doctoral.

²³⁶ RODRÍGUEZ 2013.

²³⁷ VELASCO 2015, 298-299.

2. VIDA FAMILIAR I CONSIDERACIÓ SOCIAL

Són ben escasses les informacions que posseïm sobre Pere Garcia des del punt de vista familiar. Desconeixem on es troben els seus orígens familiars, però és poc probable, d'entrada, que el pintor Joan Garcia, documentat a principis del segle XV treballant a la Seu Vella, sigui un avantpassat seu²³⁸. Ignorem també la seva data de naixement, que cal situar cap a 1420, si tenim en compte que el seus primers esments documentals els trobem a Saragossa el 1445 (apèndix documental, docs. 1-2), quan ja consta com a pintor. En el moment de signar el contracte amb els hereus de Bernat Martorell per fer-se càrrec de l'obrador familiar, a finals de 1455, al document es comenta que Pere Garcia ja era casat (apèndix documental, doc. 7). En aquest sentit, s'afirma que si la muller es desplaçava a la ciutat comtal, es concedia al matrimoni el dret de llogar una casa «a coneguda dels senyors en Galceran Marquet, argenter, e Gabriel Ballester, pintor»²³⁹.

Curiosament, el document que aporta més informació des del punt de vista familiar sobre Garcia i els seus no es troba en cap arxiu ni es va redactar sobre paper o pergami. Ens referim a la petita taula de fundació d'aniversaris conservada al Museu Frederic Marès de Barcelona, originària del monestir de Santa Maria d'Alaó, proper a Benavarri, i datada el 1479 (cat. 24). El text esmenta que el pintor relaxava el censal de 25 sous que el monestir li satisfesia fins aquell moment, a canvi que celebressin cinc aniversaris en benefici de l'ànima del jurista Joan de Figuerola i de les seves filles Isabel, monja de Sixena, i Blanquina, sebollida a l'església de Sant Miquel d'Areny (Osca). La tauleta, a més, a la part superior inclou els escuts heràldics de Figuerola —una fulla de figuera sobre fons d'or—, i el del mateix Garcia —de gules, una banda d'or carregada amb una garsa de sable.

La fundació dels aniversaris per aquestes persones indica segurament que es tractava de familiars del pintor. El jurista Figuerola devia ser el seu sogre i, la difunta Blanquina, l'esposa del pintor que apareixia esmentada al document de 1455. Les seves restes, segons es diu al text, reposaven a l'església d'Areny, una altra localitat ribagorçana molt propera a Alaó i a Benavarri. Desconeixem quin tipus de relació unia al matrimoni amb aquesta localitat, però cal recordar que al contracte que va subscriure el pintor amb els Martorell va

²³⁸ ARGILÉS 1991, 243. Sembla igualment poc probable que pugui establir-se cap parentiu amb el Simó Garcia documentat a Lleida entre 1446 i 1457 (BERLABÉ 1999a, 427-472).

²³⁹ DURAN 1975, 111, nota 27.



signar com a testimoni un tal «Petrus Batessa, mercator loci Areny» (apèndix documental, docs. 7-8). Pel que fa a Isabel, monja del monestir de Sixena, devia ser la seva cunyada. Es tractava d'un dels monestirs més importants de l'Aragó oriental, i la professió de la seva cunyada en aquest centre religiós podria ajudar a entendre que Garcia hi treballés, ja que li hem atribuït en aquesta tesi una de les caixes sepulcral que integraven el cèlebre panteó de la comunitat (cat. 9) (fig. 187).

Crida l'atenció que un pintor acabés casant-se amb la filla d'un jurista, tot i que no és del tot estrany. Recordem, en aquest sentit, que quan va morir la seva primera muller, el pintor saragossà Martín Bernat va voler maridar, el 1492, amb Leonor Pozango, vídua d'un jurista d'Albalate del Arzobispo, amb qui va arribar a signar uns capítols matrimonials²⁴⁰. Figuerola, a més, era algú important en l'administració de la cúria comtal de Ribagorça, ja que, pensem, que cal identificar-lo amb el Joan Jaume de Figuerola que apareix documentat el 25 de març de 1453 com a lloctinent del comtat de Ribagorça²⁴¹. Aquest càrrec indica que el sogre de Pere Garcia era algú molt influent dins els dominis comtals i que tenia relació directa amb els comtes. Caldrà tenir ben present aquesta qüestió quan analitzem unes taules antigament conservades a Benavarrí (cat. 7), les quals van poder formar part del retaule que presidia la capella del castell de Benavarrí, la residència comtal. El matrimoni de Garcia amb la filla de Figuerola potser va servir al pintor per entrar en contacte amb l'entorn dels comtes de Ribagorça, que van poder encarregar-li el retaule esmentat.

Aquesta relació de Pere amb els comtes la va poder continuar el seu hipotètic fill, Bartomeu, també pintor, a qui el 1486 i 1487 trobem signant com a testimoni en dos documents relacionats amb el clavari comtal (apèndix documental, docs. 35-36). El detall podria semblar anecdòtic si no coneguéssim les dades abans mencionades. Aquesta relació dels Garcia amb la nissaga comtal va poder facilitar que Bartomeu, a qui identifiquem amb el Mestre de Vielha, treballés a la Val d'Aran, on va executar retaules per a Vielha, Betrén i Vilac²⁴². Els comtes eren els governadors d'aquesta vall i castlans de Castèl Leon²⁴³, i això potser va tenir a veure amb el desplaçament del pintor als seus dominis septentrionals.

²⁴⁰ SERRANO 1914, 438; ORTIZ 2013, 327-328, doc. 39.

²⁴¹ Es tracta d'un document transcrit parcialment al segle XVIII pel pare Jaume Pasqual, i que es conserva a BC, *Sacrae Antiquitatis Cathaloniae Monumenta*, ms. 729, vol. VII, fols. 301v-302r.

²⁴² Sobre aquestes obres, vegeu VELASCO 2006a, 105-126.

²⁴³ Els castlans de Castèl Leon eren governadors de la vall, un títol que pertanyia als comtes de Ribagorça i que tenien el costum escollir un lloctinent que governés en lloc seu. Això es mantindrà fins que Martí d'Aragó, comte de Ribagorça el 1574, va renunciar al seu dret a favor de Felip II i els seus successors (GRACIA DE TOLVA 1793, 76; FERNÁNDEZ 1887, 332; LAURIÈRE 1886, 66).

Aquests treballs aranesos els devia realitzar entre 1485 i 1496, que és quan el comte Joan d'Aragó (1457-1528) va ostentar la castlania aranesa, i l'escut del qual figurava al retaule de Vielha (fig. 95)²⁴⁴. En el marc d'aquesta relació dels Garcia amb els comtes de Ribagorça tampoc podem passar per alt que quan es va pintar l'esmentada tauleta de fundació d'aniversaris del Museu Frederic Marès, l'any 1479, l'abat del monestir de Santa Maria d'Alaó era Enric d'Aragó i Ribagorça, fill del comte Alfons VI i germanastre del comte Joan d'Aragó.

Un altre detall de la tauleta del Museu Frederic Marès que aporta informació valuosa sobre aspectes personals de la vida de Pere Garcia ve donat per l'ús de l'heràldica. Són escassos els exemples d'artistes hispans d'aquell moment en els quals es documentin actituds i privilegis similars. Tot indica que l'ús d'armes per part de Garcia va ser una de les conseqüències del seu ascens social, a l'igual que el matrimoni amb la filla del jurista Figuerola²⁴⁵. Potser la relació amb els comtes va contribuir-hi. Aquest estatus es mantenia durant la generació següent, atès que a Bartomeu Garcia el documentem com a jurat i fent de testimoni en un document que té a veure amb infançonies (apèndix documental, doc. 38), dades que confirmen que la família va ascendir en l'escalafó social. Tornant a l'ús de l'heràldica per part de pintors, a Catalunya tenim el cas de Jaume Vergós, que estava emparentat amb els Vergós senyors de Castell Meià. D'aquí que emprés les armes dels darrers (tres càbries) a la portada del seu testament i de la llosa sepulcral sota la qual es va fer sebullir, a l'església de santa Caterina de Barcelona²⁴⁶. A Navarra pot esmentar-se a Juan Oliver, que el 1379 va signar un document amb el seu escut heràldic²⁴⁷, mentre que a l'Aragó hi ha el cas de Martín Bernat que va aconseguir l'estatus d'infançó, tot i que no sabem si emprava escut heràldic.

No tenim prou dades per fer-nos una idea de quina devia ser la situació econòmica de Pere Garcia, que segurament va ser folgada. L'únic que sabem al voltant de les seves propietats ens ho diu un document del 1463, en què es comenta era propietari d'unes cases a Benavarri que afrontaven amb unes altres d'Antoni Beranuy i amb la casa de la batllia (apèndix documental, doc. 12). Es tracta d'un instrument on el pintor actua com a fiador de dos habitants de Castanesa, Jaime de la Era i Belenguer Pallás, cosa que probablement

²⁴⁴ Sobre aquesta qüestió vegeu el subapartat 8.4. El Mestre de Vielha, deixeble de Pere Garcia. La proposta d'identificació amb Bartomeu Garcia.

²⁴⁵ MOLINA 2006, 132.

²⁴⁶ DURAN 1977, 455-456.

²⁴⁷ MARTINEZ DE AGUIRRE-MENÉNDEZ 1996, 22, fig. 1.



indica una relació personal i un coixí econòmic prou suficient com per oferir aquesta seguretat.

El fogatge aragonès de 1497 deixa veure també que els Garcia devien ser una nissaga amb una forta presència i arrelament a Benavarri, ja que es documenta un llogarret amb el topònim «la torre d'en Garcia». En aquest document, Bartomeu Garcia —de qui no s'especifica l'ofici— consta com a jurat de la vila, i és qui signa com a testimoni, juntament amb Tomàs de Monrebeig, encapçalant tot el llistat de veïns²⁴⁸. El detall és força significatiu, ja que algú que assoleix aquest rang entre els membres d'una comunitat ha de ser, per força, rellevant a la vila respectiva. És significatiu també que Pere Garcia no aparegui entre els caps de casa, la qual cosa indica que ja havia traspassat.

A partir d'aquest moment, la informació que posseïm sobre els Garcia de la vila de Benavarri és força més difusa. Allò que crida més l'atenció és la forma com els membres de la família apareixen esmentats als documents. Fins aquell moment Pere i Bartomeu Garcia havien constatat sempre citats amb nom i cognom, però a partir del segle XVI documentem a diversos personatges amb un cognom que ha passat a ser compost, «Garcia de Benavarri». No creiem que aquesta pràctica hagi de veure amb el fet que el pintor, a mitjans del segle XV, signés el compartiment central del retaule de Bellcaire d'Urgell amb un «Pere Garcia de Benabarre ma pintat» (cat. 6). En aquest cas pensem que la inclusió del topònim al costat del cognom era un indicador del lloc de procedència. Sembla que l'ús del cognom compost cal relacionar-lo, per tant, amb el progressiu procés d'ennobliment de les oligarquies aragoneses del segle XVI. No ho veiem encara en el cas de Miguel Garcia, qui el 1559 era beneficiat de la capella de Santa Anna de l'església de l'Aïnsa, la qual era presidida per un retaule que anys enrere havia executat Pere Garcia (cat. 39). A la visita pastoral que ens dóna a conèixer les informacions sobre el personatge s'esmenta que Miguel «vive en Benabarre»²⁴⁹, i d'aquí el possible vincle que calgui establir amb el pintor. Passa el mateix amb Francisco García, notari de Benavarri, documentat el 1561 i 1566²⁵⁰.

El cognom compost el comencem a trobar amb el saragossà Juan García de Benabarre, doctor en lleis, que el 1591 va editar a Saragossa un opuscle sobre una causa que els

²⁴⁸ SERRANO 1997, II, 370.

²⁴⁹ CONTE 1980, I, 96.

²⁵⁰ AHPZ, Inquisición de Aragón, Procesos inquisitoriales, ref. J/00028/00 4 i ref. J/00032/00 1.

diputats d'Aragó tenien contra el monarca per la imposició d'un virrei estranger²⁵¹. Del cognom, deduïm que els seus orígens familiars es trobaven a Benavarri, tot i que residia a Saragossa, on pocs anys després documentem al també jurista Jerónimo Nicolás García de Benabarre, segurament un descendent seu²⁵². També trobem aquest cognom compost el 1597 a Fonts, prop de Barbastre, on consta Magdalena Garcia de Benabarre fent de padrina en un bateig a Fonts²⁵³. Als segles XVIII i XIX documentem que els Aróstegui, juristes oriünds de Benavarri, ostentaven el títol de Marquès de Casa Garcia, però ignorem si aquesta coincidència té a veure amb els Garcia benavarresos documentats des del segle XV²⁵⁴.

²⁵¹ GARCÍA 1591. Documentem al mateix personatge el 1597 en una revenda de dos censals, un atorgat per la localitat d'Almudévar i l'altre per la de Zuera. Al document consta que estava casat amb Elisenda de Moreno (AHPH, Ayuntamiento de Almudévar, Administración, Censales, ref. 0063/0447). El 1618 documentem a Saragossa a Isabel de Prad, vídua de Juan García de Benabarre (AHPZ, Real Audiencia de Aragón, Pleitos civiles [1381-1711], ref. J/000656/0001).

²⁵² JARQUE 2013, 131. Documentem a aquest personatge en diversos processos a Saragossa entre 1628 i 1635. Vegeu CGZ, Justicia de Ganaderos, Procesos ante el Justicia de Ganaderos, caixa 269, lligall 146_15 (any 1628); caixa 292, lligall 154_17 (any 1632); caixa 385, lligall 187_15 (any 1635). De Jerónimo sabem que era lloctinent de la Casa de Ganaderos, i que es va casar amb Isabel de la Porta, amb qui va tenir un fill anomenat Bruno, segons un document de 1646 (CGZ, Justicia de Ganaderos, Procesos ante el Justicia de Ganaderos, Documentos sueltos de ganaderos, caixa A_39).

²⁵³ APF, llibre 1, any 1597, sense foliar. Dec la notícia a l'amic Josep Manuel Martínez París.

²⁵⁴ A finals del segle XVIII es documenta a Antoni Aróstegui i Escala, natural de Benavarri, germà de Joaquim, marquès de Casa García Postigo (AZNAR 1908, 43). A l'Archivo Histórico Nacional de Madrid es conserva una genealogia (de l'any 1784) del fill de Joaquim, en què consta el mateix (AHN, Real Seminario de Nobles de Madrid, ref. ES.28079, AHN/1.2.6.2.1.2, Universidades, 661, exp. 82). El títol de Marquès de Casa Garcia encara es documenta a Benavarri el 1814, en un document relacionat amb el mateix Joaquim (ACA, Diversos, Sástago, 085, lligall 004/165).



3. SARAGOSSA. INICIS I FORMACIÓ DEL PINTOR (1445-1450)

3. 1. ELS DOCUMENTS SARAGOSSANS RELACIONATS AMB PERE GARCIA

El primer cop que Pere Garcia apareix esmentat a la documentació és el 9 de novembre de 1445 quan, juntament amb el pintor Cristóbal Pi, ambdós habitants de Saragossa, apareixen signant com a testimonis en una carta pública de procuració atorgada al pintor Blasco de Grañén pel pagament del «treudo» anual d'unes cases a la parròquia de Santa Cruz de Saragossa (apèndix documental, doc. 1)²⁵⁵. Pocs dies després, el 22 de novembre, Garcia consta novament com a habitant de Saragossa en la signatura del contracte d'aprenentatge de Petrico Fernández amb Blasco de Grañén, document en què igualment apareix signant com a testimoni (apèndix documental, doc. 2)²⁵⁶. És significatiu que en ambdós instruments Garcia aparegui mencionat com a habitant de Saragossa, de la qual cosa deduïm que feia un cert temps que hi residia.

D'altra banda, s'ha volgut veure en ell a «Pedro el pintor de Zaragoza» que el 1446 va rebre l'encàrrec de realitzar un retaule per a l'església d'Adahuesca (Osca), localitat propera a Barbastre²⁵⁷. Com ja vam manifestar en el seu moment²⁵⁸, la notícia no pot associar-se directament amb el nostre pintor, atès que podria fer al·lusió a qualsevol dels mestres actius de Saragossa en aquell moment. Tanmateix, s'ha esgrimit que la posterior activitat de Garcia a Barbastre sí que podria justificar que es tractés d'ell²⁵⁹. En qualsevol cas, incloem el document a l'apèndix documental d'aquesta tesi (apèndix documental, doc. 3).

El grup de referències més antigues relatives al sojorn saragossà de l'artista el tanquen una primera del 2 de maig 1447, en què novament apareix com a habitant de Saragossa testificant a favor del pintor Blasco de Grañén (apèndix documental, doc. 4)²⁶⁰; i una segona del 2 de setembre de 1449 en què signa la capitulació d'un retaule per a la vila de Villar (Saragossa)²⁶¹, document que representa el primer cop en què Garcia consta contractant un

²⁵⁵ El primer esment del document a LACARRA 1993b, 182-183. S'ha publicat íntegrament a LACARRA 2004a, 230, doc. 40.

²⁵⁶ SERRANO 1917, 448.

²⁵⁷ Va publicar el document BALAGUER 1954, 80 i 86, doc. II, que va insinuar que podria tractar-se de diversos pintors actius a Saragossa en aquell moment, entre els quals no esmenta Pere Garcia.

²⁵⁸ VELASCO 2002-2003, 76. Ho havia apuntat prèviament PADRÓS 1999b, 142.

²⁵⁹ LACARRA 2003d, 334-336.

²⁶⁰ Esmenta la notícia LACARRA 1988, 30-31. Es publica el document a LACARRA 2004a, 233, doc. 46.

²⁶¹ LACARRA 1986a, 162-164; LACARRA, 2005, 251.

retaula de forma autònoma (apèndix documental, doc. 5). Molt probablement, la vila de destí de l'obra era Villar de los Navarros, localitat que es troba a l'actual comarca del Campo de Daroca, a uns 50 km de Villarroja del Campo, una localitat on el pintor també va treballar, com més endavant veurem. El contracte de Villar es va tancar per un total de 550 sous, i la promotora de l'obra va ser una tal Inés. S'especificava que el conjunt havia d'estar enllestit el Nadal d'aquell mateix any, fet que demostra que es tractava d'un encàrrec poc important, pel seu baix cost i pel poc temps previst per a la seva execució. S'havia de dedicar a sant Miquel Arcàngel, flanquejat, a banda i banda, per sant Andreu i sant Nicolau de Bari, mentre que al remat s'havia de representar el Calvari. Suposem que el retaula es va executar al taller saragossà del pintor, perquè al document s'especifica que, un cop finit, Garcia havia de col·locar-lo al seu lloc de destí ajudat per un fuster. La promotora, per la seva part, es comprometia a facilitar-los cavalcadures per al desplaçament.

Tal com s'ha vingut afirmant en els darrers anys, de tres d'aquestes referències podem deduir que el nostre artífex va establir algun tipus de relació amb Blasco de Grañén, encara que, fins fa relativament poc, esdevenia difícil calibrar en quins termes exactes es va definir el vincle. El més senzill era pensar en un aprenentatge amb ell previ a l'aparició de Garcia als instruments notariaus, atès que el 1445 encara seria força jove, tenint en compte que se'l documenta per darrer cop el 1485. Després de la formació rebuda, tal vegada va col·laborar com a pintor dins el taller del mestre, un obrador que era un dels que més encàrrecs rebia a l'Aragó d'aquells anys. Això va obligar a Blasco de Grañén a envoltar-se d'un nodrit grup d'aprenents i col·laboradors, entre els quals destaca Martín de Soria, que és qui sembla haver jugat un paper més destacat al seu costat. Després d'aparèixer signant com a testimoni en alguns documents relacionats amb el seu oncle, el trobem col·laborant i enllestint encàrrecs contractats pel darrer i que romanien inacabats després de la seva mort (1459)²⁶².

A un altre nivell, s'ha assenyalat el caràcter suggeridor del context artístic en què Garcia es va formar, vistes les afinitats existents entre la pintura de Blasco de Grañén i Pasqual Ortoneda, dos dels mestres més importants del segon gòtic internacional a l'Aragó²⁶³. En aquest sentit, crida l'atenció que el 1446, seguint les indicacions de l'arquebisbe Dalmau de

²⁶² LACARRA 2004a, docs. 56, 82-84, 86, 95-98, 101, 103-104, 106-107 i 110. Vist així, podria ser un cas similar al de la relació establerta entre Joan Mates i Pere Serra. El primer apareix signant com a testimoni al costat del segon en un parell de documents de 1391 i 1392, esdevenint més endavant l'encarregat de finalitzar algunes obres iniciades per Serra (ALCOY-MIRET 1998, 17-18).

²⁶³ ALCOY 1998a, 304



Mur²⁶⁴, el fill de Pasqual entrés com a aprenent al taller barceloní de Bernat Martorell, un obrador que deu anys després seria dirigit per Pere Garcia. En parlar del sojorn barceloní del nostre protagonista provarem d'escatir les raons que van portar als hereus de l'antic Mestre de Sant Jordi a escollir-lo per assegurar la continuïtat del taller, però tot fa pensar que l'elecció va ser deguda a un complex entramat de relacions professionals en què estan implicats Blasco de Grañén, els Ortoneda, Jaume Romeu, Bernat Martorell i el mateix Pere Garcia.

Tot el que diem situa al de Benavari en contacte amb un cercle artístic molt especial, el de l'arquebisbe Dalmau de Mur, que va estar al capdavant de la mitra saragossana entre 1431 i 1456, després d'haver ocupat càrrecs similars a Tarragona i Girona. Com han demostrat diferents estudis, sabem que va ser un dels promotors artístics més importants d'aquells anys, i la seva arribada a Saragossa va suposar la instal·lació de tot un seguit d'artistes, catalans i aragonesos, que van fer de la ciutat un dels focus de producció artística més destacats de la Corona. Per a ell va treballar Blasco de Grañén, que va executar el retaule major de l'església de Santa Maria la Major d'Albalate del Arzobispo, seguint probablement un encàrrec del prelat, a la vista de l'heràldica que campeja a la taula conservada al Museu de Belles Arts de Saragossa²⁶⁵. En definitiva, les notícies esmentades ens situen davant els primers passos de Garcia en el món de la pintura i, per tant, hem de preguntar-nos el perquè de la tria de Saragossa com a indret d'inici de la seva trajectòria, en detriment de Lleida i Osca, localitats més properes al seu Benavari nadiu. En aquest sentit, és molt possible que Pere Garcia fos un d'aquests artífexs seduïts per l'ambient artístic de l'entorn de Dalmau de Mur.

3.2. LA IMPLANTACIÓ DEL MODEL FLAMENC: L'ASCENDENT DE L'ARQUEBISBE DALMAU DE MUR (1431-1456)

Durant els anys quaranta del segle XV els diferents territoris de la Corona d'Aragó van iniciar el canvi vers el model pictòric d'arrel nòrdica, cosa que va suposar l'abandó progressiu del llenguatge que el va precedir, el del gòtic internacional. La implantació del model flamenc al regne d'Aragó es va amalgamar sobre els pilars de la pintura internacional

²⁶⁴ DURAN 1975, 123.

²⁶⁵ Sobre l'obra vegeu LACARRA 2004a, 24-28, fig. 5. Ens han pervingut altres obres executades per Blasco de Grañén en les quals possiblement va tenir quelcom a veure l'arquebisbe Mur, com per exemple, el retaule d'Anento (Saragossa) (LACARRA 2004a, 151-153).

autòctona, de la mateixa manera que va succeir a la resta de territoris de la Corona. Si agafem com a referent el cas català, són els anys en què Bernat Martorell va començar a introduir canvis en les seves obres, incorporant alguns aspectes que eren preludi del que havia de venir, i són també els anys en què va començar a treballar a Catalunya Jaume Huguet, el gran representant del tardogòtic en aquestes terres.

A tot això, com va produir el canvi de paradigma estètic a l'Aragó? En línies generals, es pot afirmar que el panorama no és tan agraït com a Barcelona o València quant al que sabem sobre la implantació del model flamenc, ja que la documentació i les obres conservades no aporten suficient informació per explicar com es van produir els canvis. Per exemple, entre els pintors actius en territori aragonès durant els anys quaranta i cinquanta del segle XV no en trobem cap que viatgés als Països Baixos. Caldrà esperar fins a l'establiment de Bartolomé Bermejo a Daroca, cap a 1474, per trobar un pintor que segurament hi va ser i que va entrar en contacte amb les obres dels germans van Eyck o de Rogier van der Weyden²⁶⁶. En el mateix sentit, a l'Aragó dels anys quaranta i cinquanta del segle XV no documentem una nòmina de pintors forans prou àmplia com per pensar que tinguessin un ascendent important en l'evolució del llenguatge pictòric autòcton.

Mañas va parlar, al seu dia, d'una etapa poc clara en el desenvolupament de la pintura aragonesa del XV, que va situar entre 1435 i 1455²⁶⁷. Dins aquest lapse trobem un grup de pintors documentats i amb obra coneguda, entre els quals destaquen Pasqual Ortoneda, Blasco de Grañén i Pere Garcia, els quals van donar un pas endavant en relació a mestres com Benito Arnaldín, Juan de Leví, Nicolás Solana o Bonanat Zaortiga. Els primers es caracteritzen per introduir certes novetats, desmarcant-se, en certa manera, de les pautes internacionals estrictes que fins aquell moment imperaven. Tenim també a Bernat Ortoneda, Jaume Romeu, Salvador Roig i Juan i Jaime Arnaldín, tots ells documentats però amb catàlegs encara per definir —encara que s'han efectuat algunes propostes. I en paral·lel, apareixen en escena una sèrie de mestres anònims, segurament actius en els mateixos anys, als quals no s'ha pogut identificar. Destaquen el Mestre de Sant Bartomeu, de nova creació i actiu cap a 1445-1450²⁶⁸, així com el Mestre d'Alloza, artífex afí a

²⁶⁶ Dins l'àmbit de l'escultura tenim el cas de Hans Piet d'Ansó, «ymaginaire de nacion de Alamanes», que el 1474 va viatjar des de Saragossa a Perpinyà «(...) por veir las dichas obras que alla son las quales quiere mirar por instruirse de aquellas por su arte» (ZARCO 1870, 356-557).

²⁶⁷ MAÑAS 1979, 115.

²⁶⁸ MACÍAS 2010, 33-61.



l'anterior i que cal suposar actiu pels mateixos anys²⁶⁹. Uns quants d'ells mostren encara importants vincles amb el gòtic internacional, però ja destaquen per incorporar aspectes propis del llenguatge gòtic tardà. Un pintor posterior i, per tant, més evolucionat, és el Mestre del Sant Jordi i la Princesa.

A diferència de moments precedents, l'arribada del model flamenc va implicar canvis que van afectar fonamentalment al llenguatge pictòric, ja que estructuralment els retaules no van patir una gran evolució. Segurament, l'arribada de tapisseries flamenques i altres productes importats del nord d'Europa va tenir molt a veure en l'assumpció dels canvis i les novetats. Continua i, fins i tot augmenta, la predilecció pels fons daurats dels retaules, mentre simultàniament penetren les composicions a base de paisatges i d'arquitectures de naturalesa il·lusionista, gradualment i no de forma plena. Pot parlar-se, més aviat, d'un perfeccionament de solucions ja plantejades durant el gòtic internacional, com les aportades per Blasco de Grañén.

Des d'antic, la historiografia va atorgar a Jaume Huguet un protagonisme essencial en el desenvolupament de la pintura a la Corona d'Aragó a partir de mitjan segle XV, concretament pel que fa a la difusió de la seva manera de fer entre altres artífexs. Fins i tot es va voler veure una etapa aragonesa en la trajectòria del mestre de Valls, emparada en una notícia de 1456 mercès a la qual sabem que el pintor liquidava una societat que tenia amb Pedro Ramírez i altres individus de la ciutat de Saragossa²⁷⁰. Això va fer que se li atribuïssin tot un seguit d'obres que procedien d'aquell entorn, algunes de les quals avui s'agrupen dins el catàleg del denominat Mestre del Sant Jordi i la Princesa, l'autor de la cèlebre taula conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya que va esdevenir el símbol del període aragonès d'Huguet²⁷¹. L'existència d'aquesta possible etapa en la seva producció també es recolzava en el trasllat de l'arquebisbe Dalmau de Mur de Tarragona a Saragossa, el qual va suposar el desplaçament d'alguns artistes catalans per treballar a l'Aragó dins l'entorn directe del prelat. Això va portar a suposar un possible sojorn aragonès d'Huguet i a situar-lo a 1440-1445.

En conseqüència, especialistes com Ainaud, Gudiol, Camón o Lacarra, entre altres, van veure el ressò del seu estil en molts dels pintors aragonesos afins a les formes del

²⁶⁹ Lacarra va situar la seva activitat al tercer quart del segle XV, cap a 1445-1460 (LACARRA 1993f, 228-231; cfr. ALCOY 2004, 145-156 i 163).

²⁷⁰ AINAUD-GUDIOL 1948, 31-50.

²⁷¹ Sobre aquest mestre, vegeu ALCOY 2004; MACÍAS 2010, 33-61 i MACÍAS 2013.

naturalisme septentrional. Amb tot, en els darrers anys s'han aixecat veus crítiques contra aquesta visió excessivament reduccionista de la pintura del període, que la vincula gairebé en exclusiva de les conquestes d'un únic artista que, pel que sabem, mai va treballar en terres aragoneses. És evident que Huguet ha esdevingut l'estendard de la generació de pintors a la que ens referim, però esdevindria equívoc fer dependre completament de la seva producció la de molts dels seus contemporanis aragonesos. No cal insistir, igualment, en què aquella notícia de 1489 que detalla el viatge de Miguel Ximénez i Martín Bernat per veure el retaule de sant Agustí que Huguet havia executat (1463-1486) per a l'església del sant a Barcelona²⁷², cal analitzar-la en el marc de l'interès per la seva iconografia que tenien els promotors del retaule que els dos primers havien d'executar al monestir de Sant Agustí de Saragossa²⁷³.

Entre aquests pintors que a l'Aragó van contribuir a la difusió del flamenquisme hi ha aquells que hem esmentat més amunt, epígons de la segona generació del gòtic internacional. Tanmateix, documentem uns altres, una mica més tardans, les fórmules pictòriques dels quals ja ens introdueixen de ple en l'assumpció dels nous paradigmes, malgrat que la tradició continua tenint en ells un pes important. La seva pintura no es caracteritza per una assimilació plena del nou llenguatge com la que van fer Bartolomé Bermejo, Miguel Ximénez o Martín Bernat. Ens referim a aquells pintors que la historiografia antiga definia com a membres del «cercle aragonès de Jaume Huguet», i que Gudiol va incloure dins el que ell denominava «estilo naturalista». Aquest grup de pintors el diferenciava del format per aquells mestres afins a Bermejo, que agrupava sota la denominació d'«estilo Hispano-Flamenco»²⁷⁴. Entre aquests pintors d'ascendent huguetià

²⁷² El contracte del retaule saragossà esmenta que s'havien de realitzar «seys ystorias de senyor Sant Agostin, las quales ystorias hayan de ser segund las del retaulo de Sant Agostin de Barcelona, y que los ditos pintores hayan de yr a mirar aquello con un frayre del dicho monesterio de Çaragoça, e de las que seran mejores, que de aquellas fagan por scripto y fazerlas en el dito retaulo de Çaragoça» (SERRANO 1914, 448-451, doc. VII). Nuria Ortiz ha proposat que una taula amb la consagració de sant Agustí conservada al Museu de Belles Arts de Dijon, de gran semblança compositiva amb una de les taules conservades del retaule d'Huguet (avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya), pogués ser l'únic compartiment conservat del conjunt executat per Ximénez i Bernat (ORTIZ 2013, 186-189).

²⁷³ El retaule de Sant Agustí de Barcelona, realitzat per encàrrec de la Confraria dels Blanquers, presenta determinades peculiaritats iconogràfiques que, de ben segur, no van passar desapercebudes als frares saragossans. Tal com palesa la documentació, el mentor del programa va ser en Mateu Rella, prior del monestir de Sant Agustí que, amb ell, va demostrar un profund coneixement de les fonts hagiogràfiques agustinianes, ja que va incloure un parell d'episodis de la llegenda del sant a Barcelona dels que no trobem paral·lels en la resta de l'art medieval català. Sobre totes aquestes apreciacions iconogràfiques, vegeu l'interessant anàlisi que efectuen ORRIOLS 1990, 31-34 i MOLINA 1993b, 82-85.

²⁷⁴ GUDIOL 1971, 49-59 i 61-67.



Gudiol va englobar a Pere Garcia, Tomás Giner, Arnaut de Castellnou, Juan de la Abadía, Bernardo d'Aras i Martín de Soria²⁷⁵.

Amb l'arribada de les formes naturalistes a l'Aragó es va produir un trencament progressiu amb la tradició anterior, tot i que sense oblidar-la. En aquest primer moment, que abasta les dècades dels anys quaranta i cinquanta del segle XV, es dona una interacció d'estils similar a la que es va donar a Catalunya a partir dels anys en què Bernat Martorell, i altres, van començar a experimentar amb els nous corrents. La pintura que ofería Jaume Huguet al Principat era la predilecta pels clients en línies generals, i d'aquí el fracàs de Lluís Dalmau i les seves innovadores propostes de filiació plenament nòrdica. Amb tot, tant a Catalunya com a l'Aragó, alguns trets del nou llenguatge van ser adoptats per aquells mestres que van saber veure que la seva pintura en podia sortir beneficiada. Aquests artífexs van comprovar que la combinació de certes novetats amb alguns aspectes del passat internacional eren del gust dels promotors, i van decidir orientar el seu art vers una solució plàstica més pràctica i resolutiva. La pintura resultant no serà res més que allò que la historiografia ha denominat «pintura hispanoflamenca», amb tots els equívocs i indeterminacions que duu implícits aquest terme²⁷⁶. Posteriorment, amb l'entrada en escena de Bermejo a Daroca i Saragossa, i posteriorment a Barcelona, hem de pensar, segurament, en un clima més receptiu a l'art proposat pel pintor cordovès, especialment a l'Aragó, on aquesta pintura de filiació més nòrdica va tenir un èxit molt més rotund. A Catalunya, en canvi, la «via Huguet» continuava predominant de forma majoritària.

En matèria d'innovació estructural la segona meitat del segle XV és un moment en què el protagonisme recau en el regne de Castella, on veiem que es va produir la culminació del model de retaule tardogòtic, a diferència de moments precedents durant els quals la Corona d'Aragó va ostentar una primàcia absoluta²⁷⁷. Durant el gòtic internacional es va consolidar a l'Aragó un tipus de retaule que no diferia del model difós a la resta de territoris de la Corona i en altres regnes hispans. Va suposar un pas més en la verticalització i monumentalització desenvolupada a la segona meitat del segle XIV, es va tendir a l'ocupació sistemàtica del mur de l'absis, i es van organitzar els conjunts a partir de registres verticals i horitzontals. Per força, aquests retaules es van plantejar en base a processos d'estructuració arquitectònica. Entre els més representatius es troben alguns

²⁷⁵ GUDIOL 1971, 52-53.

²⁷⁶ Sobre la problemàtica de l'ús del terme «hispanoflamenc», vegeu YARZA 1992c, 134; COOL 1998, 83-94.

²⁷⁷ KROESEN 2009, 145-146.

conjunts sortits del taller de Blasco de Grañén, com els retaules de Anento (Saragossa), Ontinyena (Osca) i Ejea de los Caballeros (Saragossa), tots ells dels anys trenta i quaranta del segle XV, els quals destaquen per presentar un perfil esgraonat a la part superior. Aquest detall es consolidarà i difondrà durant el tardogòtic mercès a antics col·laboradors del mestre. El mateix es pot dir de les estructures baixes de doble predel·la, una d'elles — normalment— amb escenes de la Passió, i l'altra amb profetes o apòstols en forma de Credo, produint-se una curiosa síntesi entre episodis de la Nova Llei i aquells que els van vaticinar. Aquesta peculiaritat va penetrar a Aragó des de València a principis del segle XV, però va ser Blasco de Grañén qui la va incorporar de forma plena als seus retaules²⁷⁸. Allò interessant és que alguns artistes del seu cercle la van incorporar i van contribuir a la seva difusió, cas de Martín de Soria.

En el desenvolupament d'aquest tipus de retaule monumental i de configuració arquitectònica es van donar algunes excepcions, com aquells conjunts de format horitzontal i proveïts d'ales practicables, que cal incloure entre les interpretacions hispanes dels tríptics flamencs i germànics del primer terç del segle XV. En són exemples el retaule de la capella del Consell de Saragossa²⁷⁹, així com el de la capella del palau arquebisbal de la mateixa ciutat, que van combinar pintura i escultura i que seguien les propostes habituals en regions com la de Brabant. Malgrat aquestes mixtures, i a diferència de Castella, a l'Aragó va ser aclaparadora la supremacia del retaule pintat i de desenvolupament vertical, encara que obres importants com el retaule major de la Seu de Saragossa s'executessin en escultura. La influència d'aquesta obra sobre el que va venir després va ser important²⁸⁰, especialment pel que fa a retaules amb expositor eucarístic circular i amb espais reservats a l'exhibició de reliquiaries a la part baixa, encara que això no va tenir la seva traducció en els retaules pintats que, en general, no van desenvolupar interaccions d'aquest tipus.

La percepció que els fidels van tenir d'aquells impressionants retaules majors i com els van incorporar al seu imaginari religiós i a les seves pràctiques rituals, és una qüestió difícil

²⁷⁸ Sobre aquestes qüestions, vegeu SOBRE 1989, 94-102; RUIZ-VELASCO 2013, 40-48. Als casos de doble predel·la que recollim en aquesta última publicació, afegim que el tipus es va exportar al regne veí de Navarra, on apareix al retaule major de la catedral de Tudela, obra de Pedro Díaz de Oviedo (FERNÁNDEZ-LADREDA [et al.] 2001). Cal incloure també el retaule major de la col·legiata de Borja (Saragossa), segons llegim en el contracte signat el 1460 pels germans Nicolás i Martín Zahortiga, on se'ls va demanar que incloguessin un «sotobanquo» amb dotze caps de «persones [profetes] amb els seus títols», i un «banquo» amb sis compartiments cadascun dels quals amb dos apòstols «amb els seus títols» (JIMÉNEZ 1996, 58).

²⁷⁹ VELASCO, en premsa (2).

²⁸⁰ ESPAÑOL 2001, 287-288.



d'abordar des d'una perspectiva general, i més quan, per al cas aragonès, no s'han efectuat encara estudis aplicats a retaules concrets. En el futur caldrà abordar una sèrie de qüestions que, tradicionalment, els especialistes han deixat de banda, ja que no s'ha avançat gaire en interpretacions on els retaules pintats s'entenen com una part d'aquell tot que és l'interior del temple. Serà fonamental veure, per exemple, quines interaccions s'establien entre el retaule major i el cor de la nau central, un element que habitualment va funcionar com a contrapunt cultural al presbiteri. Ho podem estudiar en algunes catedrals i esglésies, com és el cas de la col·legiata de Santa Maria de Borja (Saragossa), o el de la catedral de Tarassona (Saragossa), que durant el tardogòtic van veure com es construïen cor i retaule major. Caldrà veure si en aquests casos tot va formar part d'un projecte comú, com sembla deduir-se per al cas de la Seu de Saragossa, encara que en aquest cas es tracti d'un retaule esculpit. Altres vegades és molt possible que la construcció d'un o altre element respongui a un procés d'acció-reacció o complement.

Les relacions del retaule, a més, s'extrapolaven a altres qüestions de la topografia i estructuració interior dels temples, del seu mobiliari litúrgic i del cerimonial religiós, com les processons, sermons, exhibicions de relíquies en solemnes festivitats, representacions sacres i drames litúrgics i paralitúrgics, o també celebracions de tipus civil com els juraments i l'administració de justícia. Es pot parlar fins i tot d'una secularització del retaule, ja fos a partir de la comanda d'obres per part de promotors laics que buscaven glòria i prestigi, o de l'encàrrec d'altres que giraven a l'entorn de la idea i el sentiment de la mort i que tenien com a missió embellir la capella funerària familiar. Tot això va condicionar l'ús i funció que es va donar a aquest tipus de mobles que, depenent de l'objectiu del seu promotor, van adquirir significats múltiples i variats²⁸¹.

Des de fa uns anys, la historiografia ha vingut destacant el paper fonamental de l'arquebisbe Mur en la dinamització del mercat artístic saragossà durant la seva prelatura i, de passada, el lideratge del pintor Blasco de Grañén en relació als seus companys de generació. Amb tot, un aspecte que no ha merescut la suficient atenció per part dels especialistes és el paper que tots dos —el pintor de forma una mica indirecta— van jugar en la introducció del lèxic nòrdic. En la nostra opinió, allò que va comportar que les novetats flamenques quallessin en aquest entorn va ser, d'una banda, la presència d'un potent promotor amb sensibilitat pel fet artístic, i de l'altra, l'existència d'un artista —que

²⁸¹ Sobre totes aquestes qüestions remetem a l'estudi de KROESEN 2009.

va treballar per a l'anterior— els deixebles del qual van introduir el nou lèxic. Dit d'una altra manera: la implantació del model flamenc a Saragossa es va produir a través d'artistes que havien tingut alguna cosa a veure amb algun d'ambdós personatges.

Com venim afirmant, la figura de Dalmau de Mur és una de les claus del desenvolupament de les arts a l'Aragó durant els anys en què va estar al capdavant de la mitra de Saragossa²⁸². La seva arribada, juntament amb la fecunda activitat del personatge com a promotor artístic, van convertir a la ciutat no només en un dels focus de producció artística més destacats de la Corona d'Aragó, sinó també en plataforma de consolidació de l'avantguarda. Ho veiem a través d'alguns artífexs que van treballar per a ell, com els escultors Franci Gomar o Fortaner de Usesques, el vitraller Thierry de Metz, i orfebres com Francisco de Agüero. En ocasions va contractar a mestres procedents de més enllà dels Pirineus, cosa que podria indicar que eren representants de les noves formes. Això es fa molt evident en el cas d'Usesques, originari de Morlaas (Bearn, França), un dels introductors del tardogòtic en l'escultura saragossana²⁸³. Una cosa semblant va poder ocórrer amb l'escultor Pierre de Bans, potser bretó (de Vannes?), qui el 1448 treballava per l'arquebisbe en uns tabernacles, unes peanyes per a imatges i altres elements d'aplicació²⁸⁴. En canvi, no podem afirmar el mateix per al col·lectiu de pintors del seu entorn, ja que el més important d'ells, Blasco de Grañén, es va mantenir fidel al llenguatge del gòtic internacional, i el mateix pot dir-se de Pasqual Ortoneda. És possible, això sí, que la pintura de Jaume Romeu (doc. 1440-1470) i Salvador Roig (doc. 1444-1481), dels que desconeixem el seu estil, suposés un pas endavant en relació a la producció dels anteriors.

L'arquebisbe Mur, que era originari de la localitat catalana de Cervera (Lleida) i que prèviament havia ocupat les mitres de Girona i Tarragona —a més d'una canongia a Lleida²⁸⁵—, va afavorir l'arribada a Aragó de diversos artistes procedents de Catalunya, cosa

²⁸² Sobre el personatge i la seva faceta de promotor artístic, vegeu LACARRA 1981b, 149-159; LACARRA 1987a, 19-34; LACARRA 1993d, 86-97.

²⁸³ El seu art havia de ser del grat de l'arquebisbe Mur, ja que el 1448 se li va encarregar una escultura de la Mare de Déu amb el Nen per a la capella de Santa Maria de la Seu, encara avui conservada, i que permet apreciar la filiació avantguardista del seu estil. Es tracta de la Verge Blanca, una imatge que havia estat durant anys sense autoria coneguda, però que sens dubte pot associar-se a un document publicat per JANKE 1984, 81, doc. 1. Per a l'associació entre obra i document vegeu LACARRA 1998b, 163-164.

²⁸⁴ Publica els documents IBÁÑEZ 2008, 90-91, docs. 2-3.

²⁸⁵ Dalmau de Mur va ocupar el càrrec d'ardiaca de Ribagorça a la Seu Vella de Lleida abans de ser nomenat bisbe de Girona, dignitat que no s'acostuma a esmentar en reconstruir el *cursum honorum* del personatge (ho ha reivindicat FITÉ 2003, 109). També va ser canceller de l'Estudi General de



que s'entén si prenem en consideració que durant el seu periple català havia dut a terme importants projectes artístics. És el cas de pintors com Pasqual Ortoneda i de tallistes especialitzats en cadirams corals com Franci i Antoni Gomar, la intervenció dels quals en el cor de la Seu de Saragossa (1444-1453) pot considerar-se ja tardogòtica, per la qual cosa s'ha d'analitzar com un dels primers exemples de la penetració del nou lèxic en l'escultura aragonesa²⁸⁶. La contractació d'uns tallistes que aportaven quelcom nou es pot entendre com un gest d'acostament de l'arquebisbe vers les novetats arribades de més enllà dels Pirineus. Convé no oblidar que Franci Gomar havia estat l'autor, poc abans (1443), del marc tallat de fusta que encara llueix la Mare de Déu dels Consellers de Lluís Dalmau²⁸⁷, una de les fites del flamenquisme a la Corona d'Aragó.

El mateix pot afirmar-se per a l'orfebreria, àmbit en què el prelat Mur també va treballar amb artífexs sensibles a les noves formes. Ho veiem en el bust-reliquiari de sant Valeri de la Seu de Saragossa, que cap a 1448-1452 va ser objecte d'una important remodelació que li va atorgar la seva aparença actual, amb una cara molt realista, estilísticament afí a les novetats importades dels Països Baixos del Sud. Dalmau de Mur es va implicar en el projecte i l'orfebre encarregat de la remodelació va ser Francisco de Agüero, que va poder seguir models facilitats per escultors com els Gomar o Antoni Dalmau, segons era habitual en la realització d'aquest tipus d'obres²⁸⁸. El mateix orfebre ens apareix implicat en un projecte anàleg que també té com a promotor a l'arquebisbe, el bust de sant Brauli de la basílica del Pilar de Saragossa, executat cap 1456-1461. De nou, es va optar per seguir criteris escultòrics afins a allò nòrdic, i com bé han assenyalat Ainaga i Criado, es tracta d'una altra de les creacions saragossanes que primer van apostar pel nou llenguatge²⁸⁹.

Crida poderosament l'atenció que el rostre del sant d'aquest bust-reliquiari de sant Brauli s'assembla en la seva configuració al del sant Martí de Tours d'una de les taules del retaule

Lleida, càrrec al qual va ser nomenat per Benet XIII el 18 d'abril de 1411 (RIUS 1933, 183-184, doc. 7). Sobre la seva estada a Lleida vegeu també GAYA 1951, 29-30.

²⁸⁶ Així ho han defensat JANKE 1984, 73; ESPAÑOL 2001, 208 i 308; PIK 2001-2002, 154-155. Sobre el cor de Saragossa, la darrera aproximació és la de Jesús Criado (CRIADO 2013, 149-167). A més, el cor es va executar en roure flamenc, la qual cosa no deixa de ser reveladora, malgrat que ja s'hagués utilitzat en moments precedents per a estructures corals. La filiació tardogòtica de Franci Gomar també pot detectar-se en una imatge de la Mare de Déu i el Nen que s'ha relacionat amb l'artista o el seu taller, avui conservada a l'església de San Valero de Saragossa, encara que originària de l'anorreada església de Sant Andreu, que s'ha datat entorn a 1450. Vegeu JANKE 1984, 79-80, fig. 16; BUESA 1994, 245-250.

²⁸⁷ PUIGGARÍ 1880, 283-284.

²⁸⁸ CRIADO-ESCRIBANO 1995, 129-133.

²⁸⁹ AINAGA-CRIADO 2008, 71.

de la capella arquebisbal de Saragossa, executat cap a 1458-1459 per Tomás Giner²⁹⁰. Les similituds podrien indicar que una obra va servir de model a l'altra. El retaule, a més, és un nou exemple del gust de l'arquebisbe per l'opció estètica flamenquitzant i per l'art dels Gomar. Es tracta d'un encàrrec en el qual es combinaven relleus esculpits en alabastre, dedicats a sant Martí i santa Tecla i avui custodiats a The Cloisters (Metropolitan Museum of Art, Nova York), i una sèrie de taules pintades de les quals n'hem conservat un parell, avui encara servades al mateix palau arquebisbal²⁹¹. Per a la part esculpida l'arquebisbe va confiar en Franci Gomar, però per a les taules pintades no tenim constància que escollís un artista determinat, ja que l'elecció del pintor no es va decidir fins dos anys després de la mort del prelat, esdevinguda el 1456. Es va optar per Tomàs Giner, que el 1458 va signar un contracte amb Gomar per a la realització de la pintura²⁹².

Tipològicament, la part baixa del retaule s'inspirava en els bancals executats per l'escultor Pere Joan a les catedrals de Tarragona i Saragossa, encara que allò conservat demostra que ens trobem davant d'un tipus de moble molt original, de format horitzontal, que combinava pintura i escultura i que no coneix precedents en l'art aragonès. Amb tot, tenim notícies sobre altres retaules mixts dels anys quaranta, com el desaparegut de la catedral de Tarassona, o el també perdut de la capella de la casa de la ciutat de Saragossa. El resultat final va ser un conjunt que en aparença devia ser similar als retaules mixts brabançons contemporanis, encara que sense les ales practicables i amb una específica distribució «hispanitzada» dels compartiments pintats del cos superior, amb tres taules que mostraven parelles de sants i, segurament, un Calvari al cim, segons deduïm de la lectura del contracte. No sabem si aquesta curiosa combinació d'escultura i pintura en dos cossos diferenciats ser un reflex del pensament de l'arquebisbe, que havia de conèixer la tipologia de retaule esmentada i la va adaptar, o bé una modificació del projecte original després de la mort del promotor. Si fos això últim, és possible que allò que en un principi havia de ser

²⁹⁰ Sobre aquesta obra i la documentació conservada del procés d'execució, vegeu JANKE 1984, 65-83.

²⁹¹ L'heràldica privativa de l'arquebisbe apareix profusament representada tant en la part escultòrica, com en un dels compartiments pintats. La vinculació del promotor es confirma també a partir de la documentació, amb instruments de pagament datats entre 1456 i 1459. Vegeu JANKE 1984, 81-83, docs. 6, 9-10, 13 y 15-16.

²⁹² JANKE 1984, 75-77 i 82-83, doc. 13. El retaule havia de presidir un espai cultural dedicat a santa Tecla, de recent construcció, promogut pel mateix arquebisbe entre 1445 i 1449, i del qual recentment s'han descobert importants restes arquitectòniques i escultòriques realitzades en maó i guix, seguint les formes del gòtic flamíger. La utilització d'aquests materials esdevé especialment interessant, perquè el natural hauria estat utilitzar la pedra (IBÁÑEZ 2012, 72-79).



completament esculpit, acabés sent reemplaçat per taules pintades degut a la pressa per acabar l'encàrrec²⁹³.

De la intervenció de Tomás Giner (doc. 1458-†1480) en el retaule hem conservat dues taules, una mostrant a sant Martí i santa Tecla, i l'altra a sant Llorenç i sant Agustí. Era un artífex l'art del qual era afí a les novetats, i d'aquí que la seva elecció no grinyolés amb el bancal esculpit per Gomar. Va ser un dels mestres de més qualitat que van treballar en terres aragoneses en aquells anys, i això el va portar a ser designat pintor del príncep Ferran, el futur rei Catòlic²⁹⁴. Ignorem on i amb qui es va formar, encara que suposem que ho va fer en el marc del segon gòtic internacional. Es va haver de adaptar ràpidament al nou paradigma, com veiem al retaule d'Erla, la taula central del qual s'inspira en models eyckians²⁹⁵. En aquest mateix sentit, les taules del retaule del palau arquebisbal comparteixen característiques amb una obra adquirida en data recent pel The John Paul Getty Museum (Los Angeles, EUA). Es tracta d'una taula amb la Trinitat envoltada de sants atribuïda a Peter Hemmel d'Andlau, un conegut vitraller d'Estrasburg²⁹⁶, en la qual veiem que el sant Llorenç s'assembla al que apareix en un dels compartiments de Giner. El mateix pot dir-se del sant Esteve de l'extrem esquerre de l'obra, que recorda poderosament al sant Vicenç de Giner conservat al Museo Nacional del Prado, procedent de la Seu de Saragossa²⁹⁷. En el futur serà necessari explorar més a fons aquestes relacions de Giner amb la pintura del nord de França, per veure si es tracta d'una influència puntual, o si bé es poden detectar concomitàncies de calat més profund. Sobre això, val la pena recordar que el pintor Arnau de Castellnou de Navalles, el seu soci preferent des 1466, va ser potser un artista arribat d'aquestes terres (de Noialles?).

²⁹³ JANKE 1984, 68 i 77. La documentació mallorquina ens parla d'un encàrrec uns anys anterior que estructuralment va haver de donar com a resultat un retaule d'aparença similar. Es tracta d'aquell que en 1438 Gabriel Mòger es va comprometre a pintar per a l'altar major de la parròquia de Santa Eulàlia de Palma. El conjunt havia de tenir cinc compartiments pintats, el principal, i dos més per cada costat, imaginem que sobreposats. La imatge, per tant, era la d'un tríptic amb compartiments dobles a les ales, un tipus estructural que ha estat estudiat per Didier Martens (MARTENS 2010). Aquests compartiments, a més, s'havien de disposar damunt d'una predel·la que ja es trobava a l'església, «qui es obra de Flandes» (LLOMPART 1978-80, IV, 129-130, doc. 220).

²⁹⁴ Sobre Tomás Giner vegeu la síntesi de LACARRA 2003e, 254-257, on s'estudien les taules conservades del retaule del palau arquebisbal i es recull la bibliografia precedent sobre el seu autor. La mateixa autora va publicar posteriorment un estudi de la taula de sant Martí i santa Tecla coincidint amb la finalització de la seva restauració. La intervenció va suposar l'aparició d'una inscripció en el llibre que sosté el sant i que es va interpretar com una al·lusió a la data d'acabament del retaule, és a dir, 1459 (LACARRA 2004c, 232).

²⁹⁵ Sobre el retaule d'Erla, vegeu PUEYO 1943, 57-62; LACARRA 1979, 14-17.

²⁹⁶ Vegeu http://news.getty.edu/article_display.cfm?article_id=5639 (consulta: setembre de 2015).

²⁹⁷ Reproduït a LACARRA 1993e, 170, fig. 7.

Un altre dels projectes que s'associa habitualment a la voluntat de Dalmau de Mur és el dels vitralls per a la nau principal i el refetor de la Seu de Saragossa, executats i instal·lats el 1448 pel germànic Thierry de Metz, que es va desplaçar des de Barcelona²⁹⁸. L'ombra de l'arquebisbe sobrevola aquesta comanda, encara que no sabem amb certesa si l'encàrrec es va deure a la seva iniciativa. No hauria de estranyar, vist el gust de Dalmau de Mur, ja que l'elecció de Thierry de Metz va poder ser deguda al fet que representava allò nou. No hem conservat cap realització seva, però hi ha una referència documental que permet suposar-ho. El 1449, al costat del pintor Guillem Talarn, va contractar un vitrall per a la capella del Consell de la ciutat de Barcelona²⁹⁹, que havia de permetre l'entrada de llum per il·luminar la Mare de Deu dels Consellers de Lluís Dalmau (Museu Nacional d'Art de Catalunya), pintada pocs anys abans i que és una de les màximes expressions del realisme flamenc a la Corona d'Aragó. El vitrall s'havia d'executar en grisalla, un detall tècnic que pot considerar-se de clara influència septentrional, i més tenint en compte el lloc on anava destinat i el retaule que havia d'il·luminar. Per tant, l'elecció de Thierry de Metz per l'encàrrec saragossà potser va deure's a que fos un artista innovador.

Hi ha dues notícies documentals més que demostren que Dalmau de Mur era una persona amb un criteri ben format en matèria artística, i que a més així ho consideraven els seus coetanis. Aquestes referències confirmarien, a més, que a partir d'un moment donat allò nòrdic va cridar la seva atenció. La primera d'elles, de l'any 1446, té a veure amb el ja esmentat escultor Fortaner de Usesques, qui va rebre l'encàrrec d'un retaule per part de Juan de Funes, vicecanceller del rei Alfons el Magnànim, destinat a la seva capella del monestir de Sant Francesc de Saragossa. L'encàrrec es va acabar cancel·lant tres anys després, però el que interessa retenir és que en el contracte s'especificava que l'arquebisbe era qui havia de donar el vistiplau definitiu a l'obra³⁰⁰. El detall no és ni molt menys intranscendent, ja que ens trobem davant d'una iniciativa particular que havia de ser «visurada» per Dalmau de Mur, per garantir així la seva qualitat. El promotor, per tant,

²⁹⁸ Vegeu JANKE 1984, 73-74, que recull la bibliografia precedent sobre aquests vitralls i publica noves referències. Aquest mestre també apareix treballant el 1441-1442 a la Seu de Lleida (ALONSO 1976, 124; FITÉ 2000b, 67). Es recopilen les dades sobre el mestre a CAÑELLAS (et al.) 2014, 330-331.

²⁹⁹ CONDE DE LA VIÑAZA, I, 138; SANPERE 1906, II, 219-220; BERTAUX 1908b, 109.

³⁰⁰ SERRANO 1916-1917, 520-521. El valor d'aquest document també va ser destacat per JANKE 1984, 72-73, que va publicar noves notícies sobre l'escultor en relació a altres treballs realitzats a Saragossa, i que ja el va definir com un possible introductor de novetats. La notícia s'ha de posar en connexió amb informacions que demostren que l'arquebisbe va assessorar un parell de cops a Alfons el Magnànim en matèria bibliòfila, i que va poder intervenir en el desplaçament a Nàpols d'artistes com Anton Gomar o Pere Joan per treballar a les ordres del monarca (ESPAÑOL 1998c, 106).



confiava plenament en l'arquebisbe i el seu criteri, encara que no sigui habitual que un particular esculli a un personatge d'aquest rang per a dur a terme una tasca com aquesta. Això segurament indica l'existència d'una relació personal. És significatiu també que l'encàrrec s'efectués a un artista forà, afí a un lèxic escultòric que diferia del gòtic internacional representat per Pere Joan.

La segona notícia és també del 1446 i remet a l'àmbit de la pintura. En aquesta data el pintor Pasqual Ortoneda (doc. 1423-1460), que residia a Saragossa i era un dels artífexs de l'entorn de l'arquebisbe, introduïa al seu fill Bernat com a aprenent al taller més important de la Catalunya del moment, el del barceloní Bernat Martorell. El document estipulava que el jove havia de romandre vinculat al mestre, com a mínim, quatre anys, o algun més si Dalmau de Mur ho considerava necessari³⁰¹. La importància de la dada és majúscula, ja que es dedueixen algunes implicacions interessants. Primer, que Martorell era un artista especialment prestigiós i que l'arquebisbe n'havia de ser conscient. I en segon lloc, que Dalmau de Mur va adoptar una actitud gens habitual a la Corona d'Aragó pel que fa a les relacions entre artistes i clients, ja que, a diferència de les repúbliques italianes, la protecció no es va donar en els mateixos termes que allà³⁰². Són diverses les preguntes que ens assalten. Per quina raó la formació d'un jove pintor es posava en mans d'un arquebisbe? Va ser potser pel què representava la pintura de Martorell en aquest moment? Oferia aquest artista una opció estètica diferent als pintors establerts a Saragossa? Quins plans tenia Dalmau de Mur per a Bernat Ortoneda? Efectivament, Martorell havia assumit algunes novetats que el diferenciaven de la resta, i és molt possible que l'arquebisbe se sentís atret per això. De fet, la historiografia ha vingut destacant en els darrers anys que les últimes obres del pintor barceloní incorporen aspectes del llenguatge septentrional, i que el seu taller va haver de ser un dels focus de penetració d'aquestes novetats.

El gust refinat de l'arquebisbe i l'afecció per productes de luxe forans el van portar a posseir objectes a l'abast de molt pocs, executats en els principals centres artístics europeus. El primer d'ells és la coneguda *Bíblia de Girona* (Girona, Biblioteca Capítular, ms. 10), un còdex de cap 1280-1290, il·luminat a Bolonya, que va arribar a les seves mans després d'haver pertangut a personatges tan rellevants com el rei Carles V de França (1338-1380), el duc

³⁰¹ DURAN 1975, 123, doc. 51.

³⁰² De fet, utilitzar la paraula «mecenatge» en el context hispà pot portar a equívocs. Sobre aquesta qüestió, vegeu YARZA 1992a, 15-47.

Jean de Berry (1340-1416) i l'antipapa Benet XIII (1328-1423)³⁰³. Amb tot, aquí ens interessa destacar un interessant conjunt de tapissos que, a la seva mort (1456), van ser adquirits pel capítol de la Seu de Saragossa. Entre ells es troba una sèrie de temàtica passional formada per vuit tapissos, tot i que només han arribat fins a nosaltres dos d'ells, un amb la Història de la Passió, i l'altre amb Crucifixió i la Resurrecció. S'han datat cap a 1400-1420 i es tracta d'un dels pocs conjunts teixits a Arràs conservats, d'aquí la seva gran rellevància³⁰⁴. Se'n coneixen altres gràcies a un inventari de mitjans del segle XVI que inclou els anteriors, entre els quals n'hi havia algun que presentava l'heràldica de l'arquebisbe i, fins i tot, un que va ser un regal del Conestable de Castella³⁰⁵.

En el context d'una orientació estètica semblant s'ha de situar la lauda de llautó amb la qual es va cobrir la tomba de l'arquebisbe, encara avui conservada, tot i que malmesa, al paviment del cor de la Seu de Saragossa, just en el lloc dictaminat en el seu testament³⁰⁶. Encara que es podria pensar que fos un exemplar importat, assimilable als produïts a Flandes o a la regions del Rin i el Mosa, en realitat és una producció autòctona que imita les produccions foranes³⁰⁷. El seu autor va ser l'orfebre saragossà Pedro de Lucerga, que la va realitzar el 1458, és a dir, un cop mort ja l'arquebisbe, i que va cobrar per ella 200 sous³⁰⁸.

³⁰³ La seva possessió demostra que l'arquebisbe va mirar d'envoltar-se d'obres d'art de la màxima qualitat i que va recórrer a les adquisicions, en aquest cas concret, segurament efectuada a València, ja que després de la mort del pontífex va tenir lloc en aquesta ciutat una venda de 1.100 còdexs de la seva biblioteca. Sobre la història i vicissituds del manuscrit, vegeu, entre altres, YARZA 1999b, 709-718 i MEDICA 2003, 65-85. És curiós que l'arquebisbe Mur s'interessés per un Bíblia executada i il·luminada un segle i mig abans del seu temps, cosa que no s'ha de considerar intranscendent si es té en compte que va posseir una segona Bíblia bolonyesa amb les mateixes característiques, que va cedir a la catedral de Tarragona i que avui es conserva a la biblioteca del monestir de San Lorenzo del Escorial (ms. A15). Esmenta aquesta última YARZA 1997, 51.

³⁰⁴ TORRA DE ARANA-HOMBRÍA-DOMINGO 1985, 42-43 i 62-73; DIMITROVA 2009, 479-487.

³⁰⁵ SERRANO 1916c, 153, nota 1.

³⁰⁶ El testament apunta que la tomba havia de ser «non pompose, sed alias decenter et honeste secundum quod pro archiepiscopo est fieri consuetum» (SERRANO 1916c, 151-153, doc. XIII; DURAN-LACARRA 1996, 49-62).

³⁰⁷ A la seva monografia sobre les laudes flamenques a España, Ronald Van Belle la inclou entre el reduït grup de les executades a Espanya imitant els models flamencs, en base al caràcter rude i tosc del seu gravat. Vegeu VAN BELLE 2011, 46-47 i 165-170.

³⁰⁸ IBÁÑEZ 2012, 66 i 211-212, docs. 40 i 42. La troballa és summament important, ja que es tracta d'una de les escasses produccions autòctones conservades sobre la qual, a més, coneixem les característiques de l'encàrrec. El contracte estipulava que s'havia d'executar d'acord a una mostra de paper que li va ser lliurada a l'artesà, i a coneixement dels argenters Juan de Galbe i Juan de Guxon, tots dos de Saragossa. Ignorem si l'arquebisbe va donar instruccions abans de morir sobre el tipus de tomba que desitjava. És possible, atès que va indicar el lloc on volia ser enterrat i la lauda metàl·lica s'adapta molt bé a aquell indret. L'elecció d'una lauda d'aquest tipus no ha de estranyar si es té en compte que, mentre ocupava la mitra de Tarragona (1425), va dictaminar el trasllat des de Barcelona del cos del seu predecessor, Pere de Sagarriga, per ser enterrat a la seu tarragonina. La



En conclusió, tot plegat demostra que la inclinació de l'arquebisbe Mur vers els productes del nord d'Europa va projectar-se sobre les diferents disciplines artístiques, des de la pintura, a l'escultura, els teixits i les manufactures metàl·liques. El llenguatge flamenc el va seduir completament des del punt de vista estètic, encara que tampoc pot menysprear-se que aquest tipus d'objectes facilitessin o el fessin sentir més còmode amb pràctiques devocionals pròpies de la *Devotio Moderna*, tan de moda en aquells anys. De fet, la pintura flamenca, així com les seves interpretacions hispàniques, aportaven un component sentimental i emotiu amb les seves recreacions realistes, alhora que facilitaven la meditació i la pregària empàtica i compassiva per part dels fidels³⁰⁹.

Malgrat que l'arquebisbe no va tenir res a veure en el projecte que ara descriurem, el clima artístic que va fomentar a la ciutat va afavorir que es dugués a terme una obra que cal definir com un dels jalons que marquen el pas del llenguatge internacional al flamenquitzant. Ens referim al retaule que l'escultor Pere Joan (doc. 1416-1458) va contractar el 1443 per a la capella de la casa de la ciutat de Saragossa³¹⁰. Es tracta d'un artista que va arribar a la ciutat gràcies a Dalmau de Mur, atès que l'arquebisbe va confiar en ell en diferents moments de la seva vida per dur a terme alguns dels seus encàrrecs artístics més rellevants. Així, va executar el retaule major de la Seu de Saragossa (1434-1445)³¹¹, tal i com havia fet anys abans (1426) a la catedral de Tarragona, igualment amb Mur com a promotor³¹². Tot i que es tracta d'un dels grans representants del gòtic internacional a la Corona d'Aragó, el contracte del retaule de la capella del consell emplaça a Pere Joan en l'àmbit de l'avantguarda, i l'implica en la recepció i introducció de novetats en l'art del seu temps³¹³. El document especifica que havia d'executar-se un retaule mixt d'escultura i pintura, una tipologia de moble que Pere Joan coneixia i que va tenir un relatiu èxit en el Aragó dels anys trenta i quaranta, com hem vist en referir-nos al retaule de la

inhumació es va realitzar sota una lauda de llautó d'importació flamenca, el que podria explicar-se per l'estima que Dalmau de Mur sentia cap a aquest tipus de produccions. Sobre la lauda de Pere de Sagarriga, actualment conservada al Museu Frederic Marès de Barcelona, vegeu MANOTE 1990, 31-38; VAN BELLE 2011, 114-124 i 169.

³⁰⁹ Sobre aquestes qüestions, vegeu MOLINA 2001a, 93.

³¹⁰ En relació amb aquesta obra, tenim un estudi en curs de publicació on desenvolupem *in extenso* els arguments que aquí solament esbossem (VELASCO, en premsa [2]).

³¹¹ En relació amb el retaule i la intervenció de Pere Joan, vegeu GALINDO 1923, 63-109; CRIADO-ESCRIBANO 1995, 126-127 (amb novetats documentals); LACARRA 2000b.

³¹² Una síntesi recent sobre l'artista i el seu treball a Tarragona a MANOTE 2007, 124-143, que recull la bibliografia anterior.

³¹³ Publica el contracte SERRANO 1916b, 420-421, doc. XX.

capella arquebisbal de Saragossa³¹⁴. El compartiment central havia de mostrar un relleu esculpit amb la Pentecosta, i l'escultor també es va comprometre a realitzar la pintura de les ales. Segurament no va acabar assumint aquesta segona tasca, ja que aquest mateix any el pintor Pasqual Ortoneda va contractar la pintura d'una o més taules per a la mateixa capella³¹⁵. En qualsevol cas, al document Pere Joan va estipular —del seu puny i lletra— que aquestes ales s'executarien «de pintura molt de nova ordenança e tot ab colors ab oli de linos», és a dir, a l'oli. A més, detallava que l'exterior d'aquestes portes seria «de blanch e negre», això és, en grisalla, i que es representaria «la Maria en una part, e en l'altre l'angel, e es anomenada la Salutaçon, e sera molt maravellosament fet, en en molt nova manera». Igualment, en l'interior es pintarien quatre profetes, igualment en grisalla, «de nova manera retirant a obre de pedre, dos en cada porte».

Com es pot deduir dels termes en què s'expressa el document, el contracte té un valor excepcional, ja que ens situa davant l'encàrrec d'una obra d'evident ascendent flamenc³¹⁶. Podria establir-se un paral·lel amb el retaule de la capella arquebisbal de Saragossa, però allà es va produir una interpretació aragonesa dels retaules brabançons i germànics mixtes amb ales pintades, tot i que no consta que aquell tingués ales practicables. En canvi, el format de l'obra que van contractar Pere Joan i Pasqual Ortoneda és una emulació absolutament fidel d'aquests últims. Aquest tipus d'obra era absolutament innovadora a la Corona d'Aragó, ja que era un tríptic de format horitzontal, aliè al model vertical hispà, i amb portes pintades en grisalla. Això el converteix en el primer exemple documentat d'aquesta tècnica de pintura sobre taula en els regnes hispans. Les ales havien de mostrar externament l'Anunciació, i interiorment quatre profetes sobreposats en dos registres. Es tracta d'una distribució anàloga a la dels tríptics amb compartiments dobles a les ales, un aspecte que la historiografia no havia posat en relleu. Aquesta tipologia remet directament

³¹⁴ El cas del desaparegut retaule major de la catedral de Tarassona va poder ser un altre dels referents, un projecte en què van treballar el mateix Pere Joan, Antoni Dalmau (doc. 1435-1453) i el pintor Pasqual Ortoneda, tots ells catalans (JANKE 1987, 9-17; LACARRA 1987b, 18-28; PIK 2002, 197-216).

³¹⁵ Serrano va publicar un breu regest del document subscrit per Ortoneda, que es trobava en el mateix manual notarial que el signat per Pere Joan (notari Salvador de la Foz) (SERRANO 1916b, 420, doc. XIX). Això possiblement demostra que des del principi estava prevista la participació del pintor, encara que el protagonisme en la contractació l'assumís l'escultor. És factible, per tant, que Pere Joan ostentés la direcció de l'obra i que Ortoneda treballés a les seves ordres, encara que disposés de plena autonomia en les tasques pictòriques.

³¹⁶ Han estat diversos els especialistes que han cridat l'atenció sobre aquest document i la seva vinculació amb els nous postulats septentrionals. Entre altres, vegeu DURAN 1932-1934, II, 59-61; JANKE 1981, 111-112; SOBRE 1989, 64-65; LACARRA 1993d, 94; ESPAÑOL 2001, 287-288; MANOTE 2007, 136.



al context peninsular dels segles XV i XVI i ha estat estudiada recentment per Didier Martens, que ha defensat —de forma solvent— que va ser la preferida pels clients hispans, ja que subdividint les ales en diferents escenes es guanyava en narrativa i s'aconseguia que els petits tríptics flamencs s'assemblassin, en certa manera, als grans retaules murals³¹⁷.

Un altre aspecte que novament remet a l'ascendent nòrdic de l'obra és que s'hagués d'executar a l'oli, cosa que la converteix en el primer exemple explícitament documentat en el context hispà³¹⁸. Cal tenir en compte que el seu ús no es va generalitzar a la Península fins als anys seixanta del segle XV³¹⁹, i que l'obra més antiga conservada en què es detecta el seu ús és l'esmentada Mare de Deu dels Consellers de Dalmau, que s'ha considerat una fita en la introducció de l'*ars nova* a la Corona d'Aragó³²⁰. El valencià Lluís Dalmau la va contractar només un mes després de signar-se els acords per al retaule del consell saragossà i, a més, es va destinar a un lloc semblant, la capella de la Casa de la Ciutat de Barcelona³²¹. No ha d'estranyar, per tant, que la promoció de dues obres similars afins al nou lèxic flamenquitzant i destinades a dues institucions anàlogues, fos conseqüència d'algun tipus de contacte entre els seus promotors³²². En el mateix sentit, les dues obres suposen un exemple de «secularització del retaule», amb la qual cosa els seus promotors aconseguien glòria i prestigi³²³.

³¹⁷ MARTENS 2010, 25-97. Amb tot, la tipologia flamenca proposada al contracte saragossà sembla que no va quallar, ja que la documentació no torna a parlar de tríptics amb aquestes característiques després de 1443 (SOBRÉ 1989, 65).

³¹⁸ Aquest aspecte va ser assenyalat en el seu moment per SOBRÉ 1989, 64-65, que va apuntar que el següent cop en què aquesta especificitat tècnica es va reclamar a un pintor, va ser el 1460 a Jacomart (SANCHIS 1914, 143).

³¹⁹ El 1468, i de nou a Saragossa, Tomás Giner l'havia d'utilitzar en un retaule que va contractar per a l'altar major de Sant Joan el Vell (SERRANO 1916d, 422). En aquest mateix any, Bartolomé Bermejo va contractar el cèlebre retaule de Tous (València) seguint un encàrrec d'Antoni Juan, del qual es conserva la taula central a la National Gallery de Londres. Aquest conjunt ha estat considerat durant molt temps com la primera evidència plena de l'ús de la tècnica a l'oli pels pintors de la Corona d'Aragó, tenint en compte el resultat opac d'allò que va dur a terme Lluís Dalmau cap 1443-1445 a la Mare de Déu dels Consellers (SOBRÉ 1989, 65).

³²⁰ Anàlisis recents han arribat a la conclusió que la utilització que va fer Dalmau ja va ser plena. Vegeu SALVADÓ (et al.) 2008, 49.

³²¹ Sobre la Mare de Déu dels Consellers, vegeu MOLINA 1999, 173-228; RUIZ 2001, 27-46. Ambdós estudis recullen la nombrosa bibliografia precedent.

³²² Ho va assenyalar ESPAÑOL 1997a, 92. També ho va apuntar RUIZ 2007, 244. Aprofundim en el tema a VELASCO, en premsa (2).

³²³ Sobre aquests processos de secularització dels retaules medievals, vegeu KROESEN 2009, 362-366.

Davant el dilema de si allò que va realitzar Pere Joan va respondre a la gran exigència en matèria d'innovació que traspuava el contracte, les obres que conservem d'ell demostren que va ser un escultor sempre fidel a les formes del gòtic internacional. Tot i així, treballs com la cèlebre Mare de Déu de l'Aranya, servada fins inicis del segle XX a l'església de Bordón (Terol) i avui en parador desconegut, deixen entreveure que coneixia les novetats vingudes de més enllà dels Pirineus³²⁴. Si això es compara amb els contundents, repetitius i explícits termes utilitzats per l'escultor en el contracte del retaule saragossà, sembla evident que a la capella del consistori hi havia la intenció d'executar alguna cosa diferent que beneficiés a la imatge pública del promotor, de la institució municipal i, perquè no, de l'artista responsable. Igualment, a través d'una de les clàusules del contracte, Pere Joan es reservava el dret de modificar el projecte si ho considerava oportú, cosa que podria reforçar el seu paper principal i la imposició del seu criteri³²⁵. El document es converteix, així, en alguna cosa més que una simple declaració d'intencions per part de l'escultor. Aquests detalls, juntament amb la precoç modernitat d'obres com la Mare de Déu de l'Aranya, permeten suposar que Pere Joan estava capacitada per complir amb la necessitat d'innovació a la qual s'havia compromès. Una altra cosa molt diferent és que l'obra, finalment, acabés sent el que es pretenia³²⁶. Aquesta capacitat d'innovació encara és més difícil de justificar en el cas del pintor Pasqual Ortoneda, ja que el grup d'obres que se li atribueix —molt reduït— es caracteritza pel tradicionalisme del seu llenguatge expressiu³²⁷.

3.3. L'ENTORN DEL PINTOR BLASCO DE GRAÑÉN I LA PRIMERA GENERACIÓ DEL TARDOGÒTIC A ARAGÓ

³²⁴ En relació amb aquesta obra, vegeu MANOTE 2014, 1-21 (online a: <http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum/106-retrotabulum-11>, consulta: setembre de 2015).

³²⁵ Pel que fa a l'esmentada clàusula, no l'hem sabut llegir en el document transcrit per SERRANO 1916b, 420-421, doc. XX, que en algunes parts de la seva transcripció inclou punts suspensius referint-se, segurament, a parts eludides. No obstant això, els termes en què s'expressa Duran i Sanpere (DURAN 1957, 376), que va ser qui va esmentar l'existència d'aquesta clàusula, permeten deduir que va consultar a l'arxiu el document original. A dia d'avui el document es troba perdut, segons s'ha publicat recentment (MANOTE 2007, 137, amb transcripció del document seguit a Serrano Sanz i apuntant la pèrdua de la font).

³²⁶ Algunes d'aquestes qüestions ja van ser plantejades per DURAN 1932-1934, II, 59-61, que va tornar sobre el mateix a DURAN 1957, 374-376. S'ha reprès recentment a MANOTE 2007, 136 i MANOTE 2014, 1-21. Francesca Español ha suggerit que l'adscripció plena de Pere Joan i Pascual Ortoneda al gòtic internacional, demostrada per les obres que d'ells hem conservat, podria indicar que les elevades expectatives que transmet el contracte potser no van arribar a complir-se. Amb tot, aquesta autora reconeix que la Mare de Déu de l'Aranya presenta alguns particularismes que l'apropen als models nòrdics (ESPAÑOL 2001, 288 i 290, nota 11).

³²⁷ Sobre aquestes qüestions remetem a VELASCO, en premsa (2).



Un fet sobre el qual la historiografia no ha reparat massa atenció és que la gènesi del flamenquisme a l'Aragó va passar per un grup de pintors amb relacions entre ells i que es van aglutinar a l'entorn de la figura de Blasco de Grañén, cosa que podria servir d'explicació a la ràpida difusió del llenguatge per tot el territori aragonès. Les novetats es van expandir aleshores a una velocitat més gran que en altres moments, potser per la major itinerància dels artistes en la segona meitat del segle XV que en moments precedents. En ocasions es van associar entre ells o van efectuar conjuntament encàrrecs puntuals, el que transmet una certa sensació de control del mercat³²⁸.

Blasco de Grañén (doc. 1422-1459) ha estat unànimement acceptat com el principal representant del segon gòtic internacional a Aragó. Va ser sens dubte un dels pintors preferits tant per l'arquebisbe Dalmau de Mur, com pels promotors artístics saragossans en general, i així ho corroboren la documentació i les obres conservades. Per a l'arquebisbe va realitzar el retaule de la parroquial d'Albalate del Arzobispo (Terol), la taula principal del qual es conserva al Museu de Belles Arts de Saragossa, així com el retaule d'Anento. Altres comandes importants que va rebre el pintor van ser els sarcòfags d'Isabel d'Aragó i Maria Ximénez Cornel, destinats al monestir de Sixena; el retaule d'Ontinyena, realitzat a partir d'un encàrrec de Beatriz Cornel, abadessa de l'esmentat monestir; el retaule de la Mare de Déu encarregat per Lluís de Santa Fe, la taula principal del qual es troba al Museo Lázaro Galdiano de Madrid; així com el retaule major d'Ejea de los Caballeros, en què artistes del seu entorn van tenir un protagonisme important en la seva materialització. Altrament, el 1450 va ser nomenat «Alguacil del señor rey de Navarra»³²⁹.

A diferència d'altres representants tardans del gòtic internacional, Blasco de Grañén no va participar de les novetats tardogòtiques i, per aquest motiu, en la seva producció no es detecta ni un sol indicatiu de modernitat. Sí que el trobem en el grup de pintors del seu entorn, és a dir, aquells que, o bé es van formar en el seu taller, o bé van col·laborar amb ell en determinats encàrrecs. Van ser diversos els pintors que en un moment o altre de la seva trajectòria professional van tenir alguna cosa a veure amb Grañén, entre ells, Juan i Jaime Arnaldín, Pasqual Ortoneda, Miguel Vallés, Jaume Romeu, Joan Rius, Martín de Soria i Pere

³²⁸ Encara que amb implicacions molt més profundes, es descriu una situació anàloga en relació amb l'escultura de la Corona d'Aragó a ESPAÑOL 2001, 307. Sobre les relacions professionals entre els pintors aragonesos del gòtic, vegeu FERNÁNDEZ 1997, 39-49; MANRIQUE 1997, 49-64.

³²⁹ Sobre Blasco de Grañén, vegeu LACARRA 2004a, monografia que recull les aportacions de l'autora sobre el pintor al llarg dels darrers anys, i que inclou el catàleg raonat d'obres i un apèndix documental complet. Vegi's també el nostre estudi VELASCO en premsa (5), en què donem a conèixer una sèrie d'obres inèdites i revisem el seu catàleg de produccions.

Garcia, ja fos a través de les habituals relacions professionals o bé de contractes d'aprenentatge. Entre els esmentats, hi ha casos que no generen cap dubte, com els de Pasqual Ortoneda, Martín de Soria i Pere Garcia, amb trajectòries i estil prou coneguts. De la resta no coneixem el seu estil, però les dates en què es mostren actius indueixen a pensar en la seva adhesió al model del gòtic tardà.

Un dels col·laboradors de Blasco de Grañén que mostra ràpides implicacions amb el llenguatge tardogòtic és el pintor anònim que va treballar al costat del mestre en el retaule d'Ejea de los Caballeros. Es tracta de l'únic cas en què Blasco de Grañén apareix vinculat a una comanda en què es desmarca del gòtic internacional, tot i que hi ha qüestions importants inherents a la materialització de l'encàrrec que és fonamental apuntar. El retaule el va contractar Blasco de Grañén cap a 1440, data en la qual va començar a rebre els primers pagaments³³⁰. Amb tot, l'estil dels compartiments delata que l'única part en què va intervenir el mestre va ser la predel·la, seguint el llenguatge del gòtic internacional. En canvi, i segons la data que va estampar en el compartiment de les Noces de Canà, aquest ignot col·laborador va executar completament el cos central cap 1454, és a dir, quan Blasco de Grañén encara cobrava quantitats relacionades amb l'encàrrec. El més interessant és que es tracta d'un mestre que poc té a veure amb la cultura figurativa aragonesa del moment, format —segons Yarza— en el context mediterrani, i que coneix la pintura del sud d'Itàlia i, alhora, que mostra un fort ascendent francès³³¹. És obligat preguntar-se per l'aparició en escena d'aquest curiós pintor, dotat d'una personalitat extraordinària que s'allunya completament del que Blasco de Grañén va executar a la predel·la. Això va portar a Yarza a proposar una suggeridora hipòtesi que presenta a Blasco de Grañén com un artista-empresari, és a dir, contractant l'obra i donant la cara davant els promotors, encara que la materialització del cos superior va anar a càrrec d'aquest desconegut mestre. A la vista de l'estil, és molt probable que es tractés d'un mestre forà instal·lat a Saragossa que va col·laborar puntualment amb Blasco de Grañén en un projecte que comportava seriosos problemes al mestre aragonès, ja que els primers documents de l'encàrrec es daten el 1440³³².

³³⁰ Sobre el retaule d'Ejea de los Caballeros i l'abundant documentació conservada sobre la seva execució, vegeu LACARRA 1990d, 17-68 i LACARRA 2004a, 44-90, amb un complet apèndix documental.

³³¹ YARZA 1994, 149-160; YARZA 2007b, 114-120.

³³² Aquesta pràctica no va ser estranya a l'Aragó del moment. El 1492 l'escultor Pere d'Anvers, ciutadà de Saragossa, es va comprometre amb Gil Morlanes per a la finalització de certes obres que



Martín de Soria (1449-1487) és un altre dels pintors de l'entorn de Blasco de Grañén que es compten entre els conreadors inicials de les noves formes³³³. Era nebot de Grañén, i d'aquí que fes càrrec del taller del seu oncle a la seva mort per finalitzar aquells treballs que havien romàs inacabats, com l'esmentat retaule d'Ejea de los Caballeros, en el qual va intervenir des de 1463. Conservem parcialment una obra autògrafa, el retaule de Pallaruelo de Monegros, tot i que és tardana (1485). S'hi adverteix un adotzenament de les formes segurament a causa del protagonisme assumit per col·laboradors en l'etapa final de la seva producció, a l'igual com passa amb Pere Garcia. En canvi, les seves primeres obres mostren una qualitat remarcable, com les dues taules amb sant Miquel i santa Caterina —més una Dormició de Maria fragmentària— del Museo de Zaragoza (inv. 10033 i 10036), que es corresponen amb un encàrrec de 1459³³⁴. Clarament veiem que el seu art anava per un camí diferent al de Blasco de Grañén, que precisament moria aquest any.

Trobem un cas similar en un altre dels pintors de l'entorn de Blasco de Grañén, Joan Rius, un mestre d'origen barceloní que va tenir taller a Saragossa entre 1452 i 1481, i que en el seu periple aragonès va col·laborar habitualment amb artífexs catalans igualment allà desplaçats. Es va establir aviat a l'Aragó, sent molt possible que la seva arribada tingués a veure amb el clima professional propici que es vivia a l'entorn de Dalmau de Mur. Rius es va relacionar amb Blasco de Grañén i Martín de Soria, i això el situa dins el panorama que estem mirant de dibuixar. Al costat d'aquest últim va executar un retaule per a l'església d'Aguilón (Saragossa), comptant amb la fiança de Blasco de Grañén i la col·laboració del català Salvador Roig, amb qui el 1459 va tornar a treballar en un retaule per a l'església de Sant Pau de Saragossa³³⁵. A això cal afegir que el 1460 Miquel Torell, natural de Girona, va entrar com a aprenent al taller de Rius³³⁶. El 1466 va contractar el retaule major de l'església de Lécera (Saragossa), en la realització del qual havia de participar el català Jaume

aquest havia contractat. Es va acordar que el segon li pagaria a jornal i que treballaria en aquelles obres que li indiqués. L'acord implicava que el d'Anvers no pogués contractar obra pel seu compte sense el permís de Morlanes, durant els següents vint anys. Sobre aquest cas i la seva relació amb Ejea de los Caballeros vegeu YARZA 1994, 154. El document va ser publicat per SERRANO 1917b, 358-359, doc. IX. Un cas anàleg és el del pintor «strancho» Fernando del Rincón i Martín Bernat. A l'igual que Miguel Ximénez, el primer procedia de Pareja (Guadalajara), coincidència que potser explica la seva instal·lació a Saragossa i, també, el contracte de societat que va signar en 1491 amb Bernat —col·laborador habitual de Ximénez—, amb una vigència de vint anys i que li impedia contractar obres amb cap altre pintor (SERRANO 1914, 454-455, doc. IX).

³³³ Sobre aquest pintor, vegeu LACARRA 1986b, 23-46, que recull les aportacions precedents.

³³⁴ Sobre aquestes taules, vegeu LACARRA 2003a, 56-58.

³³⁵ SERRANO 1916c, 160, doc. XV; CABEZUDO 1957, 257-259, docs. 82-84.

³³⁶ Sobre Torell, vegeu VALERO 2008b, 61-72.

Romeu dibuixant i pintant els caps³³⁷. Més endavant Rius va col·laborar amb Domingo Ram en diverses obres de la zona de Calataiud, com el retaule de les santes Justa i Rufina de Maluenda³³⁸, cosa que indica que durant tota la seva carrera es va servir d'artistes locals per afermar-se dins el mercat aragonès.

3.4. A LA RECERCA DEL PERE GARCIA ACTIU A SARAGOSSA: EL TALLER DE BLASCO DE GRAÑÉN, EL RETAULE DE SAN MARTÍN DE RIGLOS, I OBRES AFINS³³⁹

Hem vist que els primers documents que ens parlen de Pere Garcia ens el presenten a Saragossa entre els anys 1445 i 1449. Es tracta de quatre instruments, en tres dels quals hi apareix signant com a testimoni en afers que tenen a veure amb el pintor Blasco de Grañén, cosa que ha fet sospitar que mantenien algun tipus de vinculació laboral. Partint de la base que Garcia devia ser encara un pintor jove, el més lògic és pensar que s'havia format al seu costat i que l'auxiliava en aquest moment inicial del seu periple laboral. El taller de Blasco de Grañén era el més important de l'Aragó en aquells anys, com ho demostren les obres conservades i la gran quantitat de documents que ens parlen de la seva activitat. És força plausible pensar que, després de la formació rebuda, Garcia hi col·laborés com a oficial qualificat dins un obrador en què s'acumulaven les comandes. Això segurament va obligar el *capo bottega* a envoltar-se d'un nodrit grup d'aprenents i auxiliars, entre els quals trobem als ja esmentats Juan i Jaime Arnaldín, Jaume Romeu, Joan Rius i, sobretot, Martín de Soria, que sembla que va ser qui hi va tenir un paper més rellevant.

Conservem una sèrie d'obres que, estilísticament, poden ajudar a entendre quina va ser la relació establerta entre Blasco de Grañén i Pere Garcia abans que aquest comencés a contractar retaules de forma independent. L'anàlisi i estudi detallat d'aquests treballs s'ha d'efectuar en el context dels anys finals del taller de Grañén, just en el moment en què els primers influxos nòrdics arribaven a la pintura aragonesa, especialment a la de l'entorn saragossà³⁴⁰. En el marc d'aquesta anàlisi caldrà tenir presents unes quantes obres incloses dins dels catàlegs de diversos pintors anònims creats per Post i Gudiol, principalment el

³³⁷ SERRANO 1922a, doc. CXXVII, 136-139; CABEZUDO 1957, 78.

³³⁸ MAÑAS 1968, 15-235; SOBRE 1981, 116-131.

³³⁹ Aquest apartat, així com els següents, es basen i reaprofiten moltes de les informacions que vàrem publicar sobre l'etapa saragossana de Pere Garcia a VELASCO 2005-2006, 81-103. Tanmateix, en els darrers anys han aparegut estudis d'altres autors i algunes novetats que anirem incorporant al llarg del text.

³⁴⁰ Sobre l'arribada del flamenquisme a la capital saragossana, vegeu VELASCO, en premsa (3).



Mestre de Bacri i el Mestre de Riglos, que darrerament han estat objecte de revisió ateses les divergències estilístiques que mostraven les obres que se'ls atribueixen³⁴¹. Algunes caldrà relacionar-les amb el moment final del taller de Blasco de Grañén. Altres les inclourem dins el catàleg del jove Pere Garcia, i per això les estudiarem dins el catàleg raonat d'obres de l'artista. Finalment, hi haurà un darrer grup de treballs atribuïts d'antic a aquests dos mestres anònims que s'hauran de situar dins la indefinició estilística.

Una de les claus per entendre quin va ser el rol de Pere Garcia dins el taller de Blasco de Grañén la trobem en el retaule de San Martín de Riglos, avui dispers (fig. 1). El retaule s'havia atribuït tradicionalment al Mestre de Riglos i, de fet, era l'obra que donava nom a un dels artistes més recurrents de la pintura aragonesa dels anys quaranta i cinquanta del segle XV. La personalitat l'havia creada Josep Gudiol el 1955 a partir dels estudis previs de Post, que va agrupar dins aquesta denominació diferents obres que el professor de Harvard havia inclòs dins els catàlegs del Mestre de Sant Quirze i del Mestre de Bacri³⁴². Tanmateix, a partir d'una proposta prèvia de Ruiz³⁴³, vàrem adonar-nos que el compartiment central de Riglos entroncava, des del punt de vista estilístic i compositiu, amb obres actualment catalogades com de Blasco de Grañén, per la qual cosa vam decidir traspasar el retaule de Riglos al taller del darrer³⁴⁴. La proposta va tenir un bon acolliment entre els especialistes³⁴⁵, i a partir d'ella s'han concatenat hipòtesis i teories d'altres autors que han contribuït a un millor coneixement de la pintura saragossana del moment³⁴⁶.

³⁴¹ VELASCO 2005-2006, 81-103. Macías ha retornat sobre el tema a la seva tesi doctoral, de forma molt més àmplia i detallada (MACÍAS 2013).

³⁴² GUDIOL 1955, 301; GUDIOL 1971, 47-48, cat. 169-185. Una revisió del catàleg del Mestre de Riglos a MACÍAS 2013, 72-74, on descarta una sèrie d'obres atribuïdes per Gudiol i que no presenten els mateixos estilemes que el retaule que dóna nom al mestre.

³⁴³ RUIZ 1999a, 134-136.

³⁴⁴ VELASCO 2005-2006, 94.

³⁴⁵ A partir de l'atribució del sant Martí de Riglos al taller de Blasco de Grañén, vegeu la identificació d'un altre sant Martí conservat al Palau Arquebisbal de Saragossa amb el compartiment principal del retaule de la Puebla de Albortón, obra contractada per Blasco de Grañén el 1445 (LACARRA 2009a, 45-50, tot i que sense esmentar-nos en l'aparell crític). Es fan ressò de la dualitat de mans existent a Riglos MACÍAS-FAVÀ-CORNUDELLA 2011, 116-117, que van relacionar la taula central directament amb Blasco de Grañén —nosaltres la considerem obra de taller—, i que van veure en els compartiments laterals la intervenció d'un col·laborador anònim que identifiquen amb el Mestre de Riglos. Macías, a la seva tesi doctoral, també s'ha mostrat d'acord amb l'adscripció del compartiment central de Riglos a Blasco de Grañén (MACÍAS 2013, 70-71), malgrat que no comparteix la nostra proposta de relacionar la segona mà de Riglos amb Pere Garcia.

³⁴⁶ Vegeu, per exemple, la tesi doctoral de Macías (MACÍAS 2013), en què a partir del cas de Riglos i el seus artífexs es reordena una part del panorama de la pintura saragossana dels anys quaranta i cinquanta del segle XV.

El traspàs de la taula central de Riglos al taller de Blasco de Grañén implicava no solament retirar del catàleg del mestre anònim l'obra que li donava nom, sinó que suposava, en principi, traspasar a l'obra de Grañén el conjunt de treballs que fins ara es relacionaven amb aquest pintor. És molt evident que aquestes obres presenten una distància estilística molt gran respecte a aquelles que Blasco de Grañén havia contractat amb anterioritat, com els retaules de Lanaja, Tarassona, Albalate del Arzobispo, Anento o Ontinyena, entre altres. Com justifiquem, per tant, que el retaule de Riglos sortís del seu taller? Solament hi ha una via, pensem, la de l'artista-empresari. El retaule d'Ejea de los Caballeros hem vist que s'emmarca dins aquesta dinàmica, ja que va ser iniciat per ell, continuat per un altre mestre quan Grañén encara vivia i cobrava pagaments per la seva realització, i finalitzat pel seu nebot Martín de Soria quan Grañén ja havia traspassat. Aquesta situació es va poder repetir a Riglos, on el mestre va intervenir en la realització de la taula central, però va delegar en un col·laborador a l'hora de realitzar el Calvari i els compartiments laterals.

Una altra dificultat la trobem en què mentre en algunes obres afins al retaule de Riglos es detecta la col·laboració de Blasco de Grañén amb altres pintors que cal suposar integrats al seu taller, en altres ens adonem que la mà de Grañén desapareix per complet. Conjunts com el retaule de Villarroja del Campo (cat. 1) —localitat ubicada prop de Daroca—, un retaule de l'antiga col·lecció de Charles Deering (cat. 2), o un retaule marià de procedència desconeguda (cat. 3), entre altres, palesen importants deutes compositius o de models amb Blasco de Grañén, però la intervenció d'aquest pintor no es detecta als seus compartiments. Aquestes obres van ser realitzades pel mateix pintor que va col·laborar amb ell a Riglos, i que va intervenir igualment amb Grañén en la realització de dos retaules dedicats a santa Llúcia i sant Blai avui desmembrats. Sobre aquests dos darrers conjunts, hi ha compartiments que presenten el mateix estil que els retaules de Sant Joan Evangelista i Sant Jaume de Siresa, atribuïts a Blasco de Grañén; mentre que els bancals d'aquests retaules dedicats a Llúcia i Blai mostren els estilemes dels compartiments narratius de Riglos i Villarroja del Campo. Això indica que el pintor que va executar-los era algú que treballava al taller de Grañén, i que el mestre li va fer confiança. Aquest algú era, pensem, Pere Garcia, subjugat encara a l'estil de Grañén i fidel absolutament a les composicions del cap del taller.

Aquestes obres en què detectem la intervenció de Blasco de Grañén i la d'altres pintors del seu taller, són fonamentals per travar la hipòtesi que defensem en aquesta tesi doctoral, i caldrà diferenciar-les clarament d'aquells altres treballs en què la mà de Grañén desapareix,



com els esmentats retaules de Villarroya del Campo, el de la col·lecció Deering i el conjunt marià de procedència desconeguda. És a dir, s'hauran de crear dos grups de realitzacions en funció de la intervenció o no de Blasco de Grañén. El primer l'encapçalarà el retaule de Riglos, i caldrà integrar-hi els de santa Llúcia i sant Blai, mentre que el segon serà definit pel retaule de Villarroya del Campo i la resta d'obres afins. L'absència en aquests darrers treballs dels estilemes de Blasco de Grañén ens aboca a la conclusió que poden correspondre als primers treballs de Garcia contractats en solitari, fora ja del taller del seu mestre, i d'aquí que siguin les primeres obres que presentem dins el catàleg raonat d'obres d'aquesta tesi. En canvi, aquelles realitzacions com els compartiments de Riglos o algunes de les taules associades als retaules de santa Llúcia i sant Blai, en què clarament veiem els estilemes de Garcia, les exclourem del catàleg raonat del pintor perquè les considerem treballs executats quan el de Benavarrí encara es trobava adscrit al taller de Blasco de Grañén. El fet que la mà del darrer aparegui en aquests conjunts el converteix en el mestre principal de l'obra, aquell que devia signar els contractes, i d'aquí que les considerem obres que s'hagin d'incloure dins el seu catàleg, malgrat que en ocasions la seva intervenció sigui puntual.

La nostra proposta col·lideix amb la defensada en data recent per Macías a la seva tesi doctoral³⁴⁷, que com ja hem exposat a l'estat de la qüestió, defensa l'autonomia del Mestre de Riglos i no dóna per vàlida la nostra proposta d'atribució a Garcia d'un seguit de treballs tradicionalment inclosos en el catàleg d'aquest mestre anònim³⁴⁸. Les obres que l'autora situa dins el catàleg del pintor anònim són el retaule que li dóna nom, el de Villarroya del Campo, el de la col·lecció Deering, el retaule marià dispers i de procedència desconeguda, el de sant Blai, una predel·la amb cinc taules de la Passió, una taula amb sant Julià de la col·lecció Weibel, una Trinitat del Museo Nacional del Prado, un Crist en Majestat envoltat dels símbols dels evangelistes, i una taula central de retaule amb la Mare de Déu, el Nen i un donant. A aquestes obres conegudes d'antic, hi afegeix un altre compartiment principal de retaule amb la representació de santa Quitèria, inèdit³⁴⁹.

En relació a les nostres propostes, malgrat acceptar que la taula principal del retaule de Riglos és obra de Blasco de Grañén, Macías no es mostra d'acord a l'hora d'identificar al jove Pere Garcia amb la segona mà que treballa a Riglos, ni amb l'autor del retaule de

³⁴⁷ MACÍAS 2013. Vegeu també MACÍAS 2014, 383-410, en que efectua un resum de les aportacions efectuades a la seva tesi.

³⁴⁸ VELASCO 2005-2006, 81-103.

³⁴⁹ MACÍAS 2013, 72-74.

Villarroya del Campo i obres afins. A la seva tesi argumenta la unicitat d'estil de totes aquestes obres, la seva desvinculació estilística dels treballs posteriors de Garcia, així com la necessitat d'agrupar els retaules de Riglos i Villarroya al voltant de la personalitat a la qual Gudiol atribuïa aquests conjunts, l'anònim Mestre de Riglos. Tanmateix, no nega els forts lligams que l'uneixen amb Pere Garcia, a qui considera un possible deixeble de l'anterior. Aquests són els principals punts de desacord entre la seva proposta i la nostra, però en essència, coincidim en la vinculació del pintor de Benavarri a l'entorn directe de Blasco de Grañén, i en el rol que va jugar el taller del darrer en la configuració del nou llenguatge d'arrel nòrdica.

En qualsevol cas, les diferències que s'aprecien entre el nostre Garcia saragossà i el que treballa cap a 1450 a Bellcaire d'Urgell, i uns deu anys després a Barcelona, les justifiquem per una evolució del pintor i pel seu deslliurament dels estereotips estilístics i compositius del taller de Blasco de Grañén, que pouaven dins el segon internacional. La independència de qui havia estat el seu mestre i company d'obrador li va permetre evolucionar cap a les formes plenes del flamenquisme d'una forma similar a com ho devia fer Jaume Huguet, que en el 1445 es trobava a València pintant al costat d'un dels principals mestres de l'internacional valencià, Jaume Mateu. Les obres que nosaltres considerem posteriors al període saragossà, i anteriors al sojorn barceloní de Garcia, permeten veure clarament aquesta evolució vers els nous postulats, que adoptarà de forma definitiva a Barcelona en fer-se càrrec, paradoxalment, del millor taller del segon gòtic internacional a Catalunya, el del difunt Bernat Martorell.

Com hem dit més amunt, una de les obres clau per entendre el rol de Garcia dins el taller de Blasco de Grañén, així com per escatir quins van ser els treballs que va poder executar durant els anys que va residir a Saragossa, és el retaule de l'ermita de San Martín de Riglos (Osca), que va ser venut abans del 1910 i dispersat en entrar al mercat d'art i antiguitats (fig. 1)³⁵⁰. L'estat en què es trobava en produir-se la venda el coneixem a través d'una fotografia publicada per Juli Soler Santaló i Ricardo del Arco en sengles articles apareguts el 1911 i el 1916, respectivament³⁵¹. Avui el compartiment principal del conjunt amb la imatge de sant Martí a cavall i el pobre es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. 2), mentre que el Calvari es custodia a la National Gallery de Londres (fig. 3). Sobre la resta de compartiments que l'integraven, dedicats a la vida de sant Martí, existien fins data recent

³⁵⁰ PENACHO-ORTEGO 2013; MACÍAS 2013, 63 i 68.

³⁵¹ SOLER 1911, 332; ARCO 1916, 17.



tota una sèrie de dubtes i errors en la historiografia quant a la seva localització³⁵², i que finalment han estat resolts per d'Apuzzo: quatre d'ells avui es troben als Hearst Castle (San Simeon, Califòrnia, EUA) (fig. 4), un més a The Barnes Foundation (Filadèlfia, Pennsilvània, EUA), i un darrer a la Pinacoteca Nazionale de Bolònia (fig. 5)³⁵³.

La taula principal de Riglos mostra una representació de sant Martí en el moment de la partició de la capa. Al seu dia vam relacionar l'estil d'aquest compartiment amb el del taller de Blasco de Grañén, una proposta que va tenir un acolliment positiu en la historiografia posterior, com ja hem apuntat. Seguint a Ruiz³⁵⁴, vàrem establir que l'estil i el model compositiu d'aquest compartiment eren completament anàlegs al d'un sant Julià de l'antiga col·lecció Weibel de Madrid³⁵⁵ i, sobretot, al d'un compartiment central de retaule amb sant Martí i el pobre conservat des de 2005 al Palau Arquebisbal de Saragossa, en principi, procedent de l'església de la Puebla de Albortón (Saragossa)³⁵⁶. Totes aquestes obres van sortir de l'obra de Blasco de Grañén, amb diferents graus d'intervenció per part del mestre. Vàrem agrupar amb les anteriors el retaule de la Magdalena i Sant Blai de la parroquial d'Almudévar (Osca)³⁵⁷, atribuït per Post al Mestre de Siresa i per Gudiol al Mestre de Riglos³⁵⁸; mentre que més dubtes planteja el de Santa Anna de Tardienta (Osca), que Gudiol igualment situava dins el catàleg del darrer³⁵⁹.

El més interessant del conjunt de Riglos és que l'estil del Calvari que el rematava³⁶⁰, avui a la National Gallery de Londres, així com el de les taules laterals, res té a veure amb el de la taula principal. Van ser realitzats per un pintor més evolucionat, menys ancorat en els pressupostos internacionals sobre els que encara se sustenta l'autor del compartiment principal. Fins aquí, no hi ha res que no aparegui en altres obres del moment: podem dir que ens trobem davant d'una obra en col·laboració en la qual s'atesta la intervenció de dos

³⁵² Per exemple, a NAVAL 1999, 144-145.

³⁵³ D'APUZZO 2008a, 53-60, D'APUZZO 2008b, 551-552. Cal apuntar que, prèviament, els compartiments del Hearst Castle havien estat relacionats amb el Mestre de Sant Quirze per B. Burton Fredericksen (FREDERICKSEN 1976, nota 62).

³⁵⁴ RUIZ 1999a, 134-136.

³⁵⁵ POST 1938, 236, fig. 67. Cfr MACÍAS 2013, 74-75.

³⁵⁶ Per a les relacions existents entre les tres obres i la filiació amb el taller de Blasco de Grañén, vegeu VELASCO 2005-2006, 94-95. Sembla que la nostra proposta de relacionar-les amb l'entorn de Blasco de Grañén ha estat acceptada per Lacarra, tot i que en l'aparell crític corresponent no esmenta la nostra aportació prèvia sobre la qüestió, ni tampoc la de Ruiz (LACARRA 2009a, 45-50).

³⁵⁷ VELASCO 2005-2006, 94. La proposta ha estat acceptada per MACÍAS 2013, 53-54.

³⁵⁸ POST 1941, 21, fig. 6; GUDIOL 1971, 47, cat. 170.

³⁵⁹ GUDIOL 1971, 47, cat. 169, figs. 148-150. Rebutja igualment l'atribució MACÍAS 2013, 72, nota 177.

³⁶⁰ Vegeu una bona reproducció de la taula a NAVAL 1999, 142-143.

mestres diferenciats, per una banda Blasco de Grañén i taller al compartiment central; i de l'altra, un pintor que identifiquem amb Pere Garcia i que va executar el Calvari i els compartiments laterals.

Els estilemes del Calvari i els carrers laterals, pensem, corroboren la nostra proposta. Així, la Maria que apareix al costat de l'Evangelista al Calvari de Riglos, és exactament idèntica a la protagonista dels Anuncis a santa Anna de Villarroya del Campo (cat. 1) i la col·lecció Deering (cat. 2) (fig. 6). El tocat, fins i tot, presenta el mateix perpunt de línies vermelles que recorre la seva part exterior. Igualment, el rostre de la Mare de Déu de Riglos es configura seguint els mateixos paràmetres que la seva homònima al Calvari de Villarroya del Campo, localitzant-se un curiós estilema en la forma de resoldre la boca, en forma de mig cercle, amb les commissures baixes, simbolitzant l'aflicció del personatge. Cal afegir que, en ambdós casos, l'artífex ha pintat al mantell, a l'alçada del cap, l'estrella que acostuma a aparèixer associada al personatge. Per altra banda, si invertim el rostre de la Magdalena de Riglos, veurem que es resol seguint el de la Mare de Déu de la Coronació de Villarroya (fig. 7). Tot i que s'aprecien algunes diferències, també es detecta la identitat de mans en comparar el sant Joan amb el seu homònim al Calvari de Villarroya. Interessa que ens fixem en la solució dels ulls, entreoberts, amb una taca blanca allargada que fineix a la dreta en una altra de color marró que representa la nineta.

Pel que fa als compartiments dels carrers laterals, la mà que hi predomina és la d'algú molt afí a Blasco de Grañén, però que no és el mestre. Podem efectuar acaraments amb el retaule de Villarroya del Campo, i veurem que els rostres dels personatges mostren els mateixos estilemes que hem detallat al referir-nos al Calvari de Riglos. Tot plegat sembla indicar que Blasco de Grañén va gestionar l'encàrrec i va intervenir de forma important al compartiment principal, mentre que va delegar en ajudants a l'hora de satisfer la resta del conjunt. Pere Garcia, que vers el 1440-1445 devia col·laborar amb Grañén al seu obrador, va intervenir de forma important al Calvari, executant-lo en exclusiva, però també va treballar de forma important als carrers laterals. La dualitat de mans detectada ajuda a situar cronològicament l'obra, però també aporta noves claus interpretatives a l'hora d'analitzar la relació establerta entre ambdós pintors.

En qualsevol cas, el retaule de Riglos devia ser responsabilitat de Blasco de Grañén, del que es dedueix que el contracte per a la seva realització el devia signar ell. D'aquí que no incloguem el conjunt dins el catàleg raonat d'obres d'aquesta tesi, com ja hem avançat més



amunt. La realitat del retaule de Riglos i d'aquestes altres obres ens situa davant un funcionament del taller complex, el propi d'un obrador que rebia nombrosos encàrrecs i que va obligar al mestre principal a envoltar-se de col·laboradors. Es tracta d'una realitat similar a la que hem esmentat en referir-nos al retaule d'Ejea de los Caballeros, un encàrrec en el qual Blasco de Grañén va delegar de forma important en un pintor que va assumir el pes de l'execució.

Josep Gudiol caracteritzava al Mestre de Riglos com un pintor frontissa entre Bonanat Zaortiga o el Mestre de Lanaja, representants de l'estil internacional, i una sèrie d'artistes vinculats al que avui denominem tardogòtic. De fet, el feia responsable d'haver jugat un paper similar al que Bernat Martorell va exercir a Catalunya. L'eix vertebrador del seu catàleg era el retaule de Riglos i, al voltant d'ell, situava tota una sèrie de treballs aparentment deguts a la mateixa mà³⁶¹. Emperò, si s'analitza amb deteniment l'entramat d'obres teixit per Gudiol al voltant del mestre, ràpidament es detecta que es troba molt lluny de ser homogeni i s'evidencia amb claredat la mà de pintors diferents³⁶².

Gudiol relacionava amb el Mestre de Riglos els dos grups de taules dedicats a sant Blai i santa Llúcia, que considerava que tots els compartiments formaven part d'un mateix retaule, i que hem presentat més amunt com una de les claus per entendre la col·laboració de Pere Garcia dins el taller de Blasco de Grañén. Els havia pogut estudiar i fotografiar en una col·lecció particular de Barcelona, tret de la taula central, llavors servada a la col·lecció Costa de Plainfield (New Jersey, EUA)³⁶³. Anys abans, aquestes taules havien estat objecte d'estudi per part de Post que, a diferència de Gudiol, no les considerava integrants d'un mateix moble, sinó de dos, malgrat reconèixer que la identitat en les mesures i en els dissenys de la fusteria podien indicar que fossin «companion-pieces» en una mateixa paròquia o, amb menys probabilitat, integrants d'un mateix retaule³⁶⁴. En temps de Post les taules es trobaven en possessió dels antiquaris Bacri Frères de París —llevat la de la col·lecció Costa—, al costat de dues més amb la Presentació de Jesús al Temple i la Resurrecció (figs. 149-150), sobre les quals més endavant tornarem, que hi entroncaven estilísticament³⁶⁵. Malgrat la similitud d'estil de les darreres amb les dedicades als sants

³⁶¹ GUDIOL 1955, 301; GUDIOL 1971, 47-48, cat. 169-185.

³⁶² Tal com va apuntar en el seu dia RUIZ 2000a, 292-293.

³⁶³ IAAH, clixé Gudiol 19653 (taula central); GUDIOL 1971, 79, cat. 174. Sobre les taules de santa Llúcia i sant Blai vegeu també MACÍAS 2013, 105-117.

³⁶⁴ POST 1941, 29-32, figs. 10-11.

³⁶⁵ POST 1941, 32, fig. 12.

Llúcia i Blai, Post va considerar que totes elles devien integrar tres conjunts diferents, però això no va ser impediment perquè se'n servís per crear la personalitat del Mestre de Bacri, artífex que emplaçava molt a prop de l'*alter ego* de Pere Garcia en aquells anys, el Mestre de Sant Quirze.

Centrant-nos en les taules dedicades a Santa Llúcia, cal dir que hi hem tingut accés gràcies a les fotografies conservades a l'Institut Amatller d'Art Hispànic³⁶⁶, entre les que no trobem del compartiment principal descrit per Post en què es representava a la santa dempeus, i que el professor nord-americà no va reproduir gràficament. Sortosament, va aparèixer el passat 2007 en subhasta, amb la qual cosa avui tenim accés a l'obra (fig. 8). En va donar notícia Macías, que va proposar la seva adscripció al conjunt i la identificació amb la que havia descrit Post³⁶⁷. El cicle hagiogràfic dels compartiments narratius s'articulava a partir de sis escenes: la santa i la seva mare acudeixen a la tomba de Santa Àgata cercant el guariment de la segona (fig. 9), la distribució de les riqueses de Llúcia entre els pobres (fig. 10), una estranya escena amb el guariment d'un cec (fig. 11), el judici al que és sotmesa per Pascasi (fig. 12), l'intent fallit d'acabar amb la seva vida essent arrossegada per bous (fig. 13) i, finalment, la seva darrera comunió (fig. 14).

De la descripció de Post es dedueix que va contemplar el retaule més o menys muntat, completat amb una predel·la dedicada a la Passió en la qual figuraven l'Entrada a Jerusalem, el Rentament dels peus, el Sant Sopar, l'Oració a l'hort de Getsemaní i el Prendiment. A l'igual que passava amb la santa Llúcia del compartiment central, d'aquestes taules no en coneixíem l'aparença física. Emperò, Macías ha publicat dues imatges dels compartiments amb l'Entrada de Crist a Jerusalem i el Bes de Judes, a més d'una tercera parcial del Sant Sopar, gràcies a uns clixés conservats a l'Institut Amatller d'Art Hispànic (figs. 15-17)³⁶⁸. Altrament, Post va poder veure que el retaule integrat per aquestes taules de santa Llúcia i la predel·la de la Passió es rematava amb una representació de la *Maiestas Domini* envoltada pel Tetramorf (cat. 5) que, com veurem, cal desvincular d'aquest conjunt de santa Llúcia, així com del de sant Blai, i considerar-la una obra en solitari de Pere Garcia³⁶⁹.

³⁶⁶ IAAH, clixés Mas Z-3835/Z-3840. En la informació complementària a les fotografies trobem l'atribució al Mestre de Riglos i la localització en una col·lecció particular barcelonina.

³⁶⁷ *The Alberto Bruni* 2007, 28-29, cat. 5; MACÍAS 2013, 109, fig. 75.

³⁶⁸ IAAH, sense núm. clixé (carpeta Pintura aragonesa a l'estranger). MACÍAS 2013, 113, figs. 82-85.

³⁶⁹ POST 1941, 29.



Sobre els dos carrers laterals dedicats a sant Blai, avui propietat de la Galeria Bernat (Barcelona) (fig. 18)³⁷⁰, mostren la seva consagració com a bisbe de Sabasta (fig. 19), quan és localitzat per uns caçadors mentre predicava a les bèsties (fig. 20), quan promet a una vídua que recuperarà el porc que un llop li havia robat (fig. 21), el moment en què aquesta li ofereix el cap i els peus de l'animal en senyal d'agraïment mentre ell és a la presó (fig. 22), el martiri amb els rasclats de cardar la llana (fig. 23) i, finalment, la decapitació (fig. 24). Com en el cas dels compartiments dedicats a santa Llúcia, Post va veure aquests carrers laterals associats a cinc taules de bancal de temàtica passional amb el Davallament (fig. 25), el Plany sobre el Crist mort (fig. 26), l'Enterrament (fig. 27), el *Noli me Tangere* (fig. 28) i el *Descensus ad Inferos* (fig. 29). Ignorem el parador actual de totes aquestes taules, però apuntem que dues d'elles, el Davallament i el Plany, es trobaven fa uns anys en una col·lecció particular de Buenos Aires (Argentina)³⁷¹. Com veiem, temàticament continuaven la Passió iniciada a la predel·la del retaule de Santa Llúcia. En aquest cas, sí trobem fotografies dels compartiments entre els fons fotogràfic de l'Institut Amatller d'Art Hispànic³⁷².

Malgrat els judicis de Post i Gudiol, aquest conjunt de taules es troba lluny de ser unitari a nivell d'estil³⁷³. L'anàlisi dels compartiments dedicats a sant Blai, i l'observació atenta de les fotografies del de santa Llúcia conservades a l'Institut Amatller d'Art Hispànic, ens permet determinar que hi va haver un primer artífex que va executar els dedicats a la santa i els del bancal de la Passió antigament vinculat al conjunt de sant Blai. Aquest mateix pintor, que va intervenir puntualment en l'execució dels compartiments narratius dedicats al sant, descartem que es tracti de Pere Garcia. Els seus estilemes ens duen a identificar-lo amb el taller que va executar els retaules de Sant Joan Evangelista (fig. 30) i Sant Jaume de San Pedro de Siresa (fig. 31), que han estat atribuïts per Lacarra a Blasco de Grañén, seguint les directrius traçades per Post, que els va adscriure al Mestre de Lanaja³⁷⁴. Val a dir que Post ja va intuir els forts lligams que mantenia l'autor de les taules de santa Llúcia amb Grañén³⁷⁵, cosa que en part, corrobora la nostra proposta. Veiem que es dona un mateix tractament tant al cànon com als trets fisonòmics dels personatges, amb els ulls característics del

³⁷⁰ La seva reaparició en el mercat català la vàrem donar a conèixer a VELASCO 2005-2006, 96, fig. 10.

³⁷¹ CORTI 1993, 148-150, cat. 73-74.

³⁷² POST 1941, 32; IAAH, clixés Z-3847/Z-3851.

³⁷³ També ho ha manifestat MACÍAS 2013, 105-117.

³⁷⁴ POST 1938, 802-804, figs, 311-312; LACARRA 2004a, 173-184, figs. 73-80.

³⁷⁵ POST 1941, 32.

mestre, mig entreoberts i amb la parpella caiguda. Dos rostres que mostren perfectes equivalències són el del personatge masculí que se situa al bell mig del grup de pobres que reben el donatiu de Llúcia, en l'escena en què aquesta reparteix els seus béns, i el de la dreta de sant Joan en l'episodi en què l'evangelista és sotmès a la prova del vi enverinat, al retaule de Siresa (fig. 32). Paral·lelament, el rostre del sant Joan que apareix redactant l'Evangeli a Patmos, entronca directament amb el seu homònim al Plany sobre el Crist Mort, encara que els repintats en distorsionen el vincle (fig. 33)³⁷⁶. Altrament, els personatges barbats presenten un mateix tipus de barba, amb els cabells allargassats al màxim, donant com a un resultat uns estilemes ben representatius que s'aprecien en confrontar la figura de Pascasi del judici a santa Llúcia, amb qualsevol dels pobres i pelegrins que apareixen a la caritat de sant Joan del retaule de Siresa (fig. 34)³⁷⁷. En aquesta mateixa escena, i a la prova del vi enverinat, apareix un element que, tot i semblar insignificant, pot interpretar-se com un altre dels estilemes del mestre, i que no és altre que les dues línies negres coronades per tres punts que es troben al mur del fons, element que reapareix a l'escena del miracle amb el cec del conjunt de santa Llúcia (fig. 35)³⁷⁸.

Després d'analitzar i contextualitzar la figura d'aquest primer mestre, ens resta referir-nos al segon artífex que va intervenir en aquest interessant conjunt de taules propietat antigament del antiquaris Bacri Frères. Es tracta del pintor que va executar la taula de la *Maiestas Domini* amb el Tetramorf (cat. 5) (fig. 159), la segona predel·la de la Passió, i que també va col·laborar en els compartiments dedicats a sant Blai, atès que els estilemes dels únics dos rostres que apareixen a la *Maiestas* mostren trets definitoris que reapareixen als darrers. En la nostra opinió, aquest segon pintor cal identificar-lo amb Pere Garcia. Si ens fixem en la faç de l'àngel que acompanya a la Majestat de Crist, troba notables equivalents a la Coronació del retaule de Villarroya del Campo, sobretot en l'àngel emplaçat als peus de Crist. Alguns d'aquests àngels de Villarroya, fins i tot, duen el mateix tipus de diadema perlada que cenyeix els seus cabells, just al començament del front. La identitat més clara és produeix, no obstant, amb un altre personatge, el rei Gaspar de l'Epifania de Villarroya, que inclina el cap d'una manera similar (fig. 36). D'igual forma, es donen similituds amb la figura angèlica que se situa als peus de la Mare de Déu i el Nen en una taula que el 1982 es

³⁷⁶ Una reproducció del detall de Siresa a LACARRA 2004a, 175, fig. 74. Per al sant Joan de la taula del Plany CORTI 1993, cat 74.

³⁷⁷ Per al detall del conjunt de Siresa LACARRA 2004a, 177, fig. 76. Per al judici a santa Llúcia vegeu la imatge de IAAH, clixé Z-3840.

³⁷⁸ Reproduïda a GUDIOL 1971, 239, fig. 151.



trobava en possessió de l'antiquari de Barcelona Xavier Vila, i que nosaltres associem al retaule marià de procedència desconeguda (cat. 3). És difícil trobar a Villarroya un tipus de rostre similar al del Crist de la *Maiestas*, ja que no hi ha cap personatge que presenti frontalment el mateix tipus de faç. Els millors exemples per establir la comparació són el Crist que recull l'ànima de la seva difunta mare a l'escena de la Dormició, i el que la converteix en *Regina* a la Coronació (fig. 37). Igualment, els estilemes del rostre són els mateixos que els del pastor que duu el gipó blau a l'Anunci a sant Joaquim, amb el mateix tipus de barba curta partida; o els del Joaquim que apareix a l'Abraçada davant la Porta Daurada.

Quan Post va estudiar el compartiment amb la *Maiestas Domini* (fig. 159), els antiquaris Bacri el presentaven juntament amb els compartiments de santa Llúcia i una de les predel·les de la Passió (figs. 15-17)³⁷⁹. Post no tenia clar que la Majestat originalment rematés aquests compartiments, ja que per l'estil podria adscriure's als dos carrers laterals dedicats a sant Blai que eren igualment propietat dels germans Bacri (figs. 18-24)³⁸⁰. L'anàlisi física que vam efectuar de la *Maiestas Domini* al costat dels compartiments de sant Blai ens va permetre diferenciar entre l'estil d'una i el de les altres, ja que mentre la primera la considerem obra pròpia de Garcia, els carrers laterals de sant Blai els classifiquem com un treball del taller de Blasco de Grañén. La complexitat de la situació no ha de ser impediment per la catalogació de les obres. En aquest sentit, al catàleg raonat de la present tesi inclourem la Majestat com una de les primeres realitzacions de Garcia (cat. 5), ja que no la considerem una taula que pogués formar part ni del retaule de sant Blai ni de santa Llúcia. S'integrava en un altre conjunt que no descartem pogués ser el retaule de temàtica mariana que també associem a l'etapa primerenca del de Benavarrí (cat. 3).

En canvi, no incorporem al nostre catàleg del pintor la segona predel·la de la Passió (figs. 15-17), malgrat detectar-hi en ella de forma important la mà de Garcia, ja que aquesta predel·la formava part d'un retaule, sigui el de sant Blai o el de santa Llúcia, contractat i executat segurament en el marc del taller de Blasco de Grañén, quan Garcia encara no s'havia independitzat del seu mestre. El mateix podem dir dels compartiments dedicats a sant Blai que, com hem fet amb el retaule de Riglos, descartem per idèntic motiu. En

³⁷⁹ IAAH, sense núm. clixé (carpeta Pintura aragonesa a l'estranger); MACÍAS 2013, 113, figs. 82-85.

³⁸⁰ IAAH, clixé Z-3852; POST 1941, 29. Cal dir que el 2006 la taula s'oferia a la venda per la mateixa galeria que encara avui posseeix els carrers dedicats a sant Blai, la Galeria Bernat (Barcelona). Tanmateix, la Majestat va ser venuda per separat. Les mesures dels compartiments del sant són 188 x 52 cm, cadascun, mentre que les de la *Maiestas* són 92 x 82 cm.

aquestes taules, alguns trets dels rostres ens duen igualment vers el pintor de Benavarri, com veiem al compartiment que, suposadament, va presidir el conjunt, conservat en temps de Post a la col·lecció Costa³⁸¹. Mostra el sant dempeus, amb un tipus de rostre en la línia de la santa Bàrbara de Pere Garcia conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 16) (fig. 230), el sant Miquel de l'Ametlla de Segarra (cat. 14) (fig. 226), o el sant Nicolau de Bari que apareix en un dels entrecarrers del retaule de les santes Clara i Caterina de la Catedral de Barcelona (cat. 10) (fig. 203). Quant a les taules narratives, personatges com els que participen en la decapitació del sant (fig. 24) connecten directament amb determinats tipus humans habituals en la producció del mestre. Ho veurem si ens fixem en el rostre del botxí que brandeix l'espasa, o en l'abillament del personatge que duu el bastó, molt similar al que mostra Gaspar a l'Epifania de Villarroya del Campo, fins i tot, en el detall del tocat, ornat amb un fermall similar (fig. 36). De manera semblant, la dona que lliura el cap de senglar a sant Blai mentre aquest és troba a la presó, presenta un rostre totalment anàleg al de la santa Anna del Naixement de la Verge de Villarroya (fig. 38).

D'altra banda, a les taules dedicades a sant Blai no hi manquen aspectes que ens duen vers realitzacions directament vinculades a Blasco de Grañén. Dins el terreny compositiu, les escenes presenten lligams amb les corresponents del retaule d'Anento³⁸², sobretot la consagració i el martiri amb els rasclats (fig. 23). A la decapitació (fig. 24), la configuració de l'arquitectura de l'edifici del fons exhibeix un tipus de finestres i frontis que retrobem a l'escena homònima d'Anento, o a l'Anunci a santa Anna del retaule de Lanaja³⁸³. D'igual forma, tal com hem vist en algun dels compartiments dedicats a santa Llúcia, a l'escena del martiri amb els rasclats, al pany de muralla que delimita la ciutat del fons, es localitza la mateixa decoració constituïda per dues barres sobremuntades per tres punts.

Certament, la dualitat de mans detectada no esdevé un argument aclaridor a l'hora de considerar si les taules de santa Llúcia i sant Blai van pertànyer a un mateix conjunt o a dos retaules independents, encara que personalment preferim decantar-nos per aquesta darrera opció³⁸⁴. Si fem cas de les indicacions de Post, sembla que totes tenien unes

³⁸¹ POST 1941, 31, fig. 11.

³⁸² LACARRA 2004a, 112, fig. 42.

³⁸³ LACARRA 2004a, 33, fig. 8.

³⁸⁴ Són interessants les reflexions que Macías efectua al voltant de la qüestió (MACÍAS 2013, 115). Estudia els conjunts per separat, però no descarta tampoc que poguessin formar part d'una sola unitat, atesa la problemàtica dels dos bancals dedicats a la Passió, que malgrat ser de mans diferents, presenten una solució de continuïtat narrativa.



mesures similars, a més que presentaven el mateix tipus d'obra de fusteria³⁸⁵. Els daurats dels nimbes presentaven motius semblants, però on constatem diferències és en els daurats dels fons dels compartiments. Els de les taules dedicades a santa Llúcia dibuixen decoracions punxonades formant losanges amb grups de punts estampillats als vèrtexs de cadascun d'ells (figs. 9-14), mentre que les de sant Blai mostren un motiu diferent, imitant els teixits de brocat (figs. 18-24), tal com apareix als cinc compartiments de la Passió que fins fa poc coneixíem (figs. 25-29) i a la *Maiestas Domini* (fig. 159)³⁸⁶. En canvi, les altres taules de la Passió, de les quals fins fa poc no teníem coneixement gràfic, presenten els mateixos grups de punts estampillats que trobem als compartiments narratius de santa Llúcia (figs. 15-17). En qualsevol cas, interessa retenir que el tipus de treball detectat en els daurats d'ambdós conjunts es retroba als retaules de Siresa (figs. 30-31), en què també es localitzen els grups de punts i les decoracions reproduint brocats.

En resum, la intervenció de Blasco de Grañén al retaule de Riglos i en aquests dos grups de taules de sant Blai i santa Llúcia ens demostra que tots aquests conjunts van haver de ser executats dins els seu taller, en el qual hi col·laborava Pere Garcia, que va assolir força protagonisme en algunes de les obres esmentades. El desgast impedeix efectuar asseveracions contundents per a les taules dedicades a sant Blai, però a les consagrades a santa Llúcia no apareix la mà de Garcia, i cal relacionar-les amb el pintor (o taller) que va executar els retaules de Sant Joan Evangelista i Sant Jaume de l'església de Siresa, que s'atribueixen a Blasco de Grañén. Els matisos d'estil adduïts ens situen davant d'un tipus d'encàrrec similar al de San Martín de Riglos, en què hem vist com Grañén, amb la col·laboració del seu taller, realitzava la taula central, mentre que Pere Garcia va intervenir amb molt protagonisme al Calvari, i amb menys intensitat als compartiments narratius. Tampoc tenim cap dubte de la realització, en exclusiva, per part de Garcia del compartiment amb la *Maiestas Domini*. Una de les claus rau en què és molt probable que aquesta no formes part ni del grup de sant Blai, ni del consagrat a santa Llúcia.

Pel que fa a la santa Quitèria que ha donat a conèixer Macías, es tracta d'una pintura que connecta estilísticament amb el grup d'obres que comentem. Va ser venuda a Sotheby's (Londres) el 2008, i a dia d'avui sembla que es conserva en una col·lecció francesa³⁸⁷. La taula mostra una representació de la santa, dempeus, amb un cànon de figura molt

³⁸⁵ POST 1941, 32.

³⁸⁶ Post ja advertí sobre els lligams de la *Maiestas* amb les taules dedicades a Sant Blai (POST 1941, 32, nota 1).

³⁸⁷ MACÍAS 2013, 117-118, fig. 87a.

allargassat i amb desproporcions entre el cap i la resta del cos. Els lligams del rostre amb els d'alguns personatges femenins de Villarroya del Campo existeixen, però en la nostra opinió, no podem parlar d'una identitat plena. Veiem divergències amb els estilemes de la Maria de la taula central de Villarroya, que és un dels punts sobre els quals se sustenta la nostra atribució a Pere Garcia. A més, aquesta desproporció del cos en relació al cap, no la recordem en cap de les obres del mestre de Benavarri —o del Mestre de Riglos, segons les propostes de Macías. Es tracta d'una obra que es troba en el mateix context pictòric de desintegració del taller de Blasco de Grañén, a l'igual que dues taules del Museu Nacional d'Art de Catalunya amb santa Caterina i santa Bàrbara, que presenten un tractament volumètric del cos similar a la santa Quitèria³⁸⁸. Totes dues apareixen representades en uns espais amb paviments enrajolats que, pel que fa a la perspectiva i la profunditat, mantenen lligams directes amb la taula subhastada, amb l'afegitó que totes tres santes apareixen davant d'una mena de cortinatge de característiques homologables. Macías ha invocat els importants lligams amb aquestes dues taules, que ha classificat com exemplars aragonesos de l'entorn del Mestre de Riglos³⁸⁹.

Una darrera pista per entendre com devia funcionar el taller de Blasco de Grañén en aquells anys la trobem en el retaule que va executar per a l'església de la Puebla de Albortón. Fins fa pocs anys no es tenia coneixement que s'hagués conservat cap compartiment d'aquest conjunt, que el pintor va contractar el 1445³⁹⁰. Estranyament, fins a l'actualitat no es tenia constància que a l'església de la Puebla de Albortón es conservés cap taula relacionada amb aquesta comanda, però darrerament ha aparegut el compartiment central amb la representació de la partició de la capa de sant Martí amb el pobre. A l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona es conserva una fotografia d'aquesta taula on s'esmenta que el 1973 formava part d'una col·lecció particular de Saragossa³⁹¹, imatge que Lacarra va publicar amb aquesta localització en la seva monografia sobre Blasco de Grañén³⁹². Amb tot, en un estudi recent la situa al palau arquebisbal de Saragossa i esmenta que la informació relacionada amb la fotografia de la institució barcelonina és errònia³⁹³.

³⁸⁸ Van ser donades a conèixer per POST 1941, 25-27, fig. 8.

³⁸⁹ MACÍAS 2013, 117-118, fig. 89.

³⁹⁰ SERRANO 1917a, 445-446; LACARRA 2004a, 227-228, doc. 35. Vegeu també els dos albarans de pagament del mateix any publicats a LACARRA 2004a, 228-229, docs. 36-37.

³⁹¹ IAAH, clixé Gudiol 58177.

³⁹² LACARRA 2004a, 95, fig. 41.

³⁹³ LACARRA 2009a, 45-50.



A la vista de la procedència del compartiment i de la seva cronologia tan ajustada, es tracta d'una obra fonamental en la nostra argumentació. És molt evident que, juntament amb la central del retaule de Riglos i el sant Julià de l'antiga col·lecció Weibel, sorgeixen d'un model comú i que traspuen clarament l'estil de Blasco de Grañén. No obstant, estilísticament aquestes obres s'allunyen d'algunes de les realitzacions més representatives del pintor, com el retaule d'Albalate del Arzobispo, el de Lanaja o el del convent de Sant Francesc de Tarassona, que es van contractar el 1437 —els dos primers— i el 1438³⁹⁴. Això és el que facilita adscriure les taules de la Puebla de Albortón, Riglos i la de la col·lecció Weibel a un moment en què els membres del taller tenien un protagonisme important. Aquest fet entra en connexió amb la col·laboració de Pere Garcia al taller de Blasco de Grañén, al costat del qual apareix documentat entre 1445 i 1447. Les importants similituds de la taula central de Riglos amb la de la Puebla de Albortón obliguen a datar el primer cap a 1445, cosa que justifica que als compartiments narratius de Riglos es detecti la intervenció de Garcia, que en aquells anys devia treballar colze amb colze amb el seu mestre.

3.5. EL RETAULE MAJOR DE VILLARROYA DEL CAMPO: CLAU PER AL DESVETLLAMENT DE L'ETAPA SARAGOSSANA DE PERE GARCIA

Els documents demostren que el 1449 Garcia era ja un mestre que contractava obres autònomament, atès que aquell any signava la capitulació d'un retaule destinat a la parròquia de Villar (apèndix documental, doc. 5). D'uns anys ençà, la historiografia havia mirat de trobar a l'Aragó obres que es poguessin associar a aquest moment inicial de la trajectòria de l'artista, tot i que sense resultats. Ho va intentar Lacarra, que li va atribuir en un primer moment el retaule de la Trinitat de San Pedro de Siresa (Osca)³⁹⁵ i, posteriorment, dos conjunts més de la mateixa església, un dedicat a sant Esteve i l'altre a sant Fabià —el compartiment central va ser executat en època moderna— flanquejat per sant Joan Baptista i sant Jaume³⁹⁶. Tanmateix, es tractava d'obres amb uns estilemes diferents als de Garcia, i això feia inviable la proposta³⁹⁷. A més, els dos primers són retaules segurament executats per una mateixa mà o taller, mentre que el tercer avui

³⁹⁴ LACARRA, 2004, 216-219, docs. 19-23.

³⁹⁵ LACARRA 1998a, 80-81, cat. 1.

³⁹⁶ LACARRA 2003d, 334-336; LACARRA 2004a, 173-174; LACARRA 2005, 251- 255.

³⁹⁷ Ho vam apuntar a VELASCO 2005-2006, 84-85.

s'atribueix al Mestre del Sant Jordi i la Princesa³⁹⁸. L'argument esgrimit per Lacarra per atribuir-li aquestes obres es basava en les concomitàncies entre el primer dels retaules, el de la Trinitat, i alguns dels compartiments de Garcia conservats fins el 1936 a l'església de Benavarri (cat. 7), habitualment acceptades com a obres poc anteriors al 1455. Emperò, la filiació era desenfocada, ja que els conjunts de Siresa responen a uns plantejaments estilístics totalment allunyats de la taula signada de Belcaire d'Urgell (cat. 6) o de les corresponents al seu sojorn al capdavant del taller de Bernat Martorell, poc posteriors en el temps als conjunts que al·ludim.

La hipòtesi de Lacarra partia de pressupostos avançats per Post anys enrere. En parlar el professor nord-americà d'alguns pintors a cavall entre la tradició internacional aragonesa i el nou llenguatge que va estendre's a partir de mitjans del segle XV, una de les primeres figures que va abordar va ser la del Mestre de Siresa, a qui va atribuir, entre altres realitzacions, algunes de les obres que Lacarra va tractar d'associar al jove Garcia. Estilísticament, el mostrava com un pintor format dins el segon internacional aragonès, i li atribuïa una hipotètica estada al taller de Blasco de Grañén, en aquell moment encara conegut com el Mestre de Lanaja. A més, Post establí lligams amb pintors catalans contemporanis com el Mestre de Sant Quirze³⁹⁹, sota la personalitat del qual avui sabem que s'amagava Garcia i, per tant, el perfil dibuixat del Mestre de Siresa coincidia perfectament amb aquell que Lacarra va mirar de traçar pel Pere Garcia dels inicis. Fins i tot, Post veia difícil la diferenciació estilística entre ells, però va acabar decantant-se per una duplicitat de personalitats⁴⁰⁰.

En relació al mateix entorn i període, Post va crear la personalitat del Mestre de Bacri, un pintor que, al seu mode de veure, es trobava al límit de la confusió estilística amb el Mestre de Sant Quirze, en el marc d'un fenomen que l'historiador feia extensiu a altres artífexs d'aquesta fase de la pintura aragonesa. La personalitat va ser creada a partir de diversos conjunts en mans dels antiquaris Bacri Frères de París, a part d'altres treballs. Aquestes obres, segons Post, palesaven quelcom més que simples lligams amb treballs del Mestre de

³⁹⁸ L'atribució del retaule de sant Fabià, sant Joan Baptista i sant Jaume ha estat efectuada amb data recent per MACÍAS 2010, 33-61. Personalment, i malgrat que no vam desenvolupar la hipòtesi en la forma que hauria estat segurament necessària, vam situar aquest conjunt en l'entorn d'Arnau de Castellnou de Navalles (VELASCO 2005-2006, 85), i ho vam fer pensant que aquest pintor podria ser un dels candidats més fermes a l'hora de donar nom al mestre anònim que va executar la taula amb el sant Jordi i la Princesa del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

³⁹⁹ POST 1938, 196 i ss. Un altre perfil del Mestre de Siresa, un xic distorsionat, a CAMÓN 1966, 328. Vegeu també l'aproximació recent de MACÍAS 2013, 44-57.

⁴⁰⁰ POST 1941, 14-27.



Sant Quirze, però que no eren «sufficiently complete to substantiate the hypothesis that they are one and the same personality»⁴⁰¹. Sigui com sigui, l'anàlisi acurada dels catàlegs que va deixar establerts Post en relació a aquests mestres de Siresa i Bacri, demostra que estan conformats per obres executades per diverses mans. Fins i tot, trobem obres atribuïdes a l'un que presenten claríssimes analogies amb realitzacions de l'altre i, encara, alguna més que s'acosta estilísticament a la manera de fer de Pere Garcia. Malauradament, la majoria d'elles es trobaven en temps de Post en mans d'antiquaris i col·leccionistes forans, essent avui força difícil l'accés directe o gràfic a les mateixes⁴⁰².

En resum, Lacarra havia intentat vincular a Pere Garcia uns conjunts que, en realitat, no li pertocaven, segurament per la voluntat de justificar amb obres allò que s'intuïa a través dels documents, és a dir, l'inici de la seva trajectòria a Saragossa. Amb Post ja ens trobem davant una casuística similar, atès que es va enfrontar a un pintor, el Mestre de Sant Quirze, amb una trajectòria important a Catalunya i la Franja, per al qual intuïa una formació saragossana en base a les analogies de la seva obra amb la del principal pintor aragonès del moment, el Mestre de Lanaja. A Post li mancava localitzar obres que confirmessin els seus supòsits. Això es va produir en atribuir-li una sèrie de treballs originaris de la zona de Saragossa, entre ells el retaule de Villarroya del Campo (cat. 1), amb els quals, a més, justificava un aprenentatge al taller del Mestre de Lanaja, ja que els treballs del Mestre de Sant Quirze mantenien innegables correspondències amb les realitzacions del darrer. La dependència es palpava notablement a la taula central de Villarroya del Campo, que seguia de forma fidel un model àmpliament difós pel Mestre de Lanaja —retauls d'Albalate del Arzobispo, Tarassona, Lanaja i Ontinyena—, a més de fer-se palesa també en la caracterització d'alguns personatges⁴⁰³. Partint d'aquesta afinitat, i amb arguments concloents, Post va afirmar que el Mestre de Sant Quirze no podia ser un pintor que es va desplaçar a l'Aragó únicament per satisfer determinades comandes, sinó que hi va sojornar durant un cert temps i que va imbuir-se de l'estil del seu mestre.

Amb aquesta complexa caracterització del Mestre de Sant Quirze, Post va acostar-se molt a la que efectuem en aquesta tesi de Pere Garcia en base als documents saragossans i a les relacions amb Blasco de Grañén. De tota l'argumentació del professor nord-americà interessa retenir que, malgrat el Mestre de Sant Quirze era un artífex amb èxit posterior a

⁴⁰¹ POST 1941, 27-37.

⁴⁰² Darrerament Macías ha aprofundit en el panorama d'atribucions a aquestes mestres. Vegeu MACÍAS 2013, 44-118.

⁴⁰³ POST 1938, 224-227.

Catalunya, la seva formació va dur-se a terme a l'Aragó, en un entorn plenament imbuït del llenguatge internacional i en contacte directe amb un dels pintors que el van conrear amb més èxit en aquelles contrades. Amb aquesta teoria Post feia entroncar el seu discurs amb allò proposat en parlar de les realitzacions barcelonines del Mestre de Sant Quirze, on veia un ressò de l'obra de Bernat Martorell, el gran mestre del segon internacional al Principat.

Com hem tingut ocasió d'analitzar, la nostra proposta d'identificar al Pere Garcia dels orígens amb algunes —no totes— de les obres que Gudiol adscriu al Mestre de Riglos, parteix d'una hipòtesi prèvia de Francesc Ruiz amb la qual va proposar descobrir, a través de les darreres produccions del taller de Blasco de Grañén, qui s'amagava darrere d'aquest pintor anònim. Dins d'aquest context, Ruiz convidava a escatir quines eren les obres que Garcia havia realitzat durant el seu sojorn saragossà, i va assenyalar les evidents connexions entre les produccions de l'anònim de Riglos i les del pintor de Benavarri. Amb això, va anticipar-se als nostres supòsits posteriors i va esmentar que entre les obres que podien contribuir a desembullar la situació calia incloure els retaules de Villarroya del Campo (cat. 1), així com el conservat a l'antiga col·lecció de Charles Deering a Sitges (cat. 2)⁴⁰⁴.

Villarroya del Campo es troba a la província de Saragossa, ben a prop de Daroca. A l'altar major de la parroquial de la vila es conserva actualment un muntatge format per taules procedents de tres retaules diferenciats (fig. 39). Tot i que restaurada, l'obra es conserva tal i com la va poder veure Post durant la seva visita a l'església abans de la Guerra Civil Espanyola⁴⁰⁵. Primerament, tenim les taules que formaven part d'un retaule dedicat a la Mare de Déu. A part, ha d'esmentar-se el bancal inferior, dedicat a la Passió i atribuït a Martín de Soria, a més d'una sèrie de compartiments relacionats amb Joan Rius i Domingo Ram que integrarien un tercer moble: la Resurrecció, el bancal superior del muntatge actual, a més de dos carrers laterals amb escenes de la vida de Santa Justa i Santa Rufina⁴⁰⁶.

A nosaltres ens interessien les taules marianes, que originàriament van formar part del retaule que ocupava l'altar principal (cat. 1). El conjunt té una gran rellevància, ja que es tracta de l'obra més antiga que podem adscriure a Pere Garcia i que corrobora l'inici de la seva trajectòria a Saragossa. El retaule està dedicat a la Mare de Déu, amb episodis de la seva concepció, infantesa, goigs, mort i glorificació. Post va atribuir-lo, com hem dit, al

⁴⁰⁴ RUIZ 2000a, 292-293.

⁴⁰⁵ POST 1938, 224-227.

⁴⁰⁶ LACARRA 1990b, 97-115. Vegeu també LACARRA 1991b, 500-505.



Mestre de Sant Quirze⁴⁰⁷, però un cop aquest va ser identificat amb Pere Garcia, l'obra no es va integrar dins del seu catàleg. Va restar, en certa forma, oblidada. Ningú més va tenir present aquest retaule en parlar dels orígens pictòrics del nostre protagonista. Gudiol —i més recentment, Macías⁴⁰⁸— el va incloure entre les produccions del Mestre de Riglos juntament amb altres conjunts que Post havia adscrit al Mestre de Sant Quirze⁴⁰⁹, mentre que estudis posteriors el van relacionar entre les produccions del taller de Blasco de Grañén⁴¹⁰. Certament, les similituds amb l'obra del darrer són molt intenses, però exclusivament a nivell compositiu i no quant a l'estil, ja que les taules palesen una empremta flamenquitzant que mai es troba en la producció del mestre aragonès. En qualsevol cas, aquestes semblances demostren que l'aparició de Garcia al seu costat signant com a testimoni no era pas gratuïta, ja que segurament es va formar amb ell.

L'estil allunya l'obra d'aquelles obres de Blasco de Grañén més representatives, com són els retaules de Lanaja, Ontinyena, Anento o Tarassona, però en canvi, l'acosta als treballs de Pere Garcia. El rostre de la Mare de Déu de la taula central de Villarroya troba un paral·lel directe en la Mare de Déu del retaule dels dominics de Cervera (cat. 13), en el Sant Miquel de l'Ametlla de Segarra (cat. 14) o en la santa Bàrbara del Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 16), totes elles obres de Pere Garcia de cap a 1455-1460 (fig. 40). D'igual forma, els trets facials de la majoria de personatges que apareixen a Villarroya entronquen directament amb les realitzacions barcelonines de Garcia, com el retaule de les santes Clara i Caterina de la Catedral de Barcelona (cat. 10) i el de Sant Quirze i Santa Julita de Sant Quirze del Vallès (cat. 11) (fig. 41). Són molts els paral·lels que es poden invocar, però destaquem el lligam existent entre els àngels que apareixen a la Coronació de Villarroya, veurem que tenen el seu paral·lel directe amb els de l'escena del degollament de Julita (fig. 42). Altrament, els trets dels personatges femenins del retaule són també els típics de les que fins ara s'havien considerat les produccions més primerenques de Garcia. Paga la pena fixar-se en una de les parteres del Naixement de la Verge de Villarroya, que mostra la mateixa tipologia de rostre que una de les que trobem a la mateixa escena del compartiment de Benavarri (cat. 7) (fig. 43). De la mateixa manera, el sant Pere de l'escena del seguici funerari de la Mare de Déu és molt semblant al de Belcaire d'Urgell (cat. 6) (fig.

⁴⁰⁷ POST 1938, 224-227, fig. 61.

⁴⁰⁸ MACÍAS 2013, 75-96.

⁴⁰⁹ GUDIOL 1971, 47-48, cat. 169-185.

⁴¹⁰ LACARRA 1990b, 97-115; LACARRA 1991b, 500-505.

44). El prototip seguit és deutor de Blasco de Grañén, com ho proven les similituds amb el que apareix al Sant Sopar del bancal del retaule d'Ejea de los Caballeros⁴¹¹.

En línies generals, les semblances fins ara apuntades s'expliquen per la proximitat cronològica existent entre el retaule de Villarroya del Campo i les obres barcelonines —i malgrat les evidents dissonàncies, que també es donen—, ja que el primer va ser executat coincidint amb l'estada del pintor a Saragossa, cap a 1445-1449, poc abans del seu retorn a Benavarri, mentre que els conjunts barcelonins es van realitzar durant el període en què Garcia va romandre al front de l'obra de Bernat Martorell, entre 1456-1458. En altres casos, emperò, al moble de Villarroya es donen les constants habituals en moments més avançats de la trajectòria de Garcia, i observem alguns trets que connecten amb obres com el retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21). Així, el sant Joan Evangelista del Calvari presenta un rostre idèntic al del sant Joan Evangelista, o amb el del rei Herodes del Banquet del conjunt lleidatà.

Tal com veurem en l'apartat corresponent del catàleg d'obres, els models que Garcia va emprar a Villarroya del Campo són absolutament deutors de Blasco de Grañén. La taula central (fig. 128) demostra el coneixement profund d'un model iconogràfic difós a través d'algunes de les obres de Grañén, cas de la taula central del retaule de Tarassona (Museo Lázaro Galdiano, Madrid), la del retaule d'Albalate del Arzobispo (Museo de Zaragoza), la de la col·lecció Ibercaja (Saragossa), o les dels conjunts de Lanaja i Ontinyena⁴¹². En aquest prototip marià s'acostuma a mostrar a Maria com a Reina del Cel, entronitzada i coronada, acompanyada pel seu Fill i per un nombre variable d'àngels que fan sonar instruments musicals. Acostuma a dur l'habitual ram de liris, reemplaçat a Villarroya per un de roses, mentre al Nen se'l presenta en gairebé tots els casos —llevat de Lanaja— duent en una mà l'esfera terrestre rematada per l'estendard crucífer, i beneïnt amb l'altra. Existeixen altres detalls que emparenten la representació de Garcia amb les executades per Blasco de Grañén, com l'estructura del setial, el mantell de la Verge i les seves decoracions de brocat daurades, el fermall i el cingol que el complementen, o el ribet gofrat que perfila el mateix mantell per la part exterior. Com es pot apreciar, Garcia va fer-se seu el prototip explotat amb èxit pel seu mestre, emprant-lo sense variacions destacades en un primer moment, per després, això sí, reinterpretar-lo amb notable fortuna a la taula central del retaule de

⁴¹¹ Reproduït a LACARRA 2004a, 54, fig. 20.

⁴¹² Van ser semblances com aquesta les que van portar a Lacarra a relacionar el retaule de Villarroya del Campo amb el taller de Blasco de Grañén (LACARRA 1990b, 102). Per a les obres esmentades, vegeu LACARRA 2004a, 26, 31, 38, 163 i 196.



Bellcaire d'Urgell (cat. 6) (fig. 168). En va conservar els trets distintius elementals, però va introduir una sèrie de modificacions compositives i iconogràfiques específiques, com la variació en el tipus de tron representat, que va motivar que els àngels s'haguessin de situar de manera diferent i a major escala. També, va prescindir del ram de lliris i de l'esfera com atributs dels personatges, i va introduir-ne uns altres, com els fruits o el creixent de lluna. Pot esmentar-se també entre els canvis el despullament i l'agosarat canvi de posició que presenta el Nen de Bellcaire d'Urgell.

Amb variacions, el model de Grañén va ser recreat per altres pintors, entre ells Pasqual Ortoneda, com veiem als retaules de la Secuita, Cabassers i Vilafranca del Penedès, especialment al darrer d'ells⁴¹³. Com ja hem apuntat, Ortoneda es va desplaçar a Saragossa des de Catalunya per treballar en l'entorn artístic de l'arquebisbe Dalmau de Mur, i va ser en aquest context que degué entrar en contacte amb el model marià de Blasco de Grañén. Un segon mestre de l'entorn aragonès que va fer seu aquest tipus icònic va ser el que va realitzar una taula servada en temps de Post a la col·lecció de Lázaro Galdiano (Madrid)⁴¹⁴. El mateix podem dir de l'autor d'un compartiment principal de retaule procedent d'Estopanyà, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya, on va ingressar juntament amb dues taules laterals amb la Dormició i l'Enterrament de Maria, que se suposen procedents del mateix moble⁴¹⁵. Relacionades amb el cercle dels Arnaldín, mostren una cultura figurativa que no s'allunya de la dels pintors als que ens hem referit fins ara, com apunta la connivència amb l'arquetip marià que analitzem. Els vincles amb el retaule de Villarroya del Campo són especialment intensos, però no pot parlar-se de comunitat d'estilemes. Clarament s'aprecia que són obres executades per dos mestres diferents, coneixedors, això sí, de les solucions de Blasco de Grañén. A nivell estilístic detectem lligams amb la manera de fer de Bernat Martorell, que constatarem si confrontem el rostre de la Mare de Déu amb el de la santa Caterina tal vegada procedent de Banyeres del Penedès (Museu Nacional d'Art de Catalunya), amb el de la Maria d'una Adoració del Nen i d'una Coronació conservades en sengles col·leccions particulars de Berlín i Barcelona, o amb el de la Magdalena de la taula central del retaule de Perella (Sant Joan de les Abadesses), avui al

⁴¹³ Reproduïts a MATA 2005a, 158-161; GUDIOL-ALCOLEA BLANCH 1986, 140, cat. 428, fig. 713; RUIZ 2005d, 150-151.

⁴¹⁴ POST 1950, 387-389, fig. 159.

⁴¹⁵ ALCOY 1992, 287-289. Post veia diferències entre la taula principal i les altres dues, que va situar dins el cercle del Mestre del Sant Sopar de Solsona (POST 1930, 342-345, figs. 200-201).

Museu Episcopal de Vic⁴¹⁶. En el futur caldrà seguir treballant en aquesta direcció, ja que els comentats vincles del pintor de Sant Celoni amb pintors de l'entorn de Blasco de Grañén ens semblen un bon punt d'arrencament per l'estudi d'aquestes taules.

Les escenes narratives del retaule de Villarroya també palesen la gran dependència dels models compositius de Blasco de Grañén, com mirarem de demostrar en l'apartat corresponent del catàleg (cat. 1). Veurem les grans afinitats existents amb els compartiments del retaule d'Ontinyena⁴¹⁷, conjunt que posa especialment de manifest el nivell de dependència del Garcia inicial respecte del seu mestre, com s'atesta en la copia sistemàtica de composicions. No podem perdre de vista que el conjunt d'Ontinyena respon a la iniciativa de Beatriz Cornel, priora del monestir de Sixena entre 1427 i 1451, cosa que ajuda a situar cronològicament l'obra. Les semblances que presenta amb el retaule de Lanaja han portat a datar-lo vers 1437, i això ens situa en un lapse cronològic molt proper al del retaule de Villarroya del Campo. Altres conjunts de Blasco de Grañén dels quals les composicions de Villarroya es mostren especialment deutores són els retaules de Belchite, Lanaja, Anento i Tarassona. En una situació similar al de Villarroya cal situar el retaule de Tosos⁴¹⁸, un conjunt avui relacionat amb l'entorn directe de Blasco de Grañén —no hi veiem la mà del mestre— i que igualment fa molt evidents les dependències compositives en relació al pintor saragossà, especialment el compartiment central, que repeteix el tipus icònic difós per Grañén. Com en el cas de Villarroya, l'autor és algú que havia treballat prop del mestre, i que coneixia a fons la seva manera de fer i els seus models compositius.

Quant a l'execució de l'encàrrec de Villarroya del Campo, ens inclinem per la responsabilitat única de Pere Garcia. En un primer moment, les importants analogies compositives que es detecten amb determinades realitzacions de Blasco de Grañén, podrien dur-nos a pensar en una obra contractada pel darrer i satisfeta per membres del seu obrador, d'acord amb pràctiques professionals que la historiografia ha vinculat als denominats «artistes-empresaris»⁴¹⁹. Malgrat tot, la unitat estilística que traspua el moble ens obliga a mirar vers una altra direcció. De fet, aquesta dependència de Blasco de Grañén quant als models compositius no justifica que el darrer tingués quelcom a veure en la materialització de

⁴¹⁶ Reproduïdes a RUIZ 2002, 90, 103-105 i 121, respectivament.

⁴¹⁷ Per al retaule d'Ontinyena, vegeu LACARRA 2004a, 158-164, figs. 64-68.

⁴¹⁸ GIMÉNEZ-NACHÓN, 1967.

⁴¹⁹ Per al cas de Blasco de Grañén, vegeu YARZA 1994, 149-160. Sobre el tema, vegeu també FERNÁNDEZ 1997, 39-49 i ESPAÑOL 1997b, 175-187, malgrat que aquest darrer estudi se centri en l'àmbit de l'escultura.



l'encàrrec, ja que a nivell d'estil la seva intervenció no es detecta enlloc. Senzillament, podria tractar-se de l'obra d'un pintor format al seu costat que va emprar models afins. Així, llevat de petits elements que apunten vers la presència de mans secundàries, la pròpia dels tallers pictòrics del moment, el gruix dels estilemes ens duu directament a Pere Garcia. Per tant, sembla lògic descartar l'atribució del conjunt al taller de Blasco de Grañén i concretar-la en la figura del de Benavarri, un mestre format dins l'obrador de l'anterior.

Hem vist com el retaule de Villarroya del Campo entroncava directament amb obres executades per Garcia cap a 1456-1460, és a dir, amb retaules com els de Barcelona, Cervera o l'Ametlla de Segarra, el que obligadament ens ha de portar a situar el retaule aragonès en un moment previ, entre 1445-1449, coincidint amb els anys en què Garcia apareix documentat a Saragossa. La dada que cal retenir dins la nostra argumentació ve donada per la contractació el 1449 del retaule de Villar (apèndix documental, doc. 5), que ens revela que en aquella data el pintor ja satisfieia treballs pel seu compte. Ignorem en quin moment s'independitzà del seu mestre. El fet que entre 1445 i 1447 aparegui signant com a testimoni en dos protocols notariais relacionats amb Blasco de Grañén, tot i que ens parla sobre la possible existència de vincles laborals, no esdevé un indici clarivident per defensar que encara romania sota la seva tutela professional. Tenint en compte això, cal pensar que Garcia executà el moble de Villarroya del Campo ja pel seu compte, coincidint amb les dates esmentades.

En resum, el retaule de Villarroya ens mostra un Pere Garcia diferent, sobretot pel que fa als importants deutes que la seva pintura manté amb la de Blasco de Grañén. Hem vist com els documents suggerien una formació saragossana al seu costat, cosa que no es confirmava a través de les obres conservades. En aquest sentit, les que fins fa poc es consideraven obres inicials del pintor no permetien veure quins aspectes va adoptar del seu mestre. Tanmateix, el sant Miquel de l'Ametlla de Segarra (cat. 14) (fig. 226) deixa entreveure lleugeres concomitàncies amb el sant Miquel del retaule d'Anento, on també trobem una santa Bàrbara que, si forcem un xic la comparança, presenta certes connexions amb la santa Bàrbara del Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 16) (fig. 230), en què veiem una mateixa solució en resoldre el recolliment del cabell, formant una mena de rínxols per sobre les orelles⁴²⁰.

⁴²⁰ Per als compartiments del retaule d'Anento, vegeu LACARRA 2004a, 146, figs. 57-58.

El retaule de Villarroya ha esdevingut, per tant, el graó que ens mancava per entendre l'evolució estilística del pintor. És l'obra d'un artífex encara jove, excessivament depenent del que ha après, com es detecta en les seves solucions compositives, directament manllevades del mestre. S'endevina la mà d'un artífex deutor dels esquemes derivats del segon internacional, en tots els sentits, tot i que deixa entreveure solucions pròpies d'un flamenquisme força incipient. Seria un cas similar als de Joan Antigó, Honorat Borrassà, Tomás Giner i, evidentment, Jaume Huguet, sense oblidar-nos del Mestre del Sant Jordi i la Princesa. Pel que fa a Huguet, els darrers anys ha aparegut documentació notarial que el presenta treballant a València el 1445, i que aporta la informació reclamada durant dècades per la historiografia quant a la seva formació. Tanmateix, res sabem a nivell estilístic del Huguet dels orígens, però ens ho podem imaginar gràcies a les seves obres dels anys cinquanta, entre elles el retaule de l'església de Sant Antoni de Barcelona, en el qual s'ha detectat algun tret manllevat de Lluís Alimbrot, pintor format a Bruges i establert, posteriorment, a la capital del Túria⁴²¹.

No conservem cap dada documental que ens permeti aproximar-nos a la data d'execució del retaule de Villarroya del Campo, ni directa ni indirecta. La data d'execució la deduïm del lapse cronològic en què Garcia apareix documentat a Saragossa, això és, entre 1445 i 1449. La nostra atribució, juntament amb l'estil dels compartiments, invaliden que pugui associar-se a una dada que cal que recordem aquí, ja que no s'acostuma a esmentar-la quan es parla del retaule. Es tracta d'un document del 7 de juny de 1477 a través del qual el pintor de Saragossa Juan Benito es compromet a pintar el retaule major de l'església de Villarroya del Campo per un preu de 2.500 sous⁴²². Sobre Benito l'única dada que coneixem a part de l'esmentada és una del 10 de març de 1496, quan va contractar l'acabat pictòric de dues voltes de la Seu de Saragossa per 1.000 sous. Al document consta com a pintor resident a la ciutat, i es compromet a efectuar la feina «(...) siguiendo la obra de los dos cruzeros ya pintados, mexor y no pior a aquellos, es a saber, una faja de morisco y la otra de romano, la una d[e] espexuelo y la otra de claraboyas»⁴²³.

Lacarra va relacionar la dada de 1477 amb les taules de la predel·la superior que a dia d'avui presenta el moble⁴²⁴, però aquestes s'han d'atribuir a Juan Rius i Domingo Ram, i

⁴²¹ Per a l'estada valenciana de Jaume Huguet, vegeu FERRE 2003, 27-32.

⁴²² Publica el document LACARRA 2000b, 249, doc. 39, apèndix documental, doc. 74

⁴²³ CRIADO-IBÁÑEZ 2003, 338, doc. 2.

⁴²⁴ LACARRA 1999c, 79. Anys després Lacarra va tornar a fer esment d'aquest document, tot i que ja sense connectar-lo amb les taules del bancal (LACARRA 2006c, 278).



l·liguen estilísticament molt bé amb allò que coneixem d'aquests pintors⁴²⁵. Just a sota d'aquest bancal se'n troba un altre que evidencia molt clarament l'estil de Martín de Soria, amb la qual cosa és difícil que es pugui establir el vincle amb el document. A més, totes dues predel·les presenten unes dimensions reduïdes, la qual cosa indica que procedeixen de retaules que devien embellir en origen algun dels altars laterals. El document diu que el retaule que contractava Benito era destinat a l'altar major, i això encara fa aparèixer més dubtes, ja que és estrany que els parroquians o el promotor del conjunt volguessin renovar un moble que havia estat executat solament trenta anys abans. Tot plegat provoca l'aparició d'una sèrie d'incerteses al voltant de l'encàrrec a les quals, avui, encara no podem donar explicació.

3.6. A PARTIR DEL RETAULE DE VILLARROYA DEL CAMPO: ALTRES OBRES DE L'ETAPA SARAGOSSANA

Quant Post va atribuir el retaule de Villarroya del Campo al Mestre de Sant Quirze, va relacionar amb el mateix pintor un retaule conservat, poc anys abans, a la col·lecció Deering del castell de Tamarit (Tarragona)⁴²⁶ (cat. 2) (fig. 144). Es tractava d'un conjunt de petites dimensions i d'advocació mariana —concepció i infància de Maria, a més dels goigs—, tot i que menys desenvolupat que el de Villarroya del Campo. Res se sap de la predel·la que devia completar el moble. Com bé reconeixia Post, resulta fàcil advertir que l'obra va ser executada pel mateix pintor que va treballar a Villarroya. Es dona una completa comunitat d'estilemes, que es fa palesa si acarem ambdues taules centrals. Veiem com el rostre de santa Anna troba el seu equivalent en el de la Mare de Déu de Villarroya (fig. 45). La identitat de mans és encara més evident si acarem la faç de la Verge Nena amb alguna de les figures femenines del retaule de les santes Clara i Caterina de la Catedral de Barcelona (cat. 10), com per exemple, una de les dones que apareixen agenollades a la Professió de santa Clara (fig. 46). Igualment, el seu rostre és semblant al de la partera que apareix a la part inferior dreta del desaparegut Naixement de la Verge de Benavarri (cat. 7) (fig. 43). No cal dir que la santa Anna a qui s'anuncia la seva imminent maternitat, és una transposició directa del personatge de Villarroya (fig. 47), i el mateix podem dir de la Maria de l'Anunciació, de l'Adoració i de l'Epifania, o dels Joaquim i Anna de l'Abraçada davant la Porta Daurada. Dins el terreny compositiu, els lligams amb les obres de Blasco de Grañén i amb el retaule de Villarroya del Campo són ben manifestos.

⁴²⁵ Vegeu, per exemple, MAÑAS 1968, 215-235 i SOBRE 1981, 91-108.

⁴²⁶ POST 1938, 227-228, fig. 62. Sobre aquesta obra vegeu també MACÍAS 2013, 96-97.

El tercer conjunt (cat. 3) que Post va poder veure en mans dels antiquaris Bacri de París estava conformat per dos compartiments amb la Presentació al Temple i la Resurrecció (figs. 149-150), els quals darrerament han aparegut en subhasta a Itàlia (2011) i que, posteriorment, es trobaven en comerç a Madrid (2012)⁴²⁷. Eren taules més grans que les de sant Blai i santa Llúcia, i malgrat presentar el mateix treball de fusteria, Post no va dubtar a l'hora d'adscriure-les a un moble independent de les anteriors⁴²⁸. Una sèrie d'indícis el van portar a associar amb elles quatre taules, igualment de temàtica mariana, que la tradició antiquària feia procedents de la zona de Terol⁴²⁹, conservades en dues col·leccions diferents: l'Anunci de la Mort de la Mare de Déu i la Dormició, a la de García de Haro (Barcelona), avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya⁴³⁰; i dos remats de carrer lateral amb l'Ascensió i la Pentecosta de l'antiga col·lecció Mateu (Barcelona) (figs. 151-152)⁴³¹. Més endavant, va relacionar amb el mateix retaule quatre compartiments conservats en una col·lecció de Moulins-sur-Allier (França), amb l'Adoració del Nen, l'Epifania, el trasllat del cos de la Verge per sebollir-la i l'entrega del cíngol a Sant Tomàs (figs. 153-154)⁴³². Gudiol, per la seva part, les va atribuir totes al Mestre de Riglos, encara que les va reagrupar en dos conjunts diferenciats, per un costat les de la col·lecció Mateu, i per l'altre, la resta⁴³³.

Va ser Ruiz qui va tornar al plantejament de Post i les va considerar integrants d'un únic moble, per al qual va efectuar una proposta de reconstrucció que segueix directament el model de Villarroja del Campo⁴³⁴. La hipòtesi és força plausible si tenim en compte les

⁴²⁷ Asta 2011, 268-269, cat. 268-269. Van ser adquirits per una galeria madrilenya (Coll & Cortés) que els va incloure en una monografia en la qual es recollien algunes de les obres que oferien a la venda. Dins aquesta obra les taules van ser estudiades per Lacarra (LACARRA 2012a, 12-17; LACARRA 2012b, 18-25).

⁴²⁸ POST 1941, 32, fig. 12.

⁴²⁹ Tradició que recull GUDIOL 1955, 301.

⁴³⁰ IAAH, clixés B-318/B-321; POST 1941, 35, fig. 13; RUIZ 2000a, 292-293.

⁴³¹ POST 1941, 35, sense reproducció gràfica. A les fitxes de l'Institut Amatller d'Art Hispànic, clixés B-679/B-681 es llegeix, entre altres coses, «Origen: Riglos», informació a la que no es pot donar validesa. De fet, Gudiol no esmenta aquesta procedència a la seva catalogació (GUDIOL 1971, 79, cat. 182). Gràcies a la informació amablement proporcionada per Jaume Barrachina, hem pogut saber que ambdues taules avui no es conserven entre els fons de la família Mateu.

⁴³² POST 1958, 687, fig. 302.

⁴³³ IAAH, sense núm. de clixé, carpeta «Mestre de Riglos». Pel que fa a la informació que acompanya les fotografies es pot llegir «En el extranjero. Riglos. Retablo de la vida de Jesús. Maestro de Riglos». Com en el cas anterior, la procedència de Riglos no pot donar-se per fiable (cfr. GUDIOL 1971, 79, cat. 176). Entre les imatges conservades a la institució barcelonina no trobem les corresponents a la Presentació al Temple i la Resurrecció publicades prèviament per Post, cosa que impedeix saber si Gudiol les considerava pertanyents al mateix moble.

⁴³⁴ RUIZ 2000a, 292-293. Es confirma aquesta proposta a MACÍAS 2013, 97-104.



mesures, així com les semblances entre els daurats i l'obra de fusteria dels diferents compartiments⁴³⁵. La claríssima dependència compositiva i estilística que presenten tots aquests compartiments amb el retaule de Villarroya, a banda de la no aparició de la mà de Blasco de Grañén, obliga a situar aquest conjunt dispers de taules dins el catàleg del nostre artista (cat. 3), en el marc de la seva etapa saragossana. Al mateix conjunt pensem que pot pertànyer un compartiment central de retaule amb la Mare de Déu i el Nen, localitzat en comerç a Barcelona fa uns anys⁴³⁶. La taula inclou la representació d'un donant i del seu emblema heràldic, que no hem pogut identificar (figs. 156-157).

Entre les possibles taules que podrien haver format part del mateix conjunt marià cal comptar la *Maiestas Domini* abans citada (fig. 159), ja que els antiquaris Bacri, que eren els propietaris de la taula a principis del segle XX, també posseïen els compartiments amb la Presentació de Jesús al Temple i la Resurrecció que acabem d'esmentar, amb la qual cosa seria factible que totes tres tinguessin un origen comú⁴³⁷. Aquest és un altre dels motius que ens han portat a incloure-la entre els treballs primerencs, ja en solitari, del mestre de Benavarrí, i a dedicar-li un estudi monogràfic al catàleg raonat d'aquesta tesi (cat. 5). Amb tot, no l'hem inclòs entre els compartiments del retaule marià perquè no tenim la certesa absoluta que en formés part, i més quan al Museo Nacional del Prado es conserva una taula amb la Trinitat (cat. 4) que, per estil, mesures i treball dels daurats i l'obra de fusteria, podria haver jugat idèntic paper (fig. 158). Es tracta d'un treball atribuït d'antic al Mestre de Bacri i al Mestre de Riglos⁴³⁸, i que personalment vàrem traspasar al catàleg del jove Garcia⁴³⁹.

Post va atribuir aquestes taules marianes al Mestre de Bacri, malgrat va advertir alguns aspectes que les apropaven a «the early manner of the Sant Quirse Master», fins al punt que, «if we had to deal alone with these two panels, we should have no hesitation in ascribing them to him». El problema era que, a les taules amb la Presentació de Jesús al

⁴³⁵ Els daurats i punxonats dels nimbes dels personatges de l'Ascensió i la Pentecosta repeteixen els mateixos motius que els de l'Anunci de la Mort de la Mare de Déu i els de la Dormició. Pel que fa a les mesures, vegeu l'apartat corresponent del nostre catàleg raonat (cat. 3).

⁴³⁶ Ruiz ja el va relacionar amb el conjunt de taules marianes (RUIZ 1999a, 134-136), i Macías no s'ha posicionat al respecte (MACÍAS 2013, 101, fig. 60).

⁴³⁷ POST 1941, 32.

⁴³⁸ POST 1941, 37, fig. 14; GUDIOL 1971, 79, cat. 175. Lacarra la va relacionar amb el Mestre de Velilla (LACARRA 2004b, 31-38), mentre que Macías, a l'igual que la resta de taules que venim comentant, prefereix incloure-la entre els treballs del Mestre de Riglos (MACÍAS 2013, 103-104, fig. 68).

⁴³⁹ VELASCO 2005-2006, 101-102.

Temple i la Resurrecció, hi veia la mà de l'autor dels conjunts dels sants Blai i Llúcia, un mestre que no acabava de connectar amb el Mestre de Sant Quirze, i això el feia decantar-se per una personalitat diferenciada⁴⁴⁰. Sigui com sigui, observem que les teories del professor nord-americà apuntaven vers el que avui proposem. De nou, és necessari referir-se en aquest punt als judicis de Ruiz, que quan va estudiar l'Anunci de la Mort i la Dormició de Maria del Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. 155), també es va decantar per la mateixa opció⁴⁴¹. Personalment, això ens va servir per continuar estirant del fil i fer la proposta de traspàs d'una part del catàleg del Mestre de Riglos al del pintor ribagorçà⁴⁴². La hipòtesi ha estat acceptada, parcialment, per Lacarra en un estudi recent dels compartiments amb la Presentació de Jesús al Temple i la Resurrecció (figs. 149-150), que ha presentat com a treball de col·laboració entre Blasco de Grañén i Pere Garcia⁴⁴³. Per contra, Macías prefereix continuar relacionant els compartiments d'aquest retaule marià amb el Mestre de Riglos⁴⁴⁴.

⁴⁴⁰ POST 1941, 34.

⁴⁴¹ RUIZ 2000a, 292-293.

⁴⁴² VELASCO 2005-2006, 81-103.

⁴⁴³ LACARRA 2012a, 12-17; LACARRA 2012b, 18-25.

⁴⁴⁴ MACÍAS 2013, 97-104, figs. 59-66 i 68-69; MACÍAS 2014, 396-398, figs. 10-12.



4. DES DE BENAVERRI: CAP A 1450-1455

4.1. ALGUNES EVIDÈNCIES DOCUMENTALS I ESTILÍSTIQUES

Certs indicis semblen demostrar que Garcia va marxar de Saragossa vers el 1450 i ja no degué tornar-hi. El contracte que el pintor va signar el 2 de setembre de 1449 per l'execució d'un retaule a Villar de los Navarros (apèndix documental, doc. 5) no contradiu la nostra proposta, atès que el pintor, segons la capitulació, devia enllestir-lo abans del desembre d'aquell mateix any. Era un encàrrec poc important, i el preu de 550 sous així ho demostra.

Un cop acabada aquesta comanda, es degué produir una marxa que veiem confirmada per un parell de notícies més. Primerament, la data inscrita a la taula central del retaule de Bellcaire d'Urgell (cat. 6), 1450 (fig. 168). De sempre havia estat un treball associat a la mal denominada «etapa lleidatana» del pintor, però la data de 1450 que sembla que es llegeix originàriament a la cartel·la de la taula central obliga a un replantejament de la qüestió. L'encàrrec de Bellcaire degué ser un dels primers que Garcia va executar en tornar de Saragossa, juntament amb el possible retaule major de Santa Maria de Benavarrí (cat. 7).

La segona evidència que certifica la marxa de Saragossa és un document del 14 de febrer de 1452, en el qual confessava un deute de vuit lliures i cinc sous amb Joan Ballester, cortiner de Barcelona, per la compra que el darrer havia fet en nom de Garcia d'un «rast paternostorum coralli», és a dir, un fil de paternòsters de corall (apèndix documental, doc. 6). A la vegada, el nomenava procurador seu en aquella ciutat per percebre certes quantitats, ja que ell era encara habitant de Benavarrí⁴⁴⁵. És difícil saber per a què necessitava Garcia els paternòsters adquirits, però és possible que es tractés d'una pràctica habitual entre pintors i artistes com a activitat paral·lela per obtenir ingressos. Així, el 1415 trobem que el pintor mallorquí Joan Filell va vendre uns restes de paternòsters⁴⁴⁶, mentre que el 1442, a l'inventari de béns *post mortem* de l'escultor i mestre d'obres de la Seu de Lleida Rotllí Gaultier, es documenten seixanta-sis paternòsters⁴⁴⁷.

En qualsevol cas, d'aquest document interessa l'aparició en escena de Joan Ballester, atès que era algú de l'ofici. És molt possible que es tracti del personatge homònim que apareix

⁴⁴⁵ VELASCO 2002-2003, doc. I, referenciat anteriorment per DURAN, 1975, 111, doc. 69.

⁴⁴⁶ LLOMPART 1977-1980, IV, 103, doc. 103.

⁴⁴⁷ FITÉ 2001a, 129.

documentat —igualment com a pintor cortiner— el 30 d'agost de 1412 rebent un pagament del prior de l'Hospital de la Santa Creu de Barcelona, per la pintura d'una cortina destinada a l'altar major de la sala nova de l'hospital, així com per les anelles i el filferro necessaris⁴⁴⁸. El 1433 consta pintant les orles del drap d'or que es va emprar en les exèquies del bisbe de Barcelona, i també va decorar sis escuts amb les armes de la ciutat i quatre més amb les del prelat⁴⁴⁹. Per un document de l'any següent sabem que era convers, i que en aquell any va rebre 60 sous dels marmessors d'un tal Moles per haver pintat un escut amb les armes del darrer, que va ser emplaçat darrere del fèretre el dia del seu sepeli, i que posteriorment va ser penjat a la capella en què va ser sebollit⁴⁵⁰. Tornem a documentar-lo el 16 d'abril de 1455 cobrant 3 lliures y 6 sous de la sagristia de la Seu de Barcelona per haver pintat el ciri pasqual⁴⁵¹, i el 1459 quan va executar, juntament amb el pintor valencià Francesc Vergers, uns cartrons per a l'execució d'un conjunt de tapissos i bancals destinat a la sala major del palau de la Diputació del General de Barcelona⁴⁵². El fet que Garcia aparegui documentat amb un personatge com Ballester prova que, malgrat residir a Benavarri, ja devia tenir interessos econòmics a la capital catalana i que es relacionava amb gent de l'ofici. No hauria d'estranyar, per tant, que fos en aquell moment quan iniciés els contactes amb Bernat Martorell i els seus familiars, ja que el pintor de Sant Celoni acabaria morint a finals d'aquell any.

Un altre indici que ens parla d'aquesta marxa de Saragossa ve donat per la possible realització per aquelles dates del retaule major de Santa Maria de Benavarri (cat. 7), obra per a la qual ja es recollien diners el 1445, com més endavant tindrem ocasió d'analitzar. Desconeixem els motius reals del trasllat de Garcia a la seva vila nadiua, però segurament va tenir molt a veure la voluntat d'obrir nous fronts laborals a la Franja i Catalunya, a part del fort vincle que va mantenir amb Benavarri durant tota la seva vida. Així, la notícia del 1452 ens el presentava com habitant d'aquesta vila, i torna a consta com a tal tres anys

⁴⁴⁸ CASTEJÓN 2007, 334, doc. 185.

⁴⁴⁹ DURAN-SANABRE 1930-1947, I, 61, doc. XXII.

⁴⁵⁰ PUIGGARÍ 1880, 283; SANPERE 1906, I, 180.

⁴⁵¹ MAS 1912b, 435.

⁴⁵² Esmenta el document RUIZ 2005h, 225. El 1494 documentem un personatge homònim, possiblement un descendent de l'anterior, contractant, juntament amb Nicolau Leonard, les pintures murals de la capella de la Pietat de l'església de Sant Joan de Jerusalem de Barcelona (MOLINÉ 1913, 98-99; DURAN 1961, 146). Sis anys abans es documenta a la muller de Joan Ballester, pintor de cortines, participant en una processó de judaïtzants reconciliats a Barcelona, juntament amb les vídues d'altres dos pintors, Joan Esquella i Pau Montpeller (AINAUD-VERRIÉ 1942, 56). Cal afegir a aquesta nissaga al pintor cortiner Gabriel Ballester, qui el 1455 apareixerà documentat al costat de Pere Garcia (apèndix documental, doc. 7).



després, quan signa el conveni amb la família del difunt Bernat Martorell. El mateix podem dir del període 1460-1469, quan va retornar a Benavarri després del sojorn barceloní. El 1460, quan va cobrar la darrera tanda del retaule dels dominics de Cervera (cat. 13), apareix amb la mateixa residència, a l'igual que quan se'l documenta poc després a Barbastre. En els darrers anys d'activitat trobem quelcom similar, ja que entre 1482 i 1485, quan de nou treballava a la capital del Somontano immers en el que probablement va ser un dels seus treballs més importants, el retaule major del monestir de framenors, apareix com «habitant de present» i també com «pintor de Benavarre». Tot això es veu reforçat amb la inscripció de la taula de Bellcaire (cat. 6) (fig. 168), en la qual el mestre torna a fer esment dels seus orígens⁴⁵³.

En un altre ordre de coses, l'activitat gairebé simultània a Saragossa, Benavarri i Bellcaire, tal vegada s'explica pel fet que, en aquelles dates, Garcia era un mestre amb un cert reconeixement. Devia tenir taller establert a la capital del comtat de Ribagorça, des d'on satisfesia diligentment les comandes que rebia de diferents regions, tant aragoneses com catalanes. A més, si el 1456 es feia càrrec d'un dels obradors més importants de Barcelona, cal pensar que cap al 1450 era ja un pintor de renom, i la qualitat d'obres com les de l'etapa saragossana, o els retaules de Bellcaire, Benavarri i Tamarit de Llitera, així ho corroboren. És difícil creure que els hereus de Martorell deixessin la direcció del taller en mans d'un pintor secundari.

La historiografia incloïa entre els primers treballs de Pere Garcia tota una sèrie d'obres justament anteriors a l'estada al taller barceloní de Martorell que, en base a això, calia datar entre 1450 i 1455. Malauradament, algunes d'elles van desaparèixer durant la Guerra Civil Espanyola. Aquest grup de treballs previs a la marxa a Barcelona el formaven, segons la historiografia antiga, quatre compartiments de retaule de la parroquial de Benavarri (cat. 7), dos fragments d'un episodi veterotestamentari —la profecia de l'arcàngel Gabriel al profeta Daniel— que es trobaven reaprofitats en un retaule del convent del Patrocini de Tamarit de Llitera (cat. 8), un Calvari del Museu de Lleida: diocesà i comarcal, i quatre fragments més d'un retaule dedicat a sant Jaume també de la mateixa vila (cat. 29)⁴⁵⁴.

Observem que algunes d'aquestes obres procedeixen de la vila franjolina de Tamarit de Llitera, i que normalment han estat considerades integrants de mobles independents, llevat

⁴⁵³ VELASCO 2002-2003, 82-83.

⁴⁵⁴ GUDIOL 1944, 50; GUDIOL 1955, 281; GUDIOL 1971, 55; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 187, cat. 536-538.

d'alguna excepció en què s'ha proposat un origen comú. Tradicionalment, els especialistes les havien situat dins l'etapa prèvia al sojorn barceloní, però raons estilístiques ens porten a separar d'aquest grup les taules de sant Jaume que, pel seu estil, semblen apuntar una execució posterior. Per contra, agrupem en un mateix retaule els dos fragments del santuari del Patrocini i la Crucifixió del Museu de Lleida: diocesà i comarcal, igualment a partir d'evidències d'estil (cat. 8). La segona, a més, va ingressar al Museu des del mateix santuari. Malauradament, no conservem cap dada directa o indirecta sobre la realització d'aquest conjunt, amb la qual cosa el seu emplaçament en aquesta etapa del mestre es basa únicament en evidències formals.

L'estil de les pintures que aquí analitzem anticipa directament el de les obres barcelonines. Així, veiem com el jueu que apareix a primer terme en un dels dos fragments del santuari del Patrocini comparteix idèntics trets facials amb el soldat de l'extrem dret del Calvari del retaule de la catedral de Barcelona (cat. 10), i amb diferents representacions masculines del retaule de Sant Quirze del Vallès (cat. 11) (fig. 48). Pel que fa a l'arcàngel Gabriel, la clara identitat amb els àngels que apareixen a la taula central de Bellcaire d'Urgell (cat. 6) —tot i els repintats— (fig. 168), o amb els del degollament dels protagonistes del moble de Sant Quirze del Vallès (fig. 214), justifiquen també el que afirmem. No obstant, on resta especialment palesa la comunitat d'estilemes és amb les taules marianes de Benavarri (cat. 7), cosa que demostra que tots dos encàrrecs van ser satisfets amb poc marge de temps. Una de les mostres més clares la trobem en les grans semblances existents entre el nostre arcàngel i aquell representat a la Coronació de Benavarri (fig. 49). Ens trobem en un moment en què Garcia comparteix estilemes d'època amb Jaume Huguet, i d'aquí que Post arribés a atribuir alguna d'aquestes obres al pintor de Valls, o que proposés una col·laboració entre Jaume Huguet i el Mestre de Sant Quirze en alguns dels retaules de Tamarit de Llitera⁴⁵⁵.

4.2. 1450: UN RETAULE SIGNAT I DATAT PER A BELLCAIRE D'URGELL

De sempre, la taula signada de Bellcaire d'Urgell ha estat l'obra emblemàtica de Pere Garcia (cat. 6) (fig. 168). Des del moment en què va ser donada a conèixer, la seva importància historiogràfica va anar en augment i va esdevenir, fins i tot, motiu de polèmica per la seva cronologia, ja que la inscripció de la part baixa de la pintura incloïa, a part de la rúbrica del

⁴⁵⁵ POST 1938, 156 i 216-217.



pintor i la indicació del seu origen, la data en que va ser realitzada⁴⁵⁶. Com que no existia unanimitat a l'hora de llegir la data que figurava en aquesta inscripció, en els darrers anys la taula es datava als anys setanta del segle XV, dècada a la qual s'associaven els retaules lleidatans del pintor en funció d'un document que el mostrava a la capital el 1473 (apèndix documental, doc. 17)⁴⁵⁷.

No va ser fins que es va recuperar el testimoni de Josep Fiter i Inglés, que va passar abans del 1876 per Bellcaire i va poder veure la taula al seu emplaçament original, que la cronologia de l'obra va quedar més o menys fixada. Fiter va poder llegir la data que constava a la vora de la signatura de l'artista, i que era «1450» escrita amb numeració romana⁴⁵⁸. Temps després, quan encara la taula romania a la parròquia⁴⁵⁹, algú va ratllar aquesta data i en va escriure una altra amb numeració àrab (fig. 169), que va ser la que va causar la polèmica esmentada.

A banda d'aquesta nova cronologia, la documentació de l'Arxiu de la Junta de Museus que analitzem en la part corresponent del catàleg ha posat al descobert dues fotografies antigues relacionades amb la venda de la taula que el rector de la parròquia proposava efectuar a l'organisme barceloní l'any 1912⁴⁶⁰. Aquestes imatges són d'una rellevància cabdal, ja que una d'elles ens mostra la taula signada —amb la data ja manipulada— abans d'entrar al mercat d'art i antiguitats, prèviament a que fossin efectuats els repintats que encara avui desvirtuen el seu estil original (fig. 50). La segona fotografia (fig. 51) ens mostra un muntatge factici d'època moderna ubicat en un dels altars de la parròquia, en el qual es trobaven integrats dos compartiments amb sengles parelles de sants que havien estat retallades gairebé per la meitat. En una d'elles només quedava la figura de sant Pere i en l'altra la de sant Antoni Abat. El més interessant és que la fotografia ha permès determinar que aquestes taules són les que avui es conserven al Musée Goya de Castres, atribuïdes d'antic a Pere Garcia⁴⁶¹.

La troballa d'aquesta segona fotografia és fonamental per conèixer la veritable naturalesa del moble de Bellcaire que, com era d'esperar, tenia més compartiments. Per tant, podem

⁴⁵⁶ Sobre aquesta qüestió, remetem a COMPANYY 1997, 210-213.

⁴⁵⁷ El document fou publicat per FITÉ 1985, 97-101.

⁴⁵⁸ FITER 1880, 259-260.

⁴⁵⁹ Sobre aquesta qüestió, vegeu el que apuntem en el estudi corresponent del catàleg (cat. 6).

⁴⁶⁰ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), ANC1-715-T-2060, sessió del 10 de febrer de 1912.

⁴⁶¹ POST 1938, 218-220, figs. 57; AUGÉ 2005, 25-26, cat. 6-7.

concloure que fins al segle XVIII, quan sembla datar-se el muntatge, l'església de Bellcaire d'Urgell va gaudir d'un magnífic conjunt pictòric signat per Pere Garcia, presidit per la *Regina Angelorum*, a la que flanquejaven dues taules amb sengles parelles de sants cadascuna d'elles, més alguna taula més de la qual encara s'aprecien vestigis en la fotografia esmentada. Tot plegat suposa un avenç força interessant, ja que engrossim l'entitat del retaule que el pintor va efectuar per aquesta parròquia, del qual fins ara solament es coneixia la taula central, una de les obres més cèlebres del mestre.

Des de que la dada de Fiter va ser recuperada pels historiadors actuals⁴⁶², la situació ha variat notablement. La nova cronologia que ara es proposa per a l'obra resta perfectament justificada si ens fixem en l'estil dels tres compartiments, malgrat que els repintats efectuats a la taula central hagin alterat, en bona part, els estilemes que defineixen els rostres dels personatges. En aquest sentit, cal tenir ben present que els repintats van ser producte de l'entrada de la taula al mercat d'art i antiguitats el 1912. Tal com relata Folch i Torres al seu informe de 1925 (apèndix documental, doc. 73) i a l'article de 1929⁴⁶³, la taula va ser adquirida per un antiquari que la va fer repintar per complet amb la voluntat de fer-la passar per italiana, i aconseguir així un millor preu amb la seva venda. Les conseqüències d'aquesta intervenció encara ara s'aprecien. Cal solament comparar la fotografia que el rector de la parròquia va enviar a la Junta de Museus el 1912 amb l'estat actual de la taula per veure fins a quin punt va ser agressiva la intervenció en qüestió (figs. 52-53). On es fan més evidents aquestes modificacions és en la figura del Nen i en els rostres dels dos àngels de la part baixa. Fins i tot, en el rostre de l'àngel de la part inferior esquerra, sembla endevinar-se la mà dels antiquaris Juñer, que van ser els antiquaris que van comerciar amb la peça i van acabar venent-la a la Junta de Museus. Eren restauradors —i falsificadors— i és factible pensar que, en adquirir-la, hi van efectuar algun tipus d'intervenció⁴⁶⁴. En aquest sentit, l'àngel en qüestió presenta els mateixos trets fisonòmics que algun dels representats en una taula conservada a la Fundació Godia de Barcelona, atribuïda al Mestre de Vielha, i que també havia estat propietat dels Juñer⁴⁶⁵.

⁴⁶² Primer ho va fer BERTRAN 1982, 97-98, i qui va reivindicar la validesa de la informació per a l'estudi de l'obra va ser COMPANYY 1997, 210-213.

⁴⁶³ FOLCH 1929, 28-30.

⁴⁶⁴ Sobre el paper dels Juñer com a restauradors i falsificadors de taules gòtiques, vegeu BARRACHINA 1997, 340-341.

⁴⁶⁵ VELASCO 2006a, 192, fig. 48.



A l'hora de valorar l'estil que presenta actualment el compartiment central caldrà tenir en compte aquests repintats històrics. En qualsevol cas, per remetre'ns a l'estil original de la pintura podem basar-nos en la fotografia antiga al·ludida, que encara la mostra sense aquestes intervencions. La manera de fer recorda algunes de les obres de l'artista de la seva etapa primerenca, com veiem si comparem el rostre Maria amb la del compartiment principal del retaule de Villarroya del Campo (cat. 1) (fig. 54). Les concomitàncies s'evidencien també en treballs dels anys cinquanta, com a les taules de l'església de Benavarrí (cat. 7), en les quals veiem que els àngels de la Coronació recorden els de Bellcaire d'Urgell (fig. 55); o en el rostre de la partera que sosté una gerra al Naixement de la Verge, que està íntimament connectat amb el de la Maria de Bellcaire (fig. 56).

També són remarcables els lligams de la taula signada de Bellcaire d'Urgell amb les obres barcelonines. Els àngels recorden als que apareixen a l'escena en què es dona mort a santa Julita al retaule de Sant Quirze del Vallès (cat. 11) (fig. 214), mentre que la Mare de Déu comparteix característiques amb la santa Julita del compartiment principal del mateix conjunt. Igualment, el rostre de la Maria de Bellcaire mostra els trets que defineixen les façs de les Verges que acompanyen la Mare de Déu a la Mort de Santa Clara del retaule de la catedral de Barcelona (cat. 10) (fig. 56). Ulls, celles, llavis, perfils i estilemes en general palesen que la realització de Bellcaire no ser executada gaire lluny en el temps d'aquests retaules barcelonins. Talment, els nimbes dels personatges de la taula central són similars als del retaule de la catedral de Barcelona, és a dir, plans, amb motius punxonats i únicament amb dos cercles concèntrics gofrats, a diferència, per exemple, dels que veiem al retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21), executat als anys setanta, que van ser configurats a partir de nombrosos cercles concèntrics.

Els rostres de les taules laterals de Bellcaire també entronquen amb obres d'aquell moment. Així, el sant Antoni Abat mostra els mateixos trets que el centurió de l'extrem dret del Calvari del retaule de la catedral de Barcelona, que el capitost romà de l'escena en què Quirze i Julita es neguen a adorar els ídols al conjunt de Sant Quirze del Vallès, o que la figura a primer terme del grup de personatges d'un dels fragments conservats abans de la Guerra Civil Espanyola al santuari del Patrocini de Tamarit de Llitera (cat. 8) (fig. 57). Per la seva part, el sant Pere s'assembla al seu homònim dels desposoris místics de santa Caterina del retaule de la catedral de Barcelona (fig. 58). En aquest sentit, abans de conèixer-se la seva procedència, les taules de Castres havien estat assimilades a obres com el retaule de

Sant Quirze del Vallès⁴⁶⁶. Cal recordar que els retaules barcelonins es van executar entre 1456 i 1458, una cronologia que, combinada amb els trets estilístics, atorga credibilitat a la de 1450 proposada per al conjunt de Bellcaire. Per tant, l'estil de les tres taules que avui coneixem del que va ser l'antic retaule major de Bellcaire d'Urgell obliguen a desvincular aquesta realització de la producció de Garcia realitzada als anys setanta, encapçalada pels retaules de Sant Joan de Lleida i Montanyana (cat. 21-22).

4.3. A PROPÒSIT DEL RETAULE DE BELLCAIRE: ALGUNES PAUTES FLAMENQUES EN L'OBRA DE PERE GARCIA⁴⁶⁷

El compartiment central del retaule de Bellcaire d'Urgell permet que obrim un petit *excursus* per mirar de veure com els models flamencs van quallar en l'obra de Pere Garcia. Tot indica que el de Benavarri va ser un dels pintors que, a Catalunya estant, va introduir primer les pautes flamenques dins el repertori formal de les seves obres, juntament amb Jaume Ferrer II⁴⁶⁸. És molt possible que la relació professional de Garcia amb el pintor lleidatà arran del treball conjunt al retaule de Peralta de la Sal (cat. 20) reforqués els vincles del de Benavarri amb el llenguatge septentrional, però és necessari apuntar que la incidència de models i pautes nòrdiques en la seva pintura ja es detecta amb anterioritat. Ho veurem a la taula signada de Bellcaire, en la qual Garcia va fer-se seu un model gestat per Robert Campin.

En la dècada del anys trenta del segle XV, la pintura catalana del gòtic internacional va optar progressivament pels models d'origen nòrdic, arran de l'èxit aclaparador de l'*ars nova* o realisme flamenc. L'encís d'Alfons el Magnànim per les noves propostes septentrionals i la pintura dels van Eyck van motivar que el monarca financés el viatge del pintor valencià Lluís Dalmau a Flandes amb una assignació de 100 florins, el setembre del 1431⁴⁶⁹. Si bé aquesta quantitat no permet saber quant de temps es va perllongar l'estada de Dalmau a Flandes, les dates en què es va dur a terme permeten deduir que potser va veure el políptic de l'Adoració de l'Anyell Místic dels germans van Eyck⁴⁷⁰. Un cop retornat de Flandes, va

⁴⁶⁶ *Musée* [s. d.], 3

⁴⁶⁷ Aquest subapartat parteix de les informacions que vàrem publicar a RUIZ-VELASCO, 2013, 23-39.

⁴⁶⁸ PUIG 2005, 37-44.

⁴⁶⁹ TRAMOYERES 1907, 570.

⁴⁷⁰ El políptic —encarregat a Hubert van Eyck cap al 1424-25 i continuat per Jan van Eyck fins el 1432, arran del traspàs del seu germà el 1426—, va ser exposat a Bruges fins el 26 de maig de 1432. En



executar el retaule de la Mare de Déu dels Consellers (1443-1445), una obra que palesa la incidència dels van Eyck i que va esdevenir un referent per a pintors com Jaume Ferrer II, que va efectuar una transposició del model al compartiment central del retaule de la Paeria de Lleida.

La incidència dels van Eyck també es va deixar sentir, de forma lleu, en alguns pintors aragonesos del moment. Ho veiem a la taula central del retaule de Velilla de Jiloca⁴⁷¹, estrictament contemporània al retaule de Belcaire d'Urgell, en què el ressò eyckià es troba present en la figura de la Verge, que llueix un mantell amb abundosos plecs trencadissos, i que mostra un tractament dels cabells molt peculiar. Tot i que el paral·lel podria considerar-se genèric, és útil comparar aquesta imatge mariana amb diferents models eyckians, com el políptic de Gant i, sobretot, amb la Verge del canonge van der Paele (1434-1436), del Groeningemuseum de Bruges (fig. 59). Trobem un cas similar a la taula central del retaule de l'ermita de la Coronació d'Erla, avui conservat a l'església parroquial d'aquesta localitat, un conjunt que els pintors Tomás Giner i Arnau de Castellnou es trobaven executant el 1466 (fig. 59)⁴⁷². Al compartiment principal, executat per Giner, l'evocació eyckiana és molt més evident, no només en el grup central de personatges, sinó també en els cors d'àngels que canten i glorifiquen Maria, èmuls dels que trobem al políptic de Gant i que també van tenir la seva transposició a la Mare de Deu dels Consellers de Dalmau⁴⁷³. A Erla la comparació amb la Verge del canonge van der Paele continua sent vàlida i reforça les vinculacions de l'obra amb el lèxic flamenc. Veiem que la catifa del terra morisca és una producció similar a la de la taula flamenca i, a més, es disposa de manera anàloga a sobre d'un graó. La posició de Maria i el Nen són també semblants, especialment en el cas d'Ell, que gira el cos cap a l'esquerra de igual forma que a la pintura de van Eyck.

Tanmateix, sembla que aquesta incidència de van Eyck va ser força puntual, a l'igual que la de Roger van der Weyden, que documentem en el cas de Bernat d'Arás i el retaule Pompién. La taula central d'aquesta obra, avui en parador ignot, copia descaradament el model de la *Madonna Durán* del Museo Nacional del Prado. D'aquesta obra es conserven diverses versions procedents de la Península, però l'emulació del model que se'n fa a Pompién demostra que la composició del pintor de Brussel·les era coneguda a l'Aragó cap a

aquesta data va ser traslladat a la capella funerària de Joost Vijd i la seva esposa a la catedral de Sant Bavó de Gant.

⁴⁷¹ Per al retaule de Velilla, vegeu LACARRA 1999a, 15-50.

⁴⁷² SERRANO 1916d, 419, doc. XXI.

⁴⁷³ PUEYO 1944, 128; LACARRA 1999d, 445-446.

1461-1463, és a dir, encara en vida de l'artista⁴⁷⁴. Més endavant veurem com Pere Garcia va reinterpretar un model previ de van der Weyden, però com en el cas de van Eyck, sembla que els models d'aquest artista no van ser especialment coneguts pels pintors catalans i aragonesos.

Les darreres investigacions, en canvi, han posat de relleu que un dels mestres nòrdics que va tenir més ressò a l'Aragó va ser Robert Campin⁴⁷⁵. En el cas de Pere Garcia no sabem com va entrar en contacte amb els models de l'antic Mestre de Flémalle, si va ser abans de 1450 a Saragossa, o bé tot just tornat d'allà. Sigui com sigui, el ressò d'un dels seus models es detecta clarament al compartiment principal del retaule de Bellcaire, una obra que Garcia va executar —si fem cas de la inscripció perduda— el 1450. La transposició de Campin s'observa en la peculiar posició del Nen, que apareix ajagut entre el mantell de la Mare, beneint amb la mà dreta i amb les cames creuades. Aquest darrer detall és el que ha de captar la nostra atenció, ja que reapareix posteriorment a l'Epifania del retaule d'Alcover (Museu Diocesà de Tarragona), un conjunt que Jaume Ferrer II va contractar el 1457 (fig. 60).

Les característiques d'aquesta representació de Jesús-Nen ja van ser advertides per Ruiz i Montolío en retrobar-les en una obra de col·lecció particular atribuïda a Joan Reixac, en la qual veiem que el Nen adopta una postura similar, beneeix de forma anàloga, i també fa l'intent de creuar les cames, tot i que això no s'acaba de produir. La detecció del lligam va servir als esmentats especialistes per associar aquest tipus de representació del Nen, tan peculiar i característica, als models de Campin⁴⁷⁶. La posició longitudinal de la meitat inferior del cos del Nen —de forma molt més acusada, cal dir-ho— és un dels trets que retrobem en certes obres del mestre flamenc i del seu entorn, com per exemple, sengles representacions de la Mare de Déu i el Nen davant la llar de foc del Museu de l'Hermitage i la National Gallery de Londres —aquesta, d'un seguidor de Campin⁴⁷⁷. En aquests casos Jesús no creua les cames, però sí que ho fa en un dibuix del Museu del Louvre —amb

⁴⁷⁴ Ho va estudiar MARTENS 2008, 1-18. Més recent, vegeu CAMPBELL 2015a, 37-38; CAMPBELL-PÉREZ 2015, 82-87.

⁴⁷⁵ RUIZ-VELASCO 2013, 23-28; MACÍAS 2013, 47-51, 102-104, 353-354, 442-444; VELASCO en premsa (3).

⁴⁷⁶ El paral·lelisme entre les obres de Garcia, Ferrer i la de Reixac, així com la relació amb els models de Campin, s'assenyalen a RUIZ-MONTOLÍO 2008c, 288. Vegeu una reproducció de l'obra de Reixac a RUIZ 2007, 296, fig. 28.

⁴⁷⁷ Per a aquestes dues obres, vegeu THÜRLEMANN 2002, núm. III.F.3 i I.13, respectivament.



alguna altra versió conservada—⁴⁷⁸, en què veiem que allarga la mà per tocar la rosa que sosté Maria (fig. 60), un gest del qual deriva la benedicció que efectua a les obres de Ferrer i Garcia. Aquest allargament del braç també el trobem a la taula del Musée de la Chartreuse de Douai (França), que es una còpia de Campin derivada d'un original perdut del mestre (fig. 60)⁴⁷⁹. En terres hispanes es conserven dues còpies de l'obra de Douai, una a la col·lecció de Manuel La Rosa (Madrid), i l'altra al Museo de Huesca⁴⁸⁰. La del museu aragonès va ingressar a la institució el 1873 a través del llegat de Valentín Carderera, que cal suposar que la va adquirir en algun monestir o església de l'Aragó, ja que gairebé totes les obres que va aplegar a la seva col·lecció procedien d'aquest territori i varen ser adquirides directament als llocs d'origen⁴⁸¹. El detall no deixa de ser interessant, ja que això demostra que el model de Campin va arribar a l'Aragó a través d'obres importades que, ja al segle XV, van instal·lar-se en esglésies del territori, i que va difondre's a partir de recreacions de pintors locals.

L'ascendent de Campin es va deixar sentir en altres pintors aragonesos del moment, com el pintor anònim que va executar la subpredel·la dels profetes del retaule de Peralta de la Sal (cat. 20). No sabem quina relació mantenia aquest pintor amb Ferrer i Garcia, però el cert és que va acabar executant un dels dos bancals d'aquest retaule aragonès en què col·laboren colze amb colze els dos pintors esmentats. No és pas en aquesta subpredel·la on detectem la influència de Campin, sino en una altra obra que s'atribueix al mateix mestre, un compartiment amb l'Adoració dels pastors de l'antiga col·lecció Conde de Casal de Madrid⁴⁸² (fig. 76), sobre la qual tornarem més endavant quan ens ocupem de la intervenció d'aquest tercer mestre en el retaule de Peralta de la Sal⁴⁸³.

Encara en relació amb Campin i la seva incidència a l'Aragó, volem esmentar un darrer cas que ve donat per un dels retaules conservats a San Pedro de Siresa, el de la Trinitat⁴⁸⁴. Es tracta d'un conjunt que es pot datar en els anys seixanta o setanta del segle XV, i que en la

⁴⁷⁸ CHÂTELET 1996, 303; NYS 2001, 47-61.

⁴⁷⁹ HECK 2005, II, núm. 47.

⁴⁸⁰ BERMEJO 1980, I, 89-91, figs. 46-49.

⁴⁸¹ Sobre Carderera i la seva col·lecció de primitius, vegeu ARANA 2009, 87-115; VELASCO 2012b, 17-19.

⁴⁸² Gudiol va situar-la a l'entorn d'Huguet (GUDIOL 1971, 247, fig. 159), mentre que Post la va vincular al mateix autor que, segons ell, va pintar la taula del Sant Jordi i la Princesa (POST 1941, 362-368).

⁴⁸³ Vegeu el subapartat 6.6. Sobre el pintor de la subpredel·la amb els profetes del retaule de Peralta de la Sal.

⁴⁸⁴ Sobre aquesta obra, vegeu LACARRA 1998a, 80-81, cat. 1; VELASCO 2005-2006, 84-85.

seva taula central segueix molt fidelment un esquema difós en diferents obres del pintor flamenc⁴⁸⁵. El compartiment mostra una representació de la Trinitat del tipus denominat «Tron de Gràcia», i segueix fins al més mínim detall el model de Campin que trobem, per exemple, en un díptic del Museu de l'Hermitage que darrerament ha vist qüestionada la seva atribució⁴⁸⁶; i també en un frontal d'altar brodat del Kunsthistorisches Museum de Viena, el disseny del qual s'ha relacionat amb Campin (fig. 61)⁴⁸⁷. L'anònim pintor de Siresa va seleccionar per a la seva composició allò que més li va interessar de la de Campin, els personatges, i els va adoptar a un entorn diferent. Es repeteixen detalls com la tiara que llueix Déu pare, la forma en què aquest subjecta al seu Fill, la posició del colom de l'Esperit Sant sobre l'espatlla esquerra de Jesús, o la forma en què Crist disposa la mà dreta sobre la nafra del costat, a part d'altres aspectes més secundaris. El model original de Campin va tenir especial èxit als Països Baixos, especialment a la zona de Brabant⁴⁸⁸, i la seva arribada a l'Aragó es va produir sense models intermedis. Més endavant sembla que es van donar interpretacions diverses, com l'efectuada per Bartolomé Bermejo en el Crist de Dolors conservat al Museu del Castell de Peralada (Girona), que sembla evocar un model íntimament relacionat amb el nostre i popularitzat per Petrus Christus⁴⁸⁹.

Finalment, els casos de Belcaire d'Urgell i Peralta de la Sal no van ser els únics en què Pere Garcia va adaptar models ultra pirinencs arribats des dels Països Baixos del Sud. Ho veiem en un dels compartiments del retaule de Sant Joan de Lleida, aquell que mostra la representació de Sant Jeroni (cat. 21) (fig. 262), en què copia i adapta el sant que Rogier

⁴⁸⁵ Vam fer al·lusió a aquest paral·lel a la nostra ponència al congrés internacional *Late Gothic painting in the Crown of Aragon and the Hispanic Kingdoms*, que va tenir lloc a la Universitat de Lleida entre el 29 i el 30 de juny de 2011, les actes del qual es troben en premsa (VELASCO en premsa [3]). Darrerament ha arribat a les mateixes conclusions Guadaira Macías a la seva tesi doctoral (MACÍAS 2013, 47-49). Prèviament, la semblança havia estat remarcada per BOESPFLUG 2000, 89.

⁴⁸⁶ THÜRLEMANN 2002, 197-199 i 322-323. Hi hauria alguna composició més que podria afegir-se al grup, com la del Städelsches Kunstinstitut de Frankfurt, que presenta alguna variant (amb les dues figures dempeus); o la taula que es troba al Museum van der Kelen-Mertens de Lovaina, que s'ha situat dins l'entorn de Campin. Sobre aquest grup d'obres vegeu *Prayers* 2006, 62-66, amb especial menció al díptic de l'Hermitage, i on es recull la bibliografia precedent.

⁴⁸⁷ CHÂTELET 1996, 127.

⁴⁸⁸ Segons han posat en relleu diferents autors, el model difós per Campin es va gestar segurament a finals del segle XIV o inicis del XV a l'entorn d'artistes que van treballar per Felip II i Joan I de Borgonya, amb obres com la Trinitat de Jean Malouel del Museu del Louvre, o diversos treballs de Claus Sluter que igualment van precedir als de Campin (BLUM 1969, 55; CHATELET 1996, 74 i ss.; MORAND 1991, 329). En paral·lel, cal tenir en compte els paral·lelismes que es donen amb aquelles representacions del Baró de Dolors sostingut per un àngel sorgides a l'entorn de París cap a 1400 (VALERO 2009, 335).

⁴⁸⁹ BARRACHINA 2003, 145, amb reproducció de la Trinitat d'un llibre d'hores atribuït a Petrus Christus de la Bibliothèque royale Albert I de Brussel·les.



van der Weyden va representar, en grisalla, a l'exterior d'una de les ales del tríptic Sforza, conservat als Musées Royaux des Beaux-Arts de Brussel·les (inv. 2407) (fig. 268). En l'apartat corresponent del catàleg raonat d'obres d'aquesta tesi s'aporten, a més, interessants derivacions del model original que es documenten a Itàlia i en el context centreeuropeu.

4.4. UN RETAULE A SANTA MARIA DE BENAVERRI PER ALS COMTES DE RIBAGORÇA?

Abans de l'esclat de la Guerra Civil Espanyola, a l'església parroquial de Santa Maria de Valldeflors de Benavarrí es conservaven dos grups de taules fragmentàries atribuïdes a Pere Garcia, reaprofitades a l'altar major erigit en època moderna (fig. 171). Unes devien formar d'un retaule dedicat a santa Caterina que el pintor va executar, segurament, cap al final de la seva trajectòria (cat. 25), mentre que les altres eren quatre composicions corresponents a un retaule dedicat a la Mare de Déu (cat. 7). Mostraven el Naixement de la Mare de Déu, la Resurrecció de Crist, l'Anunci de la Mort de Maria i, finalment, la seva Coronació. Dins el muntatge factici, estaven emplaçades a manera de portes del retaule. Cronològicament eren anteriors a les de santa Caterina, i cal considerar-les una mostra representativa de l'art Pere Garcia un cop retornat del sojorn saragossà.

Quan Post s'hi va referir el 1938, va apuntar que aquestes taules podien procedir de l'antiga parròquia de la vila⁴⁹⁰, la del castell, atès que el temple de Santa Maria de Valldeflors, on ell les va veure, va ser erigit al segle XIX. Aquesta església, dedicada també a santa Maria, es trobava annexa al castell de la vila, i havia combinat les funcions parroquials, amb les de capella castral dels comtes de Ribagorça, que a la baixa edat mitjana tenien a Benavarrí el seu centre de poder. Es tractava d'una construcció erigida, segurament, a principis del segle XII, amb importants reformes escameses en època gòtica. El culte, tanmateix, es va traslladar a la part baixa de la vila al segle XIX, edificant-se un nou temple al mateix solar que ocupava una segona església amb orígens medievals, la de Sant Miquel⁴⁹¹. L'obra va enllestir-se el 1844, i sembla que la translació va dur implícit el desplaçament del mobiliari litúrgic de l'antiga parroquial de la part alta de la vila cap a la nova parròquia. Cal suposar que es devia fer el mateix amb els béns artístics de l'església de Sant Miquel.

⁴⁹⁰ POST 1938, 216-217.

⁴⁹¹ Per a les diferents esglésies de la vila al llarg dels segles, vegeu CASTILLÓN 1998.

Encara que desconeixem quines van ser les obres implicades en aquests trasllats, tenim una dada que, com a mínim, il·lustra sobre aquests moviments de béns litúrgics entre els edificis religiosos del terme. Gràcies a una visita pastoral del 1597, sabem que a la cripta de l'església del castell es custodiaven les relíquies de sant Medard, el patró de Benavarri. A l'altar hi havia un retaule de fusteria daurada presidit pel sant francès, flanquejat per sant Gerard —el seu germà— i per sant Sebastià⁴⁹². Anys després (1788), l'erudit Joaquín Traggia va visitar la vila i el proper monestir de Llinars, on al claustre va poder veure «un retrato antiguo de San Medardo que parece sería el retablo antiguo que habría en la iglesia de cuyos despojos se ven adornados los tránsitos altos y bajos»⁴⁹³. Dades com aquesta, per tant, confirmen la dispersió del mobiliari litúrgic de l'església de la part alta de la vila.

Si el temple sobre el qual es va aixecar l'actual església parroquial estava dedicat a sant Miquel, és poc probable que procedís d'allà un retaule amb un cicle marià tan desenvolupat com el que integraven les taules que aquí estudiem⁴⁹⁴. És molt més plausible que els compartiments marians de Pere Garcia procedissin de l'església superior, que es trobava dedicada a Santa Maria. En aquest sentit, una visita pastoral del 1597 ens diu que l'altar major d'aquell temple el presidia un retaule «de pincell» amb una escultura exempta de la Mare de Déu⁴⁹⁵. Aquesta imatge era coneguda com la «Mare de Déu de Valldeflors», i donava advocació a l'església que la servava. Devia tractar-se d'una escultura d'una certa qualitat, atès que el pare Faci comenta que «fue mandada edificar en Flandes por los antiguos condes de Ribagorza, y se colocó en su Real Capilla (que hoy es la iglesia del Castillo). La imagen es de barro, en su diestra una tórtola, en la siniestra tiene el Niño»⁴⁹⁶. La informació aporta dades interessants no només sobre la imatge en sí, que era una importació flamenca realitzada segurament en terracota, sinó també sobre els promotors, els comtes de Ribagorça, que eren els propietaris del castell. És probable que es tractés d'una imatge executada *ex professo*, atès que les escultures produïdes a Flandes de forma seriada no acostumen a presidir retaules d'aquestes dimensions. Ignorem si la data de la seva donació va ser contemporània a l'execució del retaule major, però tot indica que si no va ser així, la seva arribada a Benavarri cal situar-la en un moment indeterminat de la

⁴⁹² CASTILLÓN 1998, 30.

⁴⁹³ BRAH, Traggia, 9/5226, fol 8r.

⁴⁹⁴ Sobre el cicle iconogràfic que devia presentar el conjunt en el seu estat original, vegeu l'apartat corresponent del catàleg raonat (cat. 7).

⁴⁹⁵ CASTILLÓN 1998, 77.

⁴⁹⁶ CASTILLÓN 1998, 40.



segona meitat del segle XV, quan la importació des de Flandes d'aquest tipus d'imatges es trobava en ple auge⁴⁹⁷.

Una notícia extreta d'una visita pastoral de 1445 podria aportar certa llum a l'entorn de la cronologia del retaule i d'aquesta imatge mariana realitzada en fang cuit. En aquella data, el visitador va manar que es reparessin les filtracions d'aigua de l'església i que, a més, es destinessin els diners recaptats amb les almoines a l'obra d'un nou retaule⁴⁹⁸. És molt possible, per tant, que cap a mitjans del segle XV es produís una renovació important de l'escenografia litúrgica de l'altar major, i que la donació de l'escultura en terracota es produís just en aquest context. El procés que es devia seguir a Benavarri per a l'inici de l'empresa era l'habitual en l'època, i s'iniciava amb la recaptació prèvia de diners per dur a terme l'obra amb suficients garanties. De ben segur, un dels temes importants va ser el de la tria del pintor que havia de materialitzar l'encàrrec. És factible pensar que els promotors, ja fossin els comtes de Ribagorça o la feligresia, es decantessin per un mestre amb arrels a la vila, com Pere Garcia. Si van ser els comtes, no podem perdre de vista que el pintor es va casar amb la filla del lloctinent comtal, Joan de Figuerola, amb la qual cosa segurament veien a l'artista com algú més o menys proper⁴⁹⁹.

En capítols precedents hem defensat que Garcia instal·lés el seu taller a Benavarri pels volts de 1450, on segurament va materialitzar l'encàrrec per a Bellcaire d'Urgell i, tal vegada, aquest que aquí analitzem. És possible, per tant, que aquest retaule de Benavarri, juntament amb el de Bellcaire (cat. 6) i el de Tamarit de Llitera (cat. 8), fossin obres efectuades amb posterioritat al seu sojorn saragossà, i anteriors al seu trasllat a Barcelona. Així les coses, els compartiments de Benavarri podrien esdevenir l'únic testimoni conegut d'aquest retaule que es projectava el 1445 i que Garcia va poder executar cap a 1450-1455. La hipòtesi sembla confirmar-se a través de l'estil, que entronca amb aquestes obres que situem en un segon moment de la seva trajectòria, just abans d'escometre els retaules vinculats al compromís adquirit a finals del 1455 amb els hereus de Bernat Martorell. En una fase més avançada de la seva trajectòria Garcia va tornar a treballar per a l'església de la seva vila nadiua, atès que es coneixen dos grups més de taules procedents d'allà, les ja

⁴⁹⁷ Pel que fa a aquestes imatges de terracota, es tracta d'un tipus de manufactura amb gran èxit a la Catalunya quatrecentista, i així ho prova la documentació. Tanmateix, i a banda de la importació de peces de petit format, sabem que existia una important producció autòctona de peces de dimensions més grans en què destacaren escultors com els Claperós. Vegeu ESPAÑOL 2001, 292-293, que esmenta diversos exemples conservats a Catalunya.

⁴⁹⁸ Extraiem la informació de la visita de CASTILLÓN 1998, 38.

⁴⁹⁹ Vegeu l'apartat 2. Vida familiar i consideració social.

esmentades de santa Caterina (cat. 25), a part de tres compartiments, igualment fragmentaris, conservats al Museu de Lleida: diocesà i comarcal: diocesà i comarcal (cat. 26).

Pel que fa a la promoció del retaule marià, ens sedueix la idea que els comtes de Ribagorça tinguessin quelcom a veure amb l'encàrrec, tal com van fer amb l'escultura en terracota que presidia el retaule major de l'església del castell. En cas que la donació de la darrera i l'execució del retaule haguessin estat més o menys simultànies, és a dir vers 1450, el promotor hauria estat Joan I de Ribagorça, el futur rei Joan II, comte entre 1425 i 1458. Emperò, si la imatge fos posterior, sempre dins del segle XV, l'hauríem de relacionar amb algun dels seus successors. El primer fou el seu hereu, el príncep Ferran de Girona i I de Ribagorça, és a dir, Ferran el Catòlic, que va estar al capdavant del comtat entre 1458 i 1469. Tot seguit el domini va passar a mans d'un germanastre seu, Alfons d'Aragó (1415-1485), fill bastard del rei Joan II, finalment legitimat⁵⁰⁰. Va heretar el comtat el seu fill, Joan d'Aragó (1457-1528), comte entre 1485 i 1512, un dels promotors artístics més importants del seu temps a la Corona, com ha posat de relleu Yeguas, i de qui conservem el seu mausoleu al Monestir de Montserrat, tot i que bastant refet⁵⁰¹. Aquest personatge va ser castlà de la Val d'Aran entre 1485 i 1496, i amb ell pot tenir a veure l'activitat de Bartomeu Garcia (a qui identifiquem amb el Mestre de Vielha) en tres parròquies d'aquesta vall, Vielha, Vilac i Betrén⁵⁰². En resum, allò que paga la pena remarcar és que si l'encàrrec hagués vingut del casal comtal ribagorçà, això emplaçaria al nostre pintor treballant per a un dels llinatges catalans més importants de l'època, directament emparentat amb el casalici reial.

⁵⁰⁰ Alfons va ser comte entre 1469 i 1485, i va destacar en la vessant militar acabdillant les tropes reials en nombroses conteses bèl·liques. Va ser el primer Duc de Vilafermosa (1464) i també va posseir el títol de mestre de Calatrava (1443-1454), entre altres distincions nobiliàries (NAVARRO 1982, 159-204, especialment 197-199).

⁵⁰¹ YEGUAS 2000, 325-327; YEGUAS 2012, 25 i ss.

⁵⁰² Vegeu el subapartat «8.4. El Mestre de Vielha, deixeble de Pere Garcia. La proposta d'identificació amb Bartomeu Garcia».



5. L'ETAPA BARCELONINA. GARCIA AL CAPDAVANT DEL TALLER DE BERNAT MARTORELL (1456-1458)

5.1. CONSIDERACIONS PRÈVIES. LA SIGNATURA DEL CONTRACTE AMB ELS MARTORELL

Deixant de banda la data de 1450 que cap a les acaballes del segle XIX es llegia al retaule de Belcaire d'Urgell (cat. 6), hem vist que la primera notícia que vinculava al nostre artífex amb Catalunya data del 1452 quan, constant com a habitant de Benavarri, confessa un deute de vuit lliures i cinc sous amb el cortiner de Barcelona Joan Ballester (apèndix documental, doc. 6). Entre altres coses, la notícia ha servit per afirmar que, malgrat la seva residència a Benavarri, segurament ja havia establert contactes amb l'ambient barceloní.

Una dada inèdita que avui presentem aquí podria contravenir no solament això, sino una bona part del que fins ara hem afirmat sobre el pintor i la seva formació a Saragossa. El 1443 el pintor Pere Garcia, habitant de Barcelona, signa com a testimoni en un document que es va lliurar l'11 de maig d'aquell any davant el notari Simó Carner⁵⁰³. Si el Pere Garcia que apareix a Barcelona en aquesta data és el mateix que dos anys després ho fa a Saragossa, els dubtes i reformulacions que es poden plantejar sobre la seva formació i etapa inicial són importants. Si es tractés del mateix pintor, podria qüestionar-se el seu aprenentatge al taller de Blasco de Grañén, ja que és altament improbable que un artífex a qui es documenta amb qualificació d'ofici el 1443, estigui formant-se per les mateixes dates a Saragossa.

Podria afirmar-se, en canvi, que aquest Garcia que consta puntualment a Barcelona el 1443 és el mateix que, simultàniament, col·labora com a oficial a l'obrador saragossà de Grañén, però això no lliga fàcilment amb el fet que dos anys després aparegui a Saragossa amb la condició d'«habitant», i no amb la d'«habitant de present». Podria afirmar-se, fins i tot, que Garcia no es va formar a Saragossa, sino que ho va fer a Barcelona, i que va traslladar-se a la capital aragonesa amb posterioritat al 1443 i amb anterioritat al 1445, per col·laborar, primer, amb Blasco de Grañén, i per treballar posteriorment en solitari. Amb tot, això ens desmunta des del punt de vista estilístic la fase aragonesa de Garcia, ja que és poc probable que algú a qui es documenta com a pintor el 1443, i a qui cal suposar una certa formació, aparegui pocs anys després a Saragossa evidenciant una dependència estilística tan gran de

⁵⁰³ AHPB, notari Simó Carner, manual de 1443-1444, vol. 112/5. Devem la notícia a l'amabilitat de Joan Valero, a qui agraïm que ens hagi comunicat la seva existència.

Blasco de Grañén. Per tot plegat, hem preferit no incorporar aquesta referència al corpus documental del nostre artista, a l'espera que en el futur puguin aparèixer noves notícies que permetin establir el vincle amb ell o refutar-lo definitivament.

A finals de 1455 el nostre pintor signava un contracte decisiu en la seva trajectòria professional i, alhora, de gran fortuna historiogràfica entre els especialistes. Les informacions que ens proporciona l'instrument notarial no solament són fonamentals per entendre l'activitat de Garcia a la ciutat comtal, sinó que aporten llum sobre la seva situació professional i personal. Ens assabentem, per exemple, que aleshores ja estava casat. El document en qüestió és una capitulació signada el 4 de desembre de 1455, en la qual es comprometia amb la vídua i el fill del difunt Bernat Martorell (†1452) a fer-se càrrec del taller familiar, des del primer dia de gener de 1456 i durant cinc anys, és a dir, fins l'1 de gener de 1461 (apèndix documental, doc. 7)⁵⁰⁴. El text del contracte estipulava que Garcia havia d'enllestir les obres que romanien inacabades al taller, així com executar els nous encàrrecs que hi arribessin. Rebria com a compensació econòmica la meitat dels beneficis, això és, un xic més del terç que rebia per idèntiques tasques el seu predecessor al capdavant de l'obrador martorellà, el pintor Miquel Nadal. Gràcies al text del document sabem que Garcia es va reservar el dret de finir «algunes obres les quals segons diu te començades e principiades fora Barcinona». Tanmateix, «per favorir e donar endreça en la dita companyia», es demanava al pintor que «estiga e habit en la casa e alberg del dit Bernat Martorell, la qual ha e poseeix en la ciutat de Barcinona en lo cap del carrer del Regomir», i se li cedien per al seu ús les eines del taller. Si acceptava aquesta condició, els Martorell es comprometien a «donar cambra ab son forniment per son jeure». Emperò, si la seva muller es desplaçava a la ciutat comtal, es concedia al matrimoni el dret de llogar una casa «a coneguda dels senyors en Galceran Marquet, argenter, e Gabriel Ballester, pintor», que actuarien en el cas d'haver-hi conflictes entre ambdues parts.

Van actuar com a testimonis Antoni Sauleda, presbíter de Santa Maria del Mar de Barcelona, i Pere Betesa, mercader d'Areny, els quals tornen a testificar en la confirmació dels pactes que els interessats van signar segurament el mateix dia davant el notari Antoni

⁵⁰⁴ La primera notícia sobre la troballa de la capitulació la trobem a DURAN 1934a, 233-235, tot i que el text complet del document no es va publicar fins força més tard, concretament a DURAN 1975, 111-113, nota 27 i 129, doc. 89. En aquesta darrera publicació de Duran no queda clar si la data de signatura del document és el 12 de novembre o el 4 de desembre de 1455. Malauradament, no ho hem pogut comprovar perquè Sebastià Riera, cap de la secció de Fons Documentals de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, ens ha confirmat que el document es troba desaparegut des de mitjan segle XX.



Vilanova (apèndix documental, doc. 8)⁵⁰⁵. És evident que el mercader actuava en representació de Garcia, a qui devia conèixer pels seus orígens ribagorçans⁵⁰⁶, mentre que Sauleda ho feia en nom dels Martorell. Aquest clergue devia ser algú de la màxima confiança de la família del pintor difunt. De fet, Sauleda consta el 12 de juny de 1445, juntament amb Bernat Martorell, com a marmessor testamentari del pintor i miniaturista Rafael Destorrents, que va morir entre 1443 i 1445⁵⁰⁷; i reapareix novament com a marmessor al testament del mateix Martorell, el 13 de desembre de 1452, juntament amb la muller del darrer, Bartomeua⁵⁰⁸. És evident que devia existir una relació molt propera entre ells, i que va poder propiciar, per exemple, que Martorell rebés l'encàrrec d'un dels projectes més importants que mai va executar, el retaule major de Santa Maria del Mar⁵⁰⁹.

No era pas el primer contracte amb aquestes característiques que signaven la vídua i el fill de Martorell, un tipus d'acord que no era rar en el marc de les pràctiques pictòriques de l'època⁵¹⁰. Tenim constància que, a mitjan d'abril de 1453, van signar un acord similar amb el valencià Miquel Nadal⁵¹¹. En aquell moment es van nomenar àrbitres per dirimir qüestions o disputes que poguessin sorgir per l'administració del taller familiar, alguns dels quals eren ben coneguts. Es tractava de fra Genís Despuig, Guillem Marc i el ja esmentat Galceran Marquet, argenters, el pintor Jaume Vergós i el fuster Macià Bonafè. Els problemes amb Nadal no van trigar a aparèixer, i la prova la tenim en què el mateix mes d'abril els àrbitres van dictar una sentència. Tot i això, la col·laboració entre els Martorell i Nadal va continuar fins el 1455, puix es documenten pagaments relacionats amb la

⁵⁰⁵ AHPB, 165/29: Antoni Vilanova, Tricesimum [sextum] manuale, 9-XI-1455/19-I-1456, fol. 18v (ref. a DURAN 1975, 113, nota 27). Aquest document va ser solament referenciat per Duran i Sanpere, que va afirmar que estava datat el 4 de novembre. Es tracta d'un error, ja que la data real és del 4 de desembre, cosa que ens ajudar a establir la data del document perdut que esmentàvem a la nota anterior. Pel que fa a l'esmentada confirmació dels pactes, n'hem efectuat la transcripció, que presentem en annex (apèndix documental, doc. 8), tot i el deficient estat de conservació que presenta causat per les humitats.

⁵⁰⁶ La taula de fundació d'aniversaris del Museu Frederic Marès (cat. 24) esmenta que la muller de Garcia es trobava sebollida a l'església de Sant Miquel d'Areny, localitat d'origen del mercader Betesa. És possible, per tant, que la dona del pintor fos originària d'aquesta localitat propera a Benavarri.

⁵⁰⁷ DURAN 1975, 123, doc. 50.

⁵⁰⁸ DURAN 1975, 126, doc. 71.

⁵⁰⁹ Els documents sobre aquest encàrrec es ressenyen a DURAN 1975, 117 i 124, docs. 10 i 54.

⁵¹⁰ Entre 1456-1457, la vídua d'Arnau Gassies va encarregar al pintor Andreu Fàbrega la finalització d'un retaule dedicat a sant Jaume i la realització d'un segon destinat a l'església de Pesillà, a la Catalunya Nord (PUJOL 2004, 43).

⁵¹¹ La darrera aproximació a la figura de Miquel Nadal ha estat efectuada per COMPANYY-TOLÓ 2005, 246-250.

societat⁵¹². A finals d'aquell any la situació havia de ser delicada, ja que Pere Garcia havia de reemplaçar a Nadal des de l'1 de gener de 1456. No obstant, durant el mes d'octubre encara trobem algun rebut signat pel valencià i els Martorell. Encara el mateix any —la data concreta ens és desconeguda—, la vídua de Martorell requeria l'ajut dels còsols del gremi de pintors com a àrbitres en les desavinences tingudes amb Nadal, que no havia complert les condicions pactades⁵¹³, cosa que demostra, juntament amb l'entrada en escena de Garcia, que els acords ja s'havien trencat. No sabem amb que estaven relacionats els incompliments de Nadal, però van poder condicionar el contracte que va signar el de Benavarri poc després, doncs per exemple, en el moment de redactar el pacte es va especificar que «tendran un llibre en què continuaran tot ço que reebran e pagaran»⁵¹⁴, potser per evitar possibles desavinences.

Un altre fet que crida l'atenció és que, mentre Nadal formava societat amb els Martorell, constava com a part implicada en alguns dels instruments notariais signats amb els clients. Pere Garcia, en canvi, no apareix per enlloc⁵¹⁵. A què es deu això? Primerament, cal dir que no conservem documentació que es refereixi directament a l'execució dels retaules en què Garcia va treballar durant els anys de sojorn a can Martorell. En quant al retaule de Sant Quirze del Vallès (cat. 11), únicament tenim una lacònica referència a un retaule dedicat a sant Quirze, però es tracta d'un document signat el 1454 durant l'època de Nadal, cosa que obliga a pensar que potser el va contractar ell. Si no es va contractar en temps de Martorell pare, és possible que passés el mateix amb el de les santes Clara i Caterina de la Seu de Barcelona (cat. 10) —inclou una sèrie de taules executades per Nadal—, i amb el de Vilalba Sasserra (cat. 12), del qual solament conservem un Calvari que ha estat vinculat a l'encàrrec que Joan de Vilalba, donzell i oïdor de comptes de la Generalitat de Catalunya, havia efectuat a Bernat Martorell, i que aquest només havia pogut enguixar⁵¹⁶.

A part d'aquests tres conjunts conservats, certes notícies documentals podrien indicar que Garcia va intervenir en algun encàrrec més, encara que res es pot afirmar amb rotunditat⁵¹⁷. És el cas del retaule que Miquel Nadal va començar a executar el març de

⁵¹² DURAN 1975, 126-130, docs. 72-74, 80, 84, 86-88 i 93.

⁵¹³ DURAN 1975, 130, docs. 95 i 97.

⁵¹⁴ DURAN 1975, 112, nota 27.

⁵¹⁵ Ho van fer notar Gudiol i Alcolea (GUDIOL-ALCOLEA 1986, 129).

⁵¹⁶ Per als documents relacionats amb els retaules de Sant Quirze del Vallès i Vilalba Sasserra, vegeu els apartats corresponents que dediquem a ambdós conjunts al catàleg raonat d'obres (cat. 11-12).

⁵¹⁷ Per a aquestes comandes que Bernat Martorell deixà inacabades vegeu també RUIZ 2005d, 242-244.



1455 destinat a una església de Sardenya, si és que no el va acabar aquell mateix any⁵¹⁸, o el dedicat a santa Margarida per a la parròquia de Santa Maria de Cardedeu, liquidat a la vídua de Martorell el 3 de gener de 1458⁵¹⁹. Unes línies més avall, comentem els motius que ens porten a creure que el 1458 Garcia va poder trencar el vincle amb els Martorell. Amb tot, és possible que encara treballés en un retaule de la Mare de Déu de l'Esperança, iniciat al seu dia per Martorell pare, destinat a l'església de Sant Joan de Barcelona. Els promotors eren els representants de la confraria dels calceters, i el mestre solament havia arribat a executar el bancal, que ja es trobava al seu emplaçament. És per això que els calceters van contactar amb Bernat Martorell fill per a l'acabament del conjunt. Les parts van signar el compromís de finalització el 12 d'abril de 1458 i Garcia va poder realitzar alguna feina⁵²⁰.

És arriscat especular al voltant de la no aparició del de Benavarri a la documentació relacionada amb el taller dels Martorell, un fet que podria estar relacionat amb el possible trencament de la societat. El pacte expirava l'1 de gener de 1461, però el cert és que el 10 de setembre de 1460 Garcia ja apareix de nou a la seva vila nadiua⁵²¹. Què va provocar que el pacte es trenqués abans del previst? Serà difícil esbrinar-ho, però com a mínim podem conjecturar al voltant de la data en què això es va produir. És interessant fixar-se en què des del moment en què Garcia va entrar en escena, a finals de 1455, i fins el 3 de gener de 1458, no documentem cap encàrrec nou a l'obrador dels Martorell⁵²². Això segurament indica que la feina era abundosa a casa, i que el taller no podia comprometre's a acceptar cap encàrrec nou fins que Garcia enllestís els retaules que romanien inacabats. És molt probable que això es produís el 1458, quan retrobem als Martorell contractant noves obres, ja que el retaule de Sant Quirze del Vallès (cat. 11) és relativament petit, com ho havia de ser el de Vilalba Sasserra (cat. 12). El de la catedral de Barcelona, encarregat per Sança Ximenis de Cabrera (cat. 10), ja estava força avançat —recordem que Nadal va executar la taula central, el bancal i les portes. Tot el que acabem d'exposar, juntament amb el fet que Garcia no aparegui en aquests documents signats a partir de 1458, a diferència del que

⁵¹⁸ SERRA 1990, 112. Publica el document DURAN 1975, 128-129, doc. 87-88. El 8 de març de 1455 Nadal va rebre 10 lliures en concepte de primera paga per l'execució del moble, i es va comprometre a tornar-les si no el podia dur a terme.

⁵¹⁹ DURAN 1975, 130, doc. 98; RUIZ 2002, 116; RUIZ 2003d, 51.

⁵²⁰ DURAN 1975, 130, doc. 99.

⁵²¹ MAIRAL 1987, 537.

⁵²² En aquesta darrera data la vídua i el fill cobren una quantitat pel retaule ja esmentat de Santa Maria de Cardedeu (DURAN 1975, 130, doc. 98).

veiem anys enrere amb Miquel Nadal, tal vegada ens diu que la societat ja era dissolta i que el nostre artífex havia retornat a Benavarri.

Les qüestions que ens podem formular al voltant de la continuació del taller de Bernat Martorell són moltes i diverses, ja que la qüestió és interessant no solament per conèixer l'activitat de Garcia a Barcelona, sinó també per comprendre com funcionaven els tallers del moment i per analitzar certes dinàmiques de l'ofici a la Barcelona d'aquells anys. Què va motivar a la vídua i el fill de Martorell a l'hora de triar el mestre que els havia d'ajudar a fer funcionar l'obrador familiar? Ruiz ha proposat que la joventut de l'hereu per fer-se càrrec del taller patern era un motiu de pes, però que cal valorar l'opció que l'establiment dels contractes amb Nadal i Garcia obeís a un desig de mantenir els elevats ingressos que proporcionava l'obrador, tot establint un paral·lel amb la vida artística del taller de Lluís Borrassà que, un cop mort aquest, també fou bastant curta⁵²³. Sorpren, a més, que els Martorell no es decantessin per pintors oriünds de Barcelona, ja que Nadal era valencià i Garcia aragonès. Com demostra l'elecció del primer, es va optar per un mestre amb un cert prestigi a Barcelona⁵²⁴, però sobta que, en trencar amb ell, s'elegís a un pintor a qui, en principi, hauríem de considerar poc conegut a la ciutat.

És difícil de creure que els Martorell deixessin en mans d'un desconegut un taller amb un prestigi com el seu i, per això, és molt probable que a Garcia se'l conegués més del que imaginem. De fet, el document de 1452 en què Garcia nomenava procurador a Barcelona el pintor cortiner Joan Ballester (apèndix documental, doc. 6), ha servit per dir que Garcia tenia interessos econòmics a la ciutat, o bé que podia haver-hi treballat. En aquest punt es podria recuperar aquell document de 1443 en el qual es parla d'un pintor anomenat Pere Garcia a Barcelona, però no ho farem perquè tot indica que no es tracta del mateix pintor que dos anys després apareix a Saragossa. Sí que traurem a col·lació, en canvi, el paper que en aquesta qüestió van poder jugar els Ballester, ja que quan Garcia apareix per primer cop a Barcelona, un membre d'aquesta família, pintor cortiner, li fa de procurador i comparteix negocis amb ell, mentre que quan signa tres anys més tard els pactes amb els Martorell, un

⁵²³ RUIZ 1997a, 66 i 81; RUIZ 2002, 118-120.

⁵²⁴ Nadal ja apareix treballant a Barcelona el 1445, concretament en un retaule per a la capella de Sant Llorenç de Santa Maria del Mar (DURAN 1975, 123, doc. 48). Un encàrrec que els diputats del General de Catalunya van fer a Miquel Nadal i Jaume Huguet pels volts del 1453, esdevé força il·lustratiu a l'hora de copsar la consideració del seu ofici en relació a altres artífexs. El 16 de novembre d'aquell any, cadascun d'ells va cobrar una quantitat corresponent a uns cartrons per a tapissos que havien executat. Mentre el primer va rebre 55 lliures per dos, Huguet en va rebre 49 només per un (PUIG-MIRET 1909-1910, 414, nota 36).



dels àrbitres nomenats per resoldre conflictes era Gabriel Ballester (apèndix documental, doc. 7), un altre pintor cortiner a qui es documenta diversos cops durant la segona meitat del segle XV⁵²⁵. Potser és només una coincidència, però no deixa de ser simptomàtic que als dos únics documents que connecten el de Benavarrí de forma directa amb la ciutat de Barcelona hi apareguin dos membres d'aquesta família de pintors.

En qualsevol cas, i fos quin fos el prestigi de Nadal i Garcia, el més lògic per part dels Martorell hagués estat triar un pintor barceloní. Per què no Jaume Huguet? El de Valls havia estat veí seu al carrer Regomir, i sempre s'ha especulat al voltant dels vincles que van poder existir entre ells. Emperò, els documents semblen provar que Huguet no necessitava d'una operació com aquella, ja que els encàrrecs que rebia començaven a ser importants en aquelles dates, tot preludiant l'èxit d'anys venidors⁵²⁶. Ell en devia ser conscient, i aquesta era la gran diferència amb Nadal i Garcia, que amb l'acceptació de l'oferiment dels Martorell segurament cercaven fer-se un lloc al mercat barceloní, ja que es tractava d'un dels obradors amb més prestigi del Principat.

D'altra banda, pot especular-se amb possibles recomanacions que algú altre hagués fet als hereus de Martorell en relació a Garcia. En el marc del protagonisme que diversos pintors catalans van tenir en terres aragoneses en aquells anys, cal esmentar a Jaume Romeu, documentat a Saragossa des de 1440⁵²⁷. Possiblement, es tracta del mateix pintor que el 1437 va actuar com a testimoni en el contracte d'un retaule que havia de realitzar Bernat Martorell⁵²⁸, i que ha donat peu a suposar una possible col·laboració amb el darrer⁵²⁹. En traslladar-se a Saragossa, Romeu va contractar el 1451, juntament amb Blasco de Grañén, un retaule per a la confraria de Santa Anna, Sant Bernardí i de la Gloriosa Verge Maria destinat a la capella que la corporació tenia a l'església dels franciscans de Saragossa⁵³⁰. És precisament aquí on podria trobar-se el nexa amb Garcia, que poc abans apareixia també

⁵²⁵ Vegeu les notícies que es recullen sobre ell a SANPERE 1906, I, 8; MAS 1912a, 255; DALMASES 1992, II, 135; RUIZ 2005h, 225.

⁵²⁶ El 1453 cobrava una quantitat, com hem vist, dels diputats del General de Barcelona per l'execució d'un cartró per a un tapís. L'any següent va contractar amb la confraria dels tractants d'animals el magnífic retaule del monestir de Sant Antoni, mentre que el 1455 rebia un encàrrec procedent del monestir de Ripoll i un altre del de franciscans de Berga. A més, els aprenents començaven a arribar al seu taller, fins i tot, alguns vinguts des de Narbona (vegeu el regest d'aquests documents a GUDIOL-ALCOLEA 1986, 163-164).

⁵²⁷ SERRANO 1916c, 153. Sobre aquest artífex vegeu també SERRANO 1916c, 153-159, doc. XIV; SERRANO 1922a, 136-139, doc. CXXVII; CABEZUDO 1957, 71 i 78; FERNÁNDEZ 1997, 46.

⁵²⁸ SANPERE 1906, II, 220; DURAN 1975, 119, doc. 22.

⁵²⁹ RUIZ 1998b, 438. Darrerament s'ha parlat de la seva possible intervenció al retaule de Púbol, ja que aquesta darrera obra es va contractar el mateix 1437 (MOLINA 2003b, 120).

⁵³⁰ LACARRA 2004a, 244-247 i 262, docs. 63-64 i 87.

documentat al costat de Blasco de Grañén. Fora possible, per tant, que Romeu el conegués a Saragossa i que més endavant l'introduís a la família Martorell. A més, els documents demostren que les connexions de Martorell amb pintors actius en territori aragonès no acaben aquí. El 1440 Pasqual Ortoneda va encomanar a Romeu pintar dotze taules d'un retaule per a Villanueva de Gállego (Saragossa)⁵³¹, i el 1446 Bernat Ortoneda, fill de Pasqual, entrava com aprenent al taller de Bernat Martorell⁵³². Tampoc fora estrany, per tant, que Romeu intercedís per a que el fill d'Ortoneda pogués fer una estada d'aprenentatge en dit obrador. No cal dir que tot aquest entramat de relacions de l'antic Mestre de Sant Jordi amb pintors actius a Saragossa és més que suggeridora⁵³³, sense oblidar que cap al 1436-1437 va executar un retaule en terres aragoneses, per a Santa Maria de Montsó, seguint un encàrrec dels diputats del General de Catalunya⁵³⁴. En resum, allò que volem remarcar és que al voltant de l'arquebisbe Mur es van aglutinar un seguit d'artífexs catalans i aragonesos que, com proven els documents, van mantenir relacions laborals intenses en moments posteriors de les seves trajectòries. Garcia es va veure implicat, de tal manera que potser van ser aquests afers professionals saragossans els que el van portar després a Barcelona per fer-se càrrec d'un dels tallers més importants de la Corona d'Aragó.

5.2. LA PINTURA A BARCELONA CAP A 1450

A la Barcelona de mitjan segle XV trobem la convivència de tres maneres de pintar amb nexes i, àdhuc, amb notòries diferències entre elles: la dels hereus del taller de Bernat Martorell, que restarà actiu fins ben entrada la dècada dels cinquanta, la del flamenquitzant Lluís Dalmau i la de la primera època, per altra part poc coneguda, de Jaume Huguet⁵³⁵. El vincle comú entre totes tres tendències vindrà donat pels flamenquismes de la seva pintura, més lleus en el cas de la primera. L'obrador de l'antic Mestre de Sant Jordi és un dels focus fonamentals per entendre com es va produir el pas de la pintura del segon internacional a la d'arrel flamenquitzant, ja que els primers referents «naturalistes» de la pintura catalana apareixeran en determinades obres sortides d'aquest

⁵³¹ SERRANO 1917a, 443, doc. LXXXI.

⁵³² DURAN 1975, 123.

⁵³³ Sobre aquesta qüestió RUIZ 2005d, 244.

⁵³⁴ L'encàrrec s'ha volgut relacionar amb una taula amb la representació de la Mare de Déu envoltada de les Virtuts Teològiques conservada al Philadelphia Museum of Art (EUA) (GRIZZARD 1982, 311-314).

⁵³⁵ DALMASES-JOSÉ 1984, 257.



obrador. Martorell és un artífex que va seguir els pressupostos internacionals de pintors com Lluís Borrassà i Joan Mates, amb tot el que això comportava, ja que la seva pintura mostrava aquells components d'elegància, amanerament, detallisme i lirisme que caracteritzava la dels seus predecessors⁵³⁶. Amb tot, retaules com el de la Transfiguració de la catedral de Barcelona⁵³⁷, o allò conegut del que va realitzar per a Santa Maria del Mar⁵³⁸, palesen una cultura figurativa diferent, més propera a la de Jaume Huguet. Uns volums molt més marcats, un rostres individualitzats que tracten de copsar sempre trets particulars i un detallisme diferent al dut a terme fins llavors, són algunes de les característiques d'aquestes darreres produccions que justifiquen el protagonisme que se li ha atorgat en l'assumpció dels nous corrents, i que ajuden a establir nexes entre la seva pintura i la d'altres artífexs afins al nou lèxic flamenquitzant.

En el marc de l'anàlisi del que va suposar la repercussió del llenguatge martorellià en la pintura dels seus contemporanis, s'han de calibrar adequadament les relacions que va mantenir amb certs entorns pictòrics. Tal com han posat de relleu alguns investigadors, la importància de la seva personalitat queda perfectament reflectida en el fet que el 1446, per desig del llavors arquebisbe de Saragossa Dalmau de Mur, el fill de Pasqual Ortoneda entri com aprenent al taller de Martorell. La notícia il·lustra sobre el tipus de vinculacions que es van establir entre els pintors catalans i aragonesos del moment. Res sabem de possibles contactes amb Pere i Jaume Huguet, tot i que repetidament s'ha especulat sobre el grau de protagonisme de Martorell en la formació del genial pintor vallenc, i més si tenim en compte que el 1448 Pere Huguet i Bernat Martorell eren veïns al barri del Regomir. Jaume va haver de conèixer els treballs del darrer, i obres com les més amunt esmentades de Santa Maria del Mar i la catedral de Barcelona entronquen directament amb la seva producció.

Dels mateixos anys són les relacions establertes per Martorell amb artistes italians com Ambrogio Salarii i Dello Delli, amb el miniaturista Rafael Destorrents o amb el pintor Guillem Talarn, a més de la vinculació establerta per la seva vídua i el fill amb Pere Garcia el

⁵³⁶ En paraules de Gudiol Ricart, l'obra de Martorell aglutinava «el naturalismo incipiente de Borrassà, aún muy ligado a las formas convencionales del siglo XIV, y el humanismo de Jaime Huguet» (GUDIOL 1959, 10).

⁵³⁷ Especialment, les taules dels extrems del bancal, tal com ha destacat Español (ESPAÑOL 2002, 319-322; ESPAÑOL 2015, 46).

⁵³⁸ RUIZ 2002, 92-97.

1455⁵³⁹. Aquestes dades posen sobre la taula la complexitat dels intercanvis i fluxos amb altres artistes que Martorell i els seus hereus van mantenir en aquells anys. Les seves relacions amb aquests artistes italians posa sobre la taula un tema sobre el qual les llacunes de coneixement que tenim són força importants, el de la penetració de formes italianes vinculades a la revolució renaixentista que es vivia a les repúbliques italianes. En general, el ressò que aquell llenguatge *all'antico* va tenir a Catalunya va ser inexistent. Els influxos més palpables van ser, d'una banda, el del treball a Barcelona d'alguns escultors toscans afins encara a les formes internacionals⁵⁴⁰; i de l'altra, el possible llegat del pintor i miniaturista Alfonso Rodríguez —Alfonso de Còrdova— que durant els anys cinquanta havia treballat a Ferrara per a Borso d'Este, i a Nàpols per Alfons el Magnànim. Durant els anys seixanta ens apareix a Barcelona a les ordres del conestable Pere de Portugal, que el tenia en molt bona consideració —«pictor noster nobis ob suum acutissimum ingenium plurimum dilectus»—, i que el va protegir en diferents ocasions. També va treballar per a Joan II. La darrera notícia que tenim d'ell és del 1473, quan va contractar per 900 florins el retaule major del monestir de Sant Cugat del Vallès⁵⁴¹.

Un dels ressorts que van activar l'assumpció de les formes flamenques a Catalunya va ser la realització per part de Lluís Dalmau de la Mare de Déu dels Consellers, entre 1443 i 1445. La presència d'aquest pintor a Catalunya és una manifestació més del intens flux bidireccional d'artistes entre Barcelona i València, fonamental també per entendre la penetració de les formes flamenques a la capital catalana⁵⁴². La pintura que Dalmau va realitzar per als consellers barcelonins és un exemple manifest de la penetració de les formes eyckianes més pures al nostre territori, en un moment en què a Barcelona el millor pintor era Martorell. El resultat final aconseguit per Dalmau va ser excel·lent, i ningú pot discutir que va ser un projecte profundament innovador en les formes, en el missatge que transmetia i en la forma com es feia. Amb tot, si observem amb deteniment el procés de recepció d'aquesta obra a la Barcelona del seu temps, i si valorem la possible incidència sobre l'obra dels pintors autòctons, ens adonarem que el resultat va ser decebedor. L'encàrrec del

⁵³⁹ Els documents que atesten les relacions amb aquests artistes els trobem recollits a GUDIOL-ALCOLEA 1986, 122-124.

⁵⁴⁰ VALERO 2008c, 197-207.

⁵⁴¹ MOLINA 2001b, 519-529.

⁵⁴² En aquest context s'ha de situar també l'estada de Jaume Huguet a València (1445-1448), o el trasllat de Jaume Vergós II per treballar al costat de Jacomart (1448). A la inversa, podem parlar de l'arribada a Barcelona de pintors com Miquel Nadal, que es va fer càrrec del taller de Martorell. Sobre aquest context, vegeu RUIZ 2015, 85.



consell barceloní ha acabat esdevenint una *rara avis* tant en el context pictòric de la ciutat, com en la pròpia trajectòria de l'artista. Ni el mateix Dalmau va creure en les possibilitats d'aquell llenguatge que cercava el verisme i la plasmació fidedigna de persones, objectes i ambients.

No es pot perdre de vista que per a la materialització de l'obra es va descartar a pintors com Jaume Cirera, Guillem Talarn o al mateix Bernat Martorell, però com a contrapartida, els consellers barcelonins van escollir-ne un que coneixia de primera mà les realitzacions del mestres flamencs contemporanis mercès al seu sojorn a Flandes pocs anys abans (1431), on va poder conèixer de primera mà les realitzacions dels Van Eyck, Robert Campin o Rogier van der Weyden. Dalmau es va instal·lar a Barcelona cap a 1438, i cal pensar que durant els cinc anys que van transcórrer fins a l'inici la Mare de Déu dels Consellers, va realitzar pintures diferents i innovadores que, possiblement, van cridar l'atenció dels consellers barcelonins. Tal com ha assenyalat Molina, cal veure en la tria de «(...) lo millor e pus apte pintor que encerchar e trobar se pogués (...)» un reflex del gust dels promotors, diferent al que tenien la majoria dels seus conciutadans. El domini per part del valencià de les noves tendències flamenques no devia passar desapercebut als promotors del retaule barceloní, tots ells membres de la oligarquia urbana de la ciutat, un grup social que mostrava clares inclinacions vers els productes de luxe flamencs que arribaven a la capital catalana a través de la importació. L'elecció del pintor, per tant, duia implícit un judici de valor per part dels consellers. A l'igual que Dalmau, alguns d'ells van tenir accés directe a la pintura dels Van Eyck i els seus contemporanis, i ràpidament van adonar-se de la idoneïtat del llenguatge flamenc per reflectir pictòricament el prestigi de la corporació municipal. Els consellers eren conscients que aquest nou model estètic que fugia dels estereotips i s'emparava en el realisme, era ideal per plasmar la seva magnificència i, per extensió, la de la institució a la qual representaven. En definitiva, sembla que des del primer moment van perseguir un objectiu elevat: aconseguir efectuar una obra completament diferent a les que realitzaven a Barcelona els pintors autòctons⁵⁴³.

Quin era el gust imperant a la Barcelona de mitjan segle XV? A la vista d'allò conservat, ràpidament s'intueix que per a la materialització dels seus projectes els promotors cercaven mestres que conjuminessin alguns elements innovadors amb la tradició pictòrica hereva del segon internacional. Per tant, no es perseguia un trencament radical amb els paradigmes

⁵⁴³ Sobre totes aquestes qüestions, vegeu MOLINA 1999, 173-228.

vigents. Tot i l'èxit que en principi caldria augurar-li, no podem deixar de preguntar-nos sobre el poc ressò que tingué al nostre país la via oberta per Lluís Dalmau. En aquest sentit, la segona obra que conservem d'ell, també documentada (1448), el sant Baldiri de l'església de Sant Boi de Llobregat⁵⁴⁴, denota un important canvi de rumb en relació amb allò que pocs anys abans l'artista havia realitzat per a la casa de la ciutat de Barcelona, ja que va deixar de banda aquells aspectes vinculats al mimetisme flamenc i va emprar recursos característics de la tradició pictòrica catalana, com són, per exemple, els fons gofrats i daurats⁵⁴⁵.

Malgrat la predilecció dels clients barcelonins per aquella pintura més afí a la tradició dels fons daurats, i els recels vers l'opció flamenca més estricta que representava Dalmau, determinats sectors de la societat es van deixar seduir, ja durant la primera meitat del segle XV, pels productes que arribaven de Bruges, Gant, Brabant, Brussel·les, Anvers o Malines, entre ells els tapissos i les arts de l'objecte⁵⁴⁶. L'arribada d'aquestes manufactures, entre les quals trobem tapissos, vitralls, escultures en terracota i terra de pipa, làmpades i canelobres de llautó, o pintures i escultures de petit format, s'ha d'entendre en el context de les importants relacions comercials que es van establir entre Barcelona i Bruges⁵⁴⁷. Es conserven nombroses dades en aquest sentit⁵⁴⁸. Algunes d'aquestes obres anaven destinades a edificis públics, com el vitrall executat a Bruges destinat a la sala del Trentenari de la casa de la ciutat, que va ser efectuat el 1437 a partir d'un model de Bernat Martorell; els tapissos que els germans Jacquet i Tomàs de la Lebra, naturals d'Arràs, i Joan Falsison, van teixir cap a 1440 per a la mateixa casa municipal; el vitrall amb el Judici Final

⁵⁴⁴ AINAUD 1968, 73-86; RUIZ 1997b, 113-127; RUIZ 2000b, 135-149.

⁵⁴⁵ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 159.

⁵⁴⁶ La importació de materials de la zona dels Països Baixos del Sud ja la documentem a Catalunya en moments força primerencs del segle XV. Així, el 1407 els consellers de la ciutat de Barcelona ordenaven la compra d'un parell de vitralls, realitzats a Flandes, amb representacions de les quatre virtuts cardinals, que anaven destinats a la denominada Sala del Trentenari, una estança propera a la capella de la Casa de la Ciutat (SANPERE 1906, I, 74). Més tard, el 1437, es va instal·lar en aquesta mateixa sala un tercer vitrall, realitzat a Bruges, els cartrons del qual havien estat obrats per Bernat Martorell (DURAN 1917, 68). El 1408, Martí l'Humà, des de Barcelona, efectuava la petició al bisbe de València, Hug de Llupià, d'un retaule que aquest havia adquirit a Flandes (RUBIÓ 1908-1921, II, 389, doc. CDX). Existeix igualment constància de la petició que el monarca va fer al mercader barceloní Joan de Llobera d'uns vitralls que el darrer havia adquirit a Flandes (RUBIÓ 1908-1921, II, 389, doc. CDXI). Cfr. MOLINA 1999, 41-42; CORNUDELLA 2012, 25-37.

⁵⁴⁷ Mercaders com Joan de Llobera i Francesc Moragues, que van fer algun encàrrec a Borrassà (MADURELL 1949-1952, VIII, docs. 247, 249-250, 264 i 272-273) i Martorell (PLANAS 1991, 115-142), mantenien relacions econòmiques amb Flandes a través de companyies de draps (BATLLE 1969, 535-552; CARRÈRE 1978, I, 552, nota 208, i 554). Sobre el consolat dels catalans a Bruges, vegeu DESPORTES 1999, 375-390.

⁵⁴⁸ Remetem als treballs de ESPAÑOL 2009, 253-294; ESPAÑOL en premsa.



que Thierry de Metz va realitzar per a la capella on lluïa la Mare de Déu dels Consellers, en base a un disseny del pintor Guillem Talarn; o el vitrall que Joan de Roure, originari d'Anvers, va realitzar cap a 1437 per al palau de la Generalitat a partir d'una mostra de Lluc Borrassà⁵⁴⁹.

Pel que fa a les pintures, el 1442 es documenta l'arribada a Barcelona d'una caixa de teles pintades des de Bruges, mentre que a l'inventari d'Antoni Cases del 1448 es registren, entre altres manufactures nòrdiques, vàries taules de Flandes «de molt fina mà»⁵⁵⁰. Es documenta també l'adquisició el 1453 per part dels mercaders de la ciutat de Barcelona a Joan Berenguer Thora, llavors resident a Bruges, d'un retaule amb la Nativitat de Jesús que es va destinar a la capella de la Llotja de la ciutat, el qual va ser completat amb un marc de fusta que va ser executat per Macià Bonafé⁵⁵¹. Finalment, sabem que el conestable Pere de Portugal posseïa dos tapissos teixits a Brussel·les cap a 1450-1460, a partir de cartrons de Rogier van der Weyden, un dels quals avui es conserva a la Seu de Saragossa⁵⁵². Tot i l'interès per aquests objectes, l'èxit del lèxic flamenc en pintura a Catalunya no serà mai equiparable a l'assolit a Castella, un territori que es va mostrar especialment receptiu a les formes nòrdiques, ja que en el moment de penetració de les mateixes, la crisi artística era prou manifesta⁵⁵³.

La tercera personalitat, el paper de la qual es considera fonamental en el decurs dels canvis que va patir el llenguatge pictòric català a mitjan segle XV, és Jaume Huguet. La seva arribada a Barcelona es va produir al mateix temps que la de Dalmau, cap a 1438. La seva filiació al flamenquisme s'ha situat tradicionalment sota l'influx del darrer, mentre que s'ha relegat a un segon pla allò que va poder assumir de Martorell. Serà segurament l'estada d'Huguet a València, entre 1445 i 1448, la que va condicionar d'una forma especial la seva pintura i la seva forma tan peculiar d'entendre l'art. En terres valencianes, malgrat aparèixer documentat al costat de pintors com Jaume Mateu, afins al llenguatge internacional, va conèixer de primera mà el fervent clima d'exaltació eyckiana que allà es vivia. Els documents ens parlen de diverses obres de Jan van Eyck que van passar per la

⁵⁴⁹ Publiquen aquestes notícies DURAN 1975, 99, 139-140 i 249-250; VIDAL 2003, 71-73. N'ha destacat el seu valor en el context de la penetració dels flamenquismes a Barcelona RUIZ 2015, 96, nota 37.

⁵⁵⁰ Manllevem aquestes informacions de ESPAÑOL 2001, 304 i 309.

⁵⁵¹ BERNAUS 2009, 317-318.

⁵⁵² CAMPBELL 2015b, 138-141.

⁵⁵³ YARZA 1992, 138.

capital del Túria⁵⁵⁴. És molt possible que el de Valls en veiés alguna o, si més no, que entrés en contacte amb les produccions d'artistes com Jacomart, que començaven a incorporar a les seves obres determinats aspectes d'aquestes pintures importades. Al darrer se l'ha volgut identificar amb dos dels millors pintors que trobem a València en aquells anys, el Mestre de la Porciúncula i el Mestre de Bonastre, dos artífexs —hi ha qui ha proposat la unió d'ambdues personalitats— les obres dels quals es caracteritzen per l'assumpció d'aspectes eyckians⁵⁵⁵. Aquest és el clima artístic que va descobrir Huguet, i a la vista de la síntesi posterior que va efectuar, hem de deduir que en va copsar alguns aspectes essencials, malgrat que la majoria dels seus treballs no presentin les directes evocacions flamenques dels pintors valencians que hem esmentat aquí.

Sí que les veiem, en canvi, en un dels treballs que devia efectuar de forma immediata al seu retorn de València, el retaule de Vallmoll (cap a 1448-1450), del qual es conserven la Mare de Déu dels Àngels i l'Anunciació, respectivament, al Museu Nacional d'Art de Catalunya i al Museu Diocesà de Tarragona⁵⁵⁶. La ressonància eyckiana és molt evident, i d'aquí que calgui considerar-la una obra poc posterior a la seva estada valenciana. El vincle amb la Mare de Déu dels Consellers és, també, obvi. Amb tot, es detecten importants diferències d'estil entre aquests compartiments i altres obres poc posteriors del mestre, amb la qual cosa ens adonem que Huguet va suavitzar la seva pulsio nòrdica i es va acostar a posicionaments tradicionals, menys flamenquitzants, com el que va prendre Lluís Dalmau en el sant Baldiri de Sant Boi de Llobregat. Aquesta darrera obra ha esdevingut un referent clarivident per parlar de la síntesi que Huguet va realitzar entre allò més purament nòrdic i la tradició autòctona. Rebutjant el mimetisme radical de la tendència flamenca, tot i que manllevant alguns aspectes, «la via Huguet» es va articular en base a una reinterpretació pròpia del component flamenquitzant, en el marc d'una pintura de caràcter autòcton en la qual el verisme, el decorativisme i l'anècdota fluïen i es fusionaven en benefici d'una estètica de visió integral.

En paraules de Molina, en la figura d'Huguet trobem personificada «la sujeción a los principios estéticos y mentales de una determinada clientela», o el que és el mateix, a

⁵⁵⁴ Es recullen i es comenten les referències a BENITO 2001, 23-30; RUIZ 2015, 82, entre altres.

⁵⁵⁵ Sobre aquest panorama valencià de finals dels anys quaranta i la dècada dels cinquanta, així com sobre la complexitat d'identificació dels mestres de la Porciúncula i Bonastre, vegeu BENITO 2001, 31 i ss.; GÓMEZ 2001k, 118-123; GÓMEZ 2001l, 192-197; MONTOLÍO 2003, 208-213; RUIZ-MONTOLÍO 2008d, 154-157; CORNUDELLA 2008, 83-111.

⁵⁵⁶ AINAUD-GUDIOL 1948, 55; RUIZ 2008, 282-285.



través de l'evolució de la seva obra, podem veure com es passa de l'acceptació de les novetats flamenques en un primer moment —Vallmoll—, per caure més endavant en una mena d'involució que troba raó de ser en la completa subjecció al gust dels promotors⁵⁵⁷. El mestre de Valls va treballar per al conestable Pere de Portugal i per a la Generalitat de Catalunya. Va efectuar retaules per als principals monestirs i parròquies de Barcelona i rodalies. Confraries i gremis barcelonins van ser part important de la seva clientela. Documentem, no cal dir-ho, l'entrada al seu taller d'aprenents i ajudants. Va estar al capdavant de la corporació de freners i pintors. I sabem, d'altra banda, que es va comportar com un veritable artista-empresari. Totes aquestes qüestions ens el presenten com un triomfador, un campió de la pintura que hauria pogut donar molt més de sí en matèria d'innovació si el clima català, és clar, hagués fomentat actituds proteccionistes i purament creatives com de les que van gaudir els pintors de les repúbliques italianes. La Consagració de Sant Agustí del retaule que va efectuar per a la confraria dels pellaires, és la millor mostra del que diem⁵⁵⁸. La seva qualitat és realment excepcional, i ens presenta un mestre que, per força, va haver de conèixer determinades conquestes del Renaixement florentí, no sabem si directament o a través d'intermediaris. Encara que l'havia de realitzar Lluís Dalmau, que el 1452 el va contractar per l'increïble preu de 11.000 lliures, Pere Garcia segurament mai va veure aquest retaule, ja que la seva execució es va iniciar el 1463. Amb tot, calia esmentar-lo aquí perquè va ser una de les grans fites de la pintura barcelonina d'aquells anys.

Tots aquests detalls de la personalitat d'Huguet no fan més que provar que ens trobem davant el principal artista del seu temps, el més sol·licitat entre els seus contemporanis. Hi ha un parell de dades interessants que poden il·lustrar-nos al voltant d'això. El 1453 els diputats de la Generalitat de Catalunya van decidir encarregar tres tapissos dedicats a sant Jordi, per als quals van sol·licitar dos dels cartrons al pintor Miquel Nadal, i el tercer a Huguet. El de Valls va cobrar millor que el valencià. Els tapissos estaven acabats el 1455 i van ser teixits a Bruges⁵⁵⁹. Són diverses les conclusions a extreure de la comanda. És evident que els diputats es van inclinar per una manufactura determinada, la nòrdica, i que van rebutjar la possibilitat de contractar a algun tapisser del país. Tanmateix, tenien força clar que el disseny havia d'anar a càrrec d'artistes autòctons. Huguet i Nadal, davant l'absència

⁵⁵⁷ MOLINA 1992, 4.

⁵⁵⁸ Sobre el retaule de Sant Agustí, que anava destinat a l'església de Sant Agustí el Vell de Barcelona, vegeu ALCOY 1993d, 186-193; RUIZ 2000c, 3-40.

⁵⁵⁹ PUIG-MIRET 1909-1910, 414.

de Martorell, devien ser dels pintors més afamats del moment. Ho prova el fet que aquell mateix any Nadal es fes càrrec del taller del darrer, poc abans que ho fes Pere Garcia. Per què els diputats no van pensar en Dalmau a l'hora de dur a terme els cartrons? Quelcom similar va ocórrer encara una trentena d'anys després, el 1486, quan els obrers de Santa Maria del Mar de Barcelona van decidir convocar un concurs que servís per adjudicar l'execució de les pintures de l'orgue major de l'església. Curiosament, el candidat rebutjat va ser, ni més ni menys, que Bartolomé Bermejo. I qui va endur-se la comanda va ser, com no, Jaume Huguet⁵⁶⁰.

5.3. UN ENCÀRREC DE SANÇA XIMENIS DE FOIX I DE CABRERA: EL RETAULE DE LES SANTES CLARA I CATERINA DE LA CATEDRAL DE BARCELONA

Una de les obres que Pere Garcia es va trobar iniciades i pendents de finalització quan es va fer càrrec del taller de Martorell, va ser el retaule que una membre del patriciat barceloní havia encarregat per a la seva capella funerària de la catedral de Barcelona (cat. 10) (fig. 195). El conjunt, dedicat a les santes Clara i Caterina, encara es conserva en una de les capelles de la Seu, tot i que desplaçat del seu emplaçament original. Aquesta promotora era Sança Ximenis de Foix i de Cabrera (†1474), filla de Bernat IV de Cabrera, vescomte de Cabrera i de Bas, que va concebre el moble com la culminació de la decoració del seu espai privatiu. No conservem ni una sola referència sobre la contractació i execució del conjunt, però sí posseïm nombroses dades sobre la promotora i algunes sobre el procés d'embelliment d'aquell espai, que havia d'acollir les seves despulles i les de la seva mare. Tot indica que Sança va encarregar el retaule als Martorell cap a 1450-1453, ja que l'obra revela que alguns dels compartiments van ser executats per Miquel Nadal, en concret, el principal, la predel·la i les portes, i aquest artista no va començar a treballar amb els Martorell fins l'any 1453.

Pel que fa a la promotora, es tracta d'un personatge d'atzarosa vida. Sança es va casar el 1408 amb Arquimbald de Foix (†1419), senyor de Noailles, una aliança que li va permetre entroncar amb la casa de Foix, atès que el seu espòs era fill del comte Arquimbald de Grailly⁵⁶¹. Arquimbald era un noble al servei del duc de Borgonya, Joan sense Por, i això va

⁵⁶⁰ L'obra, amb tot, finalment va ser executada per Pere Alemany i Rafael Vergós (BASSEGODA 1925, 408-411, doc. 7).

⁵⁶¹ Sobre el personatge vegeu SOLÀ 1954, 1252-1258; ANDREU-CANELA-SERRA, 1992; VALERO 2005-2006, 48-50; VINYOLES 2005, 117-130; VINYOLES 2008, 89-101; VINYOLES 2009, 263-279. A més, era



implicar el trasllat de Sança per viure en aquella luxosa cort. És molt possible que aquests contactes amb un dels entorns més fastuosos de l'Europa del moment, modelessin algunes facetes de la personalitat de Sança, entre elles la de promotora artística, i que potser va projectar en aquesta capella que va fer erigir a la catedral de Barcelona⁵⁶².

Vídua des del 1419, va restar un temps a la cort borgonyona i, cap a 1421, va retornar a Barcelona. Dona segurament d'empenta i de fort caràcter, es va fer càrrec personalment de l'administració del seu ingent patrimoni. Malgrat veure's obligada a passar llargues temporades fora de la ciutat, posseïa residència a Barcelona, al carrer de Santa Anna. Era una persona pietosa que habitualment feia deixes a monestirs i hospitals de la ciutat, a més de culta. En aquest sentit, es tenen notícies sobre adquisicions de llibres d'orientació espiritual franciscana que proven que Sança llegia el llatí⁵⁶³. La seva folgada situació econòmica i la voluntat de prestigi personal la van dur a sol·licitar un espai privatiu a la catedral de Barcelona, seguint l'exemple d'altres personatges i nissagues del moment. Sança va fer la sol·licitud al Capítol, i la concessió li va arribar el 1431. Se li va concedir una capella ubicada als peus de la seu, al cantó de l'Epístola, erigida en temps de l'arquebisbe Francesc Climent Sapera, però sense que es coneguin dades precises sobre la seva erecció, que segurament es va escometre entre el final de la segona dècada del segle XV i els anys vint⁵⁶⁴. La construcció ja devia estar enllestida a finals del 1431, atès que es documenta un pagament a Ponç Colomer pel perfilat de la capella. En aquell moment l'espai era ja anomenat «de santa Caterina i de santa Clara», i així ho proven els documents, segons ha apuntat Valero⁵⁶⁵. L'any següent es feia efectiva la cessió definitiva de l'espai a Sança, que va efectuar a canvi una donació de 300 florins per a l'obra de la Seu⁵⁶⁶.

A partir d'aquell moment la promotora va bolcar-se en la dotació i embelliment de la capella, procés que va incloure l'execució d'un sepulcre d'alabastre per part de l'escultor

germana de Bernat Joan de Cabrera, a qui s'ha proposat com a promotor del celebèrrim tríptic de Sant Jordi i la Princesa de Jaume Huguet (RUIZ 1993c, 104-111; ALCOY 2004, 107 i ss.).

⁵⁶² Manllevem aquestes reflexions de VALERO 2005-2006, 49.

⁵⁶³ VALERO 2005-2006, 50.

⁵⁶⁴ MAS 1906, 50-51; AINAUD-VERRIÉ 1942, 44; VALERO 2005-2006, 51.

⁵⁶⁵ VALERO 2005-2006, 51. Ruiz ha destacat el paper de Sança en la determinació d'una de les advocacions de la capella, la de santa Clara, que ha relacionat amb la proximitat del personatge a l'espiritualitat franciscana (RUIZ 2007, 262).

⁵⁶⁶ MAS 1906, 50-51. El pagament es va fer en diferents terminis, i així ho atesten els documents publicats per Valero (VALERO 2005-2006, 64-65, docs. I-IV).

Pere Oller, l'adquisició de diferents objectes d'orfebreria i algun llibre⁵⁶⁷, el tancament amb una reixa que va ser realitzada el 1450 pel ferrer Joan Vilalta, i policromada el mateix any pel pintor Joan Cabrera⁵⁶⁸, i la realització del retaule que aquí estudiem. Pel que fa a l'obra del sepulcre, tradicionalment s'havia relacionat amb una notícia de 1436, i pel seu estil s'havia atribuït a Pere Oller⁵⁶⁹. No fa gaires anys, emperò, Valero va demostrar que la notícia d'aquell any podia correspondre en realitat a l'execució de l'arcosoli que l'acull, i que la tomba d'alabastre va efectuar-se uns anys després. En aquest sentit, el 13 de setembre de 1442, l'obra de la Seu reconeixia haver rebut un pagament de Sança «dela capella de santa Clara e tomba dela senyora sa mara»; mentre que altres notícies del 1444 demostraven que, efectivament, l'autor del sepulcre havia estat l'escultor Oller. Una altra referència documental sembla indicar que el sepulcre s'havia enllestit vers el 14 de gener de 1445, atès que en aquesta data es procedia a instal·lar-lo al lloc que li corresponia⁵⁷⁰. La col·locació, per tant, pot servir per datar les pintures murals que trobem a l'arcosoli, sobre les quals la historiografia n'havia parlat amb un cert interès. Mostren *l'elevatio animae* de la difunta i el seu acolliment pel Totpoderós, la Mare de Déu i sant Miquel. Tradicionalment s'han atribuït a Lluís Dalmau o al seu entorn directe⁵⁷¹, però una proposta més recent les relaciona, hipotèticament, amb Jaume Vergós I, atès que el 1443 i el 1444 aquest pintor rep uns pagaments per part de Sança en relació a uns treballs indeterminats⁵⁷².

⁵⁶⁷ Una visita pastoral de 1444 revela que a la capella s'hi custodiava un «calzer dins e defora daurat ab ses smalts en lo pom, en lo un dels quals es lo senyal dela senyora de Novalles, e ab sa patena daurada ab smalt de sede magestatis», a més d'un missal (VALERO 2005-2006, 59). També s'ha especulat amb la possibilitat que una creu encarregada el 1449 per Sança a l'orfebre gironí Pere Àngel es destinés a la capella (RUIZ 2000b, 148, nota 32; VALERO 2005-2006, 59; RUIZ 2007, 266). El contracte per a la realització de la creu es publica a FREIXAS 1983, 265-266, doc. LXXXVI.

⁵⁶⁸ SANPERE 1906, I, 296-297. L'esment del ferrer l'extraiem de AINAUD-VERRIÉ 1942, 45. Aquests autors referencien altres notícies sobre el pintor Cabrera dels anys 1441, 1443 i 1445, quan signa en diversos documents al costat de Francesc Vergós. Altres dades fan pensar a aquesta autors en un probable origen jueu del mestre (AINAUD-VERRIÉ 1942, 56). Pel que fa Joan Cabrera, vegeu les notícies que es recullen a VALERO 2005-2006, 63, amb alguna d'inèdita.

⁵⁶⁹ DURAN 1956, 236. Aquell any es documenta un pagament de 20 florins de Sança a l'obra de la Seu relacionat amb la seva sepultura (MAS 1906, 50).

⁵⁷⁰ Sobre aquestes qüestions vegeu VALERO 2005-2006, 52.

⁵⁷¹ Va ser Post el primer en vincular-les a Dalmau (POST 1938, 23-25). Vegeu també RUIZ 2000b, 142-149; RUIZ 2007, 262-266.

⁵⁷² Vegeu VALERO 2005-2006, 59-61. La proposta de Valero ha estat replicada per Francesc Ruiz: «Al ponderar la posibilidad de que fuera Jaume Vergós I el artífice de estas pinturas hace falta, cuando menos, valorar el fuerte flamenquismo que tienen y su calidad artística, la cual difícilmente podía ser lograda por un pintor especializado en hacer entremeses y del cual se desconoce la contratación de ningún retablo. Todo esto se hace más insostenible si las pinturas son datadas antes del inicio del año 1445, apenas cuando los postulados flamencos fueron divulgados en la ciudad de Barcelona debido a la llegada de Lluís Dalmau» (RUIZ 2007, 265).



La presència d'aquest sepulcre a la capella feia pensar que en ell s'hi va sebollir la promotora, però la seva existència contrastava amb una de les disposicions del seu testament de 1471, en què afirmava que volia ser enterrada al subsòl de la capella, abillada amb el característic cordó franciscà, i que es cobrís la tomba amb un drap negre de llana enlloc de l'habitual drap d'or⁵⁷³. L'aparició, amb tot, del document de 1442 en què s'especificava que la tomba era destinada a la seva mare, Timbor de Prades, ha clarificat la qüestió. Aquesta dada s'ha analitzat al costat de la interpretació dels escuts heràldics que figuren als murs de la capella (fig. 62), a l'arcosoli sepulcre (fig. 63) i al mateix retaule (fig. 64). Valero ha identificat els emblemes de les parets amb Sança, mentre que els de l'arcosoli de la tomba els ha associat amb la seva mare. El de Sança és un escut partit: 1^{er}, quarterat en creu, 1^{er} i 4^{rt} amb tres pals i 2^{on} i 3^{er} amb dues vaques; 2^{on}, una cabra amb bordura de peces. Són les armes de Foix i Bearn combinades amb les dels Cabrera. Pel que fa a l'emblema de Timbor de Prades, és un escut caironat, també partit: 1^{er}, cabra amb bordura de peces; 2^{on}, quarterat en sautor, 1^{er} i 4^{rt} amb quatre pals, 2^{on} i 3^{er} plens de flors de lis. Es tracta, per tant, de les armes dels Cabrera i els Prades⁵⁷⁴.

Aquesta diferenciació entre els dos escuts sembla lògica si tenim present que la capella era una iniciativa de Sança, amb la qual cosa l'heràldica dels murs permetia l'establiment d'una associació directa entre aquell espai i la seva persona. Altrament, amb la col·locació dels emblemes de Timbor de Prades a l'arcosoli de la tomba allò que s'aconseguia era que el sepulcre s'associés fàcilment amb la finada. Aquesta duplicitat d'armes es posa novament de manifest en el retaule de Garcia, en què tots dos escuts es combinen a les portes, al guardapols i als compartiments superiors. Això segurament indica que Sança no només pretenia que el projecte es relacionés amb ella, sino també amb la seva difunta mare, i que aquesta voluntat la tenia decidida des de feia temps⁵⁷⁵.

No és necessari insistir en la voluntat d'exaltació del llinatge que suposa aquest ús de les armes privatives, però sí cal posar de manifest que la profusió amb que els emblemes heràldics van situar-se en els diferents elements que integren el conjunt indica que la promotora no només cercava proveir-se d'un espai on descansar eternament, sino

⁵⁷³ ANDREU-CANELA-SERRA 1992, 31-32; RUIZ 2000b, 147, nota 30. El primer en esmentar el testament de Sança fou SANPERE 1906, I, 297.

⁵⁷⁴ VALERO 2005-2006, 54. La identificació de la tomba amb Timbor de Prades ha estat rebutada per Francesc Ruiz, que ha defensat que la tomba fos potser destinada a acollir les despulles de Joana de Foix i de Cabrera, filla de Sança (RUIZ 2007, 265-266).

⁵⁷⁵ Pel que fa a l'anàlisi de l'heràldica, són també interessants les precisions que s'efectuen a AINAUD-VERRIÉ 1942, 46, en què clarament diferencien entre un escut i l'altre.

prestigiar de forma pública la seva figura i la de la seva mare⁵⁷⁶. Sança va fer representar amb orgull les armes respectives amb l'objectiu d'obtenir el reconeixement dels seus conciutadans, que a través d'aquests emblemes podien saber qui hi havia al darrere d'aquella empresa artística i devocional⁵⁷⁷. L'heràldica era l'element que li permetia aconseguir aquest objectiu, i alhora, que s'admirés el resultat d'una obra feta amb cura i sensibilitat, desenvolupada amb el pas dels anys i seguida de prop per la seva promotora, que va triar a artistes força rellevants del panorama barceloní del moment i que, segurament, va intervenir també en la determinació i disseny del missatge espiritual d'arrel franciscana que havia de transmetre el retaule.

Sembla que Sança no va perdre l'oportunitat d'emprar l'heràldica com a mitjà de promoció personal en altres ocasions, atès que hem conservat alguns vestigis d'altres empreses artístiques que semblen confirmar-ho. És el cas d'una rajola blava produïda a Manises cap a mitjans del segle XV que mostra les seves armes, avui conservada a la col·lecció Mascort (inv. 3.066)⁵⁷⁸, que romanía sense identificar i que cal associar a algun projecte artístic relacionat amb les residències de Sança (fig. 65). Passa exactament el mateix amb diversos bogets d'un mateix teginat, conservats en diferents col·leccions particulars, que mostren l'heràldica de Timbor, però que incorporen les vaques de Béarn (fig. 66)⁵⁷⁹. Aquesta actitud d'exhibicionisme heràldic, ben habitual en els projectes artístics de la noblesa catalana del moment, es fa novament palesa en la decoració d'objectes d'ús quotidià de Sança, segurament peces d'orfebreria o tapisseries que embellien els interiors de les seves residències⁵⁸⁰.

El retaule va ser segurament un dels darrers elements duts a terme del mobiliari litúrgic de la capella, i sabem que romanía pendent d'executar-se el 1447. D'aquell any data una petició al cabiscol de la catedral, per part dels dos beneficiats de santa Caterina, amb la qual li sol·licitaven que fes complir el compromís assumit per Sança Ximenis de Cabrera

⁵⁷⁶ L'exaltació familiar es reforçava, també, amb la presència de sant Lluís de Tolosa en un dels entrecarrers del retaule. Era germà de Blanca d'Anjou, muller de Jaume II, i la seva figura apareix molt vinculada a la nissaga de procedència de la mare de Sança, els Prades. Vegeu RUIZ 2000b, 142, nota 19; VALERO 2005-2006, 62; ESPAÑOL 2008, 135-168.

⁵⁷⁷ MOLINA 1999, 39-40.

⁵⁷⁸ CASANOVAS-CERDÀ 2013, 46, cat. 36.

⁵⁷⁹ Molt possiblement, aquest bogets deuen procedir d'alguna de les residències que la família tenia en terres catalanes. El que nosaltres reproduïm pertany a la col·lecció de l'amic Jordi Llorens (Barcelona), a qui agraïm les facilitats concedides per al seu estudi.

⁵⁸⁰ En una clàusula secreta del seu testament relativa als seus béns mobles, Sança va estipular que tots els objectes que portessin les seves armes fossin donats a institucions o persones determinades, amb la condició que no els venguessin, o que es destruïssin abans de vendre'ls (VINYOLES 2008, 98).



anys enrere, quan se li va concedir la titularitat de la capella de les santes Clara i Caterina. La promotora havia d'acceptar a aquests beneficiats a la seva capella, atès que havien estat traslladats a un altre espai on hi havia massa beneficiats i això dificultava el desenvolupament del culte. Demanaven, a més, que es traslladés a l'espai privatiu de Sança una pintura de santa Caterina que havia de restar al culte mentre no s'hi erigís un nou retaule⁵⁸¹.

Tenint en compte que cap a 1450 es documenten els treballs d'execució i policromia del reixat de la capella, no pot descartar-se que Sança encarregués el retaule per aquelles dates. Atès que en la seva realització van intervenir els dos pintors que, *a posteriori*, es van fer càrrec del taller de Bernat Martorell, això és, Miquel Nadal i Pere Garcia, es dedueix que la promotora va encomanar la realització al taller més important de pintura que hi havia en aquell moment a Barcelona. Si realment ho va fer cap a 1450, haurem de tenir en compte que Martorell era encara viu —va morir el 23 de desembre de 1452. Això implica reconèixer que Martorell i els seus ajudants potser van començar a treballar-hi. Podrien justificar-ho les grans semblances existents entre la santa Eulàlia d'una de les portes, amb la santa Caterina d'un conjunt de taules del Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 64042). Si va ser així, la mort li va impedir a Martorell finir el projecte⁵⁸². En tot cas, el fet que algunes de les parts principals del conjunt mostrin els estilemes de Nadal podrien indicar que la primera campanya important de pintura es va iniciar cap a 1453, que és quan el valencià va començar a col·laborar amb els hereus de Martorell. Una altra opció és que l'ascendent martorellà d'algunes figures es justifiqui per la possible intervenció de Bernat Martorell fill⁵⁸³, a qui també es documenta com a pintor i que, juntament amb la seva mare, és qui contracta l'abril de 1453 a Nadal per dirigir l'obra familiar i, posteriorment, a Pere Garcia⁵⁸⁴.

En qualsevol cas, no sabem amb exactitud quan es va iniciar l'execució del retaule, però allò evident és que en la seva realització hi van intervenir, principalment, dues mans amb molta força i personalitat. Aquesta casuística que posa de manifest l'anàlisi de l'estil es corrobora

⁵⁸¹ RIPOLL 1868, 107; AINAUD-VERRIÉ 1942, 44-45; RUIZ 2000b, 148, nota 32; VALERO 2005-2006, 62.

⁵⁸² Hipòtesi suggerida per MACÍAS 2011, 142.

⁵⁸³ La possibilitat que el fill de Martorell intervingués en aquest retaule i en el dels sants metges ha estat reivindicada per ALCOY 1998, 286-287 i VALERO 2005-2006, 63.

⁵⁸⁴ Pels mateixos anys Bernat Martorell II apareix signant altres documents relacionats amb retaules, cosa que també justificaria la seva possible intervenció. Vegeu els documents recollits a GUDIOL-ALCOLEA 1986, 124 i 130. Cfr. RUIZ 2005d, 242-244.

amb allò que diuen els documents relacionats amb la gestió del taller del difunt Martorell. Els hereus del pintor de Sant Celoni primer van contractar Miquel Nadal, amb qui van signar un conveni de col·laboració l'abril del 1453. Nadal va començar a treballar de forma immediata en encàrrecs com el retaule del sants Cosme i Damià de la catedral de Barcelona, l'obra que va servir per atribuir-li la part corresponent del conjunt de les santes Clara i Caterina. El dels sants metges es trobava en execució el 1453, hi llavorava Nadal el 1454, i sembla que es va enllestir abans del 19 de desembre de 1455⁵⁸⁵. Hem de deduir, per tant, que el mestre valencià va treballar en el retaule de Sança Ximenis de Cabrera pels mateixos anys, això és, entre 1453 i 1455, lapse dins el qual va executar el compartiment central, la predel·la i les portes.

Quan Nadal va trencar el compromís amb els Martorell, segurament a finals de 1455 —el litigi entre ells continuava encara l'any següent—, és Garcia qui es fa càrrec de l'obrador i es troba amb el retaule ja iniciat. L'1 de gener de 1456 el de Benavarri va començar a treballar en aquells encàrrecs que es trobaven iniciats al taller, i és molt possible que aquesta fos la primera obra que va atacar amb els pinzells. En la part executada per ell, a més, destaca la presència de sant Bernardí de Siena i sant Vicent Ferrer, cosa que va fer suposar a Post que l'obra s'havia pintat amb posterioritat a 1450 i 1455, dates que corresponen, respectivament, a la canonització dels dos sants esmentats⁵⁸⁶. Com veiem, aquestes dues dates esdevenen *terminus post quem* per a l'execució del conjunt i es corresponen perfectament amb el període d'activitat de Pere Garcia a Barcelona, que cal situar entre 1456 i 1458. En el cas de la imatge del sant valencià, la seva presència al retaule es justifica per aquesta canonització recent, que va celebrar-se a Barcelona amb anterioritat al 29 de gener de 1456, amb una processó que va commemorar la seva elevació als altars⁵⁸⁷.

Desconeixem quan de temps li va ocupar a Garcia la finalització de l'obra, però és possible que no anés gaire més enllà del 1456 o 1457, en cas que s'hi dedicés en exclusiva, o una mica més tard si el seu acabament el va simultaniejar amb el d'altres obres que romanien sense finir a l'obrador. Sigui com sigui, Garcia també va trencar els pactes amb els Martorell abans del previst, i els documents demostren que la seva intervenció al retaule de les santes Clara i Caterina no pot ser posterior a 1458. En aquest sentit, el 27 d'octubre de

⁵⁸⁵ Vegeu els documents recollits GUDIOL-ALCOLEA 1986, 130.

⁵⁸⁶ POST 1938, 186.

⁵⁸⁷ Del 29 de gener data la promulgació del bàndol municipal que esmentava que la processó ja s'havia celebrat (AINAUD-VERRIÉ 1942, 56).



1460 el retaule dels dominics de Cervera (cat. 13) ja era enllestit⁵⁸⁸, una obra que Garcia va haver de contractar, per força, després de trencar els pactes amb els Martorell. Sabem, a més, que el retaule cerverí es va encomanar amb posterioritat al 25 de maig de 1459, ja que la seva realització va ser una disposició testamentària d'Antoni Cabeça, i en aquella data encara era viu —a no ser que fes testament molt abans de morir. Per força, quan va signar aquest compromís, Garcia ja no treballava per als Martorell. En conclusió, no conservem cap esment documental sobre el desenvolupament dels treballs d'execució del retaule encarregat per Sança Ximenis de Cabrera, però podem establir la seva cronologia a través de vies paral·leles que determinen que la intervenció del pintor de Benavarri es va dur a terme entre 1456 i 1458.

Estilísticament, es detecten en el moble dues mans principals, les de Miquel Nadal i Pere Garcia, a més de la hipotètica col·laboració de Juan de la Abadía el Vell en els compartiments realitzats per aquest segon, una intervenció sobre la qual tornarem més endavant. Cal aïllar, a més, una quarta mà que correspon al pintor que va efectuar els sants i santes del guardapols. La seva manera de fer sembla deutora de Garcia, al que imita en certa manera, encara que presenta uns estilemes força independents. Els trets facials de les seves figures són arrodonits, i destaquen per la presència d'uns ulls exageradament grans. El pintor mostra poca perícia en resoldre les mans, a més de certes desproporcions que es detecten entre cos i extremitats. Atesa la seva intervenció al retaule, força secundària, cal veure en ell a un col·laborador puntual del taller, amb una importància similar a la de Juan de la Abadía el Vell. Emperò, ni l'un ni l'altre tornaran a aparèixer en retaules del mestre de Benavarri.

El primer en fer una anàlisi més o menys acurada de l'obra va ser Salvador Sanpere i Miquel el 1906, encara que el moble s'havia exhibit a l'Exposició d'Art Antic celebrada a Barcelona el 1902⁵⁸⁹. Sanpere va atribuir la paternitat de l'obra al pintor Joan Cabrera, tot i que va apuntar, ateses les diferències d'estil, que va ser assistit per algun ajudant. Va considerar que si Cabrera va encarregar-se de la pintura de la reixa que tancava la capella, va poder fer el mateix amb el retaule, amb l'afegit que no descartava un lligam familiar amb la promotora de l'encàrrec⁵⁹⁰. Von Longa, el 1923, va advertir la duplicitat de mans que

⁵⁸⁸ Així ho demostra l'època del darrer pagament fet a Garcia, que ha publicat LLOBET 2013, 161.

⁵⁸⁹ BOFARULL 1902, n. 45, núm. 1.

⁵⁹⁰ SANPERE 1906, I, 295-302.

presentava el conjunt⁵⁹¹, aspecte que va ser reprès anys després per Benjamin Rowland que, a part de qüestionar l'atribució de Sanpere a Joan Cabrera, va distingir perfectament les dues mans principals i va aïllar la presència d'una tercera. La principal era, segons ell, la mateixa que va executar el retaule de Sant Quirze del Vallès (cat. 11), que relacionava amb Pere Huguet, mentre que l'autor del compartiment central, de la predel·la i de les portes, segons ell, era Jaume Huguet en la seva fase juvenívola⁵⁹².

Gertrud Richert, va partir del treball de Rowland i defensava la intervenció de quatre mans diferenciades⁵⁹³. Post, el 1938, fou el primer en orientar correctament l'atribució del conjunt en vincular una part al Mestre de Sant Quirze, sense descartar el proposat per Sanpere i Miquel⁵⁹⁴. No obstant, van ser Ainaud i Verrié els qui van encertar definitivament amb la qüestió, en proposar la identificació de l'anònim Mestre de Sant Quirze amb Pere Garcia⁵⁹⁵. Des del 1934 se sabia que Garcia s'havia fet càrrec del taller de Martorell substituint Miquel Nadal⁵⁹⁶, i a la vista de què es tractava d'un retaule en el qual havien intervingut ambdós, el van situar en el context de gestió de l'obrador martorellà⁵⁹⁷. Temps després, serà Gudiol qui va efectuar la proposta d'intervenció de Juan de la Abadía el Vell⁵⁹⁸.

5.4. LA COL·LABORACIÓ DE JUAN DE LA ABADÍA EL VELL A BARCELONA

Entre els aspectes menys analitzats sobre el sojorn de Pere Garcia al taller dels Martorell, destaca una hipòtesi de Gudiol Ricart amb la qual defensava —en base a arguments de tipus estilístic— la col·laboració de Juan de la Abadía el Vell (doc. 1473-1498) al retaule de Santa Clara i Santa Caterina de la catedral de Barcelona (cat. 10), i al dels sants Quirze i Julita de Sant Quirze del Vallès (cat. 11)⁵⁹⁹. Ha estat una proposta generalment acceptada per aquells que s'han referit al pintor. Gudiol va afirmar que s'apreciava de manera especial en determinades composicions del retaule de la catedral, per exemple, en l'escena de la

⁵⁹¹ VON LONGA 1923, 32.

⁵⁹² ROWLAND 1932, 70 i ss.

⁵⁹³ RICHERT 1934, 313-320.

⁵⁹⁴ POST 1938, 206-211.

⁵⁹⁵ AINAUD-VERRIÉ 1942, 57.

⁵⁹⁶ DURAN 1934a, 233-235.

⁵⁹⁷ GUDIOL 1944, 50.

⁵⁹⁸ GUDIOL 1955, 281-282.

⁵⁹⁹ Post ja havia advertit anys enrere de la presència d'un col·laborador en les taules executades pel Mestre de Sant Quirze (POST 1938, 206-211).



decapitació de Santa Caterina (fig. 201)⁶⁰⁰. Personalment, no veiem la mà de Juan de la Abadía al retaule de Sant Quirze del Vallès, però sí al de la Seu, en el qual s'aprecien una sèrie d'aspectes que no reapareixen en realitzacions contemporànies de Garcia, com és l'ombregat difús de la majoria dels rostres, un tret característic de moltes de les realitzacions de Juan de la Abadía⁶⁰¹.

A la vista del que diem, sembla que el protagonisme de Juan de Abadía en l'encàrrec va ser important⁶⁰². Junt al seu fill homònim, es tracta d'un artífex especialment actiu a Osca i la seva àrea d'influència, encara que es documentem obres seves en regions on també va treballar Pere Garcia⁶⁰³. Interessa destacar que durant alguns moments de la seva trajectòria va aglutinar al seu voltant pintors que, altres cops, apareixen vinculats al de Benavarrí, un aspecte que podria justificar la col·laboració a Barcelona amb Garcia. Així, en dos documents de 1483 relacionats amb l'execució per part del darrer del retaule major de l'església dels franciscans de Barbastro (apèndix documental, docs. 26 i 29), consten com a testimonis els pintors Franci Joan Baget i Pau Reg, residents «de present» a casa de Garcia. Crida l'atenció que, just l'any abans, Baget signés un contracte d'aprenentatge amb Juan de la Abadía per un període de dos anys⁶⁰⁴, vincle que, en principi, romaní actiu quan el documentem a Barbastro al costat de Garcia. La situació genera l'aparició del dubte sobre si el compromís entre Baget i Abadía s'havia trencat, però basant-nos en la relació que van mantenir posteriorment, tot porta a pensar que no va ser així⁶⁰⁵. Què feia Baget allotjat «de present» a casa de Garcia si encara li restava un any de contracte amb Juan de la Abadía? Existia algun tipus de lligam o de relació professional que unís a Garcia i Abadía? És possible que aquest vincle no es materialitzés en cap aliança professional estricta, això és, confirmada davant notari i amb uns objectius més o menys concretats, però és plausible que no haguessin perdut el contacte després de la col·laboració a Barcelona. Una explicació

⁶⁰⁰ GUDIOL 1955, 281; GUDIOL 1971, 56. Amb anterioritat a Gudiol, Post havia apreciat vincles entre Juan de la Abadía i el grup de pintors que són objecte del nostre estudi. En relació al Mestre d'Almudévar, personalitat sota la qual s'amagava en aquell temps Juan de la Abadía, el professor nord-americà asseverava que la seva pintura denotava una hipotètica formació al taller de Pere Espallargues (POST 1941, 443-445).

⁶⁰¹ Aquesta tècnica de «difuminat compacte» havia estat detectada per Gudiol anys enrere (GUDIOL 1944, 50). Per a les obres de Juan de la Abadía, vegeu les que s'apleguen a POST 1941, 443-469.

⁶⁰² És possible que entre les «soldades e altres messions les quals se hauran a pagar per ocasió de la dita companyia» (DURAN 1975, 112, nota 27), s'incloués el sou de Juan de la Abadía.

⁶⁰³ Sobre Juan de la Abadía, vegeu JARDÍ 2010, 3-15, que recull la bibliografia anterior.

⁶⁰⁴ Per als documents que ens parlen de la relació entre Juan de la Abadía i Franci Joan Baget, vegeu el subapartat «7.9. El retaule major del monestir de Sant Francesc de Barbastro (1482-1485)».

⁶⁰⁵ VELASCO 2002-2003, 81-82. Sobre aquestes qüestions, vegeu el subapartat «7.9. El retaule major del monestir de Sant Francesc de Barbastro (1482-1485)».

a la presència de Baget a casa de Garcia a Barbastre és que l'auxiliés en l'execució de l'encàrrec dels franciscans que, pel que diuen els documents, va ser un del més ambiciosos que el pintor va abordar. Requeria de mà d'obra per satisfer-lo i, tal vegada, Juan de la Abadía li va cedir un parell d'aprenents.

Encara sobre la naturalesa de la col·laboració entre Pere Garcia i Juan de la Abadía a Barcelona, podria ser que el darrer fos un simple artesà contractat per realitzar tasques qualificades dins el taller. Tanmateix, i atès que devia ser jove quan Garcia va executar el retaule de Sança Ximenis de Cabrera —no oblidem que el darrer esment de Juan de la Abadía a la documentació és del 1498—, és també possible que fos un antic aprenent que, amb el pas del temps, hagués adquirit una certa rellevància dins l'obrador del de Benavarri. D'aquí que la seva intervenció al retaule de la Seu de Barcelona sigui rellevant. Podríem estar al davant un perfil d'artífex similar al de Pere Espallargues i el Mestre de Vielha, als quals trobem col·laborant amb Pere Garcia al retaule de Montanyana. Un cop acabada aquesta hipotètica estada al taller del de Benavarri, Juan de la Abadía es devia independitzar i establir a Osca, on normalment va dur a terme encàrrecs en àrees allunyades d'aquelles on Garcia acostumava a treballar⁶⁰⁶. Res sabem dels contactes que van poder existir entre ells *a posteriori*, però la presència de Franci Baget a casa de Garcia podria esdevenir la prova d'un vincle que es va allargar en el temps.

Fos quina fos la categoria del lligam, el fet és que certs treballs de Juan de la Abadía palesen l'influx del nostre protagonista. Caldria fer un estudi acurat, però bàsicament, es tracta de concomitàncies dins el terreny compositiu i de semblances molt localitzades entre alguns dels personatges realitzats per ambdós mestres. L'exemple que crida més l'atenció és la transposició exacta que Juan de la Abadía va fer del model compositiu de la Coronació de Benavarri (cat. 7) en una taula avui custodiada al Musée des Arts Décoratifs de París (inv. 11290) (fig. 181), préstec que, afegit a la col·laboració barcelonina i a la presència de Baget a casa de Garcia el 1483, incrementa la llista d'arguments per pensar en l'existència d'una relació personal entre ells.

⁶⁰⁶ Emperò, cal esmentar algun treball efectuat per a viles ribagorçanes o de l'entorn de Barbastre i la Llitera. És el cas del retaule dedicat al Salvador per a la parroquial de la Puebla de Castro, ben a prop de Graus, servat avui al Museo de Zaragoza (LACARRA 1970, 91-100, fig. XIII), el retaule de Santa Quitèria de la col·legiata d'Alquézar, de cap al 1475 (LACARRA 1993g, 438-439), o una taula amb l'Anna Triple procedent de Sixena (PÉREZ 1996, 38-39).



Sense l'evidència de l'exemple que acabem de comentar, tenim el cas de l'Anunciació del retaule de Sant Salvador de Broto (Osca)⁶⁰⁷, en la qual es detecten importants relacions amb composicions de Garcia i els seus seguidors. Per exemple, amb la taula amb el mateix tema del retaule de Montanyana (cat. 22) (fig. 278). I el mateix podem dir d'una taula conservada en una col·lecció particular de Barcelona, que relacionem amb al taller de Garcia (cat. 45) (fig. 383). No són només lligams compositius els que ens porten a l'establiment del vincle, sinó que, fins i tot, localitzem força semblances en les solucions adoptades en alguns rostres. També observem afinitats interessants amb algunes anunciacions del Mestre de Vielha, com la del retaule de l'església del Miracle de Balaguer⁶⁰⁸, i també amb composicions del mateix tema efectuades per Pere Espallargues⁶⁰⁹.

D'altra banda, en alguna de les obres relacionades amb el període primerenc de Juan de la Abadía, s'aprecia alguna solució que recorda la manera de fer de Garcia. Així, al retaule de la col·legiata d'Alquézar, l'àngel que acompanya al Crist de Dolors és directament deutor de qualsevol dels representats en obres de la primera etapa del de Benavarrí. En relació a obres d'un moment més avançat, les solucions emprades per Abadía en la configuració dels rostres de Santa Caterina a la taula central del retaule de l'església de la Magdalena d'Osca, i al sant Miquel d'una taula procedent de Liesa (Osca), avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya⁶¹⁰, són similars a l'Herodia del retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21) (fig. 261). A aquest conjunt de treballs podem afegir-hi un Calvari que en temps de Post es conservava a la col·lecció Nathan de Marsella (França), així com una taula amb el mateix tema del Museo de Zaragoza, que presenten grans semblances amb els models del de Benavarrí, no només quant a l'esquema, sino inclús pel que fa a la caracterització dels personatges⁶¹¹.

5.5. DOS RETAULES PER A SANT QUIRZE DEL VALLÈS I VILALBA SASSERRA

Al Museu Diocesà de Barcelona es conserva una segona obra relacionada amb l'estada de Pere Garcia al front del taller de Bernat Martorell, el retaule dels sants Quirze i Julita procedent de Sant Quirze del Vallès (cat. 11) (fig. 206). Es tracta d'una d'aquelles obres

⁶⁰⁷ El retaule de Broto avui es conserva al Museu de Saragossa (LACARRA 1970, 91-100). Una reproducció de l'Anunciació a LACARRA 2003a, 61, fig. 38.2.

⁶⁰⁸ VELASCO 2006a, 148, fig. 32.

⁶⁰⁹ Sobre aquest tema, vegeu VELASCO 2006a, 92-93.

⁶¹⁰ POST 1941, figs. 207 i 209.

⁶¹¹ POST 1941, 461-464, fig. 217; LACARRA 2003a, 61, fig. 39.

sobre les quals ja existia un compromís d'execució abans que Garcia es comprometés amb els Martorell per dirigir l'obrador. Ho certifica un document de l'11 de juliol de 1454 en el qual Miquel Nadal retornava una quantitat que havia rebut en concepte de paga i senyal per l'execució d'un retaule dedicat a sant Quirze que s'havia compromès a pintar⁶¹². La notícia no especifica el destí de l'obra, però tot indica que es tracta del moble posteriorment executat per Garcia, com molt bé van apuntar Gudiol i Alcolea⁶¹³. Si el pagament que Nadal retornava era en concepte de paga i senyal, cal deduir que el retaule no s'havia començat a pintar. Per tant, tot fa pensar que el retaule es va despatxar un cop Garcia s'incorporà al taller dels Martorell. Hem comentat que el de Benavarri és possible que abandonés Barcelona vers el 1458, i d'això deduïm que l'obra deuria executar-se entre 1456 i aquesta data.

El darrer conjunt del qual es disposa d'informació documental que confirma que Garcia va executar mentre va estar al capdavant de l'obrador martorellianà, és el que va realitzar per a la localitat de Vilalba Sasserra (cat. 12) (fig. 216). Fins fa escassos anys, no es tenia coneixement que el de Benavarri hagués efectuat un retaule per a l'església d'aquesta localitat, però un creuament de dades amb l'existència d'una taula en una col·lecció particular de Barcelona amb la representació del Calvari, ha permès arribar a aquesta conclusió. La procedència d'aquesta taula la determina un article publicat el 1938 per Antoni Gallardo, que la va veure a l'església vella de Vilalba Sasserra i la va reproduir al seu text⁶¹⁴. La taula era coneguda des de poc abans⁶¹⁵, i un cop es va produir la identificació del Mestre de Sant Quirze amb Pere Garcia, es va situar dins l'etapa barcelonina del mestre, a partir del seu estil i procedència⁶¹⁶.

De forma sagaç, Ruiz va relacionar aquest compartiment amb un document publicat temps enrere per Madurell⁶¹⁷. Atès que la taula presenta a la part superior dos escuts heràldics amb les armes dels Vilalba, l'esmentat investigador va connectar-la amb la liquidació de la testamentaria de Bernat Martorell del 17 d'octubre de 1454, en la qual es menciona el retaule que Joan de Vilalba, donzell i oïdor de comptes de la Generalitat de Catalunya, havia encomanat a Bernat Martorell pare. La mort del pintor va provocar que només pogués

⁶¹² DURAN 1975, 110 i 127-128, doc. 80. El document és esmentat prèviament per AINAUD-VERRIÉ 1942, 56.

⁶¹³ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 132, cat. 400.

⁶¹⁴ GALLARDO 1938, 195. La fotografia es troba a la pàgina 188 de l'article.

⁶¹⁵ GUDIOL 1936, 15, cat. 18, làm. 18; GUAL 1936, 2.

⁶¹⁶ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 132, cat. 401. Cfr. LACARRA 2005, 253-254.

⁶¹⁷ MADURELL 1949-1952, VII, 203-204, reg. 601.



enguixar-lo⁶¹⁸, degut al qual l'obra va enllestir-se *a posteriori*, quan Garcia va agafar les regnes de l'obrador⁶¹⁹. Cal deduir, per tant, que hi va treballar entre 1456 i 1458.

Sobre Joan de Vilalba conservem algunes notícies que poden ajudar a perfilar d'una forma més completa la seva personalitat. Al juliol de 1434 va ser escollit oïdor militar de la Generalitat de Catalunya. Aquest fet podria explicar que contactés amb Bernat Martorell i li encarregués el retaule, atès que el pintor havia treballat prèviament per a la Generalitat. Consta, d'altra banda, com a donzell de la sotsvegueria del Vallès, senyor de la casa de Vilalba, de Vilalba Sasserra i de la quadra de Vallgorguina. Sabem, igualment, que era propietari del castell de Godmar (Badalona) a través del testament de Guillem Leget del 30 d'octubre de 1420, en que feia hereva a la seva filla Joana, que es va casar amb Joan de Vilalba. Van tenir una filla anomenada Elionor, qui va heretar l'esmentat castell, les finques de la Serralada de Vilalba a la parròquia de Palautordera, la vila de Vilamajor i la meitat de Vallgorguina⁶²⁰. El 1414, els marmessors de Guillem Arau li van vendre un molí situat prop de l'església de Vallgorguina, que es trobava molt malmès. Al document consta com a senyor de la casa de la Serra i de la Quadra de Vallgorguina⁶²¹. Aquestes possessions expliquen que consti com a membre del braç militar a les corts de Barcelona, Montblanc i Tortosa entre 1410 i 1412⁶²².

⁶¹⁸ DURAN 1975, 70 i 109.

⁶¹⁹ RUIZ 2003, 51.

⁶²⁰ DEIROS-GINESTA-TRESENTS 2009, 11.

⁶²¹ TENAS 2006, disponible online a <http://www.vallgorguina.cat/recursos-compartits/arxiu/bens3.pdf> (consulta: setembre de 2015).

⁶²² Cortes 1904, 115 i 351.

6. SEGON RETORN A BENAVERRI (CAP A 1458-1473)

6.1. LA MARXA DE BARCELONA: DOS DOCUMENTS DEL 1460

El compromís de Pere Garcia amb els hereus de Martorell expirava l'1 de gener de 1461, però la seva aparició a Benavarri el 10 de setembre de 1460 signant com a testimoni en una sentència arbitral (apèndix documental, doc. 10), ha estat motiu suficient per determinar que el pacte es devia trencar abans del previst, a l'igual que va passar amb Miquel Nadal. Això s'ha confirmat darrerament amb l'aparició d'un document poc posterior i de gran transcendència, ja que corrobora que ell va ser l'autor del retaule procedent del monestir dels dominics de Cervera (cat. 13), avui conservat dispers. Es tracta del darrer pagament per l'execució de l'obra, efectuat el 27 d'octubre d'aquell mateix any (apèndix documental, doc. 11), amb la qual cosa sembla clar que la marxa de Barcelona s'havia produït temps enrere. És molt possible que l'encàrrec cerverí fos un dels primers que va satisfer un cop va marxar de Barcelona, un fet que més amunt hem proposat que es produís el 1458, quan els Martorell tornen a contractar obres després d'un temps sense fer-ho. Atès que Garcia no consta als documents, com sí ho feia Nadal, possiblement indica que el pacte s'havia trencat. La realització del retaule de Cervera, a més, li devia ocupar uns quants mesos, i si s'acabava de pagar a l'octubre, cal deduir que el va iniciar uns mesos abans.

Hem vist com Garcia va marxar de Saragossa davant la possibilitat de poder gestionar un taller amb certa entitat en un altra zona, i el mateix podem dir de la seva etapa a Barcelona. A part, hi ha motius suficients per pensar que el trencament amb els Martorell va ser una raó de pes per donar un gir als seus horitzons professionals. Finalitzat abans de temps aquest acord professional, potser va adonar-se que hi havia més possibilitats de negoci fora de Barcelona, on la competència devia ser ferotge per la presència de tallers com el de Jaume Huguet en plena eclosió d'èxit. No podem oblidar que el gremi de pintors de Barcelona s'havia constituït el 1450⁶²³, i això potser dificultava el desenvolupament d'un artista que no era resident *de facto* a la ciutat.

A Lleida ciutat els Ferrer tenien el mercat força controlat i, potser per això, va veure amb bons ulls restablir-se al seu Benavarri natal, on no tindria tanta competència i on gaudiria de l'oportunitat de controlar un àmbit geogràfic ampli i divers que abastava part de les

⁶²³ YARZA 1983-1985, 149-153.



actuals demarcacions de Lleida i Osca. En aquella regió, i suposem que a tota la Franja, no hi havia cap obrador pictòric que pogués fer-li ombra i la decisió degué ser fàcil. Seria un cas semblant, salvant el temps i les distàncies, al de Ramon de Mur, que segurament es va instal·lar a Tàrraga perquè els Ortoneda controlaven el mercat tarragoní. A més, Tàrraga era un emplaçament de privilegi que li permetia ser a prop tant de Lleida com de Tarragona⁶²⁴. Tenint present que era la seva vila nadiua, Benavarri potser va jugar un paper semblant per a Garcia, ja que era la capital del comtat de Ribagorça, i era propera a nuclis importants com Lleida, Graus, Barbastre o Montsó. Amb Garcia no veurem la gosadia d'instal·lar-se en una ciutat en la qual el mercat pictòric era controlat per altres, com va fer Borrassà en arribar a Barcelona. És probable que no ho necessités, ja que les possibilitats econòmiques que li oferia la zona en qüestió eren majors que les que li podia donar en aquell moment la ciutat de Lleida, per exemple. Amb tot, Garcia va treballar més endavant a la capital del Segre aprofitant la conjuntura d'una ciutat en reconstrucció, després d'un conflicte bèl·lic com va ser la guerra civil catalana (1462-1472). Les seves tasques als retaules que va efectuar per al monestir dels dominics i per a l'església de Sant Joan (cat. 21) molt possiblement s'han d'entendre en aquest context.

6.2. ALGUNES OBRES CONSERVADES I DE FILIACIÓ CRONOLÒGICA DIFÍCIL

Quan Garcia va signar a finals de 1455 els pactes amb els Martorell va sol·licitar que se li permetés «acabar algunes obres les quals segons diu te començades e principiades fora Barcinona» (apèndix documental, doc. 7)⁶²⁵, però desconeixem de quines es tracta. Conservem tota una sèrie de treballs de Garcia, de complexa datació, que per l'estil es mostren molt propers a l'etapa barcelonina i que s'allunyen dels darrers treballs en els quals la presència de col·laboradors és evident. No sabem, per tant, si poden ser alguna d'aquestes obres que el pintor tenia iniciades en el moment de signar el contracte amb els Martorell. Emperò, també podrien ser obres executades poc després d'haver abandonat la ciutat a partir de 1458.

En aquesta indefinició situem una santa Bàrbara conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 16) (fig. 230), que durant molt de temps s'ha considerat originària de l'església andorrana d'Encamp. Es tractava d'una procedència força dubtosa vinculada al

⁶²⁴ Esmenta aquesta possibilitat en relació a Ramon de Mur YARZA 1983-1985, 136.

⁶²⁵ DURAN 1975, 111-113, nota 27.

comerç antiquari, ja que la taula va ingressar al museu a través d'una adquisició efectuada als germans Juñer, antiquaris de Barcelona. El fet que no procedís d'aquella regió cap altre treball atribuït al pintor era sospitos, i la revisió de la documentació de la Junta de Museus ho ha certificat, ja que hem pogut demostrar que es va produir una confusió amb una taula ingressada poc abans des de l'església andorrana esmentada, una taula cimera amb la Mare de Déu i el Nen amb quatre àngels atribuïda al Mestre d'All (inv. 15973)⁶²⁶.

Sigui com sigui, el rostre de la santa Bàrbara demostra que no va ser executada gaire lluny en el temps del retaule de Cervera (cat. 13), que datem al 1459-1460, ni tampoc d'un altre conjunt que es troba en una situació semblant a la taula de la santa, un carrer lateral de retaule dedicat a sant Miquel originari de l'església de l'Ametlla de Segarra (cat. 14). L'estil i la procedència segarrenca d'aquesta altra obra indica que va poder ser realitzada pels mateixos anys, aprofitant que Garcia treballava a la zona. Al retaule de Cervera hem adscrit un compartiment inèdit dedicat a sant Antoni (fig. 222) que pot ajudar a situar dins el mateix període una obra similar, de la qual no es posseeix cap informació, però que presenta unes formes afins a les dels treballs fins ara esmentats. Ens referim a un sant Antoni Abat conservat al Williams College Art Museum (Williamstown, Massachussets, EUA) (cat. 19) (fig. 235), i que Post va veure en comerç a París⁶²⁷. El tipus deriva del mateix model que el pintor va emprar al retaule de Bellcaire d'Urgell (cat. 6) (fig. 165), amb la qual cosa també podria ser que fos un treball anterior al període barceloní. Passa quelcom similar amb un Calvari que el 1929 es va vendre a París i que el 1967 es trobava novament en comerç a Nova York (cat. 17) (fig. 232), afí a un esquema que trobem a la taula amb el mateix episodi de Tamarit de Llitera (cat. 8) (fig. 186), però també als de diverses representacions del tema que Garcia va efectuar mentre va estar a Barcelona, com veiem als retaules de la Seu barcelonina, al de Sant Quirze del Vallès o a la taula de Vilalba Sasserra (cat. 10-12) (figs. 196, 208 i 216).

Igualment complexa és la inclusió en aquest moment de la seva trajectòria d'un parell d'obres més, les portes d'un retaule antigament conservades a l'església de Fonts (cat. 15) (figs. 228-229), destruïdes —en principi— durant la Guerra Civil Espanyola, i un sant Maties de la col·lecció Junyent (cat. 18) (fig. 234). Ens manca molta informació sobre aquestes taules, però en el cas de les primeres, és possible que es puguin relacionar amb els treballs

⁶²⁶ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 195, cat. 620, fig. 961.

⁶²⁷ POST 1938, 278-280, fig. 88.



que Garcia va efectuar a Barbastre durant la dècada dels anys seixanta, ja que Fonts no es troba lluny d'aquesta localitat.

6.3. EL RETAULE DE SANT VICENÇ FERRER DE CERVERA (1459-1460)

Dos compartiments de retaule conservats al Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. 218), un tercer avui custodiat al Musée des Arts Décoratifs de París (fig. 220), més un quart que es troba en parador ignot (fig. 221), havien donat peu als especialistes a parlar del retaule que Pere Garcia va executar per al monestir de Sant Domènec de Cervera (cat. 13). Durant molts anys aquesta obra ha estat inclosa dins la denominada «etapa lleidatana» de l'artista, que calia situar cap als anys setanta o vuitanta del segle XV, una consideració conté dues imprecisions. La primera, és que no existeix aital etapa, atès que Garcia va treballar a l'actual demarcació de Lleida en diferents moments de la seva trajectòria, tot i que solament se'l documenta a la capital el 1473. I la segona, la trobem en el fet que el conjunt de Cervera és anterior al que d'antuvi s'havia pensat. Tanmateix, la datació del conjunt s'ha corregit en els darrers anys a partir d'una cronologia que la situava cap a 1455-1456, en base a l'aparició de documentació que no acreditava⁶²⁸. Sortosament, fa poc temps la documentació ha posat sobre la taula la veritable datació, que cal situar cap a 1459-1460, una cronologia que permet confirmar allò que se suposava a través d'altres dades indirectes, això és, que Pere Garcia va trencar abans del previst els pactes amb els Martorell, que expiraven l'1 de gener de 1461.

En un article de recent aparició, Llobet ha donat a conèixer un document del 27 d'octubre de 1460 (apèndix documental, doc. 11) en el qual Pere Garcia reconeixia que els tutors testamentaris d'Angelina Manda, filla del mercader difunt Berenguer Riberó, i que era hereu del carnisser també difunt Antoni Cabeça, li havien lliurat els 50 florins que li devien per la pintura d'un retaule destinat al monestir de predicadors de Cervera, que Cabeça havia manat fer arran de les seves disposicions testamentàries. Al mateix document el pintor reconeixia haver rebut 3 florins per la realització de dos dosserets del mateix retaule⁶²⁹. L'època té una vàlua remarcable, ja que permet confirmar l'autoria del conjunt, la seva cronologia, l'església de destí i el seu promotor. Es dedueix, igualment, que l'obra ja s'havia enllestit, atès que Garcia cobrava la quantitat que li restava pendent. De retruc, del

⁶²⁸ LLOBET 2003, 109-113; VELASCO 2007a, 34-40.

⁶²⁹ LLOBET 2013, 157-161.

preu satisfet en aquest darrer pagament podria escatir-se el preu total de l'obra, 150 florins, si és que realment es va complir el costum de pagar l'encàrrec en tres tandes d'igual quantitat —que no sempre va ser així, com veurem en els contractes signats temps després a Barbastre. El document, cal dir-ho, no menciona que es tractés del retaule de sant Vicenç Ferrer i la Mare de Déu, però ho deduïm del fet que s'expliciti el seu destí, el monestir de predicadors de la vila.

S'ha de tenir present que uns anys abans Llobet ja havia publicat uns altres documents que parlaven de l'interès de la Paeria per erigir un retaule dedicat al sant dominic⁶³⁰, una voluntat que cal relacionar amb la seva canonització el 19 de juny de 1455. Aquests documents, que ja havien estat citats per Faust de Dalmasés i Ramon Miró⁶³¹, demostren que el retaule va ser una conseqüència del context d'enaltiment de la figura de sant Vicenç Ferrer, que havia ascendit als altars de la mà d'un papa conterrani, Calixt III⁶³². Un acord de la Paeria de Cervera del 5 de gener de 1456 detallava que per celebrar l'esdeveniment existia la voluntat de «(...) fer solemnitat, capella e retaule, e ja tenen lo retaule o la forma del dit fra Vicent», i també la d'organitzar una processó «la qual sie cridada ab trompes per la vila e sien sonats los senys e amprades les confraries, segons és acostumat fer en altres proffessions e solemnitat per la dita vila»⁶³³. Cinc dies després, un nou acord de la Paeria convidava als habitants de la vila a participar d'aquesta processó, que havia de tenir lloc al dia següent, el diumenge 11 de gener. El recorregut s'iniciaria a l'església principal de la vila, Santa Maria, i «vila amunt, hirà a Sant Anthoni e, per lo carrer d'Agremunt, tornarà, vila aval, fins al monestir de prehicadors». Un cop al monestir de l'orde a la qual pertanyia el sant, «Haurà-hi solemne missa e sermó, en lo qual hoirets los miracles e santa vida del dit sant Vicent»⁶³⁴.

El 10 de gener del mateix any, això és, cinc dies després que el Consell manifestés la voluntat de celebrar la canonització, i un dia abans de la processó, els frares predicadors cedien la capella de sant Vicenç de l'església del monestir als germans Llorenç i Joan Barrufet, dos membres d'una coneguda nissaga cerverina de mestres de cases, amb la condició que la reparessin i que la dotessin amb els «draps que sint necessaria». En

⁶³⁰ LLOBET 2003, 109-113.

⁶³¹ DALMASES 1890, 211; MIRÓ 1992, 199.

⁶³² VELASCO 2008a, 237-239; VELASCO 2008b, 410-411.

⁶³³ LLOBET 2003, 111, doc. 1.

⁶³⁴ LLOBET 2003, 111-112, doc. 2.



compensació, podrien sebollir-s'hi⁶³⁵. La coincidència amb la celebració dels actes per la canonització del dominic valencià va fer pensar a Llobet que aquesta seria la capella de destí del retaule que es pretenia erigir, i que els promotors del mateix també serien els Barrufet. Tanmateix, l'esmentat historiador no va tenir present —i qui escriu això, tampoc— una informació important que s'ofereix al document: la capella que els dominics cedien als Barrufet no era la de sant Vicenç Ferrer, sino la de «sancti Vicencii confessoris»⁶³⁶. Tot plegat explica que quatre anys després sigui en realitat el carnisser Antoni Cabeça qui apareix com a promotor del retaule dedicat al sant valencià.

La celebració de la canonització a Cervera sembla que va generar un conflicte entre el govern municipal i alguns membres de l'estament eclesiàstic cerverí, ja que el 14 d'abril d'aquell any, tres dies després de la festa, el consell de la vila acordava sol·licitar a les autoritats del bisbat de Vic que corregissin i castiguessin als clergues que havien criticat des de la trona l'actuació dels paers. Als religiosos no els havia caigut bé que es fessin sonar les campanes i que s'haguessin fet crides per la vila, per que «haurient trechat sagrament e homenatge perque venen contra les libertats de la sglesia»⁶³⁷.

Un aspecte que crida l'atenció d'aquesta documentació és quan els paers esmenten que «(...) e ja tenen lo retaule o la forma del dit fra Vicent», cosa que va fer deduir a Llobet que el conjunt ja era acabat en aquella data⁶³⁸. Amb tot, ja vàrem suggerir que aquests mots podien interpretar-se en un sentit completament contrari: aquesta «forma» podria tractar-se d'una «mostra» —esbós— del pintor, o bé algun tipus de material gràfic proporcionat per l'orde que servís de referència a l'hora de representar al frare valencià⁶³⁹. Tot porta a pensar que es tractava d'això últim, atès que el retaule no es va contractar fins el 1459. Aquesta contractació més tardana descarta l'opció de la «mostra» del retaule, ja que aquest tipus de material acostumava a anar lligat a la signatura d'una capitulació i, a més, s'hauria esmentat a la documentació municipal amb aquest terme, ben difós en aquells anys a tota la Corona d'Aragó. Què era aquesta «forma del dit fra Vicent» de la qual es disposava a Cervera el 1456? Molt probablement, un dibuix o un gravat xilogràfic que mostrava les característiques de la representació del sant. Com apuntem en l'apartat

⁶³⁵ LLOBET 2003, 112, doc. 3.

⁶³⁶ Malgrat vàrem manifestar els nostres dubtes amb la interpretació de Llobet en favor dels Barrufet, el detall sobre l'advocació real de la capella ens va passar desapercebut (VELASCO 2007a, 39-40).

⁶³⁷ LLOBET 2003, 112, doc. 4.

⁶³⁸ LLOBET 2003, 110.

⁶³⁹ VELASCO 2007a, 39; VELASCO 2008a, 251.

corresponent del catàleg (cat. 13), potser era material imprès arribat d'Itàlia, atès que sabem de la circulació en dates força reculades de gravats xilogràfics i calcogràfics amb representacions de sants dominics. No podem passar per alt que, a banda de l'escarida i brevíssima *vita* que va redactar Jean Nider cap a 1437, i d'alguna altra font que devia circular entre els monestirs dels *domini canes*, la vida oficial del sant composta per Pietro Ranzano no va ser aprovada fins el maig de 1456⁶⁴⁰, és a dir, quatre mesos després de la data dels documents de la Paeria de Cervera en què es parla del retaule. Això significa que els frares cerverins tenien necessitat de referents textuais i visuals que els permetessin representar al frare valencià d'acord a l'oficialitat del culte.

La presència de dos donants en un dels compartiments conservats al Museu Nacional d'Art de Catalunya indica clarament que el retaule de Cervera havia estat sufragat per benefactors particulars, possiblement acabats, a la vista de la indumentària amb la qual se'ls va representar. Ho havia intuït Yarza, que va associar l'obra a un encàrrec de caràcter funerari en funció de les importants connotacions soteriològiques de la seva iconografia⁶⁴¹. I ho va encertar. Descartats els Barrufet pels motius ja adduïts, la segona de les troballes documentals de Llobet ha permès escatir, finalment, la identitat del personatge masculí representat als peus del sant en una de les taules. Es tracta d'Antoni Cabeça, un carnisser de Cervera que, pel que sembla, vivia una situació econòmica folgada. El 1453 sabem que posseïa tres albergs i la meitat d'una «taula forana» a la plaça del Blat, relacionada segurament amb el seu ofici⁶⁴². Poc abans del maig de 1459 havia adquirit dos albergs a l'obreria de Santa Maria de Cervera, compra que va permetre tirar endavant les obres del darrer tram de la nau i del campanar del temple⁶⁴³.

Llobet va situar la mort de Cabeça entre el 28 de novembre de 1458, quan encara se'l document viu, i el 29 d'octubre de 1459, quan la seva muller, Manda Mas, ja apareix com a vídua⁶⁴⁴. Tanmateix, una notícia del 25 de maig d'aquest mateix any demostra que encara vivia⁶⁴⁵, per la qual cosa el seu òbit va ocórrer entre aquesta data i el 29 d'octubre de 1459. L'època del darrer pagament a Pere Garcia per la pintura del retaule és del 27 d'octubre de 1460, de la qual cosa es dedueix que el conjunt es va executar entre el 25 de maig de 1459 i

⁶⁴⁰ SMOLLER 2014, 160.

⁶⁴¹ YARZA 1991c, 166-168.

⁶⁴² LLOBET 2013, 159. La dada sobre la taula es publica a LLOBET 1998-1999, 75.

⁶⁴³ BERTRAN 2005, 881.

⁶⁴⁴ LLOBET 2013, 159.

⁶⁴⁵ BERTRAN 2005, 890.



l'esmentada data. Aquestes informacions també confirmen allò que la historiografia havia suposat, això és, que el pintor va interrompre abans del previst el compromís amb els hereus de Bernat Martorell. Recordem que el contracte tenia validesa de l'1 de gener de 1456 fins l'1 de gener de 1461, però el cert és que al setembre de 1460 el pintor ja residia a Benavarri (apèndix documental, doc. 10). El document donat a conèixer per Llobet ha confirmat el mateix, atès que hi consta com a «pictor, ville Benavarri».

Aquesta troballa, altrament, ha permès descartar que el retaule de Cervera i, per extensió, el de l'Ametlla de Segarra (cat. 14), poguessin estar relacionats amb aquella clàusula introduïda per Pere Garcia quan va signar a finals de 1455 el conveni de col·laboració amb els Martorell, en la qual sol·licitava que li fos permès enllestir «algunes obres les quals segons diu te començades e principiades fora Barcinona» (apèndix documental, doc. 7)⁶⁴⁶. Res sabem a dia d'avui sabia d'aquestes obres que Garcia demanava acabar pel seu compte, però entre elles segurament no es trobaven els dos retaules segarrencs, que el de Benavarri va executar després de 1458, quan va abandonar Barcelona.

Finalment, crida l'atenció que els promotors del retaule cerverí cerquessin un pintor de Benavarri per a la materialització de la comanda. Podria deduir-se que en aquells anys Cervera era una localitat sense gaires pintors especialitzats en la pintura de retaules⁶⁴⁷, o també, que qui va encarregar el conjunt havia contactat amb Garcia, tal vegada, a Barcelona. És un cas similar al del pintor Guillem Martí, el qual poc abans va acordar la realització d'un retaule per a la propera vila de Sedó, dedicat a sant Donat⁶⁴⁸. Es tracta d'un mestre tant interessant com desconegut documentat a Mallorca, Barcelona i Perpinyà, de qui no es conserva cap obra que es pugui associar amb ell amb completa seguretat —se li atribueix un díptic de la cartoixa de Valldemosa. Va arribar a ser cònsol dels pintors barcelonins i se l'ha considerat un possible membre del taller de Bernat Martorell⁶⁴⁹, amb la

⁶⁴⁶ DURAN 1975, 111-113, nota 27. Ho vàrem proposar a VELASCO 2007a, 40 i VELASCO 2007b, 59.

⁶⁴⁷ El 1457 es documenta a Bernat Olmell, pintor de Cervera, que en aquell any pintava el porxo de la Paeria (DURAN 1972, 455 i 464). Amb motiu de l'entrada de la reina Joana a Tàrraga el 1460, es va recórrer als serveis d'un pintor de Cervera que va pintar deu senyals de la vila, així com els bordons del pal·li. Miró ha proposat que es tractés d'Antoni de Solanelles, un artífex que acostumava a efectuar els entremesos, la pintura d'escuts i altres feines secundàries a Cervera en aquells anys (MIRÓ 1993, 137 i nota 30). Duran i Sanpere comenta que Solanelles consta documentat entre 1452 i 1488 i que, a més de pintar escuts en torxes i penons, va contractar la pintura d'un retaule (DURAN 1972, 455). Tanmateix, ja se'l documenta el 1442 efectuant la pintura dels escuts de la vila que hi havia a la porta del bordell de Cervera (LLOBET 1997, 24, doc. 7).

⁶⁴⁸ SANPERE 1906, II, XXII-XXIV, doc. XIII; OLIVA 2013, 8-9.

⁶⁴⁹ Sobre Guillem Martí, vegeu RUIZ 2005h, 227, que aplega les notícies documentals conegudes sobre el pintor.

qual cosa ens trobem davant d'un pintor de perfil similar a Garcia que, com ell, en un moment donat va treballar a la Segarra. A Martí, a més, se'l documenta en un algun encàrrec relacionat amb la vila de Solsona, i també en relació a Sant Fost de Campsentelles (1457)⁶⁵⁰, d'on és originari un retaule —de l'església de Cabanyes— dedicat a sant Cebrià que, per ser més tardà, no pot identificar-se amb el contractat per Martí⁶⁵¹.

6.4. UN CARRER LATERAL DE RETAULE DEDICAT A SANT MIQUEL ORIGINARI DE L'AMETLLA DE SEGARRA

Al Museu Episcopal de Vic es conserva un carrer lateral de retaule procedent de l'església de Sant Pere de l'Ametlla de Segarra (Montoliu de Segarra) (cat. 14) (fig. 226). Post l'havia relacionat amb el Mestre de Sant Quirze⁶⁵², però quan aquest pintor es va identificar amb Pere Garcia, l'obra no es va incorporar al seu catàleg. Ho va resoldre Ruiz en proposar l'atribució al de Benavarri, en base a les semblances existents amb una altra obra atribuïda a Garcia procedent de la Segarra, el retaule dels dominics de Cervera (cat. 13)⁶⁵³. Realment, els vincles estilístics defensats per Post i Ruiz són molt clars. Són innegables les concomitàncies existents entre el rostre del sant Miquel i els que trobem en obres de Pere Garcia datades pels mateixos anys, com la santa Bàrbara del Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 16) (fig. 40). En comparar aquestes realitzacions, localitzem uns mateixos estilemes en la resolució de les celles, els ulls i els ombrejats, a més de la mateixa forma d'efectuar els reflexos del cabell i el tractament de l'epidermis, amb carnacions molt ben resoltes⁶⁵⁴.

Els lligams poden fer-se extensius a obres recentment adscrites al període juvenívol de Pere Garcia (cap a 1445-1450), com veiem en comparar el rostre del sant Miquel amb el de la Mare de Déu del compartiment central del retaule de Villarroya del Campo (cat. 1) (fig. 40). La comparació demostra de forma concloent que ens trobem davant de treballs executats per una mateixa mà, i atorga validesa, de retruc, a la nostra proposta d'atribuir el conjunt de Villarroya del Campo a Garcia. Aquestes similituds amb algunes de les obres saragossanes de Garcia obliguen a situar el retaule de l'Ametlla de Segarra entre aquells conjunts que millor evidencien la formació del pintor en el context del segon gòtic

⁶⁵⁰ MADURELL 1949-1952, X, doc. 853.

⁶⁵¹ Sobre aquest retaule, vegeu BARRACHINA 2014, 9-20.

⁶⁵² POST 1938, 217-218.

⁶⁵³ RUIZ 2005e, 302-303.

⁶⁵⁴ VELASCO 2007b, 54-59.



internacional. Es tracta de realitzacions que palesen una pinzellada més dolça i delicada, de contrastos policroms solvents, i relativament allunyada de la que caracteritzarà l'obra de l'artista a partir dels anys setanta, quan el veurem plenament imbuït del llenguatge flamenquitzant i deixant-se portar per la inèrcia d'un taller en ple rendiment. Són interessants, en aquest sentit, els importants vincles del sant Miquel amb una de les obres executades per un dels pintors més representatius del segon internacional a Catalunya, Jaume Ferrer II, que va incloure una representació del príncep dels àngels al retaule de la Paeria de Lleida, un conjunt que s'acostuma a datar entre 1445 i 1455 (fig. 227)⁶⁵⁵. La compartició del mateix model pels dos pintors s'explica, com veurem, per la relació que devien establir ambdós arran de l'execució del retaule de Peralta de la Sal (cat. 20), que degué dur-se a terme pels mateixos anys.

Encara sobre aquests vincles que deixen entreveure la formació de Garcia dins l'estil internacional, poden esmentar-se els lligams generals del sant Miquel amb els desapareguts compartiments de Santa Maria del Mar de Barcelona, o amb el rostre de la santa Caterina que trobem en un muntatge de tres taules conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya, obres atribuïdes a Bernat Martorell⁶⁵⁶. Més difícil es trobar paral·lelismes amb l'obra de Blasco de Grañén, màxim representant del segon internacional a l'Aragó, a qui considerem el mestre de Pere Garcia. Amb tot, es detecten algunes semblances amb el sant Miquel del retaule d'Anento (Saragossa)⁶⁵⁷. En definitiva, l'estil que traspua el compartiment de l'Ametlla ens situa davant un pintor que combina exitosament aquesta formació dins l'estil internacional, amb pressupostos més innovadors vinculats a l'arribada dels corrents nòrdics, donant com a resultat una curiosa amalgama que el situa entre aquells pintors que, ben aviat, van adaptar la seva pintura a les novetats arribades del Països Baixos.

Els vincles de l'obra amb els treballs de Garcia dels anys cinquanta ens situen davant un grup molt homogeni de realitzacions entres el qual podrien incloure's altres segurament executades per les mateixes dates. És el cas dels compartiments que Garcia va executar del retaule de Peralta de la Sal (cat. 20), un Calvari que el 1967 es trobava en venda a Nova York (cat. 17), i el sant Antoni Abat avui conservat al Williams College Art Museum de Williamstown (cat. 19). Els lligams de tots aquests treballs amb les obres barcelonines de

⁶⁵⁵ Ho va assenyalar RUIZ 2005, 302-303; RUIZ 2008, 268. Vegeu una reproducció del sant Miquel de la Paeria a PUIG 2005, 141.

⁶⁵⁶ Reproduïdes respectivament a RUIZ 2002, 94-97; MOLINA 2003, 34-36.

⁶⁵⁷ LACARRA 2004a, 146, fig. 57.

Garcia justifica que poguessin ser executats just després de l'acabament del sojorn a l'obrador dels Martorell, sense descartar tampoc que algun d'ells fos pintat just abans que el pintor s'instal·lés a Barcelona. Els retaules de Bellcaire d'Urgell (cat. 6), Cervera (cat. 13) i l'Ametlla de Segarra (cat. 14) van ser realitzats en un marge de temps que va de 1450 a 1460, poc més o menys, i d'aquí que totes les obres aquí esmentades mostrin una relació molt directa amb els retaules que l'artista va pintar en terres barcelonines entre 1456 i 1458, com el de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona (cat. 10), o el de Sant Quirze del Vallès (cat. 11).

La procedència segarrenca d'aquesta obra obliga a posar-la en relació amb el ja esmentat retaule del monestir de predicadors de Cervera, que va realitzar-se a partir de les darreres voluntats del mercader Antoni Cabeça cap a 1459-1460, com hem vist en l'apartat anterior. Aquesta datació, a la vista dels lligams estilístics existents, pot emprar-se a l'hora d'establir una cronologia aproximada per al carrer lateral de l'Ametlla de Segarra. Era habitual que determinades comandes arribessin al taller d'un pintor com a conseqüència d'altres que havia realitzat a la mateixa zona, i aquest pot ser un cas més. Aquest fet, juntament amb l'estil, obliguen a situar la realització del retaule de l'Ametlla de Segarra per les mateixes dates, o no gaire més enllà.

6.5. EL RETAULE DE PERALTA DE LA SAL: LA COL·LABORACIÓ AMB JAUME FERRER⁶⁵⁸

Sense cap mena de dubte un dels encàrrecs més importants que Garcia va escometre en aquells anys devia ser el retaule major de l'església de Peralta de la Sal (cat. 20), no només per la envergadura i dimensions de l'obra, sino perquè va suposar establir una important col·laboració amb el taller de Jaume Ferrer II, el principal pintor de la ciutat de Lleida en aquells anys. Ferrer és un artífex de gran fortuna historiogràfica documentat entre els anys 1430 i 1461, a qui Isidre Puig ha dedicat força atenció en els darrers anys⁶⁵⁹. Autor del

⁶⁵⁸ Les qüestions que es desenvolupen en aquest subapartat i el següent les vàrem exposar prèviament a RUIZ-VELASCO 2013, (online a <http://www.ruizquesada.com/index.php/es/retrotabulum-eses/90-retrotabulum-7>, consulta: setembre de 2015). Amb tot, en aquest estudi vàrem proposar una datació propera a 1450-1455, justament abans de l'establiment de Garcia a Barcelona. Ara, la revisió del tema ens ha portat a canviar d'opinió i a situar la seva realització cap 1460, pels motius que s'explicaran en les pàgines que segueixen.

⁶⁵⁹ Sense ànim d'exhaustivitat, citem els seus tres principals estudis sobre l'artista, que són PUIG 1998a, PUIG 1998c, 65-248 i PUIG 2005. Altres autors també han publicat treballs en els quals es fan



retaula de la Paeria de Lleida, la primera notícia de la vida de Ferrer és del mes de desembre de 1430, quan consta a Barcelona com a «pictore, cive civitatis Ilerde», i actua com a procurador dels béns de la seva esposa Maria Teià en la venda d'unes cases⁶⁶⁰. Jaume i Maria van tenir dos fills, Baltasar, documentat entre 1447 i 1502, i Mateu, qui va vertebrar la continuïtat de l'obrador del pare fins el primer decenni del segle XVI⁶⁶¹.

Entre 1434 i 1436 a Jaume Ferrer se'l documenta a Verdú, on va duu a terme el retaule dedicat a la Mare de Déu de l'altar major⁶⁶². D'aquesta obra, de la qual una part escultòrica la va executar Pere Joan, es conserven gairebé totes els compartiments al Museu Episcopal de Vic (inv. 1772-1783). Des de l'any 1437 i fins el 1461 Ferrer va residir a Lleida, on va ser escollit conseller (1437), mostassaf (1443-1444 i 1447) i prohoms de la Paeria (1460). D'aquells anys data la seva intervenció en l'ampliació del retaule major de la Seu Vella de Lleida (1439), al qual va afegir-hi unes taules a la part superior, algunes d'elles amb representacions de profetes⁶⁶³. Treballs com aquest potser van propiciar que el 1444 fos escollit pel Capítol pintor dels draps d'or de la catedral⁶⁶⁴. A més de pintor de retaules, també ho va ser d'estendards i banderes, a la vegada que va atendre les feines relatives a la preparació dels entremesos que acompanyaven determinades festivitats de la ciutat. Sense notícies importants relatives a la contractació de conjunts pictòrics durant força anys, haurem d'esperar fins al 20 d'octubre de l'any 1457 per tenir-ne una, just quan va rebre el primer pagament per l'obra del retaule major de l'església de la Sang d'Alcover. Gràcies a aquesta informació, sabem que Jaume Ferrer va rebre 100 florins dels 400 en què l'obra havia estat pactada⁶⁶⁵. Finalment, el 1460 consta que ostentava el càrrec de prohoms de la

propostes al voltant de la seva personalitat. Vegeu, per exemple, FITÉ 2005-2006, 67-80; ALCOY 2010, 529-548 i RUIZ 2005, 146-147.

⁶⁶⁰ Maria Teià era filla de Guillem Teià, fabricant d'armes de Barcelona (MADURELL 1949-1952, VII, 128-129). És probable que l'aparició de Jaume Ferrer a Barcelona fos com a conseqüència de la mort del seu sogre i la gestió de l'herència de la seva esposa.

⁶⁶¹ El 1437 consta documentat a Verdú Gaspar Ferrer, germà de Jaume, del qual s'ha dit que podia haver estat pintor i col·laborador al taller familiar (PUIG 1998c, 86, nota 48 i 96).

⁶⁶² La documentació sobre el retaule de Verdú havia estat referenciada per diferents investigadors, com a mínim els documents relatius als llibres de Baptismes en què apareix esmentat el pintor Ferrer. Vegeu PIQUER 1968, 12; LLADONOSA 1972-1974, I, 668; ALONSO 1976, 124; BOLEDA 1991, 20, nota 78. Tanmateix, és a Puig a qui devem la transcripció completa d'aquests documents, juntament amb altres als que la historiografia no havia al·ludit (PUIG 1998c, 79 i ss.).

⁶⁶³ Sobre aquesta intervenció, vegeu FITÉ-BERLABÉ 1996, 103-110.

⁶⁶⁴ FITÉ 2005-2006, 67-80.

⁶⁶⁵ CAPDEVILA 1935, 112. A partir de la revisió d'aquest document, Puig en va localitzar dues referències més del mateix dia que complementaven l'anterior (PUIG 1998c, 106-107). Sobre el retaule d'Alcover la darrera aproximació al conjunt és la de PUIG 2005, 227-256, que recull la bibliografia anterior.

Paeria de Lleida, institució de la qual va ser expulsat un any després⁶⁶⁶. Aquesta és la darrera notícia que tenim de l'artista, i no serà fins el 1477 que irromprà als documents el seu fill Mateu.

A la vista de la rellevància de Ferrer en el context pictòric català del moment, la col·laboració amb Pere Garcia al retaule de Peralta de la Sal pot considerar-se una de les empreses artístiques més interessants i suggeridores de les dutes a terme a la Franja en aquells anys, ja que va implicar la participació dels dos principals pintors de l'àrea. El retaule, del qual fins fa ben poc no es tenia cap tipus de coneixement —tret d'alguna breu menció decimonònica—, és un conjunt malauradament dispersat cap a 1908, després que la Junta de Museus l'intentés adquirir⁶⁶⁷. Les negociacions no van arribar a bon port, i l'obra va acabar completament trossejada i dispersada en el mercat d'art i antiguitats. Algunes taules van anar a parar a col·leccions del país, com la principal, dedicada a la Dormició, i el Calvari que, per dues vies diferents, van ingressar a la col·lecció de Maties Muntadas (figs. 237 i 241). Altres, en canvi, ràpidament van passar al comerç internacional, com les dues que flanquejaven el compartiment principal, l'Anunciació i l'Adoració dels pastors, avui servades al The Cleveland Museum of Art (EUA) (figs. 238-239). Es tractava d'un conjunt desconegut per la historiografia especialitzada, i la seva recuperació s'ha produït a partir de la descoberta d'un croquis que Josep Pijoan, membre de la Junta de Museus, va efectuar després de desplaçar-se a Peralta de la Sal per veure el retaule i estudiar-ne l'adquisició (fig. 236).

Ha estat aquest croquis, juntament amb el creuament de tota una sèrie d'informacions i dades esparses, que hem pogut reconstruir bona part de la morfologia original del conjunt i determinar, de retruc, que va ser un projecte executat en col·laboració entre Jaume Ferrer i Pere Garcia. La intervenció de tots dos mestres l'hem pogut certificar a partir de l'estil dels compartiments conservats, en què clarament es distingeixen ambdues mans. Aquesta col·laboració, no cal dir-ho, obre un ampli ventall de possibilitats de cara a l'anàlisi de la trajectòria d'ambdós mestres, ja que no es tenia constància que mai haguessin treballat plegats. Alhora, ajuda a entendre quina va ser l'activitat del darrer període de la trajectòria de Jaume Ferrer i, també, com Garcia es va obrir al mercat lleidatà a partir de la col·laboració amb l'obrador que gairebé monopolitzava el mercat pictòric de la ciutat del

⁶⁶⁶ PUIG 1998c, 107.

⁶⁶⁷ Sobre totes les qüestions relatives a la venda i dispersió del conjunt, vegeu l'apartat corresponent del catàleg d'obres (cat. 20).



Segre i els seus encontorns. Aquesta col·laboració, com veurem, podria explicar que anys després fos Garcia l'encarregat de pintar un dels retaules més importants executats a la ciutat durant el segle XV, el que havia d'ocupar l'altar principal de l'església de Sant Joan (cat. 21).

L'anàlisi estilística dels compartiments que van integrar el retaule de Peralta de la Sal demostra que es tracta d'un projecte compartit. Veiem que certes taules responen a la mà directa d'aquests artistes, com la taula central, que palesa clarament la intervenció de Garcia. Al de Benavarri cal atribuir-li també els compartiments de l'Abraçada davant la Porta Daurada, el Naixement de Maria i la seva Presentació al Temple (figs. 245-246 i 248). Són deutores de l'estil de Ferrer l'Anunciació, el Calvari, l'Epifania, la Resurrecció i l'Ascensió (figs. 238, 241 i 249-251), mentre que l'Adoració dels Pastors seria l'únic compartiment en què tots dos tallers apareixen treballant plegats (fig. 239). En aquesta taula advertim una important intervenció de Garcia, a qui cal atribuir l'execució del Jesús-Nen i els pastors, mentre que la resta del compartiment seria obra d'un artista vinculat al taller de Jaume Ferrer. La subpredel·la amb els profetes, en canvi, és obra d'un tercer mestre, segurament de procedència saragossana (fig. 252). La intervenció d'aquest tercer artista és una de les incògnites que encara amaga el retaule, atès que no podem afirmar amb seguretat si es tractava d'algú vinculat a Ferrer i Garcia, o si bé va intervenir en l'obra amb posterioritat. Sigui com sigui, aquesta convivència de tres mans en una mateixa obra ens dibuixa un encàrrec en el qual van concórrer artistes procedents d'entorns artístics diferents⁶⁶⁸.

Davant d'aquesta casuística se'ns presenten dues possibilitats a l'hora de traçar el procés d'execució del retaule. La primera passaria per considerar l'obra com un projecte en el qual els tallers de Ferrer i Garcia es van succeir, és a dir, que per motius que se'ns escapen va ser un retaule iniciat per un dels mestres i enllestit per l'altre. La segona opció, en canvi, implica veure el conjunt com un projecte unitari i compartit des del principi per tots dos artistes, amb la intervenció de col·laboradors, entre els quals caldria comptar a l'autor de la subpredel·la amb els profetes.

Si donéssim per vàlida l'opció dels dos tallers que treballen de forma independent, i si atenem als lapses cronològics en què Jaume Ferrer II (doc. 1430-1461) i Pere Garcia (1445-1485) apareixen actius, el més probable és que fos una obra iniciada per Ferrer i que va

⁶⁶⁸ Sobre la intervenció d'aquest tercer mestre, vegeu el que comentem en un dels subapartats següents.

enllestir Garcia. Aquesta opció implica assumir que el conjunt el va contractar el pintor lleidatà, que el va deixar inacabat, ja fos pel seu traspàs o perquè van donar-se diferències irreconciliables amb els promotors. En cas que l'aturada de l'obra fos deguda a la mort de l'artista, és possible que l'execució es reprengués després a partir de dues possibilitats. Primerament, que fossin els impulsors del projecte els que decidissin comptar amb els serveis de Pere Garcia, un mestre prou conegut en els ambients artístics de la Franja, ja que residia a la localitat propera de Benavarri. I la segona opció és que fossin els hereus de Ferrer qui, un cop traspassat el mestre, contactessin amb Garcia per tal que es fes responsable de l'acabament de l'obra. Ambdues possibilitats es corresponen amb el fet que al retaule hi hagi compartiments d'un i altre artista, que alguns siguin producte de la intervenció del taller de Ferrer, i que altres mostrin la intervenció de mans adscrites a un i altre obrador.

No obstant, també és factible que Jaume Ferrer II i Pere Garcia contractessin el retaule de forma conjunta i que des d'un principi col·laboressin colze amb colze en la seva execució. En el marc d'aquesta segona conjuntura, s'haurien de tenir presents dues variables simptomàtiques: que Garcia executés el principal compartiment del conjunt, el de la Dormició; i d'altra banda, el paper especialment rellevant del taller de Jaume Ferrer, ja que atestem la intervenció d'una mà diferent a la del mestre en els dos compartiments que flanquejaven el principal, els custodiats al The Cleveland Museum of Art. El treball de Jaume, en canvi, és fàcilment aïllable al Calvari, l'Epifania, la Resurrecció i l'Ascensió.

A l'hora de valorar la col·laboració de tots dos obradors haurem de preguntar-nos pel sentit de la mateixa. És a dir, si realment es va tractar d'un projecte assumit des del principi per Ferrer i Garcia en igualtat de condicions, caldrà que analitzem els condicionants que van definir el treball conjunt d'ambdós tallers. En aquest sentit, quins eren els motius que van portar als dos mestres a treballar plegats? El projecte de Peralta de la Sal va ser una col·laboració puntual, o s'entenia en un marc associatiu més ampli i profund? A quan es remuntava aquesta col·laboració? Evidentment, es tracta de preguntes difícils de respondre sense el suport de documentació que ho permeti fer de manera no especulativa.

El camí traçat per Chandler Rathfon Post —resseguit posteriorment per Isidre Puig— quant a la procedència comuna de la Dormició del Museu Nacional d'Art i Catalunya i les dues taules de Cleveland⁶⁶⁹, va obrir una interessant via d'anàlisi en relació amb la possible

⁶⁶⁹ POST 1938, 536-539; PUIG 2000, 263-272.



relació professional que Jaume Ferrer i Pere Garcia van poder mantenir en un moment donat de la seva trajectòria. Post defensava que totes tres taules pertanyien a una mateix conjunt a partir d'una sèrie d'evidències formals i d'uns arguments força ben travats i de naturalesa diversa. Primerament, per la presència a les taules de Cleveland d'una seriació de «M» coronades al mantell de Maria, un element que reapareix a la Dormició Muntadas i que en totes tres taules presenta unes coincidents característiques cal·ligràfiques⁶⁷⁰.

Segons l'historiador nord-americà, la coincidència podia respondre a que tots tres compartiments fossin executats per un mateix pintor, però sobretot, a que pertanyessin originalment a un mateix retaule. Ell mateix apuntava que les mesures de les taules eren «sufficiently analogous», cosa que corroboraria la hipòtesi. Tanmateix, considerava inusual que els motius daurats dels fons de la Dormició fossin diferents als que apareixien als dos compartiments de Cleveland que, altrament, mantenien innegables lligams amb diverses obres del pintor lleidatà Jaume Ferrer, i en especial, amb els del retaule de l'església de la Sang d'Alcover, obra de la qual ja es coneixia un document que confirmava l'autoria i la cronologia (1457), publicat per Mossèn Sanç Capdevila⁶⁷¹.

En tractar-se d'una obra documentada, el retaule d'Alcover va esdevenir per a Post la pedra de toc per atribuir a Jaume Ferrer —tot i que amb dubtes— la Dormició Muntadas i les taules de Cleveland⁶⁷². Amb la sagacitat que el caracteritzava, va adonar-se que la composició de la Dormició Muntadas repetia el model que apareixia a l'escena homònima d'Alcover⁶⁷³, i va apuntar un per un tots els detalls que sustentaven l'establiment d'aquest paral·lelisme. Amb tot, i malgrat l'acumulació d'evidències compositives i iconogràfiques que permetien la vinculació, Post va detectar que, a banda de les diferències en els daurats, l'estil de la Dormició Muntadas mostrava quelcom diferent que l'acostava a la manera de fer de Pere Garcia. D'aquí que arribés a especular amb una possible atribució al darrer, i a proposar que Ferrer hagués emprat la mateixa composició a Alcover. Sigui com sigui, va decantar-se per l'adscripció al segon, no sense deixar d'afirmar que «There is a limbo on the edges of the styles of Pedro García and Jaime Ferrer in which they closely approach

⁶⁷⁰ Sobre la presència d'aquest símbol a la taula de la Dormició, vegeu ESPAÑOL 2009, 268-269, que la relaciona amb les divises personals que alguns nobles i membres de nissagues reial empraven per decorar objectes de luxe.

⁶⁷¹ CAPDEVILA 1935, 112.

⁶⁷² POST 1938, 532-535, fig. 195.

⁶⁷³ Aquesta relació havia estat detectada prèviament per GUDIOL 1936, 15, cat. 17, tot i que Post, sempre curós a l'hora de citar les aportacions d'altres, o bé no coneixia la publicació de l'especialista català, o bé no va ser a temps d'incorporar-la per qüestions editorials —cal recordar que el volum VII de la seva *A History of Spanish Painting* es va publicar el 1938.

each other and in which a distinction between the two becomes a ticklish matter»⁶⁷⁴. La Dormició de la col·lecció Muntadas va crear un problema de difícil solució a Post, a qui cal reconèixer-li dues coses. D'una banda, la seva hipòtesi sobre la procedència compartida amb les taules de Cleveland, i de l'altra, el fet d'haver detectat una sèrie de matisos estilístics en tots tres compartiments que, avui, permeten especular al voltant de si Pere Garcia i Jaume Ferrer II van poder col·laborar en un moment donat de la seva trajectòria.

Malauradament, la teoria de Post sobre la procedència comuna dels dos compartiments de Cleveland i la Dormició Muntadas no va ser tinguda en compte per la historiografia posterior. Tanmateix, fa escassos anys la hipòtesi va ser recuperada de l'oblit i reivindicada per Isidre Puig, a qui cal reconèixer aquest mèrit. Partint del camí obert per Post, i a l'empara del paral·lel compositiu que el professor de Harvard va establir amb el compartiment homònim d'Alcover, Puig va concloure que la taula de la Dormició va poder ser iniciada per Ferrer i enllestida per Pere Garcia. Post havia detectat tota una sèrie de petits detalls que agermanaven ambdues composicions, i que feien obligat l'establiment d'un vincle absolutament directe. Puig va insistir en aquestes concomitàncies i, a partir d'elles, va deduir que el retaule al qual van pertànyer les tres taules de Barcelona i Cleveland va poder ser encarregat a Ferrer, que n'hauria realitzat la major part, i que hauria enllestit Garcia, que hauria intervingut únicament en la Dormició. Aquesta col·laboració li va permetre especular al voltant del vincle professional que va unir a ambdós tallers, que segons l'esmentat historiador, va poder tenir a veure amb la desaparició de Ferrer als anys seixanta del segle XV —se'l documenta per darrer cop el 1461.

Segons aquest especialista, és probable que els hereus del pintor encara no estessin prou capacitats per dirigir el taller, i d'aquí que contactessin amb Garcia per acabar el retaule⁶⁷⁵. Un cop mort el cap del taller, i davant la impossibilitat dels fills de fer-se càrrec de l'obra, és possible, al parer de Puig, que contactessin amb un mestre de solvència reconeguda que pogués mantenir la producció del taller a bon ritme i amb la qualitat requerida. Pere Garcia responia a aquest perfil, ja que pocs anys abans havia resolt una situació similar a Barcelona en fer-se càrrec del taller de Bernat Martorell. En conseqüència, Puig va suggerir que l'existència d'aquesta aliança professional s'atestava en la Dormició del Museu Nacional d'Art de Catalunya, que va poder ser dibuixada per Ferrer —i d'aquí la gran semblança de la composició amb la que apareix al retaule d'Alcover—, i enllestida per Pere

⁶⁷⁴ POST 1938, 534.

⁶⁷⁵ PUIG 2000, 263-272.



Garcia, l'estil del qual s'adverteix clarament en la pintura. En canvi, sempre segons Puig, l'Anunciació i l'Adoració dels Pastors conservades a Cleveland serien obra del taller de Ferrer⁶⁷⁶.

Abans d'entrar a analitzar aquesta argumentació al voltant del moment exacte en què el retaule de Peralta de la Sal va ser executat, és a dir, si abans o després del sojorn barceloní de Garcia, creiem oportú fer una precisió estilística sobre un dels dos compartiments conservats a The Cleveland Museum of Art, atès que pot ajudar a comprendre el que després explicarem. Malgrat totes dues taules s'han atribuït a Jaume Ferrer, l'anàlisi dels estilemes de l'Adoració dels Pastors demostra, clarament, que Garcia també va intervenir en la seva realització, en concret, executant les figures dels pastors i el Nen (fig. 67)⁶⁷⁷. Així, el rostre del pastor que apareix a primer terme és absolutament anàleg al d'alguns personatges del retaule de Sant Quirze del Vallès (cat. 11). També es detecten concomitàncies amb alguns personatges de la Dormició que presidia el mateix retaule de Peralta, així com amb determinats rostres dels retaules de Sant Joan de Lleida (cat. 21) i Cervera (cat. 13) (fig. 68). L'altre pastor de la taula de Cleveland, el barbat, també troba clares correspondències en altres obres de Pere Garcia, com el sant Pere de la Dormició de Peralta, o el sant Josep de l'Adoració del Nen de Montanyana (cat. 22) (fig. 69). El Nen, per la seva part, troba un paral·lel perfecte en la darrera taula citada, no només pel que fa a l'estil, sino també en l'anàloga posició, i en el detall iconogràfic de l'orbe terrestre que sosté (fig. 70).

En relació amb la resta de figures del compartiment, el rostre de la Mare de Déu no presenta les característiques habituals dels personatges femenins de Garcia. Els seus estilemes, en canvi, l'apropen a alguns dels treballs adscrits a Ferrer i el seu taller. En definitiva, i com veurem més endavant, sembla que aquest altre pintor que col·labora amb Garcia en l'execució del compartiment és el mateix que va realitzar el Calvari del retaule d'Alcover, i per tant, cal considerar-lo un auxiliar de Ferrer. Tot plegat demostra que l'Adoració dels Pastors del retaule de Peralta de la Sal és el resultat de la intervenció de dos pintors diferenciats, un fet que s'entén perfectament en el marc d'un projecte en col·laboració.

⁶⁷⁶ PUIG 2000, 269-271.

⁶⁷⁷ Puig va parlar d'una dualitat de mans en la taula i va remarcar la major qualitat dels pastors en relació amb la resta de figures. Tanmateix, justificava aquestes diferències en el marc del taller de Ferrer, atribuint la Maria i el Josep a algun dels membres de l'obrador (PUIG 2000, 266).

En la mateixa línia, aquestes consideracions poden fer-se extensives al compartiment de la Dormició (fig. 237), en el qual veiem que els daurats del fons mostren patrons decoratius diferents a la resta del conjunt, especialment en els nimbes dels apòstols. Aquestes diferències podrien explicar-se per la intervenció simultània de dos pintors en la realització de l'obra, però sorprenen en el marc d'un projecte que, en aparença, havia de ser el màxim d'unitari possible, com a mínim en els aspectes decoratius. Les dissonàncies, per tant, podrien emprar-se per defensar que el conjunt va ser iniciat per Ferrer i enllestit per Garcia, tal i com va proposar Puig en associar la Dormició als compartiments de Cleveland.

La situació descrita pel que fa a la interpretació del procés d'execució del retaule fa difícil assegurar amb contundència si va ser un conjunt iniciat per un mestre i finit per l'altre, o si bé tots dos mestres van treballar colze amb colze des del principi. La tria d'una opció o l'altra implica posicionar-se en relació al vincle professional que tots dos pintors van poder mantenir. Sigui com sigui, personalment, ens decantem per l'opció d'un treball en comú des del moment de la formalització de l'encàrrec, atès que es donen elements suficients per pensar que van mantenir una relació professional estreta, com hem vist en esmentar els models compositius compartits entre tots dos mestres, per exemple, en el sant Miquel de l'Ametlla de Segarra (cat. 14) i el que apareix al retaule de la Paeria de Lleida (figs. 226-227). Als arguments exposats, ara n'afegirem altres de contingut diferent que, pensem, reforcen aquesta hipòtesi.

El primer que hem de posar de relleu és que no conservem cap document que vinculi professionalment a tots dos pintors, i d'aquí que el retaule de Peralta de la Sal esdevingui l'evidència més ferma d'aquesta possible col·laboració. Tanmateix, i a banda de les propostes de Post i Puig al voltant de la Dormició Muntadas i de les dues taules de Cleveland, Ainaud de Lasarte havia suggerit quelcom similar en afirmar que la mà de Pere Garcia apareixia en algunes parts del Calvari del retaule d'Alcover (fig. 71)⁶⁷⁸. L'observació d'Ainaud és pertinent, atès que alguns aspectes d'aquesta Crucifixió recorden de forma sorprenent al pintor de Benavarri, com per exemple, la figura de Crist, molt similar a la que apareix al retaule de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona (cat. 10) (fig. 72); i, sobretot, els rostres del dignatari de túnica vermella que assenyala les nafres d'un dels lladres, així com el soldat que sosté una maça i un escut a la dreta de la composició, que

⁶⁷⁸ AINAUD 1990, 108. En aquesta qüestió Ainaud segurament seguia l'opinió de Post, que per il·lustrar la influència del Mestre de Sant Quirze —avui identificat amb Pere Garcia— en l'obra de Ferrer, posava com a exemple el Calvari d'Alcover (POST 1938, 531).



troben equivalents perfectes al retaule de Sant Quirze del Vallès (cat. 11) (figs. 73-74). És difícil que el de Benavarrí intervingués al conjunt tarragoní, bàsicament perquè la documentació ens diu que aquest retaule es va iniciar el 1457, i des de l'any anterior Garcia ja es trobava a Barcelona treballant en exclusivitat per als Martorell⁶⁷⁹. Tanmateix, i atès que devia trencar el pacte amb els Martorell cap a 1458, convé no descartar que acabés implicant-se en el projecte del retaule tarragoní i que, després, continués col·laborant amb l'obra ferreriana a Peralta de Sal.

D'altra banda, és il·lustrativa la comparació del Calvari d'Alcover (fig. 71) amb el compartiment del Museu Nacional d'Art de Catalunya que mostra el mateix episodi i que nosaltres proposem associar al retaule de Peralta (fig. 241), atès que malgrat ser dues obres cronològicament properes, responen a plantejaments estilístics força allunyats. Les figures, els rostres i els trets generals del pintor que va executar el d'Alcover ens situen davant un mestre que coneix el llenguatge flamenquitzant i que s'allunya de Ferrer, mentre que l'artista que va executar el Calvari de Peralta és un artífex encara afí al lèxic internacional, amb uns estilemes clarament identificables amb els del mestre lleidatà, i que segueix el prototip del compartiment amb el mateix tema del retaule de la Paeria. Aquesta filiació a les novetats nòrdiques del pintor que executa el Calvari d'Alcover es corrobora en el detall del soldat que desembeina l'espasa, i que remet al retaule de Sant Antoni Abat de Jaume Huguet⁶⁸⁰.

Pel que fa a aquest misteriós artífex que col·labora amb Ferrer a Alcover executant el Calvari, en la nostra opinió, es tracta del mateix que va intervenir en la realització de la Maria i el Josep de l'Adoració del Nen de Peralta de la Sal, essent aquest l'únic compartiment en què es detecta la seva mà. No podem perdre de vista que en aquesta mateixa taula del retaule franjolí s'aprecia clarament la intervenció de Pere Garcia, un detall que caldrà valorar a l'hora d'entendre quin va ser el procés d'execució d'ambdós conjunts i com van interactuar Ferrer, Garcia i els seus auxiliars de llurs obradors.

⁶⁷⁹ Els documents fins ara coneguts sobre el moble d'Alcover, tots ells de l'any 1457 (transcrits íntegrament a PUIG 2005, 295-296), es refereixen al primer pagament —«prima solutione»— de 100 florins que Ferrer va rebre per l'encàrrec, que ascendia a 400 florins. Això vol dir que el retaule, molt probablement, s'acabava de contractar i que encara no s'havia iniciat, ja que en els encàrrecs d'aquell moment el primer pagament acostuma a anar associat a la signatura de la capitulació. En aquell any Garcia ja es trobava a Barcelona i, per tant, és improbable que col·laborés amb Ferrer en l'obra d'Alcover, ja que al contracte amb els Martorell se li reclamava, implícitament, una exclusivitat.

⁶⁸⁰ Sobre aquest detall vegeu PUIG 2005, 244, autor que també va posar de relleu la peculiaritat estilística d'aquest compartiment, que l'allunyava de la resta de taules del conjunt (PUIG 2005, 248).

Malgrat els importants lligams estilístics que manté amb Pere Garcia, aquest pintor anònim que treballa a Alcover i Peralta de la Sal hauria de ser, en principi, un col·laborador de Jaume Ferrer. Es tractava d'un artífex que devia estar ben integrat en l'estructura del seu taller, ja que després de treballar a Alcover⁶⁸¹, va restar al seu costat i va continuar llavorant al cantó del mestre poc temps després a Peralta de la Sal. Això ens emplaça davant dinàmiques de treball —habituals en aquell moment— establertes entre obradors diferents i que impliquen la compartició i l'intercanvi d'artesans qualificats.

Sigui com sigui, d'aquest pintor anònim crida poderosament l'atenció la seva entitat, desimboltura i llibertat en la seva forma de treballar, que el fa ser més modern que Ferrer en el conreu formal de les novetats flamenquitzants. En aquest sentit, malgrat l'ús per part de Ferrer de models compositius i iconogràfics d'arrel nòrdica, en matèria d'estil es va mantenir fidel a les formes amanerades del segon internacional. Aquest altre pintor, en canvi, és un mestre de formes més rotundes i aspres que s'ha deslliurat d'aquests clíxés endolcits, un aspecte que Ferrer va mantenir en els seus encàrrecs més tardans, com podem veure al retaule de la Paeria, o en determinats compartiments del de Peralta de la Sal.

La intervenció d'aquest mestre als retaules de Peralta de la Sal i Alcover permet establir un nou pont entre ambdues obres, que suposem executades amb pocs anys de diferència. Si la pintura del conjunt tarragoní es va iniciar el 1457, és molt probable que Garcia comencés a treballar a Peralta (o a Alcover?) poc després de trencar els pactes amb els Martorell, això és, cap a 1460. El 1459 va contractar el retaule de Cervera (cat. 13), i aquesta és una dada que convé no oblidar, ja que darrere de l'encàrrec de Peralta és molt possible que hi haguessin uns promotors molt vinculats a la Segarra, com més endavant desvetllarem. És plausible, per tant, que aquests promotors haguessin conegut els treballs de Garcia a Cervera i l'Ametlla de Segarra (cat. 14), i que a conseqüència d'això li haguessin encarregat la seva participació en l'execució del retaule de la parròquia aragonesa.

L'escàs marge de temps transcorregut entre la realització dels retaules d'Alcover i Peralta de la Sal, juntament amb el fet que en ambdós conjunts Jaume Ferrer aparegui envoltat de socis i col·laboradors que assoleixen un protagonisme molt acusat, semblen demostrar que la dinàmica de funcionament de l'obrador del pintor lleidatà havia variat en relació a

⁶⁸¹ El conjunt d'Alcover és un dels retaules més complexos i desiguals en la producció del mestre lleidatà, amb una varietat de mans que demostra fins a quin punt el mestre va comptar amb l'ajut de col·laboradors en la seva execució (PUIG 2005, 229).



períodes anteriors. En retaules dels anys trenta, com el de Verdú (1434-1436), Ferrer es va mostrar molt més protagonista, i va deixar escàs marge de visibilitat als auxiliars amb els que devia treballar. En canvi, quan va executar el retaule de la Paeria de Lleida (1445-1450), no només va delegar en un pintor de gran qualitat que realitza interessants aportacions iconogràfiques en alguns compartiments del bancal, sinó també en altres mestres que van intervenir en altres parts del conjunt⁶⁸².

La gran visibilitat dels col·laboradors en el retaule del consistori lleidatà encara es fa més manifesta en els encàrrecs de Peralta i Alcover, en els quals veiem que la mà de Ferrer solament es detecta en alguns compartiments, mentre que els auxiliars —o possibles socis com Pere Garcia— adquireixen un notable protagonisme. El resultat és que aquests retaules dels anys cinquanta i seixanta vinculats a Ferrer presenten una aparença física molt desigual, amb compartiments executats pel cap del taller, i altres en què la seva mà desapareix. La situació ens parla de la dinàmica interna de l'obrador en aquells anys, que segurament rebia gran quantitat d'encàrrecs que l'obligaven a envoltar-se de col·laboradors i socis que l'ajudaven a satisfer-los amb eficàcia. Això ja es comença a intuir al retaule de la Paeria, i es manifesta de forma molt més evident al de Peralta de la Sal, en què Ferrer va cercar un *partenaire* de qualitat contrastada com era Pere Garcia. A Alcover, en canvi, va comptar amb col·laboradors de naturalesa i qualitat diverses, el millor i més rellevant dels quals és aquell que es va fer càrrec del Calvari, un mestre que just després intervindria a Peralta.

La cronologia avançada d'aquestes obres que comentem és la que justifica la major presència de col·laboradors en el projecte d'Alcover, ja fos per l'edat avançada de Ferrer —que desapareix dels documents el 1461—, o per l'ebullició de comandes que es vivia a l'obrador. Al conjunt tarragoní hi ha compartiments en què la mà del *capo bottega* es fa molt evident, com el de l'Adoració del Nen, que recorda a obres dels anys trenta com el retaule de Verdú. En canvi, algunes taules s'acosten a solucions emprades poc abans al retaule de la Paeria, com la de l'Epifania; mentre que altres palesen la intervenció d'auxiliars molt més matussers, i així ho veiem a la predel·la en figures com la de la Maria o la santa Tecla que, de llarg, són les de menys qualitat. Compartiments com els de la Resurrecció o l'Ascensió recorden a treballs més avançats del pintor lleidatà, entre ells, els del mateix tema al conjunt de Peralta de la Sal. L'Ascensió i la Dormició d'Alcover mostren

⁶⁸² YARZA 1992b, 323; PUIG 2009, 88-135; MACÍAS 2012, 222-225.

analogies també claríssimes amb les escenes respectives de Peralta, especialment la segona, que a banda de compartir composició amb la taula principal del retaule franjolí, mostra una sèrie d'estilemes coincidents, per exemple, en el rostre de l'apòstol que llegeix un llibre a primer terme, o en el de la túnica verda que sosté un ciri. La Dormició de Peralta de la Sal, per tant, podria partir del plantejament fixat a Alcover.

Detectem també al retaule d'Alcover la mà d'alguns col·laboradors que van intervenir en altres obres relacionades amb el taller dels Ferrer, com el retaule de Preixana (Museu Episcopal de Vic, inv. 1761-1767)⁶⁸³. En aquest sentit, val la pena fixar-se en el cor angèlic de l'Anunciació d'Alcover, que clarament poden associar-se al mestre que va executar els compartiments narratius i el Calvari del conjunt de Preixana. Aquest darrer retaule podria ser un bon referent per explicar que va passar amb el taller de Jaume Ferrer un cop traspassat el mestre, atès que detectem la intervenció de tres pintors clarament diferenciats. El de més qualitat, és aquell que va executar la taula principal. El segon va executar els compartiments narratius i el Calvari, i és el que va treballar en els elements esmentats de l'Anunciació d'Alcover; mentre que al bancal localitzem la intervenció d'un tercer artífex. La mà de més qualitat, la que va executar el compartiment central, també va intervenir a Peralta de la Sal i la detectem, per exemple, als àngels de l'Anunciació, que són anàlegs als que apareixen a la taula principal de Preixana (fig. 75). En canvi, el rostre de la Maria i l'àngel de Peralta van ser realitzats per la mateixa mà que va efectuar els personatges homònims d'Alcover.

En resum, la gran varietat de mans que detectem al retaule tarragoní barrejant-se entre elles i intervenint indistintament en diferents compartiments, pot servir-nos per entendre el funcionament del taller de Ferrer durant els anys cinquanta, una etapa productiva caracteritzada per la cessió de protagonisme del mestre als ajudants i col·laboradors. Aquesta forma de procedir ja es detecta al retaule de la Paeria de Lleida, continua de manera poc exitosa a Alcover, i culmina a Peralta de la Sal amb la intervenció de Pere Garcia. Tot plegat ens emplaça davant un suggeridor panorama que ajuda a entendre l'aliança professional que Ferrer i Garcia van establir coincidint amb l'execució del conjunt aragonès.

⁶⁸³ Sobre el retaule de Preixana vegeu la darrera aproximació efectuada per COMPANYY-PUIG 2006, 177-178, que apunten la possibilitat que el retaule fos obra dels fills de Jaume Ferrer, Mateu i Baltasar, i que s'executés al darrer quart del segle XV.



Existeixen alguns indicis que podrien indicar que la relació de Pere Garcia amb l'obrador de Jaume Ferrer es va poder allargar encara més en el temps, un cop traspassat el cap del taller, tot i que en uns termes diferents. Tota la historiografia s'ha mostrat unànime en considerar que, amb la desaparició d'escena de Jaume, el panorama pictòric lleidatà va restar orfe d'un mestre amb la mateixa entitat i capacitat de lideratge. Certament, és estrany que amb la seva mort cap dels hereus recollís l'herència paterna pel que fa al control del mercat pictòric lleidatà, atès que es tractava de l'obrador més important de Ponent des del primer terç del segle XV, juntament amb el de Pere Teixidor. Sabem que dos fills de Jaume es van dedicar a l'ofici dels pinzells, Baltasar (doc. 1447-1502) i Mateu (doc. 1477-1511), el segon amb més presència documental que el primer⁶⁸⁴, però el cert és que des del 1461 en què es documenta per darrer cop a Jaume, i fins el 1477, quan Mateu irromp per primera vegada, cap membre de la nissaga és esmentat a la documentació. Per explicar-ho podria argüir-se la pèrdua dels protocols notariais de la ciutat de Lleida. Tanmateix, i a diferència de moments precedents, cap dels Ferrer apareixen esmentats als registres documentals de la catedral lleidatana, que són força complets en relació amb aquests anys. Tal vegada el taller va caure en desgràcia arran d'aquella notícia del 1461 en què es comenta que Jaume Ferrer «ha fet mal» i, en conseqüència, era expulsat del Consell General de la Paeria⁶⁸⁵. Aquest és el darrer cop en què mestre Jaume consta als documents, la qual cosa no deixa de ser simptomàtica. Va morir poc després? Va traslladar el seu obrador a un altre indret arran d'una possible defenestració relacionada amb un escàndol en què es va veure implicat?

Tanmateix, tampoc pot descartar-se que l'obrador dels Ferrer continués en funcionament a un ritme inferior que en èpoques passades, amb un nivell d'encàrrecs menor en relació amb els anys d'èxit. És segur que la guerra civil catalana (1462-1472) va influir en el volum de comandes que arribaven al taller, atès que mentre va durar la contesa bèl·lica, les comissions o encàrrecs van descendir notablement a tot Catalunya. El conflicte va afectar profundament a la ciutat de Lleida, però un cop finit, la capital va iniciar un procés de

⁶⁸⁴ La primera notícia sobre Baltasar Ferrer té a veure amb un arrest que va patir el 1447 (PUIG 1998a, 558, doc. 76a), mentre que la seva darrera aparició el 1502 va ser esmentada per primer cop a BERLABÉ 1995, 26. Es publica íntegrament el document a PUIG 1998b, 254-256, doc. 9. Sobre Mateu Ferrer, vegeu una aproximació recent a COMPANYY-PUIG 2006, 175-178. La data en què se'l documenta per darrer cop ha fluctuat en la historiografia. Segons Gabriel Alonso era l'any 1511 (ALONSO 1976, 194), però Puig va comprovar la informació als registres documentals de la Seu Vella i va determinar que es tractava d'un error (PUIG 1998c, 114). Sembla que el darrer esment d'aquest pintor és del 1507, i correspon a un document publicat per BERLABÉ-FITÉ 1994, 113.

⁶⁸⁵ Publica el document PUIG 1998c, 107.

reconstrucció en què els encàrrecs artístics van tornar a fluir. És en aquest context que s'ha proposat l'arribada de Pere Garcia a Lleida, a qui el 1473 trobem treballant al monestir de predicadors, i que pels volts d'aquesta data degué iniciar l'obra del retaule major de Sant Joan de Lleida (cat. 21). La manca d'artesans qualificats a la ciutat va poder facilitar que rebés aquest important encàrrec, però no podem descartar, igualment, que les relacions establertes amb els Ferrer arran de l'execució del retaule de Peralta de la Sal l'ajudessin a obrir-se pas el mercat pictòric lleidatà. La relació professional amb aquesta nissaga potser li va permetre introduir-se en els cercles comercials de la capital, i fer-se prou conegut com perquè els feligresos de la principal església de la ciutat li encarreguessin el retaule que havia de presidir el presbiteri del temple.

6.6. SOBRE EL PINTOR DE LA SUBPREDEL·LA AMB ELS PROFETES DEL RETAULE DE PERALTA DE LA SAL⁶⁸⁶

Segons el croquis de Josep Pijoan de 1908 (fig. 236), el retaule que Jaume Ferrer II i Pere Garcia van executar a Peralta de la Sal presentava una estructura de doble bancal amb una subpredel·la que incloïa sis imatges de profetes dins clipeus (cat. 20). Aquesta subpredel·la avui es conserva en una col·lecció particular de Barcelona (fig. 252). A l'igual que passa amb la resta de taules del conjunt, res se sabia d'ella des de la venda del retaule el 1908, però la descoberta del croquis de Pijoan, així com una sèrie d'evidències físiques que s'intueixen a partir de l'anàlisi de fotografies antigues, permeten defensar que va formar part del retaule aragonès.

La primera notícia que tenim d'aquest bancal amb profetes, després de la venda del 1908, la trobem en la seva participació en una exposició celebrada del 9 al 31 de maig de 1936 a la Sala Parés de Barcelona⁶⁸⁷. Una de les obres que es van presentar a la mostra era una predel·la de retaule, de procedència desconeguda, amb la representació de sis profetes (Isaïes, Salomó, Zacaries, Daniel, David i Abraham) propietat dels germans Carles i Sebastià Juñer, antiquaris, restauradors i col·leccionistes, la qual mai fins aquell moment havia estat analitzada o estudiada pels especialistes⁶⁸⁸. Es va donar a conèixer amb una exagerada

⁶⁸⁶ Aquest apartat parteix de la informació publicada a RUIZ-VELASCO 2013, 102-111.

⁶⁸⁷ GUAL 1936, 2.

⁶⁸⁸ Al catàleg que es va editar amb motiu de la mostra, s'inclou una breu fitxa catalogràfica (GUDIOL 1936, 15, cat. 19, amb il·lustració de detall d'un dels profetes). A la revista *Vell i Nou* el 1915 es va publicar un breu en que s'afirmava que «Els coneguts col·leccionistes senyors Junyer han fet darrerament, entre altres adquisicions, la d'una hermosa pradella de retaule del segle XV» (ANÒNIM 1915b, 21). No tenim constància que es tracti de la que aquí estudiem, però el fet que la revista



atribució a Jaume Huguet, adscripció que va ser mantinguda poc després per Post, no sense manifestar dubtes, i d'aquí que la classifiqués entre aquelles realitzacions del mestre d'autoria qüestionable. Altrament, i com a novetat, el professor nord-americà va recollir a través dels propietaris de l'obra una tradició oral que la feia procedent del nord de Manresa⁶⁸⁹.

L'atribució de la predel·la a Huguet va començar a trontollar en la monografia que Gudiol i Ainaud de Lasarte van dedicar al pintor el 1948, moment en què sembla que l'obra encara romanía en mans dels Juñer. En aquest sentit, consideraven que «no puede con toda seguridad afirmarse que se trata de una obra de Huguet, y aun aceptando su paternidad se hace difícil situarla cronológicamente en la serie de sus obras». Tanmateix, tots dos autors reconeixien els innegables lligams estilístics i tècnics amb les obres que sí consideraven del mestre. Un altre aspecte que els feia dubtar de l'atribució era l'allunyament de les llavors considerades obres aragoneses d'Huguet, avui descartades del seu catàleg per la historiografia⁶⁹⁰.

El vaivé atributiu va posar-se novament de manifest el 1986 quan Gudiol i Alcolea van incloure novament la predel·la dins el catàleg raonat dels treballs d'Huguet, moment en què van recollir que es conservava en una col·lecció particular de Barcelona⁶⁹¹. Tanmateix, des d'aquell moment, tots aquells que s'han pronunciat han preferit desvincular-la de les seves produccions. Sureda, el 1991, considerava que es tractava d'una obra dubtosa⁶⁹², mentre que en l'estudi monogràfic que Ruiz li va dedicar el 1993 va preferir desvincular-la del pintor de Valls, i considerar-la del mateix mestre que va executar el cap de profeta del Museo Nacional del Prado (inv. 2683) i el cèlebre Sant Jordi i la Princesa del Museu Nacional d'Art de Catalunya⁶⁹³. Fa uns anys s'hi va referir Alcoy, que la va adscriure a l'entorn aragonès, tot i que sense pronunciar-se al voltant d'una filiació estilística concreta⁶⁹⁴. També s'ha alineat en aquesta direcció «aragonesa» Guadaira Macías, que ha proposat atribuir els profetes de la banda esquerra a una mà propera al Mestre del Sant Jordi i la

destaqui l'adquisició d'una predel·la en aquests termes —quan normalment no ho feia—, com a mínim deixa la porta oberta. Sobre els Juñer, vegeu BARRACHINA 1997, 335-341.

⁶⁸⁹ POST 1938, 158-160, fig. 36.

⁶⁹⁰ GUDIOL-AINAUD DE LASARTE 1948, 50, figs. 24-27. A desgrat d'aquestes consideracions i objeccions, la predel·la s'inclou amb el núm. VII dins la catalogació d'obres del pintor que Gudiol i Ainaud van efectuar en el citat treball (pàg. 104).

⁶⁹¹ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 170, cat. 470, fig. 784.

⁶⁹² SUREDA 1991, 11-14. Cfr. SUREDA 1994, 116-117.

⁶⁹³ RUIZ 1993a, 236-237.

⁶⁹⁴ ALCOY 2004, 129 i 154, nota 232.

Princesa, mentre que els de la banda dreta serien obra d'un segon mestre o col·laborador⁶⁹⁵, diferenciació que no compartim en semblar-nos totes les figures d'una sola mà.

A banda de les evidències físiques que hem mencionat i que desenvolupem en l'apartat corresponent del catàleg raonat d'obres (cat. 20), un element que pot corroborar la procedència de la predel·la de Peralta de la Sal, encara que sembli el contrari, és la seva filiació estilística. Com acabem de veure, s'ha vingut relacionant amb Jaume Huguet o el seu entorn directe, una atribució que entra directament en connexió amb el criteri exposat per Pijoan en l'informe que va redactar l'any 1908, després de visitar l'església per analitzar el retaule i veure si era de l'interès de la Junta de Museus (apèndix documental, doc. 49). Al text del seu informe Pijoan, de forma vehement, assenyalava que el retaule de Peralta de la Sal calia atribuir-lo al mateix pintor que va executar el retaule de la capella de Santa Àgata de Barcelona, aquell que havia costejat el Conestable Pere de Portugal. Aquesta afirmació, feta per algú que no era pas inexpert en la matèria, ha de tenir-se en compte a l'hora de justificar la diferència estilística que es detecta entre aquest bancal i la resta del conjunt, que va ser obrat per Jaume Ferrer II i Pere Garcia. Si a això sumem les evidències físiques mencionades, pensem que hi ha prou arguments per defensar la seva pertinença al conjunt de Peralta de la Sal.

Malgrat que la nostra opinió és que aquest tercer artista va treballar de forma simultània als altres dos, tampoc podem descartar que aquesta part del retaule fos contractada per un pintor que hauria intervingut de forma independent, potser immediatament després d'ells, un fet que no és estrany en la pintura i els contractes de retaules del moment⁶⁹⁶. Resta en l'aire, en qualsevol cas, donar una explicació concloent al fet que aquest bancal fos executat per un pintor diferenciat dels que van intervenir en la resta del conjunt, una qüestió que podria justificar-se per circumstàncies inherents al procés d'execució, les quals a dia d'avui se'ns escapen. Una possibilitat seria que aquest tercer mestre fos algú adscrit al taller d'algun dels dos mestres principals, Jaume Ferrer II i Pere Garcia. De fet, el segon

⁶⁹⁵ MACÍAS 2010, 41; MACÍAS 2013, 188-191.

⁶⁹⁶ Un exemple el tenim en el contracte que el pintor Ramon Gonsalvo va signar el 31 de juliol de 1459 per l'execució d'un bancal destinat al retaule de Sant Vicenç Ferrer del monestir dels dominics de la Seu d'Urgell (Lleida), document del qual es dedueix que el cos superior ja es trobava enllestit (MADURELL 1945-1946, vol. IV, núm. 3-4, 323-325, doc. 21). També tenim el cas del retaule major de l'església de sant Miquel de la Seu d'Urgell, una obra que degué iniciar el pare de l'anterior, Jaume Gonsalvo, però que no va poder dur a terme, atès que el cos superior va ser contractat el 1431 per Bernat Despuig, que el va enllestir en col·laboració amb Jaume Cirera (ALCOY-RUIZ 2005, 144-145).



d'aquests pintors, prèviament a la seva intervenció a Peralta de la Sal (cap a 1460), s'havia format a Saragossa i això segurament feia que mantingués contactes i vincles amb els ambients artístics de la capital aragonesa. És possible, per tant, que els vincles de Garcia amb l'entorn saragossà puguin justificar la presència d'aquest mestre a Peralta de la Sal.

Es tracta d'un artífex a qui atribuïm alguna obra més segurament originària de l'entorn saragossà, en concret, una taula amb l'Adoració del Nen, antigament conservada a la col·lecció del Conde de Casal, a Madrid (fig. 76)⁶⁹⁷. Aquesta taula podria oferir un nou argument contundent per justificar la relació del seu autor amb Ferrer i Garcia, ja que la Maria, el Nen Jesús i el sant Josep van ser manllevats directament de la composició de Peralta de la Sal (fig. 77). Veiem com en tots dos casos la Mare de Déu apareix agenollada i mira cap a la dreta de l'espectador. El Nen està emplaçat al terra, mentre que sant Josep protegeix amb la mà la candela al·lusiva a les *Revelationes* de santa Brígida de Suècia. El pintor anònim va transposar els personatges amb idèntiques posicions, gestos i característiques iconogràfiques a la taula de la col·lecció madrilenya. Cal dir, altrament, que el préstec dels personatges —ara només Maria i el Nen— es va repetir al compartiment respectiu del retaule de Sant Joan Baptista i sant Miquel de l'església de sant Valero de Saragossa⁶⁹⁸.

Les fonts de procedència d'aquest grup de tres personatges remet novament al nord d'Europa, on trobem adoracions amb aquest grup de tres figures repetint gestos i actituds. És el cas d'una taula conservada a l'Alte Pinakothek de Munic atribuïda algun cop a Johann Koerbecke, en què fins i tot reapareix el muret esgraonat que trobem a la composició de Peralta de la Sal⁶⁹⁹. Amb tot, on es troben més paral·lels és a l'entorn directe de Campin, i en obres de mestres posteriors com Rogier van der Weyden o Hans Memling. Entre les obres properes a Campin cal esmentar una taula dedicada a la vida de sant Josep conservada a l'església de Santa Caterina de Hoogstraten (Bèlgica), datada cap a 1425, que s'ha considerat còpia d'un original perdut del mestre flamenc, en la qual el Nen reposa directament sobre el mantell de Maria, a l'igual que a Peralta de la Sal. Pel que fa l'entorn de van der Weyden, un políptic de la Nativitat conservat al The Metropolitan Museum of

⁶⁹⁷ Gudiol va situar-la a l'entorn d'Huguet (GUDIOL 1971, 247, fig. 159), mentre que Post la va vincular al mateix autor que, segons ell, pintà el conjunt pictòric de Sant Jordi i la Princesa (POST 1941, 362-368).

⁶⁹⁸ Sobre aquest conjunt, vegeu POST 1941, 695-697. Una reproducció del detall a RUIZ-VELASCO 2013, 110.

⁶⁹⁹ VAN OS 1994, 98.

Art de Nova York (inv. 49.109), atribuït a un seguidor o membre del taller del mestre, mostra a Maria, el Nen i sant Josep amb idèntics posicions i actituds que els exemples aragonesos (fig. 78). Poden esmentar-se també algunes obres dels anys setanta de Hans Memling, entre les quals, l'Adoració que trobem en una de les ales d'un tríptic conservat al Museo Nacional del Prado, amb els tres personatges efigiats de forma similar; així com un gravat del mestre E. S. que, pel que fa a la Maria i el Nen, presenta moltes similituds amb la taula de la col·lecció Conde Casal⁷⁰⁰.

Les concomitàncies existents entre la taula de la col·lecció madrilenya i el compartiment corresponent del retaule de Peralta de la Sal permeten especular al voltant de si aquest pintor, en algun moment de la seva trajectòria, ni que fos puntualment, va poder integrar-se en el taller de Ferrer o Garcia, i d'aquí que intervingués a Peralta en l'execució de la subpredel·la amb els profetes. La connexió que establím entre Ferrer i Garcia i l'entorn saragossà, a través d'aquest tercer artífex, ens emplaça en un context molt precís i suggestiu, dins el qual s'engloba un dels pintors més enigmàtics del tardogòtic aragonès, aquell que va executar el compartiment amb el Sant Jordi i la Princesa del Museu Nacional d'Art de Catalunya. La identitat d'aquest autor anònim és un dels secrets més ben guardats de la pintura aragonesa, i l'eclosió del seu art coincideix en un moment d'importants canvis i trànsit d'artistes entre Aragó i Catalunya. En aquest sentit, quan va morir Bernat Martorell el 1452, alguns dels artistes que havien col·laborat amb ell van desplaçar-se a l'Aragó, com és el cas de Jaume Romeu, Joan Rius, Salvador Roig i Bernat Ortoneda. Eren artistes que a Barcelona havien entrat en contacte amb noves propostes com les de Jaume Huguet, l'ascendent del qual és una de les característiques principals del Mestre del Sant Jordi i la Princesa. Convé no descartar, per tant, que algun dels pintors de l'entorn martorellíà desplaçats a l'Aragó sigui qui s'amaga darrere d'aquesta personalitat encara anònima.

El retaule de Peralta de la Sal, per tant, és un dels testimonis que millor exemplifiquen la comunió existent entre les propostes pictòriques aragoneses i catalanes a mitjan segle XV. Es tracta d'un moment clau en l'acceptació i difusió del model flamenc, un fenomen en què el trasllat de pintors des de Catalunya cap a l'Aragó va esdevenir, segurament, un element catalitzador. En el cas de Pere Garcia va ser a la inversa, ja que és per aquelles dates quan estableix els primers contactes amb l'entorn barceloní. En el marc d'aquesta itinerància d'artistes d'una capital a l'altra, el document de 1452 que certifica els interessos de Garcia a

⁷⁰⁰ Citem tots aquests exemples a partir de MACIAS 2013, 353-354, que segueix la nostra proposta i cerca paral·lels nòrdics per als tres personatges.



Barcelona, juntament amb la posterior direcció del taller de Martorell, potser ens parla d'aquest flux d'artistes entre un territori i l'altre, i que va poder motivar que un pintor com Juan de la Abadía col·laborés amb el de Benavarri al retaule de la Seu de Barcelona (cat. 10), o que un mestre segurament saragossà acabés executant la subpredel·la del retaule de Peralta de la Sal.

6.7. AL VOLTANT DEL RETAULE DE PERALTA DE LA SAL: ELS POSSIBLES PROMOTORS I UNA CRONOLOGIA RELATIVA

Si tornem un xic enrere en el temps, convé que ens deturem en algunes qüestions que tenen a veure amb l'encàrrec de Peralta de la Sal i que poden ajudar a fixar la seva cronologia. La vila per a la qual Jaume Ferrer II i Pere Garcia van executar el conjunt apareix esmentada a partir del segle XI amb el nom de «Petra alta», més tard amb els de «Peralta», «Peralta de la Sal», «y de la Honor» i, a partir de l'any 1970, amb el de «Peralta de Calasanz», arran de la fusió amb Calassanç i Gavasa. La seva singularitat —la de «la Honor»— va ser la de esdevenir cap de la baronia de Peralta, els senyors de la qual van formar part de l'alta noblesa catalana i aragonesa. El castell de Peralta va ser el centre d'una jurisdicció senyorial que va tenir els seus inicis en la donació perpètua que Aurembiaix, comtessa d'Urgell i filla d'Ermengol VIII, va signar el 1226 a favor de Ramon de Peralta i els seus descendents. Centrada en el castell de Montmagastre, molt proper a Peralta, la donació també va incloure drets de senyoriu dels castells de Gavasa, Purroi, Rocafort de Llitera i Pelegrinyó. A més, la casa va tenir drets a Saidí i a Geminell, atorgats per Pere el Gran, i també el castell de Tamarit de Llitera. A finals del segle XIII, fruit de la unió amb els Castre, els barons de Peralta van esdevenir barons de Castre⁷⁰¹.

Ja a mitjans del segle XIV, els barons de Peralta, Felip de Castre i la seva esposa Francesca Alemany i Rocabertí, també eren senyors de Guimerà⁷⁰². Llor filla, Aldonça de Castre i Alemany, baronessa de Castre, Peralta i Guimerà, es va casar amb Bernat Galceran, baró de Pinós, i el nét d'aquests, Felip Galceran de Castre i de Tramaced, ho va fer amb Magdalena d'Anglesola, senyora de Miralcamp i castlana de Cervera des del 1410. Tot i que va morir l'any 1461, Felip Galceran de Castre i de Tramaced, dit el Barbut, va redactar les seves

⁷⁰¹ IGLESIAS 1985-1988, I, 186 i LAPEÑA 1995, 515-529.

⁷⁰² DUCH 2006, 83-104.

darreres voluntats el 1452⁷⁰³, mentre que Magdalena ho va fer el 1464⁷⁰⁴. Aquesta castllania de Cervera que ostentaven els barons de Peralta és un vincle que, malgrat la llunyania o el possible caràcter forçat de la hipòtesi, podria explicar l'encàrrec de Peralta de la Sal. El treball de Pere Garcia cap a 1459-1460 en dues localitats de la Segarra com Cervera i l'Ametlla de Segarra (cat. 13-14), dins els dominis de Magdalena, pot ser va permetre als barons entrar en contacte amb ell, encara que és cert que la presència del pintor a Peralta podria venir donada per altres raons o fets.

Una altra opció plausible és que els responsables de l'encàrrec de Peralta coneguessin el treball del pintor per la seva residència a Benavarri, on tornava a residir des del 1458-1459. La proximitat entre aquesta darrera població, capital del comtat de Ribagorça, i Peralta de la Sal va poder afavorir el contacte entre els promotors i el pintor. Pel que fa a Jaume Ferrer II, desconexem si va existir cap via de contacte directe amb ell, però si va ser així, segurament s'explica per la proximitat de la ciutat de Lleida i pel fet que Ferrer fos el pintor més important de la capital ponentina en aquells anys. Tampoc pot descartar-se que degut a la importància de l'obra que es contractava, qualsevol dels dos pintors, després de rebre la proposta dels promotors, cerqués l'ajuda de l'altre per poder assumir l'encàrrec.

Tinguessin o no alguna cosa a veure Felip Galceran i Magdalena en l'arribada de Garcia a Peralta a través de la via de la castllania cerverina, sí que podria parlar-se sobre la implicació dels barons en l'execució de l'obra com a senyors de la vila. El fet que Peralta de la Sal fos el centre de la baronia obliga a considerar en termes concrets el paper que els seus senyors van poder tenir en la contractació de l'impressionant moble que va presidir durant anys el presbiteri de l'església parroquial. Peralta era una vila petita i, per força, l'erecció d'un retaule com aquell devia suposar un gran dispendi econòmic en el qual es devien implicar aquells que ostentaven el poder temporal. Així, sembla del tot raonable pensar que els senyors de Peralta van poder costejar l'encàrrec, o com a mínim, una part.

Atès que el retaule de Peralta ha de ser posterior al retorn de Garcia de Barcelona (1458-1459), aquesta possible implicació correspondria als ja esmentats Felip Galceran de Castre i Magdalena d'Anglesola. Aquesta cronologia relativa entronca amb les notícies documentals conegudes sobre el pintor Jaume Ferrer II, que el 1457 iniciava l'execució del retaule

⁷⁰³ GINER 2008 (disponible online a <http://www.archivocalasanz.com/2008/11/12/sjc-c-01-peralta-de-la-sal-su-patria/>, consulta: setembre de 2015).

⁷⁰⁴ Vegeu <http://miralcamp.ddl.net/index.php> (consulta: setembre de 2015). Es tracta d'un document inèdit conservat a l'Ajuntament de Miralcamp.



d'Alcover i que, cap a 1460, potser ja havia finit els seus treballs a la localitat tarragonina. Pere Garcia havia enllestit el retaule de Cervera a l'octubre de 1460, amb la qual cosa és possible que per aquelles dates pogués implicar-se en l'obra de Peralta de la Sal. Ferrer, altrament, desapareix dels documents el 1461, i això podria explicar que els membres del seu taller assolissin tan protagonisme en el retaule aragonès. L'estil d'alguns compartiments que poden adscriure's a Ferrer o a artistes integrats al seu obrador mantenen forts punts de contacte amb els retaules de Verdú, la Paeria i el sant Jeroni del Museu Nacional d'Art de Catalunya —obres dutes a terme entre els anys 1434-1450, aproximadament—, però altres, en canvi, no es troben lluny de les escenes del retaule d'Alcover. En la mateixa línia, als compartiments que Ferrer va executar a Peralta, veiem una evolució en relació amb el retaule de la Paeria de Lleida que cal situar entre la segona meitat de la dècada dels quaranta —el retaule de la Verge dels Consellers, en què sembla inspirar-se el compartiment central del retaule lleidatà, va executar-se entre 1443 i 1445—, i els primers anys de la dècada dels cinquanta. Tot indica, per tant, que l'encàrrec de Peralta va ser posterior al del consistori lleidatà. Igualment, la tesi defensada per Puig en relació a la Dormició del Museu Nacional d'Art de Catalunya i les taules de Cleveland implica considerar que el retaule de Peralta va iniciar-se pels mateixos anys que el d'Alcover⁷⁰⁵, que es trobava en curs d'execució el 1457. En aquell moment Garcia residia a Barcelona i regia el taller de Bernat Martorell, per la qual cosa cal situar la seva intervenció a Peralta després del 1458, quan abandona Barcelona i assumeix els encàrrecs de la Segarra, que degueren ser executats cap a 1460.

Els lligams compositius i la compartició de determinats models entre Ferrer i Garcia també ofereixen algunes coordenades cronològiques interessants a l'hora d'entendre els lligams establerts entre tots dos mestres. Garcia va adoptar en alguna de les seves obres el model del sant Miquel que apareix al retaule de la Paeria (fig. 227). Entre els treballs que ens han pervingut d'ell, el més antic és el sant Miquel de l'Ametlla de Segarra (cat. 14), que cal situar cap a 1460 o poc després, mentre que el moble de la Paeria, com ja hem apuntat, seria un xic anterior. Per tant, hem de destacar la primacia de Ferrer en l'ús d'aquesta tipus d'imatge. La mateixa deducció podem fer per a la Dormició de Peralta de la Sal, que presenta la mateixa composició que el compartiment respectiu d'Alcover. El darrer va ser executat cap a 1457, per tant, uns anys abans de la composició del de Peralta, que cal atribuir a Garcia. El de Benavarri va tenir accés al model coincidint amb l'execució del

⁷⁰⁵ PUIG 2000, 263-272.

retaula de Peralta, i el va emprar sense gaires modificacions, tal com havia fet amb el prototip del sant Miquel de la Paeria.

Un altre nexa d'unió entre tots dos artistes amb afectacions a nivell cronològic ve donat pel lleuger ascendent de Robert Campin que palesen algunes de les seves realitzacions, un aspecte desenvolupat en un altre capítol d'aquesta tesi⁷⁰⁶. Sembla que aquesta influència és més acusada en l'obra de Ferrer, però existeix un detall puntual que, en termes cronològics i a la vista de les obres que ens han pervingut, apareix abans en l'obra de Garcia. Ens referim al creuament de cames del Jesús-Nen a la taula de Bellcaire d'Urgell (cat. 6), una obra executada el 1450, segons es llegia en una inscripció a dia d'avui perduda. En l'obra de Jaume Ferrer aquest detall solament el retrobem a l'Epifania del retaule d'Alcover (cap a 1457) i, per tant, és possible que el pintor lleidatà el conegués en la fase tardana de la seva trajectòria, tal vegada arran del seu contacte amb Garcia, que l'hauria incorporat primer al seu repertori figuratiu (fig. 60).

6.8. UN RETAULE DE SANT BERNARDÍ PER ALS FRANCISCANS DE BARBASTRE (1463)

Un cop satisfets els treballs a la Segarra i el retaule de Peralta de la Sal, Pere Garcia va centrar la seva activitat a la zona de Barbastre, segons sembla demostrar la documentació coneguda. En aquest sentit, els documents que fan al·lusió a Garcia fins a la seva aparició a la ciutat de Lleida el 1473 tenen tots a veure amb aquesta localitat. A banda de la ja citada notícia de setembre de 1460, i fins l'agost de 1469, conservem diverses referències que ens el presenten residint a Benavarri, però treballant per a parròquies de Barbastre. Així, el 2 d'abril de 1463 apareix documentat com a fiador en una comanda entre Jaime de la Era, Belenguer Pallás i Montserrat de Aviñoz, per un valor de 1.370 sous (apèndix documental, doc. 12). Al document, el pintor presenta com a obligació unes cases que posseïa a la vila, que afrontaven amb unes d'Antoni Benanuy (Beranui?) i amb una altra de la batllia. El mateix dia, Jaime de la Era i Belenguer Pallás s'obligaven mitjançant carta de comanda per la quantitat abans esmentada davant Garcia. Consta al peu d'aquest mateix instrument que el 2 de febrer de l'any següent Garcia cancel·lava el contracte en qüestió (apèndix documental, doc. 13)⁷⁰⁷.

⁷⁰⁶ Vegeu el subapartat «4.3. A propòsit del retaule de Bellcaire: algunes pautes flamenques en l'obra de Pere Garcia».

⁷⁰⁷ Publica aquests documents MAIRAL 1987, 537, docs. VI-VII.



El 3 de juliol del mateix any el pintor signava un albarà en el qual reconeixia haver rebut de Juan de Bellera i Pedro de Agüesca, majordoms de la confraria de Sant Bernardí de Barbastre, les quantitats relacionades amb «hun contracto de capitoles e condiciones feyto por don Domingo d'Aviego notario», la qual cosa segurament ens parla de l'encàrrec d'un retaule per part d'aquesta corporació religiosa, del qual no n'ha restat cap altre esment documental (apèndix documental, doc. 14)⁷⁰⁸. El document és força lacònic, ja que no diu res més sobre aquest possible encàrrec ni sobre l'església a la qual anava destinat. Tanmateix, deduïm que l'encàrrec d'aquesta obra es va materialitzar, ja que apareix esmentada en un contracte posterior, del 19 de febrer de 1468, quan els confreres de sant Victorià li van encarregar un retaule i li proposaven com a model el de sant Bernardí que hi havia al monestir de Sant Francesc de Barbastre (apèndix documental, doc. 15)⁷⁰⁹. Un altra referència indirecta, anterior, demostra que Garcia devia enllestir el retaule de Sant Bernardí abans de 1465, ja que en aquell any se li tornava a proposar com a model al pintor Martín Navarro perquè executés un retaule dedicat a sant Pau per a la capella que Manuel de Lunel tenia al claustre de Santa Maria de Barbastre⁷¹⁰.

Garcia degué assolir un resultat òptim amb el retaule de sant Bernardí, ja que, novament, li va ser recomanat com a model a seguir uns vint anys després (1483), quan va treballar a Barbastre en l'obra del retaule major del mateix monestir. En concret, se li demana que segueixi aquella obra quan contracta la realització del compartiment amb l'Abrçada davant la Porta Daurada (apèndix documental, doc. 29). El 1489, el retaule de Sant Bernardí es tornava a prendre com a model per una altra obra destinada al mateix monestir, el retaule de sant Blai, contractat pel pintor d'Osca Franci Joan Baget⁷¹¹. El text del contracte signat per Baget diu que «el banquo ha destar compartido en cinco casas, et a destar obrado con sus pilares y argetes con sus panbranas, como el retaulo de sant Bernardino del dicho monesterio de sant Francisco de Barbastro». D'altra banda, s'especificava a Baget que també «la pieça de medio ha destar compartida en dos istorias y en la istora baxa a destar sant Blas como obispo con su cadira pontiffical, con sus dos angeles bestidos de brocado, el campo de tras dorado como esta el retaula de Alfonso de Bielsa del dito

⁷⁰⁸ MAIRAL 1987, 537, doc. VIII.

⁷⁰⁹ MAIRAL 1987, 547-548, doc. IX.

⁷¹⁰ MAIRAL 1987, 539-541, doc. XI.

⁷¹¹ BALAGUER 1978, 230. La transcripció del contracte s'ha donat a conèixer en data recent a PÉREZ 2013, 515-534.

monesterio y colores como se pertenecen». No sabem, tanmateix, si aquest retaule d'Alfonso de Bielsa era el sant Bernardí que havia executat Garcia anys abans.

Sant Bernardí era un sant canonitzat de feia pocs anys (1450) i Garcia ja l'havia representat al retaule de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona (cat. 10) (fig. 203). Posteriorment rebria un encàrrec d'un conjunt monogràficament dedicat al sant de Siena, destinat a la col·legiata de l'Aïnsa, només conegut per fotografies (cat. 39) (fig. 367). Era un dels principals sants de l'ordre dels menorets, i d'aquí que al monestir barbastrí tingués confraria pròpia i altar. L'encàrrec, a més, va esdevenir possiblement el primer contacte de Garcia amb aquest important monestir, per al qual, més endavant, acabaria executant el seu retaule major entre 1482 i 1485. Aquestes comandes posen de manifest la important vinculació professional que el pintor va mantenir amb diferents centres religiosos mendicants, que es va materialitzar també amb les satisfetes per als predicadors de Cervera (1460) (cat. 13) i Lleida (1473).

6.9. UN RETAULE DE SANT VICTORIÀ PER A L'ESGLÉSIA DE SANT SALVADOR DE BARBASTRE (1468-1469)

El contracte per a l'execució d'aquesta nova obra es va signar el 19 de febrer de 1468. El pintor ho va fer amb Fernando Ram i Pedro de Abella, en representació de la confraria de Sant Victorià, que li encarregaven la realització d'un retaule dedicat al sant i destinat a l'església de Sant Salvador de Barbastre (apèndix documental, doc. 15)⁷¹². El temple, un dels dos als que assistien els conversos de Barbastre, es va fundar el 1415, any de la conversió en bloc de tota l'aljama de jueus de la localitat. Allà es reunien i van fundar una confraria amb idèntica advocació «para no levantar sospechas entre los cristianos», però és sabut que van continuar amb els seus rituals. El temple es trobava segurament a l'actual carrer de la Peña, prop de la Barbacana i l'Estudi General⁷¹³.

El document relacionat amb Garcia estipula que el pintor havia de prendre com a model el retaule de Sant Bernardí de l'església del monestir de Sant Francesc, un conjunt que molt probablement cal associar al document que el pintor havia signat uns anys abans amb els majordoms de la confraria de Sant Bernardí (apèndix documental, doc. 14), per als que segurament va fer aquest retaule que ara si li proposava com a model. El que ara se li encarregava havia de tenir «de ample X pals de coldo e XV de alt», i havia d'embellir-se

⁷¹² MAIRAL 1987, 537-538, doc. IX.

⁷¹³ RUBIO-BLASCO 1990, 85-101.



amb sis «tubas», dues a cada carrer lateral i dues més al central, de igual forma a com les tenia el retaule de Sant Bernardí. La fusteria s'havia de daurar, com era preceptiu. Els majordoms es comprometien a pagar al pintor 500 sous per la seva feina, 150 dels quals en el moment de la signatura del contracte, 200 més quan l'estructura de fusta fos enllestida, i 150 sous un cop és finalitzés l'obra. El pintor, per la seva part, es comprometia a tenir-lo enllestit per la propera festivitat de sant Victorià, això és, el 12 de gener de l'any següent. Les dimensions, la quantitat cobrada i el temps d'execució que se li requeria demostren que devia ser un encàrrec poc important. Tot i això, els promotors li exigien que «[...] sia tengut lo dit Pere quel faga lo retaule en la ciudat ho a dos hotres lugas serqua de la ciudat emperho si tals hobras li salial en la ciudat que la fasa aquí en ciudat de Barbastro», per garantir una ràpida execució i que el projecte no s'allargués massa en el temps.

El darrer document conegut sobre el treball de Garcia a Barbastro durant els anys seixanta, és del 7 d'agost de 1469. Es tracta d'una nova capitulació relacionada amb l'encàrrec anterior, el retaule de Sant Victorià de la parròquia de Sant Salvador, fet que demostra que la materialització de l'encàrrec no va ser immediata a la signatura del primer contracte (apèndix documental, doc. 16)⁷¹⁴. El document estipula que el conjunt anava destinat a la capella que el sant tenia dedicada a l'església, i que es tractava del retaule «[...] avia fet per an Gabriel de Sant Angel aquell per aquell e si crexer se pot que se cresqua [...]», un personatge que, estranyament, no apareix esmentat com a promotor o persona implicada en la primera capitulació. El contracte, a diferència de l'anterior, detalla que el conjunt havia de presidir-lo una representació del sant a la taula principal, i que havia de tenir sis històries als compartiments secundaris. El preu que ara s'estipulava era de 670 sous, una mica més que en l'encàrrec precedent. El pintor havia de cobrar en aquell mateix moment 300 sous, altres 170 quan l'obra arribés a l'equador, i els 200 restants quan s'enllestís. Aquest projecte no havia d'ocupar gaire temps al mestre, ja que es comprometia a lliurar-lo per Nadal d'aquell mateix any, és a dir, sis mesos després.

6. 10. EL PANORAMA PICTÒRIC A LA FRANJA I L'ÀREA DE BARBASTRE

L'activitat de Pere Garcia a la Franja i Barbastro durant els anys seixanta s'emmarca en uns anys del que es no conserven gaires notícies sobre la construcció de retaules i la tasca professional dels pintors en aquella àrea. Si ens remuntem una mica enrere en el temps,

⁷¹⁴ MAIRAL 1987, 537-538, doc. X.

tenim notícies de Juan Falconi, que pels volts del 1439 va executar dos retaules per a les localitats de Lascellas i Azlor. Res més sabem d'ell, únicament que ja era mort el 1451⁷¹⁵. Altrament, el saragossà Bernardo d'Arás el 1449 va rebre l'encàrrec d'efectuar un retaule dedicat a sant Hipòlit per a una església de Barbastre, però ignorem de quin temple es tractava⁷¹⁶. A la Franja, un dels pocs pintors que trobem documentat és Nicolau de Fos, pintor de Fraga, que va actuar com a testimoni d'Isabel, muller del pintor Ramon Gonsalbo, en un document d'atorgament de poders el 19 d'octubre de 1458⁷¹⁷.

De mitjan segle XV són uns compartiments de retaule, avui desapareguts, solament coneguts per fotografies antigues efectuades quan encara es conservaven a l'església de Sanui (Azanuy), a la Llitera. Un d'ells, amb la representació de sant Joan Evangelista, el va donar a conèixer Post, que el va veure a la sagrista de la parròquia i va lloar la seva gran qualitat: «(...) I well remember the aesthetic excitement that it stirred in me when I suddenly came upon it during a summer's day of 1932, by comparison with the mediocre works of Pedro García's pupils and of Espalargucs and his school, which, so superabundant in this region (...)»⁷¹⁸. El va atribuir al Mestre de Verdú, avui identificat amb Jaume Ferrer II, una filiació desenfocada que, tot i això, ha de cridar la nostra atenció. Post havia estat el primer en adonar-se dels lligams entre Pere Garcia i Jaume Ferrer i, en aquest context, podria explicar-se la gran similitud que la taula de Sanui manté amb les obres del de Benavarri. Del compartiment esmentat per Post solament coneixem la fotografia que ell mateix va publicar (fig. 79), una imatge sense gaire qualitat, però que deixa entreveure una obra amb un estil extremadament proper al del pintor de Benavarri. Avui no estem en condicions d'atribuir-li aquesta taula perquè no disposem de cap fotografia millor, però la representació s'ha de dir que manté intensos lligams amb obres similars de Garcia. El sant es disposa davant un amplitud arquitectònic, per sobre del qual apareixen els habituals fons daurats. Aquests elements, juntament amb el paviment enrajolat, són similars als d'altres obres del pintor, com el sant Antoni Abat de Williamstown (cat. 19) (fig. 235), o el sant Pere i el sant Antoni de Belcaire d'Urgell (cat. 6) (figs. 164-165). El rostre del sant, altrament, troba bons referents en obres de Garcia, molt evidents en el cas del sant Nicolau de Bari del retaule de la catedral de Barcelona (cat. 10) (fig. 80).

⁷¹⁵ MAIRAL 1987, 533-534, doc. I.

⁷¹⁶ Federico Balaguer va donar la notícia en diverses ocasions, però, pel que sabem, el document no es va arribar a publicar mai (BALAGUER 1951, 168; BALAGUER 1978, 230).

⁷¹⁷ MADURELL 1945-1946, III-4, nota 263.

⁷¹⁸ POST 1938, 521-523, fig. 191.



Mercès a una fotografia inèdita de l'any 1928 conservada a l'Arxiu Barón de Valdeolivos (Fonts)⁷¹⁹ (fig. 81), descobrim quatre compartiments de retaule de cronologia similar que es trobaven reaprofitats a la part baixa del retaule major de la mateixa església de Sanui, una obra clarament cinccentista solament coneguda, pel que sabem, gràcies a aquesta imatge. No sabem si formaven part del mateix conjunt que el sant Joan Evangelista esmentat, atès que la seva morfologia no és anàloga en tots els casos. Tres d'ells sí que semblen formar un grup unitari, ja que mostren imatges de cos sencer de sants, ubicats davant una mena de cortinatge retallat pels nimbes de cadascun d'ells, a més d'un filacteri amb el nom del sant, que es localitza a banda i banda del nimbe (fig. 82). El quart compartiment, en canvi, amb un sant bisbe, presenta les mateixes característiques que el sant Joan Evangelista, i té, a més, unes dimensions un xic diferents de les anteriors (fig. 83). Malauradament, la qualitat de la fotografia no permet que puguem acostar-nos amb prou nitidesa per facilitar la identificació dels sants i per l'observació atenta de l'estil. En aquest part baixa del retaule, a més, s'intueixen altres compartiments que tampoc pertanyen al retaule cinccentista, i que van ser afegits en el marc de la mateixa modificació que les anteriors. El fet que Post només esmenti la taula de la sagristia i no comentés res sobre l'impressionant retaule de l'altar major, ens fa pensar que el retaule major ja s'havia venut i dispersat en el mercat d'art i antiguitats en el moment de la seva visita de Post, el 1932, una alienació que es degué produir després del 1928, que és quan es data la fotografia coneguda del conjunt. Encara el va poder contemplar *in situ* Ricardo del Arco, que el va descriure com «espléndido»⁷²⁰.

El mateix estil que el sant Joan Evangelista es detecta en un compartiment de retaule originari de Serradui, prop de Roda d'Isàvena, igualment perdut, i del qual tenim coneixement a través d'una fotografia de l'Institut Amatller d'Art Hispànic (fig. 84)⁷²¹. Mostrava una representació dempeus dels sants Fabià i Sebastià, amb els seus atributs habituals. Els personatges apareixen a sobre d'un paviment enrajolat, i davant un fons daurat amb motius vegetals. Novament, la qualitat de la fotografia no és la millor per poder

⁷¹⁹ ABV, Casa Ric, Documentación personal y funcional, Francisco de Otal y Valonga, Actividades intelectuales, Dosieres genealógicos y heráldicos, ref. 00129/0004.

⁷²⁰ «Retablos góticos importantes los hay asimismo: (...) en Azanuy, el mayor, espléndido» (ARCO 1916, 21). L'havia descrit amb un xic més de detall Sebastián Mercadal el 1873: «Única escultura, que adorna el altar, reproduce con sus estatuas el misterio de la Asunción de Maria á los cielos. Un magnífico doselete gótico corona á esta imagen (...) A uno y otro lado de esta imagen varios cuadros de paleta gótica adornan el altar y le dividen en tres cuerpos, en donde el pueblo fiel puede en 16 cuadros leer en toda lengua los misterios mas principales de nuestra Redención, en la que tomó parte tan activa la Madre de Dios» (MERCADAL 1873, 105-106).

⁷²¹ IAAH, clixé G-68489. La imatge ha estat publicada a *Lux* 2000, 149, amb un peu de foto on s'atribueix al cercle de Pere Garcia.

efectuar una acurada aproximació estilística, però les semblances dels rostres amb els de Pere Garcia tornen a posar-se de manifest. De fet, el sant Fabià mostra els mateixos trets que el sant Joan Evangelista de Sanui, i pot treure's a col·lació, igualment, el paral·lel amb el sant Nicolau de Bari del retaule de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona (cat. 10) (fig. 80). El sant Sebastià, per la seva part, pot acarar-se amb els frares que apareixen a la professió de sant Vicenç Ferrer del retaule de Cervera (cat. 13) (fig. 220). A l'igual que ocorre amb el retaule de Sanui, l'estil ens situa prop de Pere Garcia, però no estem en condicions d'emetre un dictamen definitiu sobre la qüestió. En qualsevol cas, cal tenir present que les viles de Sanui i Serradui es troben, respectivament, a la Llitera i la Ribagorça, és a dir, dins el radi d'actuació de Pere Garcia, i que en cas de no ser el nostre pintor, van ser efectuades per algú molt proper que va treballar per les mateixes dates, això és, cap a 1450-1470.

Poc abans de l'aparició per primer cop de Pere Garcia a Barbastre (1463), hi documentem residint a Pasqual Ortoneda, concretament entre els anys 1459-1460, a qui poc abans, el 1456, trobem «de present» a la propera vila de Montsó. Pel que fa als treballs que va efectuar mentre vivia a la capital del Somontano, se sap de l'execució d'un retaule per a Bierge⁷²², mentre que Ruiz li ha atribuït un petit retaule dedicat a la Mare de Déu conservat al Museu de Vilafranca del Penedès. Una inscripció localitzada a la taula central permet datar-lo el 1459, la qual cosa ens situa de ple en el lapse cronològic en què Ortoneda va residir a Barbastre, motiu pel qual cal concloure que, amb gairebé plena seguretat, el moble procedeix d'aquella zona⁷²³. L'activitat prèvia de Pasqual Ortoneda a Saragossa en l'entorn de l'arquebisbe Mur, així com els encàrrecs que tenim documentats d'ell⁷²⁴, el situen entre els pintors més interessants dels actius a l'Aragó en aquells anys. Malgrat en un altre moment hem explicat que Ortoneda no era precisament un mestre representatiu dels nous corrents flamencs, la seva activitat a Barbastre pot servir per entendre la incidència dels pintors actius a Saragossa en zones més interiors de l'Aragó, on els tallers de pintura no devien proliferar en excés.

A banda de les notícies que mostren a Garcia treballant a Barbastre durant els anys seixanta, d'aquell moment conservem una informació sobre l'activitat del saragossà Martín

⁷²² MAIRAL 1987, 534-535, doc. II-V.

⁷²³ RUIZ 2005b, 150-151.

⁷²⁴ Sobre Pasqual Ortoneda, vegeu les darreres aproximacions de MATA 2005a, 158-161 i RUIZ 2014 (disponible online a <http://www.ruizquesada.com/index.php/es/retrotabulum-eses/104-retrotabulum-10>, consulta: setembre de 2015).



Navarro⁷²⁵, que el 1465 va signar una capitulació en la qual es comprometia a pintar la capella que Manuel de Lunel tenia al claustre de Santa Maria de Barbastre, per a la qual, a més, es comprometia a executar un retaule dedicat a sant Pau, tot per un preu de 850 sous⁷²⁶. Se li va demanar que prenguéssim com a model el retaule de Sant Bernardí de l'església dels franciscans, una obra que, com hem vist, segurament havia estat realitzada per Pere Garcia. El retaule de sant Pau va ser enllestit a Saragossa al taller del pintor el 1466⁷²⁷.

Tenim coneixement, d'altra banda, de diversos retaules que es van executar en aquells anys a Barbastre o en nuclis del seu entorn, tot i que no ens han pervingut els noms dels seus autors. Així, en una data que ens és desconeguda, el consell de Barbastre va disposar que s'instal·lés una pintura que havia de representar el Salvador, a l'església de Sant Salvador. Igualment, sabem que el 1464 es van efectuar modificacions en un retaule que hi havia allà, i que es va col·locar una taula damunt l'altar en la qual es va pintar un Crucificat⁷²⁸.

Pel que fa a la zona en què Garcia tenia instal·lat el seu taller, això és, als encontorns de Benavarri, les referències són molt més escasses. Solament tenim coneixement d'un retaule que Anton Pertusa i la seva muller, Blanquina Matos, van costejar per a l'església de Santa Maria de Benavarri. Ens ha pervingut testimoni a través d'una descripció del segle XVIII, en la qual es comenta que l'obra mostrava una inscripció on es podia llegir: «Aquest retaule a fet fer lo honorable Anton Pertusa iust. De Ribagorsa et Mestre de la Escola, e sa muller Madona Blanquina Matos, la qual morí a Sta. Maria de Agost del Ani mill CCCC L XX ensenyoraba D. Alfonso de Arago fill del Rex D. Johan, lo qual regna Deu gracias»⁷²⁹. El 1445 Blanquina Matos ja era vídua, i així es comenta en una visita pastoral en què consta com a patrona d'un benefici ubicat a l'altar de sant Llorenç, a l'església mencionada. Ella mateixa també consta com a patrona d'un segon benefici, en aquest cas de la capella de Sant Salvador⁷³⁰. Una referència que dóna el pare Joaquín Traggia (1788) quan descriu el que va veure durant la seva visita al temple ens facilita l'advocació del retaule costejat el 1470: «El altar que parece más antiguo es el de la Transfiguración, hecho el año 1470 por la familia

⁷²⁵ Es tracta d'un artífex documentat per primer cop el 1459 a Saragossa (SERRANO 1916c, 159-160, doc. XV).

⁷²⁶ MAIRAL 1987, 539-541, doc. XI.

⁷²⁷ SERRANO 1916a, 476, doc. LXII;

⁷²⁸ RUBIO-BLASCO 1990, 87-88.

⁷²⁹ AHPH, secció Bardaxí, 11/6. Es tracta d'una resposta a un qüestionari il·lustrat del segle XVIII.

⁷³⁰ CASTILLÓN 1998, 52-53.

Matos»⁷³¹. Cal tenir present, d'entrada, la categoria social dels promotors de l'obra, el justícia de Ribagorça i la seva muller. Altrament, la inscripció ens diu que Blanquina havia traspassat el 1470 i, per tant, van ser probablement els seus marmessors testamentaris qui es van encarregar que es dugués a terme la voluntat de la difunta, segurament en una data no molt llunyana del seu òbit. Tot plegat ens situa dins els anys en què Garcia va treballar a Benavarri i altres zones de la regió, però no tenim prou informació per relacionar l'obra amb la seva persona. Convé no descartar-ho, ja que si el seu era l'únic taller de pintura que hi havia a Benavarri en aquells anys, és molt probable que Pertusa i la seva dona li encarreguessin el conjunt.

⁷³¹ RAH, fons Traggia, signatura 9/5226.



7. DARRERS TREBALLS: CAP A 1470-1485

7.1. PERE GARCIA A LLEIDA EL 1473: UN RETAULE PER ALS DOMINICS?

El desenvolupament de la pintura tardogòtica a la zona de Lleida passa per la consideració de la capital com un dels principals centres d'irradiació de les noves formes cap al seu territori d'abast. Aquesta és una deducció que fem en base a models importats d'altres ciutats de la Corona d'Aragó, però no és quelcom que puguem provar de forma fefaent amb documents, ja que els arxius lleidatans han patit irreparables pèrdues que ens impedeixen confirmar-ho. Aquestes mancances les suplim amb deduccions que poden ser més o menys encertades, com la que va fer Post el 1938, quan advertia que la relació centre-perifèria, en el cas de Lleida, presentava unes casuístiques molt particulars que passaven per tenir en compte altres centres de producció. En aquest punt apel·lava al protagonisme del Mestre de Sant Quirze i Pere Garcia fora de la capital, però també a l'autor del retaule de la Paeria (Jaume Ferrer II):

«The story of late medieval painting, however, is by no means confined to the ateliers of the capital. One of the outstanding phenomena of the period is the rise of Lérida, among the various local centres, to a position of prominence and comparative independence. The lively concern of the inhabitants of the diocese with the Fine Arts is partly embodied in their summoning of the Sant Quirse Master and Pedro García, after their tutelage elsewhere, to execute the pictorial commissions, but there was also an important nucleus of painters at Lérida itself who took the style of the principal representative of Franco-Flemish modes in this region, the Master of the Paeria and developed it to suit the more advanced exigencies of their own time in just the way that the Barcelona coterie manipulated their inheritance from the Master of St. George»⁷³².

La procedència ponentina d'una sèrie d'obres atribuïdes a Garcia havia motivat que la historiografia establís d'antuvi una «etapa lleidatana» en la seva trajectòria, però mancava localitzar documentació que ho corroborés definitivament. Això es va produir l'any 1985, quan Fité va exhumar un document del 19 d'agost de 1473 en el qual el de Benavarrí apareix signant com a testimoni, juntament amb el fuster Simó Meià, en un instrument relacionat amb el monestir de predicadors de Lleida (apèndix documental, doc. 17). Aquest document segurament indica que ambdós artesans estaven executant algun encàrrec, tal vegada un retaule⁷³³. La data, a més, entronca molt bé amb la possible cronologia del

⁷³² POST 1938, 8.

⁷³³ FITÉ 1985, 97-101.

retaula Sant Joan de Lleida (cat. 21), una de les obres més conegudes del pintor. Es tracta d'una realització que palesa l'estil de la darrera etapa productiva del mestre i, per tant, és molt possible que l'estada de Garcia a Lleida per treballar a Sant Domènec fos més o menys simultània a l'encàrrec que va rebre de la parròquia lleidatana.

Com hem apuntat, que Garcia aparegui treballant a Lleida al costat d'un fuster segurament indica que es trobaven executant un retaula destinat al monestir amb el qual té a veure la notícia en qüestió. Simó Meià és un artesà àmpliament documentat en aquells anys a la ciutat de Lleida. El primer cop que consta als documents lleidatans és el 1459, quan apareix signant com a testimoni juntament amb el picapedrer Mateu Torrent⁷³⁴; i el darrer, el 1500, quan se'l menciona en un document relacionat amb el seu fill Joan, que havia marxat de la ciutat per efectuar treballs per al rei⁷³⁵. El 1478 Meià tenia una casa al barri de Sant Llorenç que afrontava amb el carrer de l'Assoc, prop del carrer del General, que no sabem si era la residència familiar i l'emplaçament del seu obrador⁷³⁶. Sembla que aquesta residència la mantenia el 1497, atès que el fogatge de la ciutat d'aquell any el presenta com a veí d'aquella parròquia⁷³⁷. És un fuster a qui fins ara s'ha documentat treballant a la Seu Vella de Lleida entre 1460 i 1470⁷³⁸. La seva activitat a l'antiga catedral es va perllongar a la dècada dels setanta, atès que el 1477 el trobem cobrant una quantitat per haver fet una post destinada a l'enquadració del responser del cor del degà⁷³⁹. Fora ja de la catedral, el 1469 era membre del consell de la Paeria, moment en què va col·laborar en la redacció de les ordinacions del Mercat de Lleida⁷⁴⁰. Altrament, el 1471 el Consell General de la ciutat va ordenar a un grup de fusters que s'havien instal·lat a l'Hospital de Santa Maria i en un pati annex, entre els quals hi havia Simó Meià, que abandonessin aquell indret⁷⁴¹. Cinc anys després el personatge consta entre els prohoms que van participar en l'emissió d'una sentència en què es jutjava una baralla que hi havia hagut a la ciutat⁷⁴², mentre que el 1484

⁷³⁴ ACL, Protocols, not. Joan d'Alcolea, vol. any 1459, fol. 53r.

⁷³⁵ ACL, Protocols, not. Joan Polo, vol. anys 1498-1503, fol. 189v.

⁷³⁶ ACL, Protocols, not. Joan d'Alcolea, caixa 1470-1479/1510-1516, lligall anys 1470-1479, vol. any 1478, fol. 41r; vegeu també vol. any 1479, fol. 64. El 1519 es documenta «Una casa que sobre esser den Simo Meya en lo carrer de Barri nou, fa X sous de cens a Poblet» (CASTILLÓN 1995, 193).

⁷³⁷ IGLESIES 1992, II, 166. També apareix documentat al fogatge de 1491 (BERTRAN 1980, 163).

⁷³⁸ El 1470 consta que executava dues «cadires de confesar» per a la capella de Sant Pere de la Seu Vella (ALONSO 1976, 164, 168 i 173; FITÉ 2003, 127, nota 233).

⁷³⁹ ACL, Compota Ornamentorum, vol. 14, fol. 57r.

⁷⁴⁰ GONZÁLEZ 1995, 118.

⁷⁴¹ CONEJO 1999, 492.

⁷⁴² FARRENY 1986, 76.



documentem a Meià efectuant una reclamació pels treballs que havia efectuat a les escoles de Gramàtica i Lògica de l'Estudi General de Lleida⁷⁴³.

La proposta que Garcia i Meià treballassin en un retaule per al monestir de predicadors de Lleida és perfectament plausible. Aquest hipotètic encàrrec s'entén en un context molt precís derivat de les funestes conseqüències de la guerra de Joan II, que sabem va afectar profundament a alguns edificis de la ciutat. Calia iniciar una etapa de reconstrucció en diferents àmbits, en la qual el fet artístic havia de tenir el seu protagonisme. Monestirs, esglésies i la mateixa catedral, juntament amb altres edificis significatius de la ciutat, devien patir destrosses i espolis, i d'aquí que fos lògic el restabliment de l'ordre i de l'aspecte interior dels espais afectats⁷⁴⁴. Va ser el cas del monestir de dominics, que sabem que va ser incendiat el 1464⁷⁴⁵. Tot i que desconeixem l'abast real de la desfeta, és gairebé segur que implicés danys en el seu mobiliari litúrgic, i que Garcia i el fuster Meià es trobessin efectuant reparacions o algun encàrrec nou. Ho podria confirmar el fet que, vint anys després, el 25 de maig de 1484, es contractés Antoni Prats «magister organorum» de Bàscara (Girona) per confeccionar un orgue destinat a l'església del monestir, un projecte que, malgrat els anys transcorreguts, tal vegada caldria inscriure en aquest mateix context de reconstrucció⁷⁴⁶.

En qualsevol cas, l'obligada reconstrucció motivada per la confrontació bèl·lica segurament va obrir noves possibilitats professionals al pintor de Benavarri, que va poder col·laborar en el restabliment de l'aixovar artístic d'un dels monestirs més importants de la ciutat. La situació post-conflicte duia implícita una necessitat d'artesans especialment qualificats que, a voltes, suposava la contractació de mestres forans, ja fos per la manca d'ells a la ciutat o

⁷⁴³ LLADONOSA 1970, 174, doc. 74.

⁷⁴⁴ Per exemple, el 1471, els rectors de les parròquies de Sant Andreu i Sant Martí de Lleida van demanar al consell de la ciutat que els recompensessin econòmicament per la desaparició de les campanes d'ambdues esglésies, que havien estat sostretes i foses durant la guerra (LLADONOSA 2007, 353).

⁷⁴⁵ S'al·ludeix a aquest incendi com a possible motiu de l'encàrrec a Pere Garcia a FITÉ 1985, 97-101. Sobre l'incendi, cal tenir present que el 29 de maig de 1464 es va acordar que el monestir de Sant Francesc fos cremat per tal que allà no s'instal·lessin les tropes de Joan II. Abans, emperò, es van retirar els objectes de valor. Tot i això, l'edifici no va quedar tant malmès com s'esperava i l'exèrcit del monarca s'hi va instal·lar (LLADONOSA 1945, 38, apèndix VIII).

⁷⁴⁶ ACL, Protocols, notari Joan d'Alcolea, vol. any 1484 (II), fols. 50v-51r. Tanmateix, tampoc podem descartar que la construcció de l'orgue fos aliena a la destrucció generada per la guerra, ja que el contracte es va signar el mateix dia que Prats cobrava les 125 lliures que li mancaven rebre en relació amb un orgue que havia construït per a la Seu Vella. Per tant, podria ser que els responsables de la parròquia lleidatana aprofitessin el sojorn a Lleida del mestre d'orgues gironí per encarregar-n'hi un amb destí a la parròquia.

perquè els de fora oferien uns nivells de qualitat que els residents a Lleida no podien assolir. És possible que Garcia arribés a la ciutat amb la voluntat d'aprofitar aquesta conjuntura laboral favorable, sense que puguem confirmar si es va instal·lar de forma més o menys permanent mentre realitzava les comandes rebudes. Tampoc sabem si l'encàrrec del convent de dominics, juntament amb el del retaule major de l'església de Sant Joan (cat. 21), van executar-se de forma consecutiva. Podria ser que sí, i que això hagués implicat l'establiment temporal de l'artista a la ciutat, seguint aquell costum de l'època en què s'exigia als pintors d'instal·lar-se a la localitat per a la qual anava destinada l'obra, i que va posar en pràctica deu anys després a Barbastro. Desconeixem la naturalesa de l'encàrrec que efectuava per als dominics de Lleida, però existeix la possibilitat que fos una comanda important, com sens dubte ho va ser la del retaule major de l'església de Sant Joan, una obra monumental dedicada al Baptista realitzada per a la parròquia més important de la ciutat, i que cal considerar com una de les grans empreses artístiques dutes a terme a Lleida en aquells anys. El caràcter ambiciós de l'encàrrec s'observa en les dimensions de les taules conservades, que permeten deduir que Garcia hi va feinejar segurament durant dos o tres anys.

7.2. NOUS HORIZONS PROFESSIONALS: L'ARRIBADA DE PERE GARCIA A LLEIDA

L'hipotètic retaule que Pere Garcia i Simó Meià van executar per al monestir de dominics de Lleida, juntament amb el que Garcia va realitzar pels mateixos anys per a la parròquia de Sant Joan, ens adverteixen de la importància dels escenaris de la capital per als quals va treballar el pintor de Benavarri. No cal insistir que són encàrrecs que serveixen de baròmetre per mesurar el prestigi de l'artista en aquelles dates, que va ser contractat per la parròquia més important i per un dels monestirs més poderosos de la ciutat. Tampoc convé oblidar que ens trobem en un moment d'escassetat de recursos i, per extensió, de pocs encàrrecs. A més, després de la mort de Pere Teixidor i Jaume Ferrer II, és possible que a la ciutat no residís en aquell moment cap pintor capaç d'abordar projectes de gran envergadura com els esmentats.

És significatiu que Garcia no aparegui en cap moment de la seva trajectòria treballant per a la Seu Vella de Lleida. Després dels seus inicis a Saragossa i del seu retorn a Benavarri cap a 1450, les possibilitats laborals que li devia oferir la nostra ciutat devien ser poc satisfactòries, molt probablement perquè Jaume Ferrer i el seu taller li devien deixar poc



marge de maniobra. Malgrat tot, als anys cinquanta, prèviament al seu sojorn a Barcelona, Garcia va realitzar algun encàrrec en localitats properes a la capital, com ja hem tingut ocasió d'analitzar. És lògic creure que la idea de treballar a Barcelona i fer-se càrrec d'un dels tallers més importants de la ciutat, el de Bernat Martorell, el devia seduir més. A més, s'ha de tenir present que, des dels anys quaranta, i segurament fins al moment de la seva desaparició a la dècada dels seixanta, Jaume Ferrer va controlar el mercat pictòric de la capital, inclosa la Seu Vella, un dels nuclis d'activitat pictòrica més rellevant d'aquells anys⁷⁴⁷. Ferrer també treballava per al Consell de la ciutat, la Paeria, institució per a la qual va executar el retaule de la capella —avui encara conservat— i on, a més, va ocupar importants càrrecs públics⁷⁴⁸, un detall que segurament va tenir incidència en la seva vida professional. Aquest control es remunta a la generació anterior de la família, quan era encapçalada pel seu hipotètic pare, Jaume Ferrer I, que va regentar a la ciutat un obrador de notable èxit que va treballar abastament a la capital i viles de l'entorn, juntament amb el taller dirigit per Pere Teixidor, el pintor més ben documentat a la ciutat de Lleida durant la primera meitat del segle XV⁷⁴⁹.

Un cop desapareguts Pere Teixidor i Jaume Ferrer II, sembla que la situació podia haver canviat. Entre el grup d'artesans-pintors que consten a l'antiga catedral policromant

⁷⁴⁷ Pel que fa als pintors actius a la Seu Vella al segle XV, vegeu BERLABÉ 1999a, 427-472. Sobre l'activitat de Jaume Ferrer II a l'antiga catedral lleidatana, vegeu les aportacions de FITÉ 2005-2006, 67-80, que publica un nou document de 1444 en què Ferrer va ser nomenat pel Capítol «magistrum Sedis ad pingendum omnes et singulos pannos aureos aut sericos», és a dir, pintor encarregat de l'execució dels draps d'or i seda que s'empraven en les cerimònies fúnebres. En relació amb als treballs que Jaume Ferrer va realitzar a la Seu Vella, en els darrers anys s'havia especulat amb la seva col·laboració en el policromat del retaule major d'alabastre (FITÉ-BERLABÉ 1996, 103-110).

⁷⁴⁸ Sobre el retaule de la Paeria i, en general, sobre la relació del pintor amb aquesta institució municipal, vegeu PUIG 2005.

⁷⁴⁹ El lector podrà advertir el nostre posicionament davant una de les polèmiques historiogràfiques més recurrents entre els especialistes que s'han ocupat de la pintura lleidatana del segle XV, aquella que implica Jaume Ferrer (I i II) i Pere Teixidor, a banda dels antics Mestres d'Albatàrrec, Solsona i Montsó, a qui una part de la historiografia ha identificat amb Jaume Ferrer I. En qualsevol cas, solament volem insistir que la identificació de l'autor del retaule d'Albatàrrec amb Pere Teixidor té diversos arguments en contra, com ja han manifestat altres autors. Un de molt pes és la dificultat d'identificar el conjunt d'Albatàrrec amb aquell que el pintor Pere Teixidor *assetiava* a la Seu Vella el 1419, seguint un encàrrec de la comtessa de Cardona. A banda dels arguments que altres autors han esgrimit per rebutjar aquesta identificació (vegeu BERLABÉ 1999a, 431-432, nota 23), s'ha de tenir present que les capelles de la Seu Vella que tradicionalment han estat associades a la família Cardona no gaudeixen de les dimensions necessàries per emplaçar aquest moble (VELASCO 2008f, 485-486). A tot això s'ha d'afegir una hipòtesi recent de Fité, força versemblant, que proposa cercar l'origen del conjunt a l'antiga església de Sant Salvador de Lleida (FITÉ 2003, 111, nota 41). En resum, no compartim les propostes que s'han manifestat en diverses publicacions especialitzades, com el catàleg de l'exposició *Catalunya 1400. El gòtic internacional* (Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2012), on en diversos moments es recullen les opinions de diferents autors i la bibliografia corresponent.

escultures, pintant ciris i brandons o decorant portes de fusta, cortines i draps, és probable que algun d'ells es dedicués a la pintura de retaules. Tanmateix, les llacunes paleses dins el terreny de les fonts ens impedeixen saber si van tenir la mateixa rellevància artífexs com Tomàs Teixidor (doc. 1446-1450), Joan de Sant Martí (doc. 1443-1465), Simó Garcia (1446-1457) i Guillem Rius (1456-1460)⁷⁵⁰. Als mencionats cal afegir un altre força més desconegut, Pere Molí, que consta en un document de 29 de setembre de 1511 com a pintor i ciutadà de Lleida. En un altre instrument, de 19 de febrer de 1513, s'esmenta que era natural d'Alcarràs i fill de Bernat del Molí, teixidor difunt de dita localitat⁷⁵¹.

Tot fa pensar que no va ser així, i que en aquell moment a la ciutat no hi havia cap taller que pogués recollir el testimoni de Ferrer i Teixidor. És molt possible que quan es va formalitzar l'encàrrec del retaule de Sant Joan a Garcia, el pintor Mateu Ferrer (doc. 1477-1509), fill de Jaume Ferrer II, i de qui sabem que es va dedicar a la pintura de retaules, potser encara no havia assolit el nivell necessari per materialitzar projectes de gran abast. La seva activitat no es documenta fins al 1477, i els seus primers esments en la documentació sempre ens el presenten efectuant tasques menors, com la neteja del retaule major de l'antiga catedral⁷⁵². En aquest punt cal al·ludir de nou a la possible presa de contacte de Garcia amb el mercat pictòric lleidatà uns anys abans, a través dels vincles amb Jaume Ferrer II. La relació professional prèvia amb Ferrer arran de la realització del retaule de Peralta de la Sal (cat. 20) va poder aplanar el camí del mestre ribagorçà en la consecució d'aquests encàrrecs lleidatans dels anys setanta.

En aquells anys es documenten a Lleida diversos pintors amb el cognom Sans, tots ells segurament membres d'una mateixa nissaga artística⁷⁵³. Domènec Sans (doc. 1469-1482) és un mestre que apareix per primer cop a Lleida i que, posteriorment, resideix a Barcelona, però sabem ben poc sobre la seva activitat professional⁷⁵⁴. Un parent seu podria haver estat Jaume Sans (doc. 1469-1483), àmpliament documentat a la Seu Vella efectuant tasques secundàries, de qui no es conserva cap notícia que el mostri treballant en l'obra de retaules⁷⁵⁵. Clou l'estirp Pàmfil Sans (doc. 1484-1520), que irromp en els documents just quan Jaume desapareix de la documentació, i que va esdevenir un dels pintors amb més

⁷⁵⁰ Sobre aquests pintors, vegeu BERLABÉ 1999a, 427-472.

⁷⁵¹ MADURELL 1944, 226-227.

⁷⁵² VELASCO 2006a, 27.

⁷⁵³ ESPAÑOL 2002, 322.

⁷⁵⁴ VELASCO 2006a, 28.

⁷⁵⁵ BERLABÉ 1999a, 427-472.



pes a la Lleida de finals del segle XV. Sabem que va contractar algun retaule i que va col·laborar amb altres mestres, entre ells Blai Guiu (o Blasi), amb qui va executar el 1484 unes portes per a l'orgue major de la Seu Vella⁷⁵⁶.

En definitiva, aquesta hipotètica manca d'artesans qualificats podria ser un dels arguments per justificar que per a la materialització del retaule de Sant Joan se cerqués un pintor experimentat, solvent i de prestigi, unes condicions que reunia Pere Garcia. L'encàrrec a un pintor no establert a la capital lleidatana es va poder donar, a més, per la inexistència a la ciutat de cap mestre que pogués assumir una empresa de tanta rellevància. Aquesta teoria, juntament amb que prèviament hagués establert contactes amb els hereus del desaparegut Jaume Ferrer II, pot explicar l'entrada en escena del de Benavarri en el panorama pictòric lleidatà. Sigui com sigui, tampoc pot descartar-se que la comanda a Garcia s'hagués d'explicar per raons que ara se'ns escapen, com, per exemple, que es tractés d'un pintor l'obra del qual era coneguda o especialment apreciada pels gestors de la parròquia lleidatana. Tot amb tot, els arguments que hem anat exposant sembla que apunten en una altra direcció, i que va ser una conjunció de coincidències la que va portar Garcia a treballar a la nostra ciutat, entre les quals cal comptar la desaparició de Jaume Ferrer II, que Garcia ja fos un pintor conegut, i la conjuntura de reconstrucció cívica derivada de la guerra de Joan II.

7.3. MARTORELL, FERRER, GARCIA: L'ARRIBADA DELS PRIMERS FLAMENQUISMES A LLEIDA

La lectura dels estudis més recents evidencia la dependència de la pintura lleidatana del tardogòtic d'aquella produïda a Barcelona contemporàniament. Els documents proven que mestres barcelonins com Bernat Martorell van portar a terme alguns encàrrecs importants a la ciutat i territoris circumdants, cosa que no vol dir que a la Lleida de mitjan segle XV no residissin mestres prou qualificats que poguessin haver assumit aquestes comandes, com és el cas de Jaume Ferrer o Pere Teixidor. Es tracta d'una situació que es repeteix en altres regions de la Corona d'Aragó, ja que a Barcelona residien els artífexs amb més renom i capaços de dur a la pràctica projectes estèticament innovadors. La itinerància d'aquests

⁷⁵⁶ VELASCO 2006a, 28; VELASCO 2006b, 398-399. És poc probable que aquest pintor sigui el mateix que el 1535 contracta el retaule de Sunyer (BERLABÉ 1999a, doc. 81), i que deu anys abans apareix a Tortosa, on es conserva un retaule que se li ha pogut atribuir. Amb Guiu cal relacionar també el retaule fins ara adscrit al Mestre de Balaguer, conservat al Museu de la Noguera (MUÑOZ 2003, 301-316; VIDAL 2013, 341-348).

artistes serà, per tant, el mitjà principal de difusió a les zones denominades «perifèriques» de les novetats arribades als principals centres productors de la Corona.

Una altra via documentada en la circulació i assumpció de novetats és la de les estades, sojorns o viatges d'artistes procedents de nuclis secundaris cap a aquests centres principals. En aquest sentit, a Jaume Ferrer se'l documenta el 1450 i el 1454 a Barcelona⁷⁵⁷, mentre que Pere Garcia apareix amb contactes interessants a la capital catalana el 1452 (apèndix documental, doc. 6). Tant l'arribada de mestres forans, com els desplaçaments dels pintors des de nuclis perifèrics cap a altres indrets van haver de ser, així, els canals a través dels quals els flamenquismes van penetrar a Ponent. Les importants mancances documentals que tenim a Lleida, amb tot, impedeixen certificar-ho de forma fefaent. Quant a artífex arribats de més enllà dels Pirineus, tenim molt poques dades. Podem esmentar al miniaturista Joan Gordó (Jean Gourdon?), a qui documentem entre 1478 i 1504 il·luminant diferents manuscrits a la Seu Vella. El 1498 consta treballant a l'antiga catedral el miniaturista Ferran de Moxitan, a qui també cal atribuir un origen ultra pirinenc⁷⁵⁸.

A Lleida, una de les claus de l'arribada del nou lèxic va poder ser l'activitat de Bernat Martorell, ciutat en la qual el de Sant Celoni va aconseguir la comanda més important en volum de diners de tota la seva trajectòria, la policromia del retaule major d'alabastre de la Seu Vella, que va contractar l'any 1441. El mateix any, a més, policromava un altre retaule escultòric, més petit, que presidia la retrocapella de Santa Anna, tasca per la qual va cobrar gairebé 800 sous⁷⁵⁹. El policromat del retaule major formava part d'un projecte més ampli de renovació del moble que incloïa l'afegit d'una predel·la dedicada a la Passió, iniciada el 1439 per Rotllí Gaulter i continuada immediatament per Jordi Safont en morir l'anterior; així com d'una sèrie de taules pintades per Jaume Ferrer que la historiografia ha volgut interpretar com unes portes⁷⁶⁰. Amb tot, els documents no especifiquen si aquesta va ser realment la funció d'aquestes taules, ja que en cap moment ho detallen. Es parla de «la obra dels posts del altar maior que san a posar supra lo retaule maior», dels «postius del

⁷⁵⁷ PUIG 2005, 291, doc. 38 i 292, doc. 40.

⁷⁵⁸ FITÉ-VELASCO 2008, 1524.

⁷⁵⁹ FITÉ 2003, 102.

⁷⁶⁰ El retaule major de la Seu Vella havia estat executat per l'escultor Bartomeu de Robio entre 1360 i 1363. Es conserven dos relleus al Museu de Lleida: diocesà i comarcal, mentre que altres compartiments coneguts es troben esparsos. Al conjunt se li va afegir aquesta predel·la dedicada a la Passió als anys quaranta del segle XV, integrada per cinc compartiments. Sobre el retaule i les seves vicissituds, vegeu ESPAÑOL 2003, 314-321, on es recull la bibliografia precedent. Pel que fa al policromat del conjunt per part de Bernat Martorell, així com sobre la intervenció de Ferrer amb l'afegit de les taules pintades, vegeu FITÉ-BERLABÉ 1996, 103-110.



retaule», «opere que depingit supra altare maiori», «tabularum del retaule», «tabularum quod dipinxit que facte sunt supra altare maius», «certis picturis quod fecit Jacobus Ferrari pictor in retabulo maiori» i, finalment, de «certis tabernaculis quod fecit super profetis depictis in tabulis depictis in altari maiori»⁷⁶¹. Aquesta darrera notícia és la que aporta la informació més aclaridora, ja que detalla que algunes —o totes?— de les taules afegides per Ferrer mostraven representacions de profetes i se'ls van afegir uns dosserets, segurament com a remat superior. És poc probable que a unes portes practicables s'afegissin uns tabernacles, i d'aquí els nostres dubtes. Podria pensar-se, en canvi, que les taules pintades per Ferrer formessin part d'algun tipus d'estructura de remat o coronament, qui sap si a manera de guardapols. A més, alguns dels documents esmenten que les taules s'havien d'afegir al damunt —«supra»— del retaule, i si haguessin estat unes portes, els documents les haurien esmentat com a tal. Sigui com sigui, que el retaule tenia portes ho sabem a través d'una notícia relacionada amb l'encàrrec del retaule major de Sant Vicenç de Roda d'Isàvena (1533), en el qual s'esmenta que aquesta darrera obra havia d'incloure unes portes —avui encara conservades— que s'havien d'executar en grisalla seguint el model de les del retaule de la Seu de Lleida⁷⁶². Ignorem, tanmateix, quan van ser realitzades.

D'altra banda, la lectura de la documentació havia portat els especialistes a deduir que, en el policromat, Martorell va rebre l'ajuda dels pintors lleidatans Jaume Ferrer, Pere Teixidor i un tal Joan Conilles o Coniller. D'entrada, cal corregir el nom del darrer, ja que s'havia efectuat una lectura equívoca de la documentació. Cal identificar-lo, en canvi, amb el pintor Joan Solivella, fill del mestre d'obra Guillem Solivella⁷⁶³. Altrament, cal desmentir la intervenció dels tres mestres en l'esmentat policromat, atès que es van limitar a efectuar una visura o inspecció, segons revelen els documents. En aquest sentit, els mots emprats als llibres de comptes de la catedral no deixen lloc al dubte: «stimaverant», «recognitionis»

⁷⁶¹ FITÉ-BERLABÉ 1996, docs. 2-4 i 8-13.

⁷⁶² PACH 1925, 195.

⁷⁶³ La lectura de la documentació és inequívoca en aquest sentit. A banda dels documents relacionats amb el policromat del retaule major, el 1391, quan devia ser només un nen, apareix ajudant al seu pare en la reparació i neteja del retaule major de la catedral. Curiosament, se l'esmenta com «lo pintoret» (ALONSO 1976, 66; FITÉ 2003, 113, nota 76). El 1424 Joan Solivella consta com ajudant de Pere Teixidor efectuant tasques en relació a la processó del Corpus (FITÉ 2003, 124, nota 215). Reapareix el 1458 a la Seu reparant una patena de la sagristia: «Item he dats an Çolivella pintor per renovar una patena de fusta de la sagristia... Il sous» (ACL, *Compota Ornamentorum*, ornamentar Andreu Rafard, 1458, fol. 6v). El 1461 va treballar en la reparació de dues piques d'aigua beneïda, una a la Pia Almoïna i l'altra a la Porta de l'Anunciata (ALONSO 1976, 151).

i «adjudicavint»⁷⁶⁴. Sembla clar, per tant, que el treball dels lleidatans va ser menys important del que es pensava. De la mateixa forma, també ha estat mal interpretada la notícia de 1441 tradicionalment emprada per al·ludir al treball de Pere Teixidor en la policromia del nou bancal executat, ja que, en realitat, es paga al pintor per pintar una «postum scantium coram banchali altaris majoris»⁷⁶⁵, que tot i això, cal relacionar amb els treballs que en aquell moment Safont efectuava al bancal. No oblidem que Teixidor va ser l'autor de cinc dibuixos sobre paper que Rotllí Gaulter tenia a casa seva en el moment de fer-se el seu inventari de béns *post mortem* (1442)⁷⁶⁶, cosa que ha permès suposar que el disseny de les escenes del bancal lleidatà va anar al seu càrrec⁷⁶⁷. En conclusió, els documents certifiquen que no va existir la tants cops al·ludida participació de Ferrer, Teixidor i Solivella en el policromat dirigit per Bernat Martorell, tot i que aquests tres mestres apareixen efectuant tasques relacionades amb el projecte de renovació del retaule major.

La intervenció de Martorell proporciona tota una sèrie de dades força valuoses a l'hora de traçar una panoràmica general de la pintura lleidatana d'aquells anys. És revelador que els canonges lleidatans es posessin en contacte amb el cap del taller barceloní més important de l'època, quan, en principi, a Lleida hi havia artistes qualificats per a dur a terme el policromat d'un retaule d'alabastre. No es pot menystenir, altrament, l'elevat cost de l'empresa: 11.543 sous i 9 diners i mig, que la converteixen en un dels projectes artístics més rellevants entre els portats a terme a Lleida en aquell temps. La quantitat incloïa materials, pigments i salaris, i cal comptar, a banda, els 165 sous destinats als honoraris dels tres pintors lleidatans que van efectuar la visura⁷⁶⁸. El perquè de la intervenció del mestre barceloní a Lleida, quan Ferrer i Teixidor estaven segurament capacitats per efectuar un treball d'aquesta índole, potser s'explica pel paper que va jugar en l'encàrrec el

⁷⁶⁴ VELASCO 2008d, 565. Sembla que la nostra proposta ha estat acceptada per Cornudella i Macías en un estudi en què, dissortadament, no citen el nostre treball en l'aparell crític corresponent (CORNUDELLA-MACÍAS 2012, 61-62). El febrer de 1442 el capítol decidia pagar «(...) quindecim florenos an Teixidor, Jacobo Ferrer et a un altre pintor que stimaverant opus retabuli quod fecerat en Martorell. Et hoc pro salario dicte recognitionis eid ad indicato», i així es recull a les actes capitulars (FITÉ-BERLABÉ 1996, doc. 18). El llibre d'obra de la Seu del 1441, a més, ho corrobora: «Item ponit quos tradidit de mandato honorabili capituli Petro Teixidor, Jacobo Ferrer, Johanni Conilla magistri pigendis quod adjudicavint opus facte pro Bn. Martorell CLXV solidos» (ALONSO 1976, 131; cfr. PUIG 1998a, II, 539, doc. 59, que revisa la transcripció d'Alonso).

⁷⁶⁵ ALONSO 1976, 131.

⁷⁶⁶ ALONSO 1976, 111; FITÉ 2001a, 133.

⁷⁶⁷ ESPAÑOL 1990, 27-28, nota 38; ESPAÑOL 1995, 27-28.

⁷⁶⁸ Sobre els honoraris de Ferrer, Teixidor i Solivella, vegeu ALONSO 1976, 131; FITÉ-BERLABÉ 1996, 110, doc. 18.



prevere, beneficiat de la Seu Vella i miniaturista Rafael Destorrents (també dit Gregori), que durant força anys va residir a Lleida⁷⁶⁹. La documentació posa de relleu aquest protagonisme de Destorrents en la comanda, ja que va actuar com a representant del capítol en l'encàrrec fet a Ferrer per les taules abans esmentades i, després, ja en relació a la policromia del retaule, va formular el jurament de les despeses i dels salaris en nom de Martorell. A banda d'aquestes responsabilitats, els documents revelen que Destorrents va col·laborar en la policromia de la imatge mariana que presidia el retaule⁷⁷⁰. Malgrat que els treballs de Martorell en localitats properes a Lleida podrien corroborar que la seva vàlua era coneguda a Lleida, tot indica que Destorrents va influir sobre els membres del Capítol, ja que va aconseguir que es cridés a un pintor ben proper a ell, algú que, temps després, va ser marmessor seu a l'hora de dictar testament⁷⁷¹. El miniaturista també es va beneficiar econòmicament de la comanda lleidatana en participar del projecte, i no sabem fins a quin punt va barrar el pas a determinats artistes de la ciutat que, tal vegada, aspiraven a fer-se amb aquest important encàrrec. Evidentment, tot plegat no deixen de ser més que especulacions, ja que també és possible que el volum de feina o el tipus d'encàrrec no hagués permès acceptar-lo a Teixidor, Ferrer i Solivella. Sigui com sigui, als lleidatans se'ls van concedir cinc florins a cadascun, una quantitat que pot semblar excessiva per satisfer una tasca de reconeixement o visura. Cal tenir en compte, emperò, que el muntant total de l'obra ascendia a més d'onze mil sous, i podria ser que els seus honoraris fossin proporcionals a l'elevat preu de l'encàrrec.

Paga la pena fer un incís en relació amb els possibles vincles de Martorell amb la ciutat de Lleida, ja que el seu treball en aquesta ciutat, a banda de trobar justificació en els motius apuntats, podria emparar-se en relacions establertes personals pel pintor anys enrere. En aquest sentit, hem de remuntar-nos al mes d'agost de 1417, quan un personatge anomenat Bernat Martorell, del qual no s'especifica l'ofici, adquireix diversos objectes a l'encant dels béns de l'ardiaca de Barcelona Domènec Ponç, oriünd de Benavarri i antic canonge de la

⁷⁶⁹ Una dada que havia passat inadvertida és l'emplaçament de la seva residència a la ciutat, ben a prop del col·legi de Domingo Pons, al barri de la Suda (LLADONOSA 1950, 28, nota 60). Sobre Destorrents, vegeu PLANAS 2013, 169-184, on es recull la bibliografia anterior. Les darreres publicacions que parlen d'aquest miniaturista han presentat de forma anecdòtica el seu sojorn lleidatà, que cal reivindicar a la vista dels anys que va residir a la capital, entre 1419 i gairebé fins a la seva mort. Vegeu FITÉ-VELASCO 2008, 1522-1523, on donem a conèixer nova documentació sobre l'artista.

⁷⁷⁰ FITÉ-BERLABÉ 1996, 106, que ja apunten la transcendència del paper jugat per Destorrents.

⁷⁷¹ El testament de Destorrents el va publicar DURAN 1975, 123, doc. 50.

Seu de Lleida⁷⁷². Malgrat que podrien ser un nom i un cognom relativament comuns a la Barcelona del moment, no podem descartar que aquest personatge fos el pintor. El seus primers esments documentals són del 1427⁷⁷³, cosa que ha portat a suposar que devia néixer trenta o trenta cinc anys abans. A més, a partir de les referències conegudes, Gudiol i Alcolea van deduir que el seu primer matrimoni es devia produir cap al 1420-1425 i el segon cap a 1430⁷⁷⁴. Per tant, la notícia que aquí esmentem s'emmarca perfectament en el lapse cronològic esmentat. Pel que ens interessa a nosaltres, a l'encant, i en nombroses ocasions, Bernat Martorell adquireix objectes en representació de mossèn Berenguer de Lasquarra, canonge de Lleida i nebot de Ponç. Aquest detall —si realment aquest Bernat Martorell és el pintor— podria esdevenir un indicador de les relacions posteriors del pintor amb el Capítol lleidatà.

L'aprofundiment que fem en aquest projecte artístic portat a terme per Martorell a la ciutat de Lleida resta justificat ateses les escadusseres dades documentals sobre pintors de què disposem d'aquells anys. El policromat del retaule major de l'antiga catedral, a més, va ser una de les empreses artístiques d'aquell temps que millor coneixem per la documentació, en la qual apareixen involucrats dos grups d'artistes rellevants dins del panorama català del moment. D'una banda, un artífex que era el millor pintor de Barcelona i un miniaturista excel·lent que va acabar residint a Lleida; i de l'altra, un grup de pintors lleidatans entre els quals trobem a dos mestres rellevants, i que van poder introduir novetats en la pintura ponentina a través d'aquests contactes i dels seus viatges i sojorns professionals. Convé que no oblidem el nom d'un altre artífex que va participar en el projecte, l'escultor Jordi Safont, ja que en alguna de les seves obres va introduir alguns aspectes afins al nou lèxic flamenc⁷⁷⁵.

Amb tot, cal que ens preguntem fins a quin punt la presència de Martorell a Lleida va ser rellevant en la trajectòria d'aquests artistes o en l'arribada de novetats, ja que allò que va venir a fer era la policromia d'un retaule d'alabastre. Malgrat aquesta relativitat inicial que cal atorgar a la relació entre Ferrer i Martorell, la incidència dels models martorellians en la

⁷⁷² Sobre l'encant dels béns de Domènec Pons, així com sobre la seva faceta de promotor artístic, vegeu VELASCO 2008e, 91-119; VELASCO 2008g, 295-316.

⁷⁷³ Recollits a GUDIOL-ALCOLEA 1986, 122.

⁷⁷⁴ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 121-122.

⁷⁷⁵ El caràcter lleugerament flamenquitzant de les seves obres es detecta, per exemple, als relleus de la trona de la Seu de Lleida, i així ho ha remarcat (ESPAÑOL 2001, 289). Conejo, igualment, ha destacat els lligams d'aquests relleus amb algunes obres de Jaume Ferrer II on ja s'intueixen flamenquismes (CONEJO 2007, 174). Vegeu també FITÉ 2015a, 107-122.



pintura del lleidatà sembla manifesta. Jaume Ferrer II és un artífex format en la tradició del gòtic internacional, segurament al costat del seu suposat pare, Jaume Ferrer I. A l'igual que el mestre barceloní, les seves darreres produccions mostren una certa afinitat als models septentrionals, com s'aprecia al retaule de la Paeria de Lleida, al de l'església de la Sang d'Alcover, o als compartiments del projecte que va compartir amb Pere Garcia a Peralta de la Sal (cat. 20). L'evolució que, en aquest sentit, va efectuar Ferrer al llarg dels anys és similar a la que va fer Martorell. Malgrat que no tinguem prou arguments per calibrar el tipus de vincle que els va unir, i si aquest va ser fonamental en la penetració dels primers flamenquismes a Ponent, és molt possible que Ferrer conegués bé la manera de fer de Martorell. El lleidatà és un mestre a qui trobem diversos cops documentat a Barcelona, tot i que no tenim l'absoluta certesa que alguns dels personatges homònims que documentem a la capital catalana puguin identificar-se amb el pintor lleidatà. És el cas d'un document en què un tal Jaume Ferrer apareix com a procurador de la vídua del pintor Huguet Framon, un instrument notarial en el qual també consta Bernat Martorell⁷⁷⁶. Un cop ja mort el darrer, apareix a Barcelona un Jaume Ferrer intervenint en un plet entre els pintors Pere Terrers i Jaume Vergós, però no sabem del cert si és aquest Ferrer és el lleidatà⁷⁷⁷. En qualsevol cas, altres documents als que ja hem al·ludit demostren que el pintor lleidatà va efectuar viatges a Barcelona per qüestions diverses, unes estades que el van poder posar en contacte amb aspectes innovadors associats al flamenquisme.

Puig ha remarcat l'important ascendent de Martorell en el retaule de la Paeria, influència que li ha servit per proposar una possible estada formativa de Ferrer a Barcelona a l'obra del primer, i a l'empara d'algun document dels anys trenta que el situa a Barcelona. Aquest fet, juntament amb els contactes derivats de la intervenció de Martorell al retaule major de la Seu Vella de Lleida, són elements que, segons Puig, van permetre al lleidatà conèixer de primera mà l'art de l'antic Mestre de Sant Jordi⁷⁷⁸. Independentment de si la formació al taller de Martorell es va produir o no, allò cert és que algunes obres de Ferrer entronquen directament amb treballs seus. És el cas de realitzacions primerenques com el retaule de Verdú (cap a 1434-1436), en el qual veiem evocacions d'una obra posterior de Martorell, les taules de la Resurrecció i la Pentecosta del retaule de Santa Maria del Mar de Barcelona (cap a 1445)⁷⁷⁹. Així, el rostre de l'àngel que es troba a la dreta

⁷⁷⁶ DURAN 1975, 125, doc. 63.

⁷⁷⁷ MADURELL 1949-1952, reg. 566/4; PUIG 2005, 292-293, doc. 40.

⁷⁷⁸ PUIG 1998a, II, 57-68; PUIG 2005, 95-96.

⁷⁷⁹ RUIZ 2002, 92-97.

de Crist en la Resurrecció de Martorell recorda força al que acompanya Josep, Maria i el Nen en la Fugida a Egipte del retaule ferrerí⁷⁸⁰. Les composicions de Verdú són lleugerament anteriors a les taules de Santa Maria del Mar, però tenint present que el tipus de rostre emprat per Ferrer el retrobem en altres realitzacions seves, justifiquem la seva utilització en base a un coneixement dels models martorellians que es remuntaria als anys trenta del segle XV.

Un altre paral·lel interessant és el que pot establir-se entre el sant Jordi del retaule de la Paeria i el que va efigiar magistralment Martorell a la taula de l'Art Institute de Chicago⁷⁸¹. Ambdues representacions segueixen un model força difós durant la primera meitat del segle XV atribuït a Jan van Eyck, el qual troba correspondència en la cèlebre representació que va fer del tema Pere Nisart⁷⁸². Personalment, i per citar només un cas més, apreciem certes concomitàncies entre el sant Miquel que Ferrer va representar al retaule de la Paeria, i el que pocs anys abans (cap a 1440) Martorell havia inclòs al retaule de la Pobra de Cérvoles (Museu Diocesà de Tarragona), inclús en aspectes tan concrets com la caracterització de la testa de l'arcàngel, o la diadema en forma de creu que remata el seu cap⁷⁸³.

En aquest punt convé introduir el cas del sant Miquel de l'Ametlla de Segarra executat per Pere Garcia (cat. 14), que palesa uns deutes innegables amb la representació de Ferrer (figs. 226-227). El de Benavarri és un mestre que sí va conèixer directament amb els models i composicions de Martorell, atès que en fer-se càrrec del seu obrador pòstum, per força va haver de fullejar els llibres de mostres, apunts i esbossos que devien romandre al seu taller. No sembla, tanmateix, que Garcia variés gaire el seu repertori de models a partir d'aquell moment, almenys pel que intuïm a partir de la seva producció posterior, en la qual no detectem ressos martorellians massa evidents. Aquests vincles de Ferrer amb Martorell, dels hereus de Martorell amb Garcia, de Garcia amb Ferrer arran del retaule de Peralta de la Sal (cat. 20), juntament amb la posterior estada a Lleida del de Benavarri, dibuixen un entramat de relacions personals, contactes i desplaçaments que il·luminen sobre certes dinàmiques de la pràctica pictòrica en aquells anys, així com sobre la circulació de llenguatges, imatges i repertoris formals que acabaven derivant en coincidències i llocs comuns.

⁷⁸⁰ PUIG 2005, 79.

⁷⁸¹ PUIG 2005, 145; RUIZ 2002, 40.

⁷⁸² POST 1938, 615-626; YARZA 1998b, 45-50.

⁷⁸³ PUIG 2005, 141; RUIZ 2002, 70.



Encara que no sabem del cert si el Jaume Ferrer documentat el 1450 i 1454 a Barcelona és el mestre lleidatà, el cert és que després d'haver vist el coneixement que Ferrer tenia de l'obra de Martorell, la taula central del retaule de la Paeria de Lleida no fa més que ratificar la coneixença que posseïa d'una de les realitzacions més rellevants de la pintura catalana del seu temps, la Verge dels Consellers de Lluís Dalmau, que Ferrer va transmutar al retaule del consistori lleidatà. Ambdues circumstàncies ens fan suposar que el lleidatà estava al corrent dels canvis que s'estaven produint dins el llenguatge pictòric de l'època. És ben fàcil que Ferrer conegués de primera mà l'obra de Dalmau, ja que la representació d'uns consellers al peu de la Mare de Déu no era un tipus de composició habitual. Respon, per força, a un encàrrec específic dels paers lleidatans. Segurament, en cas d'haver conservat el contracte, podríem veure els promotors demanant a Ferrer que realitzés l'obra prenent com a referent la taula de Dalmau. Amb tot, una anàlisi del retaule lleidatà evidencia que únicament es va importar la composició de la taula central, i es van deixar de banda aquells aspectes que confereixen a l'obra de Dalmau el seu caràcter innovador, com serien el tractament del paisatge, o la individualització dels rostres dels consellers. Podem dir que es va adoptar la idea a transmetre i es va marginar el component formal, allò veritablement trencador. A Lleida es va preferir un ús prolix dels daurats, així com l'estereotipament en la representació de les façs dels paers. Sigui com sigui, composicions com la de l'Anunciació es troben impregnades d'allò septentrional, amb un desplegament força minuciós d'objectes que recorda el mimetisme i detallisme emprat pels mestres flamencs contemporanis, i que Ferrer va tornar a emprar a la composició homònima de Peralta de la Sal (cat. 20).

Quant a la realització material del retaule dels paers, cal fer algunes precisions en relació a la cronologia de l'obra. Malgrat no podem obviar la notícia de 1439 en què s'autoritza a Jaume Ferrer i Pere Teixidor a gaudir una estança a l'edifici consistorial «per tenir e pintar retaules»⁷⁸⁴, aquesta dada no és prou conclouent per vincular-la a la realització del conjunt. D'haver estat així, les actes del consell avui conservades obligadament provarien l'encàrrec efectuat pels paers. No serà fins uns anys després que això es va produir, però la documentació que ho hauria de constatar és la que ha desaparegut —ens manquen força llibres d'actes municipals d'aquells anys. Per tant, en relació a la notícia de 1439, ens inclinem a pensar que ens trobem davant de facilitats concedides per satisfer altres

⁷⁸⁴ SERRA 1927a, 350-352.

treballs. Com ha proposat Puig, potser el privilegi responia al fet que Ferrer hagués format part del consell de la ciutat els anys 1437 i 1438⁷⁸⁵.

Un altre dels referents cronològics que cal tenir present és la data de realització de la Mare de Déu dels Consellers de Lluís Dalmau, una obra que va ser contractada el 1443. Aquesta data ha estat emprada de forma generalitzada com a *terminus post quem* per a l'execució del retaule lleidatà, que alguns tendeixen a datar entre 1445 i 1455⁷⁸⁶, i altres entre 1443 i 1447⁷⁸⁷. En tot cas, la seva realització coincideix amb la construcció d'una capella per acollir-lo. Tampoc es tenen dades sobre l'erecció d'aquest espai, però sabem que encara no s'havia iniciat el 1445, que el 1453 s'hi feia alguna feina, i que el 1460 les obres ja s'havien acabat. És molt probable, per tant, que el retaule ja estigués instal·lat en aquesta data, però no sabem des de quan⁷⁸⁸. Tot plegat encara es complica més amb l'aparició d'una notícia del 1444 en què s'obliga al mostassaf Jaume Ferrer —el pintor?— a retornar a la «lotgeta» de la Paeria el retaule de sant Miquel que havia tret d'allà. A més, se li demanava que complementés l'obra amb un guardapols amb els emblemes reials i els de la ciutat⁷⁸⁹. Identificat el mostassaf amb el pintor per uns, i descartada la opció per altres, sembla curiós que se li encarreguin a ell —«e encara que en farà los guarda polses»— certes millores en l'obra. És difícil que aquest retaule es pugui identificar amb el que actualment conservem, ja que seria estrany que una obra amb la Mare de Déu presidint la taula central sigui invocada com «de sant Miquel», encara que el sant aparegui dues vegades representat. Seria també sorprenent que una obra inspirada en una altra, la Mare de Déu dels Consellers, estigués enllestida abans que el seu model, que no va finir-se fins el 1445. Hi ha qui ha proposat, amb tot, que el retaule lleidatà s'hagués pogut iniciar amb anterioritat a aquesta dada del 1444, i que en un moment donat s'interrompés la realització, per finalment acabar-se prenent com a referent l'obra de Dalmau⁷⁹⁰.

⁷⁸⁵ PUIG 1998a, II, 259; PUIG 2005, 123-124.

⁷⁸⁶ YARZA 1992b, 322-323. En el marc d'aquest lapse cronològic i de la representació de sant Jordi que inclou el retaule, cal tenir present una notícia un xic posterior, de 1457, a través de la qual ens assabentem que el consell lleidatà va acordar celebrar la festivitat de sant Jordi, i en què s'obligava als caps de casa a assistir a la processó que es faria en honor del sant per la seva intervenció miraculosa en una plaga de llagosta que havia afectat aquell any la ciutat (ROCA 1872, 11; MUT 1956, 67).

⁷⁸⁷ PUIG 1998a, II, 267; PUIG 2005, 126-129.

⁷⁸⁸ Sobre aquestes dades, vegeu SERRA 1927b, 188-190; PUIG 1998a, II, 264-265; PUIG 2005, 128.

⁷⁸⁹ SERRA 1927b, 188-190. Cfr. PUIG 2005, 124.

⁷⁹⁰ PUIG 1998a, II, 260-263; PUIG 2005, 127.



Importants en el debat són les notícies al·lusives a les reformes que s'emprenen en la «llotgeta» de la Paeria, que acabarà esdevenint la capella que acollirà el retaule, encara no iniciada el 1445 i ja conclosa el 1460. La reforma s'ha d'entendre en el marc d'un procés generalitzat a tota la Corona d'Aragó que va suposar l'embelliment de diverses seus municipals, i que en alguns casos com València, Barcelona o Saragossa, va implicar la construcció —o renovació estètica— d'espais sacres de representació cívica que van ser embellits amb pintures murals i retaules. La pintura de Dalmau s'entén en aquest context, a l'igual com el del retaule que Pere Joan i Pasqual Ortoneda van executar per a la capella de la casa de la ciutat de Saragossa⁷⁹¹, o aquell que els mercaders barcelonins van adquirir el 1453 a un mercader català establert a Bruges per a la capella de la seva llotja⁷⁹². La reforma de Lleida, per tant, cal inserir-la en aquest mateix context i, segurament, com a conseqüència d'altres projectes duts a terme en altres capitals de la Corona. La lleidatana era una empresa artística certament ambiciosa en què es pretenia una renovació tant de l'espai físic com del mobiliari. La «llotgeta» es convertiria en capella, i aquell retaule dedicat a sant Miquel esmentat el 1444 que segurament presidia l'estança, es va reemplaçar per un altre en què l'arcàngel, patró de la ciutat, continuava tenint un protagonisme important.

Aquest va ser, probablement, el desenvolupament del projecte. És possible que en un primer moment es pensés únicament en la remodelació del retaule, i d'aquí l'encàrrec realitzat al mostassaf el 1444. Posteriorment, tal vegada influïts per altres reformes dutes a terme en edificis municipals de la Corona, els paers van decidir efectuar una renovació més profunda que inclogués la construcció d'un nou espai arquitectònic, així com l'erecció d'un retaule que presentés els consellers com a justos administradors de justícia gràcies a l'ajuda de la Mare de Déu. La voluntat de transmissió d'aquest missatge és la mateixa que trobem en altres obres destinades a espais similars, com la pintura de Dalmau a Barcelona o l'esmentat retaule de la casa de la ciutat de Saragossa, amb la qual cosa veiem que no només circulaven unes formes determinades, sino també el desig dels promotors de fer arribar als seus conciutadans determinades idees relacionades amb el bon regiment de la ciutat⁷⁹³.

D'altra banda, la historiografia tradicional sempre han emprat els treballs de Pere Garcia com a referents per parlar del ressò de l'obra d'Huguet en terres lleidatanes. A Barcelona

⁷⁹¹ VELASCO en premsa, (2).

⁷⁹² BERNAUS 2009, 317-318.

⁷⁹³ Sobre aquestes qüestions remetem al nostre estudi sobre el retaule saragossà (VELASCO en premsa, [2])

estant, Garcia va conèixer el que estava fent el gran mestre de Valls en retaules com el de l'església de Sant Antoni de Barcelona (1454-1458)⁷⁹⁴, o el de Sant Vicenç de Sarrià (cap a 1455-1462)⁷⁹⁵, però també allò que altres pintors com Lluís Dalmau i Miquel Nadal estaven aportant. En tot cas, més que parlar dels huguetismes que Garcia va portar a les terres de Lleida, el que s'hauria de destacar és el seu paper en la implantació del nou llenguatge flamenquitant a Ponent i la Franja, ja que en els darrers anys els especialistes han coincidit en assenyalar l'excessiu protagonisme que s'ha concedit a Huguet en la consolidació de les formes flamenques. El de Valls va ser el pintor de més èxit, però no podem fer dependre completament d'ell la filiació tardogòtica de tot un seguit de pintors catalans i aragonesos. En el cas de Garcia, per exemple, el seu llenguatge flamenquitant es basava en allò vist a Saragossa en els ambients artístics afins a Blasco de Grañén i Dalmau de Mur, d'allò que va poder veure a Barcelona a partir de 1455, on lògicament cal comptar els treballs d'Huguet, i del que pogués assimilar al costat d'artistes amb els quals va col·laborar, com és el cas de Jaume Ferrer II.

Quan Garcia va començar a treballar a les terres de Lleida durant els anys cinquanta del segle XV, no sabem quins eren els pintors que podien estar introduint aspectes innovadors, però en el cas de Lleida ciutat, és segur qui si algú ho va fer va ser Jaume Ferrer II. Amb tot, la pèrdua generalitzada d'obres que han patit les contrades ponentines, fa que sigui arriscat atribuir-li a ell o a Garcia el pes d'aquesta assumpció de novetats. És evident que hi van contribuir activament, però les escasses obres que han arribat fins als nostres dies impedeixen efectuar asseveracions contundents. Sovint s'oblida que van haver-hi altres pintors actius a la ciutat i la regió dels quals no tenim cap rastre, i que d'aquells coneguts, conservem escadusseres mencions als documents. Molt probablement, si haguéssim conservat obra de pintors com Joan de Sant Martí, Tomàs Teixidor, Guillem Rius, Jaume Sans, Blasi Guiu, Mateu Ferrer o Pànfil Sans, ara calibraríem la implantació del nou model pictòric en uns termes diferents.

⁷⁹⁴ BESERAN 1993, 144-151.

⁷⁹⁵ ALCOY 1993f, 154-159.



7.4. UNA OBRA PER A LA PARRÒQUIA MÉS INSIGNE: EL RETAULE DE L'ESGLÉSIA DE SANT JOAN DE LLEIDA⁷⁹⁶

Un dels encàrrecs més rellevants que Pere Garcia mai va executar durant la seva trajectòria professional va ser el retaule major de l'església de Sant Joan de Lleida (cat. 21). De temps s'ha coincidit a assenyalar que aquest temple va ser el més important de la ciutat en els segles medievals, i fins i tot més enllà. Estava ubicada al bell mig del barri comercial més important, el de Sant Joan, on residia bona part de l'elit lleidatana i algunes de les famílies més acabalades, com les dels Gralla, Riquer, Remolins, Pou, Navarra o Moliner, entre altres. Allà tenien els seus palaus diversos nobles i cavallers, així com juristes i mercaders d'èxit. Sabem també que als voltants de l'església hi havia nombrosos establiments comercials i artesans, i que als encontorns de l'església, a més, s'hi celebrava el mercat més important de la ciutat⁷⁹⁷. L'entorn de l'església va ser profundament renovat uns anys abans (1440-1444) que Garcia hi executés el retaule major, amb una remodelació urbanística que va convertir la plaça de Sant Joan en «el lloc pus bell e honrós de la ciutat», com assenyalen els documents⁷⁹⁸.

Les primeres notícies del temple de Sant Joan daten dels anys cinquanta del segle XII, i d'aquí que s'hagi afirmat que poguessin fer al·lusió a una mesquita cristianitzada arran de la conquesta del 1149⁷⁹⁹. Tal com s'ha proposat per a altres parròquies de la ciutat com Sant Martí o Sant Llorenç, la vella mesquita es devia enderrocar a finals del segle XII o principis de la centúria següent. Tot seguit, es va iniciar la construcció del nou temple tardoromànic, que va ser àmpliament reformat poc abans de 1372. L'edifici va subsistir fins a l'any 1868, quan va ser enderrocat en el marc de la revolució de setembre, aduint que amenaçava ruïna⁸⁰⁰. El procés d'anorreament es va iniciar el 19 d'octubre, i el juny de l'any següent ja s'havia materialitzat completament l'ensulsiada. Amb aquesta desfeta arquitectònica, cal

⁷⁹⁶ Les informacions que incloem en aquest apartat les extraiem de la monografia que vàrem dedicar a, retaule en qüestió (VELASCO 2012a).

⁷⁹⁷ Sobre la seva història són imprescindibles els treballs de J. Lladonosa, entre altres LLADONOSA 2007, 466-506. Vegeu també la síntesi recent de SOL-TORRES 2004. Des del punt de vista històrico-artístic, vegeu ESPAÑOL 1999, 147-150; VELASCO 2013b, 397-436.

⁷⁹⁸ FITÉ 2015b, 192.

⁷⁹⁹ LLADONOSA 2007, 467.

⁸⁰⁰ Trenta anys abans ja es documenta un primer intent d'enderroc (PUIG 2003a, 164, doc. 2). En qualsevol cas, i com ja s'ha apuntat en alguna ocasió, la demolició finalment materialitzada el 1868 va ser més una demostració de força política que no pas d'utilitat pública o urbanística. Vegeu BERGÓS 1926, 256-257; ABADAL 1956, 34-35; LLADONOSA-JOVÉ-VICEDO 2003, 79 i 82; SOL-TORRES 2004, 75-81; LLADONOSA 2007, 505-506.

remarcar-ho, va desaparèixer un dels edificis més bells i imponents de la ciutat. Sortosament, les excavacions arqueològiques dutes a terme el 1975 van posar al descobert els fonaments de l'absis, restes que es poden visitar avui dia al subsòl de la plaça de Sant Joan⁸⁰¹.

Els segles XIV i XV van ser, sense dubte, els de més esplendor i rellevància de la parròquia en el marc de la vida civil i religiosa de la ciutat. A banda de les habituals celebracions religioses, la seva gran capacitat i decòrum va fomentar que, àdhuc, acollís les reunions del consell de la ciutat, a partir de 1340 i almenys fins al 1383, per manca d'espai a l'edifici vell de la corporació. Era també el lloc de reunió en cas de crisi política o d'esdeveniments greus sobrevinguts, i allà acudien els membres del Consell general a toc de la campana major. Sabem, a més, que el veguer i els paers tenien un banc propi per seguir les cerimònies i els oficis⁸⁰².

Malgrat que no hem conservat descripcions prou detallades sobre el seu mobiliari litúrgic, joiells i tresors més preuats, tenim constància que a Sant Joan es conservava una important relíquia, una espina de la corona de Crist, de la qual ignorem si ja es venerava allà en època medieval⁸⁰³. Tampoc disposem d'excessiva informació sobre les obres d'art que embellien els diferents altars de la parròquia en aquells temps, tot i que gràcies a la descripció del viatger Francisco de Zamora sabem que a finals del segle XVIII hi havia dos retaules «antiguos de tablas pintadas, el uno de la Virgen de los Ángeles, el otro de San Nicolás»⁸⁰⁴. Potser algun dels dos podria identificar-se amb una pintura d'«Alberto Durero» que hi havia a la capella de la Nativitat i que esmenta Pleyan de Porta⁸⁰⁵, que pel tipus d'atribució —òbviament exagerada— cal associar a una pintura tardogòtica o del primer renaixement. A banda, entre l'escassa documentació que coneixem sobre encàrrecs artístics duts a terme a la parròquia, solament podem esmentar el retaule que Bartomeu Figuerosa, beneficiat de la catedral, va encomanar al pintor Joan Garcia cap a 1392⁸⁰⁶.

L'església de Sant Joan va acollir, com a mínim des de 1370, la coneguda popularment com «càtedra de l'Alba», en la qual s'explicaven les escriptures de forma didàctica i en llengua

⁸⁰¹ JUNYENT-PÉREZ 1994, 173-203; JUNYENT-PÉREZ 1995, 211-246.

⁸⁰² LLADONOSA 2007, 452 i 479; FITÉ 2015b, 192.

⁸⁰³ PLEYAN 1877, 53. La que sí que sabem que es venerava en època medieval era l'espina de la capella dels Montcada de la Seu Vella de Lleida (FITÉ 2003, 102, 104 i n. 191; VELASCO 2008e, 465).

⁸⁰⁴ ZAMORA 1973, 236-237.

⁸⁰⁵ PLEYAN 1877, 53.

⁸⁰⁶ FITÉ 1996, 82.



catalana, amb finançament econòmic del consell de la ciutat i amb lectors de gran volada intel·lectual com Francesc Eiximenis. Fins al 1430, a l'Estudi General de la ciutat no hi va haver Facultat de Teologia i, per tant, els franciscans de Lleida, que tenien la primacia de l'ensenyament de la disciplina al davant dels dominics, van cobrir la mancança amb aquestes lectures teològiques⁸⁰⁷. L'ascendent franciscà sobre l'església devia ser, per tant, important⁸⁰⁸. Aquest fet, tal vegada, pot posar-se en connexió amb un detall concret de la trajectòria de Pere Garcia, que habitualment va rebre comandes vinculades als ordes mendicants —va executar retaules per als convents de predicadors de Cervera i Lleida, i per al de Sant Francesc de Barbastre.

D'altra banda, eren diverses les confraries religioses que van triar l'església de Sant Joan com a seu. És el cas de la dels drapers, un dels negocis més importants de la ciutat des del segle XIII, que ostentaven el patrocini de la capella de Santa Cecília. Segurament era una de les corporacions amb més membres, molts dels quals vivien dins els límits de la parròquia. Des de 1464, al majoral d'aquesta confraria li corresponia el patronat, a més de la capella de Santa Maria. La corporació dels blanquers, una altra de les més rellevants de la ciutat, també tenia la seu en aquesta església, a la capella de Sant Bartomeu, i el mateix podem dir de la dels notaris. En època moderna sabem que també va acollir la confraria dels cordoners i passamaners, així com la dels soguers —que tenien el Precursor com a patró—, tot i que en aquests darrers casos desconexem si aquesta vinculació es remuntava als segles medievals⁸⁰⁹.

Aquest conjunt d'informacions ajuda a entendre el caràcter insigne de la parròquia en el context de la ciutat i, de retop, a capir què significava l'execució del seu retaule major i la tria de l'artista que l'havia de dur a terme. La parròquia més important de Lleida mereixia un retaule que contribuís dignament a l'embelliment del temple, i per aconseguir-ho s'havia de cercar un pintor que oferís garanties i qualitat suficient. D'aquí que els responsables de

⁸⁰⁷ Els framenors en van mantenir el monopoli fins a principis del segle XVI, independentment de la creació el 1430 de la càtedra a l'Estudi General. Vegeu SANAHUJA 1947, 167-242; VIVES 2003, 281-282; ESTEVE 2008, 261-266.

⁸⁰⁸ Una possible mostra d'aquest ascendent la trobem en la consagració de l'església que es va efectuar el 1372, segurament amb motiu de l'important procés de reforma i ampliació que havia patit el temple. Una inscripció epigràfica referenciada per Villanueva (VILLANUEVA 1851a, 20-21), i transcrita íntegrament per Pau Piferrer abans de l'enderrocament de l'església, dóna fe de l'acte, que va ser oficiat per «(...) Ramon de Colun de la orde de frares menos, per la gracia de Deu Bisbe de Terenisa (...)» (PIFERRER-PI i MARGALL 1884, 316 (reedició del text de l'obra *Recuerdos y bellezas de España*, publicada el 1839). Cfr. PLEYAN 1877, 51; ESPAÑOL 1999, 148.

⁸⁰⁹ LLADONOSA 2007, 480-481, 486, 493, 495 i 559.

l'encàrrec, possiblement els obrers de l'església, o algun majoral de les confraries suara esmentades, contactessin amb Pere Garcia, un artista amb una trajectòria que l'avalava. És plausible, per tant, que algú recomanés el mestre o que els responsables de la comanda coneguessin de primera mà els seus treballs, potser a través del vincle que el de Benavarri havia mantingut amb els Ferrer, la nissaga de pintors més important de la ciutat en anys anteriors.

Durant els segles del gòtic l'augment poblacional i les necessitats cultuals van motivar que el temple es renovés profundament al segle XIV, abans del 1372. S'hi va substituir la volta original, es van implementar noves voltes de creueria i es va construir un campanar, a més d'afegir-s'hi una nau paral·lela a la principal en el sector nord. La importància de la remodelació va dur implícita una nova consagració, que es va produir el 1372⁸¹⁰. Cap a mitjans del segle XV sembla que es van produir nous treballs de reforma, segons atesta documentació inèdita relacionada amb la marmessoria del prohoms lleidatà Berenguer Gallart, un dels promotors artístics més interessants de la Lleida baixmedieval. Gallart va fer testament el 9 d'agost de 1399 i va morir el 1408. Arran del seu traspàs es va posar en marxa una important marmessoria que va gestionar les seves importants deixes fins ben entrat el segle XIX⁸¹¹. Gallart va deixar estipulat al seu testament que, amb part dels diners llegats, s'efectuessin reparacions en les esglésies i monestirs de la ciutat. D'aquestes reparacions no ens havia arribat cap testimoni documental, però hem localitzat a l'Arxiu Capitular de Lleida un llibre de comptes dels anys cinquanta del segle XV, amb 44 folis, en el qual apareixen anotades despeses relacionades amb aquestes obres i reparacions⁸¹².

⁸¹⁰ Sobre aquestes qüestions vegeu ESPAÑOL 1999, 141-152, amb una part del seu estudi dedicada específicament a l'església de Sant Joan (p. 147-150). Quant a les reformes trescentistes, les esmenta Francesc Pi i Margall arran d'una visita al temple: «(...) la parte ojival de este templo debióse sin duda á una reparación que sufrió en el siglo XIV según una lápida en jaspe que decía: En lan de Nostre Senyor M.CCC.LXXII frare Ramon de Colum de la ordre dels frares menos per la gracia de Deu bisbe de Tercusia f. Tremeseu sagra aquesta esglesia lo tercer dimecres apres Aparici e esen aquel en obres en P. Emerich girugich, en Brg. Fillol specier» (PIFERRER-PI 1884, II, 315-316, reedició del text de l'obra *Recuerdos y bellezas de España*, publicada el 1839). Cfr. VILLANUEVA 1851a, 20-21.

⁸¹¹ VELASCO 2012a, 72-73; VELASCO-FITÉ, en premsa (1); VELASCO-FITÉ, en premsa (2).

⁸¹² ACL, Marmessoria de Berenguer Gallart, signatura P4B_M6_P1_CO2_L01, caixa Gallart 1428-1465, «Contes de les obres de la marmessoria d'en Gallart». En concret, el manuscrit detalla les obres efectuades a les esglésies de Sant Llorenç, Sant Andreu, Sant Joan, la Magdalena i els monestirs de Sant Hilari, Santa Clara, Sant Agustí, Sant Esperit, de la Mare de Déu del Carme, Sant Domènec, Sant Francesc, Santa Eulàlia i Sant Antoni.



En aquest llibre de comptes, pel que fa al temple de Sant Joan, documentem diverses despeses per a l'any 1456, amb un muntant total de 176 lliures, 13 sous i 7 diners⁸¹³. Les obres van consistir, primerament, en la construcció d'un teulat «damunt lo terrat» en el qual es va emprar teula italiana, i que va ser executat per Antoni Veciana. La reforma més interessant, tanmateix, és aquella que té a veure amb el reforç de la paret «meniada» que hi havia darrere l'altar major⁸¹⁴. Aquesta és, com ara mateix veurem, una dada fonamental. Al març d'aquell any es documenten una sèrie de pagaments en relació a aquesta obra, un d'ells, de 35 lliures al piquer Joan de Tolosa per la direcció d'aquests treballs i les tasques realitzades. Significativament, el darrer dels pagaments anotats en les despeses relatives a l'església Sant Joan correspon a 100 sous lliurats pels obrers «a la obra del retaule de sent Johan ab bulla del sant pare»⁸¹⁵, la qual cosa confirma que al presbiteri s'estaven produint reformes importants de cara a la construcció d'un nou retaule major.

La butlla papal que s'esmenta en aquesta anotació afortunadament ens és coneguda (apèndix documental, doc. 9). El document data del 13 de novembre de 1455 i fou promulgat per Calixt III (1455-1458), Alfons de Borja, i en ell s'ordenava que, de la marmessoria de Berenguer Gallart, es destinessin una quantitat econòmica a la construcció d'un retaule a l'església de Sant Joan de Lleida⁸¹⁶. El document revela les grans necessitats que Gabriel Beralda i la resta d'obers de l'església tenien en relació amb el retaule que en aquell moment s'estava construint —«retabulum construendum»—, i per això sol·licitaven que de les 1.000 lliures que Gallart va destinar per a la reparació d'esglésies, durant dos anys se'n reservés la renda anual d'aquestes, 100 lliures, per a l'obra del retaule. En definitiva, demanaven autorització perquè aquesta quantitat que s'havia de destinar a la fàbrica del temple, es pogués emprar en el projecte esmentat⁸¹⁷.

L'esmentat Gabriel Beralda, jurista i catedràtic de Lleis a l'Estudi General de Lleida⁸¹⁸, és un personatge a qui documentem en relació amb un altre projecte artístic molt important de la ciutat dut a terme en aquell moment. Es tracta de l'obra de l'Antic Hospital de Santa

⁸¹³ ACL, Marmessoria de Berenguer Gallart, signatura P4B_M6_P1_CO2_L01, caixa Gallart 1428-1465, «Contes de les obres de la marmessoria d'en Gallart», fols. 36v-37r.

⁸¹⁴ El document és confús en aquest punt atesa la interpretació que cal donar a una abreviatura, car la lectura també podria ser «mediada» (paret mitjanera) o «meimada».

⁸¹⁵ ACL, Marmessoria de Berenguer Gallart, signatura P4B_M6_P1_CO2_L01, caixa Gallart 1428-1465, «Contes de les obres de la marmessoria d'en Gallart», fols. 36v-37r.

⁸¹⁶ ASV, Reg. Vat. 439, fol. 258. Publicat per RIUS 1948, núm. 1244, 382-383, i referenciat a ESTEVE 1990, 260. Publiquem novament el text a VELASCO 2012a, 129, doc. 1.

⁸¹⁷ VELASCO 2012a, 71.

⁸¹⁸ LLADONOSA 1970, 97.

Maria de Lleida, un imponent palau gòtic que avui dia és la seu de l'Institut d'Estudis Ilerdencs. La construcció de l'edifici va ser molt costosa, i d'aquí que el consell de la ciutat decidís el maig de 1455 enviar Beralda a Roma aprofitant que Calixt III, abans Alfons de Borja, resident a Lleida durant un grapat d'anys, havia estat nomenat papa poc abans. L'objectiu era que Beralda sol·licités al prelat indulgències sobre la relíquia del Sant Drap — conservada a la Seu Vella—, l'hospital en construcció, així com sobre l'augment dels salaris de l'Estudi General⁸¹⁹. El missatger, que es va entrevistar personalment amb el pontífex, va tornar amb les indulgències sota el braç, tot i que la butlla relacionada amb el retaule demostra que també va aprofitar el viatge per demanar diners per a aquest altre projecte, destinat a l'altar major d'una parròquia de la qual era obrer.

Tot plegat demostra que cap a 1455 els obres i parroquians de l'església van decidir que calia renovar l'escenografia presbiteral del temple i embellir-lo amb un nou retaule. El llibre sobre reparacions d'esglésies de la marmessoria d'en Gallart ens permet saber que, per acollir-lo, es va reforçar un mur que hi havia darrera de l'altar major, però les despeses anotades acaben aquí i desconeixem els detalls de la continuació del projecte. Tot i això sabem que es va materialitzar, i els compartiments que hem conservat en són la millor evidència. No cal insistir, d'altra banda, en la gran importància de la butlla emesa per Calixt III, ja que permet efectuar una sèrie de lectures i interpretacions interessants. Primerament, hem de reconèixer que la data s'allunya uns vint anys de la cronologia que marca l'estil dels compartiments que hem conservat, així com del document de 1473, en què el pintor apareix treballant a la ciutat de Lleida. Podria ser, per tant, que la butlla al·ludís a un retaule diferent al nostre. Tanmateix, la gran quantitat de diners que els obrers de Sant Joan sol·liciten, 200 lliures, per força obliga a pensar que fa al·lusió al retaule major de la parròquia. Així les coses, sembla del tot segur que la construcció del retaule estava en marxa el 1455.

Amb tot, la problemàtica que se'ns presenta entre aquesta datació i la que es dedueix de l'estil de les taules que van conformar el conjunt ens fa sospitar que el projecte es podia haver interromput. D'una banda, i com veurem un xic més avall, la marmessoria d'en Gallart va ser molt problemàtica per la gran quantitat de diners que gestionava. Això va acabar derivant en greus problemes, una situació que va poder ocasionar que els diners triguessin a arribar a mans dels obrers de Sant Joan, tot i l'emissió de la butlla. Els conflictes

⁸¹⁹ Sobre aquesta qüestió vegeu SANAHUJA 1944, 154-155; ESTEVE 1990, 260-261; CONEJO 2002, 489-492.



d'índole pecuniària, a més, van encavalcar-se amb l'esclat de la guerra de Joan II (1462-1472). És sabut que la contesa bèl·lica va suposar un important trasbals i que va tenir les seves conseqüències en el desenvolupament de projectes com el que ens ocupa, que es va haver d'aturar per força. No seria fins a la finalització de la guerra, per tant, que l'obra del retaule lleidatà es va poder continuar, i d'aquí, potser, que Garcia aparegui documentat a la ciutat el 1473.

Sigui o no viable aquesta argumentació, el que tampoc sabem del cert és si Pere Garcia ja havia començat a treballar en el projecte el 1455, o si en aquell moment les tasques que s'estaven duent a terme eren únicament les de fusteria, ja que el document parla de «retabulum construendum» i no de tasques pictòriques. A la llum de l'estil dels compartiments que ens han pervingut, força unitaris, sembla poc probable que el de Benavarrí iniciés la tasca pictòrica cap a 1455 i que l'hagués d'interrompre i continuar-la en acabar la guerra de Joan II. En cas que no fos així, i que Garcia ja treballés en el retaule lleidatà en aquella data, prendria sentit la clàusula inclosa en el contracte amb els Martorell en què el pintor es reservava el dret de finalitzar algunes obres que tenia iniciades fora de Barcelona. En qualsevol cas, i sobre la base de l'estil, preferim situar la realització del retaule de Sant Joan dins el lapse cronològic que va de 1473 a 1482, a l'espera que en el futur pugui aparèixer algun document que obligui a refutar aquesta hipòtesi de datació relativa.

Hem vist que el finançament econòmic dels treballs que s'estaven duent a terme en el retaule de Sant Joan el 1455 havia de sortir de la marmessoria de Berenguer Gallart (†1408), un il·lustre personatge resident a Lleida que va fer testament el 1399. Al document, emperò, no es diu res sobre cap deïxa per un retaule destinat a aquesta parròquia. Tanmateix, s'ha de tenir present que el testament estipulava una sèrie d'usos i llegats pietosos, però altres van restar sense especificar i van acabar essent concretats pels seus marmessors. D'aquí que al novembre de 1455, la butlla de Calixt III ordeni una deïxa per al retaule de Sant Joan de Lleida, sense que al testament se'n faci menció explícita⁸²⁰. Un detall que demostra que els marmessors van actuar amb llibertat en relació amb

⁸²⁰ El testament revela una gran quantitat de donacions i deïxes que, pel que fa a l'església de Sant Joan, van consistir en un llegat per als pobres vergonyants, tal com havia fet amb la resta d'esglésies de la ciutat. Gallart volia que restés una plasmació física o publicitària d'aquestes donacions i, per tant, va ordenar l'execució de diferents làpides que commemoressin la seva magnificència amb aquests pobres. La de Sant Joan, per exemple, sabem que encara es conserva el 1868, just abans de l'anorreament del temple.

determinades comandes artístiques el trobem el 1409. En aquesta data es documenta als seus marmessors sol·licitant a Joan d'Alfagerí —que també era marmessor de Gallart— el missal existent a la capella del bisbe Cescomes de la seu de Lleida, ja que el volien emprar com a model per executar-ne un de semblant per a la capella del difunt. Altrament, és important posar en relleu que Gallart va ser un important promotor artístic ja en vida. Era originari de la vila de Falset, on va exercir com a notari i regent de la procuradoria del comtat de Prades (1362-1396), tot i que posteriorment es va instal·lar a la ciutat de Lleida. La seva posició social era realment elevada, i això es prova amb alguna dada econòmica puntual, com podria ser la compra que va fer el 1379 del lloc de l'Espluga Calba (Tarragona), per un preu de 121.000 sous. La historiografia lleidatana l'ha definit com el més gran benefactor particular de l'església lleidatana en aquells anys, especialment de la Pia Almoïna, a la qual va fer importants deixes pietoses⁸²¹.

La importància dels llegats estipulats al testament, juntament amb el fet que algunes de les darreres voluntats de Gallart no s'acabessin de complir, va provocar la intervenció del papa Benet XIII, que el 21 d'octubre de 1413 va emetre una butlla on amenaçava els marmessors amb penes canòniques si la situació no es regularitzava⁸²². Sembla que els problemes persistien deu anys després de promulgar-se el testament, i això va motivar la intervenció del rei Alfons el Magnànim per tal que es distribuïssin correctament determinades quantitats⁸²³. A la vista dels problemes que van motivar la intervenció papal i reial en l'assumpte, pren més sentit la butlla de novembre de 1455 emesa per Calixt III relativa al retaule de Sant Joan, tot i que d'entrada pogués semblar un mer seguiment institucional del conflicte amb la marmessoria. Amb tot, cal associar segurament un interès personal del papa, atès que es tractava d'una qüestió que afectava una parròquia de la qual va ser

⁸²¹ Totes aquestes qüestions les abordem a FITÉ-VELASCO, en premsa (1), on el lector trobarà el corresponent aparell crític. La vinculació amb el Gallart documentat a Lleida i el de Falset va ser efectuada per ESPAÑOL 1991b, 86.

⁸²² La butlla fa un resum del global de les deixes que, a grans trets, coincideix amb el testament. El document papal estipula que, a banda de les obligacions habituals, Gallart va distribuir la resta dels seus béns de la forma següent: la meitat per a la reparació de convents i esglésies de Lleida; una altra meitat per a almoïnes als pobres i casament de donzelles (amb un màxim de 50 sous per cadascun, llevat que fossin parents de Gallart); 400 florins d'Aragó per atorgar al clavari de l'Estudi General, amb els quals s'havien de satisfer sous de professors; 100 florins més per al degà de la catedral i altres del clavari de l'Estudi. Aquests diners s'havien de servir a la caixa que hi havia sota el sagrari de la catedral, i havien de ser gestionats per tres clavaris. La butlla inclou, a més, un reglament per a la correcta administració dels diners (CUELLA 2009, 197, doc. 338-339, doc. 702).

⁸²³ SANAHUJA 1944, 15-16, 86-87 i 114; LLADONOSA 1972-1974, I, 669.



beneficiat i on va servir durant uns quants anys⁸²⁴. Abans d'ocupar la càtedra de Sant Pere, a més, Alfons de Borja va ocupar altres càrrecs a la ciutat de Lleida, com una canongia a la catedral, va ser assessor del batlle reial, jutge eclesiàstic del bisbat, a més de vicescancerler i catedràtic de Cànon a l'Estudi General, en el qual s'havia format⁸²⁵. Era lògic i justificable, per tant, que es preocupés directament per l'assumpte i mirés de resoldre'l de forma satisfactòria.

A banda d'aquesta dada de 1455 que deixa força espai per a la interpretació i l'especulació, és obligat recordar que no conservem ni un sol document que ens parli de forma directa del treball de Pere Garcia en l'execució del retaule major de l'església de Sant Joan de Lleida. Ha estat la combinació de dos factors la que ha permès atribuir-li el grup de compartiments conservats d'aquest desmembrat conjunt. Primerament, les evidències estilístiques, ja que les taules que ens han pervingut palesen els estilemes del mestre de Benavarri. I, d'altra banda, el valuós testimoni documental del document de 1473, quan Garcia apareix documentat al monestir de dominics al costat del fuster Simó Meià.

No pot descartar-se que tant el retaule de San Joan com el que probablement realitzava per als predicadors, s'executessin amb pocs anys de diferència, al seu taller de Benavarri, i que Garcia únicament es desplaçés a Lleida per instal·lar-los al lloc de destí o per efectuar gestions i treballs puntuals. Fos d'una forma o d'una altra, el més probable és que el retaule de Sant Joan restés enllestit cap a 1482, atès que en aquesta data el de Benavarri consta treballant en el retaule major de l'església del convent de franciscans de Barbastre, una obra igualment molt ambiciosa que va ocupar el pintor fins al 1485 i que, per exigència dels promotors, el va obligar a residir a la vila mentre va durar el projecte⁸²⁶. En conclusió, i a desgrat dels dubtes que planteja la notícia de 1455, proposem situar la cronologia relativa del retaule de Sant Joan entre el 1473 i el 1482⁸²⁷. És difícil saber quant temps li va ocupar a

⁸²⁴ Francesc Ruiz, a través d'una via diferent a la nostra, va proposar que Calixt III, i sobretot el seu nebot Joan Lluís del Milà, bisbe de Lleida (1461-1510), tinguessin quelcom a veure amb l'encàrrec del retaule lleidatà. Una participació que dedueix a partir de la inclusió en el retaule del compartiment amb la representació de sant Jeroni, que associava al fet que tant el papa com el seu nebot haguessin ostentat el càrrec de cardenal dels Quatre Sants Coronats (RUIZ 2009b, 298).

⁸²⁵ Sobre l'estada a Lleida d'Alfons de Borja, vegeu ALTISENT 1924 i COMPANYY 2008, 287-294. Al Museu de Lleida: diocesà i comarcal es conserva un fastuós tern de mitjan segle XV que, segons la tradició, va ser donat per Calixt III a l'església de Sant Joan en l'hora de la seva mort, com a mostra d'agraïment. Aquesta donació mai s'ha pogut provar amb documents, i troba origen en una tradició vinculada a la parròquia (PUIG-COMPANY 2007, 10-12).

⁸²⁶ Remetem al capítol corresponent d'aquesta tesi («7.9. El retaule major del monestir de Sant Francesc de Barbastre (1482-1485»).

⁸²⁷ Així ho vàrem defensar també a VELASCO 2006, 25.

Garcia l'execució del retaule, tot i que les taules conservades, juntament amb les característiques d'altres conjunts coetanis, fan pensar en una dedicació del taller no inferior a dos o tres anys.

Un altre element que pot incorporar-se al debat sobre la cronologia del retaule té a veure amb un dels models que Garcia va emprar per resoldre una de les composicions del conjunt. Es tracta del sant Jeroni (fig. 262) que segueix de forma més o menys fidel un model previ associat al taller de Roger van der Weyden⁸²⁸. Són diverses les obres adscrites a l'obra d'aquest pintor flamenc que poden relacionar-se amb la composició de la taula lleidatana. La més coneguda la trobem al tríptic Sforza, conservat als Musées Royaux des Beaux-Arts de Brussel·les (inv. 2407), que, en una de les grisalles de les ales, mostra un sant Jeroni molt similar al de Pere Garcia (fig. 268). La circulació internacional d'aquest model s'atesta també en una taula de l'Accademia Carrara di Belle Arti de Bèrgam (inv. 729) (fig. 270), que segueix fidelment el model del pintor flamenc, incloent-hi el paisatge i l'ambientació general. El pintor de Benavarri, en canvi, només va manllevar la figura del sant, i va prescindir de l'entorn rocós que envolta el personatge al tríptic Sforza. El darrer s'acostuma a datar entre 1444 i 1460 —i la taula italiana, entre 1465-1475—, una cronologia relativa que entronca perfectament amb la possible execució del retaule lleidatà, que òbviament cal considerar posterior.

Cal lamentar la desaparició de la gairebé totalitat dels protocols notariais medievals de la ciutat de Lleida —solament ens han pervingut algunes sèries corresponents al Capítol Catedral. En cas que s'haguessin conservat, segurament hi trobaríem els documents signats entre Garcia i els promotors del retaule lleidatà, a més d'altres informacions relatives al desenvolupament del projecte. Igualment, la pèrdua d'aquesta documentació impedeix aproximar-nos al conjunt de relacions que Garcia va poder establir amb la resta d'artífexs establerts a la ciutat i, qui sap, si amb altres promotors que van poder encarregar-li treballs per a altres parròquies de la ciutat o dels voltants. Malgrat aquestes mancances epistemològiques, la historiografia ha especulat què va poder suposar l'estada del de Benavarri a la capital de Ponent. En qualsevol cas, i a diferència del que s'ha proposat algun cop, avui dia no pot afirmar-se amb rotunditat que Garcia «formés escola» o que arribés a influir en els pintors locals, ja que ni les escasses obres conservades ni les escadusseres referències documentals que ens han pervingut permeten defensar-ho.

⁸²⁸ Vegeu l'apartat corresponent del catàleg d'obres (cat. 21).



7.5. L'ESTIL DEL RETAULE DE SANT JOAN DE LLEIDA: EL FUNCIONAMENT DEL TALLER I LA PRESENCIA DE COL·LABORADORS

Sovint s'ha parlat d'una «etapa lleidatana» en la trajectòria professional de Pere Garcia. Així s'ha defensat en alguns treballs de publicació recent, en els quals es comenta que els retaules efectuats per a parròquies de l'actual demarcació de Lleida corresponen a un període en què va alternar la seva residència entre Benavarrí i la capital ponentina⁸²⁹. A la vista dels treballs que ens han pervingut i la seva cronologia, l'asseveració no és del tot precisa. Primerament perquè no tenim constància que residís a Lleida mentre executava, per exemple, el retaule de Sant Joan de Lleida. I, en segona instància, perquè el total de les obres lleidatanes no suposen una seqüència de tipus continu en la seva producció, ja que els retaules de Bellcaire d'Urgell, Cervera i l'Ametlla de Segarra (cat. 6 i 13-14) van ser executats uns anys abans d'aparèixer documentat a la ciutat el 1473, això és, cap a 1450 en el cas del retaule de Bellcaire, i a l'entorn de 1460 en el dels retaules de la Segarra. Per tot plegat, i en relació amb aquestes obres, considerem més oportú parlar d'encàrrecs satisfets a Ponent en diferents moments de la seva trajectòria que no pas d'una «etapa lleidatana» pròpiament dita.

Des del punt de vista de l'estil, és molt evident que les obres lleidatanes de Garcia mostren dues maneres de fer força allunyades, o el que és el mateix, relacionades amb dos moments diferenciats del seu períple professional. D'una banda, trobem els esmentats treballs de Bellcaire d'Urgell, Cervera i l'Ametlla de Segarra, que mostren una relació molt directa amb els retaules que l'artista va pintar en terres barcelonines entre 1456 i 1458, unes obres en les quals no es detecta la presència del taller, tret de la col·laboració de Juan de la Abadía i d'un segon artífex al retaule de la Seu de Barcelona (cat. 10).

Per contra, el retaule de Sant Joan del Mercat (cat. 21) s'insereix en un context cronològic i productiu diferent, que cal situar gairebé vint anys després de l'estada a Barcelona. L'estil dels compartiments que van integrar aquest moble és el propi d'un moment més avançat de la trajectòria de l'artista. Ho ha destacat la historiografia, i ho corrobora una anàlisi detinguda de les taules que en van formar part. La manera de fer que presenten les taules conservades permet efectuar interessants interpretacions al voltant del funcionament de l'obrador del pintor en aquells anys, ja que l'estil de les obres saragossanes i barcelonines

⁸²⁹ Per exemple, a LACARRA 2003d, 334-336; LACARRA 2005, 251-255.

ha evolucionat molt. Els estilemes del pintor es detecten sense problemes al retaule lleidatà, però mostra un apressament i una simplificació pròpies d'un taller nodrit dels col·laboradors necessaris per satisfer amb èxit un elevat nombre d'encàrrecs. Les comandes es devien encavallar a l'obrador del pintor de Benavarri, i d'aquí que es veiés obligat a comptar amb auxiliars que l'ajudessin a satisfer els projectes amb celeritat. Aquest moment es correspon amb el darrer període d'activitat del mestre, que cal situar a partir dels anys setanta del segle XV.

Aquest procés en què els col·laboradors i els oficials d'un taller assoleixen protagonisme progressiu a la *bottega* d'un artista determinat el documentem en infinitat d'ocasions. Es tracta d'una conseqüència lògica de la prosperitat comercial i del creixement del negoci, que obligava al pintor en cap a envoltar-se d'auxiliars. Aquesta adaptació a les necessitats del mercat comporta, normalment, una davallada en la qualitat final del producte resultant. En les obres de Garcia això es detecta clarament si comparem els seus treballs saragossans, barcelonins o els de la Segarra amb produccions posteriors, com el retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21). Aquest és el darrer retaule en què Garcia manté un cert nivell de qualitat, malgrat la presència de col·laboradors, però a partir del retaule de Montanyana (cat. 22) veurem que la minva és considerable. Hi haurà obres d'aquest darrer moment, tanmateix, en què sembla que el mestre agafa un protagonisme especial i no cedeix tan espai als ajudants, com són els casos dels retaules de Tamarit de Llitera (cat. 29), Vilella de Cinca (cat. 32), Barbastre (cat. 33-34), Graus (cat. 36), La Puebla del Mon (cat. 38), o el retaule de sant Vicenç de l'Aïnsa (cat. 40). Amb tot, la majoria de treballs que situem en aquesta darrera etapa palesen una clara degradació de l'estil anterior del pintor i un apressament propis d'algú que es veu obligat a concedir protagonisme a mestres més o menys qualificats que treballen a les seves ordres. Hi haurien molts casos que podríem invocar aquí, des del Jaume Huguet posterior als anys cinquanta, fins al Pedro Berruguete que torna d'Itàlia i s'oblida de bona part del que ha après allà, tot i que la pèrdua de qualitat en l'obra final del darrer no és tan evident com en el nostre cas⁸³⁰.

Dins la trajectòria de Pere Garcia hi ha una sèrie d'etapes que són perfectament diferenciables a través de l'estil de les obres que ens han pervingut. Ho veiem en aquells treballs produïts durant el sojorn saragossà, i ho observem també en les obres que avui s'associen als anys que Garcia va romandre al capdavant del taller de Bernat Martorell.

⁸³⁰ SILVA 2001, 123-130.



Amb tot, el grup de treballs més nombrós és l'encapçalat pels retaules de Sant Joan de Lleida i Montanyana (cat. 21-22), als quals podem afegir-hi tot un seguit d'obres probablement executades als anys setanta i vuitanta del segle XV. Es tracta d'un nombre tan elevat de pintures que, per força, hem de suposar que Garcia va comptar amb un grup ben nodrit de col·laboradors al llarg dels dos decennis i mig que abasta la seva darrera etapa de producció. Tanmateix, ara per ara l'única obra on advertim la mà dels dos únics deixebles coneguts de Garcia és al retaule de Montanyana, en el qual detectem la intervenció de Pere Espallargues a la predel·la, i la del Mestre de Vielha a l'Epifania, la Presentació al Temple, la Coronació de la Mare de Déu, i menys clarament en alguns elements secundaris de la predel·la⁸³¹.

No podem dir el mateix del retaule de Sant Joan de Lleida, en el qual, segons la nostra opinió, solament es pot parlar de col·laboradors en genèric. Aquesta qüestió la vàrem plantejar en ocupar-nos de l'obra del Mestre de Vielha, un dels deixebles de Pere Garcia, de qui s'havia dit que la seva intervenció s'identificava clarament a les taules del retaule lleidatà⁸³². L'estudi del seu estil ens va permetre determinar que no va ser així, ni tampoc en el cas de Pere Espallargues. En canvi, vàrem demostrar que la intervenció d'ambdós sí que s'aprecia al retaule de Montanyana, que segurament va ser executat durant els mateixos anys⁸³³. I ho continuem pensant malgrat el que va proposar *a posteriori* Macías, que, segons la nostra opinió, no va aportar arguments convinents al voltant de la intervenció d'ambdós deixebles al retaule lleidatà. A més, pel que fa a Espallargues, va proposar que fos el responsable de l'execució de la major part del retaule de Montanyana —posant en dubte, fins i tot, la intervenció de Garcia⁸³⁴. Una opinió que no compartim per la gran llunyania existent amb el grup d'obres encapçalades pel retaule d'Enviny (Hispanic Society of America, Nova York, EUA), obra autògrafa d'Espallargues⁸³⁵.

⁸³¹ VELASCO 2006a, 32-33 i 70-79.

⁸³² GUDIOL-ALCOLEA 1986, 189, que personalitzen aquesta col·laboració en les figures de Pere Espallargues i el Mestre de Vielha. L'opinió és compartida per diversos investigadors (per exemple, ALCOBA 1997, 209; ALCOY 1998, 304-306, entre altres), tot i que mai s'ha arribat a concretar en quines parts apareixen els estilemes d'aquests dos pintors.

⁸³³ VELASCO 2006a, 32-33 i 69-79; VELASCO 2006b, 408. Simultàniament es publicava un estudi de Joan Molina en què afirmava que Espallargues va ser «responsable d'una bona part de les taules que han arribat fins als nostres dies» del retaule (MOLINA 2006, 132), opinió que no compartim sobre la base d'evidències estilístiques.

⁸³⁴ MACÍAS 2007, 286-296.

⁸³⁵ Sorprenen asseveracions com: «(...) entre la obra atribuïda a Espallargues, a García y al anónimo Maestro de Vielha, sigue reinando la confusión» (MACÍAS 2007, 286). Malgrat que fa de mal dir, perquè es tracta d'una aportació pròpia, la monografia que vam dedicar al Mestre de Vielha va

Aquestes dues grans realitzacions de Lleida i Montanyana són valuoses per dirimir qüestions diverses al voltant dels darrers quinze anys d'activitat de Pere Garcia, això és, entre 1470 i 1485. Dins aquesta cronologia poden situar-se tot un seguit de treballs que, a la vista de l'estil, presenten una gran unitat i demostren que van ser executats en les mateixes circumstàncies. La distància d'aquestes realitzacions amb els treballs primerencs de Garcia és gran, i resta justificada per la presència de col·laboradors al seu taller que l'ajudaven a satisfer amb diligència la gran quantitat de comandes arribades al seu obrador de Benavarri, algunes de molt rellevants, com els dos retaules esmentats o el major de l'església del monestir dels franciscans de Barbastre.

La clara diferenciació estilística entre les obres primerenques del mestre i les de l'última etapa de la seva trajectòria ens va portar a establir un vincle d'unió entre les darreres i un conjunt de treballs inclosos per Gudiol i Alcolea al catàleg de Pere Espallargues, i que calia redefinir des del punt de vista atributiu. Es tractava d'obres que tenien ben poca cosa a veure amb el grup de treballs encapçalats pel retaule d'Enviny i que, de pas, mostraven una comunió d'estilemes absoluta amb les produccions finals del taller de Garcia. En definitiva, això va suposar l'extirpació del catàleg d'Espallargues d'un bon grapat d'obres que vam traspasar al taller de Pere Garcia⁸³⁶. En la nostra opinió, el traspàs i el nou grup de treballs que adscriuim al nostre pintor i el seu taller és coherent des del punt de vista estilístic, ja que reforça el protagonisme que els ajudants van tenir en l'etapa final de la producció del mestre⁸³⁷.

Post va ser el primer que va parlar de la presència d'ajudants en els compartiments del retaule de Sant Joan de Lleida, en els quals va veure la mà predominant d'un d'ells a les taules narratives. Per contra, les afinitats que el sant Miquel (fig. 264) o el sant Jeroni (fig. 262) mantenien amb la taula signada de Belcaire d'Urgell (cat. 6) (fig. 168), el van portar a

suposar una aproximació completa al pintor en què vàrem caracteritzar el seu estil i vàrem articular un nou catàleg raonat d'obres. Dins d'aquest catàleg, a més, vam incloure alguns treballs fins a aquell moment atribuïts a Garcia i Espallargues. A banda, vam reconfigurar els catàlegs d'aquests dos darrers artistes a partir de la separació dels treballs atribuïts a Espallargues de tot un seguit d'obres que, en realitat, calia adscriure al taller de Garcia (VELASCO 2006a, 34; ho hem reafirmat a VELASCO 2011, 115-117).

⁸³⁶ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 191-194. En concret, són les catalogades amb els números 588-589, 592-596, 600-603, 605, 607-610 i 612-614.

⁸³⁷ VELASCO 2006a, 33-34. La proposta ha estat acceptada per COMPANYY-PUIG 2006, 180.



considerar-los de la mà del mestre⁸³⁸. Pel que fa al sant Miquel, no presenta la qualitat d'altres taules del moble, sobretot per la posició forçada del personatge. Tanmateix, els trets del rostre els retrobem a la taula signada de Bellcaire, com ja va apuntar Hendy⁸³⁹. El sant Joan Evangelista (fig. 263) seria una taula en la mateixa línia de les anteriors, amb un tipus de rostre que recorda el dels àngels del Baptisme de Crist, el del sant Jeroni, el del músic que fa sonar una flauta a la Decapitació, així com el d'Herodes i dos dels seus acompanyants —els que es troben a l'esquerra d'Herodies— de l'episodi del Banquet (fig. 261). Aquests tipus de rostres els retrobem en obres primerenques de Garcia, com podria ser el retaule de la catedral de Barcelona (cat. 10), en concret a la Professió de santa Clara, i al sant Vicent Ferrer d'un dels entrecarrers; o en un dels personatges de l'escena en què els sants Quirze i Julita són a la caldera, del retaule de Sant Quirze del Vallès (cat. 11). També apareixen en obres de l'etapa prèvia saragossana, com veiem al sant Joan Evangelista del trasllat del cos de la Mare de Déu, i en un dels apòstols de la Dormició del retaule de Villarroya del Campo (cat. 1) (fig. 85). Tanmateix, també apareixen en obres del període tardà, com la Magdalena del bancal del retaule de Montanyana (cat. 22) (fig. 292), que s'ha de posar directament en connexió amb l'Herodies i amb el personatge de la seva esquerra a l'escena del Banquet d'Herodes (fig. 261). Tot plegat permet aïllar la mà del mestre en aquests compartiments del conjunt lleidatà.

Certament, el sant Jeroni és un dels millors compartiments de tot el retaule, amb un rostre que recorda, per exemple, al del frare que sosté un ciri a la Professió de santa Clara del retaule de la catedral de Barcelona (fig. 86). Els seus trets facials els retrobem, a més, en una altra de les principals obres de Garcia, la Dormició del retaule de Peralta de la Sal (cat. 20), en concret al rostre de l'apòstol amb la creu, el qual presenta un perfil anàleg (fig. 237); i també en un parell de personatges de l'Anunci a sant Zacaries del retaule lleidatà, l'encaputxat i el que apareix just a sobre seu (fig. 258). Es tracta d'un tipus de rostre en el qual destaca un prominent nas, corbat, que és habitual en les obres primerenques de l'artista i que observem en la partera que apareix en primer terme del desaparegut Naixement de la Verge de la parròquia de Benavarri (cat. 7) (fig. 173). Encara en relació amb el compartiment de l'Anunci a Zacaries, l'arcàngel mostra un cap i un rostre molt en la línia de l'àngel de l'Anunciació de Montanyana (cat. 22) (fig. 278), mentre que la faç de Zacaries

⁸³⁸ POST 1938, 274. Vegeu l'aproximació de MACÍAS 2007, 286-293, que proposa la intervenció d'un col·laborador al Baptisme, el sant Jeroni, el sant Miquel i la Visitació. A la Decapitació i el Banquet d'Herodes hi veu la mà predominant de Garcia.

⁸³⁹ HENDY 1931, 269.

recorda el Totpoderós de la Coronació de Montanyana (fig. 289) i el personatge de l'extrem dret que apareix al Plany davant el Crist Mort que es conserva a Graus (cat. 37) (fig. 352). Pel que fa al personatge amb un bonet que li cobreix les orelles, troba un clar paral·lel al Déu Pare de la Teofania que apareix a l'Anunciació del retaule de Montanyana (fig. 278).

Quant a la Visitació (fig. 256), el cap del Totpoderós és similar al del sant Andreu antigament conservat a la col·lecció Battistelli (cat. 50) (fig. 388). El rostre de Maria recorda el del compartiment amb sant Miquel (fig. 264) i, sobretot, al d'una santa Caterina conservada fins a la Guerra Civil a la parròquia de Benavarri (cat. 25) (fig. 302), mentre que els elements vegetals del fons mostren una aparença similar als que trobem a l'Oració a l'Hort de la parròquia de Graus (fig. 350). Altrament, al compartiment amb el Naixement del Baptista (fig. 257) trobem tota una sèrie d'elements que després reapareixeran al Naixement de la Verge de Montanyana (fig. 277), amb el qual també trobem punts de contacte en relació amb el tipus de rostres de les parteres. Igualment, el tipus de cabellera llarga que duu Maria, amb uns reflexos molt característics, serà habitual en les obres del taller, com ho observem a l'esmentada santa Caterina de Benavarri (fig. 302), o a la Maria de l'Anunciació de Montanyana que, a més, mostra uns trets facials i una posició del cap anàlegs a la Verge del naixement lleidatà (fig. 278). Mostra també el mateix tipus de rostre la santa Bàrbara d'una predel·la conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 44) (fig. 379).

A la Inscripció del nom del Baptista (fig. 258) trobem diversos rostres masculins, barbats, habituals en la producció del pintor, que apareixen, per exemple, al Sant Sopar de la col·lecció Lladó (cat. 23) (fig. 299), així com a la Dormició i al sant Pau del retaule de Montanyana (figs. 287 i 295). Un d'ells, el que apareix a la part esquerra assenyalant amb el dit, troba un paral·lel ben clar en l'apòstol que sosté la creu a la Dormició de Montanyana (fig. 87). D'altra banda, el sant Joan embolcallat de l'episodi del seu naixement (fig. 257), és molt similar a la Maria-Nena que apareix al Naixement de la Mare de Déu de Benavarri i al de Montanyana (figs. 172 i 277). A l'escena del Baptisme (fig. 259) trobem uns tipus de rostres que ens recorden els dels compartiments amb sant Benet i sant Victorià de Graus (cat. 36) (figs. 344-345), amb uns trets fisonòmics molt similars en el cas de Crist i sant Joan Baptista. El del Baptista recorda també, molt clarament, el del Crist que apareix a l'Oració a l'Hort de Graus (cat. 37) (fig. 350), mentre que el de Jesús pot relacionar-se amb el del Crist de la Resurrecció que trobem en un conjunt de tres taules fragmentàries originari de Benavarri, conservat al Museu de Lleida: diocesà i comarcal (cat. 26) (fig. 305). Igualment,



els rostres dels àngels del Baptisme podrien posar-se en relació amb el de la Maria d'aquest mateix conjunt de tres taules del museu lleidatà (fig. 305). Tornant al sant Joan del Baptisme, presenta clars lligams amb sengles personatges dels dos carrers laterals de retaule servats al Museo Nacional del Prado (cat. 44), en concret amb el sant Sebastià que conforta Marc i Marcel·lí mentre són a la presó, i amb el del sant que trenca l'ídol en un altre dels compartiments (figs. 376-377). Tot i que no dugui barba, pot afegir-se a la comparació al sant Nicolau que trobem al retaule de l'Anunciació del Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 46) (fig. 384). Els àngels que apareixen a la Teofania del Baptisme, altrament, poden posar-se en paral·lel amb els seus èmuls de l'Anunciació de Montanyana (fig. 278).

7.6. EL RETAULE DE MONTANYANA: LA COL·LABORACIÓ AMB EL MESTRE DE VIELHA⁸⁴⁰

El retaule major de l'església de Nostra Senyora de Baldós de Montanyana (cat. 22) ha estat un dels conjunts en què la historiografia s'ha mostrat més unànime a l'hora d'assenyalar la intervenció del taller de Pere Garcia (fig. 273). Es tractava d'una obra de grans dimensions, executada per a una parròquia propera a Benavarri, la localitat des d'on Pere Garcia satisfia els encàrrecs que llavors arribaven al seu exitós obrador. El conjunt, dedicat a Maria, ocupava tot el fons del presbiteri de la parròquia, i va esdevenir una gran pantalla en la qual es van incloure compartiments dedicats a la concepció i infantesa de Maria, els goigs i el cicle de mort i gloriificació de la Mare de Déu. Aquest impressionant moble va ser desmembrat i venut el 1928 per l'antiquari Josep Bardolet, i avui es conserva completament dispers.

El retaule de Montanyana és una obra indicativa del retorn de Garcia a Benavarri, un cop finits els encàrrecs a la capital de Segre i, per tant, llur execució no deu ser gaire llunyana en el temps de la del retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21). Caldrà situar-la, per tant, dins el mateix lapse cronològic que delimita els treballs finals del pintor, això és, entre 1470 i 1485. És força probable, a més, que la dugués a terme abans de començar l'execució del retaule major dels franciscans de Barbastre, un treball que va ocupar a Garcia entre 1482 i 1485. Malauradament, no conservem ni una sola referència directa o indirecta sobre la seva realització, però l'estil, molt similar al del retaule lleidatà, tot i que

⁸⁴⁰ En aquest apartat recuperem i desenvolupem les idees que ja vàrem posar de manifest a VELASCO 2006a, 70-79.

amb una presència molt més evident de col·laboradors, demostra que és una de les realitzacions més importants del darrer període d'activitat de Pere Garcia. El paper dels auxiliars del mestre en la realització de l'obra havia estat tradicionalment destacat per la historiografia, però fins fa uns anys no s'havia pogut aclarir si havien col·laborat en la realització del conjunt els dos deixebles coneguts de Garcia, Pere Espallargues i el Mestre de Vielha, una intervenció que ja vam demostrar, pensem, a partir d'arguments estilístics⁸⁴¹. Es tracta de la primera i única obra en la qual hem pogut localitzar la mà de tots dos pintors, atès que no compartim l'opinió d'aquells que també la veuen al retaule de Sant Joan de Lleida, com ja hem apuntat més amunt.

Les afinitats estilístiques existents entre els retaules de Sant Joan de Lleida i Montanyana evidencien la seva proximitat cronològica. Trobem una mateixa manera d'elaborar determinats rostres femenins i masculins, alhora que advertim fortes analogies en la configuració de certes composicions, com es palesa si es compara el Naixement de la Verge de Montanyana (fig. 277) amb el Naixement del Baptista del retaule lleidatà (fig. 257), dues escenes que clarament parteixen d'un patró comú. Si a Lleida era difícil determinar on apareixia la mà del Mestre de Vielha, a Montanyana és més factible. Apreciem un apressament en l'execució més patent, i així ho corroboren escenes com la Coronació de la Mare de Déu (fig. 289), en la qual podria localitzar-se la intervenció del pintor anònim, concretament en la figura del Totpoderós. Presenta un tipus de rostre molt semblant a altres del retaule de Vielha, com el Déu Pare de l'Anunciació o el sant Pau d'una de les portes. Amb tot, els lligams més evidents són amb el Totpoderós que apareix en un dels calvaris del Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. 88)⁸⁴². Malgrat que la factura a Montanyana és més acurada, s'hi aprecia un mateix tractament dels cabells, que consisteix en una cabellera partida que cau en forma de trena per un dels costats del rostre, amb un petit serrell just a la part central del front. Les barbes d'aquests personatges, igualment, han rebut un tractament anàleg, amb els cabells allargassats al màxim i formant, just a sota de la boca, una petita forma triangular invertida de la qual emergeix una línia que divideix la barba en dues parts.

L'apressament a què ens referim s'observa igualment en escenes com l'Epifania o la Presentació al Temple de Montanyana, en què la presència del taller de Garcia és força visible. Els lligams d'ambdues composicions amb sengles del Mestre de Vielha, integrants

⁸⁴¹ VELASCO 2006a, 32-33 i 69-79.

⁸⁴² VELASCO 2006a, figs. 4-5.



d'un mateix conjunt, corroboren el que diem (fig. 89)⁸⁴³. A això hi hem d'afegir que als rostres de Montanyana s'observen estilemes habituals d'aquest darrer pintor. Pel que fa a la Presentació al Temple, la mà d'aquest auxiliar potser no és tan evident, però els importants lligams en el desenvolupament de l'esquema obliguen a pensar en la mateixa línia (fig. 90).

Hi ha altres elements al retaule de Montanyana que suggereixen identitats amb obres del Mestre de Vielha. Per exemple, els personatges de l'Anunciació han esdevingut patró per als del retaule del Museo Nacional de San Carlos de Mèxic DF (fig. 126), per als d'una taula de col·lecció particular barcelonina (cat. 45) (fig. 383), i per als d'un petit retaule-oratori del Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 46), dos treballs que es deuen al taller de Garcia. El tractament de l'arcàngel i la Mare de Déu és molt semblant, però s'observa perfectament com el Mestre de Vielha reinterpreta l'esquema emprat per Garcia i el seu taller (fig. 91).

Continuant amb la recerca d'aquests possibles contactes Pere Garcia-Mestre de Vielha, la predel·la del retaule de Montanyana deixa entreveure alguns aspectes susceptibles de ser remarcats. El tipus de figures femenines representades és el mateix que després emprarà el Mestre de Vielha en bancals com els de Escalarre, Fonts o al del Musée des Arts Décoratifs de París⁸⁴⁴. Estem davant santes situades de tres quarts, duent els atributs característics, lluint el tipus de cabells que anteriorment hem descrit, i caracteritzades per un tret fisonòmic que el Mestre de Vielha intentarà assimilar o reinterpretar. El resultat serà menys afortunat, com s'endevina en comparar el rostre de santa Llúcia de la predel·la de Montanyana amb el de santa Apol·lònia del bancal del museu parisenc⁸⁴⁵. La primera mostra una manera de fer més fina i acurada, mentre que la segona respon a un traç molt més sintètic i cal·ligràfic, amb una fesomia molt més aspra (fig. 92).

A un nivell d'una major concreció, existeixen detalls que evidencien uns contactes encara més feaents. Si comparem la figura de santa Bàrbara de la predel·la de Montanyana amb altres representacions de la mateixa santa en diversos bancals atribuïts al Mestre de Vielha, veurem que el model es repeteix fidelment, d'una manera més acusada en l'atribut, que es representa de manera idèntica en bancals com el de Fonts o el de París (fig. 93). Apreciem com la torre presenta una porta d'accés de similars proporcions, sobremuntada per una

⁸⁴³ VELASCO 2006a, 219-225 i fig. 7. A més, el mateix esquema, amb algunes modificacions, va ser emprat pel darrer al retaule de Vielha i al conservat al Museo de Nacional de San Carlos de Mèxic DF (VELASCO 2006a, figs. 20 i 47).

⁸⁴⁴ VELASCO 2006a, figs. 23, 37 i 55.

⁸⁴⁵ VELASCO 2006a, fig. 9.

finestra coronella triple que es configura sempre d'una forma semblant. A sobre trobem una sèrie de merlets elaborats seguint sempre un mateix patró, coronats per un petit remat en forma de torre, amb diverses obertures molt estretes i de forma rectangular, igualment comunes en tots els exemples que aquí esmentem⁸⁴⁶. No sabem si les coincidències són suficients per parlar d'una col·laboració del nostre artífex en aspectes tan puntuals com aquest, però si afegim que els núvols que apareixen als diferents compartiments del bancal de Montanyana són similars als que trobem en moltes de les obres del Mestre de Vielha, i si tenim en compte que no els localitzem en les obres de Pere Garcia anteriors al període en què ara ens movem, potser hem de concloure que són obra seva i que, per tant, hauria estat implicat en l'execució material de l'obra.

Continuant la nostra recerca entre les obres sorgides del taller de Pere Garcia, ens topem amb dues taules que, possiblement, van formar part d'un mateix conjunt. Es tracta d'una Anunciació a Sant Joaquim que en els darrers anys ha estat subhastada en dues ocasions — el 1990 i el 1996—, i d'una Abraçada davant la Porta Daurada que l'any 2000 es trobava en mans de l'antiquari barceloní Xavier Vila (cat. 45) (fig. 374). Tot i que els rostres dels personatges remetent directament a obres contemporànies del taller de Garcia, hi ha alguns elements que ens porten cap al Mestre de Vielha, com les architectures que apareixen al fons d'ambdues composicions. Si les comparem amb qualsevol de les seves realitzacions, advertirem que es produeix una identitat completa⁸⁴⁷. A la vegada, la vegetació en forma de grans taques que es disposa a primer terme a la segona, així com els grups de petites pedres envoltats de línies còncaues que simulen herbes, els retrobem al retaule de Vielha i al Calvari de Santa Maria de Meià⁸⁴⁸, entre altres. El mateix podem dir dels núvols, estructurats en doble disposició, com apareixen habitualment en la producció del nostre pintor.

A què responen les semblances? En la nostra opinió, són conseqüència d'una relació directa entre Pere Garcia i el Mestre de Vielha, i s'han d'afegir a les concomitàncies que també es donen amb la repetició de certs models iconogràfics. Tot plegat pensem que troba explicació en la possible identificació del mestre anònim amb Bartomeu Garcia, pintor de Benavarri, un artífex que va començar a aparèixer documentat en aquesta vila i a Barbastre (1484) poc abans que Pere Garcia desaparegués de la documentació (1485). Amb tota

⁸⁴⁶ VELASCO 2006a, fig. 10.

⁸⁴⁷ VELASCO 2006a, figs. 11 i 13.

⁸⁴⁸ VELASCO 2006a, fig. 30.



seguretat es tracta d'un descendent de Pere, possiblement un fill. Si Bartomeu Garcia fos la personalitat que s'amaga darrere el Mestre de Vielha, les similituds que l'estil del darrer presenta amb el de Pere Garcia s'explicarien per l'existència d'aquest vincle familiar. Això donaria sentit a que la mà del Mestre de Vielha aparegui al retaule de Montanyana, atès que és molt probable que Bartomeu es formés al taller del seu progenitor, i que col·laborés amb ell en els encàrrecs que arribaven a l'obrador familiar. Aquestes qüestions, juntament amb la interpretació d'una sèrie de documents que ens parlen sobre l'activitat de Bartomeu Garcia, són els arguments que ens han portat a defensar aital hipòtesi en un altre capítol d'aquesta tesi, en el qual abordarem la desmembrament del taller de Garcia i la fortuna professional dels seus dos principals deixebles, el Mestre de Vielha i Pere Espallargues.

7.7. LA PINTURA DE RETAULES A BARBASTRE I EL SOMONTANO (FINALS DEL SEGLE XV-INICIS DEL SEGLE XVI)

Com va destacar Morte, a la pintura de l'Alt Aragó de finals del segle XV i principis del XVI conviuen tres corrents artístics diferents. Un primer, plenament gòtic, inclòs dins la tradició tardogòtica. Hi hauria un segon que vindria a ser una renovació del primer, i un tercer que seria el pròpiament renaixentista, protagonitzat per pintors forans, entre ells els denominats Mestre de Bolea i Mestre de Sixena⁸⁴⁹. A nosaltres ens interessa especialment la primera, atès que és la tendència en què poden agrupar-se totes aquelles realitzacions dutes a terme en territori aragonès pel grup de pintors integrat per Pere Garcia, els seus deixebles i, en general, pels artífexs tradicionalment considerats seguidors d'Huguet en terres de l'Aragó, malgrat les imprecisions que engloba aquesta darrera etiqueta. Segons Morte, hem de cercar aquest perpètuament de les formes del darrer gòtic en el fet que alguns dels tallers de la zona que havien treballat amb èxit a finals del segle XV encara romanien actius a principis de la següent centúria, juntament amb que es desplaçessin per treballar en aquestes contrades pintors procedents de Saragossa que també eren afins a aquest tipus de llenguatge pictòric.

Barbastre i tota l'àrea geogràfica d'influència que abasta aquesta important localitat va ser una de les àrees d'actuació preferents de Pere Garcia durant el darrer quart del segle XV. No conservem gaires notícies sobre l'activitat de pintors a la zona en aquells anys, cosa que impedeix que puguem fer-nos una idea prou ajustada de quina va ser la realitat pictòrica

⁸⁴⁹ MORTE 1993, 202.

d'aquella regió. Cal esmentar, en primer lloc a Bartomeu Garcia, pintor de Benavarri actiu a Barbastre entre el 1484 i el 1496, de qui parlarem més endavant en referir-nos al Mestre de Vielha, el pintor anònim amb el qual el pretenem identificar. De Bartomeu solament sabem que el 1487 va executar un retaule per a la vila de Montclús (La Fueva) cap al 1487 (apèndix documental, doc. 37), i un altre dedicat al Baptista per a l'església de Sant Julià de Barbastre.

Entre els artífexs que van residir a Barbastre, sols podem fer esment de Joan Girbes o Gilbes (doc. 1495-1500), que apareix el 1496 contractant un retaule dedicat a sant Jeroni destinat a l'església del monestir de Sant Francesc, per un preu de 260 sous⁸⁵⁰. Fins fa pocs anys res més se sabia d'ell. Amb tot, vàrem localitzar diverses referències inèdites sobre el seu periple professional. La primera, datada el 7 de juliol de 1494 a Barbastre, el mostra actuant d'àrbitre en una sentència entre Gabriel de Santàngel, d'una banda, i Joan Benet i Antoni Joan Benet, de l'altra⁸⁵¹. Una segona, força més interessant, el presenta el juny o juliol del 1500 treballant a la ciutat de Lleida realitzant la pintura d'un cofre, en la qual consta com a habitant de Barbastre⁸⁵². Ja a inicis del segle XVI, cal esmentar a la nissaga dels Lo Turmo, iniciada amb Anton de Lo Turmo, àlies Flandina, documentat entre 1510 i 1526⁸⁵³.

Entre els pintors arribats de Saragossa, sabem del treball a Barbastre de Jaime Lana i de Jaime Serrat, gendre del castellà Miguel Ximénez, que va ser nomenat pintor del príncep Joan (1487) i de l'arquebisbe Alonso de Aragón (1492). Lana va rebre el 1505 un encàrrec per efectuar un retaule dedicat a santa Caterina, mentre que Serrat, el 1508, va contractar-ne un dedicat a sant Joan Evangelista seguint una comanda del canonge Pedro de Trillo⁸⁵⁴. Miguel Ximénez també es va desplaçar des de Saragossa per executar alguns encàrrecs rellevants, tot i que no a la zona immediata a Barbastre. Ens referim a dues obres efectuades cap a 1494 per al monestir de Sixena, el retaule de Sant Joan Baptista, Sant Fabià i San Sebastià (Museu Nacional d'Art de Catalunya), i la caixa sepulcral de

⁸⁵⁰ PALLARÉS 1987, 553-558.

⁸⁵¹ AMB, notari Lorenzo Poncio del Grado, 1495, fols. 11r-14r. Hem localitzat dues notícies anteriors que potser podrien relacionar-se amb ell. Una, del 16 de juny de 1484, en què un tal Joan de Gilbes, habitant de Barbastre, actua de testimoni en un nomenament de procuradors (AMB, notari Pedro de Sin, 1484, fol. 63r-v). El mateix personatge, el 25 de maig de 1485, actuava de nou com a testimoni, ara en la venda d'un censal (AMB, notari Pedro de Sin, 1485, fol. 68v). Vegeu VELASCO 2006a, 59.

⁸⁵² No sabem la data del document, però la deduïm en funció de l'anterior i el posterior del manual notarial. Diu així: «De Joanet Girbes pictor IIII libras VIII solidos ratione videlicet bistraxit per quodam coffre quod tenebatur de pictare et ad literum per [?] domini Anthonio Michaeli Barbastre» (ACL, Protocols, notari Joan Polo, vol. anys 1498-1503, ref. ON-363, fol. 189v). Vegeu VELASCO 2006a, 23.

⁸⁵³ BALAGUER 1978, 229-239.

⁸⁵⁴ MORTE 1993, 204. Sobre Serrat, vegeu SALAS 1936, 269-271.



Francisquina d'Erill i de Castro (Museu de Lleida: diocesà i comarcal)⁸⁵⁵; i, especialment, el retaule de Tamarit de Llitera, a la Franja, que va contractar el 1500 i en el qual va treballar fins al 1503, juntament amb el seu fill Juan i algun pintor autòcton com Martín de Larraz, resident a Sant Esteve de Llitera⁸⁵⁶. A Sixena també hi va treballar el lleidatà Mateu Ferrer el 1502, quan va contractar amb la priora la realització d'unes pintures destinades al refector pel preu d'onze florins d'or, i que havien de mostrar una majestat de Crist amb el Tetramorf, i una Mare de Déu de la Misericòrdia —«la Verge Maria de Pietat y debaxo del manto con un flots de monjas»⁸⁵⁷.

La presència dels Ximénez a la Franja s'ha de posar en paral·lel a la de Martín Bernat, que cap a 1493-1495 va executar un retaule a Saidí i un altre a Lasquarri, dels quals es conserven els dos compartiments principals al Museu de Lleida: diocesà i comarcal⁸⁵⁸. Malgrat no documentar-se aquests pintors a Barbastre, aquestes pintures atesten l'arribada a la zona de pintors afins al corrent estilístic abanderat a l'Aragó per Bartolomé Bermejo, aquell que apostava més fermament per un mimetisme fidel a les formes flamenques. No sabem si podem afirmar el mateix per a la família dels Vallés (pare i dos fills), pintors de Saragossa dels quals desconeixem el seu estil i que, poc abans del 1490, havien executat a Osso de Cinca un retaule dedicat a santa Margarida⁸⁵⁹.

Pel que fa a mestres forans arribats o residents a la zona, i malgrat no tractar-se de cap pintor, esmentem aquí al bancaler Pedro de Bruselas, resident a Montsó, el qual el 1512 va contractar la confecció d'uns «reposteros» per a Jorge de los Benedetes, cavaller resident a la mateixa localitat⁸⁶⁰. Més interessant és el cas del pintor Juan de Lovaina, documentat a Saragossa el 1497, després a Osca i que, finalment, es va instal·lar a Pertusa (Osca). Va morir entre 1524 i 1529. Va contractar retaules per Fañanás, Aso i Bujaraloz, tots ells en els primers anys del segle XVI, i l'últim d'ells en col·laboració amb l'escultor Gil de Brabante⁸⁶¹.

⁸⁵⁵ Vegeu, respectivament, LACARRA 1993h, 456-457; PUIG 1993, 106-107, cat. 152.

⁸⁵⁶ Sobre aquest conjunt remetem a un estudi que tenim en curs de publicació (VELASCO en premsa, [1]).

⁸⁵⁷ ARCO 1921, 59, nota 1.

⁸⁵⁸ Sobre aquestes taules vegeu, respectivament, PUIG 2003b, 266-269 i LACARRA 2008, 413-425. Sobre la procedència de la taula de Lasquarri, que Lacarra va relacionar equivocament amb Natjà, vegeu també VELASCO 2013a, 259, nota 69.

⁸⁵⁹ LACARRA 1986c, 39, doc. 11.

⁸⁶⁰ ABIZANDA 1914-1932, I, 286.

⁸⁶¹ Juan de Lovaina va col·laborar amb el pintor Franci Joan Baget, amb qui en 1503 va contractar el retaule major de la parròquia de Sabayés (Osca), dedicat a sant Andreu. Baget, que havia treballat amb Pere Garcia el 1483 a Barbastre, moria el 26 de novembre de 1504, i Juan de Lovaina es va encarregar de dur a terme l'encàrrec (MORTE 2007, 357-358). És també possible que executés

A Juan de Lovaina, a més, se'l coneix per ser un dels autors del retaule major de la Puebla de Castro, datat cap a 1500, en el qual va intervenir a la predel·la inspirant-se en gravats de Nicoletto de Modena i Martín Schongauer⁸⁶². L'obra mostra la intervenció de diverses mans. El cos del retaule clarament cal relacionar-lo amb un mestre molt proper a Martín Bernat, per la qual cosa no descartem que el seu autor fos algun membre destacat del seu taller. La mà de Juan de Lovaina, en canvi, s'ha identificat amb l'autor de la predel·la dedicada a la Passió, ja que en un dels seus compartiments, el de la Coronació d'Espines, s'ha volgut veure la seva signatura autògrafa. Ignorem si la seva intervenció en el retaule de la Puebla de Castro va ser posterior a l'execució del cos superior, o si va ser simultània, cosa que implicaria una col·laboració amb el taller principal de l'obra. D'altra banda, tot i que desconeixem les seves obres finals, ja de cronologia renaixentista, allò conservat ens situa davant d'un mestre afí al llenguatge del gòtic tardà que no es va deixar seduir per les formes «a la romana»⁸⁶³. A més, malgrat els dèbits amb la pintura de la seva zona d'origen, i com passa amb altres mestres forans actius a la Península en aquells anys, es tracta d'un pintor profundament aculturitzat.

Des del focus d'Osca es va desplaçar puntualment cap a l'àrea de Barbastre Juan de la Abadía el Vell. Tot i que la documentació no ens diu res sobre el seu treball a la zona, sabem que hi va actuar a partir d'algunes obres conservades, com el retaule de Santa Quitèria de la col·legiata d'Alquézar (cap a 1475)⁸⁶⁴, el de Broto⁸⁶⁵, o una taula amb l'Anna Triple originària del monestir de Sixena⁸⁶⁶. El mateix podem dir de Franci Joan Baget, sobre qui parlarem en referir-nos a la seva estada a casa de Garcia quan aquest treballava en l'obra del retaule major de Sant Francesc de Barbastre, un pintor àmpliament documentat al costat de Juan de la Abadía el Vell que, el 20 de març de 1489, va contractar amb Maria Pérez de Pisa, vídua de Tristán d'Hoz, un retaule dedicat a sant Blai destinat, precisament,

alguna comanda al costat de García de Carcastillo, pintor de Tudela actiu a València que al seu testament recull un deute de 200 sous que el flamenc tenia amb ell (GÓMEZ-FERRER 2010, 347).

⁸⁶² MORTE 2001, 15-28.

⁸⁶³ S'ha proposat que el retaule de Santa Anna que fins a 1936 es va conservar a Pallaruelo de Monegros fos també obra seva (MORTE 2007, 358).

⁸⁶⁴ LACARRA 1993g, 438-439.

⁸⁶⁵ LACARRA 2003a, 58-61.

⁸⁶⁶ El primer a referir-se a la taula de Sixena va ser Post el 1941, que va insinuar la seva possible procedència i va afirmar que, a principis del segle XX, formava part del fons del Museu de la Ciutadella de Barcelona (POST 1941, 455, fig. 211). En el moment de publicar-la es trobava en una col·lecció particular de Palm Beach (EUA). Va ser venuda a Nova York el 1945 i es va integrar en una col·lecció de Buenos Aires (CORTI, 1987, 463-469; CORTI 1993, 160-162, cat. 80). La taula va subhastar-se a Sotheby's (Nova York) el 1991, moment en què va ser adquirida pel seu propietari actual espanyol (PÉREZ 1996, 38-39).



al monestir de menorets de la vila⁸⁶⁷. Al document consta com a pintor d'Osca, però el més interessant és que s'especifica que el conjunt havia de prendre com a model el retaule de sant Bernardí que hi havia al mateix monestir, un conjunt que, com hem vist més amunt, havia estat executat per Pere Garcia i que va servir de model per a altres retaules barbastrins⁸⁶⁸.

A banda, tenim algunes referències sobre retaules dels quals ignorem el nom de l'artista que els va acabar executant. És el cas del que havia de realitzar-se a l'església de Santa Quitèria, per al qual es documenta una deixa del consell de Barbastre de 50 sous el 23 de maig de 1485. Al mateix document, el consell dona autorització perquè es pinti el retaule de Burceat, localitat que actualment pertany al municipi de Barbastre⁸⁶⁹. Una darrera notícia ve donada pel testament de Llorenç de Montsó, del 31 de juliol del 1484, en el qual consta una deixa de vint sous destinada al retaule que s'havia de dur a terme per a l'església de les santes Numilo i Alodia d'Adahuesca⁸⁷⁰. Conservem, igualment, testimoni gràfic d'algunes obres executades cap a finals del segle XV, també anònimes. Ens referim al retaule de Sant Fabià i Sant Sebastià de l'ermita de Sant Fabià de Radiquero⁸⁷¹; al retaule de Pueyo de Santa Cruz, amb escenes de la vida de Jesús⁸⁷²; el retaule d'autor desconegut que fins al 1922 va romandre a l'ermita de Sant Jordi de la localitat d'El Tormillo, al municipi de Peralta de Alcofea, únicament conegut per una fotografia de l'Arxiu Diocesà de Lleida⁸⁷³; un bancal de retaule del Museu de Lleida: diocesà i comarcal, tal vegada procedent de Montsó⁸⁷⁴; i, finalment, al retaule de Sant Sebastià i Sant Julià de Perarrúa, del qual es desconeixia el seu parador actual⁸⁷⁵, i que vam poder localitzar al Princeton Art Museum (EUA)⁸⁷⁶.

⁸⁶⁷ Va donar notícia del document BALAGUER 1978, 230. La transcripció del contracte ha estat donada a conèixer en data recent PÉREZ 2013, 515-534.

⁸⁶⁸ Vegeu el subapartat «6.8. Un retaule de sant Bernardí per als franciscans de Barbastre (1463)».

⁸⁶⁹ VELASCO 2002-2003, 82, doc. XVI.

⁸⁷⁰ «Item mando e ordeno que sian dados de mis bienes quaranta sueldos asaberer los XX sueldos para el candelero de la dita yglesia de señor sant Pedro et los otros XX sueldos para el retaulo que se fara en la yglesia de las santas [Numilo y Alodia] del dito lugar» (AMB, notari Domingo de Aviego, 1482-1486, fol. 20v). Vegeu VELASCO 2006a, 59.

⁸⁷¹ ARCO 1942, I, 219; II, figs. 498-499.

⁸⁷² ARCO 1942, I, 289; figs. 744-745.

⁸⁷³ El donem a conèixer a VELASCO 2006a, 60-61, fig. 3.

⁸⁷⁴ BERLABÉ 1993, 112, cat. 163.

⁸⁷⁵ NAVAL 1999, 135-137.

⁸⁷⁶ VELASCO 2000, 113-116. Darrerament, la descoberta de la localització del conjunt se l'ha atribuït Antonio Naval Mas, segurament per desconeixement del nostre estudi (vegeu

7.8. UN RETAULE INÈDIT DE PERE GARCIA A CASTILLAZUELO (CAP A 1481-1482)

La documentació coneguda fins a dia d'avui permetia afirmar que, després de treballar a Lleida en l'encàrrec del monestir dels dominics i del retaule major de l'església de Sant Joan (cat. 21), Garcia tornava a aparèixer documentat en projectes relacionats amb Barbastre entre 1482 i 1485. Una troballa recent, no obstant, ens ha permès completar la informació que posseïm sobre aquest període final del pintor i afegir un nou encàrrec a la seva dilatada trajectòria professional. Es tracta d'un retaule executat per a la vila de Castillazuelo, localitat ubicada a uns 10 quilòmetres de Barbastre. Tenim constància de la seva realització a través d'un breu reconeixement de deute de 60 sous, efectuat en data imprecisa (cap a 1483-1484), «a mestre Pere, pintor de Benavarre», signat pels marmessors de Esperança Gràcia de Rocabertí i d'Hoz, «per raho de resta del retaule de Castellazuelo, los quels li heren deguts per las senyoras viudas quondam» (apèndix documental, doc. 34).

Aquest assentament es troba en un quadern de 28 folis —del 22 en endavant, en blanc— datat entre l'octubre de 1483 i l'octubre de 1485, en el qual consten els deutes del matrimoni format pels difunts Onofre de Rocabertí i Esperança Gràcia d'Hoz⁸⁷⁷. Qui s'encarrega de pagar aquests deutes és Nicolau Pou, procurador de la filla dels anteriors, Joana de Rocabertí i d'Hoz⁸⁷⁸, que, a la vegada, era l'executor testamentari d'Esperança. En aquell moment, Pou era procurador de Bernat Hug de Rocabertí, castlà d'Amposta i comanador dels hospitalers de Montsó, i de Miquel Joan Gralla, ambdós igualment tutors de Joana i marmessors d'Esperança.

Onofre de Rocabertí, l'espòs d'Esperança, era un noble català que s'havia traslladat a viure a Montsó. Era baró de Verges (Girona) i fill de Martí Joan de Rocabertí i Beatriu de Cruilles, membres de sengles importants nissagues del Principat. Després d'haver participat a les campanyes del Rosselló (1474), i d'una sèrie de conflictes i problemes a la seva baronia,

<https://www.diariodelaltoaragon.es/NoticiasImprimir.aspx?Id=658391>, notícia del 14 de novembre de 2010, consulta: setembre de 2015).

⁸⁷⁷ ACA, Diversos, Sentmenat, Prov. 0.297 (I), fol. 8r. Hem tingut coneixement d'aquest quadern a través de BASSEGODA 2011, 151 (nota 23) i 153, que fa ús del manuscrit per referir-se a Onofre i Bernat Hug de Rocabertí i no menciona la informació relativa al retaule.

⁸⁷⁸ Joana apareix esmentada anys després (1497) en un document a Saragossa que ha de veure amb un deute de 302 sous per l'adquisició de cinc colzes i mig d'un teixit —«bellín mocado»— a la botiga de l'italià Bernardo Bernardi. El document esmenta que era filla del noble Onofre de Rocabertí (LOZANO-SAUICO 2003, 237, doc. 65; NAVARRO-SAUICO-LOZANO 2003, 361, doc. 200). Sabem que Joana es va casar amb Juan de Lanuza, noble aragonès (BASSEGODA 2011, 151).



Onofre i els seus tres germans es van traslladar a l'Aragó, ell a la vila de Montsó, mentre que la seva germana Blanca, casada amb Gil d'Andrade, residia a Barbastre. En aquella localitat Onofre exercia tasques de gestió, procura i d'administració al costat del seu cosí, Bernat Hug de Rocabertí, comanador dels hospitalers de Montsó, amb qui va ser convocat a corts pel rei el 1473 i 1480⁸⁷⁹.

Gràcies al quadern de deutes esmentat, sabem que Onofre i Esperança van traspasar al gener i l'octubre de 1483, respectivament. La localització d'una còpia d'època moderna del testament d'Esperança ens ha permès saber, d'altra banda, que va dictar les seves darreres voluntats a Barbastre el 9 de juliol de 1483, i que va demanar ser sebollida al monestir de Sant Francesc de Montsó, on reposaven el seu pare i els seus avantpassats⁸⁸⁰. Com veurem en el següent subapartat, la seva afinitat amb l'orde dels menorets l'atestem també en una deixa de 500 sous que va efectuar als franciscans de Barbastre, de la qual hem trobat dos rastres documentals, un el quadern de deutes al·ludit, i l'altre en un document del 19 d'octubre de 1483 que torna a tenir com a protagonista al pintor Pere Garcia (apèndix documental, doc. 30). Aquest segon document explicita que els marmessors d'Esperança van destinar 500 sous per la realització d'un dels compartiments del retaule major dels franciscans de Barbastre, el darrer projecte que tenim documentat del nostre pintor. En canvi, l'anotació al quadern de deutes només apunta que els diners es destinaven a la celebració d'uns aniversaris. Malgrat aquesta petita disfunció en el destí final dels diners, la informació és molt interessant perquè ens mostra al pintor novament en contacte amb una nissaga per a la qual ja havia treballat a Castillazuelo.

Pel que fa al retaule de Castillazuelo, cal deduir que es tractava d'un retaule destinat a la capella del castell, que era propietat d'Esperança i Onofre de Rocabertí. Sembla que el nucli de població de la vila no es va originar fins després del 1531, quan Joana, la filla, juntament amb el seu marit Luis de la Cerda, van atorgar una carta de poblament i van fer construir 26 cases per als nous repobladors que vinguessin a residir a Castillazuelo. D'això és dedueix que quan Pere García va rebre l'encàrrec del retaule per part d'Esperanza, el nucli poblacional encara no existia, i que l'obra es va destinar a la capella del castell, de la qual encara es conserven importants restes. Una campanya d'excavacions efectuada als anys noranta del segle XX i dirigida per María Nieves Juste Arruga va determinar que al castell i la

⁸⁷⁹ Extraiem aquestes dades sobre Onofre de BASSEGODA 2011, 47-48, 59, 133 i 151.

⁸⁸⁰ La còpia va ser efectuada el 1625 per Francisco Crexençán. Vegeu ACA, Diversos, Sástago, 106 (LIG 020/005).

capella s'havien produït importants reformes durant els segles XV i XVI⁸⁸¹, per la qual cosa no podem descartar que l'obra del retaule s'entengués en el marc d'aquestes reformes.

En qualsevol cas, cal deduir que aquesta comanda devia arribar a Garcia abans d'instal·lar-se a Barbastre i començar a treballar en el retaule major del monestir de franciscans, una instal·lació que es va produir cap a 1482, com més endavant tindrem ocasió d'analitzar. A més, dels termes en què s'expressa l'assentament del quadern de deutes esmentat, deduïm que l'encàrrec li havia fet la mateixa Esperança encara en vida —«los quels li heren deguts per las senyoras viudas». L'anotació del deute amb Pere Garcia cal datar-la entre 1483 i 1484, ja que els primers assentaments són de l'octubre de 1483 i els darrers de just dos anys després. Si el retaule ja era enllestit en el moment d'anotar-se el deute al quadern — «per raho de resta del retaule de Castellazuelo»—, i tenint en compte que Esperança li devia encarregar l'obra al pintor encara en vida, deduïm que la contractació i execució s'haurien de situar cap a 1481-1482, just abans que Garcia iniciés els seus treballs a Barbastre.

Quant als personatges que apareixen exercint de marmessors d'Esperança i de tutors de la seva filla Joana, Bernat Hug de Rocabertí (cap a 1416/1420-1485), cosí d'Onofre, era cavaller i poeta de la cort del rei Joan II. Va ser nomenat comanador de Montsó el 1456 i castlà d'Amposta el 1461⁸⁸². Sembla clar, per tant, que cal identificar-lo amb el «Bernardí de Rocabertí» que apareix l'octubre de 1483 a Barbastre fent de marmessor d'Esperança i contractant una de les taules del retaule dels franciscans (apèndix documental, doc. 30).

Pel que fa als dos marmessors lleidatans d'Esperança, Nicolau Pou i Miquel Joan Gralla, es tracta de dos personatges sobre els quals també podem oferir informacions interessants, algunes de les quals tenen a veure amb projectes artístics. A Pou el documentem com a marmessor de Joan Llorenç Gralla, que va fer testament a Lleida el 1473⁸⁸³. Pou era el seu cunyat, ja que estava casat amb Valdosa, germana de Joan Llorenç⁸⁸⁴. Al document notarial de Barbastre de l'octubre 1483 que parla de l'encàrrec de la taula destinada al retaule dels franciscans (apèndix documental, doc. 30), qui apareix com a marmessor d'Esperança és,

⁸⁸¹ JUSTE 1995.

⁸⁸² Enric Bassegoda ha dedicat la seva tesi doctoral al personatge. Vegeu BASSEGODA 2011.

⁸⁸³ La primera notícia sobre el testament es dona a FITÉ 2005, 669-670. Joan Llorenç Gralla havia estat documentat per Lladonosa com a paer del consistori lleidatà el 1468 (LLADONOSA 1970, 145, doc. 36; LLADONOSA 1972-1974, I, 708), i com a cavaller de la ciutat el 1469 (TORNÉ 2007, 115, doc. 204).

⁸⁸⁴ FITÉ 2005, 669, nota 35.



precisament, Joan Llorenç Gralla, a diferència del llibre de deutes, en què s'esmenta a Miquel Joan Gralla, un altre membre de la nissaga ben documentat. No sabem donar una explicació a aquest estrany fet, i que suposem deu deure's a una confusió. Sigui com sigui, la família Gralla era una nissaga de venedors i comerciants de draps documentada a Lleida des del segle XIII, i que a les dues següents centúries va esdevenir una de les més poderoses de la ciutat⁸⁸⁵. Tenien una capella a la Seu Vella de Lleida, la de sant Antoní, ubicada al transsepte nord, la construcció de la qual devem a Nicolau Gralla, tot i que partint d'una iniciativa anterior del seu pare, Bernat Gralla. El 1424 Nicolau va iniciar un procés de reforma i reconstrucció completa d'aquell espai, que va suposar l'anorreament de l'antiga capella romànica i la construcció d'una de nova, un projecte que va anar a càrrec de Pere Joan⁸⁸⁶, el cèlebre escultor autor dels retaules de la seus de Tarragona i Saragossa, així com d'altres importants treballs en diferents indrets de la Corona d'Aragó. Malauradament, no conservem gairebé res de l'estructura d'aquest espai privatiu de la nissaga, ja que s'ensorrà com a conseqüència de l'explosió del polvorí de la Suda del 1812.

En aquesta capella es va fer enterrar Joan Llorenç Gralla, segons expressa al seu testament de 1473, tot i que també va apuntar que si moria a Saragossa estant, d'on era originària la seva família política i on tenia un alberg, volia ser enterrat a l'església parroquial de la Santa Creu, a la capella dels Jassa⁸⁸⁷. També ho van fer altres membres de la nissaga, com l'esmentat Miquel Joan Gralla (†1531), un personatge molt proper a Ferran el Catòlic, com ho prova el fet que consti com a testimoni al testament del monarca del 1512. Senyor del castell i el lloc de Subirats (Alt Penedès, Barcelona) des del 1498, al seu llarg *cursus honorum* consten diverses activitats com ambaixador a França i Itàlia, a més de ser diputat de la Generalitat (1491-1494) i Mestre Racional de Catalunya (1501-1520). Va ennoblir gràcies al seu matrimoni el 1506 amb Anna Desplà i de Corbera (†1534), senyora d'Alella, Vinçà, Esponella i Desgüell, i neboda del celebèrrim ardiaca de Barcelona Lluís Desplà (1444-1524). En matèria artística, a Miquel Joan Gralla se'l recorda per haver estat el

⁸⁸⁵ Les informacions que oferim aquí sobre els Gralla procedeixen d'un treball que tenim en curs de publicació amb Francesc Fité, en el qual oferirem l'aparell crític complet. Vegeu VELASCO-FITÉ, en premsa (1).

⁸⁸⁶ La intervenció de Pere Joan va ser donada a conèixer per FITÉ 2001b, 373-390.

⁸⁸⁷ Estava casat amb Joana de Jassa, amb qui havia contret matrimoni a Saragossa el 1470 (FITÉ 2005, 669, nota 34).

promotor de la renovació del palau dels Desplà a Barcelona, convertint-lo en un magnífic edifici renaixentista que més endavant es coneixerà amb el nom de *casa Gralla*⁸⁸⁸.

Quant a Nicolau Pou, era membre d'una altra de les gran nissagues lleidatanes d'aquells anys, amb importants vinculacions amb l'Estudi General i el Capítol de la catedral. Constatem, primerament, l'existència d'un Joan Pou, catedràtic de l'Estudi (1448) i metge del Capítol, traspasat el 1455. Aquest era segurament el pare Nicolau, paer en cap del Consell de la Paeria (1464), paer (1468), prohoms (1470), membre de la Mà Major (1481), i conseller de l'Estudi General (1474). Va actuar diversos cops com a mediador en conflictes haguts entre aquesta institució i l'Estudi General d'Oscà, i també, en una qüestió sorgida entre els estudiants lleidatans i el Veguer de Lleida, l'any 1482. El 1488, va ser un dels missatgers enviats per la ciutat a entrevistar-se amb el rei Ferran el Catòlic⁸⁸⁹. L'any 1500, un fill seu, Pere Pou, cavaller de Lleida, sol·licitava permís al Capítol de la catedral per construir un «carner» pel seu llinatge «iunt de la Pia i la Font Baptismal» —on era emplaçada la capella familiar—, a més d'un altar i un retaule amb les armes de la seva família. A més, va deixar manat el següent epitafi per a la llosa sepulcral: «Sepultura de M. Nicolau Pou cavaller i dels seus»⁸⁹⁰. Amb la inscripció, per tant, es feia un homenatge a la figura paterna.

7.9. EL RETAULE MAJOR DEL MONESTIR DE SANT FRANCESC DE BARBASTRE (1482-1485)⁸⁹¹

Després d'aparèixer documentat a Lleida el 1473 i de l'encàrrec dels senyors de Castillazuelo, el següent document que ens parla sobre l'activitat de Pere Garcia data del 23 d'octubre de 1482, quan apareix a Barbastre signant com a testimoni en un document en què el fuster Joan Just, veí de Saragossa, acordava una «paz final et tregua» amb Eiximeno

⁸⁸⁸ NAVASCUÉS-AINAUD DE LASARTE- MERINO DE CÁCERES 1997; YEGUAS 1999, 61-73; GARRIGA 2004, 211-232.

⁸⁸⁹ Sobre els Pou, vegeu LLADONOSA 1970, 52-54, 87, 109-110, 133, 135-136, 144, 146, 161, 165-166, 169-170 i 185, amb moltes informacions sobre Nicolau Pou. Sobre la família, vegeu també les que es publiquen a LLADONOSA 1972-1974, *passim*. Sobre Nicolau Pou, SANAHUJA 1946, 155-157 i 165; COSSÉ-LLADONOSA 1982, 87-88; PASSOLA 1997, 73 i 106.

⁸⁹⁰ CASTILLON 2002-2003, 456.

⁸⁹¹ Aquest subapartat es basa en les informacions publicades a VELASCO 2002-2003, 75-89, i que vàrem revisar a VELASCO 2012a, 28-30. Ara, efectuarem una nova actualització dels continguts, donarem a conèixer algunes de les referències d'arxiu que només havíem anunciat i aportarem, fins i tot, algun document nou sobre l'encàrrec. Altrament, associarem a aquest encàrrec algunes taules de Pere Garcia conservades esparses, però originàries de Barbastre, que van poder formar-ne part.



Dueso, de Barbastre (apèndix documental, doc. 21)⁸⁹². La presència de Garcia en aquesta localitat té a veure amb un dels encàrrecs més importants que va dur a terme durant tota la seva trajectòria, el retaule major de l'església del monestir de Sant Francesc de Barbastre, un projecte de gran abast en el qual el fuster Just també hi treballava. L'obra va ser potser el primer pas d'un procés de reforma i ampliació de l'església conventual que, en època moderna, va patir diverses transformacions més⁸⁹³.

La primera notícia sobre el treball de Pere Garcia a Barbastre el va donar Federico Balaguer el 1978 en anunciar la localització, per part de José Cabezudo Astrain, de noves notícies sobre pintors actius a Barbastre. En relació a Garcia, Balaguer parla de retaules i pintura mural efectuats al monestir de Sant Francesc de el 1483, mentre que també menciona una capitulació signada pel pintor Bartomeu Garcia per a la realització d'un retaule de sant Joan Baptista per a l'església de Sant Julià de Barbastre (1496) (apèndix documental, doc. 39)⁸⁹⁴. Dos anys després, Lacarra es feia ressò d'aquestes troballes documentals⁸⁹⁵. Després d'aquestes primeres mencions, es van difondre en la historiografia una sèrie d'imprecisions i confusions sobre els anys d'activitat de Garcia a la capital del Somontano, així com sobre els encàrrecs que va efectuar⁸⁹⁶. En aquest sentit, quan Lacarra s'hi va referir, va afirmar que Garcia apareixia a la localitat entre 1481 i 1496 —no esmenta Bartomeu Garcia— i, novament, cita com a font les descobertes efectuades per Cabezudo. Tanmateix, ni Balaguer ni Lacarra van oferir les referències documentals o orals corresponents⁸⁹⁷.

La historiografia posterior es va fer ressò d'aquesta cronologia relativa, que va servir per situar la darrera etapa productiva de Pere Garcia entre 1483 i 1496⁸⁹⁸. El 1987 Mairal va fer novament menció dels documents, però, estranyament, va afirmar que Cabezudo els havia publicat en un article aparegut a la revista *Argensola* el 1963. Amb tot, dit autor mai va publicar cap article sobre el tema en aquesta revista, i tampoc l'hem sabut trobar entre els

⁸⁹² AMB, notari Pedro Lunell, 1482, fol. 55r. Per altres documents sabem que Dueso era també fuster (AMB, caixa 11, notari Domingo de Asín, 1485, fol. 85v; AMB, caixa 11, notari Domingo de Asín, 1488, fols. 41r i 44v; AMB, caixa 12, notari Domingo de Asín, 1493, fols. 52r i 83r; AMB, caixa 14, notari Domingo de Aviego, 1487-1489, fol. 41r; AMB, caixa 21, notari Lorenzo Poncio del Grado, 1488, fols. 47-48).

⁸⁹³ El 1545 es va contractar la nova volta de la capçalera. També es documenten treballs a les voltes de la nau el 1551 i el 1606 (IBÁÑEZ 2004, 361-391). Sobre l'església vegeu també NIETO 2002, 155-162.

⁸⁹⁴ BALAGUER 1978, 229.

⁸⁹⁵ LACARRA 1980, 128-129.

⁸⁹⁶ Ho vam intentar fer a VELASCO 2002-2003, 75-89 i VELASCO 2012a, 28-30.

⁸⁹⁷ LACARRA 1980, 128-129.

⁸⁹⁸ Per exemple, GUDIOL-ALCOLEA 1986, 187.

diferents estudis editats al llarg de la seva trajectòria científica⁸⁹⁹. A partir d'un determinat moment, Lacarra va ressituar el treball de Garcia als franciscans de Barbastre entre 1481 i 1483, però continuava relacionant amb ell el document de 1496⁹⁰⁰. Aquesta situació es va corregir el 2003, quant en paral·lel a la publicació del nostre estudi sobre el retaule major dels franciscans de Barbastre, Lacarra va publicar una breu biografia del pintor en la qual relacionava els documents de 1481-1483 amb el conjunt esmentat, i on mencionava que el contracte de 1496 corresponia a Bartomeu Garcia⁹⁰¹.

Aquesta anòmala situació en allò referent al coneixement dels documents que demostraven l'activitat de Pere Garcia a Barbastre durant els anys vuitanta del segle XV, ens va obligar a efectuar una revisió dels protocols notariais conservats a l'arxiu municipal de la localitat⁹⁰². Un cop localitzats aquests documents, acarant les seves referències arxivístiques amb els que s'havien esmentat en els estudis precedents, va aparèixer el dubte de saber quins eren els que havien estat citats pels investigadors que ens havien precedit, i quins eren completament inèdits. Una part d'aquests documents havia estat referenciada pels autors que s'havien ocupat del nostre pintor, encara que només s'havia comentat, per exemple, que Pere Garcia apareixia documentat a Barbastre entre 1481 i 1483, sense detallar quines obres va realitzar o per a qui va treballar, i aportant únicament el nom del notari davant el qual es van signar els documents, concretament Juan Benet⁹⁰³. Per això, vàrem considerar inèdits els documents que vàrem localitzar en protocols d'aquests mateixos anys d'altres notaris, com ara els de Domingo de Asín. Per la mateixa raó, també vam considerar inèdites les referències extretes de les Actes del Consell de

⁸⁹⁹ MAIRAL 1987, 538, nota 21. La referència ofereix aquesta autora és José Cabezudo Astrain: «Noticias sobre retablos barbastrenses», a *Argensola*, XIV, 1963. Entre els treballs de Cabezudo que es recullen a *Bibliografía* 1982, no consta l'article referenciat per Mairal.

⁹⁰⁰ LACARRA 1993d, 91. La mateixa autora, en l'estudi que va dedicar a tres compartiments de sagrari del Mestre de Vielha i un fragment de guardapols de Pere Garcia conservats a Barbastre, va corregir la situació i va fer un resum més precís del contingut d'aquests documents i de la cronologia que abastaven: «Entre 1481 y 1483 el mismo pintor volvía a trabajar para San Francisco de Barbastro donde se le encomienda por parte de varias cofradías allí asentadas la realización del retablo mayor, de la advocación de San Francisco de Asís y de la Virgen María. Era obra costosa por sus grandes proporciones e importancia, para la que contó, sin duda, con la colaboración de los pintores Joan Reg y Francí Baget, «habitantes de present en Barbastro en casa de maestro Pere García, pintor», que figuran por dos veces como testigos en las capitulaciones de la obra» (LACARRA 1996-1997, 59-60). Amb tot, en diferents moments del mateix text torna a mencionar que a Pere Garcia se'l documenta entre 1445 i 1496, i que ell va ser qui va contractar el retaule per a Sant Julià de Barbastre el 1496 (LACARRA 1996-1997, 57, 59 i 62).

⁹⁰¹ LACARRA 2003d, 334-336.

⁹⁰² La publicació dels resultats la vam efectuar a VELASCO 2002-2003, 75-89.

⁹⁰³ LACARRA 1986a, 162-163.



Barbastre, algunes d'elles dels anys 1484 i 1485⁹⁰⁴. En relació a aquestes actes, les ocasions en què s'havien realitzat mencions més concretes de la documentació, mai havien arribat més enllà de 1483 i, per tant, res es comentava sobre treballs de García posteriors a aquest any⁹⁰⁵. Finalment, restava a l'aire la dada que situava a Garcia treballant a Barbastre el 1496⁹⁰⁶. Com ja hem apuntat, aquesta notícia estava relacionada amb Bartomeu Garcia, i va ser erròniament atribuïda a mestre Pere quan es va donar a conèixer per primer cop.

Tota la documentació exhumada relativa a l'activitat del pintor a Barbastre entre 1482 i 1485 es refereix al retaule major que va realitzar per a l'església dels frares menors de Barbastre. És important insistir-hi, ja que durant força anys es va afirmar que aquesta documentació al·ludia a comandes efectuades per a diverses parròquies. Així, en alguna ocasió s'havia apuntat que la confraria de Nostra Senyora del Pueyo de Barbastre havia fet un encàrrec a Pere Garcia el 1481 per la realització d'un retaule de la Coronació de Maria⁹⁰⁷. No hem localitzat cap document que ho corrobori i, per tant, cal veure aquesta afirmació com una interpretació equívoca de les dades documentals. En canvi, sí hem localitzat un instrument notarial del 19 d'abril de 1480 en el qual la confraria en qüestió efectuava un llegat de 500 sous per a l'obra del retaule de Sant Francesc (apèndix documental, doc. 18), a més d'un segon document, aquest del 1481, en què els manobrers del retaule reconeixien haver rebut la primera de les dues tandes en què es dividia el pagament dels 500 sous pactats (apèndix documental, doc. 20). Ja el 1483, allò que constatem és un llegat testamentari de 500 sous per a l'obra del retaule de Sant Francesc⁹⁰⁸, una deixa en què s'especifica que s'havien de destinar a l'execució d'una taula amb la Coronació de la Mare de Déu (apèndix documental, doc. 30).

La primera referència que ens parla sobre el projecte del retaule major dels franciscans data del 19 d'abril de 1480, i es tracta del document suara esmentat en què la confraria de Nostra Senyora del Pueyo destinava 500 sous per a l'obra (apèndix documental, doc. 18).

⁹⁰⁴ Exposem tota aquesta problemàtica amb la documentació a VELASCO 2002-2003, 79.

⁹⁰⁵ Reproduïm aquí, per exemple, les referències que dona Mairal sobre els treballs de Garcia a Barbastre: «Por citar alguno de los encargos que realizó durante su estancia en Barbastro en estos años, señalaremos que el 8 de setiembre de 1483 se compromete a pintar una pieza (tabla) para el retablo mayor de San Francisco, otra con la de San Juan de Buenaventura y, finalmente, otra con la Visitación de la Virgen a Santa Isabel» (MAIRAL 1987, 538).

⁹⁰⁶ LACARRA 1980, 128-129.

⁹⁰⁷ LACARRA 1993b, 182.

⁹⁰⁸ Al document no s'esmenta l'església per a la qual es realitzava l'obra, encara que per altres documents contemporanis (AMB, Domingo de Asín, 1481, fol. 59), sabem que els personatges citats al costat dels marmessors que van efectuar el llegat eren membres del capítol de Sant Francesc.

Els confreres havien decidit lliurar-los en dos terminis, 250 sous durant els dos primers anys, i la resta al finalitzar l'obra. Res es diu sobre si el retaule ja s'havia iniciat, o sobre el pintor que havia d'efectuar-lo. A destacar que entre els confreres que apareixen citats al document, consti Alfonso de Bielsa, un personatge rellevant al Barbastre d'aquells anys sobre el qual tornarem més endavant. Del 8 d'agost del mateix any és la segona referència que posseïm sobre la realització del moble. Es tracta del testament del fuster Antoni Serra, oriünd de la localitat, en què deixava 100 sous «para la obra del retaulo de senyor sant Francisco», que havien de lliurar-se quan l'obra fos enllestida⁹⁰⁹.

El següent document és del 7 de maig de 1481, quan els manobrers del retaule admetien haver rebut la primera de les tandes que la confraria de Nostra Senyora del Pueyo hi destinava (apèndix documental, doc. 20). Al final del document s'afegeix una nota en la qual Joan Just, fuster de Saragossa, reconeixia haver cobrat 300 sous en concepte de primera tanda per les tasques de fusteria. La dada és important, ja que si s'estava efectuant el pagament de la primera tanda, això vol dir que l'obra de fusteria segurament es va iniciar a partir d'aquell mateix moment. Al document consta que els manobrers del retaule eren el guardià del monestir i Alfonso de Bielsa, a qui ja hem vist més amunt com a membre de la confraria que feia la donació, la de Nostra Senyora del Pueyo.

La presència del fuster a la ciutat per a la realització dels treballs de fusteria s'atesta en un segon document, aquest ja de l'any següent, del 23 d'octubre de 1482. Es tracta de l'instrument ja al·ludit en què Joan Just, que consta com a fuster de Saragossa, signa una «paz final et tregua» amb Eiximeno Dueso, fuster de Barbastre, el que segurament ens parla d'algun conflicte que havia sorgit entre ells (apèndix documental, doc. 21). El document és molt interessant perquè signa com a testimoni «mestre Pere Garcia pintor de Benavarre», la presència del qual a la localitat indica que les tasques de pintura ja s'havien iniciat. El 20 de desembre del mateix any trobem el primer document que demostra la implicació del consell de la ciutat en el projecte. Es tracta d'una entrada en el llibre d'actes d'aquell any, en la qual es va acordar atorgar 1.000 sous, a satisfer en dos anys, per a l'obra (apèndix documental, doc. 22).

⁹⁰⁹ «(...) Item lexo et encara mando que de mis bienes sian dados para la obra del retaulo de senyor sant Francisco por los ditos executores mios son asaber cient solidos y esto toda ora y quando que el dito retaulo sera acabado y sera en total perfectio» (AMB, caixa 17, notari Pedro Lunell, 1480, fol. 22v).



El primer esment directe al treball de Garcia en l'obra del retaule data del 26 de juliol de 1483, quan va signar un albarà en què manifestava que havia rebut d'Alfonso de Bielsa, manobrer del retaule, 1.001 sous (apèndix documental, doc. 23). La dada permet deduir que els treballs de pintura, segurament iniciats l'any anterior, avançaven a bon ritme. El 14 de setembre del mateix any el pintor reconeixia haver cobrat d'Alfonso de Bielsa els 1.500 sous pactats per l'obra (apèndix documental, doc. 25), tot i que no sabem si aquesta quantitat es refereix a un preu total acordat prèviament, o a un nou pagament que cal afegir al de 1.001 sous d'uns mesos abans. Al document, Garcia consta per primer cop com a «pintor habitante de present en la ciutat de Barbastro», és a dir, que residia a la ciutat de forma temporal.

A partir d'aquell moment tenim un seguit de referències documentals que demostren fins a quin punt el retaule dels franciscans de Barbastro va ser una obra singular, ja que no es conserva un únic contracte signat entre els promotors i el pintor, sino diverses referències sobre com diferents corporacions ciutadanes, el Consell de la localitat i benefactors particulars van anar contractant una a una les diferents taules que havien d'integrar el conjunt. Pel que fa a aquests contractes i pagaments fraccionats entre diferents promotors, a banda dels dos rebuts de 1.001 i 1.500 sous expedits per Alfonso de Bielsa (apèndix documental, docs. 23 i 25), cal destacar que el 31 d'agost del 1483, la confraria de Sant Francesc va atorgar poders al majordom Fernando Díez per encarregar a Garcia la realització d'un dels compartiments del retaule, pel qual se li pagarien 300 sous, a banda dels 200 que la confraria ja havia satisfet per aquest concepte (apèndix documental, doc. 24). Aquest encàrrec, com veurem, s'acabaria de formalitzar el 19 de setembre.

El projecte devia avançar a bon ritme, ja que el 18 de setembre se signava una capitulació entre Garcia i els procuradors de la confraria dels Sabaters de la Verge Maria d'Agost, Joan de Bastarás, Martín de Dayersa i Jaime La Torre, per la realització de la taula amb la Visitació, per un preu de 400 sous, dels quals 100 es pagarien en aquell mateix moment, altres 150 quan la taula fos dibuixada i s'hagués començat a pintar i a afegir-li l'or, mentre que els altres 150 sous es pagarien quan la taula fos enllestida. Al document consten com a testimonis els pintors Pau Reg i Franci Baget, residents temporalment a Barbastro, a casa de Garcia (apèndix documental, doc. 26). La capitulació és força detallada, ja que s'especifica que aquest compartiment havia d'anar emplaçat «al costado de la maria de part de Sant Amador», del que deduïm que l'obra de fusteria potser va incloure imatges de talla. S'indiquen també els personatges que el pintor havia de representar, els habituals, Maria i

Isabel, tan grans com pogués, a més de sant Josep i Zacaries i d'aquells que fossin necessaris. Les figures havien de dur induments decorats amb or fi i carmí en aquells indrets on calgués. Es demanava al pintor que daurés amb or fi, a més, el pinacle emplaçat prop d'una imatge de Maria que hi havia al retaule, la meitat d'un altre pinacle i la «tuba» de la part superior del compartiment que havia de pintar, «segun de buen maestro se pertenece». Igualment, els promotors sol·licitaven que Garcia inclogués una cartel·la a la part baixa del compartiment on es fes constar que havia estat costejat pels confreres sabaters.

El mateix dia, el 18 de setembre, se signava una segona capitulació, aquesta amb el ja esmentat Alfonso de Bielsa, corresponent a la taula que havia de representar sant Bonaventura, per un preu de 350 sous (apèndix documental, doc. 27). En aquest cas no sabem si Bielsa actuava en representació pròpia o bé si ho feia com a manobrer en nom d'alguna confraria de la ciutat. Com en el cas del compartiment amb la Visitació, el contracte és força detallat i també ofereix la ubicació de la taula dins el conjunt, ja que es demanava a Garcia que pintés «la peça següent que sta cerca Sant Amador». Aquest sant Amador seria una altra de les possibles escultures que devia tenir el retaule, ja que si aquestes imatges s'esmentaven com a referència topogràfica, és possible que s'haguessin efectuat amb anterioritat, coincidint amb el treball de Joan Just en l'obra de fusteria. La taula que contractava amb Alfonso de Bielsa havia de mostrar «Sant Johan de Buenaventura (...) con el cruxifixo y el arbol de vida», i havia de tenir el fons amb motius daurats obrats amb pastillatges de guix —«los canperos enbotidos y dorados de oro fino». Com en el cas del compartiment anterior, els induments dels personatges també s'havien de decorar amb or fi i carmí, i també amb «brocados de azur». Es sol·licitava igualment al pintor que daurés un pinacle que es trobava a tocar del guardapols, la meitat d'un altre pinacle i el dosseret superior que rematava la taula. El pagament del preu acordat es faria de forma similar al cas anterior: 100 sous en el moment de la signatura del document, 100 més quan s'iniciés la pintura i l'aplicació dels daurats, i els altres 150 sous quan restés finida la taula.

L'endemà es contractaven dues taules més, igualment per separat. Una era aquella que havia de costejar la confraria de Sant Francesc, que dies abans havia atorgat poders a Fernando Díez per contractar-la (apèndix documental, doc. 24). Ara, el mateix Díez —com a procurador i manobrer— formalitzava l'encàrrec amb el pintor que, segons s'havia estipulat en aquell primer document, rebria 300 sous (apèndix documental, doc. 28). Era,



segurament, la taula principal del retaule, ja que el document parla de «la pieza primera del retaulo mayor». S'esmenta que s'ubicaria «de part del cruxifixo», una altra de les possibles escultures que presentava el moble. Lògicament, com a imatge titular del retaule major del monestir havia de mostrar a sant Francesc d'Assís, que s'havia de representar «tan grande com la pieza requiere y con el cruxifixo en la mano». A l'igual que en els compartiments contractats amb anterioritat, el fons de la taula havia de decorar-se amb gofrats de pastillatge daurat «y brocados de atzur y carmini quanto mas ricament fazer se puedan». S'indica també que el pintor havia de daurar un pinacle que hi havia a tocar del guardapols, la meitat d'un segon pinacle i el dosser que rematava el compartiment. Quant al pagament, es seguia el mateix sistema que els anteriorment descrits: 100 sous en aquell moment, altres 100 quan es comencés la pintura, i els últims 100 quan fos acabada la taula.

El segon compartiment que es va capitular el 19 de setembre va ser el de la Concepció de Maria, que anava a càrrec de la confraria de la Concepció de la Verge i pel qual s'havien de pagar 400 sous, 100 dels quals serien satisfets per Alfonso de Bielsa (apèndix documental, doc. 29). Al document consten com a representants de la confraria Salvador Falcon i Pedro Crexençan, i es detalla que la taula anava ubicada «al costado de la maria de part del cruxifixo». El pintor havia de representar la Concepció de la Mare de Déu, això és, l'Abraçada Davant la Porta Daurada, que havia d'incloure els personatges amb les majors dimensions possibles⁹¹⁰. Tant les figures, com els vestits, els colors i els fons daurats havien de ser «de la manera que sta en el retaulo de la capilya de Sant Bernardino de los frayres menores de Çaragoça». Com en els casos ja descrits, en aquest nou contracte es sol·licitava al pintor que daurés amb or fi un pinacle que hi havia prop de la possible escultura de Maria, la meitat d'un segon pinacle i el dosser de fusteria que rematava la taula. Es torna a repetir el fraccionament del pagament en tres tandes, la primera de les quals, de 100 sous, en aquell precís moment; la segona, de 150 sous quan s'iniciessin els treballs; i la tercera, amb els altres 150 sous, quan fos finalitzada la pintura. Al mateix document, el manobrer del retaule, Alfonso de Bielsa, es comprometia a lliurar als confreres 100 sous que s'havien de restar dels 400 del preu total, un donatiu que potser tenia a veure amb alguna deïxa testamentària d'algun benefactor particular. A destacar que constin com a testimonis de

⁹¹⁰ És habitual que aquest episodi aparegui amb aquesta denominació als documents de l'època. Per exemple, ho veiem en el contracte que el pintor castellà Fernando Camargo va signar el 7 de febrer de 1491 per a la realització d'un bancal destinat a la Rodona de Vic, en què se li demanava que pintés «La concepció de Nostra Dona, ço es, com Joachim abraça Santa Ana a la porta daurada» (SANPERE 1906, II 186, doc. XXIV).

l'acte els pintors Franci Joan Baget i Pau Reg, «pintores habitantes de present en la ciutat de Barbastro en casa mestre Pere Garcia pintor», els quals ja havien aparegut en idèntiques condicions el dia anterior en contractar-se el compartiment amb la Visitació que pagava la confraria dels Sabaters (apèndix documental, doc. 26).

Pel que fa al model que s'imposava a Garcia en aquesta capitulació, sabem de quin retaule es tractava. Era una obra contractada pels pintors Jaime Romeu i Blasco de Grañén el 1451 amb la confraria de Santa Anna, Sant Bernardí i de la Gloriosa Verge Maria, destinada a la capella que la corporació tenia al monestir de framenors de Saragossa⁹¹¹. Devia ser un retaule en el qual els pintors van assolir bones quotes de qualitat i un resultat final lluit, ja que es va proposar com a model per a altres realitzacions contemporànies. Quatre anys després de ser realitzat, es recomanava al mateix Romeu que el seguís a l'hora d'efectuar el retaule major de l'església de Santa Maria de Jesús de Saragossa, especialment en relació amb l'obra de fusteria⁹¹². Sembla que aquesta part del conjunt devia estar especialment ben resolta, ja que es torna a posar com a model a Miguel Ximénez i Martín Bernat el 1477 quan contracten el retaule major de l'església de Sant Gil Abat de Saragossa⁹¹³. Dos anys després, en canvi, quan Tomás Giner es compromet amb els jurats de Mainar per realitzar un retaule dedicat a santa Anna, se li diu que allò que ha d'imitar del retaule saragossà són els daurats⁹¹⁴. A Martín de Soria, altrament, quan va contractar un retaule per a l'església de sant Pau de Saragossa, se li va demanar que la «Piedat» que presidia el bancal es fes seguint la del retaule en qüestió, i així mateix amb el guardapols, en el qual sabem que hi havia àngels amb filacteris en què es llegia «Mater Dei miserere mei»⁹¹⁵.

Tornant al retaule de Barbastre, els contractes de taules individualitzats també es van signar amb benefactors particulars, en concret amb els marmessors testamentaris d'Esperança Gràcia d'Hoz, que el 19 d'octubre del 1483 van concedir 500 sous per a l'execució d'una taula amb la Coronació de la Mare de Déu (apèndix documental, doc. 30). Malgrat que al document no s'esmenta al nostre pintor, és evident que l'encàrrec té a veure amb les tasques que el de Benavarri efectuava al retaule major de Sant Francesc, ja que s'esmenta que la deixa va destinada «a la obra del retaulo mayor que se faze en la dita

⁹¹¹ Vegeu els documents sobre l'encàrrec a LACARRA 2004a, 100-102 i 244-247 i 262, docs. 63-64 i 87.

⁹¹² SERRANO 1916c, 155-159.

⁹¹³ GARCÍA-TORREBLANCA 1991, 35-36.

⁹¹⁴ CABEZUDO 1957, 71-73.

⁹¹⁵ LACARRA 1985, 31-33, doc. 2.



glesia». Com en el cas del compartiment de la Visitació costejat per la confraria dels sabaters (apèndix documental, doc. 26), es demanava al pintor que inclogués a la part baixa del compartiment «hun titol que diga esta taula et pieza han fecho fazer los iudores et espondaleros si quidem excecutores sobreditos». I a part, es sol·licitava que els frares del monestir efectuessin perpètuament cada any tres aniversaris per l'ànima de la difunta i per la d'Aldonza Gralla. Al document consta com a testimoni Alfonso de Bielsa, el manobrer de l'obra del retaule.

El de Benavarrí torna a aparèixer esmentat —tot i que de forma indirecta— en un document del 14 de novembre de 1484, quan en una reunió del consell de la vila de Barbastro es comenta que la corporació municipal s'havia compromès a aportar 1.000 sous per a l'obra, i que fins al moment se n'havien satisfet 500 (apèndix documental, doc. 32). Era urgent finalitzar el projecte, ja que s'esmenta que «si agora el maestro se yva es debido el retaulo se acabase», d'aquí que s'atorguessin poders per contractar dues taules més, per a les quals el consell es va comprometre a pagar 250 sous en aquell moment, i 250 més quan s'enllestissin. No conservem la capitulació corresponent, però sí un pagament de 250 sous a Pere Garcia del 2 de març de 1485, i que segurament fa al·lusió a la finalització de les dues taules contractades (apèndix documental, doc. 33). Aquest darrer pagament al pintor podria marcar la finalització de l'obra, i ha esdevingut el darrer esment de Garcia a la documentació.

A partir del conjunt de documents que hem recollit, podem fer-nos una idea aproximada de com devia ser un retaule del qual, en principi, no hem conservat cap resta. És gairebé segur, a més, que encara falti per exhumar algun document que podria ajudar a completar l'estructura del moble. El retaule posava de manifest la devoció dels franciscans per la Mare de Déu, com ho demostren els compartiments dedicats al cicle concepcionista (Abraçada davant la Porta Daurada), els goigs (Visitació) i el cicle de mort i glorificació (Coronació)⁹¹⁶. El fet que no conservem capitulacions de totes les taules ens impedeix saber el contingut global del moble, però la gran distància narrativa existent entre les que sí coneixem demostra que devia ser un conjunt, probablement, amb cinc carrers i tres nivells d'alçada, amb força compartiments narratius de temàtica mariana, i altres dedicats a sants franciscans com sant Bonaventura o sant Francesc d'Assís, que apareixia al compartiment

⁹¹⁶ Es descriu un cicle similar al contracte signat el 1451 entre el pintor Pere Comes i els confreres de la confraria de la Concepció de la Verge Maria, per l'execució d'un retaule destinat al monestir de framenors de Castelló d'Empúries (PUJOL 2004, 264-270, doc. 64).

central. Pel que fa a sant Bonaventura, es tracta de Joan de Fidanza (1218-1274), bisbe d'Albano, cardenal i General de l'orde franciscà. La seva presència al retaule de Barbastre es justifica, no només per ser un membre de l'orde, sino per la seva canonització el 14 d'abril de 1482 pel papa Sixt IV, pocs mesos abans que s'encarregués la pintura que aquí estudiem. La seva representació a Barbastre, d'haver-se conservat, de ben segur seria una de les més antigues conegudes. Al retaule de Barbastre es demana que el pintor el representi «con el cruxifixo y el arbol de vida», dos atributs que cal comptar entre els més habituals, i que al·ludien a una de les seves obres escrites, *l'Arbor Crucis*⁹¹⁷. Aquest element acompanya, per exemple, a la representació del sant que veiem en una taula de l'entorn dels Vergós, que fa anys es trobava en comerç i que pertanyia a un conjunt de taules de clara advocació franciscana⁹¹⁸. També apareixia una imatge del sant en unes ales pintades que protegien una escultura de sant Joan Evangelista al monestir de San Miguel de los Ángeles de Villadiego (Burgos)⁹¹⁹. Totes dues representacions són contemporànies a la de Barbastre, per la qual cosa cal relacionar-les amb la difusió del culte arran de la canonització.

És també molt significativa la representació al retaule d'una imatge de sant Amador, en aquest cas segurament d'escultura. La seva presència té a veure amb pràctiques pietoses com la celebració de misses per les ànimes del purgatori, emparades en obres com el *Llibre de Sant Amador*, una obra de la qual existeix una edició incunable catalana del 1486. En ella s'explica la llegenda de les trenta-tres misses del sant, i com aquestes servien per facilitar l'accés de les ànimes a la glòria eterna⁹²⁰. La seva relació amb la vida d'ultratomba i el més enllà va fer que en els testaments de la baixa edat mitjana a la Corona d'Aragó se sol·licités, sovint, la realització del cèlebre «trentenari» de sant Amador, també conegut com «trentenari continu», que ja es documenta a mitjan segle XIV⁹²¹. És el cas, per exemple, del

⁹¹⁷ POULENC 1988, 763-786; CARMONA 2003, 65.

⁹¹⁸ Reproduïda a ROWLAND 1932, fig. 55. L'esmenta també POST 1938, 436.

⁹¹⁹ POST 1933, 290, fig. 106.

⁹²⁰ MIQUEL 1914. Sobre el culte i la iconografia de sant Amador i el Purgatori, vegeu LLOMPART 1970, 253-274; BULLES 1995, 437-455; CERDÀ 2001; CERDÀ 2006; RODRÍGUEZ 2007, 194-200.

⁹²¹ BRESC 1981, 432; RODRIGO 2002, 128-129. Sobre el tema de la salvació de l'ànima i les misses de les ànimes del purgatori, vegeu també FOURNIÉ 1995, 268-294. Trobem, fins i tot, alguna representació de la celebració del trentenari, com la que es va incloure en un dels compartiments del bancal del retaule de les ànimes d'Onda (Castelló), relacionat amb Vicent Macip, en què l'episodi s'identifica amb un cartell on llegim «Com San Amador dix les trenta mises» (Vicent 1997, 169). A Catalunya destaca al retaule de Santa Anna, Sant Joan Evangelista i Sant Amador de l'església de Sant Miquel de Cardona, atribuït a Pere Vall, que inclou un compartiment amb dos episodis de la vida del sant que es consideren el més antics coneguts (ORRIOLS 2003, 164-167).



pintor Pedro Zuera, que al seu testament de 1469 reclamava que se li cantessin les misses de sant Amador a l'església de sant Pere el Vell d'Osca⁹²². El valor del trentenari en la salvació de l'ànima va ser àmpliament destacat per sant Vicenç Ferrer en algun dels seus sermons⁹²³, tot i que també va remarcar la desconfiança que li produïa l'abús que en feien els fidels⁹²⁴. En qualsevol cas, la seva popularitat rau en què era un de les vies més econòmiques per a l'auxili de l'ànima, a diferència, per exemple, de les misses perpètuas, que eren més cares⁹²⁵.

Pel que fa a Barbastro, sabem que el monestir dels franciscans era el lloc preferit pels fidels a l'hora de rebre sepultura, i així ho demostren els testaments coneguts, en què se certifica que més de la meitat dels testadors sol·licitaven ser sebollits allà⁹²⁶. Cal deduir, per tant, que sant Amador devia ser un sant amb un especial culte en aquest centre religiós aragonès⁹²⁷, i que el seu trentenari funcionava com a pràctica habitual en el marc de la relació establerta entre frares i fidels. Així, l'eficàcia del sant en l'horta de la mort resta provada per múltiples notícies que tenen a veure amb últimes voluntats⁹²⁸, com és el cas de Bartolomea Ibáñez, de Daroca, que el 1496 volia ser enterrada a l'església de la Trinitat d'aquella localitat davant el retaule de Sant Amador⁹²⁹.

Una de les parts que no apareix contractada a la documentació fins avui coneguda del retaule barbastrí és la del bancal, del qual tenim constància a través de dues referències indirectes. La primera data del 1489, i és el contracte que el pintor Franci Joan Baget va

⁹²² Dóna la primera menció del testament ARCO 1947, 220. El publica BALAGUER 1995, 147-161, doc. VII.

⁹²³ «Mas molts hi erren, que fan contra Déu, religiosos e preveres e d'altres, que no-ls va lo cor sinó en la avarícia de aquest món, que fan simonia. Axí com hun prevere dirà per avarícia al pacient que face dir les misses de sent Amador, e que-y hage tantes candelas e que-y hage hun diner, e que-s diguen contínuament, a ben créxer la fava. Oo, quinya error! La primera és que per aquelles misses isque l'ànima de purgatori. Veritat és que la ànima de sa mare, de sent Amador, n'isque, per ço que ere en tal condició que allò li valgué; mas no-u farà a hun altre, que una medicina no pot ésser general a totes malalties. Una vegada hun metge guarí ab una ceba una nafra de hun hom, e pus hac feta la cura, de fet se arreà com a gran metge, ab son caperó vestit, forrat de... per continuar llur metgia, e a aquells que havien mal de huylls posave'ls-hi ceba (he, que solaç!) e matave'ls. E axí fan los preveres que cuyden-se que totes les ànimes exiran per les misses de sent Amador (...) Sent Amador ere molt sant, e per allò per aventura salvà la ànima de son pare e de sa mare» (FERRER 1971-1988, III, 181). Cfr. PERARNAU 1996, 217-225.

⁹²⁴ També van aixecar recels als concilis de Florència i Trento (CERDÀ 1997, 55-80).

⁹²⁵ CHIFFOLEAU 1980, 325-326; RODRIGO 2002, 128-129.

⁹²⁶ RODRIGO 2002, 82.

⁹²⁷ En altres llocs es documenta l'existència de relíquies, tot i que no són gaire habituals. És el cas del monestir de predicadors de Mallorca, on al segle XV existia un reliquiari de sant Amador «amb branca de coral» (ROSSELLÓ 1983, 112).

⁹²⁸ PARRAMÓN 1977, 75.

⁹²⁹ RODRIGO 2002, 90.

signar per al retaule de sant Blai destinat al mateix monestir, en què se li proposava com a model la predel·la del retaule executat per Pere Garcia⁹³⁰. Passa exactament el mateix amb el contracte signat el 1496 entre el pintor Joan Gilbes i Pedro de Borja per a l'execució d'un retaule dedicat a sant Jeroni, també per a l'església del monestir de framenors de Barbastre. El document menciona que «(...) dende encima del banco luego junto suba una faxa de mollura la qual tenga dos vocels altos y una uassa la qual vassa a de ser de azur fino y sobrepuestas unas faxas de vulto de oro fino brunydas segunt esta en el altar mayor en el bamco de sant Francisco (...)»⁹³¹, amb la qual cosa ens podem fer una idea aproximada d'aquesta part superior que rematava la predel·la del retaule de Pere Garcia.

Com ja hem anat apuntant, és molt possible que es tractés d'un retaule en què es combinava obra de talla i pintura. Ho ratifiquen les indicacions que es donen en els documents sobre la distribució dels compartiments, ja que quan s'indica la disposició d'alguns d'ells es fan al·lusions a tres representacions (o imatges), una de la Mare de Déu, una altra de sant Amador, i una darrera del Crucifix. En tractar-se d'imatges que ja estaven integrades en el moment de contractar-se cadascuna de les taules, és molt possible que haguessin estat realitzades en talla per Joan Just, el fuster que havia treballat prèviament en l'obra abans de l'aparició en escena de Pere Garcia. Sobre la seva distribució dins el moble, es comenta que la taula de la Visitació es trobava «al costado de la maria de part de Sant Amador» (apèndix documental, doc. 26); la de Sant Joan de Bonaventura estava «cerca Sant Amador» (apèndix documental, doc. 27); la de la història de la Concepció es trobava emplaçada «al costado de la maria de part del crucifixo» (apèndix documental, doc. 29); i la que presentava la figura de Sant Francesc era «la pieza primera del retaulo mayor de part del cruxifixo» (apèndix documental, doc. 28).

Tot el que hem comentat ens emplaça davant d'una obra de grans dimensions —malgrat els documents no especifiquin les mides de les taules— i amb un preu elevat, a la vista de les notícies que hem conservat. A partir dels càlculs que hem extret de la documentació coneguda, i tenint en compte que segurament es van contractar més taules, el cost ascendeix a 6.151 sous, més els 300 que es van pagar al fuster per la primera tanda de la seva feina. Si tenim present que normalment els artesans acostumaven a cobrar en tres tandes —una en formalitzar el contracte, la segona a l'equador de la feina i la tercera en finalitzar la tasca encomanada—, és molt possible que la feina de Just tingués un cost total

⁹³⁰ BALAGUER 1978, 230. La transcripció del contracte a PÉREZ 2013, 515-534.

⁹³¹ PALLARÉS 1987, 556.



de 900 sous, amb la qual cosa el dispendi total dels quals actualment tenim constància arriba fins els 7.051 sous⁹³². No cal insistir en què una quantitat tal ens situa davant d'un mestre de reconegut prestigi, ja que el preu satisfet situa el retaule entre els més cars contractats en aquell temps a la Corona d'Aragó. Així, entre els que es van contractar a l'Aragó en dates properes destaca el dedicat a la Mare de Déu destinat a l'església de Santa Maria de Maluenda (Saragossa), capitulat el 1477 pel pintor Domingo Ram per un preu de 8.000 sous, 1.350 dels quals anaven destinats a l'obra de fusteria, que havia de realitzar Franci Gomar⁹³³. Un segon cas interessant té per protagonista a Miguel Ximénez qui, el 1481, juntament amb Martín Bernat, van rebre l'encàrrec del retaule major de Blesa, avui conservat en bona part al Museo de Zaragoza, el preu total del qual va ascendir a 8.450 sous⁹³⁴. Els mateixos pintors, el 1496, van acordar la realització d'un retaule per a l'església de Sant Salvador de Salvatierra de Escá, per 6.000 sous, parcialment conservat⁹³⁵. Cal esmentar, igualment, el retaule major de Santa Maria de Tamarit de Llitera, contractat l'any 1500 per Miguel i Juan Ximénez, i pel qual és van satisfer 12.000 sous⁹³⁶. Finalment, són també significatius els 11.000 sous es van pagar als germans Zahortiga pel retaule major de la col·legiata de Borja (Saragossa)⁹³⁷. A Catalunya podem esmentar el cas del retaule que el pintor Pau Vergós va contractar el 1493 per a la capella de la confraria de Sant Antoni, al monestir de Sant Agustí de Barcelona, per un preu de 235 lliures⁹³⁸.

Un altre aspecte digne d'esment és la multiplicitat de capitulacions documentades per a un mateix retaule. A diferència del que és habitual, el pintor no va signar un únic contracte, sinó que en va firmar diversos amb els representants del monestir al qual anava destinat, amb diferents confraries de Barbastro, amb algun particular i, també, amb el consell de la vila. Hem vist com algunes confraries i benefactors particulars capitulaven una sola taula del retaule, exceptuant el consell de la ciutat, que en va contractar un parell. Fins i tot,

⁹³² Amb aquest càlcul de xifres corregim l'errada que vam cometre en publicar el conjunt de documents relacionats amb el retaule, en què vàrem afirmar que la quantitat total era de 4.250 sous (VELASCO 2002-2003, 81). En aquell moment ja vam afirmar que la xifra era una de les més elevades pagades en terres aragoneses per l'execució d'un retaule, afirmació que avui confirmem sobre la base de l'esmentada revisió.

⁹³³ MAÑAS 1968, 227, nota 38.

⁹³⁴ SERRANO 1922b, 1-9 va publicar algunes èpoques de pagament que van permetre relacionar l'obra amb Bernat i Ximénez. Tot i que no coneixem el contracte inicial signat pels pintors, no fa massa temps es va publicar un acord de 1482 signat entre ells i els promotors en què s'esmentava la data de contractació (LACARRA 2004d, 88-89, doc. 2).

⁹³⁵ SERRANO 1914, 451-454, doc. VIII.

⁹³⁶ MERIGÓ 1934, 36-39.

⁹³⁷ JIMÉNEZ 1996, 49-144.

⁹³⁸ PUIGGARÍ 1880, 95.

alguns dels promotors reivindiquen el seu protagonisme exigint que s'incloguin cartel·les amb inscripcions que demostrin que van ser els impulsors de la realització (apèndix documental, docs. 26 i 30)⁹³⁹. Molts cops els donants d'un retaule es representen als peus de Maria o del sant de torn, però no sempre són identificats amb inscripcions, com passa, per exemple, al retaule que Garcia va efectuar per al monestir de dominics de Cervera (cat. 13). Altres vegades, en canvi, al promotor se l'identifica perfectament gràcies a *titulus* com els que se sol·licitaven a Barbastre, i com veiem en diferents retaules aragonesos del moment. Un d'ells és el que Esperandreu de Santa Fe va encarregar a Blasco de Grañén per a Sant Francesc de Tarassona, el compartiment principal del qual avui es troba a la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid⁹⁴⁰. En ell, a banda de la representació del personatge i de la inclusió de la cartel·la explicativa, es va representar l'heràldica privativa del promotor, perquè no hi hagués cap mena de dubte sobre qui havia pagat el conjunt i, també, com a mesura de promoció personal. No manquen els casos en què la representació del donant i el seu emblema heràldic es consideren suficients, com veiem en una de les obres saragossanes de Garcia (cat. 3) (fig. 157). Però altres cops era necessari que la inscripció explicativa ajudés a la identificació. És el cas del retaule de Barbastre, en què trobem diferents promotors intervenint i en el qual convenia que quedés clar què havia costejat cadascun d'ells⁹⁴¹.

Aquesta forma individualitzada de procedir que va suposar al pintor haver de signar diferents capitulacions amb diversos promotors —a la manera de l'actual *crowdfunding* o micromecenatge—, no troba gaires paral·lels en el context de la Corona d'Aragó⁹⁴², però troba justificació en l'elevat cost de l'empresa. Es tractava d'una obra destinada a l'altar major d'una de les parròquies més importants de la localitat i, pels detalls que s'ofereixen als documents, deduïm que era un encàrrec ambiciós i costós. D'aquí que diversos agents

⁹³⁹ Un cas similar és el d'un dels dos retaules conservats abans de la Guerra Civil Espanyola a l'ermita de Sant Domènec d'Almudévar, executats per Juan de la Abadía el 1498. En un d'ells, el de sant Domènec, apareixien donants diferenciats en dos dels seus compartiments (POST 1941, 445-447, fig. 206). Sobre aquest tipus d'inscripcions en els retaules hispans, vegeu DE LA PEÑA 2002 (online a; <http://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/retablo.htm>; consulta: setembre de 2015)

⁹⁴⁰ LACARRA 2004a, 38, fig. 11.

⁹⁴¹ Sobre els donants, la seva representació i la inclusió de *titulus* identificatius i emblemes heràldics, vegeu ESPAÑOL 2015, 45-76.

⁹⁴² Pot esmentar-se el cas del retaule dels sants Llucià i Marcià que Joan Gascó va contractar per a la capella de l'església de Sant Sadurní de Vic. El 14 de gener de 1512 va signar la capitulació per a la taula central, el 13 de desembre de 1512 la de la predel·la, i el 5 de març de 1513 la relativa als carrers laterals i les polseres. Vegeu GUDIOL 1907, 373-375, docs. XIV-XV, i 378-379, doc. XIX. Cfr. MIRAMBELL 2002, 41).



mancomunessin esforços i es repartissin el cost de l'empresa, però allò que no deixa de sorprendre'ns —per inhabitual— és que cadascun dels promotors, per separat, anessin capitulant amb el pintor les taules de les quals havien d'assumir el cost.

Hem comentat que no ha arribat fins als nostres dies cap despulla que pugui associar-se de forma definitiva amb aquest retaule executat per Pere Garcia, però al catàleg d'obres d'aquesta tesi s'estudiaran algunes taules amb procedència segura de Barbastre, juntament amb altres amb un origen a la localitat més incert preservat per la tradició del mercat antiquari. Entre les que procedeixen amb tota seguretat de Barbastre, tenim una sèrie de compartiments de retaule custodiats antigament a la col·lecció Capmany (Barcelona i Canet de Mar) (figs. 326-338)), que fan conjunt amb un fragment de guardapols amb la representació de sant Sebastià conservat al Museo Diocesano de Barbastro-Monzón, propietat de l'Ajuntament de Barbastre (cat. 34) (fig. 339). L'absoluta semblança formal del darrer amb uns fragments de guardapols antigament propietat dels Capmany, ens han servit per establir la procedència original de tot el conjunt. A més, el conservat al museu barbastrí va ser recuperat abans de la Guerra Civil Espanyola al monestir de sant Francesc⁹⁴³, amb la qual cosa la possibilitat que totes elles siguin despulles de l'antic retaule major podria tenir sentit. No obstant, en l'estudi corresponent del catàleg expliquem els motius que ens porten a ser cautes, ja que els béns mobles dels diferents monestirs i esglésies de Barbastre han patit una sèrie de trasllats i canvis d'ubicació al llarg dels anys que fa molt difícil establir quin era el seu origen primigeni. Per aquesta raó, els compartiments en qüestió podrien ser restes de qualsevol dels retaules que Garcia va executar per a diferents esglésies de Barbastre durant els anys seixanta i vuitanta del segle XV.

Pel que fa a altres taules que han arribat fins als nostres dies i que la tradició del mercat antiquari fa procedir de Barbastre, tenim el cas de l'Anna Triple del Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 33) (fig. 323). Els comerciants d'antiguitats que la van vendre a la Junta de Museus van afirmar que procedia del monestir de clarisses de Barbastre. Amb tot, aquest centre religiós no es va fundar fins el 1560, per la qual cosa, si la taula va ser realment adquirida allà pels antiquaris, havia de trobar el seu origen primigeni en un altre monestir o temple de la ciutat. Sigui com vulgui, l'estil de l'obra remet als anys finals de

⁹⁴³ Sobre el sant Sebastià de Barbastre, vegeu LACARRA 1996-1997, 55-57 i 59-62, fig. 5-6; LACARRA 2006a, 144. La seva relació amb els compartiments de Canet de Mar la vàrem posar per primer cop de manifest a VELASCO 2012a, 61.

Garcia i pot equiparar-se a retaules com el de Sant Joan de Lleida (cap a 1473-1482) (cat. 21). Aquesta cronologia tardana permet apropar-la, igualment, a la realització del retaule de Sant Francesc, però a banda d'això no tenim cap altre argument per considerar-la un possible compartiment del retaule major.

La documentació relacionada amb l'encàrrec permet fer altres deduccions interessants pel que fa a la seva materialització i la possible assistència de col·laboradors a Pere Garcia. Ens referim al fet que en dos dels documents (apèndix documental, docs. 26 i 29) apareguin com a testimonis els pintors Franci Johan Baget (doc. 1482-1506)⁹⁴⁴ i Pau Reg (doc. 1483-1525)⁹⁴⁵. No sabem res de la constitució interna del taller de Garcia en aquell moment, encara que la presència d'aquests artífexs al costat del mestre segurament s'explica per la seva col·laboració en el projecte⁹⁴⁶. Eren ajudants o aprenents? El fet que l'any abans d'aparèixer al costat de Garcia, Franci Baget entrés com a aprenent al taller de Juan de la Abadía el Vell, per un període de dos anys⁹⁴⁷, fa que ens plantejem una de sèrie qüestions de difícil resposta com, per exemple, què feia Baget allotjat «de present» a casa de Garcia si encara li restava un any més de contracte amb Juan de la Abadía. Hem de pensar que va existir algun tipus vincle o relació laboral que va unir a aquest últim amb Garcia durant els anys que el de Benavarri va treballar a Barbastro? En aquest punt, és obligat fer al·lusió a la participació de Juan de la Abadía al retaule de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona, així com a la còpia que el d'Osca va fer de models previs conreats per Pere Garcia⁹⁴⁸.

Per tot plegat, és molt probable que el 1483 Franci Joan Baget i Pau Reg fossin dos joves pintors amb contracte legal amb Juan de la Abadía que, per la relació del seu mestre amb Pere Garcia, van desplaçar-se a Barbastro per col·laborar amb el de Benavarri en la realització del retaule dels franciscans. A més, que Baget signés un contracte

⁹⁴⁴ Baget era un pintor oriünd de Castelló de Farfanya (Lleida) (BALAGUER 1992, 93, que no dóna a conèixer la font documental de la informació).

⁹⁴⁵ La data de 1525 ve donada pel matrimoni de la filla de Reg amb Esteban Solórzano, escultor del taller de Damià Forment (MORTE 1987, 175-176). Amb tot, el pintor apareix documentat posteriorment, encara que no s'han especificat les dates concretes. A través del procés criminal contra l'escultor Sebastián Ximénez de 1548, sabem que Reg va ser maltractat —en data indeterminada— pel seu gendre, que el va fer fora de casa «a palos» i que li feia anar a dinar a l'Almoina de la Seu d'Osca (DURAN 1992b, 18 i 22-23).

⁹⁴⁶ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 186; LACARRA 1993b, 182-183; FERNÁNDEZ 1997, 44, nota 45.

⁹⁴⁷ És a través d'aquesta notícia que ens assabentem que procedeix de Castelló de Farfanya (BALAGUER 1992, 93). Post ja es va referir a la relació que van poder mantenir Baget i Juan de la Abadía (POST 1958, 704-716).

⁹⁴⁸ Vegeu el subapartat «5.4 La col·laboració de Juan de la Abadía el Vell a Barcelona». Pel que fa a la còpia de composicions per part de Juan de la Abadía, vegeu cat. 7.



d'aprenentatge l'any anterior, juntament amb el fet que se'ls documenti fins dates força avançades —1506 i 1525— demostra que en aquell moment devien ser encara força joves. Era habitual que els aprenents residissin a casa del mestre, ja que, a diferència dels oficials, no tenien recursos econòmics per gaudir de casa pròpia⁹⁴⁹. Tanmateix, alguns cops veiem com pintors, als quals cal suposar una certa qualificació, residien amb el cap del taller. Així, el 1393 Mateu Tudó i Antoni Gener s'allotjaven a l'alberg de Lluís Borrassà⁹⁵⁰, mentre que el 1408 Francesc Oliva vivia a casa de Joan Mates, just en el moment en què el segon atorga poders al primer, de la qual cosa es dedueix que ja devia tenir una certa edat i que devia ser un oficial. Oliva, a més, era fill de la dona de Mates, i sembla que va adoptar l'ofici de pintor quan es va integrar al taller del seu padastre. Tenim també el cas de l'escultor Colino que, segons el testament de Mates de 1431, vivia a casa seva⁹⁵¹. Un altre cas similar és el de Jaume Cirera qui, el 29 d'octubre de 1418, a Barcelona, signa com a testimoni en una època relacionada amb Jaume Cabrera i l'execució d'un retaule per a l'església de Sant Vicent de Sarrià, en la qual reconeix que resideix a casa de l'anterior⁹⁵².

No podem deixar de banda les relacions posteriors que van mantenir Baget i Reg amb els Juan de la Abadía, pare i fill, uns vincles que van desembocar en l'establiment d'alguna societat, com la que van constituir Baget i el més gran dels Abadía el 1494 per tres anys⁹⁵³, o el traspàs de l'execució de sis retaules que va fer Joan de la Abadía el Jove el 1500 a Baget⁹⁵⁴. Igualment interessant és el fet que el 23 de febrer de 1500, la vídua de Juan de la Abadía nomenés marmessors del seu testament a Franci Joan Baget i Pau Reg, i que s'efectués l'inventari dels seus béns al dia següent. Entre els que tenia encomanats a Baget, trobem «seis cortinas de pincel, dos tablas de muestras pintadas y muestras de papeles»⁹⁵⁵. A l'octubre de 1502, Juan de la Abadía el Jove va llogar a Baget diverses cases i vinyes, alhora que li encomanava la seva filla Gràcia, de curta edat, a canvi de cinc sous al mes. En relació a Reg, assenyalarem que el 1491 i 1493 apareix signant com a testimoni en dos contractes del major dels Abadía⁹⁵⁶, cosa que ha portat a pensar si formava part del seu

⁹⁴⁹ FALOMIR 1996, 234-240

⁹⁵⁰ MADURELL 1949-1952, VII, 46-50.

⁹⁵¹ MADURELL 1949-1952, doc. 635; ALCOY-MIRET 1998, 26-29 i 44.

⁹⁵² MADURELL 1949-1952, VIII, 332, doc. 318. Atès que Cirera devia ser molt jove —no contracta obres pel seu compte fins temps després—, la seva estada a casa de Cabrera pot interpretar-se com que era ajudant d'aquest i que cobrava un salari (YARZA 1983-1985, 144).

⁹⁵³ LACARRA 1993b, 184-186, que no dóna a conèixer la font documental de la informació.

⁹⁵⁴ ARCO 1945a, 26.

⁹⁵⁵ MORTE 1993, 203.

⁹⁵⁶ ARCO 1945a, 23-24 i ARCO 1947, 222.

taller⁹⁵⁷. A més, el 1501 va actuar com a testimoni en un acte de reconeixement subscrit per Baget⁹⁵⁸. Després de diverses aparicions més a la documentació⁹⁵⁹, l'últim que sabem d'ell és que vivia de l'almoïna que se li concedia a la Seu d'Osca⁹⁶⁰.

És molt possible que l'obrador —temporal— de Garcia a Barbastre fos en aquell moment el més important de la vila, i no descartem que li arribessin altres encàrrecs de temples de Barbastre o dels encontorns. Va poder ser el cas d'un retaule que havia d'efectuar-se abans de l'abril de 1483 per a l'església de Sant Pere de Barbastre, una obra que finalment no va dur-se a terme, ja que la quantitat que el consell de la vila havia destinat a aquest fi, 500 sous, es va decidir que servís per sufragar la construcció d'una sagristia nova⁹⁶¹. El mateix podem dir del retaule que havia de construir-se cap a 1485 per a l'església de Santa Quitèria, per al qual el consell va donar 50 sous, així com del que s'autoritzava a fer a la vila de Burceat, dins el municipi de Barbastre⁹⁶².

Encara sobre els artesans que van col·laborar en el projecte del retaule major dels framenors, cal parlar del fuster que va ocupar-se de l'obra de fusteria del conjunt, el saragossà Joan Just. No tenim gaires detalls sobre la seva tasca en l'obra de Barbastre. Únicament, que ja hi treballava el 1481 i que continuava fent-ho l'any següent (apèndix documental, docs. 20-21). Les diferents capitulacions de les taules que Garcia havia de pintar ens indiquen que el retaule tenia guardapols, predel·la, i altres complements típics dels retaules del moment, com són els pinacles i les «tubes» o dosserets que es col·locaven a la part superior de les taules, uns elements que segurament van ser executats per Just. És plausible, igualment, que ell fos l'autor de les imatges de Maria, sant Amador i el Crucifix que s'esmenten en diferents capitulacions de les taules, i que hem interpretat com a possibles escultures⁹⁶³. És molt possible que Just dominés l'art de la talla d'imatges, ja que com veurem, juntament amb Antoni Virto (o Bierto) va contractar el cor de la Seu Vella de Lleida.

⁹⁵⁷ LACARRA 1993b, 185.

⁹⁵⁸ ARCO 1947, 226.

⁹⁵⁹ Recollides a MORTE 1993, 203.

⁹⁶⁰ DURAN 1992b, 18 i 23.

⁹⁶¹ VELASCO 2002-2003, 85, doc. V.

⁹⁶² VELASCO 2002-2003, 89, doc. XVI.

⁹⁶³ Són nombrosos els retaules pintats del moment que incorporen escultures. Només a tall d'exemple, podem esmentar el contracte que Macià Bonafé va signar el 1452 per l'obra en fusta del retaule dels Blanquers de Barcelona, en què se li demana que, a més de l'estructura arquitectònica, esculpís una imatge de la Mare de Déu, també de fusta, i dos lleons del mateix material (TERÉS 1986, 67).



Joan Just és un artesà força ben documentat en l'entorn saragossà, normalment com a fuster, mestre cases⁹⁶⁴, i mestre d'obres de la ciutat⁹⁶⁵. A la documentació mai apareix com a escultor. El 1488 el trobem implicat en un projecte arquitectònic i escultòric important dut a terme a la ciutat de Saragossa, el del portal de l'església de Santa Maria la Major, avui basílica del Pilar. En aquell any es documenta un pagament de 20 sous a «maestro Just», que havia efectuat la traça del portal i d'una motllura, a banda d'haver estat al costat dels mestres que van signar la capitulació, potser a tall d'assessor⁹⁶⁶. El 1467 consta com a majoral de la confraria de Sant Esteve de Saragossa, la que aglutinava als artesans de la construcció⁹⁶⁷; i sis anys després apareix treballant en la construcció de la capella que Francisco Climent aixecava al claustre de Sant Martí de la Seu de Saragossa⁹⁶⁸. Dos anys després consta, juntament amb el també fuster Juan González, signant un acord amb el consell de Saragossa per ocupar-se del manteniment dels carros dels entremesos, a raó de 250 sous a l'any⁹⁶⁹.

Pel que fa a les seves tasques en relació amb retaules, el 1457 i 1458 Just apareix signant com a testimoni en tres documents relacionats amb la realització d'un retaule per a l'església d'Aguilón, que duïen a terme els pintors Juan Rius i Martín de Soria⁹⁷⁰. El conjunt havia estat contractat per aquests dos pintors, però el mateix 1458 s'hi afegiria al projecte Blasco de Grañén, com a fiador⁹⁷¹, dada que ens serveix per establir un nexa amb Pere Garcia. Just, veí de Saragossa, torna a aparèixer al costat de Martín de Soria el 29 d'agost de 1460, quan signa com a testimoni en un albarà de cobrament del pintor relacionat amb

⁹⁶⁴ Aquesta doble vessant de la seva activitat és bastant habitual entre els fusters-entalladors del moment. Per al cas aragonès, pot esmentar-se als membres de la nissaga dels Sariñena, que van destacar per escometre tasques relacionades amb la construcció, la fusteria i la talla, però també la construcció de cors (AINAGA-CRIADO 2003-2004, 14; ESPAÑOL 2011, 311;). A Catalunya tenim la figura de Llorenç Reixac, qui exerceix d'escultor i, a voltes, de fuster. Va ser col·laborador de Pere Sanglada en l'obra del cor de la catedral de Barcelona i va treballar també en el de Santa Maria del Mar, juntament amb Francesc Janer i altres fusters. Pel que fa a la fusteria de retaules, va efectuar la del moble que va pintar Joan Mates per a la confraria de la Santíssima Trinitat de Barcelona (TERÉS 1983-1985, 171-181). Terés ha posat de relleu com l'arribada d'artistes alemanys a Barcelona en els darrers anys del segle XV va propiciar que s'elaboressin retaules pintats amb profusió decorativa de tipus arquitectònica (TERÉS 2002, 235; cfr. JARDÍ 2006).

⁹⁶⁵ FALCÓN 1978, 265.

⁹⁶⁶ Publiquen la notícia AINAGA-CRIADO 2008, 80, nota 47.

⁹⁶⁷ FALCÓN 1986, 119. Aquesta autora documenta a Just entre 1467 i 1473.

⁹⁶⁸ LOZANO 2007, 756.

⁹⁶⁹ MATEOS 1996-1997, 108.

⁹⁷⁰ LACARRA 2004a, 259 i 262, docs. 83-84 i 86.

⁹⁷¹ LACARRA 2004a, 261-262, doc. 86.

l'execució d'un retaule per a l'església de Sant Pau de Saragossa⁹⁷². Altrament, el 1467 se li va oferir la realització de la fusteria d'un retaule que Tomàs Giner havia de pintar per a la vila d'Alfajarín⁹⁷³. El conjunt de dades posa en evidència, per tant, que Joan Just era un professional experimentat i solvent en la matèria per la qual se'l requeria al monestir de franciscans de Barbastre.

Un dels projectes més importants que va executar va ser, tanmateix, el cadiram del cor de la Seu Vella de Lleida, en col·laboració amb Antoni Virto, una obra en la qual va treballar entre 1496 i 1501, i que segurament cal considerar entre els seus darrers treballs⁹⁷⁴. La relació amb la ciutat de Lleida potser venia de lluny, atès que documentem com Francesc Lopiz (1468) i Joan Gómez (1471), naturals de Lleida, van entrar com aprenents al seu taller saragossà⁹⁷⁵. Finalment, s'ha volgut identificar com a familiar seu al Joan Just, pintor de Saragossa, que el 1421 encarregava l'obra de fusteria d'un retaule al moro Juce Alcalaori⁹⁷⁶.

D'altra banda, ens manca parlar d'algun dels personatges que apareixen implicats en la realització del retaule major dels framenors, ja sigui com a responsables de la materialització del projecte o com a benefactors. Entre els primers hem d'esmentar a Alfonso de Bielsa, membre de l'oligarquia de Barbastre i integrant d'una de les famílies més poderoses de la vila⁹⁷⁷. Es tracta d'un noble que els documents el presenten com a manobrer del retaule que executava Pere Garcia, juntament amb el guardià dels franciscans. Era, per tant, algú que gaudia de la confiança dels frares. La seva relació amb els franciscans venia de lluny, ja que va ser el promotor d'un retaule que es documenta al monestir el 1489. En coneixem l'existència gràcies al contracte que en aquell any va signar el pintor Franci Joan Baget per a la realització d'un retaule dedicat a sant Blai, en què se li demanava que «la pieza de medio ha destar compartida en dos istorias y en la istora baxa a destar sant Blas como obispo con su cadira pontiffical, con sus dos angeles bestidos de brocado, el campo de tras dorado como esta el retaula de Alfonso de Bielsa del dito monesterio y colores como se pertenenec»⁹⁷⁸. Al document es demanava al pintor que, per a la realització de la predel·la, seguís el model del retaule de sant Bernardí del mateix monestir, un conjunt que sabem havia estat executat per Pere Garcia cap a 1463 (apèndix

⁹⁷² LACARRA 1985, 33, doc. 3.

⁹⁷³ SERRANO 1916, 479, docs. LXIV i LXV.

⁹⁷⁴ Sobre aquest projecte lleidatà, vegeu FITÉ 2000a, 185-230 i FITÉ 2001c, 559-572.

⁹⁷⁵ FALCON 1986, 123.

⁹⁷⁶ FERNÁNDEZ 1997, 42, nota 22. Notícia publicada per SERRANO 1917a, 441, doc. LXXI.

⁹⁷⁷ SESMA-LALIENA 1999, 123-160.

⁹⁷⁸ BALAGUER 1978, 230; PÉREZ 2013, 515-534.



documental, doc. 14). Allò que ignorem és sí aquest darrer conjunt era el que havia promogut Alfonso de Bielsa. És possible que no fos així, ja que en aquest document de 1463 són Juan de Bellera i Pedro de Agüesca, majordoms de la confraria de Sant Bernardí de Barbastre, qui consten en l'època de pagament al pintor.

La localització del testament d'Alfonso de Bielsa ens ha permès saber que era senyor de la vall de Solana (actual terme de Fiscal, al Sobrarb) i que estava casat amb Beatriz Porquet⁹⁷⁹, qui ja consta com a vídua el 1502⁹⁸⁰. A Alfonso se'l documenta el 1474 a Barbastre actuant com a àrbitre en un conflicte entre un matrimoni de moros, vassalls de Rodrigo de Rebolledo, que va delegar en ell la seva potestat senyorial⁹⁸¹. Després d'això, res més sabem d'ell. En el nostre cas interessa veure el important rol que va jugar en la materialització de l'empresa, ja que, a part de constar com a manobrer designat pels frares del monestir, apareix entre els confreres de Nostra Senyora del Pueyo, que van concedir 500 sous a l'obra (apèndix documental, doc. 18); signant un parell d'albarans de pagament al pintor (apèndix documental, doc. 23 i 25); contractant algun compartiment directament amb l'artista, com el de sant Bonaventura (apèndix documental, doc. 27); i, així mateix, signant com a testimoni en la capitulació d'una altra de les taules (apèndix documental, doc. 30). El seu paper en la realització de l'obra va ser, com veiem, molt important.

Entre la resta de compartiments del retaule amb promotors coneguts i il·lustres, destaca el de la Coronació, que va ser costejat pels marmessors testamentaris d'Esperança Gràcia d'Hoz (apèndix documental, doc. 30), de qui ja hem parlat en referir-nos al retaule que Pere Garcia va efectuar a Castellazuelo abans del 1483 (apèndix documental, doc. 34)⁹⁸². Esperança era la vídua d'Onofre de Rocabertí, baró de Verges, d'Hoz i dels llocs de Castellazuelo i Ballestar, amb la qual cosa tornem a trobar una nissaga de nobles implicats en un projecte del nostre pintor. El fet que els marmessors d'Esperança encarreguessin un compartiment del retaule a Pere Garcia reforça la relació de clientelisme del pintor amb aquesta família, atès que ja havia treballat per ells pocs temps enrere. Tanmateix, és poc probable que la comanda fos conseqüència de l'anterior, ja que, en aquest cas, la tria de

⁹⁷⁹ AMB, caixa 14, notari Domingo de Aviego, 1487-1489, fols. 23v-33v, el testament duu data del 27 d'agost de 1488.

⁹⁸⁰ ARIAS 2012, 172, doc. 73.

⁹⁸¹ GÓMEZ DE VALENZUELA 2012, 165.

⁹⁸² Sobre aquest encàrrec i els seus promotors, vegeu el subapartat «7.8. Un retaule inèdit de Pere Garcia a Castellazuelo (cap a 1481-1482)».

l'artista no va correspondre a Esperança o als seus marmessors, sino als manobrers del retaule i als frares del monestir de Sant Francesc.

En tot cas, ha de parlar-se d'una curiosa casualitat, atès que ha estat precisament la documentació relacionada amb la marmessoria d'Esperança Gràcia d'Hoz la que ens ha permès documentar el treball de Pere Garcia a la localitat de Castillazuelo. En aquest sentit, al quadern en què es van anotar els deutes d'ella i el seu espòs, se'n reconeixia un de 60 sous amb Pere, pintor de Benavarri, per un retaule que li havia encarregat Esperança, i que a la mort de la darrera a l'octubre de 1483 encara no s'havia acabat de liquidar (apèndix documental, doc. 34). Uns folis més endavant del mateix quadern, consta el compromís dels marmessors per lliurar els 500 sous als quals s'havien obligat davant el guardià i els frares del monestir de Sant Francesc de Barbastre per la celebració d'uns aniversaris. Aquest compromís s'havia signat, segons es diu, davant el notari Joan Benet el 19 d'octubre de 1483:

«Es degut al convent de guardia e frares del monestiri de mossen sant Frances de la ciudad de Barbastre cincents sous obligaren se los dits guardia e frares capitularment de celebrar quiscun any tres aniversaris solempnes per lanima de la dita dona Sperança e per las animas de son marit don Noffre de Rocaberti quondam e de son pare e mare parents e fiéis difunts, segons mes largament apar per carta publica per la dita raho feta en lo capitol del dit monestir de la dita ciudad a dienou dies del mes de octubre any M^o CCCC LXXX e tres, rebuda e testificada per lo discret Johan Benet, notari de la ciudat de Barbastre»⁹⁸³.

És evident que aquesta anotació és una al·lusió explícita al document a través del qual els marmessors d'Esperança es comprometien a lliurar 500 sous per la realització d'un dels compartiments del retaule major dels franciscans (apèndix documental, doc. 30). En aquest instrument es comentava de forma meridiana que els diners s'havien de destinar a aquest ús. S'apunta, amb tot, que els frares, suposem que com a mesura de compensació, celebrarien uns aniversaris per l'ànima de «dona Aldonza Gralla e de la dita dona Esperanza Agnella et madre de la dita dona Johanna». Al registre de deutes d'Esperança i el seu espòs no es va anotar això exactament de la mateixa forma, però malgrat aquesta petita disfunció entre un document i l'altre, l'acarament de les dues informacions corrobora que els marmessors van llegar una quantitat que, a banda de destinar-se a la celebració d'uns aniversaris, també va servir per pagar una part del treball de Pere Garcia en l'obra del retaule major dels franciscans. Finalment, pel que fa als marmessors, en referir-nos al retaule de Castillazuelo hem vist que es tractava de Bernat Hug de Rocabertí —en aquest

⁹⁸³ ACA, Diversos, Sentmenat, Prov. 0.297 (I), fol. 15r.



document de 1483 identificat com «Bernardí de Rocabertí»—, castlà d'Amposta i comanador dels hospitalers de Montsó; i de Nicolau Pou i Llorenç Joan Gralla, dos importants cavallers de la ciutat de Lleida que van tenir alguna que implicació que altra en projectes artístics desenvolupats a la capital del Segre⁹⁸⁴.

⁹⁸⁴ Vegeu el subapartat «7.8. Un retaule inèdit de Pere Garcia a Castillazuelo (cap a 1481-1482)».

8. LA DESAPARICIÓ DE PERE GARCIA (1485). DESMEMBRAMENT DEL TALLER.

ELS SEUS SEGUIDORS

8.1. RETORN A BENAVERRI I DESAPARICIÓ DEL PINTOR

Una qüestió que convé rectificar del que ha vingut esmentant la historiografia durant els darrers anys és que la darrera etapa de Garcia transcorre a Barbastre, on s'ha dit devia tenir un taller estable. La lectura atenta de la documentació dels darrers anys d'activitats del pintor en aquesta localitat permet la refutació de tal hipòtesi, ja que les informacions que ens donen són prou explícites. En aquest sentit, el 14 de setembre de 1483 el pintor es declara «habitante de present en la ciutat de Barbastro» (apèndix documental, doc. 25), afirmació que no deixa cap mena de dubte en relació amb la seva residència: era un habitant de pas. Pocs dies després, hem vist com Pau Reg i Franci Baget, quan van signar com a testimonis en dos dels contractes, es van declarar «pintores habitantes de present en la ciutat de Barbastro en casa de mestre Pere García pintor» (apèndix documental, docs. 26 i 29). En un altre document del mateix mes de setembre de 1483 Garcia apareix com a «pintor de Benavarre» (apèndix documental, doc. 27), i en la reunió del consell de Barbastre de novembre de 1484 es comenta que «agora eran muyto necessario por acabar el dito retaulo y si agora el maestro se yva es debido el retaulo se acabase» (apèndix documental, doc. 32). Tot plegat demostra que el pintor disposava de residència a Barbastre, encara que supeditada a la finalització d'allò que li havien encarregat. No oblidem que ja en la dècada dels seixanta havia efectuat diversos treballs per a la localitat, i que sempre apareixia als documents com a resident a Benavarri.

Cal suposar que quan va finalitzar el retaule de Sant Francesc, Garcia va retornar a la seva vila nadiua. Això devia ocórrer cap al març de 1485, quan el consell de la vila ordena pagar al pintor Pere Garcia els 250 sous restants del retaule de Sant Francesc de Barbastre (apèndix documental, doc. 33). Sembla, per tant, que l'obra era acabada i que això va motivar el retorn del pintor a Benavarri. Aquest és el seu darrer esment a la documentació, i cal deduir que moriria poc després, però ignorem la data concreta. Hem de recordar que Garcia apareix documentat per primer cop el 1445, i això ens emplaça davant una dilatada trajectòria professional que va durar aproximadament quaranta anys. Altrament, el retorn a Benavarri reforça el protagonisme que la seva vila nadiua va tenir durant tot el període



artístic del mestre, amb la qual mai va trencar del tot els vincles, malgrat les estades en altres indrets, més o menys llargues.

8.2. BARTOMEU GARCIA (DOC. 1484-1496), PINTOR DE BENAVERRI

El nom d'aquest artífex ens és conegut des del 1978, quan Federico Balaguer es va fer ressò de troballes documentals inèdites de Cabezudo relatives a pintors actius a Barbastre, entre els quals es trobaven Pere i Bartomeu Garcia. Del darrer mencionava la descoberta d'una capitulació del 1496 per realitzar un retaule de sant Joan Baptista per a l'església de Sant Julià de Barbastre (apèndix documental, doc. 39)⁹⁸⁵, un document que mai ha estat publicat i que no hem pogut localitzar a l'arxiu municipal de la localitat. Lacarra va fer novament esment d'aquest document uns anys després, i va situar la data, equívocament, al 1493⁹⁸⁶. Ho va corregir posteriorment, i va detallar el que ja havia dit Balaguer, és a dir, que el document feia al·lusió a un retaule dedicat al Baptista destinat a l'església de Sant Julià, contractat el juliol de 1496⁹⁸⁷.

Després de la publicació d'aquesta notícia, vàrem donar a conèixer altres, tot i que cap d'elles té a veure amb la pintura de retaules⁹⁸⁸. El 19 d'octubre de 1484 Bartomeu Garcia, pintor de la vila de Benavarri, signava com a testimoni en un document en què Antoni Guarner, veí de Torres del Abad, confessava tenir en comanda 110 sous jaquesos a favor de Gilbert de Santàngel, mercader de Barbastre (apèndix documental, doc. 31)⁹⁸⁹. El 26 d'agost de 1486 consta igualment com a testimoni en un albarà en el qual Maria Bardaxín, vídua de l'honorable Francesc [il·legible], ciutadà de Barbastre, atorgava una carta publica en què reconeixia haver rebut de mans de Luis de Huerto, especier de Benavarri i clavari del comte de Ribagorça, 190 sous jaquesos que el comtat li satisfesia cada any de censal. Al document es detalla que Bartomeu era pintor de Benavarri, però que residia «de present» a Barbastre (apèndix documental, doc. 35)⁹⁹⁰. Just un any després, el 25 d'agost de 1487, tornava a fer el mateix en un document gairebé idèntic a l'anterior, aquest cop com a pintor de Benavarri

⁹⁸⁵ BALAGUER 1978, 229. Se'n fa ressò LACARRA 1980, 128-129, tot i que atribuint la notícia de 1496 a Pere Garcia.

⁹⁸⁶ LACARRA 1986a, 163.

⁹⁸⁷ LACARRA 2003d, 336.

⁹⁸⁸ A algun d'aquests documents vam fer al·lusió a VELASCO 2002, 98-101; VELASCO 2003, 280-281; VELASCO 2006a, 46-47; VELASCO 2006b, 410.

⁹⁸⁹ AMB, notari Pedro Lunell, 1484, fol. 89v-90r.

⁹⁹⁰ AMB, notari Lorenzo Poncio del Grado, 1486-1487, fols. 7r-7v.

(apèndix documental, doc. 36)⁹⁹¹. De nou, el documentem el 8 de setembre de 1494, aquest cop sense que s'esmenti el seu ofici, signant com a testimoni en un document relacionat amb infançonies del comtat de Ribagorça, en el qual consta com habitant de Benavarri (apèndix documental, doc. 38)⁹⁹².

L'any següent Bartomeu apareix encara com a habitant de Benavarri en el fogatge aragonès⁹⁹³. Malgrat el document no especifica que es tracti del pintor, cal deduir que era ell. El recompte poblacional es va efectuar el 18 de novembre i la llista de veïns era encapçalada per Bartomeu Garcia i Tomàs de Monrebeig, que consten com a jurats. Bartomeu Garcia apareix com a cap de casa, i Pere Garcia ja no hi consta, de la qual cosa deduïm que ja era mort. Dins el mateix fogatge de Benavarri, hi apareix un nucli descrit amb el topònim de «La torre d'en Garcia» en el qual, dit sigui de pas, no resideix cap membre de la família, però que posa de manifest l'arrelament de la nissaga a la localitat. De tota la informació que dóna el document, no cal dir-ho, el més interessant és que Bartomeu consti com a jurat, un càrrec que s'ha d'analitzar al costat de l'ascens social que segurament havia viscut Pere, a qui hem vist que emprava heràldica privativa i que s'havia casat amb la filla del lloctinent dels comtes, Joan de Figuerola.

Darrerament, Jesús Cardiel ha donat a conèixer un valuós document que té a veure amb l'activitat professional de Bartomeu Garcia, i que ens parla d'un nou encàrrec (apèndix documental, doc. 37)⁹⁹⁴. Es tracta d'un albarà de pagament del 26 d'agost de 1487, signat a Barbastre, en què Bartomeu Garcia, pintor de Benavarri, confessava haver rebut del consell de la vila de Mediano, a través d'Antoni del Son, jurat, i de Joan de Pocino, primicier de Santa Maria de Montclús⁹⁹⁵, 500 sous jaquesos per raó de la primera tanda del retaule que s'havia compromès a realitzar per a la dita església. Al document actua com a avalador del

⁹⁹¹ AMB, not. Lorenzo Poncio del Grado, any 1486-1487, fols. 91r-91v.

⁹⁹² ACL, *Libro intitulado Archiu de Ribagorça (...)*, signatura LC_0062, fol. 141r (foliació antiga, fol. 175r de la foliació actual). El document es troba recollit en un volum miscel·lani de l'any 1575 en el qual es compilen diferents documents relatius al comtat. Devem la seva coneixença a Jordi Boix, a qui agraïm que ens ho hagi comunicat.

⁹⁹³ SERRANO 1997, II, 370.

⁹⁹⁴ AHPH, secció protocols notariais, núm. 3181, fol. 35r. Hem tingut coneixement del document a través del bloc personal de Jesús Cardiel Lalueza: <http://gensobrarbe.blogspot.com.es/2014/05/el-retablo-de-santa-maria-de-monclus.html>, entrada del 4 de maig de 2014, consulta: setembre de 2015. Des d'aquestes línies li agraïm que ens hagi fet arribar una còpia del document i que ens hagi permès la seva publicació a l'apèndix documental d'aquesta tesi.

⁹⁹⁵ Montclús és una localitat actualment despoblada del municipi de La Fueva, al Sobrarb, a uns 37 km de l'Aïnsa.



pintor Luis de Huerto, l'especier de Benavarrí que el 26 d'agost de l'any anterior constava igualment documentat amb Bartomeu Garcia (apèndix documental, doc. 35).

Cal lamentar el fet de no poder treballar amb més notícies que mostren l'artista executant encàrrecs pictòrics, però, si més no, a partir de les fins ara conegudes, podem extreure algunes conclusions. Primerament, és evident que la coincidència en el cognom i la localitat d'origen amb Pere Garcia fa evident que entre ells havia d'existir algun tipus de parentiu, segurament de pare i fill. És igualment interessant que a Bartomeu se'l documenti per primer cop a Barbastre el 1484, curiosament com a pintor de Benavarrí, just en el moment en què Pere Garcia, «habitant de present», treballava al monestir franciscà de la localitat en l'obra del retaule major. De la notícia deduïm que Bartomeu potser es trobava a Barbastre assistint a Pere en la finalització de les tasques relacionades amb aquell encàrrec, o el que és el mateix, que el fill es trobés col·laborant amb el pare en un projecte de gran abast que requeria de la intervenció de múltiples mans⁹⁹⁶. Es tractaria d'un funcionament del taller similar al que documentem altres cops, en què veiem diversos membres d'una família formant part d'un mateix obrador pictòric, com és el cas dels Vallés⁹⁹⁷, o els Ximénez. En tots dos casos el pare assumeix els rols de cap del taller, i els fills juguen papers més o menys rellevants, especialment en el cas dels Ximénez, en què Juan, el fill hereu, arribarà a unes quotes de qualitat superiors a les del pare⁹⁹⁸.

Un cop Pere Garcia desapareix de la documentació el 1485, Bartomeu continua apareixent a Barbastre en diverses ocasions. La primera a l'agost de 1486, en què consta com a pintor de Benavarrí, però resistint temporalment a la capital del Somontano (apèndix documental, doc. 35). El document és interessant perquè té a veure amb Luis de Huerto, especier de Benavarrí i clavari del comte de Ribagorça⁹⁹⁹, a qui tornarem a trobar un any després al costat de Bartomeu actuant com a fiador quan el pintor cobra la primera tanda del retaule de Montclús (apèndix documental, doc. 37). Aquesta relació amb el clavari dels comtes de

⁹⁹⁶ VELASCO 2006, 397-412.

⁹⁹⁷ Sobre els Vallés, vegeu LACARRA 1986c, 35-48. A la documentació consta el pare, Miguel, i els fills, Miguel i Bartolomé. En el seu cas el concepte d'equip està molt clar. De la lectura dels documents se'n desprèn, a més, que el pare portava la iniciativa en qüestions econòmiques (era el que cobrava els encàrrecs).

⁹⁹⁸ VELASCO en premsa, (1).

⁹⁹⁹ Diversos personatges amb aquest cognom apareixen documentats a Barbastre durant el segle XV, alguns formant part del consell de la localitat. Un Luis de Huerto consta com a tintorer el 1452 (SESMA-LALIENA 1999, 149, nota 47 i 153). El 9 d'agost de 1538 documentem un personatge homònim venent un censal de 66 sous al Capítol de Santa Maria de l'Aïnsa (ARIAS 2012, 184, doc. 136).

Ribagorça fa revifar els contactes que els Garcia devien tenir amb aquesta noble nissaga, ja que és possible que Pere hagués treballat per a ells en un retaule destinat a la capella — llavors també església parroquial— del castell de Benavarri, on es trobava la residència comtal (cat. 7). És igualment significatiu que Bartomeu Garcia aparegui residint a Barbastre de forma temporal, cosa que potser indica que treballava en algun encàrrec per a la vila. La fórmula havia estat emprada prèviament pel seu hipotètic pare, i podria demostrar que els Garcia continuaven tenint importants interessos professionals a la localitat.

Això que diem es confirma amb la notícia del 26 d'agost de 1487 relacionada amb l'execució del retaule de Montclús, ja que es tracta d'un albarà signat a Barbastre, en el qual el pintor novament apareix com a habitant de Benavarri (apèndix documental, doc. 37). Un dia abans havia signat com a testimoni en un nou document relacionat amb el claviari dels comtes de Ribagorça, tot i que ara, qui ostentava aquest càrrec era un tal Pere Ribert, habitant de Benavarri, a l'igual que el pintor (apèndix documental, doc. 36). Els breus esments de 1494 i 1495 el tornen a presentar com habitant d'aquesta localitat, i el mateix podem dir de la darrera notícia que tenim d'ell, el contracte de juliol de 1496 en què es comprometia a realitzar un retaule per a l'església de Sant Julià de Barbastre, i en què novament apareix com habitant de la capital del comtat de Ribagorça (apèndix documental, doc. 39). Aquesta darrera informació continua demostrant que mantenia l'obrador a la localitat nadiua, però que els seus interessos professionals continuaven sent importants a Barbastre.

Del conjunt d'informacions pot deduir-se també que, des del 1484, Bartomeu Garcia era un mestre autònom, tot i que no sabem si en aquell moment encara depenia professionalment de Pere. És segur, en canvi, que el 1487 ja contractava obres per compte propi, com ho demostra l'encàrrec del retaule de Montclús. Aquesta comanda i la de Barbastre del 1496 fan evident, a més, que l'àrea de treball en què es movia era la mateixa en què anys enrere havia actuat Pere Garcia, i que l'obrador de Benavarri continuava ben vigent i a ple rendiment. Ignorem, amb tot, fins quant es va mantenir aquesta política professional que tenia segurament com a objectiu mantenir el taller que Pere havia consolidat a la capital ribagorçana.



8.3. BENAVERRI COM A NUCLI DE PRODUCCIÓ PICTÒRICA ALS DARRERS ANYS DEL SEGLE XV

Tots els documents relatius a Garcia des del 1460 fins al 1485 el presenten com algú que contractava retaules arreu, però que els servia des del seu obrador ubicat a Benavarri. Els documents són explícits, ja que el pintor sempre consta com habitant de la vila ribagorçana, fins i tot, quan s'implica en projectes tan complexos com el de Sant Francesc de Barbastre, en què, per la naturalesa de l'encàrrec, i segurament per exigència dels promotors, va haver d'instal·lar-se de forma temporal en aquella localitat. Per tant, la itinerància i les llargues estades fora de la vila nadiua que hem vist durant els sojorns saragossà i barceloní de l'artista, sembla que van acabar-se quan, cap a 1458, va instal·lar-se de forma definitiva a Benavarri.

La relació de l'artista amb la vila que segurament l'havia vist néixer va ser intensa, i es palesa novament en l'arrelament del seu hipotètic fill, Bartomeu Garcia, que molt probablement va heretar el taller patern i va continuar treballant des d'allà satisfent encàrrecs per a diferents àrees de les actuals demarcacions de Lleida i Osca —tenint en compte el catàleg d'obres del pintor anònim amb qui l'identifiquem, el Mestre de Vielha. No oblidem que Pere Garcia era algú que utilitzava un escut heràldic (cat. 24) (fig. 300), i que es va casar amb la filla del lloctinent dels comtes de Ribagorça, cosa que segurament ens parla d'un ascens social progressiu, en paral·lel al seu èxit professional. Bartomeu, a més, apareix documentat com a jurat, i també com a testimoni en un document que té a veure amb infançonies, dades que confirmen que la família va ascendir en l'escalafó social. El prestigi de la nissaga sembla que es va mantenir en generacions futures de ben entrada l'època moderna, com hem vist en el capítol dedicat als orígens familiars del pintor.

La relació de Pere Garcia amb Benavarri, per tant, va ser fonamental perquè aquesta vila es convertís en un dels focus de producció pictòrica més fecunds d'aquells anys en el context geogràfic en què ens movem. Des d'allà, durant els anys finals del seu períple professional, va satisfer encàrrecs per a localitats com Lleida, Vall-llebrera, Montanyana, Benavarri, Santa Maria d'Alaó (Sopeira), Tamarit de Llitera, Vilella de Cinca, Albelda, Saidí, Barbastre, Castillazuelo, Graus, La Puebla del Mon i l'Aïnsa (fig. 94). L'estabilitat pel que fa a la residència que veiem en el seu període final de producció ja s'intuïa, tanmateix, en moments precedents, atès que Garcia sempre va retornar a Benavarri després d'estades en altres indrets, com quan va tornar de Saragossa, o quan va liquidar el compromís amb els

hereus de Martorell. Aquests retorns s'anticipen a l'establiment definitiu de l'artista a la vila ribagorçana que es va produir cap a 1458.

La relació que Pere Garcia va mantenir amb Benavarri pot equiparar-se a la que el castellà Pedro Berruguete va establir amb Paredes de Nava (Palència), on havia nascut. Els documents demostren que sempre s'hi va considerar veí, malgrat els encàrrecs el portessin ben lluny¹⁰⁰⁰. Independentment de sojorns com el barceloní (1456-1458) o el de Barbastre (1482-1485), cal suposar que, a l'igual que Berruguete i altres pintors de l'època, Garcia devia executar els seus encàrrecs a Benavarri, excepte aquells en què expressament se li demanava que es desplaçés a la localitat a la que anava destinada l'obra, com és el cas de Barbastre, on hem vist que disposava d'una residència temporal. Allò habitual era que el mestre es desplaçés a la localitat on es requerien els seus serveis per tal d'acordar les condicions de l'empresa, tot i que també es dona la situació a la inversa, és a dir, que els promotors es desplaçin a la ciutat o vila en què resideix l'artífex. En el cas que l'obra es dugués a terme al taller del pintor, un cop enllestida, es traslladava al seu emplaçament definitiu i el mestre en supervisava la col·locació. Pel que fa al retaule dels franciscans de Barbastre, en canvi, el desplaçament del seu obrador a aquesta localitat va tenir un caràcter temporal, supeditat a la finalització d'allò contractat. No sabem si va ocórrer quelcom similar a Lleida quan li van encarregar el retaule major de l'església de Sant Joan (cat. 21), ja que no conservem documentació que ens parli sobre el seu procés d'execució.

El treball dels dos deixebles coneguts de Pere Garcia, Pere Espallargues i el Mestre de Vielha, va reforçar la rellevància de Benavarri com a nucli de producció pictòrica, ja que el primer consta com habitant de Molins (Areny) i després de Benavarri, mentre que el segon sempre apareixerà com a resident en aquesta darrera localitat. Des d'allà, Espallargues va efectuar retaules per a Enviny, Abella de la Conca, Roda d'Isàvena, Vilac, Son, Unarre, Capella i el monestir de Sixena. Aquest àmbit d'actuació va ser compartit pel Mestre de Vielha, que va treballar a Tabernas, Graus, Barbastre, Fonts, Peralta de Alcofea, Casbas, Vielha, Vilac, Betrén, Durro, Unarre, Escalarre, Balaguer, Vilanova de Meià i Santa Maria de Meià. Fins i tot, hem documentat en algun cas en què ambdós pintors treballen plegats, com ho veiem en un fragment de predel·la conservat a Unarre, o en un retaule conservat al Museo Nacional de San Carlos de Mèxic DF¹⁰⁰¹. Aquesta col·laboració ha de veure amb el fet que residissin al mateix indret i que s'haguessin format al mateix obrador, el de Pere Garcia.

¹⁰⁰⁰ SILVA 1998, 52-54.

¹⁰⁰¹ VELASCO 2011, 163-168.



Per tant, aquests dos pintors van continuar treballant des de la localitat que el seu mestre havia contribuït a situar dins el mapa de la producció de retaules del Ponent català i l'Aragó Oriental.

L'ampli radi d'actuació dels deixebles de Garcia confirma el control exercit a la regió per tots ells durant gairebé tota la segona meitat del segle XV. Ignorem fins quan va continuar aquesta puixança, però cal pensar que fins a principis de la següent centúria. Garcia devia desaparèixer pels volts del 1485, mentre que a Espallargues encara se'l documenta el 1495, i a Bartomeu Garcia entre 1484 i 1496. És significatiu que, el 1515, el jove de Benavarri Climent de Roldán, signi un contracte d'aprenentatge amb el pintor de Barbastre Antón de Lo Turmo¹⁰⁰², fet que tal vegada indica que a Benavarri ja no hi existia cap taller on pogués aprendre l'ofici.

En resum, tot això no fa més que demostrar que a partir de la instal·lació del taller de Pere Garcia a Benavarri la vila es va convertir en un dels principals centres de producció pictòrica de l'àrea. La seqüència es va iniciar amb un pintor format a Saragossa dins l'entorn de l'arquebisbe Dalmau de Mur, i que posteriorment es va traslladar a Barcelona per fer-se càrrec d'un dels tallers més importants de la ciutat. Va acabar retornant a la seva localitat d'origen, des de la qual va satisfer encàrrecs per a Lleida ciutat, localitats circumdants i altres indrets de la Franja i de l'àrea aragonesa més propera al Principat. Tot seguit tenim al seu suposat fill, Bartomeu Garcia, a qui identifiquem amb el Mestre de Vielha, qui residint a Benavarri entre 1484 i 1496, va treballar per a parròquies de Barbastre, de la Franja, l'àrea de Lleida i el Pirineu, segurament a partir de l'estructura professional que havia heretat del pare. A ells cal afegir un tercer pintor, Pere Espallargues, que, inicialment, va actuar com a col·laborador de Pere Garcia. A la llarga es va independitzar, va instal·lar el seu taller a Benavarri, i va realitzar retaules per a diverses localitats de la Franja, la Ribagorça, el Pallars i la Val d'Aran, sempre movent-se entre les actuals demarcacions de Lleida i Osca.

¹⁰⁰² BALAGUER 1978, 229-239.

8.4. EL MESTRE DE VIELHA, DEIXEBLE DE PERE GARCIA. LA PROPOSTA D'IDENTIFICACIÓ AMB BARTOMEU GARCIA

El Mestre de Vielha és un dels pintors més prolífics d'Aragó i Catalunya a finals del segle XV¹⁰⁰³. D'entrada, hem de remarcar que es tracta d'un artífex del qual ignorem el nom, i d'aquí que la seva denominació es basi en una obra concreta, el retaule major de l'església de Sant Miquèu de Vielha (Val d'Aran). Aquest conjunt, sortosament conservat a l'església per a la qual fou pintat, és el que ha acabat donant nom al pintor entre els especialistes, i és a partir d'ell que s'ha format el catàleg d'obres del mestre, que vàrem revisar fa uns anys i que a dia d'avui es troba integrat per gairebé quaranta conjunts, entre retaules conservats, més o menys íntegrament, i obres fragmentàries¹⁰⁰⁴.

Fins fa relativament poc, el coneixement que teníem d'aquest artista era ben migrat, ja que mancava fer un estudi monogràfic que analitzés amb profunditat la seva figura. Es tractava d'un d'aquells pintors secundaris del nostre país que no havien rebut excessiva atenció pels especialistes, degut segurament a la poca qualitat de la seva pintura. Malgrat aquesta manca de qualitat, els seus retaules són especialment il·lustratius per parlar no només d'un pintor, sino també dels seus clients i del clima artístic que el va envoltar. És per això que d'uns anys ençà li hem dedicat la nostra atenció. L'estudi de la seva personalitat, a més, permet aportar llum sobre la pintura de finals del gòtic en un àrea molt precisa, concentrada en les actuals demarcacions de Lleida i Osca i dins unes contrades allunyades dels centres productors identificats amb les capitals respectives.

Si fem un breu resum de la fortuna historiogràfica d'aquest pintor, haurem de remuntar-nos al 1938 i a les investigacions de Post, que al volum VII de la seva *A History of Spanish Painting*, i d'una forma indirecta, va crear la seva personalitat. Post, en analitzar el retaule de l'església de l'Assumpció de Fonts, el va atribuir a un seguidor de Pere Espallagues, juntament amb una sèrie d'obres que, amb el pas dels anys, s'han englobat dins el catàleg del Mestre de Vielha¹⁰⁰⁵. Entre aquests treballs situava el ja esmentat retaule de Fonts, la taula de l'Aparició de la Mare de Déu del Roser al cavaller de Colònia, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya; una taula del monestir aragonès de Santa Maria de Casbas —

¹⁰⁰³ A aquest pintor vàrem dedicar el nostre treball de recerca de doctorat per a l'obtenció del Diploma d'Estudis Avançats (2001). Aquell treball va ser modificat i ampliat, i va veure la llum en forma de monografia l'any 2006 (VELASCO 2006a).

¹⁰⁰⁴ Publiquem el catàleg raonat de l'artista a VELASCO 2006a. Vegeu també VELASCO 2010, 343-351 i VELASCO 2011, 88-94, figs. 27-28, estudis en els quals donem a conèixer dues obres inèdites més.

¹⁰⁰⁵ POST 1938, 258-262.



en realitat són dues—; un Calvari de la col·lecció Muntadas de Barcelona, avui també al museu barceloní; i un segon Calvari avui també a la mateixa institució¹⁰⁰⁶. Tot i aïllar la seva personalitat, Post no la analitzar mai en profunditat, però és evident li devem a ell la contextualització de la seva figura al costat d'artífexs com Pere Garcia i Espallargues. Aquesta associació, a la llarga, ha estat acceptada unànimement per la historiografia. L'aportació de Post va ser precisament aquesta, és a dir, descobrir que en l'entorn d'Espallargues hi havia un mestre amb prou entitat, autònom, tot i que mai s'arribés a ocupar d'ell en profunditat.

El 1955 es va produir una fita fonamental en el coneixement del pintor, ja que va ser en aquell any que Josep Gudiol Ricart va crear de forma definitiva la seva personalitat. Ho va fer a partir del retaule de Sant Miquèu de Vielha, i va situar al voltant seu tot una sèrie d'obres marcades pels mateixos estilemes, amb el qual es creava un primer catàleg d'obres de l'artista. També com a aportació a destacar, Gudiol va situar a l'ara ja batejat Mestre de Vielha dins de l'entorn de Pere Garcia, dins un context artístic molt precís, el del tardogòtic a Lleida i la Franja¹⁰⁰⁷. Tot i els encertats judicis de Gudiol a l'hora de crear una nova personalitat totalment independent d'Espallargues, i malgrat va rebre el recolzament d'investigadors com Mesuret¹⁰⁰⁸, Camón Aznar, el 1966, va continuar relacionant amb Espallargues certes obres que havien passat a formar part del catàleg de la nova personalitat creada¹⁰⁰⁹. El pas definitiu es va donar el 1986, quan el mateix Gudiol —traspasat l'any abans— i Alcolea van publicar la seva *Pintura Gòtica Catalana*, en la qual van dedicar-li un breu capítol que comprenia el seu catàleg de realitzacions¹⁰¹⁰. Aquest catàleg, que durant força anys ha estat el referent més important a l'hora d'estudiar el pintor, el vàrem prendre com a base per elaborar el nostre, publicat el 2006, que va suposar una revisió i ampliació de l'anterior¹⁰¹¹.

Com ja hem apuntat, el Mestre de Vielha és un pintor que la historiografia ha considerat tradicionalment deixeble de Pere Garcia, bàsicament per les semblances del seu estil i perquè tots dos van treballar a les mateixes àrees geogràfiques, sempre a cavall de les actuals demarcacions de Lleida i Osca, i amb un pes especial a la Franja. Entre les obres del

¹⁰⁰⁶ Sobre aquestes obres, vegeu VELASCO 2006a, cat. 12-13, 15, 17 i 22.

¹⁰⁰⁷ GUDIOL 1955, 142.

¹⁰⁰⁸ MESURET 1959, 77.

¹⁰⁰⁹ CAMÓN 1966, 404.

¹⁰¹⁰ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 189-191, cat. 560-583.

¹⁰¹¹ VELASCO 2006a.

Mestre de Vielha de les quals coneixem la procedència, trobem realitzacions a Tabernas, Graus, Barbastre, Fonts, Peralta de Alcofea i Casbas, totes elles localitats d'Osca; i ja en territori lleidatà a Vielha, Vilac, Betrén, Durro, Unarre, Escalarre, Balaguer, Vilanova de Meià i Santa Maria de Meià.

Aquesta coincidència en l'àrea d'activitat professional es reafirma i pren encara més sentit si ens fixem en les analogies formals que l'obra del Mestre de Vielha presenta amb els treballs de Pere Garcia, i també amb els de Pere Espallargues, el segon dels deixebles coneguts del de Benavarri. En aquest sentit, totes tres figures s'han d'entendre globalment, ja que no es pot concebre l'obra del Mestre de Vielha i la d'Espallargues sense tenir presents les composicions, els models i l'estil de qui va ser el seu mestre. Espallargues i Pere Garcia, a més, comparteixen una altra qüestió fonamental, van residir a Benavarri, a l'igual que Bartomeu Garcia, amb qui nosaltres proposem identificar al Mestre de Vielha.

La vinculació directa del Mestre de Vielha amb Pere Garcia que palesa l'estil i la manera de fer, obliga a acarar a aquest mestre anònim amb la trajectòria de Bartomeu Garcia. Bartomeu, sempre documentat com a pintor de Benavarri, irromp a la documentació (1484) l'any abans que Pere desaparegui dels documents. A més, ho fa a Barbastre just en el moment en què Pere es troba executant el retaule major dels franciscans. Que dos pintors amb el mateix cognom i procedents de la mateixa localitat apareguin a Barbastre en aquell precís moment permet suposar que devien treballar plegats, com ja s'ha dit més amunt. Pere devia encapçalar l'equip de pintors que executava el retaule esmentat, i Bartomeu, que segurament era el seu fill, el devia ajudar. Un cop desapareix Pere de la documentació el 1485, Bartomeu continua apareixent documentat a Barbastre fins el 1496, algun cop contractant algun retaule. Sempre consta com habitant de Benavarri, a l'igual que Pere, que durant els tres anys que va estar a Barbastre treballant en l'obra dels framenors, sempre va aparèixer com a resident a la capital del comtat de Ribagorça.

La proximitat que segurament existia entre Pere i Bartomeu ens va portar a proposar una identificació del darrer amb el Mestre de Vielha, un mestre anònim amb nombrosa obra conservada que, compositivament i estilísticament, palesa uns deutes claríssims amb Pere Garcia¹⁰¹². Aquests dèbits obliguen a pensar en quelcom més que l'ús d'uns mateixos

¹⁰¹² Les obres corroboren que una mateixa manera de fer es transmetia entre diverses generacions d'una mateixa família d'artífexs, ja fos de pares a fills o entre germans. Tenim els casos dels Serra, els Bassa, els Borrassà, els Ximénez i els Abadía, entre altres (ESPAÑOL 1997a, 73-113; YARZA 1999c, 715-725). A Castella pot esmentar-se a Fernando i Francisco Gallego, que van ser parents, i per als



models, és a dir, solament es poden justificar mitjançant l'existència d'una relació personal, com la que devien mantenir, precisament, Pere i Bartomeu. És gairebé segur que Bartomeu va aprendre l'ofici a Benavarri, al taller del seu suposat pare, a l'igual que ho devia fer el Mestre de Vielha, a qui fins i tot l'hem vist col·laborant en alguna de les obres finals de Pere, com el retaule de Montanyana (cat. 22)¹⁰¹³. A això hem d'afegir que Pere i el Mestre de Vielha van compartir com a espai d'activitat professional certes regions, a més de localitats com Barbastre i, fins i tot, unes mateixes parròquies, com les de Graus (cat. 36-37) o Fonts (cat. 15)¹⁰¹⁴.

En el cas de Barbastre, i malgrat els documents que conservem són escassos, sembla que va ser una localitat preferent en la trajectòria de Bartomeu Garcia, atès que allà el documentem entre 1484 i 1496. Del Mestre de Vielha conservem dos conjunts procedents d'allà, un Calvari suposadament originari del monestir de clarisses¹⁰¹⁵, i tres compartiments de sagrari fa uns anys custodiats a l'Ajuntament de Barbastre, avui exposats al Museo Diocesano de Barbastro-Monzón (fig. 96)¹⁰¹⁶. A aquest darrer conjunt, afegim ara un Calvari inèdit, avui en parador ignot, que coneixem a través d'una antiga fotografia de Ricardo del Arco (fig. 98), que el va fotografiar, juntament amb els compartiments del sagrari, quan es conservaven tots ells al Seminari Conciliar de Barbastre¹⁰¹⁷.

Sobre aquests fragments del sagrari s'ha dit que són originaris de l'Hospital de Sant Julià i Santa Llúcia¹⁰¹⁸, i això motiva l'aparició de nous arguments a favor de la identificació amb Bartomeu Garcia. És obligat treure a col·lació el contracte de 1496 en què Bartomeu Garcia es comprometia a executar un retaule dedicat al Baptista per a l'església de Sant Julià de

quals també s'ha determinat una dependència estilística del segon en relació amb el primer (GARCIA 1979; SILVA 2004).

¹⁰¹³ Vegeu el subapartat «7.6. El retaule de Montanyana. La col·laboració amb el Mestre de Vielha».

¹⁰¹⁴ Per a les obres del Mestre de Vielha originàries d'aquestes localitats, vegeu VELASCO 2006a, 153-165.

¹⁰¹⁵ Aquest Calvari, juntament amb l'Anna Triple de Pere Garcia (cat. 33), formava part del mateix lot d'obres que els Juñer van vendre a la Junta de Museus l'any 1918. Com en el cas de l'Anna Triple, els antiquaris van declarar que l'havien adquirit al monestir de Santa Clara de Barbastre. En aquest sentit, per al Calvari caldrà fer les mateixes deduccions que veurem al catàleg d'obres en relació amb l'Anna Triple, ja que el monestir en qüestió no es va fundar fins l'any 1560. Si les dues taules venien d'allà, és segur que hi van arribar en data desconeguda i des d'un altre temple de la localitat, en el marc dels múltiples trasllats i canvis d'ubicació d'obra documentats amb motiu de diferents esdeveniments bèl·lics.

¹⁰¹⁶ Sobre aquestes tres taules, vegeu VELASCO 2006a, 163-165, en què recollim la bibliografia anterior.

¹⁰¹⁷ FDPH, fons Ricardo del Arco y Garay, ref. ARCO/0146 (Calvari) i ARCO/0146 (compartiments de sagrari).

¹⁰¹⁸ LACARRA 1996-1997, 53-62.

Barbastre (apèndix documental, doc. 39). Es tracta de la mateixa església de la qual procedeixen les taules del consistori barbastrí? Podríem estar davant les úniques restes del moble contractat? Si es confirmés, aquesta podria esdevenir una pista definitiva i conclouent per confirmar la nostra hipòtesi. Sigui o no viable l'associació entre taules i document, el fet que del Mestre de Vielha es conservin obres amb procedència barbastrenca atorga validesa, pensem, a la nostra proposta d'identificació, ja que corrobora que el pintor anònim va treballar a la localitat en algun moment de la seva trajectòria, a l'igual que ho va fer Bartomeu Garcia. A això hi hem d'afegir l'activitat del Mestre de Vielha al monestir de Casbas i a Peralta d'Alcofea, dos indrets propers a Barbastre¹⁰¹⁹, així com en altres indrets de la Franja que poden considerar-se perfectament dins el radi d'actuació d'un pintor que tenia el taller instal·lat a Benavarri.

Si fos vàlida la hipòtesi, podria afirmar-se que la trajectòria del Mestre de Vielha (Bartomeu Garcia) s'iniciaria a Benavarri dins el taller de Pere Garcia, col·laborant, com hem vist, en les darreres produccions del mestre, entre elles el retaule de Montanyana (cat. 21) i, tal vegada, el dels franciscans de Barbastre. La presència de Bartomeu Garcia en aquesta localitat el 1484 com a habitant de Benavarri, i coincidint amb l'execució del darrer retaule esmentat, potser ajuda a justificar-ho. Deixarem de documentar Pere Garcia el 1485, motiu pel qual, tenint present la seva avançada edat, hi ha la possibilitat que morís poc temps després. De fet, el 1495 ja no consta al fogatge de Benavarri. S'ha de pensar, per tant, en un possible inici de la trajectòria independent de Bartomeu com a pintor. El 1486 i el 1487 torna a aparèixer a la capital del Somontano com a habitant de Benavarri, especificant-se en algun dels documents que residia temporalment a Barbastre, potser en relació amb l'acabament d'algun encàrrec. És en aquell moment que el documentem, per primer cop, contractant un retaule de forma independent, el de l'església de Montclús (1487). No serà fins al 1494 que el tornarem a trobar documentat, de nou com a habitant de Benavarri, condició que mantenia el 1495, segons el fogatge esmentat. El darrer document que ens parla de Bartomeu Garcia és d'uns quants anys després de contractar el retaule de Montclús, del 1496, però demostra que onze anys després d'aquell primer contracte, encara continuava tenint interessos professionals a Barbastre.

A la vista de la sèrie de dades mostrada, cal veure a Bartomeu Garcia com un pintor establert a Benavarri que satisfia encàrrecs per a viles properes, entre elles Barbastre. Els

¹⁰¹⁹ Sobre les obres del Mestre de Vielha procedents d'aquests dos enclavaments, vegeu VELASC 2006a, 165-174.



treballs del Mestre de Vielha allà i en poblacions adjacents com Fonts, el monestir de Casbas, Peralta de Alcofea i Graus, si més no, ens duen a pensar en un artífex amb un perfil similar. El més difícil és concretar si totes aquestes obres es corresponen amb una primera etapa de la seva trajectòria, o bé si foren fetes esgraonadament en el temps, simultaniejant l'activitat a la zona amb comandes vingudes d'altres indrets, com el Pallars, la Val d'Aran o la Noguera, d'on sabem que procedeixen altres treballs seus. Les úniques cronologies que semblen segures per a alguna d'aquestes obres és la del retaule de Fonts, que vàrem situar entre 1491 i 1510¹⁰²⁰, i la dels tres retaules executats a la Val d'Aran, que cal emplaçar entre 1485 i 1496, segons comentem més avall. Igualment, els casos d'Escalarre, Durro i Sant Pere de Tabernas¹⁰²¹, caldria veure'ls com treballs executats a Benavarri, sense que fos necessària la instal·lació de l'artista en una altra localitat. Amb tot, no pot descartar-se un trasllat temporal supeditat a la finalització de certes realitzacions, tal com provaria el document de 1486 en el qual Bartomeu apareix residint «de present» a Barbastre.

El mateix podem afirmar per als retaules que el Mestre de Vielha va efectuar a la Val d'Aran o la Noguera, ja que sabem que, com a mínim, en va executar tres a cada comarca. Pel que fa als de la Val d'Aran, van ser realitzats per a les esglésies de Vielha, Vilac i Betrén¹⁰²². És possible que s'hi desplaçés recomanat pels comtes de Ribagorça, que eren governadors de la vall a través dels castlans de Castèl Leon¹⁰²³, amb la qual cosa es reforcen els vincles que els Garcia van mantenir amb la nissaga comtal des del temps de Pere. Convé no perdre de vista que al guardapols del retaule de Vielha, avui perdut però parcialment conegut per fotografies de l'Institut Amatller d'Art Hispànic (fig. 95)¹⁰²⁴, apareixia un emblema heràldic amb dos pals d'Aragó i timbrat per una corona de flors de lis, un escut que vàrem relacionar amb Joan d'Aragó (1457-1528), comte de Ribagorça¹⁰²⁵, que consta com a castlà de la Val d'Aran entre 1485 i 1496¹⁰²⁶. Aquesta cronologia relativa per a la castlania aranesa del comte esdevé un marc perfecte per al retaule de Vielha i la resta d'obres araneses.

Encara sobre aquests retaules que va executar a l'Aran, si en fixem en l'estil, els de Vilac (Musèu dera Val d'Aran) i Betrén (col·lecció particular) no es troben lluny de les solucions pictòriques emprades al de Vielha, per la qual cosa és possible que a la Val d'Aran es

¹⁰²⁰ VELASCO 2003, 297.

¹⁰²¹ VELASCO 2006a, cat. 4, 6 i 10.

¹⁰²² Per a aquestes obres araneses, vegeu VELASCO 2006a, cat. 1-3.

¹⁰²³ Vegeu l'apartat «2. Vida familiar i consideració social».

¹⁰²⁴ Reproduïda a VELASCO 2006a, 108, fig. 17.

¹⁰²⁵ VELASCO 2001, 136-138. La proposta ha estat recollida per YEGUAS 2012, 34-35.

¹⁰²⁶ Sobre el personatge, vegeu YEGUAS 2012, 25 i ss.

produís un procés documentat per a altres pintors contemporanis. Ens referim a la realització d'una obra per part d'un artista determinat, destinada a una parròquia en concret, i de l'encàrrec posterior, a ell mateix, d'altres retaules destinats a esglésies veïnes. Va poder donar-se el cas que algú conegués el seu treball i volgués que el mateix mestre fos l'encarregat d'executar quelcom per a l'església de la seva localitat. La deducció podria extrapol·lar-se al grup d'obres noguerines atribuïdes al pintor, ja que una procedeix d'un nucli cabdal com és Balaguer, i les altres dues són originàries de dues poblacions properes i separades entre elles per pocs quilòmetres de distància, concretament Vilanova i Santa Maria de Meià¹⁰²⁷.

8.5. NOVES OBRES PER AL CATÀLEG DEL MESTRE DE VIELHA (I NOVETATS SOBRE ALTRES JA CONEGUDES)

Després de la publicació el passat 2006 del catàleg raonat d'obres del Mestre de Vielha, i d'un parell de treballs en els quals vàrem donar a conèixer dues realitzacions més del mateix pintor¹⁰²⁸, avui estem en condicions de presentar algunes novetats que contribueixen al millor coneixement de la seva trajectòria, a acabar de perfilar el que se sabia sobre certs treballs seus, i augmentar el seu catàleg d'obres amb realitzacions inèdites.

Una d'aquestes troballes té a veure amb el conjunt de tres compartiments de sagrari amb el Crist de Dolors, la Mare de Déu i sant Joan Evangelista que es conservaven fa uns anys a l'Ajuntament de Barbastro, i que avui formen part de la col·lecció del Museo Diocesano de Barbastro-Monzón (fig. 96)¹⁰²⁹. Van ser donats a conèixer el 1991, quan van ser presentats arran de la seva restauració¹⁰³⁰, tot i que fins al 1997 no es va proposar l'autoria del Mestre de Vielha¹⁰³¹. Una tradició els fa procedir de la capella de l'hospital de Sant Julià i Santa Lúcia de la vila i, per tant, cal pensar que en el seu dia el nostre artífex va executar un

¹⁰²⁷ Per als treballs efectuats a la Noguera, vegeu VELASCO 2006a, cat. 7-9.

¹⁰²⁸ Amb posterioritat a l'aparició de la nostra monografia sobre el pintor (VELASCO 2006a), vàrem localitzar dues obres més inèdites, una taula amb el miracle de la Mare de Déu del Roser i el cavaller de Colònia (col·lecció particular, Barcelona), i un compartiment de retaule amb l'empresonament de santa Bàrbara, subhastat fa uns anys a París. Les vàrem donar a conèixer a VELASCO 2010, 343-351 i VELASCO 2011, 88-94, figs. 27-28.

¹⁰²⁹ VELASCO 2006a, 163-165, cat. 14.

¹⁰³⁰ *Huesca* 1991, 42-44.

¹⁰³¹ LACARRA 1995-1996, 53-62.



retale per a algun dels altars de la seva capella¹⁰³². En aquest sentit, ja que hem comentat que aquests fragments podrien estar relacionats amb l'encàrrec que Bartomeu Garcia va rebre el 1496 per executar un retale dedicat a sant Joan Baptista destinat a l'església de Sant Julià de Barbastre (apèndix documental, doc. 39).

Dues fotografies efectuades per Ricardo del Arco en data indeterminada¹⁰³³, en tot cas, abans de la Guerra Civil Espanyola, demostren que aquests compartiments es conservaven a l'antic Seminari Conciliar de Barbastre, formant part d'un aplec d'obres i objectes «recogidos de la diócesis para formar un museo»¹⁰³⁴. Aquestes paraules les va incloure del Arco anys després en una publicació en la qual enumera algunes de les obres que en formaven part, tot i que sense esmentar les nostres tres taules. Amb tot, les fotografies demostren que formaven part d'aquest fons. En una d'elles (fig. 97) observem dos dels tres compartiments de sagrari, els de la Maria i el sant Joan, mentre que la segona fotografia és la que ens ofereix la novetat. En ella s'observa un compartiment amb la representació d'un Calvari, d'aparença petita i mutilat per la part baixa (fig. 98). L'estil i el tipus de representació connecten aquesta obra amb una altra de l'artista amb el mateix tema, que procedeix igualment de Barbastre i que avui es custodia al Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. 99)¹⁰³⁵. Ambdues realitzacions van haver de ser efectuades amb pocs anys de diferència, segurament coincidint amb els treballs de Bartomeu Garcia a la localitat als anys vuitanta i noranta del segle XV.

L'aparició d'aquesta fotografia invalida una proposta de procedència comuna dels compartiments de sagrari esmentats i d'una taula amb el Calvari que es va subhastar a Madrid l'any 2009 (fig. 100), la qual que, sense cap mena de dubte, cal atribuir a Pere Espallargues, per comparació estilística amb el retale d'Enviny (fig. 101). L'aparició en venda de l'obra va generar una agra polèmica entre els governs d'Aragó i Catalunya emmarcada en el tristament cèlebre litigi per les obres d'art de la Franja que es conserven al Museu de Lleida: diocesà i comarcal. El govern aragonès assabentat que els seus homòlegs catalans licitarien per l'obra en qüestió, va concórrer a la subhasta de l'obra. Un cop adjudicada al Ministerio de Cultura, que va actuar seguint els avisos de totes dues

¹⁰³² L'hospital depenia de l'Ajuntament des de finals del XVIII (ARCARAZO-LORÉN 2000, 127). Tot i que en l'inventari de la capella de l'hospital realitzat el 1927 s'esmenten diversos altars (ARCARAZO-LORÉN 2000, 290 i 299-308), les taules no poden identificar amb cap de les pintures mencionades.

¹⁰³³ FDPH, fons Ricardo del Arco y Garay, ref. ARCO/0146 (Calvari) i ARCO/0146 (compartiments de sagrari).

¹⁰³⁴ ARCO 1942, I, 208.

¹⁰³⁵ VELASCO 2006a, 161-163, cat. 13.

administracions autonòmiques, la part aragonesa va encarregar una sèrie d'informes que apuntaven, equívocament, la pertinença d'aquesta Crucifixió al mateix retaule que els compartiments de sagrari avui conservats a Barbastre. Aquest argument va ser el que va emprar el Ministerio de Cultura per lliurar la taula, un cop adquirida, al Govern d'Aragó, que la va dipositar al Museo de Huesca. Per defensar-ho, es va defensar que era obra del Mestre de Vielha i que pertanyia al moble barbastrí, quan en realitat no era així, ja que es tracta d'una realització palmària de Pere Espallargues¹⁰³⁶.

Per contra, el govern català va suggerir en diferents informes que la taula subhastada podria procedir de la predel·la del retaule de Son, obra d'Espallargues, ja que es tenia constància que, abans de la Guerra Civil Espanyola, al bancal avui dispers d'aquest conjunt, hi havia integrat un Calvari amb unes mides anàlogues a les de la peça subhastada. Sigui com sigui, i a banda que era materialment impossible que un Calvari executat per Espallargues pogués associar-se a unes taules del Mestre de Vielha amb les quals no mantenia una mínima correlació de mesures, amb l'aparició de la fotografia de Ricardo del Arco s'ha demostrat que la proposta de l'experta (María del Carmen Lacarra) que va redactar l'informe definitiu a sol·licitud del Ministerio de Cultura, era completament inversemblant. En el marc del litigi per les obres d'art de la Franja, la taula apareguda en subhasta havia de procedir de Barbastre. I així es va fer¹⁰³⁷. Avui, sortosament, la fotografia de Ricardo del Arco certifica que el Calvari que acompanyava els compartiments de sagrari de Barbastre no era el que avui s'exhibeix al Museo de Huesca, sino aquest altre, inèdit, que avui es troba en parador ignot (fig. 98).

Una altra de les novetats que presentem avui al voltant del catàleg de produccions del Mestre de Vielha ha de veure amb una altra obra ja coneguda de l'artista, la taula amb la representació de la Crucifixió que fins el 1936 es va conservar a l'església de Santa Maria de Meià (Vilanova de Meià), fins avui en parador desconegut¹⁰³⁸. Com ja vàrem apuntar al seu dia, la clau per conèixer la procedència de la taula la dona un article de Roig i Font aparegut el 1923, qui després de visitar el monestir de Santa Maria de Meià, va publicar un text en el

¹⁰³⁶ A dia d'avui (setembre de 2015) el Museo de Huesca, ni al seu lloc web ni a la cartel·la que acompanya l'obra dins el museu, la presenten com una obra del Mestre de Vielha. En concret, l'adscriuen al "Círculo de Pedro García de Benabarre".

¹⁰³⁷ Sobre aquesta polèmica, vegeu VELASCO 2011, 122-123, on reconstruïm la successió de fets, però sense tenir en compte la fotografia de Ricardo del Arco, que encara no coneixíem.

¹⁰³⁸ VELASCO 2006a, 141-143, cat. 8.



qual s'inclouïa una valuosa fotografia de l'obra¹⁰³⁹. Aquest Calvari era també conegut a través d'una fotografia de l'Arxiu Mas, atès que havia estat traslladat el 1936 al Museu del Poble (Lleida) per ser salvaguardat dels aldarulls bèl·lics. Allà el van fotografiar els tècnics de l'arxiu barceloní¹⁰⁴⁰, i després d'això se li va perdre absolutament el rastre, ja que va ser furtat per algú aprofitant el desori de la conjuntura que es vivia. Sortosament, una visita recent a les reserves de la Biblioteca-Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú ens ha permès redescobrir la taula dormint, plàcidament, el somni dels justos (fig. 102).

Entre les obres que el Mestre de Vielha va realitzar a la Val d'Aran es troba el retaule de Betrén (Escunhau), que avui no es conserva a la parròquia d'origen¹⁰⁴¹. Desconeixem el moment en què va abandonar el seu emplaçament, però el 1906 Soler Santaló ja no el descriu en referir-se a l'església¹⁰⁴². Es tenia constància, tanmateix, de la seva conservació fins el 1979 a la col·lecció de Francesc Riera Sala (Barcelona), i que a finals d'aquell any va ser venut en subhasta a la mateixa ciutat. Darrerament (2013) ha reaparegut a la venda en una galeria de Barcelona, i hem pogut aconseguir una fotografia en color que aprofitem per publicar (fig. 103), atès que l'obra només era coneguda per reproduccions en blanc i negre. Aportem també una fotografia inèdita de l'any 1914 (fig. 104)¹⁰⁴³, que mostra l'estat de conservació dels carrers laterals en aquell moment, amb una important pèrdua a la part baixa d'un dels dos, que va ser reconstruïda posteriorment seguint criteris il·lusionistes. La imatge forma part d'un conjunt de fotografies relacionades amb l'antiquari Josep Valenciano, un dels més actius a la Barcelona del primer terç del segle XX.

Encara sobre obres conegudes del pintor, cal que ens referim a un conjunt de taules dedicades a santa Llúcia, de les quals la que ocupava el compartiment principal, amb una representació entronitzada de la santa envoltada per quatre àngels, avui es custodia a la col·lecció de Liliana Godia, a Barcelona¹⁰⁴⁴. Com a novetat, aportem una informació que ajuda a completar el pedigrí de la peça. L'obra va ser venuda en una subhasta organitzada per la Sala Parés de Barcelona entre el 31 de març i el 4 d'abril de 1930, venda que va

¹⁰³⁹ Es referia a ella en els següents termes: «En la primera capella entrant a mà dreta, hi ha un estimable retaule pintat, on està representada la Crucifixió del Senyor, obra probablement del segle XV, i les dimensions de la qual són de 1,10 x 0,85 m.» (ROIG 1923, 190, lám. LVIII). Es conserva una descripció anterior, del 1897, tot i que més lacònica: «a l'entrar, a mà dreta, s'hi conserva ben aconduhit un retaule gòtic» (CARRERAS 1897, 293). Cfr. VELASCO 2006a, 141.

¹⁰⁴⁰ IAAH, Clixé Gudiol 8.887, on equívocament consta com a originària de Vielha.

¹⁰⁴¹ Sobre aquesta obra, vegeu VELASCO 2006a, 120-122, cat. 2.

¹⁰⁴² SOLER 1998 (1906), 228-233.

¹⁰⁴³ AFB, fons Francesc Serra, clixé 4218.

¹⁰⁴⁴ VELASCO 2006a, 190-197, cat. 20.

anunciar-se com la «liquidació urgent d'una gran col·lecció». El catàleg que acompanyava la venda incloïa una petita fitxa tècnica de l'obra, en què s'atribuïa a l'escola catalano-aragonesa, a més d'una fotografia que ajuda a la seva identificació¹⁰⁴⁵. La taula apareix també en dues fotografies de l'interior de la Sala Parés efectuades amb motiu de l'esmentada subhasta (figs. 105-106)¹⁰⁴⁶.

De la resta de taules conegudes d'aquest retaule de Santa Llúcia en tenim coneixement a través de Post, que després de publicar el compartiment central quan era propietat dels antiquaris Juñer¹⁰⁴⁷, en va donar a conèixer altres, igualment en mans dels darrers¹⁰⁴⁸. Malgrat desconèixer com devia estar estructurat el retaule originàriament, allò conegut sembla confirmar que els carrers laterals allotjaven diferents episodis dedicats a la vida de la santa. Entre aquestes taules narratives hi havia la visió que santa Llúcia va tenir davant la tomba de Santa Àgata, acompanyada de la seva mare; l'intent fallit d'ésser arrossegada per diversos bous; el martiri amb l'amputació dels pits; i, finalment, la seva darrera comunió. No descartem, amb tot, que el conjunt pogués incloure algun compartiment més amb episodis, a banda, lògicament, del Calvari del cim i del preceptiu bancal. Del darrer, es té coneixement fotogràfic del compartiment central amb el Crist de Dolors, envoltat dels *Arma Christi* i flanquejat per la Verge i Sant Joan Evangelista¹⁰⁴⁹.

Fins a dia d'avui, de les quatre escenes narratives, solament teníem accés a material gràfic de la primera, amb la santa i la seva mare davant la tomba de santa Àgata¹⁰⁵⁰, i del compartiment amb la darrera comunió de Llúcia¹⁰⁵¹. Aquesta taula, sortosament, ha aparegut darrerament en comerç i aprofitem per publicar la seva imatge en color (fig. 107). La taula (84 x 58 cm) ha estat venuda a Subastas Segre (Madrid) el 28 d'octubre de 2014, com a obra d'escola francesa d'inicis del segle XVI amb la representació de la comunió de Joana d'Arc, una identificació, no cal dir-ho, força estrambòtica¹⁰⁵². L'obra es conservava en alguna col·lecció particular de Madrid, atès que a la part posterior, adherida al marc, duu una petita xapa on llegim «I. Buena vida Quijano. Huerta del Bayo 12. Madrid». Amb aquest

¹⁰⁴⁵ *Liquidació* 1930, núm. 133.

¹⁰⁴⁶ Aquests materials ens els ha fet a mans Clara Beltrán, que els ha localitzat a l'arxiu de la Sala Parés i que, molt amablement, ens els ha facilitat.

¹⁰⁴⁷ POST 1941, 732, fig. 350.

¹⁰⁴⁸ POST 1947, 857, fig. 364.

¹⁰⁴⁹ IAAH, clixé Gudiol 67.966. Gudiol i Alcolea són els únics que cataloguen aquesta taula d'entre les que formaven part del retaule (GUDIOL-ALCOLEA 1986, 190, cat. 574).

¹⁰⁵⁰ POST 1947, 857, fig. 364

¹⁰⁵¹ IAAH, clixé Gudiol 67965.

¹⁰⁵² *Subasta* 2014, 10, cat. 16.



nom documentem un restaurador d'antiguitats —Ignacio Buenavida Quijano— establert a Madrid als anys vuitanta del segle XX¹⁰⁵³.

Com a novetat, donem a conèixer una fotografia conservada a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona en què es mostra un altre dels compartiments narratius, el del martiri de Santa Llúcia¹⁰⁵⁴, que va ser esmentat per Post, però del qual mai s'havia publicat cap imatge (fig. 108). La taula mostra el turment de l'amputació dels pits, que no apareix recollit a la *Llegenda Daurada* de Jacopo da Varazze¹⁰⁵⁵, però que sí localitzem en algun exemple més del gòtic català, com una taula d'inicis del segle XIV procedent de Santa Llúcia de Mur¹⁰⁵⁶. És possible, per tant, que aquest martiri trobi suport textual en una font que avui ens és desconeguda.

Entre els canvis de mans que habitualment es donen entre les obres de col·leccions particulars, volem documentar aquí dues vendes recents relacionades amb un conjunt de taules, molt repintades, atribuïdes al Mestre de Vielha. Es conservaven en una col·lecció particular de Barcelona, i van ser incloses per Gudiol i Alcolea entre les produccions del mestre. El conjunt estava format per un Calvari, santa Elena sostenint els claus de la creu, el miracle del mont Gargà, sant Miquel, el Naixement de la Mare de Déu, i un darrer compartiment amb l'Anna Triple¹⁰⁵⁷. Personalment, el fet d'haver tingut només accés a les taules a través de les fotografies de l'Institut Amatller d'Art Hispànic, i després d'adonar-nos dels profunds i agressius repintats que afectaven les taules, ens va portar a no incloure-les dins el catàleg de produccions del pintor, tot i que ja vàrem advertir que podria tractar-se d'una producció seva avui absolutament transformada per una restauració especialment desencertada¹⁰⁵⁸. Efectivament, l'aparició recent en comerç d'alguns d'aquests compartiments ens ha permès efectuar una inspecció física amb la qual hem constatat el que apuntàvem: no hi ha dubte que es tracta de compartiments executats pel Mestre de Vielha, però l'estil original del pintor es troba absolutament desvirtuat. Hem documentat

¹⁰⁵³ ABC, dilluns 24 de març de 1986, pàg. 26.

¹⁰⁵⁴ AFB, fons Francesc Serra, clixé 3293. La imatge es troba en una carpeta d'imatges relacionada amb els antiquaris Juñer, juntament amb altres del mateix retaule, com la taula central de la col·lecció Godia (AFB, fons Francesc Serra, clixé 3289). Sembla que una còpia d'aquestes fotografies es va trametre a la Frick Art Reference Library de Nova York (FP, ref. Pere Espallargues 811b), on les va poder consultar Post (POST 1947, 857).

¹⁰⁵⁵ VORÁGINE 1982, I, 43-46.

¹⁰⁵⁶ MELERO 2005, 80-83. Melero justificava la seva representació com una confusió del pintor, atès que la santa va visitar amb la seva mare la tomba de santa Àgata, que sí va patir aquest turment.

¹⁰⁵⁷ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 191, cat. 580. Cal dir que la santa Elena va ser identificada per aquests autors amb la Mare de Déu.

¹⁰⁵⁸ VELASCO 2006a, 240.

dues vendes. Una primera va tenir lloc a Balclis (Barcelona) el passat 18 de desembre de 2012, en què es van subhastar els compartiments de santa Elena (106 x 77 cm) (fig. 109), sant Miquel (84 x 57 cm) (fig. 110), i el miracle del mont Gargà (62 x 57,5 cm) (fig. 111) (lots 1512, 1513 i 1514) (figs. 109-111). La segona venda va tenir lloc a La Suite (Barcelona) el 19 de març de 2015, que només va oferir a la venda el compartiment de santa Elena (lot 66).

D'altra banda, donem igualment a conèixer la imatge en color de dos carrers laterals de retaule fins avui solament coneguts a través d'una fotografia de l'Institut Amatller d'Art Hispànic (fig. 112)¹⁰⁵⁹, i que es trobaven en parador desconegut (fig. 113)¹⁰⁶⁰. Cada carrer presenta dos compartiments, els inferiors més grans que els superiors. Als de la part baixa s'hi va representar als sants Fabià i Sebastià, mentre que als de la part alta hi trobem a l'arcàngel sant Gabriel i una Maria que conformen una Anunciació. Avui es custodien en una col·lecció particular de Valls. Publiquem també una fotografia del 1914 que demostra que en aquella data aquests carrers laterals eren propietat de l'antiquari Josep Valenciano (fig. 114)¹⁰⁶¹. A la imatge les taules apareixen encara sense restaurar, i observem que al compartiment de la Maria li mancava un fragment a la part dreta superior, que en una fotografia de l'Institut Amatller d'Art Hispànic ja apareix reconstruït. Igualment, la imatge de 1914 permet certificar que els pinacles que les taules presenten en l'actualitat van ser afegits amb motiu d'una restauració posterior.

Finalment, presentem un conjunt de taules completament inèdit al qual hem tingut accés a través del catàleg de la venda de la col·lecció de Laureano Medina, que va tenir lloc a les American Art Galleries de Nova York el 5 d'abril de 1921¹⁰⁶². Des d'aquella venda, res més s'ha sabut d'aquest interessant conjunt de taules que, molt probablement, van formar part d'un mateix retaule. Al catàleg esmentat presentaven una desorbitada atribució a Lluís Borrassà, i una no menys inversemblant procedència de l'església de San Juan de Segovia. Tanmateix, es comenten alguns detalls sobre la seva història i pedigrí que poden tenir part de versemblança, com que van ser desmuntades del seu emplaçament original al segle XVIII

¹⁰⁵⁹ IAAH, clixé Gudiol 67967.

¹⁰⁶⁰ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 191, cat. 581; VELASCO 2006a, 207-209, cat. 25.

¹⁰⁶¹ AFB, fons Francesc Serra, clixé 4219.

¹⁰⁶² *Laureano* 1921, s. p., lots 102-107. He tingut coneixement d'aquest catàleg de subhasta gràcies a l'amic Javier Fernández Landeta, a qui agraeixo que m'ho hagi comunicat.



i amagades darrere d'un orgue. Així van romandre fins el 1886, quan van ser adquirides per un tal «Marquis Delgado de Villalonga», resident a Mallorca¹⁰⁶³.

Independentment de la certesa i credibilitat d'aquestes informacions, el valor de les taules és gran perquè integren un conjunt força rellevant. Estava conformat per tres compartiments amb l'Anunciació (101 x 100 cm) (fig. 115), la Nativitat (101 x 100 cm) (fig. 116), i l'Epifania (101 x 99 cm) (fig. 117); un compartiment amb la representació de sant Miquel abatent el maligne (108 x 101 cm) (fig. 118); tres compartiments de predel·la amb sant Antoni Abat i la Magdalena, sant Fabià i sant Sebastià, i el Crist de Dolors amb la Mare de Déu i sant Joan Evangelista (82,5 x 145 cm) (fig. 119); i, finalment, dues portes amb les imatges de sant Pere i sant Pau (185 x 76 cm) (fig. 120). Es conservava, fins i tot, l'obra de fusteria original que decorava totes les taules. Les dimensions de cadascuna, força considerables, posen de manifest que segurament es tractava d'un retaule major, la qual cosa es justifica també per la presència de les portes, una de les quals, la de sant Pere, encara conservava el pany i forrellat que donava accés a la sagristia.

L'estat de conservació dels compartiments en el moment de publicar-se les fotografies al catàleg de venda era relativament bo, tret de les portes, que es trobaven força castigades per la part baixa, especialment el sant Pau. Pel que fa a paral·lels compositius i figuratius en la producció del pintor, se'n troben de variats i diferents. Els compartiments dels goigs recorden composicions habituals de l'artista, com les que observem als retaules de Vielha i Escalarre¹⁰⁶⁴. L'Anunciació manté molts lligams amb una taula conservada, fa anys, en mans privades a Barcelona¹⁰⁶⁵. El grup de personatges de la Nativitat és anàleg al que apareix en una taula antigament conservada en una col·lecció particular, repetint-se, fins i tot, la presència de la partera¹⁰⁶⁶. Pel que fa al compartiment central del bancal, la imatge recorda a la que veiem en una de les taules que integren el conjunt de santa Llúcia abans

¹⁰⁶³ «(...) an important Series of Sanctuary Panels and two Doors by Borrassá (1390-1434) which formed the remarkable setting for an Altar in the Church of San Juan, Segovia; these panels rival in devotional and decorative quality that most remarkable Altarpiece bequeathed to the Metropolitan Museum by the late Mr. Laffan. The rich, flaming colors and gold backgrounds, and the distinction of the costumes, give a rare place to these panels. Their history is interesting, for during the eighteenth century they were removed from situ and abandoned behind the organ, remaining concealed there till 1886, when they were acquired by the Marquis Delgado de Villalonga of Palma (Majorca) for his private collection» (*Laureano* 1921, s. p.).

¹⁰⁶⁴ VELASCO 2006a, 112 i 128, figs. 20 i 23.

¹⁰⁶⁵ VELASCO 2006a, 222, fig. 65.

¹⁰⁶⁶ VELASCO 2006a, 225, fig. 68.

esmentat¹⁰⁶⁷. Finalment, el sant Miquel és molt similar al que trobem al retaule d'Escalarre, ja que solament varia la posició. També es troba prop del representat en una taula del Museu Pushkin¹⁰⁶⁸.

8.6. PERE ESPALLARGUES (DOC. 1490-1495), PINTOR DE LA VILA DE MOLINS I DE BENAVERRI

Pere Espallargues és l'autor d'un retaule signat i datat el 1490 que en el seu dia va presidir l'altar major de l'església parroquial d'Enviny (Pallars Sobirà), avui servat entre la Hispanic Society of America de Nova York (cos superior del retaule) i el Philadelphia Museum of Art (predel·la i portes)¹⁰⁶⁹. La signatura de l'artista es troba en una de les dues cartel·les que figuren a la part baixa del guardapols, i és un detall que, per la seva excepcionalitat, va cridar l'atenció de diversos especialistes a principis del segle XX. El text que podem llegir a les cartel·les incorpora la data de finalització del retaule, l'any 1490, així com el nom dels promotors:

«Aq[ue]st retaule ha[n] ffet los honorables mosse[n] loha[n] Say rector m[o]sse[n] Pe[re] Aytes b[e]n[e]fici[a]t G[uillem?] Co[m]pa[n]yo Pe[re] Falm co[n]sols hilos p[ro]home[n]s deloc de [En]veyn // lo qual es estat obrat p[er] mans de mestre Pere Espalargues pintor dela vila de Moli[n]s en lany MCCCCLXXXX»

La inscripció havia estat transcrita diversos cops pels especialistes, però avui en donem una revisió actualitzada amb lleugers canvis que, en línies generals, no varien la lectura ni la interpretació general. El text ens diu que els promotors de l'obra van ser Joan Sai, rector de la parròquia d'Enviny; Pere Aitès, beneficiat de la mateixa església, membre d'una important família d'Enviny amb pervivència fins a dia d'avui; un tal G. Companyó, i Pere Falm, cònsols; així com els prohoms de la localitat, sense que s'especifiquin. Pel que fa al pintor, es diu que era originari —o que residia?— a la vila de Molins. En resum, la informació que dóna la inscripció és més que valuosa, ja que a banda d'atestar-se l'autoria del conjunt, se'ns situa cronològicament l'encàrrec i se'ns diu qui el va promoure.

Fins fa poc, no sabíem gaire més del pintor. Tanmateix, fa escassos anys vam treure a la llum un document del 30 d'abril de 1495 en el qual consta com a testimoni «mestre Pere Pallargues habitant ville de Benavarre», que segurament cal identificar amb ell, malgrat no

¹⁰⁶⁷ VELASCO 2006a, 195, fig. 51.

¹⁰⁶⁸ VELASCO 2006a, 128 i 227, figs. 23 i 69.

¹⁰⁶⁹ PALLEJÀ 1927; GUÉ 1930, 41-70; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 191, cat. 584; *Paintings* 1994, 238-239; MACÍAS 2007, 275-305; VELASCO 2011, 106-110.



s'especifiqui l'ofici¹⁰⁷⁰. Aquesta dada corrobora una informació coneguda d'antuvi que oferia el testament del seu fill homònim, també pintor, redactat a Barcelona el 26 de gener de 1529, en el qual afirmava que el seu pare havia estat «Petrus des Pallargues pictoris ville de Benavarri, comitatus Ripacurcie». Aquest document ens descobreix també el nom de la seva mare, Caterina, i que en aquella data també era difunta¹⁰⁷¹.

És a partir de l'obra signada d'Enviny que s'ha establert el seu catàleg de produccions, en el qual s'inclou un segon retaule que va obrar per a la vila, destinat a la propera ermita de la Mare de Déu de Soler, del qual se serven dues taules al Museu de Belles Arts de Budapest (inv. 78.18)¹⁰⁷². La història encara ha estat més implacable amb aquest segon conjunt, ja que a dia d'avui només coneixem el parador d'aquests dos compartiments servats a Hongria, la Nativitat-Adoració del Nen i la Dormició de la Mare de Déu, que van ser adquirits pel museu als anys quaranta del segle XX. Havien estat propietat de la col·leccionista Edina Nauberg i, prèviament, dels hereus d'Oszkár Hillinger, que els havia comprat en subhasta a Vienna el 1933, a la sala Dorotheum. La resta del conjunt es troba en localització desconeguda¹⁰⁷³.

Darrerament hem pogut escatir que Espallargues va executar un tercer retaule per a la localitat, del qual solament es conserva un fragment de guardapols amb la representació de sant Roc, avui servat al Museu de Lleida: diocesà i comarcal (inv. 3675). Es tracta d'una adquisició recent de la institució, i que havia format part de la col·lecció de Joaquim Manuel de Moner i de Siscar (1822-1907), un hisendat resident a Fonts que va reunir una interessant col·lecció d'objectes artístics, entre els quals es trobava aquesta taula. Documentació inèdita vinculada als hereus de Moner demostra que la taula procedeix d'Enviny, on el col·leccionista va adquirir-la l'any 1848¹⁰⁷⁴.

¹⁰⁷⁰ AMB, notari Lorenzo Poncio del Grado, 1495, fols. 8v-9r. Esmentem aquest document a VELASCO 2006a, 46.

¹⁰⁷¹ MADURELL 1944, 53. En alguna ocasió s'ha arribat a confondre la personalitat de pare i fill. Ho aclarim a VELASCO 2000, 13-16.

¹⁰⁷² Es tracta de la Nativitat i la Dormició (núm. inv. 78.18). Vegeu HARASZTI-TAKÁCS, 1982 (1966), cat. 4-5; NYERGES 1996, 33-34. És possible que a l'ermita d'Enviny es custodiés un segon retaule gòtic del qual en desconeixem l'autor (esmentat a *Àlbum* 1929, 94).

¹⁰⁷³ VELASCO 2011, 110.

¹⁰⁷⁴ L'existència d'aquesta col·lecció era fins ara desconeguda, i solament se'n conservava memòria entre els descendents de Moner, així com en la vintena de pintures que encara es custodien a l'antiga residència familiar a Fonts. Sortosament, la localització d'un inventari força detallat de la col·lecció, recentment ingressat a la Biblioteca de Catalunya, ens ha permès tenir accés al contingut global, i esperem en el futur poder-lo estudiar amb deteniment. Des d'aquestes línies agraïm a Anna Gudayol, cap de la secció de manuscrits de la Biblioteca de Catalunya les facilitats concedides per a la

Pel que fa a la resta d'obres que se li han atribuït, Gudiol i Alcolea van agrupar un conjunt de treballs que va permetre dibuixar el perfil d'un artista amb una important presència en determinades regions de Catalunya i Aragó¹⁰⁷⁵. Li van atribuir una trentena d'obres, algunes conservades i altres només conegudes per testimonis gràfics, entre les que es comptaven retaules complets i altres fragmentaris. Van situar un primer grup d'obres a la zona del Pallars i altres àrees lleidatanes, un segon al Baix Cinca, i un darrer a la zona d'influència del seu obrador de Benavarri. Malgrat el gran avenç que va suposar la proposta de Gudiol i Alcolea, una observació atenta del conjunt de treballs que van atribuir-li demostra que responen a dos grups d'autoria diferenciada.

En la nostra opinió, aquestes desigualtats obligaven a reelaborar els catàlegs de dits artistes, ja que s'apreciaven concomitàncies molt evidents entre algunes obres atribuïdes a Espallargues i altres que clarament calia incloure entre els treballs finals de Pere Garcia. Així, existeix una llarga distància entre la pintura primerenca de Garcia i el grup d'obres estilísticament vinculat als retaules de Sant Joan de Lleida i Montanyana (cat. 21-22), executats en un moment en què cal pensar en la col·laboració de deixebles o ajudants de taller. És precisament aquest grup d'obres el que entroncava directament amb realitzacions atribuïdes a Espallargues que, a més, res tenien a veure amb l'estil derivat del retaule signat d'Enviny. L'opció lògica, per tant, era agafar com a punt d'arrencada per a l'establiment del seu catàleg l'obra autògrafa, i relacionar amb ella totes aquelles que presentessin els mateixos estilemes. Igualment, calia extirpar del catàleg de produccions d'Espallargues totes aquelles realitzacions amb els estilemes de les obres finals de Garcia i traspasar-les al catàleg del darrer.

En definitiva, vàrem emprar el retaule signat d'Enviny per discernir quines eren aquelles obres segures de l'artista, i quines calia desvincular de la seva mà, per tal de resoldre el problema d'una producció amb uns pols estilístics excessivament oposats. El resultat va ser la reducció dràstica del conjunt d'obres que calia atribuir a Espallargues, que vam deixar constituït per les següents obres: el retaule major de la parròquia d'Enviny, signat i datat el 1490; el de l'ermita de la Mare de Déu de Soler, també prop d'Enviny; el fragment de guardapols del Museu de Lleida: diocesà i comarcal, igualment originari de la mateixa vila; el retaule d'Abella de la Conca; dues taules amb la Visitació i la Dormició del Museu dera

consulta del document, i a Sisco Amorós, que molt amablement ens informà de la seva aparició. Sobre la taula de sant Roc, vegeu VELASCO 2011, 116, fig. 39 i VELASCO 2013a, 233-234, fig. 1.

¹⁰⁷⁵ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 191-194, cat. 584-615.



Val d'Aran, originàries de Vilac; el retaule de Son, a les valls d'Àneu; un Calvari molt probablement procedent del desmembrat bancal d'aquest retaule, avui al Museo de Huesca; un conjunt de quatre taules —Anunciació, Visitació, Nativitat i Epifania— conservades a Sant Vicenç de Roda d'Isàvena (Osca), desastrosament restaurades fa uns anys; dos retaules executats per a la parroquial de Capella, un dedicat a sant Bartomeu, i l'altre, avui dispers, del qual només tenim localitzada la predel·la, al Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 64076); dues taules antigament conservades a Capella, una amb la *Maiestas Domini* envoltada pel Tetramorf, i l'altra amb la Transfiguració, únicament conegudes per sengles fotografies del 1903¹⁰⁷⁶; un retaule dedicat a la Mare de Déu originari del monestir de Sixena (Osca), del qual hem conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya els dos carrers laterals amb les representacions de sant Cosme i sant Damià (inv. 15900-15901), i la taula central al Museo Municipal de Arte Español Enrique Larreta (Buenos Aires, Argentina); i, finalment, quatre compartiments d'una predel·la —en un muntatge de dues taules— conservats al Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 44358 i 44359), dels quals es desconeix la procedència i la forma d'ingrés al museu¹⁰⁷⁷.

Aquestes són les úniques obres que podem atribuir amb plena seguretat a Espallargues, ja que presenten el mateix estil que el retaule signat d'Enviny. A la vista de la seva procedència, es evident que no va treballar en un àmbit tan extens com el seu mestre, Pere Garcia. Tot i tenir el taller establert a Benavarrí —ho deduïm de la notícia del 1495 i del testament del seu fill—, i malgrat haver executat retaules per a diverses esglésies de la Franja, veiem que la seva activitat va ser també rellevant al Pirineu lleidatà, amb retaules executats per a Enviny, Son, Abella de la Conca, Unarre i Vilac.

Un cas a part seria el de les obres que Espallargues va executar en col·laboració amb el Mestre de Vielha, sobre les quals tornarem més endavant. En canvi, la resta de realitzacions que Gudiol i Alcolea van atribuir-li presenten notòries diferències amb l'obra signada. Es tracta d'un conjunt de treballs que denota importants semblances amb obres tardanes de Pere Garcia, encapçalades pels retaules de Sant Joan de Lleida i Montanyana (cat. 21-22), i això obliga a incloure-les dins les produccions finals de Garcia. Dues de les obres que Gudiol i Alcolea van incloure al catàleg d'Espallargues, a més, les vàrem traspasar al catàleg del

¹⁰⁷⁶ FDPH, fons Burrel, clixés núms. 009 i 010.

¹⁰⁷⁷ Per a la revisió i configuració actual del catàleg d'obres de Pere Espallargues, vegeu VELASCO 2006a, 33-34 i VELASCO 2011, 115-117.

Mestre de Vielha¹⁰⁷⁸, mentre que altres dues que *a posteriori* s'han atribuït a Espallargues, un fragment de predel·la del Museo Diocesano de Barbastro-Monzón (cat. 49), i una taula amb sant Julià conservada del Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 35), també caldria incloure-les entre els treballs finals de Pere Garcia.

8.7. ELS «ALTRES» ESPALLARGUES

Com hem vist un xic més amunt, el fill de Pere Espallargues s'anomenava com el pare i es dedicava a la mateixa professió. Emperò, en el moment de fer testament el 1529 apareix com a «mercerius et mirallerius»¹⁰⁷⁹, uns oficis que altres cops també apareixen associats als pintors. De fet, a un nebot seu anomenat Jaume Espallargues, amb qui compartia unes cases a Barcelona, el documentem igualment com a miraller¹⁰⁸⁰, del que podria deduir-se que potser era pintor. Aquesta combinació d'oficis no ha d'estranyar en determinats ambients artístics, ja que els artesans cercaven un rendiment màxim dels beneficis i d'aquí que, en paral·lel, es dediquessin a tasques relacionades amb el seu ofici principal. En aquest sentit, el 1525 documentem com el pintor Enrique Fernandes devia 230 lliures —una quantitat elevadíssima— a Pere Espallargues en concepte d'un subministrament de cinquanta «rodellarum», tres-centes caretes o màscares, un retaule daurat presidit per una imatge mariana, diverses imatges, sis armaris petits igualment daurats i una pintura de format petit. Encara que el conjunt de dades corrobora que els interessos econòmics d'Espallargues fill anaven més enllà de la pintura de retaules, tot indica que la seva dedicació principal va ser aquesta, la de pintor. Ho demostra, entre altres documents, el contracte de societat que va signar el 1525 amb el pintor Antoni Almell, que igualment ens parla sobre els seus interessos professionals en matèria de pintura¹⁰⁸¹.

A Pere Espallargues fill el documentem entre 1517 i 1529¹⁰⁸², sempre a Barcelona, i no conservem cap notícia que el vinculí al territori d'on era oriünd el seu pare. Això significa que en un moment donat degué abandonar Benavarri i que es va instal·lar a Barcelona, una ciutat que li oferia un mercat més ampli i unes majors possibilitats de negoci. El trasllat a Barcelona no fou pas temporal, ja que apareix plenament integrat a la vida pictòrica de la

¹⁰⁷⁸ Es tracta d'una caixa de núvia amb l'interior de la tapa pintat, amb sant Jaume el Menor i sant Judes Tadeu, i un conjunt de taules dedicades als goigs (VELASCO 2006a, 215-225, cat. 29-30)

¹⁰⁷⁹ MADURELL 1944, 53.

¹⁰⁸⁰ MADURELL 1944, 53.

¹⁰⁸¹ MADURELL 1944, 53.

¹⁰⁸² La data de 1517 l'extraiem de SANPERE 1906, I, 11.



ciutat. Ho certifica la seva pertinença a la confraria de sant Esteve dels Freners de Barcelona, en la qual es trobaven integrats els pintors i de la que n'era prohom l'agost del 1519¹⁰⁸³. La dada demostra que devia ser un professional respectat pels seus companys d'ofici, una valoració que solament es guanyava amb anys de residència a la ciutat. Un altre aspecte que podria parlar-nos sobre la integració d'Espallargues a la capital catalana són les relacions que va mantenir amb el pintor Enrique Fernandes¹⁰⁸⁴, un mestre d'origen portuguès que es va instal·lar a Barcelona i es va convertir, formant tàndem amb el seu compatriota Pere Nunyes, en un dels artistes més sol·licitats i amb més èxit del moment. Espallargues va actuar com a fiador o avalador seu en algun contracte, la qual cosa indica una còmoda situació econòmica i que el portuguès va voler recolzar-se en un bon puntal — econòmicament parlant— de la pintura barcelonina del moment¹⁰⁸⁵.

Les dades adduïdes demostren que Espallargues va ser un pintor plenament barceloní en la seva etapa de maduresa, encara que és probable que aprengué l'ofici al taller patern, a Benavarri. És igualment plausible que un cop superada l'etapa de formació al costat del pare, decidís ampliar horitzons i es traslladés a Barcelona, on va acabar instal·lant-se definitivament. Una altra opció que no s'ha de descartar és la contrària, és a dir, que rebés la formació fora del taller familiar, una pràctica que atestem en nombrosos pintors del segle XV i XVI. L'única vinculació que podem establir entre Espallargues fill i la zona d'origen de la seva família és completament indirecta, i ve donada pel retaule que Pere Nunyes i Enriques Fernandes van executar per a l'altar de l'església de Capella (1527-1533), parròquia per a la qual el pare d'Espallargues havia executat tres retaules. És possible, per tant, que el fill hagués intercedit entre els representants d'aquella església i els pintors portuguesos, amb un dels quals hem vist que mantenia relacions directes. Amb tot, també cal tenir present que una de les persones que consta contractant el retaule de Capella és Gabriel Miró, ardiaca de Terrantona a la Seu de Lleida, que també va poder jugar el seu paper, atès que Nunyes i Fernandes havien treballat a Lleida i els devia conèixer¹⁰⁸⁶.

Del que no hi ha cap mena de dubte és que el pare va ser un pintor amb plena vinculació amb la vila de Benavarri i el territori de la Ribagorça. No consta en cap moment que

¹⁰⁸³ MADURELL 1944, 186.

¹⁰⁸⁴ MADURELL 1944, 53 i 131-132.

¹⁰⁸⁵ Sobre Nunyes i Fernandes, vegeu el ja clàssic treball de MADURELL 1944. Una revisió a BOSCH 2002-2003, 229-256.

¹⁰⁸⁶ Sobre el retaule de Capella, vegeu MADURELL 1944, 83-100 i 155-157. Pel que fa a l'activitat a Lleida d'aquests pintors, vegeu FITÉ 1992-1993, 31-40; BOSCH 2002-2003, 230-231.

desenvolupés cap etapa professional a Barcelona, malgrat que durant uns anys se l'hagi considerat un pintor originari de Molins de Rei, deducció a la qual es va arribar a partir de la inscripció del retaule d'Enviny, en la qual consta que Espallargues residia a «la vila de Molins». Gudiol i Alcolea ja van indicar que existien a Aragó i Catalunya diverses localitats amb aquest topònim, algunes al Pallars i la Ribagorça. Això sí, van remarcar que l'única que tenia la categoria de vila era Molins de Rei, per la qual cosa la van proposar com a població originària del pintor¹⁰⁸⁷. Realment, sembla poc probable que fos així, ja que el fet que el pintor inclogués el mot «vila» en la cartel·la d'Enviny no implica necessàriament que la localitat tingués aquesta categoria. Per contra, existeixen tota una sèrie d'arguments que permeten afirmar que el nostre pintor troba els seus orígens en l'entorn ribagorçà. D'una banda, tenim el testimoni del fill, que el 1529 va esmentar que el seu pare era oriünd de Benavarri, al que hem de sumar-hi el document de 1495 en què apareix «mestre Pere Pallargues habitant ville de Benavarre». A aquestes informacions podem afegir-hi que la totalitat de retaules coneguts d'Espallargues procedeixen d'indrets més o menys propers a aquesta localitat, i que cap d'ells és originari de les contrades barcelonines. Per tant, sembla que cal descartar l'opció de Molins de Rei i decantar-nos, en canvi, pel llogarret ribagorçà dels Molins, dins el terme municipal d'Areny, a escassos quilòmetres de Benavarri¹⁰⁸⁸. Amb tot, la dada de 1495 entra en contradicció amb el fogatge aragonès d'aquell mateix any, que a Benavarri es va efectuar el 18 de novembre. El cens de població solament recollia els caps de casa, i pel que a nosaltres ens interessa, l'únic membre de la família Espallargues que consta a Benavarri és un tal Joan¹⁰⁸⁹. En aquella data Pere havia de ser cap de casa per força, i el fet que no aparegui com a tal podria deure's a dos motius, d'una banda, a que ja fos mort, o bé que per motius laborals hagués traslladat la seva residència aquell mateix any a un altre indret, just abans d'efectuar-se el fogatge.

En aquest sentit, hem d'esmentar un document inèdit de 19 d'abril de 1524, en el qual Pere Espallargues, pintor de la vila d'Albelda, adquireix dues «sorts» de terra a l'esmentada localitat¹⁰⁹⁰. De quin Espallargues es tractava, de l'autor del retaule d'Enviny, del seu fill establert a Barcelona, o d'un tercer pintor amb aquest nom oriünd d'Albelda i que no havia estat documentat fins ara? En principi, no el podem identificar amb el que apareix

¹⁰⁸⁷ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 191.

¹⁰⁸⁸ VELASCO 2006a, 45-46.

¹⁰⁸⁹ SERRANO 1997, II, 370.

¹⁰⁹⁰ Es tracta d'un pergami reaprofitat com a coberta d'un manual notarial de 1545 del notari Joan Espallargues, conservat a l'arxiu de l'Ajuntament d'Albelda. Des d'aquestes línies agraïm a l'amic Joan Rovira que ens informés sobre l'existència d'aquest document.



documentat a Barcelona per les mateixes dates, ja que era incompatible ser considerat «habitant» de dos indrets de forma simultània, categoria que només s'aconseguia després d'alguns anys de residència continuada. Sí seria factible, en canvi, que es tractés del seu pare, l'autor del retaule d'Enviny, ja que aquesta residència a Albelda el 1524 podria explicar que no aparegués com a cap de casa al fogatge aragonès de 1495. El fet que Espallargues s'instal·lés a Albelda no havia d'implicar-li grans canvis a nivell professional, ja que podia continuar desenvolupant la seva activitat dins la mateixa àrea on fins al moment ho havia fet.

Tanmateix, tampoc podem descartar que aquest Espallargues resident a Albelda el 1524 fos un tercer pintor homònim, fins ara desconegut pels especialistes. De ser aquesta l'opció correcta, caldria veure'l com un parent dels altres dos pintors homònims, atès que seria excessivament casual que un tercer pintor amb aquest nom, i sense vincle amb els dos anteriors, aparegués documentat en una àrea en què els artesans dedicats a la pintura no devien ser tants. En resum, no sabem del cert si aquest Espallargues documentat a Albelda és el mateix mestre que el 1490 va signar el retaule d'Enviny, que el 1495 resideix a Benavarri, i que ja era mort el 1529. El que és gairebé segur és que no es tracta del pintor homònim que documentem pels mateixos anys a Barcelona, i que era fill de l'anterior.

Un altre aspecte que sembla clar és que els Espallargues van arrelar a Albelda a la primera meitat del segle XVI, ja que a banda del pintor, a la vila es documenta un notari anomenat Joan Espallargues el 1545. Fins i tot, segons ha documentat Gual, el 1638 encara apareixen en aquella localitat membres de la família, en concret, «Pubill Pallargues»¹⁰⁹¹, la qual cosa demostra un fort arrelament de la nissaga al llarg dels segles. Els orígens de la família cal situar-los, molt probablement, a Lleida ciutat, on Lladonosa va documentar alguns membres al segle XIII —Guillem d'Espallargues, el 1241—, i sobretot a la següent centúria, quant els Espallargues apareixen dedicant-se al negoci dels draps, un dels més boiants en aquell moment a la capital del Segre¹⁰⁹².

Pel que fa als lligams dels Espallargues amb Benavarri, és força rellevant que a la localitat es documentin membres de la família des de principis del segle XVI i fins ben entrat el segle XVIII, una pervivència que també demostra una profunda vinculació a la vila, tot i que alguns membres com Pere Espallargues fill es traslladessin a Barcelona. Malgrat la desaparició de la documentació medieval de Benavarri impedeix efectuar un seguiment

¹⁰⁹¹ GUAL 2003, 159.

¹⁰⁹² LLADONOSA 1972-1974, I, 323 i 554.

complet de la nissaga, un llibre de Baptismes conservat a l'arxiu parroquial proporciona nombroses dades que permeten corroborar aquest arrelament. Així, el 6 de març de 1529 documentem com a padrina de bateig a la muller de Romà Pallargues. El 24 de febrer de 1534 ho fa el propi Tomàs Pallargas; el 12 de desembre de 1535, el 15 de desembre de 1536 i el 5 de setembre de 1538 ho fa la muller del darrer; mentre que el 18 de juny de 1543 es bateja a un fill de Tomas Pallargas anomenat Medard¹⁰⁹³.

De la mateixa forma, als llibres de visites pastorals conservats a l'Arxiu Capitular de Lleida es documenten diversos membres de la família Espallargues residents a Benavarri, en aquest cas, gràcies a que van establir diversos beneficis a les dues esglésies de la vila. Ho veiem el 1543 amb Joan Espallargues, que en posseïa un a l'altar major de Santa Maria, així com amb els hereus d'Antoni Espallargues, que eren patrons d'un benefici instituït a l'altar de sant Antoni a l'església de Sant Miquel. A la mateixa església, a l'altar de sant Esteve, hi havia un benefici que, entre altres prebendes, posseïa una renda de trenta sous sobre unes cases de l'abans esmentat Tomás Pallargues. Força més tard, el 1597, apareix un eclesiàstic anomenat Medard Pallargues integrat dins el Capítol de l'església de Santa Maria, a qui probablement cal identificar amb el personatge homònim batejat el 1543, esmentat més amunt. Ja al segle XVII, tenim que el 1637 un altre Tomàs Espallargues era vicari de sant Miquel i propietari d'un dels beneficis de l'altar de sant Andreu. Set anys més tard, els hereus de casa Espallargues continuaven sent patrons d'aquest benefici, mentre que els hereus d'Antoni Espallargues ho eren d'un altre, a l'altar del sant Crist de la mateixa església. La darrera notícia que ens parla sobre dades d'aquest tipus data del 1737, i fa referència, de nou, a l'altar de sant Andreu de l'església de sant Miquel i la possessió d'un benefici per part de la casa Espallargues¹⁰⁹⁴.

8.8. PERE ESPALLARGUES, DEIXEBLE DE PERE GARCIA

Un cop reconstruït el periple vital del nostre artista i de la seva família, cal tornar sobre el seu treball com a pintor. Com ja hem vist en ocupar-nos del Mestre de Vielha, els especialistes han coincidit en assenyalar que Espallargues va ser un dels membres del taller de Pere Garcia. Han estat les afinitats estilístiques i llur hipotètica col·laboració en les últimes produccions del darrer, les que han portat a considerar-lo deixeble seu.

¹⁰⁹³ APB, Llibre de Baptismes, fols. 3r, 18v, 21v, 24v, 29v i 40v.

¹⁰⁹⁴ Recollim aquestes informacions de CASTILLÓN 1998, 67, 71, 76, 94, 98 i 111.



En el cas del Mestre de Vielha, la identificació que hem proposat entre ell i Bartomeu Garcia és un argument de pes per explicar l'existència de relacions professionals directes amb Pere Garcia i, a la vegada, per justificar les clares afinitats que es donen entre l'obra d'ambdós. En el cas de Pere Espallargues, en canvi, no tenim cap indici documental que permeti acostar-lo a la figura del seu hipotètic mestre. Han estat els lligams detectats entre les seves obres els que han portat a l'establiment d'una hipotètica relació personal. Clarament, es tracta d'un pintor caracteritzat per un estil que reinterpreta les pautes establertes per Garcia, encara que amb una habilitat tècnica bastant inferior. Post fou el primer en assenyalar-ho¹⁰⁹⁵, opinió a la qual s'ha sumat la resta de la historiografia. Contínuament s'ha remarcat la presència de la mà d'Espallargues en obres de Garcia executades a partir de la dècada dels setanta del segle XV, entre aquestes el retaule de l'antiga església de Sant Joan de Lleida (cat. 21). Amb tot, no és tan senzill detectar la intervenció d'Espallargues en aquestes obres i, malgrat el que s'ha afirmat, no va col·laborar en la pintura del retaule lleidatà, com tampoc ho va fer el Mestre de Vielha. Pot afirmar-se, fins i tot, que la intervenció d'Espallargues en obres del taller de Garcia és molt menys important del que s'acostuma a dir. En aquest sentit, l'únic retaule en el qual es detecta la intervenció d'Espallargues —i també la del Mestre de Vielha— és a la predel·la del retaule de Montanyana (cat. 22), un conjunt que Garcia degué executar cap a 1470-1485. Podem observar-ho si comparem el rostre de santa Apol·lònia del bancal de Montanyana amb el de santa Llúcia de la predel·la procedent de Capella conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya, el de la mateixa santa del retaule de Son, o el de la Maria de la Visitació de Vilac (fig. 121)¹⁰⁹⁶. Si tenim en compte que el retaule de Montanyana s'ha de datar entre 1470 i 1485, caldrà situar la col·laboració d'Espallargues amb Garcia dins aquest marge de temps, però ignorem el moment en què va independitzar-se del mestre.

Si fem cas dels detalls que es donen a la inscripció del retaule d'Enviny, un cop Espallargues es va independitzar de Pere Garcia, degué instal·lar el seu taller al llogarret de Molins o, si més no, a Benavarri. A manca de documents que ho il·lustrin amb claredat, és molt probable que això succeís poc després de la seva intervenció a Montanyana, cap a 1470-1485. La seva autonomia com a pintor segurament va coincidir amb el sojorn del seu mestre a Barbastre (1482-1485) per executar el retaule major del monestir de Sant Francesc. Encara que ens movem dins del terreny especulatiu, és molt probable que

¹⁰⁹⁵ POST 1938, 238-314.

¹⁰⁹⁶ VELASCO 2006a, 32-33.

Espallargues no es desplaçés a aquella localitat per auxiliar-lo, ja que el 1483 es documenta als pintors Franci Joan Baget i Pau Reg residint a casa de Pere Garcia, com hem tingut ocasió d'analitzar. Bartomeu Garcia, en canvi, a qui sí documentem el 1484 a Barbastre, és possible que es traslladés per col·laborar en aquesta important comanda. En conclusió, la presència d'aquests tres pintors dins l'entorn de Pere Garcia potser ja ens parla de la independència professional d'Espallargues.

8.9. PERE ESPALLARGUES I EL MESTRE DE VIELHA: COL·LABORADORS HABITUALS O PUNTUALS?

Ens manca molta informació sobre les pautes i sistemes de treball dels pintors que van treballar a les nostres terres durant els segles del gòtic. I no ens referim a qüestions relatives a la tècnica, sinó a temes directament vinculats a la pràctica comercial o empresarial. Als contractes hi sol aparèixer tot estipulat, des dels materials, passant pel fraccionament dels pagaments o, fins i tot, les escenes a representar. En canvi, hi ha molts aspectes al voltant de l'execució de les obres que, en ocasions, ens resten amagats. És el cas de les aliances professionals. Va ser molt habitual a l'Europa de la Baixa Edat Mitjana que els pintors s'associessin entre ells per tal de satisfer un encàrrec puntual, o bé per formar societats que s'allargaven en el temps i que derivaven en la realització de diferents treballs. Aquestes associacions també es rubricaven davant notari, i la documentació ens ha deixat algun testimoni¹⁰⁹⁷. Malauradament, a Catalunya sembla que aquest tipus de pràctiques no van ser tan habituals com en altres regions més properes, cas de l'Aragó, on sí conservem diversos contractes signats entre pintors per tal de formar societats.

Si fem aquestes consideracions és perquè en el cas dels deixebles o seguidors de Pere Garcia trobem alguns indicis que podrien parlar-nos d'una col·laboració d'aquest tipus. No hi ha cap document que ho atesti, però les vinculacions estilístiques existents entre Espallargues i el Mestre de Vielha, així com l'existència d'alguna obra que permet intuir la presència d'ambdues mans, podrien demostrar-ho. Ho veiem en un fragment de predel·la amb la representació de dos parelles de sants conservat a l'església de sant Julià d'Unarre, a les Valls d'Àneu, el qual fa uns anys va aparèixer reaprofitat com a balda d'una prestatgeria de la sagristia del temple. Un cop restaurat, avui llueix a la parròquia (fig. 122). Centrant-nos en l'anàlisi detallada dels estilemes que atesten aquesta dualitat de mans, si ens fixem

¹⁰⁹⁷ Per al panorama aragonès, vegeu FERNÁNDEZ 1997, 39-49. En relació amb el cas català YARZA 1983-1985, 129-169; YARZA 1986, 381-405.



en la santa millor conservada i l'acarem amb altres personatges del Mestre de Vielha, veurem que s'està seguint un prototip habitual del pintor. Apreciem una llarga cabellera recollida amb diadema, que dóna lloc a la formació d'un espai triangular al front, seguint el característic tractament dels trets facials del mestre —nas prominent, barbata pronunciada, etc. Igualment, el cap del sant Sebastià d'Unarre troba un bon paral·lel en el sant Julià del retaule de Sant Pere de Tabernas (Museu Diocesà de Barbastro) (fig. 123). Els estilemes del pintor a l'hora de fer els rostres, amb tot, no semblen gaire presents. No trobem dos dels més característics, la línia vermella de la part baixa del globus ocular, ni tampoc les dues línies negres que marquen la separació entre els llavis de la boca, omnipresents en els seus treballs. Deduïm, per tant, que tot i intervenir en l'execució, l'acabament de les façs no li va correspondre a ell.

En canvi, als rostres sí que es detecten clarament els estilemes d'Espallargues. Si comparem la faç de la mateixa santa amb la Llúcia de la predel·la de Capella (Museu Nacional d'Art de Catalunya), o amb la Mare de Déu de la Visitació de Vilac (Musèu de la Val d'Aran) (fig. 124), veurem que existeixen afinitats en els contorns del rostre, al voltant dels ulls o en la manera d'articular la zona que abasta celles, nas i ulls. També observarem com, en tots els casos, es repeteixen altres estilemes. Sota les celles, al voltant dels ulls i a la dreta del nas es perfila una ombra que serveix per emfatitzar els trets. A més, en l'espai que resta entre el nas i el llavi superior apareix una forma ombrejada que, de nou, connecta el rostre de la santa d'Unarre amb els altres dos. Afirmacions similars es podrien realitzar si comparéssim el sant Fabià d'Unarre amb el sant Nicolau del bancal de Capella, o amb el sant Blai del guardapols del retaule de Son (fig. 125). Per tant, vist el conjunt dels vincles estilístics esmentats, tot porta a pensar que a Unarre es va produir una col·laboració entre els dos artífexs, tal vegada justificada per l'aliança laboral a què hem al·ludit.

La predel·la d'Unarre, amb tot, no és l'única obra on Pere Espallargues i el Mestre de Vielha van treballar de forma conjunta. En aquest sentit, la intervenció d'ambdós pintors en un mateix encàrrec ja la vam detectar en un retaule de procedència desconeguda conservat al Museo Nacional de San Carlos de Mèxic DF, tradicionalment atribuït al Mestre de Vielha (fig. 126)¹⁰⁹⁸. A l'espera de poder efectuar una anàlisi *in situ* del conjunt o, com a mínim, a partir de bon material fotogràfic, varem proposar que el gruix de l'obra fos assumit pel Mestre de Vielha, la mà del qual predomina per sobre de la d'Espallargues. De fet, l'estil del

¹⁰⁹⁸ VELASCO 2006a, 50-53.

darrer únicament el detectem a la taula central, en concret als rostres dels personatges. Ho observem amb força claredat al de la Mare de Déu, com s'aprecia si l'acarem amb la taula central del retaule d'Abella de la Conca i amb la mateixa representació del de Son. Els compartiments laterals, per contra, semblen obra exclusiva del Mestre de Vielha.

Som conscients que és arriscat formular una proposta de societat entre pintors a partir solament del testimoni de dues obres. Emperò, existeixen altres arguments que poden donar consistència a la proposta. Primerament, hem de tenir present que tant el Mestre de Vielha com Pere Espallargues van realitzar altres retaules a les valls d'Àneu, tot i que per separat. També cal tenir en compte que ambdós van intervenir al retaule de Montanyana (cat. 21), la qual cosa demostra que, en un determinat moment, van coincidir a l'obrador del seu mestre. El temps que van estar col·laborant al taller de Pere Garcia segurament va servir per a que establissin una relació que, amb el pas del temps, va poder derivar cap a altres camins, com el que aquí explorem. És plausible que aquest aprenentatge al costat de Garcia motivés l'establiment d'una sèrie de vincles personals i relacions professionals que, avui per avui, són difícils de precisar. Altrament, és altament significatiu que tots dos artífexs treballassin amb notable èxit en unes mateixes contrades, entre elles, la Val d'Aran, el Pallars o la Franja i, fins i tot, en alguna parròquia concreta, com és el cas de Vilac, cosa que porta a considerar la relació que van poder mantenir en termes de col·laboració.

Hi ha un aspecte que sobresurt per sobre de la resta, el paper de la vila de Benavarri en la trajectòria de tots dos mestres. Allà, a la capital de l'antic comtat de Ribagorça, era on Pere Garcia va tenir taller establert en diferents moments de la seva vida, i en aquest punt hem de treure novament a col·lació la proposta d'identificació del Mestre de Vielha amb Bartomeu Garcia, pintor de Benavarri. La localitat, a més, va ser també una vila important en la trajectòria de Pere Espallargues, ja que hi va residir. Aquesta coincidència, òbviament, atorga més consistència als vincles amb els Garcia. És evident que amb Bartomeu es coneixien, i es van formar, a més, dins el mateix taller. A partir d'aquí, la possibilitat d'una aliança professional que expliqui la intervenció conjunta a Unarre i al retaule de Mèxic, es reforça.

Un cop mort Pere Garcia, Espallargues potser va fixar el seu interès en el control del mercat pictòric d'una zona fins aleshores sota l'influx del primer. Això segurament devia xocar amb els interessos dels hereus de Garcia, que molt probablement van intentar continuar l'obrador familiar amb Bartomeu al capdavant i amb dos objectius ben clars: el



manteniment dels ingressos d'un taller que rebia força encàrrecs, i la monopolització del mercat pictòric d'una determinada contrada geogràfica¹⁰⁹⁹. Va ser aquest context d'interessos comercials, la coincidència en el lloc de residència i, a més, la formació obtinguda en el marc d'un mateix taller, els que van poder portar a l'establiment d'una hipotètica societat entre Espallargues i el Mestre de Vielha-Bartomeu Garcia que no sabem fins a quin punt es va allargar en el temps. Solament així pensem que es poden entendre certes coincidències, entre altres, el treball conjunt en obres com els retaules d'Unarre i Mèxic, o el fet de compartir una mateixa àrea de treball al llarg de la Franja i determinades regions pirinenques. Serà difícil escatir si el vincle va ser entre iguals, o bé si ens trobem davant una relació en què un pintor se situa per sobre de l'altre. Certament, aquesta darrera hipòtesi és poc probable, ja que Espallargues pintava retaules de forma autònoma, com a mínim, des de 1490, i Bartomeu Garcia des del 1487. Sigui com vulgui, a Unarre i al retaule conservat a Mèxic hi predomina la mà del Mestre de Vielha per sobre la de Pere Espallargues, cosa que podria deixar entreveure, tal vegada, un paper més important del primer.

¹⁰⁹⁹ Seria un procés similar al que s'ha descrit per al taller de Lluís Borrassà (RUIZ 1997a, 66 i 81) o Bernat Martorell (RUIZ 1998b, 431-440).



9. CATÀLEG RAONAT

CONSIDERACIONS GENERALS

Aquest catàleg presenta el global de treballs que en la present tesi atribuïm al pintor Pere Garcia. No inclou, per tant, aquelles obres que algun cop han estat atribuïdes al pintor, però que a dia d'avui la historiografia ha rebutjat. Tampoc s'han inclòs certes realitzacions aparegudes en comerç amb atribució al mestre, i que, de forma rotunda, han de ser descartades perquè no presentar els seus estilemes.

El catàleg es troba endreçat cronològicament, a partir de les mateixes etapes que hem establert als capítols introductoris: comença pels treballs saragossans del mestre, i fineix amb el grup més nombrós d'obra coneguda i conservada, la relativa al seu darrer moment d'activitat. En aquest sentit, no s'inclouen aquells treballs del taller de Blasco de Grañén en què Garcia hi va col·laborar, atès que considerem que cal considerar-los dins el catàleg del primer. Seguint el mateix criteri, sí que hem inclòs totes aquelles realitzacions en què el taller de Pere Garcia té un protagonisme important, atès que la direcció del mestre hi és al darrere i s'intueix clarament la seva manera de fer. Aquestes obres que considerem de taller són les incloses a partir de l'apartat «Darrers treballs: cap a 1470-1485», és a dir, les encapçalades pel retaule de Sant Joan de Lleida i el de Montanyana i que abasten des del número 21 fins al 55.

Els conjunts van numerats amb una numeració que es respecta en tota la tesi, per facilitar les crides que contínuament farem a una obra que hem analitzat prèviament, o que ho farem en un moment posterior. Cada fitxa tècnica conté una sèrie de camps d'identificació bàsics, a més d'altres tres que aporten informacions més explicatives: les diferents localitzacions de l'obra o canvis de propietari al llarg dels anys, les restauracions documentades, i la bibliografia específica. Pel que fa al primer d'ells, el criteri que s'ha seguit es presentar per ordre cronològic els diferents indrets, propietaris, establiments comercials o col·leccions en què la peça apareix documentada, especificant en cada cas la ciutat o poble de localització i la data. Amb això aconseguim un recull exhaustiu del pedigrí de cada obra i una reconstrucció de la seva fortuna contemporània.

Les informacions que s'inclouen en cada estudi monogràfic són de naturalesa molt diversa. Comencem per la reconstrucció de la història de cada conjunt, detallant aquelles qüestions que aporten informació rellevant sobre la «vida» de l'obra en el seu entorn cultural i arquitectònic. Aquesta tasca és interessant en el cas de treballs conservats *in situ*, o d'aquells desapareguts durant la Guerra Civil i que encara es preservaven a l'indret per al qual van ser executats. En canvi, quan parlem d'obres emigrades de les esglésies d'origen, focalitzarem els nostres esforços en la presentació de tota la informació disponible sobre el seu periple dins l'àmbit del mercat d'art i el col·leccionisme, o sobre la forma com van ingressar en determinats museus. Aquests aspectes han estat força cops negligits pels historiadors de l'art

medieval, però com es comprovarà, a banda de reconstruir els periples dels objectes, molts cops aporten informacions imprescindibles per poder associar un fragment de retaule a un conjunt que mai s'havia vinculat o, fins i tot, suposen la descoberta de la procedència original.

Altrament, els diferents estudis d'aquest catàleg raonat inclouen descripcions més o menys exhaustives de les obres que s'estudien, així com anàlisis iconogràfiques de detalls concrets o de programes complets. Aquestes anàlisis són més o menys profundes en funció de la informació disponible i de la rellevància de les obres. És a dir, no es desenvoluparan en aquells casos en què no conservem prou elements representatius del que va ser el retaule original, o bé si es tracta de taules isolades que presenten escenes o motius prou coneguts i estudiats. Igualment, quan un tema iconogràfic ja hagi estat analitzat en un estudi del present catàleg, si reapareix en una obra estudiada més endavant, no es tornarà a desenvolupar per evitar redundàncies i repeticions innecessàries. D'altra banda, cada fitxa inclou a la part final una sèrie de referències i al·lusions explícites a paral·lels que trobem en l'obra del pintor, per situar així la seva cronologia i els referents més propers, que molts cops s'acompanyen de crides a treballs d'altres pintors en benefici d'una contextualització més completa. Es recolliran, a més, els esments més significatius de l'obra en la historiografia del pintor, per deixar constància de la fortuna atributiva de cada treball i la seva evolució al llarg dels anys.

Finalment, els estudis d'aquest catàleg no s'ocupen d'aquelles qüestions que tenen a veure amb la realització de les obres en cas que es conegui documentació directa, o bé informacions indirectes que permetin la datació del conjunt de torn, o l'establiment del seu promotor. Amb tot, sí que s'hi trobaran breus al·lusions a aquestes qüestions perquè esdevindran obligades a l'hora de situar cada realització en el seu context. Les argumentacions raonades caldrà cercar-les en els capítols introductoris de la tesi, ja que bona part d'ells els hem estructurat cronològicament presentant la trajectòria de l'artista per etapes a partir de les dades que ens ofereixen els documents, ja siguin directes o indirectes.

El resultat final del catàleg, lògicament, és desigual. Hi ha determinats retaules de Pere Garcia que els conservem encara als altars per als quals van ser concebuts, gairebé intactes, i conservem, a més, documentació i dades que faciliten la reconstrucció de la seva història artística des del segle XV fins al XXI. Un retaule preservat íntegrament permet efectuar anàlisis iconogràfiques detallades, de les quals podem extreure determinats missatges subjacents en la pintura, o idees i exaltacions doctrinals que els promotors van voler transmetre amb la plasmació d'uns temes i no d'uns altres. Això és molt difícil en cas d'aquells conjunts desllorigats o conservats molt parcialment, ja que la desmembrament d'un cicle iconogràfic, si l'historiador de l'art no pot reconstruir-lo a partir de la virtualitat associativa, trenca la seqüència del missatge original i el fa desaparèixer. Aquesta és la raó per la qual alguns estudis seran força complets i desenvolupats, mentre que altres esdevindran ben migrats i limitats a la filiació estilística que justifica la inclusió en el catàleg d'obres del pintor.



SARAGOSSA. INICIS I FORMACIÓ DEL PINTOR (1445-1450)

CAT. 1

RETAULE MAJOR DE L'ESGLÉSIA PARROQUIAL DE VILLARROYA DEL CAMPO (SARAGOSSA)

Cronologia: 1445-1450

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: 738 x 415 cm

Localització: església parroquial de Villarroya del Campo (Saragossa).

Restauracions: 1987, restaurat pel taller diocesà de La Cartuja, en el marc del conveni signat entre la Diputació Provincial de Saragossa i l'Arquebisbat de Saragossa.

Bibliografia: POST 1938, 224-227, fig. 61; ABBAD 1957, 538; GUDIOL 1955, 301; GUDIOL 1971, 48 i 79, cat. 173; LACARRA-MARCOS-DOMÍNGUEZ 1987, 245-246; LACARRA 1990b, 97-115; LACARRA 1991b, 500-505; RUIZ 1999a, 134-136; RUIZ 2000a, 292-293; VELASCO 2005, 34-36; VELASCO 2005-2006, 81-103; VELASCO 2012a, 32-35, fig. 6; MACÍAS 2013, 75-96; MACÍAS 2014, 390-394.

Villarroya del Campo es troba a la província de Saragossa, ben a prop de Daroca. A l'altar major de la parroquial de la vila es conserva actualment un muntatge factici format per taules procedents de tres retaules diferenciats, tal com el va poder veure Post en la seva visita a l'església abans de la Guerra Civil Espanyola (fig. 127)¹. Primerament, tenim un conjunt de taules que formaven part d'un retaule dedicat a la Mare de Déu, que és el que a nosaltres ens interessa. A banda, hem d'esmentar el bancal inferior, dedicat a la Passió i atribuït a Martín de Soria, així com una sèrie de compartiments relacionats amb Juan Rius i Domingo Ram que formarien part d'un tercer moble: una Resurrecció, el bancal superior amb el Crist de Dolors i diferents representacions de sants i santes, dos fragments de guardapols amb sengles àngels, i dos carrers laterals amb escenes de la vida de les santes Justa i Rufina².

Ens trobem davant d'un retaule de clara exaltació mariana en què es posa èmfasi tant en el cicle de la seva infantesa, com en alguns dels goigs i, finalment, en el posterior cicle de la mort i glorificació³. El cos del moble s'estructura en cinc carrers, de quatre pisos d'alçada cadascun d'ells, tot i que en origen només en tenia tres. La diferència s'explica per l'afegitó de la Coronació al carrer central, i de les taules dedicades a les santes Justa i Rufina als carrers dels

¹ POST 1938, 224-227.

² Vegeu els estudis de LACARRA-MARCOS-DOMÍNGUEZ 1987, 245-246 i LACARRA 1990b, 97-115 arran de la restauració del conjunt.

³ Per a l'anàlisi iconogràfica del conjunt remetem a LACARRA 1990b, 97-115; LACARRA 1991b, 500-505 i MACÍAS 2013, 75-96.

extrems. El conjunt el presideix la taula central, amb la Mare de Déu i el Nen entronitzats, envoltats d'àngels músics i flanquejats, a banda i banda, per la Magdalena i santa Caterina d'Alexandria, que duen els seus atributs característics (fig. 128). El cicle narratiu s'inicia a l'esquerra de l'espectador, amb la història de Joaquim i Anna i la infantesa de Maria. Comença amb l'Expulsió del Temple dels pares de la Verge (fig. 129), compartiment avui situat a la part superior del segon carrer lateral per l'esquerra, però que en realitat s'emplaçava al remat del carrer més exterior, tal com ho palesa la cresteria superior. Aquest espai avui és ocupat per una de les taules atribuïdes a Joan Rius i Domingo Ram. La lectura s'efectua d'esquerra a dreta i de dalt a baix i, per tant, la història continua al carrer contigu, amb l'Anunci a Joaquim (fig. 130). Descendim un nivell i trobem l'Anunci a Anna (fig. 131), seguit de l'Abraçada davant la Porta Daurada (fig. 132), una de les escenes més representatives de la llegenda. Al pis inferior, a l'esquerra, es situa el Naixement de la Verge (fig. 133), i a la seva dreta la Presentació al Temple de Maria (fig. 134). Si passem a l'altra banda del moble, al carrer contigu al central, localitzem el primer dels goigs de la Verge, l'Anunciació (fig. 135). El cicle continuava amb l'Adoració del Nen (fig. 136), avui emplaçada just a sobre de l'escena que acabem d'esmentar, tot i que originàriament es trobava rematant el carrer exterior de la dreta. Al segon nivell apareix l'Epifania (fig. 137), i a continuació la Presentació de Jesús al Temple (fig. 138). A sota, la Dormició de la Mare de Déu (fig. 139), escena que es complementa temàticament amb la següent, la conducció del cos de Maria vers el lloc en què havia de ser sebollida (fig. 140). El cicle acaba amb la Coronació de la Mare de Déu pel seu fill (fig. 141), escena situada just a sobre del compartiment principal. Al cim, la representació del Calvari remata el moble a la part superior (fig. 142).

Els lligams amb les produccions de Blasco de Grañén són força intenses, especialment dins el terreny compositiu, i no tant quant a l'estil. A banda, les taules palesen una lleugera empremta flamenquitzant que mai es troba en la producció del mestre aragonès. Pel que fa als paral·lels amb obres de Pere Garcia, els estilemes del rostre de la Mare de Déu central lliguen amb la Maria del retaule dels dominics de Cervera (cat. 13), el sant Miquel de l'Ametlla de Segarra (cat. 14) o la santa Bàrbara del Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 16), totes elles obres de Garcia dels anys cinquanta (fig. 40). D'igual forma, els trets facials de la majoria de personatges que apareixen representats a Villarroja entronquen directament amb les realitzacions barcelonines de Garcia, com el retaule de les santes Clara i Caterina de la Catedral de Barcelona (cat. 10). S'intueix clarament en comparar el Crist de la Crucifixió (fig. 142) amb el que apareix al darrer retaule esmentat (fig. 196), o amb el del Calvari de Villalba Sasserra (cat.



12) (fig. 216). Els lligams es poden fer extensius al retaule de Sant Quirze i Santa Julita del Museu Diocesà de Barcelona (cat. 11) (fig. 206), procedent de Sant Quirze del Vallès, executat així mateix durant els anys en què el mestre es mostrà actiu a Barcelona. Si ens fixem en els àngels que apareixen a la Coronació de Villarroya, veurem que tenen el seu paral·lel directe amb els de l'escena del degollament de Julita (fig. 42). Les semblances s'expliquen per la proximitat cronològica entre elles, ja que el retaule de Villarroya va ser executat coincidint amb l'estada del pintor a Saragossa, cap a 1445-1450, mentre que els conjunts barcelonins es van realitzar durant el període en què Garcia va romandre al front de l'obra del difunt Bernat Martorell, és a dir, entre 1456 i 1460.

Per altra part, els trets definitoris dels personatges femenins de Villarroya del Campo són també els típics de les produccions primerenques de Garcia, com ho proven les concomitàncies existents amb alguna de les dones que apareixen al desaparegut Naixement de la Verge de la parròquia de Benavarri (cat. 7). Paga la pena fixar-se en una de les que apareixen al Naixement de Villarroya, que mostra el mateix tipus de rostre que la que apareix a primer terme a la taula ribagorçana, a la dreta de l'espectador (fig. 43). De la mateixa manera, el sant Pere de l'escena del seguici funerari de la Mare de Déu és molt semblant al personatge homònim d'un dels compartiments del Musée Goya de Castres (cat. 6) (fig. 44). Hem de fer notar que el prototip seguit és directament deutor de Blasco de Grañén, i així ho proven les similituds amb el que apareix al Sant Sopar del bancal del retaule d'Ejea de los Caballeros⁴. En altres casos, emperò, al moble de Villarroya es donen les constants habituals en moments més avançats de la trajectòria de Garcia, i es detecten, fins i tot, trets que retrobarem en obres com el retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21), que cal situar en un moment molt més avançat de la seva trajectòria. Així, el sant Joan Evangelista del Calvari presenta un rostre idèntic al del sant Joan Evangelista i al del rei Herodes del Banquet del conjunt lleidatà (figs. 261 i 263).

El mestratge que Blasco de Grañén va exercir sobre Pere Garcia es detecta de forma clara en la taula central de Villarroya (fig. 128). Aquest prototip marià de marededéu amb el Nen entronitzats correspon a un model iconogràfic àmpliament difós a l'Aragó durant el període internacional, i que va ser popularitzat per Blasco de Grañén. Post ja ho va apuntar quan encara no es coneixia la identitat del mestre, i posteriorment ho va reafirmar Lacarra⁵. L'autor del retaule de Villarroya coneixia bé aquest model, que es fa present en obres com la taula central del retaule de Tarassona (Fundación Lázaro Galdiano, Madrid), la del retaule d'Albalate

⁴ Reproduït a LACARRA 2004a, 54, fig. 20.

⁵ POST 1930c, 212-216, figs. 333-334; LACARRA 1988, 25-34. Cfr. VELASCO 2005-2006, 88.

del Arzobispo (Museo de Zaragoza), la de la col·lecció Ibercaja (Saragossa), o les dels conjunts de Lanaja i Ontinyena, totes elles executades als anys trenta i quaranta del segle XV per Blasco de Grañén⁶. Es mostra la Verge Maria com a Reina del Cel, entronitzada i coronada, acompanyada pel seu Fill i per un nombre variable d'àngels que fan sonar instruments musicals. Ella acostuma a dur l'habitual ram de lliris, reemplaçat a Villarroya per un de roses, mentre al Nen se'l presenta en gairebé tots els casos —llevat de Lanaja— duent en una mà l'esfera terrestre rematada per l'estendard cruciforme, mentre beneeix amb l'altra. Existeixen, a més, infinitat de detalls que emparenten la representació de Garcia amb les de Blasco de Grañén com, per exemple, l'estructura del setial, el mantell de la Verge i les seves decoracions de brocat daurades, el fermall i el cingol que el complementen, o el ribet gofrat que el perfila per la part exterior. Garcia va apropiat-se del prototip explotat amb èxit pel seu mestre, i el va emprar sense variacions destacades en un primer moment, per a després, això sí, reinterpretar-lo amb notable fortuna a la taula central del retaule de Bellcaire d'Urgell (cat. 6) (fig. 168). Va conservar-ne els trets distintius elementals, però va introduir una sèrie de modificacions compositives i iconogràfiques específiques, com el tipus de tron representat, que va obligar-li a situar els àngels de manera diferent i a major escala. També, van desaparèixer el ram de lliris i l'esfera com atributs dels protagonistes, cosa que suposa la introducció d'uns altres, en aquest cas, els fruits i el creixent de lluna. Finalment, pot esmentar-se el despullament i l'agosarat canvi de posició que presenta el Nen de Bellcaire d'Urgell.

Amb sensibles variacions, aquest model marià va ser recreat per altres pintors, com l'autor d'una taula conservada al Städel Museum de Frankfurt am Main, algun cop identificat amb Bonanat Zahortiga⁷; o en treballs de Pasqual Ortoneda, com veiem als retaules de la Secuita, Cabassers i Vilafranca del Penedès, especialment al darrer d'ells⁸. Un tercer mestre de l'entorn aragonès que va fer seu el tipus icònic descrit és l'autor d'una taula servada en temps de Post a la col·lecció de Lázaro Galdiano de Madrid⁹. El mateix podem dir de l'autor d'un compartiment principal de retaule procedent d'Estopanyà, a la Franja, conservat avui al Museu Nacional d'Art

⁶ Per a les obres esmentades vegeu LACARRA 2004a, 26, 31, 38, 163 i 196. Van ser precisament aquestes semblances les que van portar Lacarra a relacionar el retaule de Villarroya amb el taller de Blasco de Grañén (LACARRA 1990b, 102).

⁷ POST 1930c, 216-218, fig. 335; STEPANEK 2003, 275.

⁸ Reproduïts a MATA 2005a, 158-161; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 140, cat. 428, fig. 713; RUIZ 2005b, 150-151.

⁹ POST 1950, 387-389, fig. 159.



de Catalunya¹⁰. Relacionat amb el cercle dels Arnaldín, mostra una cultura figurativa que no s'allunya de la dels pintors als que ens venim referint, com apunta la connivència amb l'arquetip que analitzem.

Un cop fixada la filiació estilística del retaule de Villarroya del Campo, cal veure com es materialitzen els deutes compositius de les seves escenes amb obres efectuades per Blasco de Grañén. Són nombrosos els paral·lels que poden establir-se, per exemple, amb el retaule d'Ontinyena (Osca)¹¹. En aquest darrer conjunt apareixen la totalitat d'escenes representades a Villarroya, tot i que en el context d'un cicle menys desenvolupat. L'esquema general d'ambdós retaules és similar, cosa que es fa especialment palès als respectius carrers centrals, estructurats amb una taula principal sobremuntada per una Coronació i el Calvari. Centrant-nos en alguns casos concrets, veiem com l'Anunci a Joaquim (fig. 130) i la Presentació de la Verge (fig. 134) són gairebé calcs compositius, amb personatges caracteritzats de forma similar. Quant a l'Anunciació de Villarroya (fig. 135), els protagonistes són especialment deutors dels que Blasco de Grañén va representar a Ontinyena i, també, encara que en menor grau, dels del retaule d'Anento¹². Tot i això, compositivament, el paral·lel més clar el trobem en una obra no relacionada amb el saragossà, sinó amb un artífex aragonès avui encara desconegut. Es tracta d'un retaule conservat en una col·lecció particular de Verona, i les semblances amb Villarroya es palesen, sobretot, en l'estructura arquitectònica de l'habitacle en el qual transcorre l'acció¹³. Un altra connexió amb la pintura aragonesa la trobem en la figura de l'àngel, molt en la línia del representat a l'Anunciació del retaule d'Alloza (Museo de Zaragoza), un conjunt que s'ha datat vers 1445¹⁴.

Per altra banda, l'esquema general de l'Adoració dels pastors (fig. 136) és el mateix que a Ontinyena, encara que s'adverteixen lleus variacions. A l'escena d'Ontinyena Josep apareix a primer terme, mentre que a Villarroya se'l va situar a sota de l'estable. D'igual forma, a Jesús no se'l va emplaçar a terra, a diferència del que era habitual en aquells anys, sinó que es troba dins la menjadora dels animals, com també succeeix al tríptic que Blasco de Grañén va executar per a l'església de Belchite, desaparegut durant la Guerra Civil¹⁵. En totes aquestes

¹⁰ Va ingressar amb motiu de l'adquisició de la col·lecció Plandiura, juntament amb dos compartiments laterals, la Dormició i l'Enterrament, que se suposen procedents del mateix moble. Vegeu ALCOY 1992, 287-289.

¹¹ Per al retaule d'Ontinyena, vegeu LACARRA 2004a, 158-164, figs. 64-68.

¹² Per a l'escena d'Anento, vegeu LACARRA 2004a, fig. 50.

¹³ Vegeu LIMENTANI 2001, 21-30.

¹⁴ GUDIOL-AINAUD DE LASARTE 1948, fig. 10.

¹⁵ LACARRA 2004a, fig. 72.

obres, en canvi, destaca la inclusió de la petita olla en la qual Josep cuina alguna cosa, particularitat iconogràfica procedent de l'entorn germànic¹⁶. Altrament, a l'Epifania de Villarroya (fig. 137) trobem una estructura d'estable idèntica a la d'Ontinyena i, a més, la Maria i el Nen formen un grup que es representa seguint el model emprat per Blasco de Grañén a Lanaja i Belchite¹⁷. D'igual forma, la disposició dels personatges de la Presentació de Jesús al Temple (fig. 138) és la mateixa que a Ontinyena, però a banda, segueix molt de prop les composicions que Blasco de Grañén va emprar a Belchite i en una taula tal vegada procedent de Tarassona. S'allunya, per contra, de la del retaule d'Anento¹⁸. A la Dormició (fig. 139), el patró emprat per Pere Garcia és novament fidel a la composició d'Ontinyena, de la que n'extreu nombrosos detalls, sobretot els relacionats amb la caracterització de les figures. Personatges com Maria, Crist, sant Pere o sant Joan Evangelista troben el seu paral·lel directe a Villarroya. L'esquema general, a la vegada, és el mateix que Blasco de Grañén va emprar a Anento¹⁹, atestat sobretot en la disposició obliqua del llit de la Verge. De nou, tant Maria com Crist recorden clarament el model adduït. Per contra, el compartiment en què els apòstols duen el cos de Maria per ser sebollit (fig. 140), presenta una composició invertida en relació a Ontinyena, tot i que amb la mateixa configuració espacial i amb personatges que repeteixen gestos i actituds, com els jueus que s'agenollen per tocar el cos de la Mare de Déu.

Un altre conjunt de l'entorn de Blasco Grañén que interessa analitzar en aquest context és el retaule major de Santa María la Mayor de Tosos (Saragossa), un muntatge factici d'època barroca que incorpora un seguit de compartiments procedents d'un moble gòtic anterior. Va ser atribuït a l'antic Mestre de Lanaja²⁰, tot i que Lacarra prefereix no vincular-lo directament al mestre, sinó al seu taller²¹. El conjunt ha de cridar la nostra atenció perquè, tal com hem vist amb el retaule d'Ontinyena, hi localitzem algunes composicions que connecten directament amb el retaule de Villarroya. De nou, la taula central reproduïx el tant conegut model difós per Blasco de Grañén, amb una Mare de Déu que recorda tots els casos ja esmentats i que sembla servir de pauta a Garcia per realitzar la de Villarroya²². Quant a l'Anunci a Joaquim²³, presenta una composició invertida en relació a Villarroya (fig. 130), sobre el qual cal recordar

¹⁶ Sobre aquesta qüestió concreta, vegeu PROSKE-VAN-HEERDT 1995, 111-126; ALCOY 1995a, 194-201.

¹⁷ LACARRA 2004a, figs. 9 i 72, respectivament.

¹⁸ LACARRA 2004a, figs. 72, 16 i 52, respectivament.

¹⁹ LACARRA 2004a, fig. 48.

²⁰ GIMÉNEZ-NACHÓN, 1967, amb un bon aparell gràfic.

²¹ LACARRA 2004a, 190-194, figs. 84-88.

²² LACARRA 2004a, 194, fig. 88.

²³ LACARRA 2004a, 191, fig. 84.



que seguia el model d'Ontinyena. Tot i això, veiem com el gest de l'ancià és el mateix, mentre que l'àngel anunciador també ha rebut un tractament anàleg. Per contra, han desaparegut els dos pastors que acompanyaven el pare de Maria. Més intensos són els lligams amb l'Anunci a Anna, que a Villarroya (fig. 131) i Tosos s'ha articulat segons l'esquema emprat per Blasco de Grañén a Lanaja²⁴, tot i que de manera invertida. Interessa observar la tanca del jardí en què es produeix l'aparició de l'àngel, amb una estructura completament anàloga a la de Villarroya, sobretot pel que fa al mur i la porta. La col·locació dels personatges en l'espai és també la mateixa.

A l'Epifania de Tosos²⁵, el grup format per la Mare de Déu, el Nen i Melcior recorden el de Villarroya (fig. 137), però la composició general ha rebut un tractament desigual, tal com succeeix a la Presentació de Jesús al Temple, en què sí trobem el mateix entorn arquitectònic (fig. 138). A la Dormició (fig. 139)²⁶, el nexa es troba, sobretot, en la figura del Crist que acull l'ànima de la difunta Maria, mentre que la Coronació (fig. 141) esdevé un altre dels compartiments amb més analogies, ja que Garcia repeteix la composició emprada per Blasco de Grañén a Ontinyena, Lanaja, Oto i Tosos, amb els dos protagonistes representats seguint patrons similars, amb l'única diferència que a la segona són els àngels els qui coronen a la Mare de Déu²⁷. De nou, Garcia segueix un model que va heretar del seu mestre, i que tornarà a emprar poc després a Benavarri (cat. 7) (fig. 177). Sorprenentment, l'esquema continuarà tenint èxit en l'obra d'un altre dels pintors importants del darrer gòtic a l'Aragó, Juan de la Abadía el Vell, que el va copiar en un compartiment de retaule conservat al Musée des Arts Décoratifs de París, i en una taula únicament coneguda mitjançant una fotografia de l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona (figs. 181-182)²⁸. També trobem una composició molt similar, tot i que de forma invertida, al retaule de l'ermita de la Coronació d'Erla, avui custodiat a la parroquial de la vila, obra de Tomás Giner i Arnau de Castellnou (fig. 59)²⁹.

El retaule de Villarroya del Campo és l'obra més rellevant del període saragossà de Pere Garcia. No coneixem dades que permetin saber en quines dates va ser executat, per la qual cosa, en genèric, cal situar-lo entre 1445 i 1450, en funció dels documents que atesten la presència de Garcia a la capital aragonesa. L'aprenentatge del de Benavarri al taller de Blasco

²⁴ LACARRA 2004a, 33, fig. 8.

²⁵ LACARRA 2004a, 192, fig. 85.

²⁶ LACARRA 2004a, 192, fig. 86.

²⁷ LACARRA 2004a, figs. 64, 3, 62, i 87, respectivament.

²⁸ Per a la taula de París vegeu BLANC 1998, 73-75, que va detectar els lligams existents amb l'obra coneguda per la fotografia de l'Institut Amatller d'Art Hispànic (IAAH, clixé Gudiol 66684).

²⁹ Sobre el retaule d'Erla, vegeu PUEYO 1943, 57-62; LACARRA 1979, 14-17.

de Grañén resta palès no només en l'afinitat d'estil amb el mestre, sino també en la utilització d'unes mateixes composicions amb les quals Garcia segurament va entrar en contacte durant el sojorn a l'obrador de Blasco de Grañén.

Post va atribuir el retaule al Mestre de Sant Quirze³⁰, però un cop aquest va ser identificat per Gudiol amb Pere Garcia, l'obra no es va integrar dins el seu catàleg. Aquest darrer investigador el va incloure entre les produccions del Mestre de Riglos, juntament amb altres obres que Post havia adscrit al Mestre de Sant Quirze³¹. Estudis posteriors el van relacionar, primer, amb Jaime Arnaldín, mestre sense obra coneguda³², i, després, amb el taller de Blasco de Grañén³³. Personalment l'hem considerat un treball inicial de Pere Garcia³⁴, mentre que altres especialistes es decanten per retornar a la proposta de Gudiol i mantenir l'atribució al Mestre de Riglos³⁵.

³⁰ POST 1938, 224-227.

³¹ GUDIOL 1955, 301; GUDIOL 1971, 47-48, cat. 169-185.

³² LACARRA-MARCOS-DOMÍNGUEZ 1987, 246.

³³ LACARRA 1990b, 97-115; LACARRA 1991b, 500-505.

³⁴ VELASCO 2005-2006, 81-103; VELASCO 2012a, 32-35, fig. 6.

³⁵ RUIZ 1999a, 134-136; MACÍAS 2013, 75-96; MACÍAS 2014, 390-394.



CAT. 2

RETAULE DE SANTA ANNA I LA MARE DE DÉU

Procedència: desconeguda

Cronologia: 1445-1450

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: 161 x 156,5 cm³⁶

Localització: col·lecció Charles Deering (Sitges, 1918); hereus de Charles Deering, castell de Tamarit (Tarragona) (fins 1988); Sotheby's (Madrid, 1988); col·lecció particular.

Restauracions: no documentades.

Bibliografia: ANÒNIM, 1918, 47; POST 1938, 227-228, fig. 62; GUDIOL 1955, 301; GUDIOL 1971, 48 i 79, cat. 172; RUIZ 1999a, 134; RUIZ 2000a, 293; VELASCO 2005-2006, 91-93, figs. 5-7; MACÍAS 2013, 96-97, figs. 56-58; MACÍAS 2014, 394-396, fig. 9.

La primera notícia que tenim sobre aquest retaule la trobem al número monogràfic que la *Revista de Arquitectura* va publicar sobre el palau Maricel de Sitges l'any 1918³⁷. Aquesta luxosa residència era propietat del magnat nord-americà Charles Deering (1852-1927), i era també l'indret on custodiava la seva important col·lecció d'art hispànic³⁸. El retaule de la Mare de Déu i Santa Anna es trobava emplaçat al denominat «salón de fiestas» a sobre d'un bufet neogòtic d'inspiració francesa, segons detectem en la fotografia que es va publicar a la revista en qüestió (fig. 143). Una segona fotografia (Arxiu Fotogràfic de Barcelona, fons Francesc Serra), també de cap a 1918, ens ofereix una visió més general del saló i detectem la presència d'aquesta i altres pintures medievals de la col·lecció³⁹.

L'obra és una d'aquelles que no va endur-se Deering el 1921 quan va marxar cap a Estats Units després d'enemistar-se amb Miquel Utrillo, la seva persona de confiança a Sitges i assessor en matèria de col·leccionisme⁴⁰. Juntament amb altres importants realitzacions medievals de la col·lecció, el retaule va traslladar-se al castell de Tamarit (Tarragona), que també era propietat dels Deering⁴¹. En morir el col·leccionista el 1927, les obres més importants de la seva

³⁶ Les mides les hem obtingut de *Sotheby's*, 1988, cat. 4. Tanmateix, a COLL 2012, 372 es donen unes mides diferents (130 x 119 cm).

³⁷ ANÒNIM 1918, 47.

³⁸ Sobre el col·leccionista i les obres que integraven la seva col·lecció vegeu, entre altres, BASSEGODA 2007, 119-152; BASSEGODA-DOMÈNECH 2011, 35-57; COLL 2012; SÁNCHEZ 2014, 423-432.

³⁹ La imatge apareix reproduïda a BASSEGODA 2007, 145, fig. 17. L'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona també conserva diverses fotografies de l'obra (clics Gudiol B-1046/B-1049)

⁴⁰ Sobre els motius que van portar Deering a marxar de Sitges i emportar-se la col·lecció, vegeu les novetats que es publiquen a COLL 2012, 277-346; SOCIAS 2013, 395-406.

⁴¹ BORRÀS 1986, 52.

col·lecció foren donades a l'Art Institute de Chicago, entre elles el celebèrrim Sant Jordi i la Princesa de Bernat Martorell. Posteriorment, va ser venut l'edifici que les havia albergat a Sitges, el palau Maricel, en el qual encara romanien una part de la col·lecció. Anys després l'hereu de Charles Deering, James Deering Danielson, després d'un intent fallit per a que les obres conservades a Tamarit s'integressin al patrimoni públic català, va organitzar una subhasta pública a Madrid amb els béns artístics que quedaven de la col·lecció. La venda va efectuar-se el 26 de juny de 1986, però el nostre retaule no figura a la relació de lots que es van oferir⁴². En canvi, sí que apareix en una venda posterior, del 31 de maig de 1988, amb reproducció a color al catàleg corresponent (fig. 144)⁴³. La taula, amb equívoca atribució a Bernat Despuig i Jaume Cirera, es va vendre juntament amb altres obres de la col·lecció⁴⁴, però a dia d'avui en desconeixem la localització.

No existeix cap dada documental fiable que permeti escatir la procedència aragonesa del conjunt, però l'estil la confirma. En data recent, a més, Isabel Coll ha relacionat amb l'obra una informació relativa a l'antiquari Joan Cuyàs, que era un dels proveïdors habituals de Deering a l'hora de farcir d'obres el seu palau de Maricel⁴⁵. Segons es va publicar a la revista *Vell i Nou* el 27 de març de 1915:

«Ha regresado de su viaje a tierras de Lérida, el anticuario e inteligente restaurador señor Cuyàs. Entre otras interesantes adquisiciones, ha traído como fruto de su viaje, una serie de ocho tablas catalanas del siglo XV, representando la vida de la Virgen, que vienen a aumentar las piezas notables de su colección. De estas tablas tendremos el gusto de dar a nuestros lectores una reproducción gráfica en uno de sus números»⁴⁶.

La relació entre la cita i el retaule de Santa Anna i la Mare de Déu no és directa, però esdevé perfectament factible perquè Deering era client de Cuyàs —va comprar-li, per exemple, diferents materials petris procedents del santuari del Tallat (Urgell)—⁴⁷, i perquè el nostre retaule està dedicat parcialment a la Mare de Déu i presenta, a més, vuit compartiments. El vincle amb Cuyàs és interessant, ja que era un antiquari que es movia per terres lleidatanes i

⁴² En aquesta venda van adquirir diversos lots la Generalitat Valenciana, la Generalitat de Catalunya i el Museu de Navarra, entre altres. Vegeu BORRÀS 1986, 41-52; MIRALPEIX 2004, II, 756; COLL 2012, 372.

⁴³ Sotheby's, 1988, cat. 4.

⁴⁴ Sobre aquesta segona venda agraïm les informacions que ens ha facilitat Sebastià Sánchez Sauleda.

⁴⁵ VELASCO 2013a, 270-271; SÁNCHEZ 2013, 152-153.

⁴⁶ COLL 2012, 220 i 392, nota 35.

⁴⁷ MARÈS 2000, 236; SÁNCHEZ 2012, 153.



aragoneses a la recerca d'objectes, i va poder ser en el marc d'aquest àmbit d'actuació que adquirís el retaule que posseïa Deering⁴⁸.

Qui primer va estudiar el retaule des del punt de vista estilístic va ser Chandler Rathfon Post, que en va destacar el fet que fos part «of the Deering Collection which has not been transported to Chicago but stills remains at Tamarit»⁴⁹. El conjunt es troba estructurat en tres carrers, presidit per una representació de l'Anna Triple, amb el Calvari rematant l'obra al cim (figs. 145-146). Al carrer de l'esquerra de l'espectador es desenvolupa, molt sintèticament, la història dels pares de la Verge, amb l'Expulsió del Temple, l'Anunci a Santa Anna (fig. 147) i l'Abraçada davant la Porta Daurada. A la dreta, tres goigs, Anunciació, Adoració del Nen i Epifania (fig. 148). Malauradament, res se sap de la predel·la que devia completar el moble. Com bé reconeixia Post, resulta fàcil advertir que l'obra fou executada pel mateix pintor que va treballar a Villarroya del Campo (cat. 1), com ja hem apuntat en un altre capítol d'aquesta tesi en ocupar-nos de les vinculacions estilístiques que en justifiquen l'atribució.

Dins el terreny compositiu, els lligams amb el retaule de Villarroya del Campo també són manifestos. L'evidència més clara es dona en l'Anunci a santa Anna, en què s'aprecia una solució general calcada, amb la reparició, àdhuc, del personatge femení de dins de l'edifici de la dreta de l'espectador (figs. 131 i 147). Es repeteix una particularitat que no és pas anecdòtica, i que no és altra que la inscripció del filacteri sostingut per l'àngel, on es llegeix el mateix text, «Anna la tua oracio es oida», escrit en català. Quelcom similar pot afirmar-se en el cas de l'Expulsió del Temple, l'Anunciació i l'Adoració del Nen⁵⁰. A la darrera veiem com l'estable es situa sota una empallissada en la qual els troncs es disposen d'una manera semblant, sense oblidar-nos de la configuració de les roques que envolten l'indret. En aquesta escena, a més, es repeteixen un parell de particularitats iconogràfiques que tampoc són gratuïtes: el sant Josep cuiner i la col·locació de Jesús dins la menjadora dels animals. Les afinitats entre ambdós conjunts es donen, fins i tot, en aspectes tant secundaris com els arquets de l'obra de fusteria que rematen cadascuna de les taules a la part superior. Tots els aspectes adduïts ens porten a situar l'obra dins les produccions primerenques de Garcia a Saragossa, seguint una datació paral·lela al retaule de Villarroya, és a dir, entre 1445 i 1450.

⁴⁸ VELASCO 2013a, 270-271. La revista *Vell i Nou*, el mateix 1915, es va fer ressò d'aquesta activitat en terres d'Aragó: «(...) el senyor Cuyás ha retornat del séu viatge a l'Aragó» (ANÒNIM 1915a, 4).

⁴⁹ POST 1938, 227. L'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona conserva diverses fotografies de l'obra (clixés Gudiol B-1046/B-1049).

⁵⁰ Les inscripcions en català ja van cridar l'atenció de Francesc Ruiz (RUIZ 1999a, 134; RUIZ 2000a, 293), que va possibilitar que tinguessin a veure amb l'activitat de l'autor del conjunt a la Franja.

CAT. 3

COMPARTIMENTS D'UN RETAULE DEDICAT A LA MARE DE DÉU

Procedència: desconeguda

Cronologia: 1445-1450

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides:

Mare de Déu i el Nen, donant i àngels músics: 162 x 100 cm

Presentació de Jesús al Temple: 100 x 65 cm

Resurrecció de Crist: 100 x 65 cm

Anunci de la Mort de la Mare de Déu i Dormició de la Mare de Déu: 92 x 122 cm, els dos compartiments junts

Trasllat del cos de la Mare de Déu i Lliurament del cíngol a sant Tomàs: 98 x 123 cm, els dos compartiments junts.

La resta, desconegudes.

Localització:

Mare de Déu i el Nen, donant i àngels músics: en comerç, Xavier Vila (Barcelona, 1982).

Presentació de Jesús al Temple: Bacri Frères (París, abans de 1938); col·lecció particular (París, data indeterminada); Aste Boetto (Gènova, 2011); Galeria Coll & Cortés (Madrid-Londres, 2012).

Resurrecció de Crist: Bacri Frères (París, abans de 1938); col·lecció particular (París, data indeterminada); Aste Boetto (Gènova, 2011); Galeria Coll & Cortés (Madrid-Londres, 2012).

Ascensió: antiga col·lecció Mateu (Barcelona, abans del 1941).

Pentecosta: antiga col·lecció Mateu (Barcelona, abans del 1941).

Adoració del Nen i Epifania: col·lecció particular de Moulins-sur-Allier (França, abans del 1958).

Trasllat del cos de la Mare de Déu i Lliurament del cíngol a sant Tomàs: col·lecció particular de Moulins-sur-Allier (França, abans del 1958).

Anunci de la Mort de la Mare de Déu i Dormició de la Mare de Déu: col·lecció García de Haro (Barcelona, abans de 1941); col·lecció Domènec Teixidó (Barcelona, fins el 1961); Museu Nacional d'Art de Catalunya (ingrés el 1961; inv. 69113).

Restauracions: la taula amb la Mare de Déu i el Nen, donant i àngels músics mostra importants repintats, producte de la seva entrada al mercat d'art i antiguitats. La Presentació de Jesús al Temple i Resurrecció de Crist havien estat objecte d'una intervenció antiga que va comportar la separació d'ambdues taules i l'afegit d'una de les redortes torxades —caldria veure quina d'elles, a través d'una inspecció física. Després de la seva venda el 2011, han estat objecte d'una nova restauració que ha suposat, en principi, l'afegit d'uns estels daurats al mantell de la Mare de Déu de l'escena de la Presentació. Aquests estels no apareixen a les fotografies antigues, i deduïm que s'han afegit amb l'objectiu de dissimular el repintat general al que ha estat sotmès el mantell, així com per igualar-lo amb el que llueix Maria a l'altre compartiment, en el qual sí que observem d'origen la seva presència. Els dos compartiments del Museu Nacional d'Art de Catalunya han estat restaurats amb motiu de l'exposició *Baglioni del Medioevo. Arte románica e gótica dal Museu Nacional d'Art de Catalunya* (1999). Aquesta intervenció va determinar que les redortes torxades dels extrems havien estat afegides.

Bibliografia: POST 1941, 32-37, figs. 12-14; POST 1958, 687, fig. 302; GUDIOL 1955, 301; *Exposición* 1963; CAMÓN 1966, 330-331; GUDIOL 1971, 47 i 79, cat. 176 i 182; RUIZ 1999a, 134-136; RUIZ 2000a, 292-293; VELASCO 2005-2006, 98-102, figs. 13-14 i 16; LACARRA 2012a, 12-17; LACARRA 2012b, 18-25; MACÍAS 2013, 97-104, figs. 59-66 i 68-69; MACÍAS 2014, 396-398, figs. 10-12.



A principis del segle XX Chandler Rathfon Post va estudiar un nombrós conjunt de compartiments de retaule que es trobava en mans dels antiquaris Bacri Frères a París⁵¹. Post dubtava si relacionar-los amb dos o tres retaules diferents, ja que dos grups de taules dedicades a sant Blai i santa Llúcia (figs. 8-14 i 18) podien haver format part, o bé de dos mobles diferenciats, o bé d'un retaule de doble advocació⁵². El tercer grup venia donat per dos compartiments amb la Presentació de Jesús al Temple i la Resurrecció de Crist (figs. 149-150). Eren més grans que els de sant Blai i santa Llúcia, i malgrat presentar el mateix treball de fusteria, l'historiador nord-americà no va dubtar a l'hora d'adscriure-les a un moble independent⁵³. Ambdues taules, després de romandre uns anys en mans privades, van aparèixer en comerç a Itàlia el 30 de maig de 2011 (Aste Boetto, Gènova) i, posteriorment, a Madrid (Coll & Cortés), cosa que ha permès tenir coneixement de la seva policromia⁵⁴.

Una sèrie d'indícis van portar a Post a associar a aquestes dues taules marianes quatre més que la tradició antiquària feia procedents de la zona de Terol⁵⁵, conservades en mans particulars: dos compartiments-coronaments —pel seu remat mixtilini— amb l'Ascensió i la Pentecosta, de l'antiga col·lecció Mateu (Barcelona) (figs. 151-152)⁵⁶; i un Anunci de la Mort i una Dormició de la Mare de Déu, de la col·lecció García de Haro (Barcelona), avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. 155)⁵⁷. Més endavant, va relacionar amb el mateix retaule quatre compartiments més conservats en una col·lecció particular de Moulins-sur-Allier (França), amb l'Adoració del Nen, l'Epifania (fig. 153), el Trasllet del cos de la Verge per sebollir-la i el Lliurament del cíngol a Sant Tomàs (fig. 154)⁵⁸. Tot plegat fa que avui es coneguin deu episodis dels dotze que, probablement, presentava el retaule en origen. Gudiol, per la

⁵¹ POST 1941, 29-32.

⁵² Sobre aquestes taules, que nosaltres atribuïm al taller de Blasco de Grañén i en les quals pot detectar-se la intervenció de Pere Garcia, vegeu l'apartat dedicat a la formació del nostre pintor a l'obra del primer.

⁵³ POST 1941, fig. 12.

⁵⁴ Per a la subhasta a Itàlia vegeu *Asta* 2011, 268-269, cat. 268-269. Els antiquaris madrilenys que les posseïen les van incloure en un catàleg autoeditat en què van ser estudiades per Lacarra (LACARRA 2012a, 12-17; LACARRA 2012b, 18-25). A l'Institut Amatller d'Art Hispànic es conserva una fotografia que les localitza a París en data indeterminada (IAAH, clixé Robert David, núm. 389).

⁵⁵ Tradició que recull GUDIOL 1955, 301.

⁵⁶ POST 1941, 35, sense reproducció gràfica. A les fitxes de l'Institut Amatller d'Art Hispànic, clixés B-679/B-681 es llegeix, entre altres coses, «Origen: Riglos», informació a la que no podem donar credibilitat. De fet, Gudiol no esmenta aquest detall a la seva catalogació (GUDIOL 1971, 79, cat. 182).

⁵⁷ POST 1941, 35, fig. 13. IAAH, clixés B-318/B-321; RUIZ 2000a, 292-293.

⁵⁸ POST 1958, 687, fig. 302.

seva part, va atribuir totes les taules al Mestre de Riglos, encara que reagrupant-les en dos conjunts diferenciats, d'una banda les de la col·lecció Mateu, i de l'altra, la resta⁵⁹.

Fa uns anys Francesc Ruiz va retornar al plantejament de Post i les va considerar integrants d'un únic moble. Fins i tot, va efectuar una proposta de reconstrucció hipotètica en què seguia el model del retaule de Villarroja del Campo (cat. 1), és a dir, amb quatre carrers laterals —dos a cada banda del carrer central— i tres nivells d'alçada⁶⁰. El cicle, desenvolupat en dotze episodis, és possible que s'iniciés amb l'Anunciació, la Visitació —no conservada ni coneguda per fotografia—, seguida de l'Adoració del Nen, l'Epifania, la Presentació de Jesús al Temple i la Resurrecció, totes elles al costat esquerra del moble. A l'altra banda hi trobaríem, de dalt a baix i d'esquerra a dreta, l'Ascensió, la Pentecosta, l'Anunci de la mort de Maria, la Dormició, el Trasllat del cos de Maria i el Lliurament del Cíngol a sant Tomàs⁶¹.

Com es pot veure, es tractava d'un cicle molt similar al de Villarroja del Campo, tot i que aquí es va prescindir dels episodis vinculats a la infantesa de Maria. Es focalitzava l'atenció, a més, en els Goigs i en els episodis de mort i glorificació de la Verge. En relació amb els darrers, criden l'atenció algunes solucions iconogràfiques, com la presència del Trasllat del cos de Maria i el Lliurament del cíngol a sant Tomàs, que justificava l'assumpció en cos i ànima de la Mare de Déu⁶². Totes dues escenes les retrobem en alguns conjunts propers a Blasco de Grañén, i el mateix passa amb el detall que sigui Déu Pare, i no Crist, qui s'aparegui a Maria en el moment de la mort. Qüestions d'aquest tipus permeten afirmar que Blasco de Grañén i els pintors del seu entorn immediat van contribuir a la difusió d'un tipus de retaule que remarcava el valor de determinades escenes marianes, especialment les del cicle de mort i glorificació, que tampoc eren tan habituals en el panorama aragonès del moment⁶³.

La devoció cap als darrers moments de la vida terrenal de Maria esdevé la base del triomf d'un tipus de retaule que troba els seus precedents més immediats en els retaules valencians

⁵⁹ GUDIOL 1971, 79, cat. 176. Pel que fa a la informació que acompanya a les fotografies conservades a l'Institut Amatller d'Art Hispànic (IAAH, sense núm. de clixé, carpeta Mestre de Riglos), es pot llegir «En el extranjero. Riglos. Retablo de la vida de Jesús. Maestro de Riglos». Com en el cas anterior, la procedència de Riglos no es pot certificar. Entre les imatges conservades a la institució barcelonina no trobem les corresponents a la Presentació de Jesús al Temple i la Resurrecció, publicades prèviament per Post, cosa que impedeix saber si Gudiol les considerava pertanyents al mateix conjunt.

⁶⁰ Vegeu la proposta gràfica de reconstrucció a MACÍAS 2013, fig. 59.

⁶¹ RUIZ 1999a, 134; RUIZ 2000a, 292-293. L'existència d'una possible Visitació la manllevem de MACÍAS 2013, 98.

⁶² VICENS 2008, 65-96.

⁶³ Sobre aquestes qüestions i altres igualment relatives a la iconografia dels compartiments, vegeu MACÍAS 2013, 97-104; MACÍAS 2014, 397.



dedicats als Goigs de la Verge. Durant els segles del gòtic, tant la pintura valenciana, la del bisbat de Tortosa, com l'aragonesa van optar per incrementar en els seus retaules el nombre de passatges relacionats amb el traspàs de Maria. Per exemple, al retaule major de l'església de Guimerà pintat per Ramon de Mur (cap a 1412) —avui al Museu Episcopal de Vic—, destaquen els tres compartiments amb les escenes de l'Anunci de la mort, la Dormició i el Lliurament del cingol a sant Tomàs. Pot esmentar-se també el retaule de la Mare de Déu de Rubiols de Mora (cap a 1418), amb l'Anunci de la mort, l'Arribada dels apòstols i la Dormició; o les quatre escenes assumpcionistes del retaule de la Verge d'Ontinyena, pintat per Blasco de Grañén cap a 1435-1440, que va incorporar el Trasllet del cos de Maria⁶⁴. Aquest episodi reapareix en diverses obres relacionades amb l'entorn d'aquest pintor, la qual cosa demostra que va poder transmetre l'ús de la composició als seus deixebles.

El mateix podem dir del Lliurament del cingol a sant Tomàs, escena fortament emparentada amb la que Blasco de Grañén representà en un altre retaule dedicat a la Mare de Déu⁶⁵. A Catalunya hi ha constància documental d'un retaule contractat el 23 de juny de 1383 amb el pintor Nicolau Freton o Fretmon per a la parròquia de la Selva del Camp (Tarragona), dedicat a l'Assumpció de la Mare de Déu i en el qual sant Tomàs havia de portar la cinta⁶⁶. Cal destacar també el petit retaule de Maria i el seu Fill que es conserva al Museu de Vilafranca del Penedès, datat el 1459, conjunt que s'ha apropiat al pintor Pasqual Ortoneda i que podria procedir de la zona de la Franja⁶⁷. Entre els seguidors de Pere Garcia, cal destacar el bancal centrat per la composició del Lliurament del cingol pintat pel Mestre de Vielha, avui conservat al Musée des Arts Décoratifs de París⁶⁸.

Pel que fa a la hipòtesi de reconstrucció del retaule proposada en el seu moment per Ruiz, és força plausible si tenim en compte les mides i les semblances en els daurats i l'obra de fusteria. A més, els punxonats dels nimbes dels personatges de l'Ascensió i la Pentecosta repeteixen els

⁶⁴ L'escenificació del Trasllet del cos de Maria també va formar part d'un retaule atribuït a l'antic Mestre de Torà i, així mateix, del retaule major de l'església de Mosquerola, pintat per Pere Lembrí, conjunt que va aplegar, a més, l'Anunci de la mort, la Dormició i la Coronació. Aquest mateix artista va contractar el retaule major de l'església parroquial de Castellfort l'any 1415, que contenia l'Anunci de la mort, la Dormició i la Coronació de Maria. Vegeu GUDIOL-ALCOLEA 1986, 69, cat. 175, fig. 325, RUIZ 2012 (disponible online a <http://www.ruizquesada.com/index.php/es/retrotabulum-eses/89-retrotabulum-6>, consulta: setembre de 2015).

⁶⁵ LACARRA 2004, 195-201.

⁶⁶ PIÉ 1909, 49-50.

⁶⁷ RUIZ 2005b, 149-151.

⁶⁸ VELASCO 2006a, 203-206, en què a partir d'aquesta obra s'analitza l'episodi a la llum de les fonts i d'alguns exemples conservats a la Corona d'Aragó. En relació amb aquesta iconografia, vegeu VICENS 2008, 65-96.

mateixos motius que els de l'Anunci de la Mort de la Mare de Déu i els de la Dormició. Quant a les mides, fins fa relativament poc solament teníem coneixement de les de l'Anunci de la Mort i la Dormició de Maria (92 x 122 cm, juntes), ambdues conservades al Museu Nacional d'Art de Catalunya; així com de les del Trasllat del seu cos i el Lliurament del cíngol. En el cas de les darreres, a la fitxa de l'Institut Amatller d'Art Hispànic es comenta que mesuren 198 x 123 cm, tot i que cal pensar que l'exagerada diferència amb les anteriors es deu a un *lapsus calami* que va suposar l'afegit d'un "1" a la llargària dels dos compartiments. Per tant, es molt probable que les mides reals fossin 98 x 123 cm (juntes). Cal deduir unes mides similars per als quatre compartiments conservats fa anys a Moulins-sur-Allier que, com en el cas dels del Museu Nacional d'Art de Catalunya, també s'agrupaven dos a dos.

Ara, gràcies a la seva aparició en comerç, hem tingut accés a les mides dels compartiments amb la Presentació de Jesús al Temple i la Resurrecció de Crist, 100 x 65 cm, cadascun. Aquestes dimensions entronquen perfectament amb les que hem anat mencionant fins ara, tenint en compte que, en l'actualitat, les dues taules es presenten per separat i que caldria sumar l'amplada de cadascuna per arribar als 112-123 cm de la resta de taules. La separació d'ambdues taules, cal dir-ho, ha motivat que s'hagi afegit un pilar torçat nou, o bé a l'esquerra de la Resurrecció, o bé a la dreta de la Presentació al Temple —seria necessària una inspecció física de les taules per escatir-ho.

Encara en relació amb les dimensions de les taules, gràcies a Post sabem les de la col·lecció Mateu, Ascensió i Pentecosta, eren més petites⁶⁹. Això ha de cridar la nostra atenció, ja que si seguim com a model de reconstrucció el retaule de Villarroya, veurem que en aquell cas les taules que rematen cadascun dels carrers laterals presenten la mateixa amplària que les emplaçades immediatament a sota, com era habitual i lògic. D'altra banda, tots dos compartiments mostren alguna especificitat més que val la pena remarcar, com l'absència del vel blanc que Maria duu a l'Anunci de la Mort, la Dormició, el Trasllat del cos i el Lliurament del cíngol que, juntament amb les diferències en les dimensions, podrien fer aparèixer algun dubte quant a la seva filiació al retaule que analitzem. Sigui com sigui, queda fora de tot dubte que van ser executades pel mateix pintor. Si observem amb atenció els estilemes, detectarem un tractament similar dels rostres en acarar, per exemple, el sant Pere del trasllat del cos de Maria amb el que apareix a la Pentecosta de la col·lecció Mateu.

⁶⁹ POST 1941, 35.



Centrant-nos en aquells aspectes que permeten corroborar el vincle amb Pere Garcia, és remarcable el model compositiu i la caracterització dels personatges de la Presentació al Temple (fig. 149), descaradament similars als emprats per Garcia als retaules de Villarroya del Campo (cat. 1) (fig. 138) i Montanyana (cat. 22) (fig. 282), i encara repetit per un deixeble seu, el Mestre de Vielha-Bartomeu Garcia, en una taula servada anys enrere en mans privades a Barcelona (fig. 90)⁷⁰. Clarament s'endevina com en els tres casos són tractats de manera exacta la posició dels personatges i la configuració de l'estructura arquitectònica que emmarca l'episodi. Aspectes com el tall de la túnica del Summe Sacerdot, o el gest de Maria, podrien dur-nos a parlar de còpia o, si més no, de derivació d'un model directament comú.

D'altra banda, el Crist de la Resurrecció del retaule que aquí estudiem no es troba lluny del que forma part d'un muntatge de tres taules fragmentàries, procedents de Benavarri, conservades al Museu de Lleida: diocesà i comarcal (cat. 26) (fig. 305). Les concomitàncies compositives reapareixen a l'Adoració del Nen (fig. 153), en la qual es detecta una transposició directa del model emprat a Villarroya del Campo (fig. 136), fins i tot en els trets més anecdòtics, com la presència de Jesús dins la menjadora o la inclusió de l'olla en què sant Josep cuina quelcom. També interessa fixar-se en la repetició de la posició de Maria, agenollada, totalment de perfil i pregant. L'estructura de canyís i palla que els protegeix també ha rebut un tractament similar, així com l'espai on apareixen els animals, que sembla una mena de cova excavada, amb formes sinuoses.

Quant a l'Epifania (fig. 153), arribarem a conclusions similars si efectuem la comparança amb l'escena de Villarroya (fig. 137), tot i que caldrà invertir-la. Encara amb el mateix, el rostre de la Mare de Déu representada en ambdues composicions és completament idèntic al de la Maria de la taula central del retaule de la col·lecció Deering (cat. 2) (fig. 146), amb un vel molt semblant. Quant a les taules de l'antiga col·lecció Mateu (fig. 151-152), veurem també que ens trobem davant una mateixa mà si comparem alguns dels rostres dels apòstols amb el del sant Josep, o amb els pastors, de l'Adoració del Nen de Villarroya (fig. 136). A la mateixa conclusió arribarem si acarem l'apòstol que apareix just a sobre de Maria, a la Pentecosta (fig. 152), amb el sant Joaquim de la Presentació al Temple del retaule aragonès (fig. 134); o si fem el propi amb l'apòstol que es situa a primer terme a la Pentecosta (fig. 152), a l'esquerra de l'espectador, amb el Melcior de l'Epifania de Villarroya (fig. 137). En resum, la claríssima dependència compositiva i estilística que presenten tots aquests compartiments en relació

⁷⁰ VELASCO 2006a, 75 i 224, figs. 7 i 67.

amb el retaule major de la vila saragossana, obliga a situar aquest conjunt deslloriat de taules dins el mateix lapse cronològic, vers 1445-1450, coincidint amb el sojorn de Garcia a la capital aragonesa.

Pel que fa al desaparegut compartiment central que devia presidir aquest retaule marià, és molt probable que mostrés una imatge entronitzada de la Mare de Déu amb el Nen similar a la que trobem a Villarroya del Campo, i més si es té en compte que la majoria d'escenes dels compartiments laterals segueixen composicions que retrobem allà. En estudiar aquell conjunt, hem vist que la representació principal era hereva del model marià difós per Blasco de Grañén, que retrobem en una taula que el 1982 es trobava en comerç a Barcelona, concretament en mans de l'antiquari Xavier Vila (fig. 156)⁷¹. Representa la Mare de Déu, que duu l'habitual ram de lliris, asseguda en un aparatós tron de traceries calades, i recolzant-se el Nen sobre els seus genolls. Jesús beneeix amb la ma dreta, mentre amb l'esquerra sosté l'esfera terrestre rematada amb la banderola cruciforme al·lusiva a la Resurrecció. Tres àngels fan sonar diversos instruments musicals, mentre dos més, al fons, sostenen un vel amb decoracions de brocat. A la part baixa, a la dreta de l'espectador, un donant masculí apareix agenollat, i just al bell mig d'aquesta zona, trobem un emblema heràldic truncat amb una au de sable i un castell al camper, possiblement sobre un fons d'or —les fotografies en blanc i negre amb les que treballem no permeten confirmar-ho—, que cal associar al promotor (fig. 157). Armes similars s'acostumen a associar amb la família Martínez, però avui no estem en condicions d'anar més enllà.

Malgrat els intensos repintats que es detecten a les fotografies, apreciables especialment en els rostres dels personatges, l'atribució al Pere Garcia dels inicis sembla clara. D'una banda, s'endevina un seguiment fidedigne de l'esquema de la taula central de Villarroya del Campo (fig. 128); i de l'altra, el rostre de la Mare de Déu, un dels menys afectats per intervencions posteriors, traspua clarament els estilemes del pintor. El donant, per la seva part, recorda al que posteriorment el pintor representarà al retaule dels dominics de Cervera (cat. 13) (fig. 218), mentre l'àngel que li fa *pendant* troba el seu paral·lel ideal en qualsevol dels que apareixen a la Coronació de Villarroya (fig. 141), al de la *Maiestas Domini* amb els símbols dels Evangelistes (cat. 5) (fig. 36), i en altres figures angèliques de produccions posteriors del

⁷¹ IAAH, clixés Mas E-6209/E-6213: en la informació complementària de les fotografies la taula s'atribueix al Mestre de Riglos. Va ser esmentada per primer cop a RUIZ 1999a, 134, on es remarquen les innegables concomitàncies amb la composició anàloga de Villarroya, tot i que sense establir un vincle directe amb el conjunt de compartiments marians que aquí estudiem. Ho vàrem proposar a VELASCO 2005-2006, 100-101.



mestre, com les del martiri dels sants Quirze i Julita del retaule de Sant Quirze del Vallès (cat. 11) (fig. 42).

Res se sap de la procedència d'aquest compartiment central, però la presència de la divisa personal del donant potser permetrà en el futur establir una filiació més precisa. Entre els aspectes que podrien justificar l'adscripció de la taula al mateix retaule que els compartiments marians, en primer lloc, tenim la iconografia i el tipus marià, molt similar al que trobem a Villarroya del Campo. D'altra banda, cal tenir en compte les mides, 162 x 100 cm⁷², que es corresponen proporcionalment amb l'estructura que dibuixava el retaule original: si efectuèssim una reconstrucció hipotètica del moble⁷³, l'alçada del compartiment central seria lleugerament inferior a la suma de la de dos dels compartiments laterals, donant com a resultat una solució equivalent a la que trobem a Villarroya del Campo. Un altre aspecte que cal valorar és el tractament dels daurats, amb motius punxonats molt similars als que apareixen a les taules narratives. Igualment, les redortes torxades que flanquegen aquesta taula central —si donem per suposat que es tracta de les originals— són iguals a les de la resta de compartiments. En qualsevol cas, tots ells són elements que afavoreixen l'establiment de la vinculació, però en cap cas són arguments absolutament concloents.

Post va atribuir aquest conjunt de taules al seu factici Mestre de Bacri, però va dubtar entre aquesta filiació o incloure-les dins el catàleg del Mestre de Sant Quirze⁷⁴. Després de les aproximacions de Gudiol i de l'adscripció del conjunt de taules al Mestre de Riglos, Ruiz va ressituar el tema arran de l'estudi dels dos compartiments del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Es va preguntar pel paper que aquest pintor va tenir dins l'entorn de Blasco de Grañén, i per les innegables connexions estilístiques existents entre el seu art i la pintura de Pere Garcia, de qui es desconeixien les obres del seu període inicial⁷⁵. Personalment, això ens va servir per continuar estirant del fil i fer la proposta de traspàs d'una part del catàleg del Mestre de Riglos al del pintor ribagorçà⁷⁶, una proposta que ha estat acceptada en bona part per Lacarra en estudiar els compartiments amb la Presentació de Jesús al Temple i la Resurrecció, que ha presentat com un treball en col·laboració de Blasco de Grañén amb Pere

⁷² Les hem extret de la informació adjunta a les fotografies de l'Institut Amatller d'Art Hispànic (IAAH, clixés Mas E-6209/E-6213).

⁷³ Vegeu la reconstrucció gràfica efectuada per MACÍAS 2013, fig. 59, que no inclou la taula en qüestió.

⁷⁴ POST 1941, 34.

⁷⁵ RUIZ 1999a, 134-136; RUIZ 2000a, 292-293

⁷⁶ VELASCO 2005-2006, 81-103.

Garcia⁷⁷. Per contra, Macías prefereix continuar relacionant els compartiments d'aquest retaule marià amb el Mestre de Riglos⁷⁸.

⁷⁷ LACARRA 2012a, 12-17; LACARRA 2012b, 18-25.

⁷⁸ MACÍAS 2013, 97-104, figs. 59-66 i 68-69; MACÍAS 2014, 396-398, figs. 10-12.



CAT. 4

COMPARTIMENT DE RETAULE AMB LA TRINITAT

Cronologia: 1445-1450

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: 97 x 86 cm

Localització: col·lecció Pau Bosch (Madrid, fins el 1916); Museo Nacional del Prado (ingrés per donació el 1916; inv. 2666).

Restauracions: no documentades.

Bibliografia: GARNELO 1917, 359, núm. 34; POST 1941, 37, fig. 14; CAMÓN 1966, 330-331, fig. 324; GUDIOL 1971, 79, cat. 175; *Museo* 1996, 463 i 568, cat. 2666; RUIZ 1999a, 134; LACARRA 1999a, 50-51; LACARRA 2004b, 31-38; VELASCO 2005-2006, 101-102; MACÍAS 2013, 103-104, fig. 68; MACÍAS 2014, 397-398, fig. 12.

Com ja vàrem apuntar al seu moment⁷⁹, per format, mides i estil, aquest taula amb la representació de la Trinitat conservada al Museo Nacional del Prado (fig. 158), va poder ser el compartiment que rematava el retaule dedicat a la Mare de Déu estudiat en aquest mateix catàleg (cat. 3). Amb tot, la manca de proves contundents per afirmar-ho ens obliga a catalogar-la de forma independent. Es tracta d'un cas similar al de la *Maiestas Domini* envoltada pel Tetramorf de col·lecció particular (cat. 5), que presenta unes dimensions similars i que va poder jugar un paper anàleg en el conjunt marià esmentat.

La taula mostra Déu Pare, dins una màndorla de raigs solars, sostenint els braços de la creu del Crucificat, amb el colom de l'Esperit Sant ubicat entre els caps d'ambdós personatges i una munió d'àngels que atorguen solemnitat a l'escena. La composició segueix, per tant, l'esquema habitual del denominat «Tron de Gràcia». Garcia reprendrà el tema força anys després en un petit retaule avui conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 46)⁸⁰. La part superior de l'escena és rematada per una cresteria de fusteria daurada rematada per un floró, amb frondes a l'extradós i arquets polilobulats a l'intradós.

L'obra va ingressar al museu madrileny el 1916 procedent del llegat de Pau Bosch⁸¹. Post el va atribuir al mateix pintor amb qui relacionava alguns dels compartiments marians esmentats

⁷⁹ VELASCO 2005-2006, 101-102.

⁸⁰ Sobre la iconografia de la taula, vegeu el que es comenta a MACÍAS 2013, 103-104, a banda del que apuntem en l'estudi del retaule del museu barceloní.

⁸¹ GARNELO 1917, 359, núm. 34; CAMÓN 1966, 330-331, fig. 324; *Museo* 1996, 463 i 568, cat. 2666.

(cat. 3), tot i que sense establir-ne un vincle directe de pertinença al mateix conjunt⁸². Gudiol, en canvi, la va incloure entre els treballs del Mestre de Riglos⁸³, atribució descartada per Lacarra quan va relacionar-la amb l'autor del retaule de Velilla de Jiloca (Saragossa), el denominat «Mestre de Velilla»⁸⁴. Emperò, l'anàlisi estilística de la Trinitat demostra que no pot associar-se a les obres d'aquest pintor, com la Coronació del Museu Lázaro Galdiano de Madrid. Malgrat tractar-se d'una taula necessitada d'una neteja que permeti observar amb deteniment els estilemes del seu autor, els estilemes permeten l'establiment d'una filiació d'autoria en la línia d'allò apuntat per Post i, en concret, amb el Pere Garcia dels inicis. Així, l'àngel que s'ha emplaçat a tocar del braç dret de la creu —segons el punt de vista de l'espectador—, presenta els mateixos estilemes que els personatges angèlics del martiri dels sants Quirze i Julita del retaule de Sant Quirze del Vallès (cat. 11) (fig. 42). L'àngel que apareix a l'extrem de la part inferior esquerra recorda als representats al retaule de Villarroja del Campo (cat. 1), als de la hipotètica taula central del conjunt marià de procedència desconeguda (cat. 3) (fig. 156), o al de la *Maiestas Domini* de col·lecció particular (cat. 5) (fig. 36).

Les concomitàncies apuntades, per tant, ens fan considerar a la Trinitat del Museo Nacional del Prado com un altre dels treballs executats per Garcia durant la seva etapa saragossana, amb la possibilitat que, com la *Maiestas* esmentada, pogués haver estat el remat superior del carrer central del retaule marià de procedència desconeguda. Sobre aquesta possible adscripció al conjunt marià desllorigat, els arguments tornen a ser els mateixos que els esgrimits per al possible compartiment central: coincidència en l'estil, en les mides (97 x 86 cm), en el tipus de daurats i en l'obra de fusteria. A aquests aspectes cal afegir allò apuntat per Ruiz, que va destacar les grans similituds existents entre la figura de Déu Pare i el personatge anàleg que apareix en una de les taules del conjunt marià, la Dormició del Museu Nacional d'Art de Catalunya⁸⁵. Macías, per la seva banda, ha aportat alguns arguments estilístics que podrien reafirmar la nostra proposta⁸⁶. Malgrat tot, es tracta d'una possibilitat que no podem afirmar amb contundència, i més quant aquest paper és possible que també el jugués la *Maiestas Domini* de col·lecció particular (cat. 5).

⁸² POST 1941, 37, fig. 14.

⁸³ GUDIOL 1971, 79, cat. 175.

⁸⁴ LACARRA 1999a, 50-51; LACARRA 2004b, 31-38.

⁸⁵ RUIZ 1999a, 134.

⁸⁶ MACÍAS 2014, 398.



CAT. 5

COMPARTIMENT DE RETAULE AMB LA *MAIESTAS DOMINI* I ELS SÍMBOLS DELS EVANGELISTES

Cronologia: 1445-1450

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: 92 x 84 cm

Localització: Bacri Frères (París, abans de 1941); Galeria Bernat (Barcelona, 2006); col·lecció particular (Barcelona); La Suite Subastas (19 de març de 2015, lot 63); col·lecció particular.

Restauracions: l'entrada de la taula al mercat d'art i antiguitats ha motivat neteges i intervencions que s'aprecien a ull nu, però cap d'elles s'ha pogut documentar.

Bibliografia: POST 1941, 29; VELASCO 2005-2006, 95-96, fig. 9; VELASCO 2012a, 36; MACÍAS 2013, 115-117, fig. 86; MACÍAS 2014, 403.

Quan Post va contemplar el nodrit conjunt de compartiments de retaule que era propietat dels germans Bacri, antiquaris parisencs, la taula amb la *Maiestas Domini* que aquí estudiem (fig. 159) es trobava associada a un grup de sis compartiments dedicats a santa Llúcia (figs. 9-14) i a una predel·la dedicada a la Passió (figs. 15-17). L'aparença, per tant, devia ser la d'un retaule complet al qual li mancava la taula central. Tanmateix, al professor nord-americà no li acabava de quedar clar si aquesta associació era estilísticament factible, atès que els germans Bacri posseïen dos carrers laterals de retaule dedicats a sant Blai —avui propietat de la Galeria Bernat (Barcelona)— (figs. 18-24), estilísticament afins als anteriors, amb els quals també es podia vincular per correlació de mides, per l'afinitat en el treball de fusteria i per les semblances en el tractament dels daurats⁸⁷.

A banda, els Bacri eren igualment propietaris de dos compartiments del retaule marià que hem estudiat més amunt (cat. 3), la Presentació al Temple i la Resurrecció (figs. 149-150). Per tant, i malgrat que en aquell temps la *Maiestas* es relacionés amb les taules de santa Llúcia, també seria possible que compartís origen amb els dos darrers, i més tenint en compte que havien estat executats pel mateix pintor, ja que els dedicats als sants Blai i Llúcia es corresponen amb la producció del taller de Blasco de Grañén. No cal dir que les seves mides podrien certificar la filiació amb el retaule marià, i el mateix podem dir de l'obra de fusteria, amb les redortes i la xambrana repetint el treball de les que trobem en aquest moble dispers.

Els dubtes de Post sobre la pertinença de la *Maiestas* al conjunt dedicat a santa Llúcia es van manifestar de forma indirecta anys després, al gener de 2006, amb l'aparició en comerç de la

⁸⁷ POST 1941, 29-32.

Maiestas Domini juntament amb els carrers laterals dedicats a sant Blai. La taula amb la *Maiestas*, per tant, es va separar en un moment indeterminat dels compartiments dedicats a santa Llúcia. La galeria barcelonina que els posseïa els havia adquirit simultàniament, la qual cosa indicava que durant anys, potser, se'ls va considerar com integrants d'un mateix conjunt. Tanmateix, i amb bon criteri, la galeria els va comercialitzar separatament i va vendre la *Maiestas* de forma independent amb atribució a Pere Garcia. Després d'aquesta primera reparació de la taula, l'obra ha romàs uns anys en mans privades (2006-2015), fins que ha tornat a aparèixer novament, aquest cop a La Suite Subastas (Barcelona), que la va oferir a la venda el passat 19 de març de 2015 (lot 63), amb atribució a Pere Garcia. De nou, l'obra ha estat adquirida per un col·leccionista particular.

Com ja vàrem apuntar al seu moment, és evident que l'autor d'aquest compartiment de retaule no és el mateix a qui cal atribuir les taules dedicades a santa Llúcia, com ja sospitava Post. Aquesta diferència en l'estil pot extrapolar-se al treball dels daurats. Als dels nimbes advertim motius semblants, però on sí constatem diferències és en els dels fons dels compartiments. Els de les taules dedicades a santa Llúcia dibuixen decoracions punxonades formant losanges amb quatre grans en relleu als vèrtexs de cadascun, mentre que les taules dedicades a sant Blai mostren un motiu diferent, imitant els teixits de brocat, el mateix que apareix als cinc compartiments de la Passió i a la *Maiestas Domini*.

La mà del pintor de la majestat es detecta, igualment, en els compartiments de sant Blai, tot i que només a tall de col·laboració. Amb això podria defensar-se que si els darrers cal relacionar-los amb el moment final de l'obrador de Blasco de Grañén, l'autor que va col·laborar en la seva realització i que va executar, tot sol, la *Maiestas Domini*, podria ser Pere Garcia, de qui sempre s'ha dit que s'hauria format al taller de l'anterior⁸⁸. En aquest sentit, els estilemes dels únics dos rostres que apareixen a la majestat mostren trets definitoris que reapareixen als compartiments dedicats al sant bisbe. Si ens hi fixem, la faç de l'àngel de la *Maiestas* troba notables equivalents a la Coronació del retaule de Villarroya del Campo (cat. 1) (fig. 36), sobretot en aquell que s'emplaça a la Coronació als peus de Crist. Alguns d'aquests àngels de Villarroya, àdhuc, duen el mateix tipus de diadema perlada que cenyeix els seus cabells just al començament del front. D'igual forma, es donen similituds amb la figura angèlica que se situa als peus de la Mare de Déu i el Nen en la taula que el 1982 es trobava en possessió de

⁸⁸ VELASCO 2005-2006, 95-97. Sobre aquestes taules vegeu l'apartat en què analitzem la formació de Pere Garcia al taller de Blasco de Grañén, atès que a les taules dedicades a sant Blai sembla detectar-se la intervenció del de Benavarri.



l'antiquari Xavier Vila (fig. 156), que hem presentat com a possible compartiment central del retaule desllorigat d'advocació mariana (cat. 3). La identitat més clara és produeix, en canvi, amb un altre personatge, el rei Gaspar de l'Epifania de Villarroya del Campo (fig. 137), que inclina el cap d'una forma similar. Altrament, és difícil trobar en aquest retaule aragonès un tipus de rostre similar al del Crist de la *Maiestas Domini*, atès que no hi ha cap personatge que presenti frontalment el mateix tipus de faç. Els millors exemples per establir la comparació són el Crist que recull l'ànima de la seva difunta mare a l'escena de la Dormició, i el que la converteix en *Regina Coeli* a la Coronació (figs. 139 i 141). Igualment, els estilemes són els mateixos que els del pastor que duu el gipó blau a l'Anunci a Joaquim (fig. 130), amb el mateix tipus de barba curta partida, o els del Joaquim que apareix a l'Abraçada davant la Porta Daurada (fig. 132). Finalment, Macías ha posat de relleu els vincles existents amb obres de Pere Garcia corresponents a l'etapa saragossana —Villarroya del Campo—, i també amb altres dels anys cinquanta, com el retaule dels dominics de Cervera (cat. 13)⁸⁹.

Quant a la iconografia, la representació de la *Maiestas Domini* acompanyada dels símbols dels evangelistes no és pas un motiu habitual en els treballs de Pere Garcia, ni tampoc en els dels pintors del seu cercle immediat, Pere Espallargues i el Mestre de Vielha-Bartomeu Garcia. De fet, l'únic cop en què trobem una taula amb aquesta iconografia és en el catàleg d'Espallargues, en concret, en un compartiment de retaule conegut únicament per una fotografia del 1903, que es conservava a principis del segle XX a l'església de Capella (Osca)⁹⁰.

⁸⁹ MACÍAS 2013, 116-117; MACÍAS 2014, 403.

⁹⁰ La fotografia, conservada FDPH, Fons Burrel, ref. núm. 009-010, es reproduïx a *Lux*, 2000, 111-112. Pel que fa a l'atribució d'aquest compartiment, vegeu VELASCO 2006a, 34, nota 52.

DES DE BENAVERRI: CAP A 1450-1455

CAT. 6

TRES COMPARTIMENTS DEL RETAULE DE L'ESGLÉSIA DE BELLCAIRE D'URGELL

Cronologia: 1450

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides:

Mare de Déu amb el Nen i àngels: 211,8 x 147,5 x 13 cm

Sant Pere: 109 x 63 cm

Sant Antoni Abat: 109 x 63 cm

Localització:

Mare de Déu amb el Nen i àngels: Celestí Dupont (?) (Barcelona, 1912); diverses col·leccions de París, Londres, Roma, Berlín, Munich i EUA (1912-1925); Carles i Sebastià Juñer (Barcelona, 1925); Museu Nacional d'Art de Catalunya (ingrés per adquisició el 1925; inv. 15817)

Sant Pere: col·lecció Eymonau (París, abans de 1938); Galerie Pardo (París, 1952); Drouot (París, 1996); Musée Goya, Castres (ingrés per adquisició el 1997; inv. 97.1.1)

Sant Antoni Abat: col·lecció Eymonau (París, abans de 1938); Galerie Pardo (París, 1952); Drouot (París, 1996); Musée Goya, Castres (ingrés per adquisició el 1997; inv. 97.1.2)

Restauracions: La taula central va patir importants repintats en entrar al mercat d'art i antiguitats el 1912. Pel que fa als compartiments amb sant Pere i sant Pau, després de 1938 i abans de 1952, van patir una agressiva intervenció que va consistir en tapar els ampits arquitectònics del fons, els daurats originals, així com les restes dels altres dos sants que acompanyaven a cadascun dels personatges. Arran del seu ingrés al Musée Goya el 1997, es va iniciar un llarg i delicat procés de restauració que no va culminar fins el 2010 —una primera fase va acabar-se el 2006—, en el marc del qual els tècnics del Centre de recherche et de restauration des musées de France van decidir no retirar aquest important afegit.

Bibliografia: FITER 1880, 259-260; FOLCH 1929, 28-30; DURAN 1934a, 233-235; LAFUENTE 1987 [1934], 107; *Catàleg* 1936, 125, núm. 4; POST 1938, 218-220 i 265-268, figs. 57 i 83; AINAUD-VERRIÉ 1942, 57-58; GUDIOL 1944, 49-50, fig. LXIII; *Exposición* 1952, 59-60, cat. 99-100; GUDIOL 1955, 281; VERRIÉ 1955, 406; CAMÓN 1966, 457, fig. 431; GUDIOL 1971, 55, cat. 210; DURAN 1975, 113; LACARRA 1980, 128-129; BERTRAN 1982, 97-98, lám. XI; DALMASES-JOSÉ 1984, 266-267; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 187, cat. 540, fig. 925; AINAUD 1990, 108; MANOTE 1996, 15; COMPANYY 1997, 210-213; ALCOY 1998a, 304-305; MANOTE-RUIZ-QUÍLEZ-MAROT 1998, 155-157; BORONAT 1999, 418-419; YARZA 1999a, 51-52; VELASCO 2002-2003, 78, nota 27 i 83; AUGÉ 2005, 25-26, cat. 6-7; VELASCO 2006a, 24; VELASCO 2006b, 404-406; MOLINA 2006, 132-133; MARCH 2011, 180-181; MACÍAS-CORNUDELLA 2011, 147, fig. 25; VELASCO 2012a, 9-11 i 39-40, figs. 1-2; BARNIOL 2013, 130-131, 209 i 213, figs. 8-9; MACÍAS 2013, 123-130; BELTRÁN 2014, 168-172 i 314.

Al primer volum de las *Memorias de la Associació Catalanista d'Excursions Científicas*, publicat el 1880 i que recollia treballs de les anualitats de 1876 i 1877, Josep Fiter i Inglés va publicar un treball al voltant d'una excursió feta a la vila de Bellcaire d'Urgell que ha esdevingut el primer esment bibliogràfic de l'obra més emblemàtica de Pere Garcia, la taula signada conservada al



Museu Nacional d'Art de Catalunya. El treball de Fiter, que devia visitar la vila poc abans de 1876, aporta informació molt valuosa sobre la taula i, de retruc, sobre el mestre que l'havia executada, a la vegada que interpretava per primer cop la inscripció de la cartel·la inferior. Pel seu interès, transcrivim el fragment que hi al·ludeix:

«La iglesia, obra també de la mateixa época, és de formas mesquinas y res de notable, per lo que respecta a la construcció del edifici, se veu en ella. En una de las capellas (la del baptisteri) tinguérem ocasió d'admirar una taula del segle XV coberta de pols, y que degudament netejada non doná a compendre era obra de bona má. Representa la gloria de la Verge María y las fosomias tenen una expressio mística ben remarcable, especialmente la d'un dels serafins, que sembla cercar inspiració per a cantar llohansas á la Mare de Deu. Si sentirem satisfacció al descobrir lo descuidat retaule, major fou al llegir á son peu ab characters gòtichs llemosins lo nom del autor, en aquesta forma: «Pere garcía de benavare ma pintat any MCCCCL i [sic]»
Recomanárem la conservació del quadro, y un d'aquells rústichs vehíns nos oferi ab entusiasme vetllar en aquest sentit.

En un altre altar hi vegérem algunas pinturas també sobre taula, tan inconscientment restauradas, que causavan condol y que parlavan ben poch á favor dels que dirigiren semblant profanació»⁹¹.

El següent esment que tenim de l'obra data del 1890, i el devem a Josep Reig i Vilardell, que descrivia la taula amb algun que altre equívoc quant al nom del pintor: «Se conserva en la capella del baptisteri un gran quadro al oli del segle XV, pintat per Jaume García, de Benabarre»⁹². Cap altra notícia sobre l'existència a Bellcaire d'Urgell d'aquesta obra fins força anys després, en concret, el 1911, quan en el marc de la frenètica activitat de compres d'art religiós per part d'antiquaris i la Junta de Museus, un dels vocals de la Junta, el pintor Dionís Baixeras, en una reunió de l'organisme celebrada el 25 de novembre d'aquell any, va afirmar que «según informes que ha recibido», ha tingut coneixement de l'existència a l'església lleidatana de Bellcaire de «dos retablos y otros objetos arqueológicos de importancia». A la vista de les informacions, la Junta va comissionar Emili Cabot, vocal també de la institució, perquè es desplaçés a Bellcaire a examinar els objectes i dictaminés sobre la conveniència de la seva adquisició⁹³. A la documentació que complementa aquella sessió de la Junta es conserva la carta d'encàrrec d'aquestes tasques a Cabot (apèndix documental, doc. 54)⁹⁴, però no existeixen més informacions sobre el tancament d'aquest assumpte.

⁹¹ FITER 1880, 259-260.

⁹² REIG 1890, I, 219.

⁹³ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Actes, ANC1-715-T-448, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona del 25 de novembre de 1911.

⁹⁴ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), ANC1-715-T-2047, sessió del 25 de novembre de 1911.

Les actes de la Junta, amb tot, tornen a fer esment de la qüestió el 10 de febrer de 1912, quan s'informa que Francesc Galcerán, rector de Bellcaire, havia enviat una carta en què ofería «dos tablas góticas y un tabernáculo barroco». Es va acordar encarregar a Manuel Rodríguez Codolà i Jeroni Martorell que es desplaressin a Bellcaire a examinar les obres i elaborar el preceptiu informe⁹⁵, comissió que els va ser comunicada oficialment per carta el 14 de febrer (vegeu apèndix documental, doc. 56)⁹⁶. Quan a la missiva tramesa pel rector, que duu data de 9 de febrer (vegeu apèndix documental, doc. 55), s'exposa que s'oferien a la venda una sèrie d'obres «con el deseo de evitar que se pierdan para Barcelona y para España», entre les quals destacava «Un retablo gótico representando la Virgen con ángeles y santos que mide 1,90 por 1,35 metros», a més d'un «altar, con pinturas antiguas sobre tabla», entre altres, com el tabernacle barroc esmentat⁹⁷. A banda del preu que desitjava obtenir pel lot d'obres, que ascendia a 4.000 pessetes, el religiós va adjuntar fotografies d'algunes de les obres que pretenia alienar, unes imatges que, com oportunament veurem, han estat la clau per esbrinar algunes qüestions importants sobre el retaule que Pere Garcia va executar en aquella parròquia.

Manuel Rodríguez Codolà i Jeroni Martorell es van desplaçar a Bellcaire, i de resultes del viatge van emetre un breu informe que duu data del 5 de març, i que van fer elevar a la Junta (vegeu apèndix documental, doc. 57)⁹⁸. Entres les conclusions a què arriben els dos comissionats, observem que es descarta l'adquisició d'un tabernacle barroc i d'unes bacines petitòries, i crida l'atenció que res diguin del «altar, con pinturas antiguas sobre tabla», sobre el qual parlava el rector a la seva carta. Ho remarquen perquè, com més endavant veurem, aquest altar incloïa fragments de compartiments de retaule atribuïbles a Pere Garcia. En canvi, l'obra que va cridar en gran mesura la seva atenció va ser una taula que entenien «fóu notabilíssima, segons se dedueix d'algún fragment que encare's presenta intacte, ja que el conjunt, degut a l'acció del temps y descuits de conservació, está descolorida y plena d'esquerdes; algunes figures apareixen repintades per mans poch aptes». Sigui com sigui, els comissionats de la Junta van saber copçar la importància real de l'obra a nivell estilístic, ja que el rostre de la

⁹⁵ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Actes, ANC1-715-T-454, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona del 10 de febrer de 1912. Cfr. BORONAT, 1999, 418.

⁹⁶ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), ANC1-715-T-2060, sessió del 10 de febrer de 1912.

⁹⁷ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), ANC1-715-T-2060, sessió del 10 de febrer de 1912. La carta apareix referenciada a BELTRÁN 2014, 168.

⁹⁸ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), ANC1-715-T-2060, sessió del 10 de febrer de 1912. Aquest informe el mencionen i l'extracten parcialment BORONAT 1999, 418, nota 410 i BELTRÁN 2014, 169.



figura principal encara conservava «l'execució íntegra del autor», i documental, ja que el «nom d'aquest apareix al peu del trono». Tanmateix, la dicotomia entre l'estat de conservació de la peça i la seva vàlua en conèixer-se l'autor, a més del preu —3.500 pessetes—, feien dubtar a Rodríguez i Martorell a l'hora d'emetre un dictamen quant a la compra: «Com valor pictòric, sols el plàn difús de a composició y un fragment té importancia: es lo únich salvat de l'acció del temps y les mans dels homes. Com exemplar documental, presenta l'interés de proclamar ab la firma l'existencia d'un pintor que, segons l'aire general de l'obra deuria esser un mestre». En aquest sentit, comentaven que al peu del tron «en caràcters gòtics, se llegeix l'inscripció "Pere García de Benavarre ma pintat" i afeigida tot seguit, la data 1463, en xifres modernes, que una mà pietosa vá escriure sobre dels nombres antichs, raspats anys enrera segons explicaren». Sobre el nom d'aquest pintor, els comissionats reconeixien que «no sabém hagi sigut citat pe'ls qui han estudiat la pintura mitj-eval, de nostre país». Per tot plegat, deixaven la decissió en mans de la Junta, que en sessió del 9 de març va acordar desestimar l'adquisició i satisfer als dos comissionats 119 pessetes i 5 cèntims en concepte de gastos⁹⁹.

Uns mesos després, concretament el 10 d'octubre de 1912, l'antiquari Celestí Dupont, de qui parlarem en referir-nos a la venda del retaule de Peralta de la Sal (cat. 20), va trametre una carta a la Junta de Museus oferint, entre altres obres, l'adquisició d'una escultura gòtica i «un precioso retablo gótico firmado» procedent de la parròquia de Belcaire d'Urgell (apèndix documental, doc. 58). El preu que sol·licitava per cadascuna de les obres era de 3.500 pessetes, encara que estava disposat a rebaixar el preu en 500 pessetes si l'organisme adquiria ambdós objectes¹⁰⁰. Com veiem, en aquest oferiment s'afegeix una escultura gòtica que no apareixia en aquell que va fer mesos enrere el rector de la parròquia. En qualsevol cas, l'operació tampoc va fructificar perquè la Junta va considerar que l'informe de Rodríguez Codolà i Martorell era concloent i calia descartar l'adquisició, com ja s'havia acordat en la sessió del 9 de març¹⁰¹.

Es molt possible, per tant, que la taula signada per Pere Garcia abandonés l'església de Belcaire d'Urgell de la mà de l'antiquari Dupont, que l'hauria adquirit al rector de Belcaire

⁹⁹ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Actes, ANC1-715-T-456, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona del 9 de març de 1912.

¹⁰⁰ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), ANC1-715-T-2072, sessió del 10 d'octubre de 1912. Publica el text íntegre d'aquesta carta BELTRÁN 2014, 353.

¹⁰¹ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Actes, ANC1-715-T-467, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona del 31 d'octubre de 1912. Cfr. BELTRÁN 2014, 169.

d'Urgell, o que va arribar a un acord amb ell per a posar-la en circulació¹⁰². Aquesta venda va suposar el tret de sortida a l'atzarós periple que va patir l'obra en anys successius i que, segons Folch i Torres, la va portar a ser propietat de l'antiquari barceloní Comabella¹⁰³, i posteriorment, a passar per diverses col·leccions particulars de París, Londres, Roma, Berlín, Munich i EUA. Segons Folch, un comerciant italià que la coneixia, va informar de la seva existència a un col·leccionista barceloní que la va rebutjar en comprovar que havia estat retocada per fer-la passar per italiana¹⁰⁴.

Després d'aquest llarg i accidentat viatge de la taula per tot el món durant 13 anys, els antiquaris Carles i Sebastià Juñer van tornar a oferir-la a la Junta el 1925. Així consta a l'acta de la sessió de 14 de febrer¹⁰⁵, en què es dona notícia de l'oferiment i s'aproven els acords del mateix dia de la Comissió d'Art Medieval i Modern relatiu a l'obra en qüestió (apèndix documental, doc. 72)¹⁰⁶. Aquests acords estipulaven satisfer 50.000 pessetes o, a tot estirar, 60.000, mentre que els antiquaris propietaris en sol·licitaven 70.000. La taula apareix esmentada a les actes i als acords de la comissió com «un retablo de escuela aragonesa, firmado por Pedro García de Benabarre», però res es diu de la procedència, que en aquell moment sembla que s'havia perdut com a conseqüència de tants canvis de mans. Tampoc es comenta res en l'informe que Joaquim Folch i Torres va redactar recomanant la seva adquisició, sobre el qual tornarem unes línies més avall, i menys encara a les primeres publicacions científiques en què es parla de l'obra¹⁰⁷. En aquest sentit, sembla que el primer a fer esment d'aquest origen va ser Josep Gudiol el 1944¹⁰⁸, malgrat que, com ja hem vist, es coneixia des del 1911, quan la taula va ser oferta per primer cop a la Junta de Museus de Barcelona.

La proposta d'adquisició de la Comissió d'Art Medieval i Modern es fonamentava en un sòlid i detallat informe signat per Joaquim Folch i Torres que duu data del mateix 14 de febrer

¹⁰² En aquest sentit, vegeu les diferents propostes que es contemplen a BELTRÁN 2014, 170.

¹⁰³ A qui Clara Beltrán identifica amb Joaquim Comabella (1860-1916), que tenia establiment a l'antic carrer de l'Asalto, actualment Nou de la Rambla (BELTRÁN 2014, 172, nota 433).

¹⁰⁴ FOLCH, 1929, 28-30.

¹⁰⁵ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Actes, ANC1-715-T-680, sessió del 14 de febrer de 1925, fol. 142 (referenciat a MARCH 2011, 180; VELASCO 2012a, 10, nota 4). Segons Boronat, l'adquisició era de l'any 1922 o 1923 (BORONAT, 1999, 419, n. 411), però la revisió de la documentació demostra que no va ser així.

¹⁰⁶ Es conserva un document amb els acords de la comissió en qüestió a ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), ANC-715-T-2434.

¹⁰⁷ FOLCH 1929, 28-30; DURAN 1934a, 233-235.

¹⁰⁸ GUDIOL 1944, 49-50.



(apèndix documental, doc. 73)¹⁰⁹, a més d'un breu dictamen de Mossèn Josep Gudiol Cunill amb data de 21 de febrer (apèndix documental, doc. 74), a qui va ser mostrada l'obra aprofitant que es trobava al Museu de la Ciutadella fent recerca, i que va corroborar les conclusions del director dels museus de la ciutat¹¹⁰. L'informe de Folch és tremendament detallat i exhaustiu, i traspua el seu gran interès perquè l'adquisició prosperés. Folch analitza diferents qüestions i les classifica en apartats, que tracten sobre l'autenticitat, la filiació artística, l'interès arqueològic i la qüestió del preu. Sobre la primera, la naturalesa i uniformitat del «craquelé» deixava clar que l'obra era completament original i que no presentava retocs importants. Considerava igualment autèntica la inscripció amb la signatura de l'artista. Sobre el fet que la data d'execució aparegués esborrada, remetia a les manifestacions de Juñer, que afirmava que l'obra havia estat propietat d'un antiquari italià que havia repintat els caps per fer passar l'obra per senesa, i que hauria esborrat possibles rastres d'un origen diferent. És evident que això no va ser així, atès que des de la visita de Josep Fiter i Inglés a l'església de Bellcaire poc abans del 1876, en què encara es llegia «MCCCL», fins a la de Manuel Rodríguez Codolà i Jeroni Martorell el 1912, quan ja es llegia «1463», algú havia malmès la data original en xifres romanes i l'havia canviat per una altra amb numeració àrbiga.

Quant a la filiació artística, Folch i Torres descriu les característiques de la taula que l'emparentaven amb la pintura aragonesa del quatre-cents, a la vegada que la compara amb «los retablos de Benavent», és a dir, amb els compartiments del retaule de Sant Joan de Lleida que la Junta havia adquirit anys enrere i que romanien encara sense atribuir (cat. 21), amb la qual cosa veiem que Folch ja començava a perfilar el catàleg d'obres de l'artista. En aquest sentit, i ja dins les qüestions d'interès arqueològic, la signatura del mestre convertia la taula en una obra-document, segons apuntava Folch. La presència d'una signatura que esdevenia prova irrefutable de l'autoria de l'obra havia de permetre —«por comparación»— l'atribució d'altres obres al pintor, i el fet que la rúbrica inclogués la seva localitat d'origen, li permetia especular sobre la possible existència «de un centro artístico en la Comarca del Ribagorza,

¹⁰⁹ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), ANC-715-T-2434 (referenciat per MARCH 2011, 180-181). Tal com ha assenyalat Clara Beltrán (BELTRÁN 2014, 170, nota 426), aquest informe es troba mal classificat entre la documentació que complementa les actes de la Junta de Museus. Forma part d'un expedient titulat «Proposta d'adquisició del retaule gòtic la Verge de la llet de Santa Catalina de Torroella de Montgrí efectuada per Carles i Sebastià Junyer i Vidal», en el qual es recull documentació diversa sobre un oferiment dels Juñer de la taula amb la Mare de Déu de la Llet originària de l'ermita de Santa Caterina de Torroella de Montgrí, atribuïda a Llorenç Saragossa, avui conservada a la col·lecció de Liliana Godia (antiga Fundació Francisco Godia).

¹¹⁰ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), ANC-715-T-2434 (referenciat per MARCH 2011, 181). Aquest dictamen de Gudiol es troba dins el mateix expedient que l'informe de Folch (vegeu nota anterior).

estrechamente emparentado con la pintura catalana de la época». El director dels Museus de Barcelona reconeixia, a més, que havia recorregut aquelles terres, on havia pogut contemplar, a Benavarri, un retaule a la capella de l'hospital de la vila que, tal vegada, caldria atribuir al mateix Garcia. Folch anava errat en aquest punt, atès que es referia al retaule que el pintor Jaume Ferrer I va executar per a l'hospital de Santa Elena, avui conservat a l'església parroquial de la vila¹¹¹. En qualsevol cas, la seva reflexió anava molt més enllà, ja que considerava fonamental l'adquisició perquè la possessió d'aquest exemplar podia permetre fer avenços científics molt importants, a banda que el Museu compliria un dels seus objectius més importants de la seva missió, «que es recoger los materiales para el estudio y formación de nuestra historia artística».

El darrer punt del dictamen de Folch i Torres versava sobre el preu que era més convenient pagar per la peça. En aquest sentit, ja hem apuntat que la seva proposta era intentar aconseguir-la per 50.000 pessetes, a tot estirar 60.000. Considerava que qui més podia pagar per ella era el Museu de Barcelona, ja que «con ella ingresa una obra que puede considerarse clave de clasificación de un grupo importante de pintura cuatrocentista». Tanmateix, admetia que la Junta havia jugar bé les seves cartes i no fer creure als venedors que l'interès era tan gran, sinó que calia posicionar-se com qualsevol altre comprador dins els límits marcats pels preus assolits per exemplars similars. En aquest punt Folch fa al·lusió a diferents adquisicions d'anys anteriors de la mateixa Junta i de col·leccionistes particulars, i esmenta els preus satisfets per la Mare de Déu de la Llet de Ramon de Mur originària de Santa Maria de Cervera (Museu Nacional d'Art de Catalunya), adquirida per la Junta dos anys abans per 40.000 pessetes; el Sant Jordi i la Princesa que Charles Deering havia adquirit el 1919 per 100.000 pessetes amb destí a la seva residència de Maricel (Sitges), avui a l'Art Institute de Chicago; la Mare de Déu amb àngels i sants originària de Tortosa (Museu Nacional d'Art de Catalunya), comprada per Lluís Plandiura el 1923 per 50.000 pessetes; o l'emparaulament per 400.000 pessetes de sis compartiments del retaule que Jaume Huguet va executar per a l'església de Sant Agustí el Vell de Barcelona (Museu Nacional d'Art de Catalunya). També esmenta l'adquisició per part de Lluís Plandiura d'un compartiment de retaule atribuït a Borrassà, per 75.000 pessetes; o un altre que era obra documentada del mateix pintor i que era propietat d'un col·leccionista barceloní que, inquirit sobre la possibilitat de venda, afirmava que estaria disposat a cedir-lo per 200.000 pessetes.

¹¹¹ Sobre aquest retaule i el seu promotor, Domènec Pons, vegeu VELASCO 2008e, 91-119.



La negociació amb Carles Juñer no degué ser fàcil, tal com es dedueix d'una carta que el darrer va trametre a Folch amb data de 13 de febrer de 1925 (apèndix documental, doc. 75)¹¹². En ella l'antiquari exposava amb vehemència tot el seu argumentari per no rebaixar ni una sola pesseta el preu sol·licitat, que era de 70.000 pessetes. A la missiva Juñer argüia la generositat amb que havia tractat aquest assumpte, ja que havia reservat la taula i no l'havia mostrat a cap client, amb la condició que formés part d'un tracte més ampli que incloïa altres pintures. Reivindicava el paper que ell i el seu germà Sebastià havien jugat sempre en les operacions efectuades amb la Junta, ja que eren conscients que calia fer sacrificis en benefici de «nuestro amado Museo, al que, tanto mi hermano como yo tan repetidas pruebas hemos dado de consideración y adhesión constante». Les habilitats i armes del bon negociant surten a la palestra, i Juñer en fa gala durant tota la carta. Esmenta també que la taula podia assolir un preu molt més elevat en el mercat internacional, però també a l'espanyol o, fins i tot, en el mercat local barceloní on, segons ell, de ben segur hi haurien altres compradors que estarien disposats a adquirir-la de bon grat. La consideració que l'antiquari sentia per l'obra era gran, i era plenament conscient de la seva rellevància històrico-artística: «(...) esa tabla es tan estupenda, tan extraordinaria, tan rara, tan única, que tiene “mercado” universal, y se abriría paso entre lo mejor de lo mejor». Juñer posa igualment de manifest la tendència a l'alça que s'havia apropiat del mercat en els darrers anys, i recorda a Folch el preu que va haver de pagar la Junta per fer-se amb la cèlebre taula del Martiri de Sant Cugat, procedent de l'església del monestir de Sant Cugat del Vallès. A això calia afegir el preu elevat que ell havia hagut de pagar per aconseguir l'obra sobre la qual es trobaven negociant. Per tot plegat, l'hàbil antiquari, que afirmava que no volia ser vist com «un anticuario de oficio que trata de explotar el valor extraordinario de esa tabla», entenia que «á todos por igual nos toca —á los que la sentimos— contribuir á la obra de engrandecimiento de nuestros Museos», i d'aquí que es mostrés obert a fer un sacrifici i cedir-la pel preu estipulat, però no per les 50.000 pessetes que oferia d'entrada la Junta de Museus.

A les actes de l'organisme no es conserva cap altre esment a l'assumpte a banda de l'acord d'adquisició esmentat del 14 de febrer, així que cal deduir que la Junta va acabar satisfent 60.000 o 70.000 pessetes per la compra de la taula de Pere Garcia. Una de les primeres conseqüències científiques de l'ingrés de l'obra a les col·leccions públiques va ser la publicació per part de Joaquim Folch i Torres d'un article monogràfic sobre l'obra, un treball que ha

¹¹² ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), ANC1-715-T-2416, sessió del 28 de febrer de 1925. Referenciada i extractada per BELTRÁN 2014, 172.

esdevingut cabdal en la historiografia del pintor perquè era el primer cop en què el seu nom es feia públic, a la vegada que se li atribuïen les primeres obres¹¹³. L'estudi, naturalment, partia del gran interès que Folch va manifestar en el moment de l'adquisició amb la redacció d'un detallat dictamen que, probablement, va servir de base per a la publicació en qüestió.

Si fem un petit pas enrere, hem vist que el rector de Belcaire, quan va adreçar-se a la Junta el 1912 per oferir diversos objectes artístics, a banda de la taula signada esmentava un «altar, con pinturas antiguas sobre tabla». Jeroni Martorell i Manuel Rodríguez Codolà, els comissionats de la Junta que van desplaçar-se a Belcaire per examinar el lot d'objectes, res comenten sobre el mateix a l'informe que van elaborar a resultes del viatge, del que hem de deduir que no van donar-li importància, probablement, per l'estat de conservació en què es trobava. Força anys abans ja ho havia posat de manifest Josep Fiter i Inglés, quan va manifestar que «En un altre altar hi vegérem algunas pinturas també sobre taula, tan inconscientment restauradas, que causavan condol y que parlavan ben poch á favor dels que dirigiren semblant profanació»¹¹⁴.

Això mateix sembla intuir-se en una de les fotografies que el rector va trametre a la Junta (fig. 51), en què veiem que aquest altar del que parlaven Fiter i el rector era, en realitat, un muntatge factici segurament executat a finals de l'època barroca, en forma de cambril-altar presidit per una imatge de la Dolorosa. A la fotografia s'observa com es van integrar dues taules gòtiques de grans dimensions, que flanquejaven el cambril a banda i banda. Si fem un acurat tractament informàtic de la imatge en qüestió, podrem constatar que en aquestes taules s'hi va representar a sant Pere i sant Antoni Abat i, el més important, que es tracta de les avui custodiades al Musée Goya de Castres (França) (figs. 160-165)¹¹⁵.

La història d'aquestes taules laterals, no és menys atzarosa que la de la taula autògrafa de Garcia. Cal deduir que van ser venudes pels mateixos anys que l'anterior, però no tenim prou informació per reconstruir de forma completa el periple que van seguir. La següent notícia que tenim d'elles data del 1938, quan Post les va publicar per primer cop després d'haver-les contemplat a la col·lecció Eymonau de París¹¹⁶. Haurem d'esperar fins al 1952 per tornar a

¹¹³ FOLCH 1929, 28-30.

¹¹⁴ FITER 1880, 260.

¹¹⁵ Sobre aquestes taules vegeu *Musée Goya* [s. d.], 3; AUGÉ 1997, 21; AUGÉ 2005, 25-26. Amb anterioritat n'havien fet esment GUDIOL 1944, 51; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 188, cat. 547, figs. 939-940.

¹¹⁶ POST 1938, 218-220, fig. 57. Suposem que es tracta d'Ernest Eymonau, un antiquari parisenc de qui l'American Art Association va subhastar la seva important col·lecció tèxtil l'any 1920. Es conserva encara



tenir-ne notícia, quan eren propietat de la Galerie Pardo de París i van participar a la *Exposición de Primitivos Mediterráneos* celebrada a Barcelona el 1952 (aquesta mostra també va viatjar a Gènova i Bordeus)¹¹⁷. A partir d'aquest moment desconeixem possibles canvis de mans, i no tornem a retrobar-les al mercat fins el 1996, quan van ser adquirides en subhasta — a Drouot (París)— pel museu francès mencionat¹¹⁸.

A la fotografia esmentada més amunt, d'altra banda, detectem la presència de diversos fragments de l'obra de fusteria que devia lluir el retaule en origen, entre ells, els pilars entorxats i daurats que delimitaven els compartiments de sant Pere i sant Antoni Abat per la part baixa i la part exterior (figs. 160-161). A la imatge també s'endevina la presència de diversos fragments més de taules de complexa identificació, tot i que poden intuir-se uns filacteris amb inscripcions i, fins i tot, un personatge que junta les mans en senyal d'oració (figs. 166-167). És molt probable que aquests fragments corresponguin a escenes narratives del mateix retaule, amb la qual cosa podem deduir que el conjunt el presidien tres compartiments principals amb figures de cos sencer, que es complementaven amb altres dedicats als sants representats als carrers laterals.

A la vista de tot plegat, cal concloure que el retaule que Pere Garcia va executar per a l'església de Bellcaire d'Urgell mostrava al bell mig la taula del Museu Nacional d'Art de Catalunya, flanquejada pels dos compartiments amb representacions de sant Pere i sant Antoni Abat i, a sobre d'aquests, compartiments narratius —un per cada carrer, segurament— dels que desconeixem la iconografia. Com era d'habitud, degué existir un compartiment al cim amb una probable representació del Calvari i, a la part baixa, una predel·la amb diferents representacions de sants i presidida per un sagrari o una *Imago Pietatis*.

Tot el que diem sembla corroborar-se amb les mides actuals dels diferents compartiments coneguts. La taula central mesura 211,7 cm d'alçada per 147,5 d'amplada, mentre que els compartiments amb sant Pere i sant Antoni fan 109 cm d'alçada per 63 cm d'amplada. La relació de proporcions és, per tant, l'adequada, ja que en alçada la distància que resta als compartiments laterals per assolir els 211,7 cm de la central s'aconseguiria amb cadascun dels compartiments narratius que coronaven els carrers laterals.

avui la seva residència, l'anomenada «Maison Eymonau», d'estil neogòtic, al barri de Montmartre de París, on conservava una important col·lecció de teixits que va ser venuda el 1920 (*Catalogue* 1920).

¹¹⁷ *Exposición* 1952, 59-60, cat. 99-100. En realitat devien trobar-se en comerç, atès que aquesta «col·lecció Pardo» segurament al·ludeix a l'establiment antiquari Galerie Pardo, regentat per Benito Pardo.

¹¹⁸ *Musée Goya* [s. d.], 3.

Pel que fa a la taula central (fig. 168), la pintura mostra una representació entronitzada de la Mare de Déu i el Nen envoltats de quatre àngels, dos a cada banda, abillats amb riques dalmàtiques. Els del fons estan tocant sengles llaüts, mentre que els dos de primer terme, genuflexes, ofereixen fruits a Maria en unes delicades plates d'evident factura manisera¹¹⁹. Maria, nimbada i coronada, apareix ricament abillada amb túnica i mantell de decoracions que imiten brocats, similars als que apareixen al dosser vermell del fons. Als seus peus, un creixent de lluna. Les vestimentes de tots ells es complementen amb ribets gofrats i daurats. El nen resta completament nu, i l'únic amb que s'adorna el seu cos és el característic amulet de corall que li penja del coll. La seva figura ha rebut un tractament notable pel que fa a la caracterització general. Estem, segurament, davant d'un dels personatges millor aconseguits en tota la trajectòria del mestre. La posició amb les cames creuades, el seu rostre i l'exquisit tractament anatòmic així ens ho suggereixen. Com a nota destacada, i que ha fet córrer reguers de tinta entre els especialistes, el tron sobre el que s'asseuen Mare i Fill presenta a la seva part baixa la famosa inscripció en la que s'hi pot llegir «Pere Garcia de Benavare ma pintat any 14[...]» (fig. 169). Finalment, cal mencionar que el paviment ceràmic representat ens il·lustra perfectament sobre els problemes amb el que havien d'enfrontar-se els pintors del moment en la recerca de la tridimensionalitat.

Com ja s'ha comentat, les taules del Musée Goya de Castres formaven part dels carrers laterals del conjunt. El sant Antoni Abat (fig. 165) apareix representat de cos sencer, com un ancià venerable amb espessa i llarga barba blanca. Recolza la seva mà esquerra sobre un garrot que substitueix el tradicional bàcul abacial i finalitza en forma de crossa. Vesteix l'hàbit talar de color fosc propi de l'orde dels antonians, cobert amb un mantell amb caputxa ornat amb la Tau, símbol oriental de la creu i emblema de l'orde¹²⁰. Duu al cap una còfia amb orelles. Amb la mà dreta sostre un llibre on pot llegir-se una inscripció en què es crida a la intercessió del sant: «Ora pro nobis beati confesor Antoni unt ipse intercedat pro nobis ab dominum deum nostrorum oremus deus qui consedis obtentur beati». Dels seus dits penja d'una corda la

¹¹⁹ L'obra de les terrisseries de Manises va gaudir d'una bona acollida a les pintures d'influència flamenca a la Corona d'Aragó a partir del 1450. Pere Garcia en fa novament ús d'objectes d'aquest tipus al compartiment del Baptisme de Crist del retaule de l'antiga església de Sant Joan de Lleida (cat. 21). Amb anterioritat ho veiem també en la producció de Jaume Ferrer I, a la taula amb el Sant Sopar del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, del primer quart del segle XV, en què es va representar alguna plata corresponent a la sèrie de l'Ave Maria; i també en l'obra de Jaume Ferrer II, al retaule de Verdú, que va ser pintat entre els anys 1434 i 1436. En el camp de la il·luminació de manuscrits, i en dates properes, Bernat Martorell va decorar amb un patró pròxim als models manisers la gerra de l'Anunciació del *Saltiri ferial i llibre d'hores* de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (ms. A-398). Vegeu RUIZ-VELASCO 2013a, 27.

¹²⁰ Sobre aquest atribut vegeu BARNIOL 2013, 202-204.



característica campana (esquila) que duïen els eremites per foragitar els dimonis. Als seus peus trobem un dels seus atributs més habituals, el porquet¹²¹.

La segona taula del museu francès mostra una representació de Sant Pere abillat amb túnica i mantell (fig. 164). Sosté amb la mà dreta la clau que l'identifica, i amb l'esquerra un llibre en el qual es pot llegir un text relatiu al seu alliberament de la presó. La inscripció es troba malmesa i ha patit algun repintat que ha alterat el que es llegia originalment, que devia ser quelcom similar a «Nunc scio vere quia misit Dominus angelum suum et eripuit me de manu Herodis et de omni expectatione plebis Iudeorum» (Ara sé del cert que el Senyor ha enviat el seu àngel i m'ha alliberat de les mans d'Herodes i de tot allò que el poble jueu estava esperant) (Actes, XII, 11). Quant a l'estructuració de l'espai, s'ha seguit un prototip idèntic al del compartiment anterior, amb la figura emplaçada dins una estança articulada a partir d'un paviment enrajolat efectuat mitjançant receptes de perspectiva tradicionals, com era habitual entre els pintors del moment. Al fons, apreciem uns motius daurats punxonats que imiten teixits de brocat, típics en les obres primerenques del pintor, i que retrobem al retaule de Cervera (cat. 13) (fig. 218 i 222), i a la santa Bàrbara del Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 16) (fig. 230). En canvi, els característics gofrats en relleu habituals en obres posteriors apareixen amb profusió al compartiment central amb la *Regina Angelorum*.

Quan ambdues taules van ser publicades per primer cop per Post el 1938¹²², la seva aparença no era la mateixa que avui presenten. S'observava a cada compartiment la presència d'un ampit arquitectònic, per sobre del qual apareixia el fons daurat amb motius punxonats. Al compartiment amb la representació de sant Antoni, a la part esquerra —segons el punt de vista de l'espectador—, es detectava la presència d'un llibre que esdevenia l'única resta d'un segon sant no identificat que l'acompanyava; mentre que al de sant Pere, igualment, s'hi observava clarament gairebé mig cos d'un sant Pau que brandia l'espasa. Post va pensar que eren restes originals i que, per tant, els compartiments en origen eren dobles¹²³. Tanmateix, en data indeterminada, tot i que abans del 1952, les taules van patir una intervenció que va consistir en camuflar completament els ampits i les restes parcials d'aquests sants. L'objectiu era fer creure que els compartiments es conservaven de forma íntegra i que no havien estat tallats. Amb aquest nou aspecte apareixen en sengles fotografies d'aquell any conservades a

¹²¹ Sobre els atributs de la campaneta i el porc, vegeu BARNIOL 2013, 205-210.

¹²² POST 1938, 218-220, fig. 57.

¹²³ Post va afirmar que els diferents paviments que mostren ambdues taules demostren que el llibre que apareixia tallat a la taula de sant Antoni, no podia pertànyer al sant Pau que acompanyava a sant Pere (POST 1938, 218).

l'Institut Amatller d'Art Hispànic¹²⁴, una aparença que encara conservaven quan van ser adquirides pel Musée Goya el 1997 (figs. 162-163). L'operació va consistir en recobrir completament els daurats del fons i perllongar-los fins al nivell del paviment, amb la qual cosa es van ocultar completament els ampits i les restes dels altres sants. Tres dels costats dels daurats del fons es van envoltar d'una àmplia franja de color negre. La intervenció va ser molt agressiva, ja que el punxonat del perllongament dels daurats va arribar fins nivells ben profunds de la superfície pictòrica i la capa de preparació. Això va fer que, en el moment de la restauració (enllestida el 2010), els tècnics que la van dur a terme decidissin no retirar aquesta falsa dauradura parcial per por a que, a sota, no apareguessin les restes originals, o que ho fessin en un estat precari. Per tant, és gairebé segur que aquests elements que s'observen a les fotografies antigues —ampits, daurats i sants— encara es troben sota el camuflatge esmentat, tot i que desconeixem en quin estat de conservació. Durant la restauració, en canvi, sí que van retirar-se per complet les franges negres que envoltaven els fals daurat del fons, amb la qual cosa han emergit els daurats originals i els ampits arquitectònics, dels quals ara podem apreciar interessants testimonis¹²⁵.

La composició que Pere Garcia va representar a la taula central presenta una sèrie de característiques que paga la pena remarcar. El tipus marià remet a un model àmpliament difós a la Corona d'Aragó a mitjans de la quinzena centúria —tot i que durant el període internacional ja localitzem esquemes similars. Hi ha una sèrie d'obres datades vers 1450 que així ho corroboren. A diferència del compartiment central del retaule de Vallmoll atribuït a Jaume Huguet¹²⁶, a Bellcaire el ressò eyckia és molt més feble, ja que no s'ha produït la transposició d'elements de la Mare de Déu dels Consellers que localitzem a la taula tarragonina. La sumptuositat palesa a Vallmoll i a la taula de Lluís Dalmau es transformen en una austeritat motivada, plausiblement, per les característiques de l'encàrrec, més modest que els anteriors. Tot i això, s'endevina una lleu dependència, tant en la caracterització i posició de

¹²⁴ En aquesta data les taules van participar a l'*Exposición de Primitivos Mediterráneos (Exposición 1952, 59-60, cat. 99-100)*, moment en què van ser fotografiades pels responsables de l'Institut Amatller d'Art Hispànic (IAAH, clixés Gudiol 27985-27988).

¹²⁵ Agraïm a Gilles Bastian (Centre de recherche et de restauration des musées de France) les informacions que ens ha facilitat sobre aquesta intervenció. Va iniciar-se el 1997 i va ser duta a terme per Regina Moreira, que la va materialitzar en dues fases, una primera enllestida el 2006, i la segona el 2010. Els resultats es recullen a les memòries redactades en acabar cadascuna de les campanyes, a les quals hem tingut accés (Centre de recherche et de restauration des musées de France, ref. F9159 i F9221).

¹²⁶ GUDIOL-AINAUD 1948, figs. 31-34.



la Verge, com en la de les figures angèliques¹²⁷. Criden poderosament la nostra atenció els forts lligams que mantenen els dos a primer terme a Bellcaire amb els representats per Joan Reixac a la taula central del retaule de Sant Martí del Monestir d'Agustines de Sogorb (Castelló, cap a 1450-60), amb els que apareixen a la taula de la Mare de Déu i el Nen de la Norton Simon Foundation de Pasadena (EUA), o amb els representats al compartiment central superior del retaule de la Institució de l'Eucaristia del Museu Catedralici de Sogorb, executat igualment per Reixac¹²⁸. Les concomitàncies amb les obres del pintor valencià potser no s'expliquen únicament a partir de coincidències habituals per l'ús de models comuns, ja que potser el vincle és molt més directe¹²⁹. En aquest sentit, els lligams Garcia-Reixac els trobarem novament al Calvari de Tamarit de Llitera (cat. 8) i, sobretot, en un Sant Sopar de la col·lecció Lladó (cat. 23) (fig. 299).

Localitzem interessants punts de contacte amb la taula que presideix el retaule de la Mare de Déu conservat al Vinseum de Vilafranca del Penedès, datat el 1459 i relacionat darrerament per Ruiz amb Pasqual Ortoneda¹³⁰, un pintor —no ho oblidem— que va treballar a Saragossa pels mateixos anys que ho va fer Pere Garcia. Si parlem d'Ortoneda convé apuntar les analogies existents amb la sarja de la catedral d'Osca relacionada amb el canonge Juan de Alguinyero¹³¹, en la qual observem com la Maria inclina el cap d'una forma molt similar a la de Bellcaire. A l'Aragó cal esmentar també la sarja del Museo Diocesano de Huesca, sobretot pel que fa a les similituds amb els àngels¹³², però els paral·lels més clars es detecten en una sèrie d'obres un xic posteriors en el temps, com la Mare de Déu dels àngels de la col·lecció Mateu de Barcelona, atribuïda a Martín Bernat, amb una comunitat d'aspectes compositius que mereixen ésser assenyalats¹³³. També val la pena remarcar la coincidència en la posició i el gest de Mare i Fill amb dues taules atribuïdes al Mestre d'Armisen, una en comerç a Lucerna el 1927, i l'altra en temps de Post a la col·lecció Muntadas —avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya¹³⁴.

¹²⁷ Quant a l'actitud que presenten aquests àngels a les obres esmentades, la trobem explicitada en un contracte del 1433 relacionat amb un retaule encarregat a Gonçal Peris Sarrià, en el qual se li demana que al compartiment central representi «(...) la Verge Maria asseguda en mig ab angels que stiguesen en continensa e gist de cantar e sonar (...)» (SANCHIS 1914, 65).

¹²⁸ GÓMEZ 2001a, 222-225.

¹²⁹ Els vincles amb Reixac també es posen de manifest a MACÍAS 2013, 126-127.

¹³⁰ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 140, cat. 428, fig. 713; RUIZ 2005, 150; RUIZ 2014, 41-44.

¹³¹ RUIZ 2014, 37-41.

¹³² GÓMEZ 1978, 47-55.

¹³³ POST 1941, fig. 51.

¹³⁴ POST 1941, figs. 86-87.

Pel que fa a València, destaquem les concomitàncies que es donen a nivell general amb la Mare de Déu amb àngels de la col·lecció Abelló, atribuïda al Mestre de Bonastre (cap a 1450)¹³⁵. Més concretes són les que es donen entre els àngels de Bellcaire i el que apareix a l'esquerra de l'Anna Triple del retaule de col·legiata de Xàtiva, sufragat el 1452 pel cardenal Alfons de Borja¹³⁶. La connexió valenciana dels àngels de Pere Garcia a Bellcaire es fa especialment palesa amb els representats a la taula amb l'Aparició de la Mare de Déu a Sant Francesc a la Porciúncula, originària d'Albocàsser (cap a 1450, Museu Nacional d'Art de Catalunya), obra del Mestre de la Porciúncula¹³⁷. Si acarem ambdues obres veurem fins a quin punt és similar l'àngel que apropa la plata fruitera a Maria en la taula valenciana amb el que fa el propi a la de Bellcaire (fig. 170). A la taula d'Albocàsser, a més, l'àngel duu una corona floral de característiques semblants a les corones que, poc més tard, Pere Garcia representarà al retaule de la Seu de Barcelona (cat. 10) (fig. 200) i al de l'Ametlla de Segarra (cat. 14) (fig. 226). Tot el conjunt de relacions i concomitàncies que la taula de Bellcaire palesa amb obres com les esmentades, totes elles realitzades cap a 1450, demostra que Garcia era un artífex amb coneixements de models, en certa forma, avantguardistes. Dos fets importants en la formació del seu estil degueren ser, en primer lloc, l'estada a la Saragossa de Dalmau de Mur i, sobretot, l'arribada a Barcelona, on ja va assumir plenament les novetats que arribaven de l'Europa septentrional. L'estil del retaule de Bellcaire, perfectament contemporani al dels conjunts que va executar durant el sojorn barceloní, el mostra com un pintor hàbil i innovador, molt diferent del Pere Garcia que, amb el pas del temps, es preocuparà solament de satisfer quants més encàrrecs millor. Per tant, i seguint la tendència actual que concedeix menys protagonisme a Jaume Huguet en el desenvolupament de la pintura catalana de la segona meitat del segle XV, no podem fer dependre completament la pintura primerenca de Garcia de pintors com el darrer, atès que són estrictament contemporanis. Cal pensar que Garcia, amb obres com la que ara analitzem, va contribuir a l'establiment d'una nova cultura figurativa, tot i que és difícil calibrar fins a quin punt.

En la línia del que comentem, en un altre moment d'aquesta tesi ens hem ocupat dels flamenquismes que impregnen la pintura del mestre de Benavarri, en especial d'aquelles qüestions que fan entroncar la seva pintura amb la del pintor flamenc Robert Campin¹³⁸. Al

¹³⁵ BENITO 2001, 34, fig. 11 i GÓMEZ 2001m, 218, fig. 29.1, respectivament.

¹³⁶ GONZÁLEZ 2003, 214-219.

¹³⁷ MONTOLIO 2003, 208-213.

¹³⁸ Vegeu el subapartat «4.3. A propòsit del retaule de Bellcaire: algunes pautes flamenques en l'obra de Pere Garcia».



retaula de Bellcaire l'ascendent de Campin es palesa d'una forma molt evident en la posició de Jesús Nen a la taula central, un detall que, com també hem vist, reapareix a l'Epifania del retaula d'Alcover (cap a 1457), obra de Jaume Ferrer, i que agermana novament la producció de tots dos mestres (fig. 60). És factible creure que Jaume Ferrer incorporés aquest detall en la fase tardana de la seva trajectòria, arran de contactes previs a l'execució del retaula de Peralta de la Sal (cat. 20), que van efectuar plegats per aquells anys. Hem esmentat, igualment, que aquest ressò de Campin en la posició del Nen el retrobem en algunes obres de Joan Reixac, amb la qual cosa la connexió valenciana de Garcia es posa novament de manifest. A banda, el model va tenir una certa fortuna a Catalunya i Aragó, atès que el trobem amb lleugeres variants —sense el creuament de cames, però amb anàloga disposició obliqua del nen— en la posició del Nen en retaules com el de Sant Miquel de l'església del Pi de Barcelona, obra de Jaume Huguet de cap a 1455-1460¹³⁹; en un dels compartiments del retaula del monestir dels agustins de *Domus Dei* de Miralles (Barcelona), executat per Antoine de Lonhy cap a 1460-1462 (Museu Nacional d'Art de Catalunya)¹⁴⁰; o en una taula procedent de Maluenda (Saragossa) del Museu Maricel de Sitges, datada a la segona meitat de la centúria¹⁴¹.

Iconogràficament, en representacions com la de la taula principal de Bellcaire s'han volgut veure connotacions eucarístiques materialitzades en l'ofrena del carroll de raïm, que al·ludeix a la Redempció que vindrà després del vessament de la sang de Crist a la Passió i, també, a la conversió del vi en sang durant l'Eucaristia¹⁴². Fins fa poc ningú havia cridat l'atenció sobre la presència del creixent de lluna als peus de la Mare de Déu¹⁴³, que en cap cas cal considerar-la una mostra de la encara incipient iconografia de la Immaculada¹⁴⁴, atès que no serà fins a finals del segle XV que s'establirà el tipus basat en elements astrals (sol, lluna, estels), agafant com a suport textual el text de les Lletanies¹⁴⁵. En realitat, estem davant d'una importació iconogràfica que no sabem fins a quin punt va ser voluntària. Com ha assenyalat recentment Gerardo Boto, els diferents prototips iconogràfics de la Mare de Déu a la Baixa Edat Mitjana (Humilitat, Assumpció, Reina dels Cels o dels Àngels, Roser i Immaculada) van incorporar aspectes de la *Mulier Amicta Sole* de l'Apocalipsi (Apocalipsi, XII), per a la seva formació visual.

¹³⁹ GUDIOL-AINAUD 1948, figs. 75-76.

¹⁴⁰ RUIZ 2003, 328-333.

¹⁴¹ CASANOVA 2005, 59, figs. 14-15.

¹⁴² AADD 1994, 30. Cfr MACÍAS 2013, 128.

¹⁴³ Sí ho ha fet MACÍAS 2013, 128.

¹⁴⁴ Una de les primeres obres —si no la primera— amb connotacions immaculistes evidents a la Corona d'Aragó és la Mare de Déu dels Consellers de Lluís Dalmau (1443) (MOLINA 1999, 199-211).

¹⁴⁵ BOTO 2002-2003, 75. L'exemple més primerenc a la Península vindria donat per la taula de l'església del Cerco de Artajona (Navarra), datada el 1497.

Així doncs, la darrera va funcionar com a «pol d'atracció» per als diferents tipus de representacions de Maria, i es va convertir en suport iconogràfic gràcies a la cessió de certs elements que la caracteritzaven. Un dels tipus amb més èxit des del segle XIV havia estat el de la Mare de Déu de la Humilitat, acompanyat de determinats elements astrològics com el creixent de lluna, els dotze estels o els raigs solars que, d'antuvi, interactuaven amb la Mare de Déu a través d'iconografies com la de la dona apocalíptica. Per tant, era lògic —i va ser habitual— que s'incorporeessin a altres tipus iconogràfics marians. Independentment de tot el que acabem de dir, aquesta associació de la lluna també té a veure amb la creença del seu influx sobre la fertilitat femenina¹⁴⁶.

Un altre aspecte interessant és la presència de l'amulet de corall que penja del coll de l'Infant, la presència del qual es troba ja força estesa a la pintura gòtica hispana durant el període internacional. Segons els textos de l'època es tracta d'un amulet amb funcions apotropaïques usualment emprat per prevenir el mal d'ull. Els nens eren els que estaven més exposats als perills d'aquest mal i, per això, era un costum habitual de l'època penjar-los-hi del coll un petit fragment d'aquest material, segons relata Sebastián de Covarrúbias¹⁴⁷. Són escassos els que hem conservat d'època medieval, tot i que de terres lleidatanes es coneixen un parell procedents de la necròpolis jueva de Roquetes (Tàrrrega)¹⁴⁸. Igualment, a l'inventari dels béns de Rotllí Gaulter, mestre d'obra de la Seu Vella de Lleida, es menciona un tros de corall encastat en argent «per a joquets de infans»¹⁴⁹. Pel que fa a les seves representacions plàstiques, el detall ja apareix documentat a Catalunya al segle XIV en certes escultures de la Mare de Déu i el Nen, com la de les Parrelles de Balaguer, la del santuari de La Mare de Déu de Pedra (Àger), la del Pla de Camarasa, la de Santa Maria de Castelló de Farfanya, la de Montalegre o la de Cornellà de Conflent¹⁵⁰. Cal apuntar que l'aparició de l'amulet en obres contemporànies no està limitada a representacions de Jesús Nen. A la matança dels innocents del retaule dels Delli a la Catedral Vella de Salamanca trobem un soldat atacant a un nen que ha perdut el corall que li penjava del coll¹⁵¹, mentre que al retaule del bisbe Acuña de la catedral de Burgos, una de les Verges Nenes del Temple també el duu¹⁵². Estranyament,

¹⁴⁶ BOTO 2002-2003, 71. Cfr. BOTO 1999, 327-347.

¹⁴⁷ CIAPPARELLI 2005, 31-56. Sobre la funció apotropaica vegeu AADD 1986; YARZA 1988a, 119-120; GARCÍA 1991, 125-139; ESPAÑOL 2011, 173-174; HERNANDO 2012, 179-217.

¹⁴⁸ COLET (et al.) 2009, 114, FIG. 13; OLIVA 2014, 270-271.

¹⁴⁹ FITÉ 2001, 130.

¹⁵⁰ CRISPÍ 2000, I, 346.

¹⁵¹ PANERA 2000, 123.

¹⁵² YARZA 2000, 99.



l'amulet penja del coll de la Mare de Déu en una taula amb la Verge de la Llet del North Carolina Museum of Art (EUA), atribuïda al taller de Martín de Soria¹⁵³.

Pel que fa a Pere Garcia, trobem el detall de la branca de corall reapareix en obres finals de la seva trajectòria, així com en altres dels seus seguidors. Entre les primeres, podem esmentar el retaule de Portaspana-La Puebla del Mon (Graus), avui del Museu de Lleida: diocesà i comarcal (cat. 38) (fig. 353); al retaule de Sant Ponç de Vall-llebrera, del mateix museu (cat. 27) (fig. 306); i en una de les taules conservades fa uns anys a la col·lecció Campmany de Barcelona (cat. 34) (fig. 327). Entre els treballs de Pere Espallargues, apareix als dos retaules d'Enviny — en diferents compartiments—, a la taula central del retaule de Son, i en algun dels compartiments del bancal de Roda d'Isàvena. Pel que fa al Mestre de Vielha, la branca de corall la documentem a l'Epifania que es conservava fa anys a la col·lecció Vilallonga de Barcelona, i a la taula amb l'Aparició de la Mare de Déu i el Nen al cavaller de Colònia del Museu Nacional d'Art de Catalunya¹⁵⁴.

En relació amb les representacions de sant Pere i sant Antoni Abat del retaule de Bellcaire d'Urgell, cal dir que responen a models habitualment difosos en el context de la Corona d'Aragó. Devocionalment, destaca la presència del cap dels antonians, invocat per fer front a malalties de la pell, com el denominat «foc de Sant Antoni», i a qui també es considerava un bon protector pels animals. Quant als cicles dels retaules catalans, un dels més interessants era el desenvolupat al desaparegut retaule major de l'església de Sant Antoni de Barcelona, executat per Jaume Huguet entre 1454 i 1458¹⁵⁵. Dins l'obra de Garcia, el sant Antoni Abat troba un paral·lel excel·lent en el compartiment conservat al Williams College Art Museum (Williamstown, Massachussets, EUA) (cat. 19) (fig. 235), així com en una taula inèdita que associem al retaule de Cervera (cat. 13) (fig. 222), amb les quals comparteix tipus físic, tractament dels vestits i estructura compositiva. Totes tres obres responen a un model similar a l'utilitzat més endavant en algunes obres del taller de Garcia. És el cas del retaule de Santa Anna de l'Aïnsa i el dels sants Bernardí, Llorenç i Vicenç Ferrer de la mateixa església (cat. 39 i 41), amb representacions del sant al bancal (figs. 357 i 372)¹⁵⁶. Aquestes imatges són molt properes a les executades poc després per Pere Espallargues, com les que apareixen als

¹⁵³ SULLIVAN 1986.

¹⁵⁴ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 190 i 192-193, cat. 571, 584-586, 599-601 i 605-606.

¹⁵⁵ Vegeu l'anàlisi de MOLINA 1993b, 83-85 i MOLINA 1997a, 8-14, interessant per l'èmfasi en la llegenda de Barcelona, a més de la bibliografia que es referencia relativa al culte i devoció al sant. Com a aportació recent cal esmentar la tesi doctoral de Montserrat Barniol (BARNIOL 2013).

¹⁵⁶ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 192-193, cat. 592-593.

bancals del retaule de l'ermita de la Mare de Déu del Soler d'Enviny i al de Sant Bartomeu de Capella¹⁵⁷.

Entre les obres catalanes alienes al grup de pintors encapçalat per Garcia, trobem un bon paral·lel a la taula central del ja esmentat retaule major de l'església de Sant Antoni Abat de Barcelona, tot i que en aquest cas es tractava d'una imatge entronitzada¹⁵⁸. Amb una caracterització similar tenim el sant Antoni del bancal del retaule de l'església de les santes Justa i Rufina de Lliçà d'Amunt (Museu Diocesà de Barcelona), atribuït als Vergós¹⁵⁹, una taula de Vilallobent¹⁶⁰, un compartiment del bancal del retaule de Sant Ginés de Pacs, atribuït a Gabriel Guàrdia¹⁶¹, i un altre del retaule de la capella de l'Esperança de Bolvir¹⁶². Pel que fa a l'Aragó, cal esmentar una taula atribuïda per Post —amb dubtes— a Martín de Soria i que es trobava a l'església de Novillas (Saragossa)¹⁶³. Podem dir que la de Bellcaire comparteix prototip amb una taula de l'entorn de Bartolomé Bermejo de l'antiga col·lecció de Julio Muñoz Ramonet (Barcelona)¹⁶⁴, i amb un parell de taules relacionades amb Miguel Ximénez procedents de San Miguel de Luna (Saragossa) i Tardienta (Osca)¹⁶⁵. En el context valencià també trobem alguns casos similars, com una taula anònima de col·lecció privada espanyola¹⁶⁶, i una vinculada al Mestre de la Porciúncula del Museu de Belles Arts de Castelló procedent de la Cartoixa de Valldecris (Altura)¹⁶⁷.

Pel que fa al sant Pere de Bellcaire, dins el catàleg del pintor trobem exemplars força similars, com per exemple, en una des les portes del retaule de Montanyana (cat. 22) (fig. 296); en una de les taules de la col·lecció del Castell de Santa Florentina de Canet de Mar, que també era una porta de retaule, en aquest cas procedent de Barbastro (cat. 34) (fig. 336); a més d'una taula servada a Fonts (Osca) fins el 1936 (cat. 15) (fig. 228). Pel que fa al Mestre de Vielha, podem esmentar una de les portes del retaule que dona nom al pintor¹⁶⁸, i d'Espallargues, qualsevol de les dues representacions dels bancals dels dos retaules d'Enviny¹⁶⁹. No ens

¹⁵⁷ Vegeu, respectivament, IAAH, Clixé C70186 i IAAH, Clixé B-1277.

¹⁵⁸ GUDIOL-AINAUD 1948, fig. 55.

¹⁵⁹ GUDIOL-ALCOLEA, 1986, 180, cat. 495, fig. 79.

¹⁶⁰ GUDIOL-ALCOLEA, 1986, 183, cat. 517, fig. 897.

¹⁶¹ GUDIOL-ALCOLEA, 1986, 197, cat. 636, fig. 981.

¹⁶² GUDIOL-ALCOLEA, 1986, 198, cat. 648, fig. 997.

¹⁶³ POST 1958, 704, fig. 313.

¹⁶⁴ YOUNG 1975, pl. 44.

¹⁶⁵ LACARRA 1990c, 40-43.

¹⁶⁶ PÉREZ 1996, 34-35.

¹⁶⁷ GÓMEZ 2001b, 124-127.

¹⁶⁸ VELASCO 2006, 111, fig. 19.

¹⁶⁹ IAAH, Clixé C70186 i *Paintings* 1994, 238-239



estendrem en detallar altres paral·lels catalans o aragonesos per a la taula, atès que serien molts els exemples a citar. A tall il·lustratiu, únicament esmentarem una taula de la Hispanic Society of America atribuïda d'antuvi —erròniament— a Huguet¹⁷⁰; un dels compartiments del tríptic del Museu Episcopal de Vic, igualment relacionat amb Huguet¹⁷¹; i la taula central del retaule del santuari de Nostra Senyora de Roda de Barà (Museu Diocesà de Tarragona)¹⁷², entre altres.

Una altra de les qüestions que cal abordar en estudiar la taula central del conjunt de Bellcaire és la de la cartel·la que figura al peu del tron de la Mare de Déu, en la qual consta el nom del pintor així com la data de realització de l'obra (fig. 169). Com ja hem apuntat, el primer en cridar l'atenció sobre aquesta inscripció va ser Josep Fiter i Inglés a finals del segle XX, tot i que el seu esment va passar desapercebut fins fa pocs anys, en què ha estat recuperat per a la historiografia de la taula i el pintor¹⁷³. Això va fer que durant molts anys els especialistes que es referien a Mare de Déu de Bellcaire i a la polèmica data que figurava a la cartel·la no tinguessin en compte una valuosa informació que Fiter donava a la seva descripció. L'erudit va poder llegir «a son peu ab caràcters gòtics llemosins lo nom del autor en aquesta forma: Pere Garcia de Benavarre ma pintat any MCCCCL»¹⁷⁴.

Aquesta data en numeració romana que va poder llegir Fiter cap a 1876 contrasta amb el «1463» que es llegia el 1912, quan els tècnics de la Junta de Museus van examinar la taula *in situ* a Bellcaire, i que es pot apreciar perfectament en una de les fotografies que el rector de la parròquia va trametre a l'organisme (fig. 50). Per tant, algú havia modificat la data original i l'havia canviat per una altra amb numeració aràbiga. Amb l'entrada de la taula en el mercat d'art i antiguitats, la data va tornar a ser manipulada, i això va motivar que especialistes com Folch i Torres, Duran i Sanpere, Post o Gudiol Ricart es pronunciessin amb criteris i opinions diferents. Les dates que aquests investigadors van proposar de llegir van ser 1463, 1468, 1475 o 1476, entre altres¹⁷⁵, mentre aquells més cautes preferien especular amb una cronologia al

¹⁷⁰ GUÉ 1930, 91-93

¹⁷¹ GUDIOL-AINAUD 1948, fig. 92.

¹⁷² GUDIOL-ALCOLEA 1986, 185, cat. 531, fig. 914.

¹⁷³ El primer en fer-se ressò de la descripció de Fiter va ser Prim Bertran (BERTRÁN 1982, 97-98), tot i que va ser Ximo Company qui va reivindicar el valor de la dada oferta per Fiter (COMPANY 1997, 210-213).

¹⁷⁴ FITER 1880, 259.

¹⁷⁵ FOLCH 1929, 28-30; DURAN 1934a, 233-235; POST 1938, 265-268; GUDIOL 1944, 50; GUDIOL 1955, 281; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 187.

voltant dels anys setanta, coincidint amb el treball del pintor a Lleida ciutat¹⁷⁶. Personalment, i com ja hem apuntat en alguna altra ocasió, preferim donar validesa a la lectura efectuada per Fiter¹⁷⁷. És sabut que, a voltes, cal interpretar amb cura les informacions ofertes per erudits decimonònics i excursionistes, però pensem que tractant-se únicament d'una data, potser ens l'hem de creure sense plantejar gaires interrogants al respecte. A més, l'estil de l'obra indica que el retaule degué executar-se contemporàniament a les obres barcelonines de Garcia. Per tant, el testimoni de l'excursionista motiva que el retaule de Bellcaire d'Urgell s'hagi de situar en un context cronològic previ al que s'havia pensat durant molts anys, anterior a l'estada de Garcia al capdavant del taller de Bernat Martorell. Això suposa un replantejament d'alguns aspectes, com per exemple, la marxa del pintor de Saragossa abans del 1450; o la denominada tradicionalment «etapa lleidatana» de l'artista, ja que el seu treball a Bellcaire cap a 1450, i l'execució del retaule dels dominics de Cervera cap a 1460 (cat. 13), demostren que no totes les realitzacions lleidatanes de l'artista van ser efectuades durant la dècada dels anys setanta, sinó que va treballar a Ponent en diferents moments de la seva trajectòria.

Malgrat l'interès que ha suscitat la rúbrica estampada pel pintor a la part baixa de la taula, gairebé ningú s'ha preguntat al voltant de la seva significació real. Podria interpretar-se com un autoreconeixement professional, però el més lògic fora pensar en qüestions publicitàries derivades d'una activitat desenvolupada lluny de la residència habitual del pintor¹⁷⁸. És a dir, és molt possible que un artista que estigués treballant per a la localitat en la qual residia no necessités signar l'obra de torn perquè fàcilment se l'identifiqués amb ella, però quan treballava per a una vila o ciutat allunyada d'allà on se'l coneix, si estampava la seva rúbrica aquesta podia esdevenir una bona forma perquè se'l conegués i se sabés a qui es devia aquell treball¹⁷⁹. Yarza va posar l'exemple de Bonanat Zahortiga, pintor aragonès actiu a Saragossa, que va signar el retaule de la capella funerària del canceller Villaespesa a la col·legiata de Tudela. És possible que amb la seva obra i la seva signatura pretengués introduir-se en una ciutat rica. En aquest sentit, l'esmentat especialista creu que Garcia va poder ser un dels qui més necessitaria recórrer a aquest sistema degut a la seva trajectòria itinerant¹⁸⁰.

¹⁷⁶ És el cas per exemple de DALMASES-JOSÉ 1984, 266-267. Company, mentre reivindicava el que temps abans havia llegit Fiter, preferia mantenir una datació vers el 1470 atès l'estil de la taula (COMPANY 1997, 210-213).

¹⁷⁷ VELASCO 2006b, 404-406; VELASCO 2012a, 39.

¹⁷⁸ VELASCO 2002-2003, 82-83; MOLINA 2006, 133. Sobre aquestes qüestions vegeu FALOMIR 1996, 316-317; YARZA 1999a, 50-52 i, més general, DONATO 2000.

¹⁷⁹ Sobre aquestes qüestions, vegeu ESPAÑOL 1990a, 75-96.

¹⁸⁰ YARZA 1999a, 51-52.



A la Corona d'Aragó tenim casos similars que il·lustren perfectament sobre el que diem, com el de Bartolomé Bermejo, que va deixar estampada la seva signatura en obres com la Pietat Desplà o el Sant Miquel de Tous¹⁸¹; o el valencià Joan Reixac, que ho va fer el 1468 al retaule de Santa Úrsula de Poblet (Museu Nacional d'Art de Catalunya) —traslladat a Cubells en algun moment del segle XVIII¹⁸². Crida també l'atenció el cas de Miguel Ximénez. Natural de Pareja (Guadalajara), va desenvolupar la seva activitat artística a l'Aragó, sobretot a l'entorn saragossà. De ben segur, la seva procedència forana va motivar que signés algunes de les seves obres, com la predel·la del retaule de la Pietat d'Ejea de los Caballeros (Museo Nacional del Prado) i una taula de la col·lecció Lanckoronski de Viena¹⁸³.

A banda de les motivacions apuntades, en el cas de la signatura de Bellcaire s'ha de dir que Duran i Sanpere va efectuar una interpretació força suggeridora. Atès que no era viable efectuar una lectura acurada de la data que apareixia a la taula, va proposar que, juntament amb la signatura, tinguessin quelcom a veure amb el pacte que Garcia va contraure a finals de 1455 amb la vídua i el fill de Bernat Martorell, en el marc del qual s'especificava que el de Benavarrí gaudia del dret a finalitzar algunes obres que tenia començades. Segons l'historiador Cerverí, el fet de marcar certs conjunts amb el seu nom i la data, potser va poder emprar-se com a mitjà de diferenciació d'aquestes obres que anaven exclusivament al seu càrrec¹⁸⁴. La data que va llegit Fiter, tanmateix, desautoritza la hipòtesi de Duran.

¹⁸¹ En relació a Bermejo —si és que realment era cordovès—, a part de la vessant propagandística del gest, cal pensar en una pràctica força habitual en àrees geogràfiques com ara Andalusia. El cas de Sevilla esdevé paradigmàtic, ja que conservem diverses taules autògrafes de pintors actius a la ciutat entre finals del segle XV i inicis de la centúria següent, com Pedro Sánchez, de qui es coneixen tres obres signades (NYERGES 2003, 426-429). Ens ha pervingut una de Juan Núñez, una altra de Juan Sánchez de San Román, i una darrera d'Antón i Diego Sánchez (VALDIVIESO 2003, 430-433).

¹⁸² Ho va apuntar al seu dia SARALEGUI 1944, 115.

¹⁸³ Per a Miguel Ximénez, vegeu VELASCO 2015b, 192-232.

¹⁸⁴ DURAN 1934a, 235.

CAT. 7

QUATRE COMPARTIMENTS DE RETAULE DE SANTA MARIA DE VALLDEFLORS DE BENAVERRI

Cronologia: 1450-1455

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: 112 x 97 cm (la Resurrecció de Crist; la resta, desconegudes)

Localització:

Naixement de la Mare de Déu: desapareguda.

Resurrecció de Crist: col·lecció particular (Vic, fins 2009); Balclis (26 de març de 2009, lot 1337); Museu de Lleida: diocesà i comarcal (2009, adquisició de la Diputació de Lleida); Museo de Huesca (2014, per decisió judicial).

Anunci de la Mort de la Mare de Déu: desapareguda.

Coronació de la Mare de Déu: desapareguda.

Restauracions: La Resurrecció ha estat restaurada el 2015 per iniciativa del Museo de Huesca.

Bibliografia: POST 1938, 216-217 i 310, figs. 54 i 106; ARCO 1942, I, 221, II, figs. 506-508; GUDIOL 1944, 50; GUDIOL 1955, 281, figs. 236-237; DURAN 1957, 139; GUDIOL 1971, 55, cat. 203, figs. 162-163; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 187, cat. 536, figs. 918-919; VICENS 1995, 235-237 i 417-418; CASTILLÓN 1998, 34 i 82; LACARRA 1998a, 80-81; *Lux* 2000, 84; *Balclis* 2009, 112, núm. lot 1337; VELASCO 2012a, 40-41, fig. 9; MACÍAS 2013, 124-125 i 129-131, figs. 92-94.

Abans de l'esclat de la Guerra Civil Espanyola, a l'església parroquial de Santa Maria de Valldeflors de Benavarri es conservava un conjunt de taules atribuïdes a Pere Garcia reaprofitades a l'altar major que es va construir en època moderna¹⁸⁵. Diverses fonts i fotografies antigues així ho corroboren (fig. 171), i permeten confirmar que es tractava de dos grups de taules diferents, un primer format per tres compartiments fragmentaris d'un retaule dedicat a santa Caterina, que estaven emplaçats obliquament a la part superior de l'estructura del retaule (cat. 25); i el segon per altres quatre taules, igualment fragmentàries, corresponents a un retaule dedicat a la Mare de Déu, emplaçades a la zona de les portes del retaule modern, i que seran les que aquí estudiarem. Mostraven el Naixement de la Mare de Déu (figs. 172-174), la Resurrecció de Crist (figs. 175-176), l'Anunci de la Mort de Maria (figs. 177-178) i, finalment, la seva Coronació (figs. 179-180)¹⁸⁶. Cronològicament són anteriors i esdevenen una mostra representativa de l'art de Pere Garcia un cop retornat del seu sojorn saragossà.

¹⁸⁵ Els primers en parlar d'aquestes taules al retaule factici de la parròquia de Benavarri van ser POST 1938, 216-217 i ARCO 1942, I, 221.

¹⁸⁶ Es conserven bons detalls fotogràfics a IAAH, clixés Mas H-268, H-269 i H-270 (Naixement de la Mare de Déu); clixé Mas H-273 (Resurrecció); clixés Mas H-271 i H-272 (Anunci de la Mort de la Mare de Déu); clixés Mas H-274 i H-275 (Coronació de Maria).



Malauradament, el retaule en el qual estaven integrats aquests fragments va ser destruït durant la Guerra Civil Espanyola, i la tradició els donava per desapareguts. Si fem èmfasi en aquesta informació és perquè en més d'una ocasió s'ha afirmat que aquestes taules encara es servaven al Museu Parroquial de Benavarrí, quan en realitat no és pas així¹⁸⁷. Cal apuntar, emperò, que en el futur la situació podrà variar, atès que en data recent ha reaparegut una d'elles, la de la Resurrecció (fig. 176), la qual cosa deixa la porta oberta a que pugui sortir a la llum alguna de les restants. Aquest compartiment va aparèixer en subhasta pública a Balclis (Barcelona) el passat 25 de març de 2009¹⁸⁸, i va ser adquirit per la Diputació de Lleida, que el va dipositar al Museu de Lleida: diocesà i comarcal, institució que el va registrar amb el número d'inventari 3529. L'adquisició de l'obra per la institució lleidatana va motivar una airada protesta per part dels responsables polítics aragonesos, que no van assabentar-se a temps de la venda, malgrat la casa de subhastes havia contactat amb l'Ajuntament de la vila per advertir-los. La reacció va ser incloure l'obra al catàleg del patrimoni cultural aragonès al juliol de 2009, cosa que va permetre al govern autònom signar un ordre per exercir el dret de retracte. La publicació de l'ordre va suposar la intervenció judicial de la taula i la seva immobilització a la reserva del Museu de Lleida. La maniobra política va sortir bé al govern aragonès que, després de diverses sentències favorables dictades pels tribunals aragonesos i el Tribunal Suprem, va poder exercir el dret esmentat, malgrat que la taula ja havia estat inclosa al catàleg del patrimoni cultural català. Finalment, i per ordre judicial, va ser lliurada al jutjat d'Osca a finals de 2014 i avui s'exhibeix al museu d'aquella ciutat¹⁸⁹.

Desconeixem les circumstàncies exactes sobre com aquesta taula va ser salvaguardada durant la Guerra Civil Espanyola, i desconeixem, igualment, si la resta de pintures gòtiques que hi havia reaprofitades al retaule modern de Santa Maria de Valldeflors de Benavarrí van salvar-se de la destrucció. En tot cas, el testimoni en primera persona de Josep Gudiol Ricart pot aportar alguna llum al respecte. Com és sabut, Gudiol va tenir una implicació molt important en el salvament de patrimoni durant la contesa bèl·lica, atès que va ser designat responsable del Comitè pel Salvament del Patrimoni Artístic de la Generalitat de Catalunya¹⁹⁰. Durant una visita

¹⁸⁷ Situen encara les taules a Benavarrí GUDIOL 1971, 55, cat. 203; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 187, cat. 536, figs. 918-919; CASTILLÓN 1998, 34 i 82; LACARRA 1998a, 80-81.

¹⁸⁸ *Balclis* 2009, 112, lot 1337.

¹⁸⁹ Un resum d'aquesta polèmica a www.heraldo.es/noticias/aragon/huesca_provincia/2015/04/10/el_tribunal_supremo_confirma_que_tamben_benabarre_patrimonio_aragon_350556_1101026.html (consulta: setembre de 2015).

¹⁹⁰ Sobre la implicació de Gudiol en la salvaguarda del patrimoni artístic durant la Guerra Civil Espanyola vegeu CAÑAMERAS 2013, 85-114.

al ponent català i la Franja que va culminar al monestir de Sixena, Gudiol va passar per la vila de Benavarri i va veure que «Estaba bajo la autoridad absoluta de un exminero de Suria, quien nos contó la ejecución del cura (...) Puso a nuestra disposición todo lo que él había recogido por suponer de valor artístico; entre ello se contaba la magnífica arca de plata del siglo XVI, varias importantes piezas de orfebrería y el magnífico retablo del siglo XV, obra de Jaime Ferrer»¹⁹¹. No sabem que vol dir Gudiol amb això de «Puso a nuestra disposición», però deduïm que Gudiol va passar a controlar la sort d'aquests objectes, que a dia d'avui encara es conserven a l'església parroquial, inclòs el retaule de Ferrer. Si el retaule major en què estaven integrades les taules de Pere Garcia va ser incendiat, deduïm que alguns fragments es devien salvar, com és el cas de la Resurrecció. És possible que aquestes hipotètiques despulles, per tant, passessin a ser gestionades per Gudiol, o que entressin al mercat clandestí. De fet, arran de la venda de la Resurrecció el 2009, vàrem assabentar-nos que la Resurrecció havia estat propietat d'una família de Vic durant dècades, però no vàrem esbrinar res més.

Si passem a l'anàlisi de les taules, a través de les fotografies de detall conservades a l'Institut Amatller d'Art Hispànic comprovem que, en integrar-se a l'estructura del retaule modern que presidia la parròquia, van ser retallades. A la vegada, a dues d'elles se les va ser afegits uns emmarcaments de fusta a, concretament al Naixement i la Resurrecció (figs. 172 i 175). La primera de les taules mostra el Naixement de Maria (fig. 172), amb santa Anna reposant damunt d'un llit encaixat, amb cobricel, i dues parteres que l'atenen oferint-li menjar i beguda, mentre altres dues netegen i embolcallen a la Verge Nena a la llum d'un brasero de ferro forjat (figs. 173-174)¹⁹². A l'igual que passa amb la resta d'escenes del cicle de la infantesa de Maria, cap menció apareix sobre l'episodi als Evangelis canònics, i hem de recórrer als apòcrifs per trobar-ne el suport textual¹⁹³. Emperò, en aquesta font no s'esmenta a les parteres, ni tampoc a la *Llegenda Daurada* ni a la majoria de texts elaborats en el context de les diferents tradicions locals. Pel contrari, a la *Vita Christi* d'Isabel de Villena (1497), que bevia de tradicions anteriors, s'indica que Anna va ser assistida per cinc dones directament enviades per Déu anomenades «Benignitat, Pobretat, Prudència, Paciència y Fermetat»¹⁹⁴, les quals es poden associar amb les parteres que acostumen a representar-se en pintures com la que aquí estudiem.

¹⁹¹ GUDIOL 1987, 107; CAÑAMERAS 2013, 179, annex 9.

¹⁹² Sobre la iconografia d'aquest episodi en el context hispà vegeu SALVADOR 2013, 121-152.

¹⁹³ Protoevangeli de Sant Jaume (V, 2), Evangeli del Pseudo-Mateu (IV) i Llibre de la Nativitat de Maria (V, 2). Vid. SANTOS 1999, 138-139, 185 i 244-245. Cfr. SALVADOR 2013, 122-124.

¹⁹⁴ VILLENA 1995, 76. Vegeu VELASCO 2003, 285, nota 43.



Que la seva representació es trobava completament assumida ho demostra el contracte d'un retaule destinat a una capella de l'església de Sant Joan el Vell de Saragossa, datat el 1419, en què es demana al pintor Berenguer Ferrer que hi pinti «(...) quando nasció la Virgen Maria en cambra bien adreçada e encortinada, e como la ministravan muytas sirvientas e la banyaban»¹⁹⁵. Les parteres responen a una tradició iconogràfica àmpliament estesa per Orient i Occident. Documentem la seva presència en obres bizantines del segle X, i ja més endavant, en realitzacions italianes i franceses dels segles XIII i XIV. S'ha volgut justificar la seva aparició a partir de permanències de diversos cultes pagans, com el de les tres parques de la mitologia grega que eren sempre presents quan una criatura venia al món. Tanmateix, no pot descartar-se que fossin un reflex d'una realitat més propera i quotidiana, és a dir, que fossin una transposició del què era l'acte d'infantar. Ho veiem en algunes tradicions recollides en obres com el *Costumari Català*, en què es parla dels aliments que s'oferien a les dones que acabaven de donar a llum¹⁹⁶.

Seguint l'ordre que pertocaria en el cicle original del retaule, hem de parlar de l'esmentada Resurrecció, avui conservada al Museo de Huesca (figs. 175-176). La taula ens ha arribat en un estat de conservació fragmentari, atès que ha desaparegut la meitat inferior de la composició. S'ha representat el moment en què Crist surt del seu sepulcre, i beneïnt amb la mà dreta, mentre amb l'esquerra sosté l'orifloma crucífera al·lusiva a la seva victòria sobre la mort. Duu el característic perizoni, a més d'un mantell de color blanc que es lliga al pit amb un fermall. Flanquejant Jesús, darrere del que devia ser el sepulcre, apareixen dos soldats vestits de manera anacrònica —no apareixen com a romans—, armats amb llances i escuts, mentre que dos més s'han emplaçat en el primer pla de la composició. Se'ls ha representat adormits, allò usual en aquest tipus d'episodis, aliens al que estava succeïnt al seu voltant. El fons de la composició s'articula a partir d'una frondosa vegetació que emmarca al succés.

La composició segueix un esquema àmpliament difós en la pintura catalana des de la segona meitat de segle XIV a partir de diferents variants¹⁹⁷. El sarcòfag s'ha disposat en un pla paral·lel a la superfície pictòrica i veiem com Crist, en sortir-ne, recolza el peu dret sobre la vora¹⁹⁸. Pel que fa als soldats i el fet que apareguin endormiscats, és una actitud que tradicionalment s'ha

¹⁹⁵ SERRANO 1916b, 418.

¹⁹⁶ BESERAN 1995, 871-884.

¹⁹⁷ ALCOY 1984, 195-377.

¹⁹⁸ Se segueix, per tant, una de les variants iconogràfiques més habituals. Vegeu RÉAU 1996b, 567.

relacionat amb els misteris de la Passió i els drames litúrgics¹⁹⁹. A nivell textual, l'episodi bo troba una correspondència evident als evangelis canònics, i són els apòcrifs els únics que el descriuen detalladament, concretament l'Evangelí de Pere (IX-X)²⁰⁰. La *Llegenda Daurada* no degué contribuir a la difusió del tema, ja que res es detalla a l'entorn de la manera com Crist va eixir del seu lloc d'enterrament²⁰¹. D'aquí que no es comenci a representar fins al segle XIII, gràcies a la influència dels drames sacres²⁰².

Pel que fa a l'Anunci de la mort de Maria (figs. 177-178), l'escena ens mostra a la Verge en llur cambra, en la qual un àngel se li apareix. Maria apareix immersa en la lectura d'un llibre, i creua els braços damunt el pit en senyal de sorpresa en el moment en què l'arcàngel li lliura la palma del Paradís, que anuncia la seva mort. A Ella se l'ha representat com una dona d'edat avançada, aspecte emfatitzat per la toca i el vel. El fons de la composició l'ocupa completament el tàlem virginal, un llit encaixat amb cobricel del qual penja un teixit decorat a base de quadres. El valor sobrenatural de l'aparició angèlica es reforça amb la presència d'uns núvols fistonejats als peus de l'arcàngel. Compositivament, l'escena ha rebut un tractament molt diferent del que veiem en un dels compartiments del retaule d'advocació mariana i procedència desconeguda que Garcia va executar durant el seu sojorn saragossà (cat. 3) (fig. 155). Les diferències són notables, però la que més destaca és la presència de Maria ajaguda al llit.

De nou, l'anunci de la mort de la Mare de Déu és un episodi absent als evangelis canònics, com la resta dels inclosos en al cicle de mort i glorificació de la Mare de Déu, tot i que ben recollits i narrats als apòcrifs²⁰³. La forma en què va traspasar Maria va gaudir d'una àmplia difusió i èxit a partir d'altres texts, com el de Melitó, bisbe de Sardes, i la *Llegenda Daurada*²⁰⁴. Iconogràficament, la composició presenta algunes variants en relació a l'Anunciació del

¹⁹⁹ Mateu (27, 62-66) és l'únic que els menciona, independentment de l'evangelí apòcrif esmentat a la nota següent. Des dels segles XIII i XIV és comú representar-los adormits (MÂLE 1908, 52). Sobre aital peculiaritat iconogràfica i la problemàtica de correspondència entre texts i imatges, vegeu també ALCOY 1984, 220-224.

²⁰⁰ SANTOS 1999, 382-384.

²⁰¹ VORÁGINE 1982, I, 227-235.

²⁰² MÂLE 1908, 50-53.

²⁰³ Llibre de Joan, arquebisbe de Tessalònica (III): «Cuando María, la santa madre de Dios, iba ya a desprenderse del cuerpo, vino hacia ella el gran ángel y le dijo "María, levántate y toma esta palma que me ha dado el que plantó el paraíso; entrégasela a los apóstoles para que la lleven entre himnos ante ti, pues dentro de tres días vas a abandonar el cuerpo" (...)» (SANTOS 1999, 609-610).

²⁰⁴ VORÁGINE 1982, I, 477. Réau va afirmar que l'episodi s'inspira en un de l'Apocalipsi en què es parla d'una dona protegida per sant Miquel davant l'amenaça pel drac (RÉAU 1996b, 623).



naixement de Crist. L'enviat de Déu, que les fonts no sempre identifiquen amb Gabriel²⁰⁵, li anuncia a Maria que al cap de tres dies morirà i es reunirà amb el seu Fill. L'arcàngel no duu la vara de missatger, i li fa lliurament d'un ram de palma tallat al Paradís, ofrena que havia de ser dipositada sobre el seu fèretre per tal de foragitar els mals esperits i guarir la ceguesa d'alguns jueus que intentarien profanar-lo, com més endavant veurem en ocupar-nos del retaule de Peralta de la Sal (cat. 20)²⁰⁶.

A Gabriel se'l considera l'ambaixador celestial per excel·lència, ja que sempre apareix representant a Déu per comunicar esdeveniments importants en episodis com la profecia a Daniel, l'Anunci a Zacaries, el Somni de Josep, l'Anunci als pastors, el Somni dels Mags, l'Oració a l'hort de Getsemaní, les Maries davant el sepulcre i l'Anunci de la Mort Mare de Déu²⁰⁷. Com ha assenyalat Vicens, aquesta preeminència de Gabriel entre els àngels sembla que s'hagi volgut reflectir a la taula de Benavarri a través del seu abillament, ja que a la característica dalmàtica s'ha afegit una capa subjectada davant el pit amb un ric fermall de pedreria. El detall sembla una translació pictòrica d'allò que posteriorment deixaria escrit Isabel de Villena en la seva *Vita Christi*, que va referir-se a ell com «lo gran príncep Gabriel»²⁰⁸. Una altra peculiaritat de la taula és que els dos personatges apareguin agenollats, quan allò habitual era representar Maria asseguda i l'àngel dempeus al seu davant, aspecte que únicament retrobem en un pinacle de retaule del Museu de Mallorca atribuït al Mestre de Santa Eulàlia²⁰⁹. Altres paral·lels interessants per a l'escena de Benavarri els trobem al retaule de la Verge de l'Escala del

²⁰⁵ L'únic apòcrif que l'identifica amb Gabriel és el Pseudo-Joan Evangelista, mentre que al llibre de Joan de Tessalònica se l'anomena el «gran àngel», denominació que, en certa manera, entronca amb la que va emprar Isabel de Villena posteriorment (VICENS 1995, 14 i 209). Àdhuc, en el segon dels apòcrifs esmentats, Maria interpel·la a l'àngel per a que desvetlli la seva identitat, cosa que no acaba succeint: «(...) <¿Y qué es lo que quieres que haga o cuál es tu nombre para que se lo diga, si me lo preguntan?> Respondióle el ángel: <¿Por qué inquieres mi nombre?, pues causa admiración (solo) el oírlo>» (SANTOS 1999, 610). Jacopo da Varazze és una mica més explícit i diu —seguint el relat de sant Cosme, com ell mateix reconeix— que «Cuando Cristo decidió llevar a la gloria a la autora de su vida, tuvo la precaución de notificárselo previamente por medio del ángel que el cielo solía usar para comunicarse con ella», és a dir, Gabriel (VORÁGINE 1982, I, 489).

²⁰⁶ VICENS 1995, 236; RÉAU 1996b, 623-624.

²⁰⁷ ALCOY 1994, 346-347.

²⁰⁸ VICENS 1995, 237.

²⁰⁹ VICENS 1995, 235. Per a la taula mallorquina, vegeu LLOMPART 1977-1980, III, 90-91, núm. 72.

monestir de Sant Esteve de Banyoles, obra de Joan Antigó (ca. 1437-1439)²¹⁰, i al retaule de Pasqual Ortoneda conservat al Vinseum de Vilafranca del Penedès (1459)²¹¹.

Si passem a l'escena de la Coronació (figs. 179-180), veurem que s'ha representat a Crist entronitzat en un gran setial amb dossier, abillat amb túnica i un fastuós mantell. El Fill de Déu corona la seva Mare davant la presència de dos àngels, seguint una composició ben habitual a la Baixa Edat Mitjana, amb diverses variants. En relació a les fonts, la Coronació de Maria tampoc apareix als evangelis canònics i cal recórrer al ja esmentat text apòcrif de Melitó, popularitzat al segle VI per Gregori de Tours i posteriorment per Iacopo da Varazze a la *Llegenda Daurada*. Dins el terreny de la iconografia, s'ha proposat un origen francès per al tema, i s'ha situat al segle XII²¹². Entre les variants de l'episodi més divulgades destaca aquella en què Maria s'agenolla davant Jesús, que és la que veiem aquí. A l'Aragó apareix ja vigent en exemplars del segle XIV, com el retaule de Longares (Saragossa) contractat per Enrique de Estencop el 1391²¹³. Garcia empra una composició completament fidel a la que ja havia utilitzat a Villarroya del Campo (cat. 1) (fig. 141), però, en canvi, l'esquema és completament diferent al que seguirà uns anys després al retaule de Montanyana (cat. 22) (fig. 289), en què la Mare de Déu apareix coronada per la Trinitat.

Les vinculacions de la variant representada per Garcia a Villarroya i Benavarri pauen en el gòtic internacional aragonès i, en concret, en treballs previs de Blasco de Grañén, que va utilitzar una composició anàloga a Ontinyena, Lanaja, Oto i Tosos²¹⁴. Garcia, per tant, va heretar aquest esquema de qui havia estat el seu mestre a Saragossa. La possible relació mantinguda entre Garcia i Juan de la Abadía, de la qual ens hem ocupat en un altre moment de la present tesi²¹⁵, podria servir per justificar que el segon copiés la composició de Benavarri de forma exacta en una taula avui custodiada al Musée des Arts Décoratifs de París (fig. 181), així com en una

²¹⁰ A Banyoles la Verge jau al llit acompanyada de dues dones. Una d'elles va nimbada i s'ha volgut identificar amb la Magdalena, remarcant que el pintor va seguir una tradició pictòrica autòctona (MOLINA 2003a, 78-83).

²¹¹ RUIZ 2014, 41-44 (disponible online a <http://www.ruizquesada.com/index.php/es/retrotabulum-eses/104-retrotabulum-10>, consulta: setembre de 2015).

²¹² La bibliografia sobre aital iconografia és amplíssima. Vegeu JULIÁN 1970, 153-160; VERDIER 1978, 227-236; VERDIER 1980; THÉREL 1984; BARON 1979, 169-186; RUBIN 2004, 137-153. Per al cas català vegeu VICENS 1995, 172-202 i 439-446. Per al context peninsular és útil l'estudi d'AZCÁRATE 1993-1994, 353-363.

²¹³ AINAGA-CRIADO 1998, fig. 5.

²¹⁴ LACARRA 2004a, figs. 64, 3, 62, i 87, respectivament.

²¹⁵ Vegeu els subapartats «5.4 La col·laboració de Juan de la Abadía el Vell a Barcelona» i «7.9. El retaule major del monestir de Sant Francesc de Barbastro (1482-1485)».



segona obra únicament coneguda a través d'una fotografia antiga (fig. 182)²¹⁶. L'esquema, d'altra banda, el retrobem en diverses obres del moment, com la taula central del retaule que Pedro Zuera va executar per a la Catedral d'Osca, en la qual Crist esdevé un bon paral·lel per al de Benavarri; o en un compartiment custodiat a la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, atribuït al Mestre de Velilla²¹⁷. Ja en terres catalanes, la Coronació del retaule de la Mare de Déu de l'Escala de Banyoles (Girona), obra de Joan Antigó, i una taula relacionada amb Jaume Cabrera, avui en parador ignot, demostren que els pintors catalans van emprar un prototip similar²¹⁸.

És difícil imaginar com devia ser originalment el retaule al qual van pertànyer els fragments que hem analitzat, tot i que les escasses restes conservades permeten que ens fem una lleugera idea. Si partim dels fragments coneguts, deduïm que era un conjunt dedicat a la Mare de Déu, amb episodis de la seva infantesa, els goigs i el cicle assumpcionista, seguint un desenvolupament habitual en obres del moment, i que retrobem en altres conjunts executats prèviament pel pintor, com el retaule de Villarroya del Campo (cat. 1), o el de Peralta de la Sal (cat. 20). Es tracta de retaules amb cicles especialment desenvolupats des del punt de vista narratiu, amb més d'un carrer per cada costat i amb tres nivells o registres d'alçada. La seva finalitat era molt clara, i no era altra que emfatitzar determinats passatges de la vida de Maria, especialment aquells en què el seu fill esdevé protagonista. Res millor que el cicle assumpcionista, a més, com a colofó per als darrers. Com ja va assenyalar Vicens, aquests tipus d'obres mostren una única escena de glorificació mariana, però hi ha altres casos en què es multipliquen. El retaule de Benavarri és un clar exponent d'això últim, ja que a part de l'Anunciació de la Mort i la Coronació de la Mare de Déu conegudes, podria haver inclòs algun episodi més²¹⁹, com la Dormició, el Lliurament del Cíngol a sant Tomàs, o escenes no tan

²¹⁶ BLANC 1998, 73-74 va adornar-se dels lligams existents entre ambdues obres de Juan de la Abadía. Per la nostra part, vam establir el nexa amb la composició de Garcia a VELASCO 2005-2006, 90. La fotografia de la segona obra de Abadía es conserva a IAAH, clíxé Gudiol 66683.

²¹⁷ Vegeu, respectivament, GUDIOL 1971, 230 i LACARRA 2004b, 31-38.

²¹⁸ MOLINA 2003a, 78-83; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 95, cat. 249, fig. 450. Cal apuntar que La documentació també corrobora la perfecta fixació del prototip iconogràfic. Per exemple, a la capitulació que el pintor Pere Comes va signar amb els confreres de la Concepció de Castelló d'Empúries per l'execució d'un retaule destinat al convent de framenors de la vila, se li va demanar que a «la punta mijana e maior ha a pintar la coronacio de la Verge Maria sollepnament e be vestida de porpre e ahun Xrist percars semblant (...) e en la dita coronacio age a fer una serque de angels» (PUJOL 2004, 265).

²¹⁹ Com a mostra d'una sola escena assumpcionista rematant un cicle dedicat a Crist i la Verge, Vicens cita el cas de les pintures murals del presbiteri de la Seu Vella de Lleida, entre altres exemples; mentre que entre els casos en què les escenes de Mort i Glorificació es multipliquen esmenta, a part del retaule de Benavarri, una pintura mural suposadament originària de Sant Jaume de Frontanyà i el retaule de

habituals com el Trasllat del cos de Maria, que Garcia va incloure al retaule de Villarroya del Campo.

És igualment complex precisar quina va ser l'organització i distribució dels compartiments dins l'estructura del retaule. Emperò, tenim alguns indicis que poden ajudar-nos a discernir-ho, com la cresteria amb floró que presenten dos d'elles a la part superior, el Naixement de la Mare de Déu i la Resurrecció de Crist (figs. 172 i 176), element que ens indica que devien rematar sengles carrers laterals del conjunt, com ja va assenyalar Post²²⁰. Si donem per suposat que el moble, a part de l'Anunci de la Mort de la Mare de Déu i la Coronació, devia incloure algun episodi més del cicle assumpcionista, és molt possible que també tingués un nombre considerable de compartiments al·lusius a la infantesa i als goigs de la Mare de Déu. D'aquests només ens han pervingut els del Naixement de la Verge i la Resurrecció, que són els que devien coronar dos dels carrers laterals. En conclusió, la gran distància que hi ha en la seqüència d'esdeveniments succeïts entre ambdós episodis, justifica l'existència d'una sèrie de taules que es situarien entre ells, a més d'alguna altra que servís de pont amb el cicle assumpcionista.

Tenint en compte tot això, la reconstrucció hipotètica que proposem del cicle narratiu del conjunt s'articula en el marc d'un retaule estructurat en cinc carrers, amb un cos central amb tres nivells d'alçada sense comptar el compartiment del cim. El carrer principal estaria presidit per un nínxol que hostatjaria una escultura, segons veurem més endavant, mentre que a la part alta probablement s'hi va emplaçar una representació del Calvari, com era habitual. És difícil dir quantes escenes devien integrar el cicle de la infantesa de Maria, però allò segur és que s'ubicaven a la banda esquerra del moble, segons el punt de vista dels fidels. Depenent del desenvolupament del cicle, la infantesa de Maria podia iniciar-se o bé amb la història de Joaquim i Anna o bé, directament, amb el Naixement de la Verge. Si optem per la primera opció, l'escena que devia rematar superiorment el carrer lateral de l'extrem esquerre havia de ser l'Expulsió de Joaquim i Anna del temple. Just a la dreta, al remat superior del segon carrer d'aquesta banda del conjunt, havia de situar-se, per força, el Naixement de Maria, atès que aquest compartiment presentava una cresteria amb floró que atesta aquesta funció de remat. Això vol dir que la lectura del cicle d'infantesa no es podia efectuar d'esquerra a dreta i de dalt a baix, sino que seria de dalt a baix començant pel carrer de l'extrem esquerre i passant

l'església de Collado (Museo de Zaragoza), ambdós amb un parell de representacions (VICENS 1995, 416-418).

²²⁰ POST 1938, 216-217.



aleshores al carrer contigu. Això implica que al registre mig del carrer lateral de l'extrem esquerre hi hauria l'Anunci a Joaquim i Anna de la seva paternitat i, immediatament a sota, l'Abraçada davant la Porta Daurada. D'aquí saltaríem al segon carrer de la banda esquerra, que s'iniciaria amb el ja esmentat Naixement de Maria, i sota trobaríem el primer dels episodis relacionats amb els Goigs, l'Anunciació, i tot seguit, la Nativitat o l'Epifania.

Una segona opció per organitzar aquesta part del retaule, tenint en compte que el Naixement de la Mare Déu rematava superiorment un carrer, passa per emplaçar aquest compartiment just a l'inici del cicle i fer la lectura d'esquerra a dreta i de dalt a baix, com també era habitual —així ho veiem, per exemple, a Villarroya del Campo (fig. 127). En aquest cas, el Naixement de Maria s'emplaçaria al remat superior del carrer de l'extrem esquerre, i el relat continuaria al carrer contigu amb la Presentació de la Mare de Déu al Temple. Al nivell mig trobaríem, a l'esquerra, l'Anunciació, i a la dreta la Nativitat, mentre que al registre inferior, igualment d'esquerra a dreta, l'Epifania i la Presentació de Jesús al Temple.

Els condicionants de lectura manifestats fan que, per a la banda dreta del moble, també haguem de presentar una doble possibilitat de reconstrucció hipotètica. En totes dues opcions, emperò, l'emplaçament de la Resurrecció passa per situar-la al remat superior del carrer més proper al central, per la ja esmentada presència de la cresteria amb floró que indica la seva ubicació al cim d'un dels carrers laterals. En cas que la lectura narrativa s'efectués de dalt a baix, a sota d'aquest episodi caldria situar l'Ascensió o la Pentecosta i, encara més a sota, l'Anunci de la Mort de la Mare de Déu, que és un altre dels compartiments coneguts per fotografies. La seqüència narrativa continuaria al carrer de l'extrem dret, amb la Dormició de Maria al remat. Al compartiment mig d'aquest carrer podria haver-hi el Lliurament del Cíngol a sant Tomàs, l'Assumpció o bé el Trasllat del cos de la Mare de Déu, mentre que al compartiment inferior s'emplaçaria el darrer dels compartiments coneguts gràficament, el de la Dormició. En canvi, si la lectura es realitzés d'esquerra a dreta i de dalt a baix, el relat s'iniciaria al nivell superior amb la Resurrecció i l'Ascensió o la Pentecosta, continuaria al nivell central amb l'Anunci de la Mort de la Mare de Déu i la Dormició, i acabaria al pis inferior amb el Lliurament del Cíngol a sant Tomàs, l'Assumpció de Maria o bé el Trasllat del cos de la Mare de Déu al compartiment de l'esquerra, i la Coronació de Maria a la dreta.

Pel que fa a la part baixa del retaule, cal pensar en l'existència d'una predel·la als compartiments de la qual van poder representar-se o bé parelles de sants, o bé episodis de la Passió de Crist, amb un sagrari o, en el seu defecte, una escena amb una *Imago Pietatis* a

l'espai central. Cap la possibilitat que aquest bancal tingués portes als extrems que permetessin l'accés a una hipotètica sagristia posterior.

És evident que les propostes de reconstrucció podrien ser altres, però descartem qualsevol proposta que impliqui considerar el conjunt com un moble articulat a partir de tres carrers. La gran distància narrativa existent entre el Naixement de Maria i la Coronació, pensem, fa inviable que el conjunt només tingués tres compartiments narratius a cada carrer lateral, atès que això implicaria que el de la banda esquerra s'iniciés amb el Naixement de Maria i el relat hagués de continuar, directament, amb els primers goigs. A la banda dreta passaria quelcom similar, ja que la història hauria de continuar amb la Resurrecció a la part superior, seguir amb l'Anunci de la Mort de la Mare de Déu i acabar amb la Coronació. Aquests salts narratius tan evidents no són propis dels retaules bastits a partir de tres carrers, ja que en cas d'estar dedicats a Maria, normalment mostren solament el cicle dels Goigs.

En qualsevol cas, sabem que les obres artístiques no sempre són fidels al nombre de goigs més habitual, que és de set. Inclús, les fonts textuais parlen de cinc, nou, dotze i quinze. Els que acostumen a aparèixer als retaules catalans de la Baixa Edat Mitjana són l'Anunciació, la Nativitat, l'Epifania, la Resurrecció, l'Ascensió, la Pentecosta i la Dormició o la Coronació, sempre en connexió amb els principals textos de l'època, encara que és habitual trobar variants que eliminen l'Ascensió i afegixen la Presentació al Temple²²¹. No cal dir que en mobles com el nostre, amb un desenvolupament molt més ampli, les possibilitats es multipliquen, i més si s'introdueixen passatges dedicats a la infantesa de la Verge. En aquest cas, el focus s'allunya de l'interès per mostrar el conjunt del septenari —àdhuc, se n'elimina algun— i es prioritza la introducció d'altres escenes que faciliten l'ampliació del discurs.

Estilísticament, el primer en parlar del conjunt fou Post, que el va relacionar amb el Mestre de Sant Quirze en base als lligams amb el retaule de Sant Quirze del Vallès (cat. 11)²²². Més tard, amb la identificació d'aquesta personalitat amb Pere Garcia, el conjunt va integrar-se entre els primers treballs del darrer²²³. Efectivament, els personatges de les nostres taules es mostren especialment deutors dels representats al retaule barceloní, especialment la Verge Nena del Naixement, amb un rostre molt similar al de Sant Quirze a la taula central (fig. 207), però també hi ha interessants lligams amb la faç de la Mare de Déu de la taula signada de Belcaire

²²¹ Per a totes aquestes qüestions VICENS 2003, 32-36.

²²² POST 1938, 216-217.

²²³ ARCO 1942, 221, figs. 506-508; GUDIOL 1944, 50; GUDIOL 1955, 281, fig. 236-237; DURAN 1957, 139; GUDIOL 1971, 55, cat. 203, figs. 162-163; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 187, cat. 536, figs. 918-919.



(fig. 52). La majoria de figures femenines del conjunt de Benavarrí mostren idèntics estilemes, especialment la partera que sosté una gerra a la dreta del Naixement de la Verge (fig. 56). Tenim més arguments, així les coses, per pensar que el retaule de Benavarrí va ser executat en una data no molt allunyada del conjunt autògraf.

CAT. 8

COMPARTIMENTS DE RETAULE DE SANTA MARIA DE TAMARIT DE LLITERA (OSCA)

Cronologia: 1450-1455

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: 93 x 106 cm (el Calvari; la resta, desconegudes)

Localització:

Profecia de Sant Gabriel Arcàngel a Daniel (fragment): desaparegut.

Grup de personatges (fragment de la mateix compartiment que l'anterior): desaparegut.

Calvari: Museu de Lleida: diocesà i comarcal (ingrés per adquisició el 1901; inv. 50).

Restauracions: Museu de Lleida: diocesà i comarcal, 2002.

Bibliografia: *Boletín* 1902, 109; *El arte* 1929, 561, núm. 1043; SOLDEVILA 1933, 29; ARMENGOL 1934, 255; POST 1938, 156, fig. 35; GUDIOL 1955, 281; GUDIOL 1971, 55 i 80, cat. 202; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 187, cat. 538; ALCOY 1993a, 100-101, cat. 143; PURROY 1994 [1889], 203; NAVAL 1999, 160-161; VELASCO 2006c, 64-65; ALCOY-PALOMARES 2008, 156; BERLABÉ 2009, I, 262-263, II, 328-333; VELASCO 2012a, 41-42, fig. 10; MACÍAS 2013, 125 i 131-132.

Un altre dels conjunts que Garcia va poder executar abans d'instal·lar-se a Barcelona és un retaule per a la localitat de Tamarit de Llitera, del qual coneixem per fotografies antigues dos fragments d'un mateix compartiment que, abans de la Guerra Civil Espanyola, es trobaven reaprofitats en un retaule cincentista que presidia un altar lateral del santuari del Patrocini, proper a la vila (figs. 183-185)²²⁴. Amb tota probabilitat aquests fragments no eren originaris d'allà, ja que el santuari va ser fundat amb motiu de la invenció miraculosa de la seva imatge titular el 1660 pel reverend Miquel Carles Larré (o La Re), canonge de la col·legial de Tamarit, i l'obra arquitectònica no es va iniciar fins el 1695²²⁵. Va ser segurament per aquells anys que els fragments del retaule de Pere Garcia es devien traslladar cap al nou edifici des d'alguna altra església de la vila, segurament la col·legial de Santa Maria.

El 1889 Purroy va efectuar una breu descripció de l'interior del santuari, però res esmenta al voltant del retaule en què es trobaven integrats els nostres compartiments²²⁶. Tampoc

²²⁴ Que el retaule es trobava en un altar lateral ho deduïm del fet que el retaule principal fos un altre, del qual es té coneixement per fotografies antigues (reproduït a CANALDA 2008, 178).

²²⁵ La imatge del Patrocini trobada el 1660 va ser disposada primerament a sobre d'un pilar. Posteriorment li van dedicar una capelleta i, atesa la gran devoció que despertava, el 1695 es va iniciar la construcció d'un santuari. Vegeu MERCADAL 1873, 84-89; MONER 1876, 281-284; ROMA 2008, 264.

²²⁶ «El altar mayor es barroco y en forma de nicho, ocupando todo el frente de la nave, de bastante anchura; en su centro se halla colocada una pequeña Imagen bizantina que es la que dá nombre al templo (...) Cuatro capillas laterales en las que nada notable se vé, adornan además esta iglesia sin contar un altar que se encuentra á la izquierda del mayor, en donde hay dos preciosos cuadros de



menciona un Calvari, avui conservat al Museu de Lleida (fig. 186), que va ingressar a la institució des del mateix santuari el 1901 com a adquisició efectuada pel bisbe de Lleida al rector de Tamarit. Així es va publicar al butlletí oficial del bisbat: «Otra [taula] se ha recibido de Tamarite de Litera con un crucifijo y las imágenes de la Virgen y S. Juan sentadas al pie de la Cruz»²²⁷. L'ingrés troba origen en una sol·licitud del rector de Tamarit per vendre l'obra, llavors conservada a la sagristia del santuari del Patrocini, atès que devia escometre reparacions d'urgència. El bisbe va decidir adquirir la taula amb destí al Museu del Seminari i, amb data de 17 de desembre de 1900, al llibre de Comptes de Secretaria es va anotar el dispendi per l'adquisició: «Al reverendo ecónomo de Tamarite, para reparos en la iglesia del Patrocinio: 100 pesetas»²²⁸.

De l'intercanvi epistolar entre el bisbe i el rector el més interessant és el lloc en què romanien aleshores el Calvari, el santuari del Patrocini, cosa que demostra que va ser dut allà juntament amb els fragments de la profecia a Daniel i, qui sap, si amb altres fragments que avui no coneixem. El trasllat és possible que es produís per la necessitat d'embelliment del santuari, la construcció del qual s'havia iniciat, com hem dit, el 1695. Allà s'hi devien emplaçar alguns béns de l'església de Santa Maria, la principal de la vila, potser aquells que romanien en desús degut a la seva antiguitat i als canvis de gust, o bé aquells que no es conservaven íntegrament per causa de diferents avatars de la història. No sabem si els compartiments de Pere Garcia van arribar en forma de retaule sencer, o bé si ja eren despulles d'un retaule que havia estat desmuntat prèviament i que havia perdut alguna de les taules que l'integraven.

Si esmentem totes aquestes possibilitats és per calibrar quin grau d'afectació va poder tenir sobre el retaule de Garcia un succés que s'ha documentat en la història de l'església de Santa Maria de Tamarit de Llitera, l'incendi que va tenir lloc poc abans del 3 de juny del 1500. Els documents no detallen amb exactitud l'abast de la crema, ja que solament parlen de «quant se crema lo retaule»²²⁹. La conseqüència immediata va ser l'encàrrec d'un nou retaule major als Ximénez, pintors de Saragossa, que el van executar entre 1500 i 1503²³⁰. No podem descartar, per tant, que altres elements del mobiliari litúrgic de l'església resultessin parcialment malmesos, i que això obligués a la seva retirada del culte. Una altra opció és que la pèrdua d'ús

correcto dibujo y excelente colorido; lástima que la altura en que están colocados, no permita poder apreciarlos mejor». Vegeu PURROY 1994 [1889], 203.

²²⁷ *Boletín* 1902, 109. Cfr. BERLABÉ 2009, I, 262-263.

²²⁸ BERLABÉ 2009, II, 328-333.

²²⁹ MERIGÓ 1934, 35.

²³⁰ Sobre el retaule dels Ximénez, vegeu VELASCO, en premsa (1).

del retaule de Garcia fos deguda als habituals canvis de gust que han determinat durant segles l'execució d'uns conjunts i la seva substitució, posterior, per uns altres adaptats als nous temps i modes. En aquest cas, és factible pensar que el moble de Garcia fos amortitzat en un moment indeterminat, i que els seus compartiments quedessin en desús a l'església de Santa Maria.

Si ens fixem en la fotografia en què apareixen els dos fragments amb la profecia de Daniel al santuari del Patrocini (fig. 183), veurem que aquell era un retaule factici integrat per compartiments procedents de tres conjunts diferenciats. Tots ells van ser pintats en data prèvia a la construcció del santuari, amb la qual cosa queda clar que van ser traslladats des d'un altre indret. La qüestió és saber si aquest muntatge es va efectuar en el moment d'arribar-hi, o bé si era una recol·locació que ja s'havia produït amb anterioritat, a l'església d'origen. Certament, aquesta qüestió no té gaire rellevància fora de l'àmbit estricte de la història de les peces que aquí estudiem. Sigui com sigui, a la fotografia es fa molt evident l'adaptació dels dos fragments de Garcia a la resta d'elements del muntatge, ja que es van tallar i ajustar per tal de cobrir uns espais ubicats entre les dues predel·les que presentava aquest retaule factici.

Post va ser el primer en ocupar-se dels fragments de Tamarit, però no va esmentar el Calvari, que no el devia conèixer malgrat havia participat a l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929²³¹. L'estat de conservació dels dos fragments del santuari en el moment de ser fotografiats pels tècnics de l'Arxiu Mas (figs. 184-185) impedeix efectuar una descripció acurada d'allò representat²³². Únicament, en un d'ells apreciem la figura de mig cos de l'arcàngel a la part alta i, a baix, el cap i part del cos del profeta, que duu nimbe poligonal. Pel que fa al segon dels fragments, s'endevina un grup de personatges ricament abillats que, segurament, cal identificar amb jueus donats els seus trets facials. Això no va ser impediment perquè Post pogués efectuar la identificació del tema representat, ni tampoc perquè pogués determinar que ambdós formaven part en origen d'una mateixa taula. Es tractava de la profecia de l'arcàngel Sant Gabriel a Daniel, la denominada «Profecia de les setanta setmanes», segons corrobora la lectura del filacteri que apareix al fragment amb l'arcàngel i el profeta²³³. Al text s'hi podia llegir «Adhuc septuaginta hebdomades» (fig. 184), que Post va

²³¹ *El Arte* 1929, 561, núm. 1043: «Espina de retablo, con un Calvario: segunda mitad del siglo XV. Mide 1,05 x 0,95 ms. Museo del Seminario de Lérida». Cal apuntar que Gudiol situa dos Calvaris al museu lleidatà, quan en realitat solament n'hi ha un (GUDIOL 1971, cat. 207 i 226).

²³² A l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona es conserven sengles detalls i una imatge general del retaule on es trobaven reaprofitats (IAAH, clixés Mas H-368, 369 i 370).

²³³ POST 1938, 156.



associar a un dels capítols del llibre de Daniel, aquell en què Gabriel li va anunciar que: «Han de passar setanta setmanes d'anys en la vida del teu poble i de la teva ciutat santa per a posar fi a la infidelitat, cancel·lar el pecat i expiar la culpa; llavors arribarà la bondat eterna, es compliran la visió i la profecia i serà ungit el Sant dels sants» (Daniel, 9, 24).

Segons el professor nord-americà, el fragment amb els dos personatges principals i el text al·ludit corresponia al moment de la revelació, mentre que l'altre, en el qual apareixien un grup de personatges asseguts i altres dempeus, calia identificar-los com a espectadors del succés. La relació entre ambdós fragments venia donada per la solució de continuïtat dels elements arquitectònics entre un i l'altre; pel rostre d'un dels personatges secundaris, el de l'esquerra de la part superior, que trobava la meitat que li faltava al costat de la paraula «hebdomades» de l'altre fragment; i per la túnica de l'arcàngel, que sembla que també continuava a l'esquerra del grup d'assistents²³⁴. En un dels fragments restava perfectament reflectit allò que expressa el text bíblic sobre com es produí l'aparició de l'arcàngel, «d'una ràpida volada» (Daniel, 9, 21). A Daniel, el quart dels profetes majors i considerat prefigura del Salvador, se'l va representar jove i imberbe, com era habitual en voler distingir-lo de la resta, tot i que no manquen els exemples en què apareix barbat, com l'inclòs en un deslloriat retaule dedicat a sant Miquel atribuït a Pere Lembrí (cap a 1400-1410)²³⁵. L'únic paral·lel concret per a la nostra escena el localitzem en un dels compartiments del retaule de Sant Gabriel de la catedral de Barcelona, tradicionalment atribuït a Borrassà, i avui relacionat amb Pere de Valldebriga²³⁶.

En la nostra opinió, el Calvari conservat al Museu de Lleida: diocesà i comarcal (fig. 186) va poder formar part del mateix retaule que els fragments descrits, atès que mostra un estil anàleg i un idèntic tractament dels daurats dels nimbes. S'ha representat la característica representació de l'episodi del Gòlgota, amb els elements tradicionals. Crist centra la composició i va abillat únicament amb un *perizonium* força transparent. El flanquegen, asseguts, la Mare de Déu i Sant Joan Evangelista, mentre al fons, es representa la ciutat de Jerusalem emmarcada dins un paisatge altament detallista, de clara filiació flamenca. Una cresteria amb frondes i rematada per un floró serveix de límit superior a l'escena, mentre que per sobre, trobem una sèrie de decoracions vegetals inspirades en els teixits de brocat medievals amb el tema de la carxofa.

²³⁴ POST 1938, 156.

²³⁵ RÉAU 1996a, 448. Per al retaule de Pere Lembrí, vegeu JOSÉ 2004, 220-221.

²³⁶ ALCOY 1991-1993, 325-356.

El paisatge desenvolupat de la taula de Tamarit de Llitera no el trobem en cap dels calvaris primerencs del pintor. Així, al retaule de Sant Quirze del Vallès (cat. 11) (fig. 208), veiem un fons totalment daurat, amb una única concessió als elements naturals, a primer terme, amb vegetació i pedres ubicades al terra, similars a les que també s'aprecien a Tamarit. Al Calvari de Vilalba Sasserra (cat. 12) (fig. 216) el paisatge és un xic més desenvolupat que a l'anterior, però no arriba al grau de descripció atenta de Tamarit, cosa que sí s'assoleix a la taula venuda el 1967 a Nova York (cat. 17) (fig. 232). Les diferències podrien indicar que el pintor no va introduir paisatges d'aquest tipus de forma definitiva fins dates més avançades.

Un darrer detall que paga la pena apuntar són els lligams que el Calvari de Tamarit presenta a nivell compositiu amb obres del valencià Joan Reixac. El fet de mostrar asseguts a la Mare de Déu i sant Joan Evangelista és una opció emprada per Garcia cap al final de la seva trajectòria, com veiem als tres retaules de l'Aïnsa (cat. 39-41) (fig. 356, 362 i 367), al de Portaspana-La Puebla del Mon (cat. 38) (fig. 353), o al del Museu de Terrassa (cat. 48) (fig. 386). En canvi, a les seves obres primerenques sembla que prefereix representar les figures dempeus, i així ho trobem al retaule de la catedral de Barcelona (cat. 10) (fig. 196), o als suara esmentats de Sant Quirze del Vallès, Vilalba Sasserra, i al venut a Nova York el 1967. Aquest detall de mostrar a la Maria i sant Joan asseguts, juntament amb l'ambient general de la composició, agermanen la taula de Garcia amb dues obres de Reixac de característiques molt similars, com són els Calvaris del retaule de la Institució de l'Eucaristia de la cartoixa de Valdecríst (Altura, Castelló), i el de Sant Martí del monestir de les Agustines de Sogorb, executats cap a 1450-1460²³⁷. En aquest punt hem de fer al·lusió a una qüestió que hem desenvolupat en un altre capítol de la present tesi, quan ens hem ocupat del ressò de Robert Campin en un detall molt concret de la taula signada de Belcaire d'Urgell (cat. 6) (fig. 60). Es tracta de la posició ajaguda del Nen i el gest de creuar les cames, un tret propi del mestre flamenc que arribarà a la Península i que serà adoptat per pintors com Garcia, Jaume Ferrer o el mateix Reixac²³⁸. La coincidència amb Reixac en aquesta qüestió tan concreta, juntament amb el fet que alguns dels àngels de la taula signada trobin paral·lels exactes en els esmentats retaules de Sogorb i la cartoixa de Valdecríst, reforça aquest vincle que mirem de traçar entre l'obra de l'artista ribagorçà i la del valencià.

²³⁷ Una reproducció d'ambdós Calvaris a GÓMEZ 2001c, 258-259. Aquest lligams es posen de manifest a MACÍAS 2013, 131-132.

²³⁸ Vegeu el subapartat «4.3. A propòsit del retaule de Belcaire: algunes pautes flamenques en l'obra de Pere Garcia».



Els escassos elements conservats fan difícil escatir el programa iconogràfic del retaule en què es trobaven integrats. Seria interessant saber, per exemple, si l'episodi veterotestamentari de Daniel era un compartiment aïllat, o bé si el conjunt posava realment èmfasi en la doctrina de l'Antiga Llei a través d'escenes similars. En tot cas, els retaules amb programes íntegrament dedicats a l'Antic Testament són escassos dins el panorama catalano-aragonès del quatre-cents²³⁹. I a Catalunya especialment, on una de les poques excepcions de donada pel retaule de Guimerà pintat per Ramon de Mur cap al 1410-1412, avui al Museu Episcopal de Vic²⁴⁰. Com a molt, hom pot trobar representacions aïllades de personatges de l'Antiga Llei, com profetes o reis. És el cas de Daniel, que sol aparèixer formant part d'algunes sèries normalment situades en predel·les o subpredel·les, tot i que també es constata la seva presència en altres parts secundàries dels retaules del moment²⁴¹. Els exemples conservats per a Catalunya són migrats, entre ells el retaule de Sant Esteve de Banyoles de Joan Antigó, amb quatre profetes dins medallons a la part alta del moble²⁴². Podem citar també una mitja predel·la amb sis profetes, entre ells Daniel, atribuïda al cercle d'Huguet²⁴³. A l'Aragó s'han conservat més mostres del que diem, com el retaule de les santes Justa i Rufina de Maluenda, obra de Juan Rius i Domingo Ram, o aquell que Martín Bernat i Miguel Ximénez van executar per a la localitat de Blesa, entre altres²⁴⁴.

En ocasions, la presència del profeta s'ha d'entendre en contextos iconogràfics molt més complexos, com quan és inclòs entre les dotze figures de l'Antic Testament que apareixen al voltant de la Trinitat del retaule del Consolat de Mar de Perpinyà. Al filacteri que l'acompanya es pot llegir la inscripció «Judicate populum in justicia et pauperes in judicio» (adaptació d'Isaïes, 11, 4), que contribueix —com la resta d'inscripcions de la resta de personatges— a enaltir certs valors cívics i morals en relació a la correcta aplicació de la Justícia per part dels cònsols perpinyanesos que van promoure l'obra²⁴⁵. Aquesta complexitat iconogràfica es repeteix al calendari del Breviari del Rei Martí (Bibliothèque National de France, ms. Rothschild

²³⁹ MOLINA 1999, 59 i ss., que parla de la qüestió en analitzar els casos del retaule de la Transfiguració de la catedral de Tortosa, i del retaule de la Trinitat de la Seu de Manresa.

²⁴⁰ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 106, cat. 298.

²⁴¹ Com ha assenyalat Molina, la finalitat d'aquestes representacions no era altra que fer remembrança que l'Encarnació del Fill de Déu per redimir a l'Home ja havia estat anunciada d'antuvi. La seva presència acompanyant escenes del Nou Testament esdevenia un «contrapunto tipològic» d'aquests episodis i, a part, confirmava el compliment de la promesa redemptora (MOLINA 1999, 61).

²⁴² MOLINA 2003a, 78-83.

²⁴³ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 170, cat. 470, fig. 784.

²⁴⁴ MAÑAS 1968, 215-235; LACARRA 2004d, 45-93.

²⁴⁵ MOLINA 1997c, 51-66.

2529, fol. 5v), en què a la miniatura que il·lustra el mes d'abril ens apareix Daniel acompanyat de sant Andreu, establint clarament una *liaison* entre l'Antiga i la Nova Llei²⁴⁶.

Un altra possibilitat és que el retaule esdevingués tot ell una exaltació del paper de l'arcàngel, tal com passa en el retaule de Sant Gabriel de la catedral de Barcelona, en el qual es posa de manifest que el seu important paper a la Nova Llei es fonamentava en episodis previs de l'Antic Testament. Així, el retaule barceloní dedica tres compartiments a episodis veterotestamentaris en què Gabriel té especial protagonisme: la visió de Daniel de la lluita del boc i el corder, l'aparició de l'arcàngel al riu Hidekel, i la revelació a Daniel²⁴⁷. Gabriel és l'arcàngel missatger per antonomàsia²⁴⁸, i el retaule de la catedral barcelonina és una prova evident del que diem, ja que recull la majoria d'episodis en què s'aparegué per comunicar o revelar quelcom en nom de la divinitat. Se'l pot veure revelant a Daniel la vinguda del Salvador, intentant convèncer Josep quan aquest va dubtar, anunciant l'Encarnació del Fill de Déu —tant als pastors com a Maria— i la del Baptista, advertint als mags, apareixent-se a Crist a l'Hort de Getsemaní, etc. Esdevindrà part implicada, també, en l'anunci de certs esdeveniments relatats al Nou Testament, i que troben el seu antecedent directe en altres inclosos en els texts de l'Antiga Llei. Alguns dels successos inclosos en el retaule barceloní no van ser realment protagonitzats per ell, però donada la seva supremacia entre els àngels, es tendia a fer-lo protagonista, tendència que igualment es fa palesa a les fonts escrites. Al retaule barceloní, a més, es va incloure un segon compartiment en el qual s'explicava un altre episodi que tenia per protagonistes Gabriel i Daniel, la visió que va tenir el profeta del moltó i el boc, que posteriorment li va ser explicada per l'arcàngel (Daniel, 8, 1-27)²⁴⁹.

Una altra qüestió sobre la qual cal intentar aportar una mica de llum és sobre el rol que el retaule de Pere Garcia va poder jugar, en origen, a l'església de Santa Maria. Per les mides del Calvari, i atesa la naturalesa constructiva del temple, és evident que aquest moble no era el que presidia l'altar major. A banda, cal tenir present una referència documental que sembla corroborar que el retaule incendiat el 1500 era un conjunt segurament executat durant el gòtic internacional. Ho deduïm de l'encàrrec que l'escultor barceloní Antoni Canet va rebre el 1406 per tallar en fusta una imatge destinada al retaule major de l'església. La comanda li va arribar al febrer d'aquell any per part de Joana, vídua del pintor Pere de Valldebriga, i el preu de l'obra

²⁴⁶ PLANAS 2001, 588-590.

²⁴⁷ ALCOY 1994, 346.

²⁴⁸ CASANOVA 1964, 1328-1336.

²⁴⁹ ALCOY 1991-1993, 325-356.



es va acordar en 30 florins²⁵⁰. És molt possible que després de la mort del pintor la vídua i els fills gestionessin la continuïtat del taller del mestre, o què miressin d'enllestir aquelles comandes que havien romàs sense acabar²⁵¹. No hauria d'estranyar, per tant, que l'autor del retaule hagués estat Pere de Valldebriga i que, temps després de la seva realització, la vídua s'encarregués de contractar a Canet perquè realitzés l'escultura que havia de presidir-lo. L'argumentació, per tant, descarta que els compartiments de Garcia puguin correspondre a l'antic retaule major, i cal pensar que van formar part d'un altar lateral encarregat, potser, per algun benefactor particular.

Pel que fa a l'estil, Post va relacionar els dos fragments amb la profecia a Daniel amb Jaume Huguet, equívocament i no sense dubtes²⁵². Tanmateix, hi detectava moltes semblances amb les despulles d'un segon retaule que Pere Garcia va executar per a Tamarit, dedicat a sant Jaume (cat. 29), però va mantenir la dubtosa atribució al pintor de Valls. En aquell moment —i fins l'esclat de la Guerra Civil Espanyola— els fragments d'aquest segon conjunt es trobaven integrats al retaule factici que es va muntar a la sagristia de Santa Maria amb els compartiments de l'antic retaule major executat pels Ximénez. Les taules de Garcia es coneixen per fotografies que demostren, tanmateix, que es tractava d'una obra de la darrera etapa de l'artista, dels anys setanta o vuitanta del segle XV.

Post també veia lligams —que no evidències— entre els nimbes de Gabriel i Daniel, i els dels personatges del grup de taules dedicades a sant Jaume, conjunt que ell relacionava amb el Mestre de Sant Quirze. Tenia clar, amb tot, que era difícil que els dos conjunts haguessin format part d'un mateix retaule, ja que era difícil integrar l'episodi veterotestamentari de Daniel i Gabriel en un moble dedicat a sant Jaume²⁵³. Ainaud i Verrié, i tot seguit Gudiol, van ser els primers en relacionar les taules de Tamarit de Llitera amb el nostre pintor, després que haguessin proposat identificar al Mestre de Sant Quirze amb Pere Garcia²⁵⁴. A partir d'aquell moment, hi hagut unanimitat en vincular-les als primers treballs del mestre un cop retornat de Saragossa, però a diferència del que hem vist per a conjunts com els de Benavarrí o Belcaire d'Urgell, la seva execució no pot associar-se a cap cronologia relativa que faciliti una datació

²⁵⁰ MADURELL 1945-1946, III, 4, 281-282.

²⁵¹ En aquest sentit, hi ha una sèrie de referències documentals que permeten suposar-ho. Vegeu les recollides a ALCOY 2005, 303-304.

²⁵² POST 1938, 156

²⁵³ POST 1938, 156.

²⁵⁴ AINAUD-VERRIÉ 1942, 58; GUDIOL 1955, 281; GUDIOL 1971, 55, cat. 202; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 187, cat. 538.

aproximada. Únicament podem servir-nos de l'estil per determinar una adscripció contemporània als conjunts esmentats.

Gudiol i Alcolea van catalogar per separat les taules del santuari del Patrocini, el Calvari del Museu de Lleida —del qual no fan constar la procedència—i les dedicades a sant Jaume²⁵⁵, mentre que Alcoy hi veia moltes similituds entre el Calvari i els compartiments de temàtica jacobea, fins al punt que no descartava que haguessin format part d'un mateix conjunt²⁵⁶. Per part nostra, en una publicació de fa uns anys vam considerar que el Calvari podria correspondre a un treball executat entre 1460 i 1473, anterior al moment en què Garcia apareix documentat a la ciutat de Lleida²⁵⁷, opinió que vàrem corregir posteriorment en proposar que aquesta taula compartís origen amb els dos fragments de la profecia a Daniel²⁵⁸. La correcció ens va portar a reconsiderar la cronologia de l'obra i, de retruc, la seva adscripció a l'etapa prèvia al sojorn de Barcelona²⁵⁹. Observem relacions molt evidents amb les obres executades cap a 1455, per exemple, entre els rostres dels tres personatges del Calvari amb els d'aquesta mateixa escena del retaule de Sant Quirze del Vallès (cat. 11) (fig. 208), o amb els la Crucifixió de Vilalba Sasserra (cat. 12) (fig. 216); mentre que els personatges secundaris de la profecia a Daniel troben paral·lels exactes a l'escena en què Quirze predica a la presó (fig. 211). Els paral·lels, no cal dir-ho, podrien fer-se extensius a altres obres del mateix moment, com les taules marianes de l'església de Benavarri (cat. 7) (figs. 172-180).

²⁵⁵ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 187-188, cat. 537, 538 i 543.

²⁵⁶ ALCOY 1993a, 100-101.

²⁵⁷ VELASCO 2006c, 64-65.

²⁵⁸ VELASCO 2012a, 41-42. Se n'ha fet ressò MACÍAS 2013, 125, nota 325.

²⁵⁹ Vegeu també ALCOY-PALOMARES, 2008, 155-156, en què es mostren partidaris d'una cronologia propera a les obres barcelonines dels anys cinquanta.



CAT. 9

CAIXA SEPULCRAL DE BEATRIZ CORNEL PROCEDENT DEL MONESTIR DE SANTA MARIA DE SIXENA (OSCA)

Cronologia: cap a 1455
Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta
Mides: 75,5 x 162 x 55 cm

Localització: Museu de Lleida: diocesà i comarcal (ingrés en forma de dipòsit el 1970; adquisició de la Generalitat de Catalunya, 1983; inv. 128).

Restauracions: CRBMC, 1987-1988.

Bibliografia: PIFERRER-QUADRADO 1844, 94; GONZÁLEZ 1866, 80; PANO 1883, 79; QUADRADO 1886, 47-48 i 52, nota 10; FUENTES 1890, 70-72; ARCO 1913, 212-213 i 234-235; PANO 1916a, 141-145; PANO 1916b, 204-207; ARCO 1921, 52; POST 1941, 522-526, fig. 244; ARCO 1942, I, 399-400 i II, fig. 983; ARCO 1945b, 181; CAMÓN 1966, 543; ARRIBAS 1971, 239, 249, 251-253 i 256; LACARRA 1991c, 246; LACARRA 1993b, 180; ALCOY-RUIZ 1993, 97-98, cat. 137; NAVAL 1999, 202-204; CORTÉS 1999, 44-45; BERLABÉ 2001a, 140-141; BERLABÉ 2001b, 260, nota 17; LACARRA 2004a, 171; PANO 2004, 185.

Inscripció: AQUÍ YACE EL CUERPO DE LA REVERENT, NOBLE E MUY MAGNIFICA SEÑORA DOÑA BEATRIZ CORNEL PRIORESSA DE XIXENA TRASPASÓ DE AQUESTA VIDA A XX ENERO ANYO MIL CCCCLI L'ANIMA DE LA QUAL AHIA BUEN REPOSO²⁶⁰.

La caixa sepulcral de Beatriz Cornel forma part d'un conjunt de cinc caixes de fusta amb les mateixes característiques que integraven un panteó que la comunitat va conservar al monestir durant segles. Amb l'esclat de la Guerra Civil Espanyola, juntament amb altres béns mobles del monestir, van ser traslladades al Museu del Poble de Lleida per salvaguardar-les d'una més que possible destrucció. De fet, una d'elles, la d'una membre de la nissaga dels Cornel, va restar al monestir i sembla que va ser destruïda. Prèviament, la de Maria Ximénez Cornel havia estat venuda al Museo de Zaragoza (1922) (fig. 192)²⁶¹. Acabada la guerra, les tres restants es van integrar al fons de l'antic Museu Diocesà, on van romandre fins el 1948, en què novament van ser traslladades a Sixena. Finalment, el 1970 les tres caixes van ingressar en forma de dipòsit al Museu Diocesà, i el 1983 van ser adquirides per la Generalitat de Catalunya en el marc d'una compra a les monges que incloïa altres béns artístics del monestir²⁶².

La de Beatriz Cornel (fig. 187) és una caixa sepulcral executada en fusta policromada, amb estructura rectangular i coberta a doble vessant. A la part frontal del buc hi ha representada la figura jacent de la difunta, que vesteix un hàbit de color fosc, capa negra i toca blanca. A la

²⁶⁰ Seguim la transcripció de PANO 1916a, 144, que hem modificat on deia «priora» per «prioressa» en base a l'observació de fotografies antigues del sepulcre, ja que la inscripció avui es troba en un estat de conservació deficient.

²⁶¹ BERLABÉ 2009, I, 143; III, 314-329.

²⁶² Es reconstrueixen aquests fets a BERLABÉ 2006, 63.

part esquerra del pit apareix la creu de vuit puntes de l'orde santjoanista, privativa de les religioses amb un rang més elevat —les servidores empraven una mitja creu en forma de tau²⁶³. La figura presenta un rostre serè de tonalitats rosàcies, amb llargues pinzellades grises per accentuar el contrast i l'estructura òssia (fig. 193). També s'aprecien lleugers tocs amb color blanc per reforçar els trets i atorgar un xic de lluentor. Les faccions són força definides, i els ulls s'han representat clucs. La tonalitat de la faç es correspon amb la de les mans, que la religiosa junta en senyal d'oració a l'alçada del pit, i amb les quals sosté un llarg paternòster o collar que li penja del coll. Reposa el cap sobre un coixí, del qual avui la decoració es conserva força malament.

A la part superior de la motllura que recorre els perímetre d'aquesta cara frontal del buc, trobem una llarga inscripció que permet identificar la difunta, Beatriz Cornel, la vinculació amb el cenobi de Santa Maria de Sixena, així com la data del seu traspàs, el 20 de gener de 1451. Just a sobre, a la part frontal de la coberta a doble vessant, sobre un fons amb decoracions de brocat finament treballades, s'han representat, en relleu, tres emblemes heràldics caironats. El central, de gules, mostra una creu plena de plata, i cal identificar-lo amb les armes de l'orde santjoanista. El de l'esquerra, d'or, és un escut partit amb les armes dels Cornel (cinc gralles) i els Fernández de Luna (1^{er}, de plata un creixent de lluna escacat d'or i sable; 2^{on}, escacat d'or i sable). El de la dreta, igualment d'or, mostra les armes plenes dels Cornel (cinc gralles). Ambdós laterals de la caixa eren presidits per sengles emblemes heràldics com els anteriorment descrits.

Beatriz Cornel, neboda de la reina Maria de Luna, va ser priora del monestir de Sixena entre 1427 i 1451. La relació d'aquesta important nissaga aragonesa amb aquest centre religiós va ser molt intensa, com ho prova el fet que dues membres de la família professessin i acabessin sebellint-se²⁶⁴, María Ximénez Cornel (+1365), comtessa de Barcelhos, la caixa sepulcral de la qual es l'adquirida pel Museo de Zaragoza (fig. 192)²⁶⁵; i una altra membre de la nissaga no identificada, la caixa sepulcral de la qual és la desapareguda, i que presentava la mateixa inscripció que la nostra (fig. 191)²⁶⁶. Ambdues es van fer enterrar en caixes de fusta policromada similars a la que estudiem aquí, a l'igual com Isabel d'Aragó (+1434), filla del comte Pere II d'Urgell, de la qual també es conserva el sarcòfag al Museu de Lleida²⁶⁷. Al

²⁶³ VARÓN 1773-1776, I, 58-59.

²⁶⁴ PANO 1916a, 141-145; PANO 1916b, 204-207.

²⁶⁵ LACARRA 2003a, 47-49; LACARRA 2004a, 166-170, fig. 70.

²⁶⁶ LACARRA 2004a, 170-171, fig. 71.

²⁶⁷ VELASCO en premsa (4).



museu lleidatà es conserva un cinquè exemplar, un xic més tardà que els anteriors, que correspon a Francisquina d'Erill i de Castro, que va ser priora entre 1485 i 1494.

Les tombes ja van cridar l'atenció d'erudits d'època moderna com Ioão Baptista Lavanha, que va passar pel monestir cap a 1610-1611 i va descriure amb un cert detall algunes d'elles. No és el cas, amb tot, de la de Beatriz Cornel²⁶⁸. El mateix podem dir del canonge Jaume Pasqual, del monestir de Santa Maria de Bellpuig de les Avellanes, que va copiar i dibuixar les làpides i inscripcions d'algunes de les tombes que es conservaven a l'església, entre elles la d'Isabel d'Aragó i la de Francisquina d'Erill i de Castro²⁶⁹. Anys després passarien pel monestir diversos erudits romàntics que també es van fixar en les tombes, com Jose María Quadrado, Pau Piferrer o Valentín Carderera²⁷⁰.

Les caixes de les religioses de Sixena es trobaven ubicades en dos indrets diferents del transepte de l'església del monestir, en posició elevada i sustentades sobre mènsules tallades en fusta i policromades, com encara s'aprecia en fotografies de principis del segle XX. Així les van poder veure Mariano de Pano, Javier Fuentes, Ricardo del Arco i Chandler Rathfon Post, que van fer esment de la Beatriz Cornel²⁷¹. Dues de les caixes, la d'Isabel d'Aragó i la de Francisquina d'Erill i de Castro, eren a prop d'una sèrie d'enterraments reials que es trobaven al transepte nord de l'església. Es tractava dels sepulcres de la reina Sanxa de Castella, muller d'Alfons el Cast i fundadora del monestir; del seu fill Pere el Catòlic, mort a la batalla de Muret el 1213; i de les seves filles Elionor i Dolça. Fins i tot, en un primer moment, Jaume I va disposar enterrar-se allà. El transepte de l'església monacal era, per tant, un espai d'enterrament privilegiat que no va ser desaprofitat per les religioses del monestir i alguns dels seus familiars²⁷². Que determinats membres de la família reial haguessin escollit aquell lloc com a indret d'enterrament era motiu d'orgull i prestigi per a la comunitat, i d'aquí que les monges santjoanistes es sebellissin en el mateix espai fins ben entrada l'època moderna. Les tombes reflectien, a més, la posició de les famílies a les quals pertanyien, que es comptaven entre les més poderoses d'Aragó. És per això que totes les caixes que aquí ens ocupen fan ostentació dels emblemes heràldics familiars, que contribuïen a la reafirmació i exaltació de les nissagues respectives. Les armes es disposen de forma ben visible a la part frontal i als laterals

²⁶⁸ LABAÑA 1895, 99.

²⁶⁹ BC, *Sacrae Antiquitatis Cathaloniae Monumenta*, ms. 729, vol. XI, fol. 73r (de l'actual foliació).

²⁷⁰ PIFERRER-QUADRADO 1844, 93-94; CARDERERA 1855-1864, I, núm. XXXVIII; QUADRADO 1886, 120-121. Cal esmentar també a GONZÁLEZ 1866, 80, que copia literalment a Piferrer i Quadrado.

²⁷¹ PANO 1883, 79; FUENTES 1890, 70-72; PANO 1916a, 141-145; PANO 1916b, 204-207; ARCO 1921, 52; POST 1941, 522-526, fig. 244; ARCO 1942, I, 401 i II, fig. 983; PANO 2004, 185.

²⁷² CORTÉS 1999, 37-50.

de les caixes, sobre el fons daurat de la fusta i les decoracions que imiten, probablement, els draps d'or que es col·locaven sobre dels túmuls durant les cerimònies de les exèquies²⁷³.

Les tres caixes de la família Cornel es van emplaçar al transsepte sud, a la capella de la Trinitat, un espai que va desaparèixer arran de les reformes escomeses al monestir arran de la declaració de Monument Nacional (1923)²⁷⁴. Sembla, per tant, que la fotografia de José Galiay en què apareixen totes juntes correspon a la ubicació que se les va donar *a posteriori* (fig. 190)²⁷⁵. La capella de la Trinitat havia estat una fundació de 1354 de Maria Ximénez Cornel, comtessa de Barcelhos. Es va començar a construir per aquelles dates, i l'obra va anar a càrrec de Mahomat de Bellico, moro de Saragossa, que va cobrar 1.500 sous²⁷⁶. Sembla que el projecte va continuar després de la mort de la promotora (1355) que era germana d'Urraca Artal Cornel, llavors priora del monestir (1347-1357). Amb tot, s'ha dit que cal atribuir a Beatriz Cornel la creació d'aquest peculiar panteó familiar integrat per tres caixes sepulcral de fusta, que va iniciar-se als anys trenta de la següent centúria²⁷⁷. A banda de la seva (fig. 187), el panteó de les Cornel hostatjava les caixes de la fundadora de la capella (fig. 192) i la d'una altra membre de la família de dubtosa identificació (fig. 191). El projecte també va incloure la realització d'una quarta caixa sepulcral per a una altra il·lustre religiosa del monestir, Isabel d'Aragó, que res tenia a veure amb la família i que, de fet, es va ubicar a l'altra banda del transsepte. El tipus de caixa va ser adaptat i reinterpretat uns quaranta anys després en la de Francisquina d'Erill i Castro.

El problema d'identificació de la caixa desapareguda (fig. 191) ve donat perquè la inscripció —i també l'heràldica— que parlava de la finada era absolutament coincident amb la de la nostra caixa, un fet que ja va despertar l'interès de Piferrer i Quadrado²⁷⁸, Mariano de Pano²⁷⁹, i també el de Ricardo del Arco. El darrer va proposar que la finada fos l'esmentada Urraca Artal Cornel, i ho justificava per un error del pintor que va executar la inscripció, que la devia duplicar²⁸⁰. Pel que fa al text de la caixa de Beatriz Cornel del Museu de Lleida, avui es conserva pèssimament. Per a la seva transcripció hem seguit la que va donar de Pano el 1916,

²⁷³ BERLABÉ 2001a, 141.

²⁷⁴ ARRIBAS 1971, 241.

²⁷⁵ AHPZ, fons José Galiay, ref. MF/GALIAY/000013.

²⁷⁶ PANO 1883, 78; ARRIBAS 1971, 248; PANO 2004, 185.

²⁷⁷ La idea de panteó familiar com a forma de reafirmació dinàstica es remarca a ALCOY-RUIZ 1993, 98 i a BERLABÉ 2001b, 260, nota 17.

²⁷⁸ PIFERRER-QUADRADO 1844, 94.

²⁷⁹ PANO 1916a, 144.

²⁸⁰ ARCO 1921, 52; ARCO 1942, I, 400. La hipòtesi d'identificació amb Urraca ha estat subscripta per LACARRA 2004, 166-171.



la qual hem revisat a partir d'allò que avui es conserva i del que permeten veure fotografies antigues. Del resultat d'aquesta revisió concloem que allà on Quadrado i Piferrer van llegir «religiosa»²⁸¹, i Pano «priora», en realitat hi deia «prioressa»²⁸². En canvi, si tornem a fixar-nos en les fotografies antigues, a la caixa desapareguda (fig. 191), i que tenia la mateixa inscripció, la paraula en qüestió cal llegir-la com «religiosa». D'altra banda, la suposada Beatriz Cornel documentada el 1351, monja que mai va ser priora, i que algun cop s'ha invocat com possible destinatària d'una de les dues caixes amb la mateixa inscripció²⁸³, en realitat és un personatge inexistent, ja que l'únic que l'esmenta és Varón, apuntant que va morir el 20 de gener d'aquell any. El fet que Varón apunti la data del seu traspàs demostra que va efectuar una mala lectura de la inscripció de les dues caixes, ja que allà s'afirmava que va morir el 20 de gener de 1451²⁸⁴. En resum, és segurament poc rellevant que una de les caixes es llegís «religiosa» i en l'altra «prioressa», ja que la Beatriz Cornel de 1351 no va existir. El fet que a la del Museu de Lleida: diocesà i comarcal es llegís «prioressa» ens fa identificar-la, per tant, amb la priora traspasada el 1451 i a qui cal atribuir la materialització del conjunt de caixes.

Quant a la caixa desapareguda (fig. 191), s'ha proposat també que la destinatària fos o bé a una primera Beatriz Cornel que va professar a Sixena al segle XIII, de la qual no està gens clara la seva existència real; o bé Maria Cornel, priora entre 1380 i 1389, que alguns cops apareix a la documentació com Maria Beatriz²⁸⁵. Cal descartar, d'entrada, a la primera per ser un personatge cronològicament massa allunyat i perquè no sabem del cert si va existir. La segona, en canvi, sí que podria ser una possible candidata a tenir en compte en aquest debat. Amb tot, pensem que també cal descartar-la per una qüestió de lògica funerària: si la promotora de la capella va ser Maria Ximénez Cornel, el més raonable és que la caixa desapareguda correspongui a la de la germana, Urraca, priora que va continuar l'obra de la capella. Per tant, quan Beatriz Cornel, un segle després, va decidir erigir el panteó, era normal que vetllés per la inclusió de la caixa d'aquella avantpassada que havia fundat i construït l'espai privatiu familiar, però també la de la germana de la fundadora, que havia enllestit l'obra i havia estat priora. Cal recordar també que Maria va fer testament el 1354, en el qual va estipular sebollir-se a la capella i va expressar el desig, alhora, que la seva germana Urraca s'enterrés allà també²⁸⁶. En

²⁸¹ PIFERRER-QUADRADO 1844, 94, nota 1.

²⁸² PANO 1916b, 144.

²⁸³ ALCOY-RUIZ 1993, 98.

²⁸⁴ ARRIBAS 1971, 239, 249, 251-253 i 256. Les deduccions d'Arribas són equívokes, ja que dóna per vàlida la informació oferta per Varón.

²⁸⁵ ALCOY-RUIZ, 1993, 97-98. Sobre el personatge, vegeu ARRIBAS 1971, 254.

²⁸⁶ PANO 1883, 78.

conclusió, les deduccions efectuades impliquen donar per vàlida la teoria de l'error del pintor a l'hora d'efectuar la inscripció.

La pertinença a un projecte comú i unitari justifica les similituds tipològiques i decoratives existents entre totes les caixes. Excepte la de Francisquina d'Erill, que és uns quaranta anys posterior, presenten a la part frontal tres escuts heràldics, amb l'emblema de l'orde santjoanista al bell mig, flanquejat per dos més relatius a la nissaga familiar de cada difunta. Els emblemes familiars, en la majoria de casos, reapareixen als laterals, un a cada costat. Totes les caixes són de format rectangular amb coberta a doble vessant, i el jacent sempre apareix a la cara frontal de la coberta. L'única excepció és la de Beatriz Cornel (fig. 187), en què el jacent intercanvia la posició amb els emblemes heràldics. La darrera caixa executada en el temps, la de Francisquina d'Erill i Castro, representa una línia de continuïtat estètica amb les anteriors, la perpetuació d'un mateix model de tomba en el temps i, alhora, la voluntat de lectura conjunta i unitat de missatge.

La pertinença a un projecte comú es reforça amb l'actual atribució de tres de les caixes —la d'Isabel d'Aragó, la de Maria Ximénez Cornel i la caixa desapareguda— al pintor saragossà Blasco de Grañén (doc. 1422-1459)²⁸⁷. Més dubtes ha plantejat entre els especialistes la de Beatriz Cornel, que malgrat haver-se relacionat en un primer moment amb el mateix pintor²⁸⁸, avui ja no s'inclou entre les seves produccions. Constructivament —i aquesta és una qüestió que la historiografia precedent no ha fet notar—, les quatre caixes més antigues responen a dos models diferents, un primer integrat per les d'Isabel d'Aragó i Beatriz Cornel (fig. 187), i un segon format per les de Maria Ximénez Cornel i la caixa desapareguda (figs. 191-192). Aquestes diferències en l'obra constructiva es fan extensives a les decoracions de brocat que mostren les caixes d'un i altre grup i, també, a la forma com les inscripcions es distribueixen per la part frontal de cada caixa²⁸⁹. A les d'Isabel i Beatriz veiem que els epitafis recorren els quatre costats de la motllura frontal del buc, mentre que a les altres dues les inscripcions es

²⁸⁷ LACARRA 2004a, 164-171. Post va relacionar la d'Isabel d'Aragó amb el Mestre de Lanaja, artífex avui identificat amb Blasco de Grañén; la de María Ximénez Cornel amb un pintor català o aragonès, tot i que dubtava si adscriure-la a Martín de Soria; la de Beatriz Cornel amb un mestre de finals del segle XV que presentava lligams amb l'autor de la caixa de Francisquina d'Erill (avui sabem que aquesta cal relacionar-la amb Miguel Ximénez); mentre que la de caixa avui desapareguda la relacionava, igualment amb dubtes, amb Miquel Nadal (POST 1941, 520-528).

²⁸⁸ LACARRA 1991c, 246.

²⁸⁹ Caldria preguntar-se pel fet que l'epitafi d'Isabel d'Aragó fos redactat en català, mentre que els de la resta ho van ser en castellà (POST 1941, 520-521). És possible que la catalanitat de la inscripció es justifiqui per l'origen de la difunta, filla del comte d'Urgell, i el respecte a la llengua materna per part d'aquell que va redactar la inscripció.



situen a la motllura que embelleix, per la part de baix, el vessant amb la representació jacent, i continua a la motllura que remata inferiorment el buc.

En la nostra opinió, l'existència de dos tipus de caixes i les diferències que advertim entre elles podrien indicar o bé una possible seqüència en la seva execució, o bé la participació de diferents artesans que van treballar amb escassos anys de diferència. Estilísticament, la caixa més antiga sembla ser la d'Isabel d'Aragó, que va traspasar el 1434, i que es afí als retaules de Blasco de Grañén dels anys trenta, en concret, els de Lanaja i Ontinyena. Aquest darrer conjunt, ubicat a escassos 30 km del monestir de Sixena, mostrava les armes de Beatriz Cornel al guardapols, cosa que demostra que la priora va tenir alguna cosa a veure amb l'encàrrec al pintor²⁹⁰. No ha d'estranyar, per tant, que comptés amb Blasco de Grañén per a l'execució de la caixa d'Isabel, que devia executar-se pels mateixos anys que el retaule, això és, en un moment indeterminat de la dècada dels trenta. Cal tenir present que el 1437 el pintor treballava també en el retaule de Lanaja²⁹¹, localitat ubicada dins els dominis del monestir.

Beatriz Cornel va morir el 1451, d'aquí que la seva caixa sepulcral difereixi estilísticament de l'anterior i que calgui considerar-la executada als anys cinquanta. En aquest sentit, el rostre de la figura jacent innegables lligams amb obres de Pere Garcia, una atribució que mai fins ara s'havia proposat. El tipus de rostre de la religiosa, amb celles arquejades i ulls, clucs recorda al d'alguns personatges del retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21), i pot acarar-se també amb el de la santa Anna conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya, procedent de Barbastre (cat. 33). Veiem, fins i tot, la mateixa forma d'efectuar el lleuger l'ombrejat del rostre, així com els subtils tocs blanc per atorgar una lleu lluminositat (fig. 194). L'atribució a Garcia d'aquesta caixa pren sentit si tenim en compte que era un pintor que residia i treballava a la zona; que havia estat deixeble de Blasco de Grañén, a través del qual va poder contactar amb el monestir; i que, a més, tenia una cunyada anomenada Isabel que era monja d'aquest centre religiós²⁹². Aquests factors van poder incidir en què se'l contractés per treballar a Sixena.

La intervenció de Garcia en aquest projecte obre la porta a la reconsideració de l'autoria de dues de les caixes sepulcral que darrerament s'havien considerat obra de Blasco de Grañén. Ens referim a la caixa desapareguda (fig. 191) i a la de Maria Ximénez Cornel (fig. 192). Les grans diferències que els estilemes del rostres de les dues difuntes presenten amb els d'Isabel

²⁹⁰ Sobre el retaule d'Ontinyena, desaparegut durant la Guerra Civil Espanyola, vegeu LACARRA 2004a, 158-164.

²⁹¹ LACARRA 2004a, 218, doc. 22.

²⁹² Vegeu l'apartat «2. Vida familiar i consideració social».

d'Aragó impedeixen considerar, en la nostra opinió, que fossin efectuades directament per Blasco de Grañén. Existeix una distància estilística massa gran com per efectuar una atribució en els mateixos termes que la d'Isabel d'Aragó. Ho veiem, sobretot, en el tractament expressionista, enfosquit i cadavèric que trobem a la darrera, i que no apareix a les altres dues. A això hem d'afegir les importants diferències constructives que les darreres presenten amb les d'Isabel d'Aragó i Beatriz Cornel.

En canvi, la caixa desapareguda i la de Maria Ximénez Cornel es mostren afins a les obres dels anys cinquanta del taller de Blasco de Grañén, uns treballs en què el pintor va delegar àmpliament en favor dels membres del seu obrador. El paradigma del que diem és el retaule d'Ejea de los Caballeros, en el qual cap a 1454 intervé un mestre que, segurament a les ordres de Grañén, va executar bona part del conjunt²⁹³. Són uns anys en què els encàrrecs devien fluir al taller del pintor, i això explica que delegués en oficials o ajudants que, com en el cas de Sixena, van poder encarregar-se de l'execució de les dues caixes esmentades que, per les similituds constructives i pictòriques que presenten, van haver de ser realitzades simultàniament per un artista diferent a Pere Garcia.

En resum, segons la nostra proposta, la seqüència de realització de les caixes sepulcral de Sixena s'iniciaria amb la d'Isabel d'Aragó i el pintor Blasco de Grañén, que va ser segurament realitzada cap a final de la dècada dels trenta. Aquesta caixa, pocs anys després, va servir de model per a la realització de la Beatriz Cornel a càrrec de Pere Garcia. La seva materialització no sabem si es va produir durant els anys en què va col·laborar amb Grañén (cap a 1445-1449), o bé si és una d'aquelles obres executades immediatament després del seu sojorn saragossà i abans d'instal·lar-se a Barcelona. Si hagués estat així, hauríem de situar la realització entre 1450 i 1455, però les diferències d'estil amb les obres saragossanes del mestre fan pensar en una execució propera a la segona data. En qualsevol cas, no devia ser gaires anys després del 1451, data del traspàs de Beatriz, que potser va efectuar alguna disposició testamentària en relació amb aquest panteó de les Cornel. Pels mateixos anys es devien dur a terme les altres dues caixes, que van ser executades per algun membre del taller de Blasco de Grañén —no es detecta la intervenció del mestre—, potser el pintor que va treballar cap a 1454 al retaule d'Ejea de los Caballeros, o bé qualsevol altre oficial de l'obrador. Si la hipòtesi fos correcta, podria confirmar-se allò que Yarza ja va intuir a través d'aquest darrer retaule esmentat, això és, que a partir d'un moment donat el taller de Grañén va funcionar d'acord a les pautes que

²⁹³ YARZA 1994, 149-160.



regien els obradors dels artistes-empresaris²⁹⁴. Fos com fos, l'execució material de les diferents caixes que integren el panteó entra perfectament en connexió amb la nostra proposta de col·laboració de Pere Garcia amb qui havia estat el seu mestre.

²⁹⁴ YARZA 1991, 149-160.

L'ETAPA BARCELONINA. GARCIA AL CAPDAVANT DEL TALLER DE BERNAT MARTORELL (1456-1458)

CAT. 10

RETAULE DE LES SANTES CLARA I CATERINA DE LA CATEDRAL DE BARCELONA

Cronologia: 1456-1458²⁹⁵

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: 640 x 360 cm, aproximadament

Localització: Catedral de Barcelona.

Restauracions: Ideart (Roger Xarrié).

Bibliografia: BOFARULL 1902, 22, cat. 132; SANPERE 1906, I, 295-302; MAS 1906, 50-51; BERTAUX 1908a, 796-797; MAYER 1913, I, 78; MAS 1916, 88-89; VON LONGA 1923, 32; MAYER 1925a, 98; *El Arte* 1929, 246-247, cat. 1080 (reproduït entre les pàg. 276-277); POST 1930b, 418; MAS 1931, 77; ROWLAND 1932, 69-78, fig. 13; DURAN 1934b, 3; RICHERT 1934, 313-320; CAPDEVILA 1936, 16-20; POST 1938, 183-188 i 206-211, figs. 50-51; AINAUD-VERRIÉ 1942, 52-71; GUDIOL 1944, 50; MAYER 1947, 101-102; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ 1947, I, 57 i 75 i II, figs. 459-460; GUDIOL 1955, 281; VERRIÉ 1955, 406; CAMÓN 1966, 387 i 461, fig. 371; GUDIOL 1971, 54 i 80, cat. 204; DURAN 1975, 113; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 131-132, cat. 399, figs. 679 i 682-685; ALCOY 1998a, 286-287; MOLINA 1999, 39-40; RUIZ 2000b, 148; LACARRA 2005, 253-254; VALERO 2005-2006, 62-63; RUIZ 2007, 265; ESPAÑOL 2008, 143; VINYOLES 2008, 91-92; VINYOLES 2009, 263-265; MACÍAS 2011, 133-144; VELASCO 2012a, 45, fig. 13; MACÍAS 2013, 132-137, fig. 97.

A la Seu de Barcelona es conserva la que segurament és l'obra més important de les executades per Pere Garcia durant el seu sojorn al capdavant de l'obrador de Bernat Martorell. Es tracta del retaule de les santes Clara i Caterina (fig. 195), un conjunt del qual coneixem diverses circumstàncies al voltant de la seva execució, tot i que cap document faci al·lusió explícita a la contractació i al procés de realització. L'obra va formar part del projecte funerari que Sança Ximenis de Cabrera (†1474) va promoure a la capella de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona, oberta al cantó de l'Epístola i ubicada a la zona dels peus²⁹⁶. Actualment, emperò, el retaule no es troba al lloc per al que va ser concebut, d'on va ser retirat el 1847. Instal·lat el moble a les estances capitulars —Sala de Capbreuació— el 1888, el

²⁹⁵ Aquesta cronologia relativa al·ludeix solament a la intervenció de Pere Garcia, i no a l'inici de l'obra, que inclou compartiments executats per un altre pintor, Miquel Nadal.

²⁹⁶ AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ 1947, 51, 57 i 75.



1933 va ser recol·locat en una de les capelles del cantó de l'Evangelí, on encara es conserva actualment²⁹⁷.

Com ja hem vist en un altre capítol d'aquesta tesi²⁹⁸, la realització del retaule s'entén en el marc de la concessió el 1431 de la capella de les santes Clara i Caterina a Sança Ximenis de Cabrera, un espai que va dotar i embellir amb el preceptiu mobiliari litúrgic i un sepulcre executat per l'escultor Pere Oller. Durant anys s'havia considerat que aquesta era la tomba de Sança, però fa uns anys Valero va demostrar que la veritable destinatària d'aquest monument funerari era la seva mare, Timbor de Prades. L'anàlisi dels emblemes heràldics que decoren els murs de la capella, l'arcossol del sepulcre i el retaule demostren, igualment, que la promotora tenia la intenció que així fos des de bon principi, és a dir, que aquest projecte funerari s'associés a la seva persona i a la seva mare. Hem apuntat, igualment, que el retaule va ser una de les darreres intervencions en el desenvolupament del projecte, i que va executar-se en dues fases consecutives. Una primera correspon a la intervenció de Miquel Nadal, el pintor que amb anterioritat a Pere Garcia es va fer càrrec de l'obra del difunt Bernat Martorell. Nadal devia iniciar els treballs en el retaule cap a 1453 o 1454, del qual només va arribar a executar el compartiment central, la predella i les portes. Això vol dir que, quan Garcia va iniciar els seus treballs al capdavant del taller de Martorell l'1 de gener de 1456, el retaule es trobava ja principiada. Cal deduir, per tant, que aquesta va ser segurament la primera obra en la qual el de Benavarrí va començar a treballar un cop assolit el compromís amb la família Martorell.

La primera visita pastoral que esmenta el conjunt és la de 1496-1498, en què es parla d'un «retabulum cohopertum cortina nigra in cuius medio sunt imagines Sanctarum Clare et Caterine». A la de 1504 es recull que la cortina es trobava en un altre lloc, per la qual cosa el retaule «fuit inventum cum magno pulvere» i els beneficiats multats pel bisbe. A la visita de 1508-1510 la cortina ja havia tornat al seu lloc²⁹⁹. En un altra del 1530 el retaule es descriu amb més detall: «(...) retabulum ligneum depictum in cuius medium sunt ymagines depicte, videlicet Sancte Clare et Sancte Caterine virginis et martiris, et in latere Evangelii sunt historiee

²⁹⁷ MAS 1906, 50-51; MAS 1916, 88-89; RICHERT 1934, 313; DURAN 1934b, 3; CAPDEVILA 1936, 16-20; AINAUD-VERRIÉ 1942, 45.

²⁹⁸ Vegeu el subapartat «5.3. Un encàrrec de Sança Ximenis de Foix i de Cabrera: el retaule de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona».

²⁹⁹ AINAUD-VERRIÉ 1942, 45.

Sancte Clare depicte, et in latere Epistole sunt historie Sancte Caterine depicte»³⁰⁰. També consta esmentat, finalment, a la visita del bisbe Loris del 1578³⁰¹.

El retaule l'integren dinou compartiments distribuïts en tres carrers i dos entrecarrers. Les seves mides són 640 cm d'alçada per 360 cm d'amplada, aproximadament. A la vista de les parts executades per Miquel Nadal, el treball de Garcia es situa al cos superior. El Calvari exhibeix la característica representació multitudinària amb Crist al bell mig, flanquejat pels lladres (fig. 196). A l'esquerra de l'espectador es va incloure l'habitual seguici de les Maries i sant Joan Evangelista, que atenen la Mare de Déu en el seu defalliment, mentre al cantó oposat apreciem un grup de sis figures format per tres soldats i tres personatges laics luxosament abillats. De la mà d'un d'ells sorgeix un filacteri on es pot llegir «Vere filius dei erat iste», la sentència que va pronunciar un dels centurions en veure expirar el Fill de Déu (Mateu 27, 54). Una sèrie de muntanyes ressegueix el fons baix de la composició, mentre que per sobre de la línia d'horitzó, el pintor va optar pels típics daurats de decoració gofrada amb estucat de guix. Sobre de la cresteria amb floró que remata la taula, es van situar les divises heràldiques de la promotora de l'encàrrec.

Al carrer lateral esquerre —sempre en relació a l'espectador—, trobem tres escenes dedicades a la vida de Santa Clara, iniciant-se el cicle amb la seva professió, el moment en què sant Francesc li talla el pèl en prendre l'hàbit (fig. 197). La santa apareix agenollada davant *il poverello*, sostenint el mateix ciri que un dels acompanyants del d'Assís. Una sèrie de frares menors observen el ritual, juntament amb quatre personatges laics, ricament abillats, que cal identificar amb els pares i les germanes de Clara. El ritual es desenvolupa dins una església coberta amb volta de creuria i ornamentada amb un parell de retaules, un de taula única dedicat a sant Bernardí, que reforça el clima franciscà del moment representat; i un tríptic presidit per una imatge de la Mare de Déu amb santa Llúcia. Crida l'atenció l'extemporaneïtat d'aquesta representació, atès que en el moment de la professió de Clara faltaven encara més de dos segles per a la canonització del sant de Siena³⁰².

Al compartiment de sota veiem la santa acompanyada d'un grup de clarisses foragitant els sarraïns (fig. 198). Clara sosté amb la mà dreta un ostensori pediculat, element que es converteix en allò que protegeix la comunitat. El grup de monges es troba emplaçat sobre una mena de balustrada dins una fortalesa, mentre la munió d'infidels, perfectament abillats amb

³⁰⁰ AINAUD-VERRIÉ 1942, nota 8.

³⁰¹ MAS 1931, 77.

³⁰² Aquest aspecte ja va ser apuntat per POST 1938, 186.



riques robes, turbants i proveïts de llances i estendards, marxen a cavall. Es reproduïx un episodi transcorregut el 1241 i ben conegut a través de les fonts hagiogràfiques de la santa, la fugida dels sarraïns arribats de Nocera que, després d'escalar pels murs, van voler saquejar el convent del que Clara era abadessa.

El darrer dels compartiments d'aquest carrer lateral narra la mort de santa Clara, ocorreguda l'any 1243 (fig. 199). La santa jau en un llit emplaçat en sentit transversal, i apareix envoltada de religioses de la seva comunitat més algun frare menor. Mentre la vetllen sostenint ciris, entra en l'estança un seguici de verges coronades encapçalat per la Mare de Déu, que la cobreixen amb un mantell de brocat. A part de la imposició d'aquesta peça tèxtil, Maria li lliura una corona daurada que simbolitza el premi de la glòria eterna per la seva vida exemplar.

Just a l'altra banda del moble es situa el cicle dedicat a Santa Caterina d'Alexandria, desenvolupat igualment en tres compartiments. La història s'inicia a la part alta amb els seus Desposoris místics, amb Jesús-Nen posant-li l'anell que certifica el seu nuviatge celestial (fig. 200). Ho fa davant la presència de la Mare de Déu, sant Pere, un personatge masculí nimbat — possiblement sant Pau— i una santa que tanca el seguici, tot i que s'endevinen alguns nimbes més al darrere. La visió —no va ser un esdeveniment real—, transcorre dins la cambra de la santa, a tenor del llit encaixat amb cobricel de la dreta de la composició. Un àngel músic sobrevola per sobre del grup de personatges. Tant l'àngel com Jesús, a part del preceptiu nimbe, duen una corona de fullatges vegetals, mentre que la santa que acompanya el seguici en duu una feta amb roses.

Al compartiment de sota trobem el turment de les rodes dentades al que havia de ser sotmesa santa Caterina seguint l'ordre del prefecte romà (fig. 201). Aquest apareix a l'esquerra de la composició, envoltat de diversos personatges i soldats. Un d'ells ha estat decapitat, mentre que un altre ha vist com se li clavava al pit un fragment de les rodes dentades. Aquestes morts eren conseqüència de l'acció amb l'espasa d'un àngel enviat per Déu, que apareix al bell mig de la composició.

Tanca el cicle de Caterina la seva decapitació (fig. 202). De nou, l'acció es desenvolupa davant multitud de testimonis, entre ells el prefecte que ho contempla tot, espasa en mà, des de una mena de tribuna o *belvedere*. Es mostra el moment en què la decapitació ja s'ha produït, i cal remarcar que la pintura posa de manifest un fet miraculós que remarquen les fonts: del coll de la santa no va brollar sang, sino llet. A la part superior veiem com tres àngels s'enduen l'ànima de Caterina.

Entre el carrer central i els dos laterals trobem sengles entrecarrers que alberguen cadascun d'ells tres representacions de cos sencer de sants i santes. Pel que fa al de l'esquerra de l'espectador localitzem a sant Nicolau de Bari, santa Bàrbara i sant Bernardí de Siena (fig. 203), mentre que a l'altre hi trobem sant Lluís de Tolosa, santa Àgueda i sant Vicenç Ferrer (fig. 204). Tots apareixen nimbats i amb els seus atributs habituals. El moble es complementa amb el bancal i les portes executats per Miquel Nadal. Al primer hi trobem tres episodis de la Passió de Crist, l'Oració a l'hort de Getsemaní, la Deposició i el *Noli me Tangere*, mentre que a les portes apareixen santa Eulàlia i santa Llúcia, a més dels emblemes heràldics de la promotora envoltats d'una decoració de traceria efectuada amb fusteria daurada.

El conjunt llueix un guardapols que recorre el seu perímetre extern. Es troba decorat amb els característics gofrats de guix i d'or que reproduïxen formes vegetals, tot envoltant les divises personals de Sança Ximenis de Cabrera i diverses representacions de sants, entre ells, sant Cristòfol, santa Isabel de Portugal, sant Iu, santa Anna i la Verge Nena, a més del Totpoderós (fig. 205). L'obra de fusteria del moble és excel·lent, amb pinacles rematats en espiga que separen els carrers i entrecarrers, diverses cresteries amb frondes i florons que rematen les taules superiors, a més d'arquets polilobulades que coronen els compartiments dels entrecarrers i les cases del bancal. Són igualment significatius els gofrats que es van emprar en la decoració dels compartiments superiors, i que serveixen d'emmarcament a sis escuts heràldics de la promotora.

És evident que bona part del cicle iconogràfic i el missatge subjacent del retaule gira al voltant de santa Clara i santa Caterina³⁰³. Clara de Favarone va néixer el 1194 a Assís en el si d'una família noble. Els primers anys de vida els va passar a Perusa, però el 1205 va tornar a la seva ciutat nadiua. Ja de ben jove es va interessar pels més desvalguts, a la vegada que efectuava obres de caritat, segurament incitada per la seva mare Hortelana³⁰⁴. El 1210 va assistir a un sermó que sant Francesc va pronunciar a Assís i va restar sorpresa per les seves paraules. Malgrat l'oposició familiar, el diumenge de rams del 1212 va decidir professar a l'orde franciscana, i va ser tonsurada pel propi *poverello* a l'església de la Porciúncula. Després de passar per diversos cenobis, es va instal·lar a Sant Damià d'Assís, monestir del que va arribar a ser abadessa i en el qual va residir fins al final dels seus dies. Va morir el 11 d'agost del 1253.

³⁰³ Vegeu l'aproximació general que s'efectua a MACÍAS 2013, 134-141.

³⁰⁴ La mare era molt devota. Ho proven tant els seus romiatges a Roma, Terra Santa i Sant Miquel al Mont Gargà, com el fet que posteriorment professés al monestir del que era abadessa la filla (OMAEHEVARRÍA 1970, 64).



Per al coneixement de la vida de Clara tenim dues fonts fonamentals: el seu procés de canonització, iniciat el 1253 pel papa Innocenci IV amb la butlla *Gloriosus Deus*; i la *Legenda Sanctae Clarae* (1255-1256), text en prosa —diferenciat de la *Legenda versificata*— atribuït a Tomàs de Celano, que fa servir com a base el procés canònic al·ludit. Altres fonts són la butlla de canonització *Clara Claris Praeclara* emesa per Alexandre IV el 1255, o allò narrat en relats hagiogràfics relacionats amb sant Francesc (*Vita prima* i *Vita secunda* de Tomàs de Celano, les *Floretes* o la *Legenda Maior* de sant Bonaventura), entre altres de més secundàries, com la *Carta circular* que va servir per notificar la seva mort (1253). Cal dir que el text original de la *Llegenda Daurada* no va incloure la vida de la santa, però *a posteriori* va ser incorporada³⁰⁵.

Quan va morir Clara, el seu cos no va ser dipositat a Sant Damià d'Assís, sino a l'església de Sant Jordi, com s'havia fet amb el de sant Francesc. A instàncies de la comunitat que havia fundat, es va iniciar immediatament la construcció d'una basílica monumental que se li acabaria dedicant. Les seves despulles es van traslladar a aquest nou emplaçament el 1260, any en què es va instituir oficialment la seva festivitat al capítol de Narbona. Pels volts d'aquesta data, la successora de Clara davant la comunitat de Sant Damià d'Assís, l'abadessa Benedetta, impulsora de la construcció de la basílica, va encarregar una creu pintada de grans dimensions que havia de decorar l'altar principal, en el qual encara avui dia pot ésser contemplada³⁰⁶. A la mateixa basílica es conserva una altra de les mostres emblemàtiques de la seva iconografia. Es tracta d'una taula datada entre 1281 i 1285, és a dir, uns trenta anys després de la mort de la santa, i que presenta els episodis següents: conversió, acollida a la Porciúncula per sant Francesc i altres frares, la tonsura o consagració, resistència a la seva família, la història d'Agnès, la multiplicació dels pans, aparició de la Verge al llit de mort de Clara, exèquies i enterrament. S'ha dit que es tracta de la primera imatge oficial i canònica de la santa, la que els seus deixebles pretenien difondre³⁰⁷.

Pel que fa als atributs que llueix la santa d'Assís en el camp de les manifestacions artístiques, cal dir que són diversos. Hi ha qui defensa una certa manca d'identitat iconogràfica atès que alguns d'ells estaven estretament vinculats a altres sants o que, en general, esdevenien massa genèrics (creu, llibre, palma, bàcul abacial). A diferència d'Itàlia, en què l'atribut per

³⁰⁵ Texts editats per OMAECHEVARRÍA 1970. Vegeu també VORÁGINE 1982, II, 975-977; BRUFANI 1993, 325-355; LA GRASTA 1993, 299-324; MENESTÒ 1996, 61-87; URIBE 1996.

³⁰⁶ L'obra s'atribueix al Mestre de Santa Clara (RIGAUX 1995, 161-163, fig. 1).

³⁰⁷ WOOD 1991, 308, 311 i ss., fig. 1; GIEBEN 1993, 191-194, fig. 1; RIGAUX 1995, 166-174, fig. 3.

excel·lència serà l'ostensori eucarístic³⁰⁸, al món hispà predominen les representacions en què la santa apareix amb el llibre de la regla, el bàcul abacial, la palma o la corona³⁰⁹. I el mateix podem afirmar per al cas català³¹⁰. A Catalunya l'ús de l'ostensori no es documenta fins al segle XV, i són escadusseres les representacions en les quals la santa el llueix³¹¹. Esmentarem aquí el frontispici d'un antifonari del Monestir de Pedralbes il·luminat per Joan Gonçal vers 1527-1529 (núm. 150.202), en què apareixen sant Francesc i santa Clara, ella amb el bàcul abacial i la

³⁰⁸ S'ha determinat per a Itàlia que l'atribut que acostuma a aparèixer a les representacions més primerenques és la creu —a la que els franciscans rendien un culte especial—, tot i que al segle XV perd protagonisme en benefici del bàcul abacial i, sobretot, de l'ostensori eucarístic, element relacionat amb l'episodi miraculós en què va foragitar els sarraïns, sobre el qual tornarem més endavant. Per altra banda, entre els atributs més rars trobem el pom de campanetes vermelles, tal vegada símbol d'humilitat (GIEBEN 1993, 194-195), i el ram de lliris (GIEBEN 1993, 196, fig. 5), tot i que apareixen amb profusió a la pintura riminesa i emiliana, i no tant a la veneciana (BISOGNI 1980, 138, figs. 4-7, 12-14, 16-19 i 30). Igualment poc comuns són la làmpada encesa i la llàntia transparent amb oli, que al·ludeixen al caràcter lumínic de la seva personalitat, reflectit en el seu nom (GIEBEN 1993, 195-196, fig. 4; RIGAUX 1995, fig. 9). Per al concepte de lluminositat associat a la santa vegeu LA GRASTA 1993, 318-320; INNOCENTI 1993, 357-380. La *Llegenda Daurada* diu que quan Hortelana estava embarassada de Clara, pregant un dia davant una imatge de Crist va escoltar una veu que li deia: «No tengas miedo, mujer; parirás felizmente una criatura que será una lumbrera, puesto que proyectará su luz sobre el mundo entero», d'aquí que la mare decidís que rebés el nom de Clara (VORÁGINE 1982, II, 976). Aquest fet ja es recull al procés de canonització (OMAECHEVARRÍA 1970, 77 i 84).

³⁰⁹ Sobre la iconografia de la santa en l'entorn hispà vegeu HERRANZ 2004.

³¹⁰ Malgrat el seu origen italià (cap a 1325), la taula amb santa Clara del monestir de clarisses de Palma duu tots quatre atributs (LLOMPART-RUIZ 1998, 122-125). Una de les combinacions amb més èxit és aquella en què la santa apareix amb llibre, bàcul i corona, com per exemple, al retaule de Sant Nicolau, Sant Antoni i Santa Clara del Museu de Mallorca, de cap al 1400 (LLOMPART 1977-1980, I, 68, fig. 44 i III, 56-57), o una taula valenciana de col·lecció particular atribuïda al Mestre d'Artés (GÓMEZ 2001, 75, fig. 71). Un atribut no tan habitual és el collaret de comptes, amb el que apareix la santa —també duu el llibre— al retaule de la Mare de Déu de la Llet, Sant Antoni i Santa Clara de Xelva (València), atribuït a Llorenç Saragossa (JOSÉ 2001a, 716-717). Malgrat no va patir martiri —tot i anhelar-lo—, també la podem trobar amb palma, com veiem al retaule de Castelló de Farfanya conservat al Museu de Lleida: diocesà i comarcal (ALCOY-BESERAN 1993, 88-89); o a les pintures de la capella de Sant Miquel del monestir de Pedralbes (GUDIOL-ALCOLEA 1986, fig. 195). Una explicació per aquest fet podria raure en què Clara era qualificada com a *virgo*, i les verges màrtirs acostumaven a dur la palma perquè també era símbol de puresa i virginitat. En aquest context, i malgrat ser d'origen germànic (Nuremberg, cap a 1360), mereix ser esmentada una taula del museu dels *Cloisters* de Nova York en què s'aprecia com el bisbe d'Assís entrega una palma a santa Clara davant la presència d'un acòlit. A Catalunya són nombroses les pintures en les quals la santa apareix amb corona, un emblema que, com en el cas de l'ostensori, es vincula a un esdeveniment vital, a la visió de la cort celestial que va tenir en el seu llit de mort. Esmentarem a tall d'exemple el retaule de Castelló de Farfanya, una predel·la originària de la catedral de Tortosa (Museu Nacional d'Art de Catalunya) i el retaule de Sant Cugat del Vallès, atribuïts a Pere Serra (GUDIOL-ALCOLEA 1986, 58, cat. 137-138, fig. 274-275), a més del retaule de Santa Clara de Vic, obra de Lluís Borrassà (GUDIOL-ALCOLEA 1986, 84, cat. 205, fig. 384); o el retaule signat per Joan Reixac originari de Poblet, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya (ALCOY-BESERAN 1994, 145-150).

³¹¹ Vegeu els exemples que cita TORRES 1994, 597-635 (esp. 615-620).



reserva eucarística³¹²; i ja fora de la Corona d'Aragó, un tríptic d'inicis del segle XVI conservat al Museo de la Santa Cruz de Toledo, entre altres³¹³.

El cicles iconogràfics dedicats a la d'Assís no van gaudir de la gran profusió que van tenir els consagrats a sant Francesc, i serà segurament per això que els conjunts temàtics amb escenes de la vida de Clara que acostumem a trobar als retaules del període gòtic no ofereixen la riquesa temàtica dels dedicats al *poverello*. Tot i això, l'establiment dels tipus iconogràfics clarians es trobaven en ple desenvolupament pocs anys després de la seva mort, això és cap a 1255-1260, moment en què es documenten a Itàlia les representacions més primerenques, que s'empraran, no cal dir-ho, per legitimar la canonització³¹⁴. Serà a partir de la segona meitat del XIV, coincidint amb la multiplicació dels establiments franciscans, que la iconografia s'enriquirà en nombre de representacions³¹⁵. A la Península, els cenobis de clarisses es documenten ja ben aviat, a la primera meitat del segle XIII. El més antic és el de Santa Engràcia de Pamplona, establert el 1228. A la Corona d'Aragó, sembla que el primer és el de Sant Antoni de Pàdua de Barcelona, fundat el 1236, que posteriorment va passar a anomenar-se de Sant Daniel i Santa Clara, mentre que el de Lleida sembla que es va fundar el 1241³¹⁶. Malgrat la cronologia primerenca de les fundacions en qüestió, no són gaires els cicles dedicats a la santa a la Baixa Edat Mitjana hispana. Per al cas català sembla que el cicle executat per Pere Garcia és el més complet que ens ha pervingut, juntament amb el del retaule que Pere Serra va realitzar per una de les capelles de la catedral de Sogorb (cap a 1403-1408, Museu de la Catedral de Sogorb)³¹⁷, en el qual curiosament, es van escollir les mateixes escenes que en el de la catedral de Barcelona.

Tot indica que el mentor del programa iconogràfic del nostre retaule no va seguir el text de Varazze en allò relatiu a santa Clara, ja que aquesta font solament detalla amb una certa atenció l'episodi dels sarraïns, mentre que res comenta de la tonsura i l'aparició del seguici de

³¹² PLANAS 2005, 147.

³¹³ PUIG-SEGUÍ 2005, 464-465, cat. 195.

³¹⁴ La més antiga (cap a 1255), potser anterior a la seva canonització, és la imatge inclosa al díptic del monestir de les clarisses de Santa Maria degli Angeli de Lucca (Uffizzi, Firenze), atribuït a l'escola de Bonaventura Berlinghieri. En una de les ales apareix una representació de mig cos de la Mare de Déu i el Nen envoltats de sants i santes, entre ells Clara, que duu la creu com atribut (RIGAUX 1995, 158-160; BELTING 1998, 173-175). Altres, han concedit la primacia cronològica a un díptic del Domschatzmuseum de Regensburg (Alemanya) que s'ha datat cap a mitjans del segle XIII. Clara apareix juntament amb santa Agnès flanquejant a la Mare de Déu i el Nen (GIEBEN 1993, 195-196, tav. III, fig. 4).

³¹⁵ RIGAUX 1995, 175 i 178.

³¹⁶ WEBSTER 2000, 295 i ss.

³¹⁷ JOSÉ 2001b, 280-281. A part de la representació central, el conjunt inclou la professió, la santa foragitant els sarraïns i el seu traspàs.

verges al llit de mort de la santa³¹⁸. El cicle del retaule barceloní s'inicia amb l'esmentada tonsura per part de sant Francesc (fig. 197), composició que sembla seguir directament les fonts hagiogràfiques principals, en les quals es comenta que es va produir a Santa Maria dels Àngels o de la Porciúncula, davant l'altar principal de l'església, detall confirmat per la presència d'un retaule al temple on transcorre l'acció. El lloc on es va produir, la Porciúncula, i qui la va realitzar, sant Francesc, són corroborats per quatre dels testimonis del procés de canonització (XII, 4; XVI, 6; XVII, 5; XIX, 6)³¹⁹, mentre que a la butlla de canonització es diu que la va rebre de mans de sant Francesc «en una capilla campestre» (cap. 5)³²⁰. Per contra, al relat de Tomàs de Celano (cap. 8), tot i situar l'esdeveniment a la Porciúncula «(...) al pie del altar de la bienaventuda María (...)», la tonsura no l'efectua sant Francesc, sinó «(...) los frailes que velaban las vigalias sagradas al pie de un altarcito (...)»³²¹. Vist això, sembla que els retaules en què és Francesc qui li talla el pèl, entre ells el nostre, no van seguir la *Legenda Sanctae Clarae*. Pel que fa a les dones laiques que apareixen darrere la santa, la presència de les quals no és inhabitual en exemples contemporanis, podrien estar relacionades amb la seva fuga amb «companyia discreta» de la que parla Celano (cap. 7)³²².

A part dels detalls que acabem de comentar, la composició barcelonina destaca pel caràcter marcadament franciscà que traspua. És evident que es va representar un entorn espiritualment molt pensat, no només per la presència de nombrosos menorets, sinó per l'anacrònica col·locació al fons d'un retaule presidit per sant Bernardí, un altre dels grans sants

³¹⁸ VORÁGINE 1982, II, 975-977.

³¹⁹ OMAECHEVARRÍA 1970, 96, 103, 104 i 106. El darrer esmenta que «San Francisco le cortó los cabellos en la iglesia de Santa María de la Porciúncula o en la de San Pablo».

³²⁰ OMAECHEVARRÍA 1970, 111.

³²¹ «Después de esto, abandonadas la casa, la ciudad y la familia, se dio prisa por llegar a Santa María de Porciúncula, donde los frailes, que velaban las vigalias sagradas al pie de un altarcito, recibieron con antorchas a la virgen Clara. Una vez allí, arrojadas presto las basuras de Babilonia, despachó el “libelo de repudio” para el mundo, y, cortada la cabellera por mano de los frailes, abandonó los varios atuendos (...) En cuanto hubo recibido, al pie del altar de la bienaventurada María, la enseña de la santa penitencia (...)» (OMAECHEVARRÍA 1970, 136). Altres fonts secundàries s'expressen en termes similars. A les *Floretes* de sant Francesc es comenta que: «(...) y le agradecerá ver en Santa María [de la Porciúncula] el lugar adonde fue conducida y hecha esposa de Jesucristo»; «Santa Clara (...) vino a Santa María de los Ángeles, saludó devotamente a la Virgen María delante de su altar, donde había recibido el velo (...)» (ARCELUS 1994, 211-225). S'ha dit que la *Legenda Sanctae Clarae* de Celano fa coincidir l'acte penitencial de Clara amb la fundació de l'Orde a la Porciúncula, de manera similar al que es manifesta a les *Floretes* de sant Francesc (BRUFANI 1993, 344-345; LEGÍSIMA-GÓMEZ 1965, 106). Com veiem, la història de la tonsura en el relat hagiogràfic de Clara va estretament lligada a l'encontre amb sant Francesc, amb la fugida de casa i amb l'intent dels familiars per convèncer-la de no professar, una successió de fets que concorden amb el *topos* hagiogràfic de la *fuga mundi* (LA GRASTA 1993, 322). Sobre la tonsura de Clara, vegeu també PADOVESE 1991, 389-404.

³²² OMAECHEVARRÍA 1970, 135. Per exemple, apareixen en un vitrall del cor de l'església de Königsfelden, datat al segle XIV (GIEBEN 1993, 204, fig. 17), i al retaule de Sogorb de Pere Serra.



de l'orde. L'episodi es va representar en una taula de la Basílica Santa Clara d'Assís, així com en un retaule del Museo Regionale de Messina³²³. A les nostres contrades el trobem al ja esmentat retaule de Sogorb executat per Pere Serra, i dins l'entorn hispà, al tabernacle de Santa Clara de Calabazanos (Palència), una obra flamenca de cap al 1500 avui servada al Museu Frederic Marès de Barcelona³²⁴.

La següent escena que ens apareix al nostre cicle recrea un dels episodis amb més fortuna de la iconografia clariana, la fugida dels sarraïns després d'intentar assaltar el monestir de Sant Damià d'Assís (fig. 198). La llegenda diu que els musulmans que integraven la legió estrangera de l'emperador Frederic II van atacar Assís. En el decurs de la ràtzia, alguns d'ells van escalar els murs del monestir de Sant Damià, del qual era abadessa santa Clara, i van arribar al claustre. Ella, que jeia malalta al llit, davant el perill va cridar les membres de la comunitat i les va reunir al seu voltant. Donat que no es valia per ella mateixa, es va fer portar fins la porta del refetor i va demanar que li duguessin una arqueta dins la qual se servava el Sant Sagrament. Agenollada, va pregar a Déu que les seves companyes no patissin cap mal, i així va ser, ja que els sarraïns van fugir ràpidament³²⁵.

Algunes fonts parlen de dos assalts transcorreguts successivament el 1240 i el 1241, encara que, segons sembla, només en un la santa va emprar la Eucaristia per foragitar els invasors³²⁶. La història la narren dues de les monges del cenobi damianita durant el procés de canonització

³²³ El segon, procedent del monestir de Santa Maria de Basicò, és anònim i s'ha datat amb posterioritat a 1497 (PUGLIATTI 1993, 66, fig. 49).

³²⁴ Interessa especialment el cicle que s'hi desenvolupa, sense paral·lels en la pintura del moment. Curiosament, allò narrat als seus compartiments finalitza just on comença el relat del retaule de Pere Garcia, és a dir, amb la professió de Clara. Per tant, allò que s'explica correspon a episodis de la joventut de la santa, segurament seguint el text de Tomàs de Celano. El cicle exalta les virtuts d'una dama noble i rica que va acabar renunciant a tot per dedicar-se a Déu, cosa que s'ha relacionat amb la naturalesa mateixa del cenobi d'on procedeix l'obra, ja que el monestir de Calabazanos és una fundació dels Manrique en la qual van professar moltes dames d'origen noble. El caràcter exemplar de les escenes triades, per tant, és molt evident (YARZA 1991b, 189-190, cat. 128). Tomàs de Celano, encara en vida de la santa, a la *Vita primera* de sant Francesc (cap. 8, part I) va enaltir-la com a model a seguir per a les joves: «Porque, después de la fundación de los frailes, dicha noble doncella, resuelta a entregarse únicamente al Señor, por los consejos de nuestro Santo, sirvió de ejemplo y guía a otras innumerables vírgenes» (OMAECHVARRÍA 1970, 42-43).

³²⁵ FRANCESCHINI 1953, 289-306; BARTOLI 1989, 219-220; VORÁGINE 1982, II, 977. Alguns sermons dedicats a santa Clara també es fan ressò d'aquest episodi miraculós (INNOCENTI 1993, 366). En general, sobre els seus miracles vegeu BARTOLI 1989, 199-221.

³²⁶ Per al segon assalt, ocorregut en temps de Vital d'Aversa, vegeu el testimoni de dues de les monges al procés de canonització (III, 19 i IX, 3) i el relat de Celano (cap. 23) (OMAECHVARRÍA 1970, 75, 89 i 154-155).

(II, 20; IX, 2), i es recull també a la *Legenda* de Tomàs de Celano (cap. 21)³²⁷. En el cas del nostre retaule, cal destacar la correspondència directa amb el text de Celano, puix sembla que s'hi mostra just el moment en què els sarraïns fugen després de baixar dels murs que havien escalat prèviament³²⁸. L'entorn arquitectònic que acull les monges, a més, sembla confirmar-ho. Un detall interessant que s'ha plasmat a l'escena del retaule barceloní és com la santa subjecta l'ostensori amb la mà embolcallada amb la túnica en senyal de respecte. I pel que fa als paral·lels, el més proper és el del retaule de la catedral Sogorb, encara que obeeixi a un esquema diferent. Més allunyat del nostre context, hem d'esmentar un vitrall del cor de l'església de Königsfelden (Suïssa)³²⁹.

Serà cap al 1280 que les imatges de Clara duent el reliquiari-ostensori començaran a aparèixer a Itàlia amb profusió, tot i que a Flandes i la zona germànica això no es produirà fins inicis del segle XIV³³⁰. La primera obra que mostra Clara duent-lo és un díptic de la Pinacoteca Nazionale de Siena atribuït a un deixeble de Guido da Siena, datat vers 1255-1275. A més, té la importància de que no es tracta d'una representació isolada amb l'atribut en qüestió, sinó que s'ha representat l'episodi dels sarraïns³³¹. A partir d'aquell moment el seu predomini per damunt dels altres atributs s'explica per diferents causes, però sobretot per l'auge a Occident del culte a l'Eucaristia i perquè santa Clara es va convertir en una de les representants

³²⁷ El text de Celano esmenta una «(...) caja de plata, contenida dentro de un marfil, en la que se guardaba com suma devoción el Cuerpo del Santo de los Santos», mentre que una de les testimonis del procés de canonització parla de «(...) una cajita donde estaba el santísimo Sacramento del Cuerpo de nuestro Señor Jesucristo». Un altre testimoni obvia l'ús del reliquiari: «Declaró también que en una ocasión, durante la guerra de Asís, los sarracenos habían escalado el muro y bajado a la parte interior del claustro de San Damián; la santa Madre Clara, entonces gravemente enferma, se levantó de la cama y llamó a las hermanas animándolas a que no tuviesen miedo; y, hecha oración, el Señor libró del enemigo al monasterio y a las hermanas, y aquellos sarracenos, que ya habían entrado, se marcharon» (OMAECHEVARRÍA 1970, 152-154, 88 i 71, respectivament). A la *Llegenda Daurada* de Jacopo da Varazze que, com hem dit, en un principi no inclogué la *vita* de Clara, l'episodi que es relata és aquell en què es va emprar el receptacle en qüestió (VORÁGINE 1982, II, 977). En relació al text de Celano, que fins i tot detalla els materials amb que estava realitzada l'arqueta, cal dir que el 1230 el ministre general de l'orde franciscana, Joan Parente, va deixar estipulat que a tots els convents es custodiés el Santíssim Sagrament en copons d'ivori o plata (DHONT 1979, 53-57).

³²⁸ «Sin tardar más, de repente, la audacia de aquellos perros, reprimida, se empavorece, y, escapándose de prisa por los muros que habían escalado, fueron dispersados por el valor de la suplicante» (OMAECHEVARRÍA 1970, 154).

³²⁹ GIEBEN 1993, fig. 35.

³³⁰ Tanmateix, en determinades regions italianes com el Veneto la seva aparició no es dona fins la segona meitat del segle XV (BISOGNI 1980, 138-139 i 153, fig. 39).

³³¹ RIGAUX 1995, 163-166, fig. 2.



màximes d'aquesta devoció³³². Un element de difusió de la iconografia clariana amb l'ostensori eucarístic va ser el *Liber Chronicarum* d'Hartmann Schedel, del qual es va fer una versió impresa el 1493, i que incloïa una estampa de la santa amb l'atribut eucarístic. És també en aquest moment quan proliferen imatges, principalment gravats xilogràfics, en les quals la d'Assís apareix pregant davant ostensoris que contenen l'Hòstia³³³.

La gran difusió de l'ostensori com atribut de la santa es produirà, amb tot, a partir de mitjans del segle XV, per un motiu ben precís: es quan es va recuperar la imatge de la santa com a protectora davant l'amenaça dels turcs. Imatges com aquesta no estaran exemptes de certes connotacions heroiques, atès que Clara apareix com a protectora de la ciutat, un dels *topos* més repetits dins la literatura hagiogràfica medieval. Tanmateix, la idea de croada o lluita contra l'infidel estarà igualment implícita, tot entrellaçant-se amb l'esmentada devoció eucarística³³⁴. Serà en aquest sentit que caldrà entendre un entremès representat el 1484 a la vila d'Oriola coincidint amb la festivitat del *Corpus Christi*, i que es va dedicar a «Santa Clara con los moros»³³⁵. Ja a un altre nivell, pot considerar-se que l'escena dels sarraïns amagui un cert significat martirial. Clara no va ser martiritzada, tot i desitjar-ho³³⁶, i és per això que l'episodi pot actuar com una mostra clarivident de la seva santedat. És el que s'ha proposat per al crucifix de l'altar major de la basílica de Santa Clara d'Assís³³⁷, en el qual l'escena apareix contraposada al martiri de sant Bartomeu i, casualment, al de santa Caterina, com en el retaule de Pere Garcia.

L'escena que tanca el cicle del conjunt barceloní és l'aparició de la Mare de Déu i una cort celestial de verges al llit de mort de Santa Clara (fig. 199) que, segons relaten les fonts, la van

³³² El segle XIII és un moment de gran fervor eucarístic, com prova la institucionalització el 1264 de la festivitat del *Corpus Christi* pel Papa Urbà IV. Alhora, les fonts corroboren la gran devoció de Clara per l'Eucarística (DHONT 1979, 53-57 i 199-215).

³³³ GIEBEN 1993, fig. 30.

³³⁴ BISOGNI 1980, 138-139 i 161-163; GIEBEN 1993, 201; RIGAUX 1995, 165. A Castella, tenim un bon exemple que il·lustra a la perfecció sobre el que diem. El comanador major de Lleó, Alonso Martínez de Olivera, al seu testament atorgat el 25 de maig de 1302 a Palència, ve fer una deixa per la celebració a l'altar de Santa Clara de l'església de Sant Miquel de la ciutat —que ell mateix havia promogut— unes misses de rèquiem i uns trentenaris per les ànimes d'uns criats seus que van morir a mans del musulmans després d'haver estat captivats a Algeciras. Un dia de la festivitat de santa Clara, a més, es va veure involucrat en una escaramussa amb el cabdill de Granada, i en va sortir victoriós malgrat no combatre en igualtat de condicions. Agraït, va encarregar que es col·loquessin les camises dels captius d'Algeciras en un dels murs de la capella de santa Clara i que, a més, es pintés en ella l'episodi en qüestió (ARMELLADA 1993, 151-152).

³³⁵ TORRES 1954, 309.

³³⁶ Vegeu el procés de canonització (VI, 6; VII, 2) (OMAECHEVARRÍA 1970, 83 i 85).

³³⁷ RIGAUX 1995, fig. 2. L'escena s'ha equiparat a la de l'Estigmatització de sant Francesc, ja que revela igualment la intimitat existent amb el Salvador.

coronar i li van imposar un mantell portat del cel³³⁸. Es tracta d'una visió prèvia al traspàs, descrita per un sol testimoni al procés de canonització (XI, 3-4)³³⁹, i narrada també per Tomàs de Celano (cap. 46)³⁴⁰. De les moltes visions que es recullen durant l'esmentat procés, aquesta és l'única que apareix esmentada a la butlla de canonització emesa per Alexandre IV el 1255 (cap. 16)³⁴¹. Com passa en altres obres que mostren l'episodi, allò pintat per Garcia entronca compositivament amb la Dormició de la Verge. Apareixen aspectes habituals en aquest tipus de composicions, com la presència a primer terme d'un personatge assegut que llegeix, en aquest cas una monja, o algun altre que sosté un ciri. Veiem, a més, que malgrat incloure's diverses clarisses i framenors agrupats a l'esquerra de l'espectador, a la lectora i a una segona menoreta emplaçada a l'extrem dret se les ha atorgat un paper destacat. Emplaçades de manera contraposada al grup principal de religiosos, dirigeixen la mirada vers el seguici

³³⁸ A la composició de Pere Garcia, entre les verges aparegudes no n'hi ha cap identificable. Per contra, en una taula del Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg de cap al 1370 (GIEBEN 1993, 226, fig. 58), veiem que entre les verges que acompanyen Maria hi ha santa Caterina, a més de la Magdalena, Agnès, Cecília, Margarida, Crist i Joan Baptista. La Verge no li ofereix la corona, solament l'abraça, ja que la coronació es produeix en un registre superior de la taula. Ens trobem davant un desdoblament, si més no, inusual. Tampoc concorda amb les fonts el seguici de sants encapçalat per la Mare de Déu que s'apareix a Clara al retaule —ja citat— del Museo Regionale de Messina, procedent del monestir de Santa Maria de Basicò (PUGLIATTI 1993, 66, fig. 49).

³³⁹ Sobre el tema de la imposició de la corona, i a diferència del que s'ha dit (MACÍAS 2011, 138), sí que es tracta d'un element descrit a les fonts: «Dijo también la testigo que, la tarde del viernes, al que siguió el sábado, tercer día antes de la muerte de madonna Santa Clara, la testigo, junto con otras hermanas, estaba sentada al lado de su lecho, llorando por la muerte de tan gran Madre. (...) Entonces la testigo comenzó en seguida a reflexionar sobre la grande y maravillosa santidad de madonna Clara; y en este pensamiento le parecía que toda la corte celestial se ponía en movimiento y se preparaba para honrar a la Santa. Y especialmente nuestra gloriosa Señora, la Santísima Virgen María, disponía sus propios vestidos para adornarla. Mientras la testigo pensaba e imaginaba esto vio inopinadamente con los ojos de su cuerpo una gran multitud de vírgenes, vestidas de blanco, con coronas sobre sus cabezas, que se acercaban y entraban por la puerta de la habitación en que yacía la madre Santa Clara. En medio de estas vírgenes había una de más alta, más de lo que se puede decir, bellísima sobre todas, que tenía en la cabeza una corona más grande que las otras. Encima de la corona tenía una bola de oro, a modo de incensario, del que salía tal resplandor que parecía iluminar toda la casa. Estas vírgenes se acercaban al lecho de madonna Clara. Y la que parecía más alta la cubrió en el lecho con un velo finísimo, tanto que, por su transparencia, aún se veía a madonna Clara, a pesar de estar cubierta con él. Luego, la Virgen de las vírgenes, que era la mayor, inclinó la cabeza sobre el rostro o sobre el pecho de la virgen Santa Clara, pues la testigo no pudo distinguirlo bien. Hecho esto, todas desaparecieron» (OMAECHEVARRÍA 1970, 94-95).

³⁴⁰ «Traspasada, es verdad, por un dardo de dolor, dirige la mirada hacia la puerta de la casa; y he ahí que entra un coro de vírgenes vestidas con túnicas blancas, portando todas sobre sus cabezas diademas de oro. Marcha entre ellas una que deslumbra más que las demás, de cuya corona, que en su remate presentaba una especie de incensario con orificios, irradia tanto esplendor que convierte la noche en día luminoso dentro de la casa. Se adelanta hasta el lecho donde yace la esposa del Hijo, e inclinándose amorosísimamente sobre ella, le da un dulcísimo abrazo. Las vírgenes presentan un palio de maravillosa belleza, y sirviéndole todas a porfía, a la vez que dejan el cuerpo de Clara cubierto, el tálamo adornado» (OMAECHEVARRÍA 1970, 180).

³⁴¹ OMAECHEVARRÍA 1970, 117.



celestial, tot cercant que resti manifest que van presenciar l'aparició. Segurament, volen representar les testimonis de l'episodi³⁴². L'únic paral·lel que trobem en la pintura de la Corona d'Aragó per a la nostra composició ve donat, de nou, pel retaule de la catedral de Sogorb. Centrant-nos en la idea de visió i posterior mort que es vol transmetre, aquí només es va representar la primera, malgrat hi ha casos que inclouen els àngels enduent-se l'ànima de Clara³⁴³, convertint-se així en una escena sincrètica en la qual s'engloben visió i mort. A diferència del que s'ha dit³⁴⁴, la pintura de Garcia no mostra aquest sincretisme.

En relació al mantell que li imposa Maria al llit de mort, el protagonisme que amb el temps adquirirà, farà que a la Itàlia del segle XV proliferin les imatges en què Clara apareix protegit determinats col·lectius, seguint l'esquema de la *Mater Misericordiae*³⁴⁵. La imposició d'una determinada peça de roba és una constant en l'hagiografia i, per extensió, en la iconografia medieval. El seu ús reflectia certes creences vinculades a la idea de salvació, que es materialitzava en el precís moment en què la roba s'atorgava a aquell que estava a punt de morir, com en el cas de Clara. Per tant, el teixit distingia a aquell que se salvava. En el cas que ens ocupa, el luxós mantell es troba en oposició directa amb la pobresa que va caracteritzar la vida de la santa, una estratègia retòrica d'inversió no exempta d'un cert to moralitzant o allisonador: aquell qui vestirà modestament en vida, serà recompensat amb riques robes al més enllà³⁴⁶. Finalment, l'escena presenta el model marià com a model hagiogràfic general per la santedat femenina, a la vegada que esdevé testimoni de la interiorització de la relació privilegiada existent entre Clara i Maria, vincle que les fonts franciscanes exalten contínuament³⁴⁷.

Deixant ja de banda a santa Clara, cal que ens ocupem de la segona santa a la que està dedicat el retaule. Hi ha fonts que afirmen que santa Caterina va ser una noble d'Alexandria, mentre que altres concreten molt més i la fan filla del rei xipriota Kostos de Salaminia. Molts la van pretendre per la seva gran bellesa, però ella no mostrava cap interès pel matrimoni. Després

³⁴² El procés de canonització diu el següent: «Preguntada sobre quién estaba presente, dijo que había varias hermanas, de las que unas dormían y otras velaban; pero no sabía si habían visto lo mismo que ella, pues no se lo había revelado nunca a nadie hasta el presente» (OMAECHEVARRÍA 1970, 95).

³⁴³ És el cas d'un tríptic del Museo Civico di Storia e d'Arte de Trieste, atribuït a Paolo Veneziano i a un pintor venecià desconegut. L'obra, a més, inclou un curiós compartiment en el qual els sants joans sostenen una representació de l'ànima de la santa tot presentant-la a Crist (BISOGLI 1980, 156-159, fig. 26-27).

³⁴⁴ TORRES 1994, 623.

³⁴⁵ RIGAU 1995, 170.

³⁴⁶ WARR 2004, 208-209.

³⁴⁷ LA GRASTA 1993, 324; BOCCALI 1994, 259 i ss.

de rebre pressions per part de la família, va accedir a cercar un candidat, però com a condició va reclamar que reunís la bellesa, saviesa, noblesa i riquesa que la caracteritzaven. La mare, preocupada, va demanar consell a un ermità, i aquest li va dir que sabia d'un candidat. Segons una de les versions conservades relatives a la seva conversió, quan la jove va preguntar qui era, l'ermità li va entregar una pintura de la Mare de Déu i el Nen, i li va dir que se l'endugués a casa i que, a la nit, pregués a la Verge que li mostrés el seu Fill. Caterina no va triga en intentar-ho, però va adormir-se mentre pregava. Durant el somni se li van aparèixer Mare i Fill, però aquest la va rebutjar. Maria va preguntar a Jesús que era el que més li agradava de la jove, però aquest va respondre que la noia era tot el contrari del que esperava, i d'aquí el rebuig. Aleshores Jesús va afirmar que si la jove volia guanyar-se la seva gràcia, havia de tornar amb l'ermità i fer cas del que li digués. Al matí següent, Caterina va anar al seuencontre, i l'ermità la va introduir en la fe cristiana batejant-la. A la nit, va repetir l'oració del dia anterior i, sobtadament, la Verge i Jesús se li van aparèixer novament. Va ser acceptada per Crist, ja que ara era una noia realment bella, sàvia, noble i rica. Per certificar l'aliança que els havia d'unir, Ell li va col·locar un anell en un dels seus dits, joell que Caterina encara tenia a la mà quan es va despertar. Des d'aquell moment es va dedicar a Ell de manera exclusiva. Més endavant, l'emperador Maximí la va pretendre per casar-s'hi, però ella el va rebutjar degut al seu compromís amb Crist, a més de recriminar-li que perdés el temps adorant els ídols enlloc de venerar Déu. Per demostrar que tenia raó, va desafiar intel·lectualment cinquanta doctors d'Alexandria, i va guanyar, essent assistida per un àngel. La victòria es va veure reflectida en la conversió i bateig dels doctors, cosa que va desencadenar el seu martiri i també el de la santa. Després de ser fuetejada i empresonada per ordre de Maximí, se la va sotmetre al turment de les rodes dentades, però en va sortir victoriosa en ser auxiliada per un àngel. La seva mort va arribar amb la decapitació, el 25 de novembre del 305 o 307, moment en què es va produir el miracle de la llet que brollava del seu coll. La llegenda diu que uns àngels van traslladar les seves despulles al Mont Sinaí, on posteriorment es va aixecar el cèlebre monestir de Santa Caterina³⁴⁸.

³⁴⁸ Per a la *vita* de la santa, vegeu VITEAU 1898, 5-23; BRONZINI 1960, 257-416; BEATIE 1977, 793; SCHMIDT 2001, 22. Entre els molts detalls a valorar de la seva llegenda hagiogràfica, de seguida s'aprecien certs *topoi* comuns a altres sants, a part d'inconnexions històriques com la personificada en la figura de l'emperador Majenci-Maximí (vegeu els que assenyala GUYON 2002, 36). Pel que fa a la darrera part de la llegenda, se sap que respon a l'interès de la comunitat allà establerta per atraure pelegrins. La *inventio* de les relíquies de santa Caterina data del segle IX, moment en què el monestir del Sinaí es va situar sota el seu patronatge. Cap al 1030 la seva tomba va ser redescoberta pels cristians



Quant a les fonts de la seva passió èpica, la tradició hagiogràfica cateriniana és excessivament polimòrfica. Així, el material amb que es pot treballar és molt més nombrós que el de santa Clara, ja que es tracta d'un personatge amb una devoció molt més estesa³⁴⁹. Tot plegat dificulta la tasca d'anàlisi iconogràfica, sobretot pel que fa a especificitats concretes de certes representacions. La primera font coneguda que inclou un text relatiu a la seva llegenda és el Menologi de Basili II, de cap a l'any 1000. A partir d'aquell moment, els textos van proliferar. Es documenten, per exemple, una dotzena de passions gregues i llatines per als segles XII i XIII, amb les variants i divergències que se'n deriven. La primera versió germànica data de la segona meitat del segle XIII, un text probablement independent de l'obra amb més rellevància en la difusió general de la vida de la santa, la *Llegenda Daurada* de Jacopo da Varazze, redactada per aquells anys, ja que existeixen concomitàncies molt estretes amb alguna de les versions llatines i gregues esmentades. La font germànica és un llarg poema en el qual es manifesta un notable increment temàtic, amb històries com la dels àngels donant consell i auxiliant Caterina, el martiri fallit de les rodes dentades, i altres episodis vinculats als seus darrers moments, com el de la llet que va emanar del seu coll en ser decapitada, el trasllat del seu cos al Mont Sinaí pels àngels, i l'oli miraculós que brollava de la seva tomba. A partir d'aquell moment, les variants que van aparèixer depenien gairebé exclusivament de l'obra de Varazze³⁵⁰, llevat d'alguna excepció, com el text que va emprar sant Vicenç Ferrer per al sermó que va dedicar a la santa, o la *Vida de Santa Caterina* redactada per John Capgrave el 1445, autors que segurament van beure d'una mateixa font textual³⁵¹.

En relació amb els orígens de les seves representacions, s'ha dit que dues de les imatges més primerenques de la santa d'Alexandria són tres frescos del segle VIII, un a la catacumba de Gennaro a Nàpols, i els altres dos a Roma, a l'església palatina de Sant Sebastià i a la de Sant Llorenç Extramurs, que potser ja justifiquen l'existència d'una llegenda de Caterina prou consolidada dins la tradició oral d'aquell moment³⁵². Hem dit que el primer text conegut de la seva *vita* el trobem al Menologi de Basili II (*Biblioteca Vaticana*, Vat. gr. 1613, fol. 207), datat cap a l'any 1000. En ell s'inclou la primera representació d'un episodi narratiu, el de la

d'Occident, moment en què les suposades relíquies es van traslladar al monestir de la Trinité au Mont, prop de Rouen, cosa que creà un renovat interès per la figura de la santa (FAWTIER 1923, 357-368).

³⁴⁹ Sobre la problemàtica dels textos hagiogràfics, vegeu BEATIE 1977, 786-787 i GUYON 2002, 38-39.

³⁵⁰ BEATIE 1977, 788-792; ROBINSON 1924, 246-253; SCHOUTHEETE 1936, 55-60; BRONZINI 1960, 257-416; LEWIS 1999, 145-160; LEWIS 2000.

³⁵¹ FERRER, 1971-1988, VI, 129-140; VIERA 2001, 231.

³⁵² BEATIE 1977, 788-789, que també referencia una *ampulae* de terracota (segles IV-V) del Museo Camposanto de Roma en la qual s'ha volgut veure una representació de la santa, tot i que la identificació és dubtosa. Per a la pintura de Sant Llorenç Extramurs, vegeu GUYON 2002, 37-38, fig. 1.

decapitació³⁵³. A partir d'aquest moment els cicles es multipliquen, però la seva iconografia no es trobarà plenament fixada fins al segle XIV³⁵⁴. Entre els atributs que la santa acostuma a mostrar, a banda de la palma del martiri, destaquen quatre en particular: la roda, l'espasa, la corona i el llibre. La primera es relaciona amb el turment al qual la van voler sotmetre. La segona, amb l'arma que es va emprar en la seva decapitació. La tercera al·ludeix a l'origen reial de la seva família³⁵⁵, mentre que el llibre, està relacionat amb a la seva saviesa. Més secundaris són l'anell dels desposoris místics, o un bust de l'emperador Maximí, a qui va derrotar³⁵⁶.

A la Península la font principal seguida pels pintors del gòtic va ser el text de Jacopo da Varazze, encara que la conversió de Caterina i l'episodi dels desposoris no apareguin a la primera redacció del text³⁵⁷. Tampoc apareixen a les diferents *passio* gregues i llatines³⁵⁸, i per això s'ha proposat que es tracti de capítols afegits a la seva vida per omplir certs buits. Talment, hom defensa que la història de la conversió i el matrimoni místic es va originar a finals del segle XIII, possiblement a Itàlia, puix allà va assolir una ingent popularitat de la que avui tenim coneixement a través de diverses versions en llengua vulgar. Una d'elles introdueix a l'episodi de l'ermità el detall d'una taula pintada que esdevindrà important en la conversió

³⁵³ Segurament, l'autor del Menologi de Basili II va inspirar-se en la *Història de l'Església* d'Eusebi, en què es narra la història d'una distingida dama d'Alexandria. Vegeu BEATIE 1977, 788-790, que esmenta certes notícies que parlen d'una *passio Ecaterine* perduda, mencionada en un llegendari carolingi del segle VIII o IX. Cal referenciar també dos frescos d'esglésies troglodítiques de la Capadòcia (segles X-XI), així com dues icones del Mont Sinai (segle XI) (GUYON 2002, 37). Pel que fa a la Península, una mostra primerenca la tenim al timpà de Santa Maria del Campo d'A Coruña, de la segona meitat del segle XII, en què apareix l'emperador, un agent del mal, un àngel que auxilia la santa i l'instrument de les rodes dentades (DELGADO 1981, 201-220). Destaquen també els murals d'una de les absidioles de la catedral de la Seu d'Urgell, datats a mitjans del segle XIII (CASTIÑEIRAS 2009, 23-37).

³⁵⁴ Cal tenir present que el monestir de Santa Caterina del Sinai formava part dels llocs sants habitualment visitats pels pelegrins que es dirigien a Terra Santa. L'oli miraculós que brollava del seu sepulcre va contribuir a la difusió del seu culte per Europa, i per extensió, de les seves representacions (GUYON 2002, 39 i ss; BACCI 2009, 49-56).

³⁵⁵ Molts casalicis reials van manifestar una gran devoció vers la seva figura, entre ells el catalano-aragonès. Per exemple, sabem que li era dedicada una de les capelles del *Real* de València, per a la qual el pintor Jacomart va realitzar cap a 1458-1460 un retaule «(...) al olli ab la ymatge de Santa Caterina en lo mig de aquell e ab les istories de aquella (...)» (TORMO 1913, 113-115; SANCHIS 1914, 164; CERVERÓ 1971, 25). A aquests treballs cal afegir FRAMIS-TOLOSA 1996, 431, malgrat citar com inèdits alguns documents que ja havien estat publicats prèviament. A València existia una especial devoció per la santa, com ho demostra la celebració de la seva festivitat amb balls de màscares i postissos, elements que van motivar la prohibició per part del Consell el 1340 (FERRER 1994, 162, ap. 1).

³⁵⁶ KAFTAL 1952, 225-234; KAFTAL 1965, 254-268; DELGADO 1989, 17-19; NOVO 1990, 763-774; GUYON 2002, 40 i 49-51.

³⁵⁷ Tampoc apareix a la versió catalana (KNIAZZEH-NEUGAARD 1977, 425-432), i d'aquí que molts retaules catalans i hispans no mostrin l'episodi en el desenvolupament de la història. Entre els catalans, destaca el de Castellbò (Lleida) (GUDIOL-ALCOLEA 1986, 115, cat. 356, fig. 608).

³⁵⁸ Emperò, la idea de matrimoni místic restava implícita, atès que la santa es va definir com «esposa de Crist» durant el desafiament als doctors (BRONZINI 1960, 415; SCHMIDT 2001, 23).



de la noia, anècdota que inclús troba el seu reflex en la pintura italiana contemporània³⁵⁹. Més tard la història s'explica, per exemple, a la *Vida de Santa Caterina* de John Capgrave (1445), a la compilació germànica de vides de sants *Der Heiligen Leben* (segle XV), o al sermó de Sant Vicenç Ferrer ja al·ludit³⁶⁰.

És precisament amb l'episodi dels desposoris que s'inicia el cicle caterinià del retaule executat per Pere Garcia (fig. 200). S'hi va representar el moment culminant de tota la història, després que la jove es convertís. No es tracta de la versió italiana en què l'ermità i la icona pintada prenen protagonisme, i d'aquí que a l'escena barcelonina no hi hagi rastre de la pintura ni de l'altar sobre el qual Caterina acostuma a pregar en les representacions italianes del tema. Això segurament s'explica perquè la nostra representació, així com la resta de les conegudes a la Península Ibèrica, es van basar en una tradició textual diferent. Tanmateix, aquest fet no implica que aquesta tradició fos desconeguda a la Corona d'Aragó, com atesta el sermó que sant Vicenç Ferrer va dedicar a la santa, en el qual s'esmenta l'ermità, però no la icona³⁶¹. Aquesta font —o la tradició d'on beu— justifica un detall de l'escena pintada per Pere Garcia. A diferència de la representació normalitzada del cas italià, amb la santa rebent l'anell de mans d'un Crist-Nen que roman sobre la falda de la mare, al retaule barceloní és un preadolescent que camina i es dirigeix tot sol vers la promesa, cosa que ens porta a establir un vincle directe amb el sermó del dominic valencià, en què es descriu Crist com un adolescent de 15 anys³⁶². Aquest fet allunya la nostra representació de la que apareix en un tríptic antigament conservat a la col·lecció Román Vicente (Saragossa) atribuït a l'entorn de Joan Mates, al compartiment principal del qual es mostra el Desposori amb la santa agenollada davant una imatge

³⁵⁹ Sobre el tema de la conversió i els desposoris i la seva repercussió en l'art italià, vegeu SCHMIDT 2001, 21-36 i GUYON 2002, 60-67. La gènesi tardana de l'episodi es corrobora, per exemple, amb el fet que no aparegui en cap dels grans cicles desenvolupats en vitralls francesos del segle XII i XIII (vegi's la taula temàtica que publica GUYON 2002, 42). Entre les primeres representacions del tema tenim les pintures de Giotto a la capella de l'Arena de Pàdua, de principis del segle XIV. A Itàlia localitzem conjunts en què el cicle de la conversió i els desposoris es va desenvolupar àmpliament. És el cas d'un retaule atribuït a un seguidor del Mestre de Santa Cecília, avui al John Paul Getty Museum de Los Angeles (EUA), en què trobem les dues visites de Caterina a l'ermità, i les dues aparicions de la Mare de Déu i el Nen. Emperò, a voltes es fusionen la visita a l'ermità i l'aparició posterior en una sola imatge. Ho veiem en un fresc d'Andrea de Bartoli, de cap al 1368, de la capella del cardenal Gil de Albornoz a la basílica inferior de Sant Francesc d'Assís (GUYON 2002, figs. 1 i 4). En un vitrall de Saint Guillaume d'Estrasburg executat per Pieter Hemmel d'Andlau (darrer quart del segle XV), allò que tenim és el retrobament amb l'ermità i el matrimoni místic (GUYON 2002, 73, fig. 10). A Catalunya l'únic retaule que recull la història de l'ermità —les dues visites— és el signat pel tarragoní Mateu Ortoneda (GUDIOL-ALCOLEA 1986, 104, cat. 296, fig. 531).

³⁶⁰ BEATIE 1977, 785-800; FERRER 1971-1988, VI, 129-140; VIERA 2001, 234-235.

³⁶¹ FERRER 1971-1988, VI, 132-133.

³⁶² FERRER 1971-1988, VI, 132. Tanmateix, en aquest text és la Mare de Déu la que imposa l'anell a Caterina.

entronitzada de la Mare de Déu i el Nen³⁶³. El mateix afirmarem per a un dels compartiments del retaule signat per Mateu Ortoneda³⁶⁴, pel de Velilla de Jiloca (Saragossa)³⁶⁵, i pel retaule de Santa Caterina de l'església parroquial de Villahermosa del Río (Castelló), realitzat per Joan Reixac vers 1448³⁶⁶. Sembla, per tant, que allò habitual va ser representar Jesús com a Nen, malgrat no manquin exemples que, com el retaule de Garcia, s'allunyin d'aquesta tradició. És el cas d'un compartiment de predel·la de l'antiga col·lecció Robert Lehman del Metropolitan Museum of Art de Nova York, atribuït al Mestre de la Misericòrdia, o d'una taula senesa anònima de la segona meitat del segle XIV del Ringling Museum de Sarasota (EUA)³⁶⁷.

A la composició de Pere Garcia la santa apareix de genolls, i això simbolitza la seva servitud vers Ell. Se segueix el model marià de l'Anunciació, al qual s'havien d'assemblar el conjunt de les verges consagrades. A la nostra taula Maria juga un rol actiu, ja que la unió havia de dur implícita la seva aprovació, esdevenint així un pont entre la terra i el cel. La tendresa del joc de mirades establert entre Jesús i Caterina, a més, exemplifica la culminació de l'enllaç³⁶⁸. Pel que fa al seguici celestial que presència les esposalles, integrat per sant Pere, possiblement sant Pau i diversos àngels, el fet que no s'esmenti a la *Llegenda Daurada* obliga a pensar en una font textual o iconogràfica que per ara no podem precisar. Sigui com vulgui, documentem representacions paral·leles en les quals el seguici reapareix, tot i que exclusivament integrat per àngels, com al ja esmentat del retaule de Villahermosa del Río³⁶⁹. L'anell, símbol

³⁶³ ALCOY-MIRET 1998, 191-193.

³⁶⁴ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 204, cat. 296, fig. 531.

³⁶⁵ LACARRA 1999a, 15-50.

³⁶⁶ COMPANY 1990, fig. 8. Reixac va realitzar algun altre retaule dedicat a la santa. El 27 de setembre de 1453 va contractar-ne un amb els representants de la vila de Cabdet, però la capitulació que conservem no especifica les escenes a representar (CERVERÓ 1964, 94-95).

³⁶⁷ Vegeu, respectivament, SCHMIDT 2001, 26, fig. 5 i GUYON 2002, 60.

³⁶⁸ GUYON 2002, 63.

³⁶⁹ Els seguicis d'àngels també es documenten en algunes representacions italianes del tema (SCHMIDT 2001, figs. 2 i 6), i en relació als sants trobem casos en què es va fer testimoni del succés a sant Antoni, la Magdalena, santa Anna, santa Margarida, sant Joan Baptista o sant Pere (GUYON 2002, 61). Ho podem veure en una taula de Michelino da Besozzo (cap a 1420) servada a la Pinacoteca Nazionale de Siena, en què qui acompanya als protagonistes és sant Antoni Abat i el Precursor. A l'absis de l'església inferior de Montmorillon (França, finals del segle XII), rematant dues escenes dedicades a la vida de la santa, trobem un episodi de problemàtica lectura en què una processó de santes envolten la Mare de Déu i el Nen. Entre elles s'ha volgut localitzar a santa Caterina, atès que una d'elles duu un petit disc de color groc als dos primers dits de la mà esquerra. A més, el Nen li col·loca la mà esquerra a sobre del cap, detall que s'ha volgut interpretar com la primera representació dels desposoris (MICHEL 1961, 210; GUYON 2002, 40, nota 48). Emperò, sembla difícil que es tracti de l'escena que diem, ja que els primers texts que la narren sembla que daten del segle XIII, com ja s'ha dit. Més clar és el cas del retaule que va manar realitzar Cecília de Estiche al seu testament, datat a Terol el 1389, en què es detallava que havia d'incloure «la ystoria de la bienaventurada santa Cecilia et de Santa Maria Magdalena et de Sancta Catherina en como en el dulce Jhesus la desposaba» (TOMÁS 1953, 122).



escatològic de la unió de la humanitat amb Déu, dóna significació a l'episodi dels desposoris. Vinculat a la cerimònia de la consagració de les verges, el seu valor es va exportar a diferents contextos, entre ells el nostre³⁷⁰.

Un altre detall interessant que apareix al compartiment dels desposoris és la corona de tiges vegetals que duu Jesús —a més de la santa del seguici i l'àngel—, i que molt probablement, té a veure amb la celebració nupcial³⁷¹. Aquesta corona de flors és un contrapunt perfecte per a l'altra corona que apareix al retaule, la que Maria imposa a Clara en el seu llit de mort com a símbol de la gloria eterna guanyada per la seva vida exemplar. A Caterina se la considerava patrona de les noies en edat de casament, i d'aquí que en aquesta escena calgui veure un ressò del tema cortesà de la coronació de l'amant, amb nombrosos exemples dins la iconografia profana. S'acostuma a mostrar —a les arts i la literatura— com la dama elaborava un *chapel de fleurs* —normalment un corona de roses— que després imposava a l'amo del seu cor. Era una activitat associada a l'abril o al maig, mes en què se celebrava la renovació primaveral de l'amor, i la corona venia a evocar l'estació en si³⁷². Significativament, en determinades regions les noies solteres eren les úniques que tenien el privilegi de tocar el cap d'una imatge de santa Caterina amb una corona de flors, privilegi que perdien un cop

³⁷⁰ GUYON 2002, 63.

³⁷¹ Camille ha atribuït propietats profilàctiques i connotacions sexuals a aquest tipus d'objectes (CAMILLE 2000, 55-56). Per a les corones de flors i roses, vegeu GIBAUT 1896, 454-458. Es tracta del mateix tipus de corona que duu el sant Miquel del Museu Episcopal de Vic de Pere Garcia (cat. 14), entre altres obres contemporànies, com la taula amb l'Aparició de la Mare de Déu a sant Francesc a la Porciúncula, procedent d'Albocàsser, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MONTOLÍO 2003, 208-213), o un sant Miquel del Museu de Belles Arts de Castelló (GÓMEZ 2001b, 125). En aquest darrer cas, emperò, la corona de flors s'ha buidat de contingut i únicament compleix una funció decorativa.

³⁷² Als calendaris dels llibres d'hores de l'època, són nombrosos els casos en què trobem aquest episodi il·lustrant el mes d'abril o maig, amb dones i homes sostenint o duent al cap una corona d'aquest tipus. Un exemple el trobem al llibre d'Hores d'Alexandre VI, a la Biblioteca Reial de Bèlgica (SERRA 2004, 25; vegeu també els exemples recollits a GOUSSET-FLEURIER 2001). El motiu arrenca de l'Antiguitat, època en què la primavera s'acostumava a figurar com un home jove sostenint un pom de flors i coronat amb flors o fullatges vegetals. Ja a la Baixa Edat Mitjana el tema és molt present als ivoris francesos trescentistes, i també a les diferents representacions del jardí d'amor, d'aquí que aparegui amb assiduïtat en obres que tenen a veure amb el món cortesà, com arquetes amatòries, miralls i pintes d'ivori (CAMILLE 2000, 55-56). A l'ensem, es va incorporar als repertoris d'il·lustracions de manuscrits de botànica com el *Tacuinum Sanitatis*, que incloïen miniatures amb les estacions de l'any (GOUSSET 2002, 93, fig. G); però també a obres de caire jurídic com el *Decretum Gratiani* (CAMILLE 2000, 57, fig. 43). Són nombrosos, igualment, les estampes florentines amb representacions del Jardí d'Amor o temes paral·lels en què apareixen les corones vegetals (HIND 1978, II, pl. 144-145, 149 i 157). En el context hispà pot esmentar-se el cas d'una xapa de guarniment de l'Institut Valencia de Don Juan (Madrid), en la qual es va representar un donzell en el moment de ser distingit amb una corona de flors per una dama (MARTÍN 2004, 83, cat. 69). A Catalunya el tema apareix en una arqueta amatòria de planxes de llautó de principis del segle XV conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 5261).

maridaven³⁷³. La corona de flors, per tant, és un element tradicionalment associat a Caterina. Per al cas català ho observem en la coneguda xilografia executada el 1488 a Barcelona per Francesc Domènec, frare, precisament, del monestir de Santa Caterina, en la qual es localitza una representació de la santa associada a una corona de roses³⁷⁴. Un filacteri l'acompanya, i en ell es pot llegir «Coronemus nos rosis». En aquest cas, tanmateix, el significat canvia ja que el tema central del gravat és la Mare de Déu del Roser.

Maig era també el mes de Maria, i d'aquí que en ocasions les corones s'imposessin a imatges de la Mare de Déu, amb la qual cosa ens topem amb l'ambivalència del gest que descrivim³⁷⁵. Un gravat germànic atribuït al Mestre de la Passió de Berlín sembla entroncar temàticament amb el nostre retaule. Dins un *hortus conclusus*, presenta la Mare de Déu i el Nen envoltats per diverses santes, entre les quals es troba Caterina. Maria es troba elaborant una corona de roses amb la que sembla disposada a coronar Jesús, l'Espòs, simbolitzant la unió mística a la que aspiren les santes. Es prioritza a Caterina, ja que el gravat mostra el moment en què Ell li imposa l'anell³⁷⁶. La *Madonna del Roseto* atribuïda a Stefano da Zevio (cap a 1425, Museo Civico di Castelvechio) reproduceix un esquema similar, tot i que ara la que elabora el *chapel* de flors és la pròpia Caterina auxiliada pels àngels, que són qui li faciliten les roses. Per tant, en aquestes obres de contingut religiós amb representacions d'esposalles místiques, entre elles l'escena del nostre retaule, advertim la transposició d'un gest habitual dins la iconografia profana, el de la coronació de l'amant, el qual emfasitza la tendresa de les relacions i l'existència de vincles íntims entre els que s'estimen³⁷⁷.

D'altra banda, el martiri de les rodes dentades (fig. 201) és una de les escenes amb més fortuna en els cicles dedicats a la santa d'Alexandria, ja que a diferència dels desposoris místics el localitzem a la gairebé totalitat dels conjunts conservats. Els pintors hispans es van basar en allò explicat per Varazze³⁷⁸, que va recollir que la santa va evitar el martiri gràcies a la

³⁷³ RÉAU 1997, 276.

³⁷⁴ Sobre l'estampa de Domènec vegeu l'estudi inicial de ROSELL 1873, 445-464 i la darrera aproximació de FONTBONA 2012, 2-8.

³⁷⁵ ANTOINE 2002a, 70.

³⁷⁶ ANTOINE 2002b, 73-74. Cfr. HEITZ 1913, pl. 8.

³⁷⁷ VAN MARLE 1971, I, 453-454.

³⁷⁸ «Entonces uno de los prefectos se acercó al emperador y le dijo "De aquí a tres días podremos tener preparadas cuatro ruedas cuajadas de agudísimos clavos y de pequeñas sierras dentadas" (...) cuando el artefacto comenzó a girar a vestiginosa velocidad, un ángel hizo saltar las ruedas con tal fuerza que al dispersarse sus fragmentos en diversas direcciones y chocar violentamente contra los espectadores, mató a cuatro mil de ellos, todos los cuales eran paganos» (VORÁGINE 1982, II, 770). El relat coincideix força amb la versió oferta pel sermó de sant Vicenç Ferrer, amb alguns matisos com el del nombre de morts, set mil segons el frare valencià (FERRER 1971-1988, VI, 140).



intervenció miraculosa d'un àngel enviat per Déu, com a la taula de Pere Garcia. Emperò, alguns mestres s'esplaiaren en el nombre d'àngels a representar, i es donen casos en què n'apareixen dos o tres³⁷⁹. En canvi, altres pintors fan que desapareguin i que el cruel aparell sigui destruït per una pluja de llamps i pedres³⁸⁰. Un altre detall interessant és l'escut amb el motiu de l'àliga bicèfala que duu un dels soldats, i que reapareix damunt una porta a l'escena de la decapitació. Símbol per antonomàsia del paganisme i amb manifestes connotacions negatives, és emprat habitualment pels pintors catalans del quatre-cents³⁸¹.

A l'hora d'establir comparacions amb altres realitzacions de Pere Garcia del mestre, hem de destacar les diferències que es detecten amb una de les desaparegudes taules de Benavarrí (cat. 25) (fig. 303), en la qual l'instrument del martiri es va situar de forma paral·lela al pla pictòric. Observem, a més, que els àngels que arriben per ajudar Caterina són dos. Allunyat geogràficament del nostre context pictòric, un bon paral·lel per a la composició del retaule de Barcelona el trobem en una taula atribuïda a Mestre Alejo tal vegada procedent de Villamediana (Palència). El vincle l'establim per la posició de la santa, això és, de genolls, amb les mans juntes i dirigint la mirada cap a dalt, emplaçada entre les dues rodes de l'enginy amb que se la vol martiritzar³⁸². Dels pintors de la Corona d'Aragó podem esmentar el retaule de Villahermosa del Río, en què veiem una estructura similar de travessers i rodes de l'enginy de tortura. A un nivell més general, podem fer menció d'una taula aragonesa de finals del segle XV de la Gallery of Fine Arts de la Universitat de Yale³⁸³.

Pel que fa a la decapitació (fig. 202), els detalls que ofereix la *Llegenda Daurada* són menys que els vistos per al martiri de les rodes dentades. Únicament es comenta que, en dur-se a terme la brutal acció, del coll de la santa no va brollar sang, sinó llet³⁸⁴. Aquest miracle va ser copsat fidelment per Garcia, que va representar la substància líquida de color blanquinós mentre emanava del coll de Caterina, un detall que no sempre es dona en les obres del moment. On sí ho veiem és en un retaule procedent de Castellbò (Alt Urgell), avui al Museu

³⁷⁹ El text de sant Vicenç Ferrer esmenta «àngels ab spases» (FERRER 1971-1988, VI, 140). En una taula atribuïda al Mestre de Glorieta originària del Mas de Bondia (Urgell) en trobem dos (GUDIOL-ALCOLEA 1986, 108, cat. 310, fig. 558), i ja fora de Catalunya, en un compartiment de retaule del Museo Nacional del Prado atribuït a Fernando Gallego, els àngels són tres (GARCÍA 1979, fig. 46).

³⁸⁰ Retaule de Fernando Gallego procedent de la catedral Vella de Salamanca (cap a 1499-1500), avui al Museu Diocesà de la ciutat (GARCÍA 1979, fig. 17). Una darrera opció és aquella en què es combinen ambdues solucions, com a la taula de Villamediana (Palència) que citem poc més avall.

³⁸¹ Vegeu els exemples que citen ESPAÑOL 1997c, 192-193 i MOLINA 2003b, 143, nota 34.

³⁸² SILVA 1990, III, 952, fig. 379.

³⁸³ POST 1941, fig. 47.

³⁸⁴ VORÁGINE 1982, II, 772. Detall que també recull sant Vicenç Ferrer (VICENT FERRER 1971-1988, VI, 140).

Nacional d'Art de Catalunya³⁸⁵. L'esquema segueix de prop l'emprat uns anys després per Juan de la Abadía el Vell al retaule de l'església de la Magdalena d'Osca³⁸⁶, cosa que ens fa pensar que el darrer, atesa la seva possible col·laboració amb Garcia durant el seu sojorn barceloní, va adoptar el model emprat amb anterioritat pel seu hipotètic mestre.

En un altre ordre de coses, ens hem de preguntar del perquè de la representació al retaule de sengles cicles dedicats a santa Clara i santa Caterina, una qüestió que podria anar més enllà de l'advocació doble de la capella, que va ser establerta abans que l'espai fos concedit a la promotora, Sança Ximenis de Cabrera. A banda que els horitzons espirituals franciscans estaven ben presents en l'imaginari devocional de la dama, ambdues santes entronquen molt bé amb l'objectiu últim de l'encàrrec: la intercessió en l'hora de la mort. Clara i Caterina eren especialment conegudes pel seu matrimoni amb Crist³⁸⁷, que les va convertir en dues bones intercessores, després de la Mare de Déu. El nuviatge amb l'espòs diví és una constant en el monaquisme i santedat femenins de l'Edat Mitjana, però en el culte de Clara i Caterina, a més, es va potenciar³⁸⁸. Aquest caràcter ajuda a comprendre el perquè de l'associació entre ambdues que es fa al retaule barceloní, però també altres tipus de representacions, com les que trobem als compartiments de retaules —normalment, aquells que presideixen el carrer central— en què es representa Caterina, sola o acompanyada d'altres santes, als peus de la Mare de Déu i el Nen i, opcionalment, amb el donant³⁸⁹. No hi ha dubte que això té a veure

³⁸⁵ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 115, cat. 356, fig. 608. L'episodi té altres matisos al retaule de Fernando Gallego de la catedral Vella de Salamanca. En primer terme s'exhibeix la decapitació, però al fons es dedica un petit espai a mostrar el moment en què Maximí va instar a la santa a que renegué de la seva fe (GARCÍA 1979, fig. 18). Per contra, al retaule Villahermosa del Río allò que es va representar és just el moment en què el botxí es disposa a tallar-li el cap (COMPANY 1990, fig. 8).

³⁸⁶ GUDIOL 1971, 259, fig. 171.

³⁸⁷ En relació al concepte de matrimoni celestial, l'origen es troba al *Càntic dels Càntics*, i a l'Edat Mitjana es va emprar per explicar la relació entre Déu i l'Església, Déu i l'ànima i, sobretot, per justificar la dedicació a Crist de certs personatges femenins (FASSETTA 1986, 155-180 i 251-265; BOURGAIN 2002, 22-25).

³⁸⁸ A part, són molts els paral·lels que poden establir-se entre les seves *vitae*. Van mostrar una precoç inclinació pels més desvalguts i van efectuar obres de caritat, però les seves riques famílies únicament tenien intenció de casar-les profitosament. Elles no van estar d'acord, i van acabar professant. Podria no ser casual, per tant, que al segle XIV es dedicués a santa Caterina una capella a la basílica inferior de sant Francesc d'Assís, la fundada pel cardenal Gil de Albornoz (AGLIETTI 2007, 85-108).

³⁸⁹ Esmentem, en primer lloc, l'encarregat per Fontaner de Glera pel monestir de Sixena, executat per algun dels Serra (GUDIOL-ALCOLEA 1986, 51, cat. 110, fig. 18). És el cas també d'una taula del Museo Nazionale di Palazzo Bellomo a Siracusa, igualment dels Serra, en què apareix la Mare de Déu i el Nen, quatre àngels músics, les santes Caterina i Eulàlia i el donant (GUDIOL-ALCOLEA 1986, 59, cat. 144, fig. 285), les pintures murals de l'arcosoli del sepulcre de Beatriu de Fenollet del claustre del monestir de Pedralbes (cap a 1362) (GUDIOL-ALCOLEA 1986, 63, cat. 149, fig. 291), un retaule dedicat a sant Andreu del The Metropolitan Museum of Art de Nova York atribuït al cercle del Mestre del Rosselló (RUIZ 2005c, 127), o el retaule major de l'església de Villarroya del Campo (Saragossa) (cat. 1), de Pere Garcia. Al



amb el seu matrimoni místic i amb la seva facultat intercessora com a *sponsa Christi*. A més, se la considerava protectora dels moribunds i advocada solvent per a la bona mort. La *beata visio* de les esposalles de Santa Caterina es converteix, així, en una mena de nexa d'unió entre les dues protagonistes del moble, atès que santa Clara acostuma a aparèixer associada a santes que es caracteritzen per haver escollit un camí espiritual similar, com la Magdalena, Isabel d'Hongria i, òbviament, Caterina d'Alexandria³⁹⁰. El camí que les feia convergir era el nuviatge amb Crist, i no solament pel fet en sí, sinó per la manera com s'assolia la unió. Com hem pogut veure, la conversió de Caterina en *sponsa Christi* està clarament explicada al retaule que aquí analitzem³⁹¹, mentre que en el cas de Clara l'equivalent el trobem en l'episodi de la tonsura, que des del temps de l'església primitiva exemplificava el maridatge celestial³⁹². A l'ensem, la

desaparegut retaule de la Mare de Déu d'All (Cerdanya), el nínxol central l'ocupava una imatge esculpida de la Mare de Déu amb el Nen flanquejada per quatre compartiments petits en què apareixien santa Úrsula, santa Caterina i dos donants, amb idèntica finalitat (GUDIOL-ALCOLEA 1986, 195, cat. 619, fig. 960). Altrament, en l'entorn europeu septentrional es documenten obres en les quals s'aprofita el moment per incloure, veladament, l'episodi dels desposoris. Entre altres, conservem un grup d'obres relacionades amb Hans Memling que mostren una composició amb la Mare de Déu i el Nen envoltats de sants i santes. Caterina no acostuma a faltar, i mentre que la inclusió dels altres sants es limita simplement a un acte presencial, en el seu cas, la relació amb el grup principal es fa més estreta perquè es mostra com el Jesús-Nen li col·loca l'anell del nuviatge celestial. Entre les obres que mostren aquesta especificitat tenim el tríptic dels sants Joan de l'Hospital de Sant Joan de Bruges, una taula del Metropolitan Museum of Art de Nova York, i el díptic de Jean de Cellier del Museu del Louvre (VOS 1994, 150-157, 166-167 i 234-237). Força explícit és un gravat de cap al 1460-1470 probablement executat dins l'entorn venecià, en el qual veiem com, a primer terme, Jesús-Nen imposa l'anell a la santa, mentre un *putto* li lliura una flor que simbolitza el vessant pagà de l'acte de maridatge (HIND 1978, IV, pl. 394). Un altre grup d'obres és el format per una sèrie de representacions de l'*hortus conclusus* en què Maria apareix envoltada de santes —*Virgo inter Virgines*. Al Nen se l'acostuma a incloure, cosa que reforça la idea d'esponsalici. Així, en un gravat de cap al 1450 del mestre E. S. veiem al Nen i Caterina immersos en un joc d'amants en què ella li ofereix una rosa (ANTOINE 2002c, 71-72). El mateix podem dir del gravat citat més amunt atribuït al Mestre de la Passió de Berlín, en què es repeteix l'acció descrita per a les taules de Memling; i de la denominada «Mare de Déu de Brussel·les», xilografia datada el 1418 (HIND 1963, I, 109-111, fig. 46). Finalment, Guyon ha destacat la presència de Caterina en episodis cristològics de gran rellevància, com la Crucifixió o la Resurrecció, cosa que encara reforça més l'enllaç amb Crist (GUYON 2002, 54-55).

³⁹⁰ RIGAUX 1995, 178; WOOD 1991, 318 i nota 29. Amb anterioritat, Bisogni ja havia assenyalat la freqüència amb que Clara i Caterina apareixen associades en determinats contextos (BISOGLI 1980, 135 i 144, figs. 3, 7, 10-13, 15, 19, 24, 33).

³⁹¹ Com a prova de la importància d'aquesta idea en el culte i devoció de la santa a finals de l'Edat Mitjana, citem l'epíleg inclòs en un incunabile italià de cap al 1487 a ella dedicat: «Et tu anima fedele, sposa di Giesu Cristo, ti priegho che spesse volte leggi attentamente e con grande dicotione la sua conversione a la sua passione e impara da beata Chaterina di servire fedelmente al verace sposo Giesu Cristo, lo quale per l'anima [della] sua sposa tucto el suo sangue pretioso volse spargere» (SCHMIDT 2001, 22).

³⁹² Talment, les fonts textuais són prou explícites, a l'igual que certes representacions artístiques. A la carta *Gloriosus Deus* d'Innocenci IV amb la qual s'inicia la canonització i en què es narra la seva vida, el tema de les noces amb Crist és força present (OMAECHVARRÍA 1970, 61-63). Això vol dir que la santedat de Clara s'intenta justificar a través del sistema de la consagració virginal, com ocorre amb altres santes verges. En definitiva, el text mostra la conversió de la santa com el pas definitiu vers la

unió mística amb Déu de figures com les esmentades havia de servir de model vital per a les joves consagrades, monges, beguines, terciàries i, en general, totes les dones³⁹³.

Un dels aspectes més rellevants que devocionalment traspua el retaule de la catedral de Barcelona és l'horitzó franciscà d'una part del seu programa, i la identificació de la promotora amb l'ideari que se'n deriva³⁹⁴. Aquest filofranciscanisme entronca amb corrents devocionals ben arrelats a Catalunya des del segle XIV, en què veiem a diferents membres de la casa reial nomenant confessors i situant-se sota la tutela espiritual de membres de l'orde i, alhora, fundant i afavorint monestirs de menorets per vincular-s'hi en el moment de la mort³⁹⁵. La devoció a santa Clara per part de diferents membres del casalici catalano-aragonès va suposar, igualment, que s'efectuessin importants donacions a monestirs de l'orde i que personatges com Elisenda de Montcada, muller del rei Jaume II, encapçalassin projectes tan rellevants com la fundació del monestir de menorettes de Pedralbes³⁹⁶.

Aquest tipus de pràctiques va tenir el seu reflex en altres estaments de la societat medieval, que van triar igualment monestirs de framenors o clarisses com a lloc d'enterrament per gaudir de beneficis espirituals, atès que als franciscans se'ls considerava bons gestors soteriològics. Aquelles famílies o personatges amb més potencial econòmic van optar per la fundació de capelles en les quals el fet artístic hi jugava un paper cabdal, i aquest va ser el cas de Sança Ximenis de Cabrera. Com molts altres promotors d'encàrrecs artístics funeraris de la Baixa Edat Mitjana, Sança pretenia assolir la glòria eterna a través de l'espiritualitat

recerca de l'espòs. Cal dir que el tema nupcial també es força present en alguns dels escrits de Clara, concretament a les epístoles enviades a Agnès de Bohèmia. De la lectura de les cartes es dedueix clarament que la santa entenia la vida religiosa com una aliança nupcial amb Crist que justificava la renúncia a l'amor humà, als béns materials i a l'autonomia personal (MARCHITIELLI 1999, 416-434). El nuviatge místic es troba igualment implícit en el darrer dels episodis narrats a la seva *vita*, l'ingrés a la Glòria després morir, en què ambdós esposos es retroben per no separar-se mai més (LA GRASTA 1993, 306-308, 311-312 i 324). Dins el terreny de la pintura, Wood ha assenyalat que una de les obres paradigmàtiques en què s'emfasitza el seu rol d'*sponsa Christi* és la taula de la basílica de Santa Clara d'Assís esmentada més amunt (WOOD 1991, 310-312).

³⁹³ GUYON 2002, 66.

³⁹⁴ Aquest aspecte ha estat destacat pels diferents especialistes que en els darrers anys s'han ocupat del retaule. Vegeu MOLINA 1999, 39-40; RUIZ 2000b, 142, nota 19; VALERO 2005-2006, 62; RUIZ 2007, 262; ESPAÑOL 2008, 143, MACÍAS 2011, 134.

³⁹⁵ La bibliografia al voltant del tema és força àmplia. Vegeu els estudis de SILLERAS 2002, 155-178 i ESPAÑOL 2014, 389-422, en què es recullen les aportacions precedents d'altres autors.

³⁹⁶ A banda del conegut cas de Pedralbes i la reina Elisenda, a la Corona d'Aragó poden esmentar-se les donacions efectuades per diferents membres del casalici reial a monestirs de menorettes de contrastada importància. Destaca, especialment, la fundació del de Santa Clara de Nàpols per part de Sança de Mallorca, a principis del segle XIV, que va esdevenir un dels més importants de tota la Península Itàlica (BERTAUX 1898, 165-198). Cal destacar també que a l'inventari de 1351 de les relíquies conservades al tresor reial aragonès s'esmenti una de Santa Clara (TORRA 1996, 511, nota 94).



franciscana, i això es palesa en l'exaltació general de l'orde que es produeix en alguns compartiments del retaule que aquí estudiem. Santa Clara n'era una de les patrones de la capella per fundada per la promotora, però a més, al retaule ens apareixen representacions de sant Francesc, sant Bernardí, sant Lluís de Tolosa i santa Isabel d'Hongria. La devoció de Sança vers la santa d'Assís es remunta a temps ençà. Ruiz ha destacat les vinculacions de la nissaga dels Cabrera amb l'orde franciscana, no només a nivell devocional, sinó materialitzada també en el lligam familiar que els unia a sant Lluís de Tolosa a través dels enllaços matrimonials amb els Prades³⁹⁷. A més, el gendre de Sança, Joan de Caramany, era descendent del papa Joan XXII, el pontífex que va canonitzar sant Lluís³⁹⁸. Una de les primeres mostres de la vinculació de Sança amb els postulats franciscans la trobem en l'adquisició que va efectuar el 1427 d'un llibre anomenat *Lo Novell Testament de frare Pere, ordinis minoris*, juntament amb altres volums relacionats amb els ordes mendicants³⁹⁹, que no només posen de manifest l'abast de les seves inclinacions devocionals, sino també una sòlida formació intel·lectual.

En la línia del que comentem, Molina ha relacionat el retaule amb una més que probable inclinació de la promotora vers els postulats reformistes de l'Observança franciscana⁴⁰⁰. Això entronca directament amb el seu testament de 1471, especialment en allò relatiu a la idea de pobresa, en què Sança va demanar que se la sebollís al subsòl de la capella abillada amb el característic cordó franciscà, i cobrint la tomba amb un drap negre de llana enlloc de l'habitual drap d'or. Al mateix document va estipular, a més, que es donés una creu de plata daurada al monestir de Santa Clara de Castelló d'Empúries (Girona)⁴⁰¹. És sabuda i ha estat manta vegades comentada l'habitud de sebollir-se a l'Edat Mitjana amb l'hàbit d'un determinat orde religiós, preferentment mendicant, com a mitjà de remissió de les culpes i d'accés a la vida eterna a través dels ideals d'humilitat i pobresa. La tria concreta de l'hàbit franciscà duia implícita una admiració del model de pobresa d'aquest orde, però responia, sobretot, a una intenció de cerca de la mediació redemptora⁴⁰².

³⁹⁷ Cal recordar que Sança Ximenis de Cabrera era neta de Sança Ximenis d'Arenós, comtessa de Prades, a qui el franciscà Francesc Eiximenis va dedicar el seu cèlebre *Llibre de les dones*. A més, la cosina de Sança era Margarida de Prades, segona muller de Martí l'Humà (VINYOLES 2008, 90).

³⁹⁸ RUIZ 2000b, 142, nota 19.

³⁹⁹ MADURELL 1974, 35, citat per VALERO 2005-2006, 50.

⁴⁰⁰ MOLINA 1999, 40.

⁴⁰¹ ANDREU-CANELA-SERRA 1992, 31-32; RUIZ 2000b, 147, nota 30. El primer en esmentar el testament de Sança fou SANPERE 1906, I, 297.

⁴⁰² NÚÑEZ 1988, 9-19. Vegeu també ESPAÑOL 2005, 73-88; ESPAÑOL 2014, 389-422. A la llum dels testaments, sembla que els ciutadans barcelonins del segle XIV ja mostraven una certa predilecció per sebollir-se amb l'hàbit franciscà (JULIÀ 1990, 28, nota 41).

Com a magnífics gestors soteriològics que eren, no podem passar per alt que els franciscans van ser grans difusors del culte a determinats sants mitjancers invocats en l'hora de la mort, com és el cas de santa Caterina d'Alexandria, a la qual s'invocava contra la mort sobtada. Per exemple, el 1474 es va fundar al monestir dels menorets de Rennes una confraria dedicada a la santa⁴⁰³. No cal insistir en què els dominics van fer el propi, i l'advocació del monestir que tenien a la ciutat de Barcelona és la millor mostra del que diem. Ho veiem també en un parell de notícies sobre la provisió de relíquies per a altres monestirs de l'orde a Catalunya, la primera de les quals, precisament, relacionada amb el de Santa Caterina de Barcelona. El 1451 l'argenter Joan de Pisa va contractar la realització d'un reliquiari en forma de bust per a la relíquia de santa Caterina que es venerava al monestir barceloní, obra per a la qual Franci Citgar va executar una corona contractada quatre anys després⁴⁰⁴. Pels mateixos anys, i coincidint també amb l'execució del retaule de Sança Ximenis de Cabrera, la reina Maria, muller del Magnànim, va deixar estipulat al seu testament (1458) que fos lliurada als dominics de Lleida una costella de santa Caterina que es trobava inserida en un luxós reliquiari «de vericle redo a manera de got en que ha dotze perles menudes, dos balaixs. Dos çaffirs encastats en or al damunt a manera d'espiga o tabernacle»⁴⁰⁵.

Altrament la presència de sant Vicenç Ferrer en el retaule reforça el missatge soteriològic i d'ultratomba que la promotora pretenia transmetre amb el programa iconogràfic del conjunt⁴⁰⁶. No ha de sobtar la inclusió d'un sant dominic en un context d'evident enaltiment dels frares menors, ja que la promotora —i, en el seu defecte, l'iconògraf del conjunt— cercava apropar-se a una sèrie de sants de contrastada solvència quant a la intercessió el dia del Judici. Qui millor que sant Vicenç Ferrer per formar part de l'elenc mitjancer de sants representat al retaule (fig. 204), ja que acabava de ser elevat als altars i romanien ben presents a la memòria col·lectiva les seves enceses exhortacions mil·lenaristes que el van dur a predicar a Barcelona. Com veurem en ocupar-nos del retaule que Pere Garcia va executar poc després per al monestir de predicadors de Cervera (1459-1460) (cat. 13), el sant valencià era un bon advocat davant la mort, precisament, per aquesta prèdica que va dur a terme per part d'Europa al voltant de la fi del món i la vinguda de l'Anticrist. Al conjunt de Cervera, el

⁴⁰³ MARTIN 1975, 341-342.

⁴⁰⁴ MADURELL 1958, 296-297, docs. 22 i 24.

⁴⁰⁵ La donació també incloïa la d'una important relíquia del cap del Baptista. Vegeu TOLEDO 1961, 20-21, núm. 10, 15, 22 i 23.

⁴⁰⁶ Pel que fa a la iconografia de sant Vicenç Ferrer i les característiques de les seves representacions en aquest retaule i el de Cervera, remeten a al capítol corresponent a aquest conjunt (cat. 13).



promotor, es va fer representar als peus del sant que, com al retaule de Barcelona, apareix assenyalant una visió del Crist del Judici (fig. 218). Aquest tipus de representació respon a un dels arquetips iconogràfics difosos arran de la seva canonització⁴⁰⁷, que va tenir lloc el 15 de juny de 1455. La imatge del Crist del Judici acompanyant sant Vicenç Ferrer reforçava l'associació que en l'època es feia entre el personatge i l'arribada de la fi dels dies. Sembla que la promotora del retaule barceloní, o l'iconògraf que va dissenyar el contingut de l'obra, ho sabien bé, i més tenint present que el sant havia passat feia pocs anys per Barcelona per predicar. En qualsevol cas, la representació vicentina del retaule de Sança Ximenis de Cabrera té un valor especial per tractar-se de la més antiga conservada a la Corona d'Aragó, i una de les més antigues dins el context hispà, atès que va ser realitzada de forma immediata a l'elevació als altars del personatge. Les concomitàncies amb la representació del retaule cerverí són importants, però també les diferències. En aquest sentit, per exemple, a Barcelona el sant duu birret, un dels seus atributs característics⁴⁰⁸. Detectem també la desaparició de la inscripció del «Time Deum» que al·ludeix a la prèdica apocalíptica del sant, que a Cervera apareix al llibre que sosté amb una de les mans, mentre que aquí la inscripció és indesxifrable. Pel que fa a la visió del Crist del Judici, ha desaparegut l'arc de Sant Martí sobre el que s'asseu Crist al compartiment de Cervera, ja que a Barcelona se l'ha representat de mig cos. Tampoc trobem la presència dels àngels que anuncien el Judici amb les trompes⁴⁰⁹.

Ja per acabar, solament ens resta parlar breument de la fortuna historiogràfica del conjunt i de com es va integrar en la producció pictòrica de Pere Garcia. El primer cop que el retaule es va presentar davant la crítica especialitzada va ser a l'Exposició d'Art Antic celebrada a Barcelona el 1902⁴¹⁰, mostra que va esperonar a diversos especialistes a aprofundir en l'estudi de la

⁴⁰⁷ VELASCO 2008a, 235-268.

⁴⁰⁸ El birret —o bonet— es un indument que les fonts contínuament esmenten entre els habituals del frare. Això va fer que es comptessin entre les relíquies —no físiques— del sant més preuades, i que es veneressin intensament en diferents indrets. És el cas del custodiat al monestir de Piedra (Saragossa), emprat en el guariment d'endimoniats (GARCÍA 2000, 57-68). Recollim els diferents testimonis sobre el culte al voltant dels birrets vicentins a VELASCO 2008a, 426-427.

⁴⁰⁹ A més dels casos comentats, cal relacionar amb al taller de Pere Garcia una tercera representació del frare valencià, inclosa al retaule de sant Bernardí, sant Llorenç i sant Vicenç Ferrer de l'església parroquial de l'Aïnsa (cat. 41) (fig. 370).

⁴¹⁰ Malgrat Ainaud i Verrié comenten que el retaule va participar a l'Exposició Internacional de 1888, no hem sabut trobar cap esment de l'obra a les publicacions editades amb motiu de l'esdeveniment. Pel que fa a l'exposició de 1902, al catàleg es descriu en aquests termes: «Retablo de altar gótico, compuesto de diez y nueve compartimientos, representando el superior, la Crucifixión y debajo, en el compartimiento que preside el retablo, Santa Clara con corona de Baronesa y Santa Catalina con el eculeo; á su derecha mirando al altar, empezando por la parte superior, San Luis de Tolosa y á su lado, el casamiento místico de Santa Catalina con Jesucristo, Santa Águeda, el tormento de Santa Catalina, San Vicente Ferrer y degollación de Santa Catalina, y á su izquierda, en el mismo orden, San Liborio.

pintura gòtica catalana, llavors una disciplina encara jove. És el cas de Salvador Sanpere i Miquel, que va publicar poc després el primer estudi disciplinar sobre el retaule, en el marc dels seus *Cuatrocentistas Catalanes* (1906). Sanpere proposava una atribució al pintor Joan Cabrera, atès que aquest mestre apareixia documentat el 20 de juliol de 1450 en la policromia de la reixa i d'una columna de la capella que, poc després, hostatjaria el retaule. Ell va ser també el primer en relacionar l'obra amb Sança Ximenis de Cabrera, la promotora que va costejar la seva realització⁴¹¹.

El següent estudi que va ocupar-se amb profunditat del conjunt va ser el de Benjamin Rowland, en el qual es defensava una atribució a Pere Huguet de la part del retaule que avui relacionem amb Pere Garcia, juntament amb altres treballs que posteriorment van caure dins l'òrbita del Mestre de Sant Quirze⁴¹². En la mateixa línia cal situar l'estudi de Gertrud Richert, que a partir de Rowland va argumentar una proposta amb la qual defensava l'aïllament de quatre mans diferents en el conjunt, una de les quals era l'autor del retaule de Sant Quirze i Santa Julita (cat. 11)⁴¹³. S'ha de dir que en aquells temps encara no havien sortit a la llum els documents que van fer que el moble s'acabés atribuït a Miquel Nadal i Pere Garcia. Chandler Rathfon Post, que va fer-se ressò de les descobertes documentals de Duran i Sanpere al voltant de la tasca de Nadal i Garcia en la gestió del taller dels Martorell⁴¹⁴, va apuntalar les propostes dels anteriors, i va atribuir el retaule al Mestre de Sant Quirze⁴¹⁵. Caldrà esperar fins el 1942 per veure l'obra definitivament atribuïda a Pere Garcia, quan Ainaud i Verrié van proposar la fusió de l'anònim amb el pintor ribagorçà, una hipòtesi que va ser més endavant confirmada per Gudiol⁴¹⁶.

Imposición del Santo hábito á Santa Clara por su hermano San Francisco de Asís, Santa Bárbara, el acto de presentar Santa Clara en Calabria el Santísimo Sacramento, San Francisco de Asís y muerte de Santa Clara, rodeada de sus hermanos de religión, presentándose á recoger su alma Santa Úrsula y demás vírgenes. El tríptico Pradella lo forma el Descendimiento en el centro, á su derecha la presentación de Jesús, después de su resurrección, y la Oración de Jesús en el Huerto, en la parte opuesta completando el retablo, las puertas que dan acceso regularmente á la Sacristía detrás del altar, representadas en ellas, Santa Lucía y Santa Catalina. Siglo XV» (BOFARULL 1902, 22, cat. 132).

⁴¹¹ SANPERE 1906, I, 295-302. El document sobre el daurat de la reixa també va ser publicat per MAS 1912a, 255.

⁴¹² ROWLAND 1932, 69-78.

⁴¹³ RICHERT 1934, 313-320.

⁴¹⁴ En aquell moment Duran encara no havia publicat la totalitat de la informació que havia descobert, però la va fer arribar a Post, que cita un parell d'articles de l'historiador de Cervera en què s'avancen algunes de les conclusions DURAN 1934a, 233-235; DURAN 1934b, 3. Cfr. CASADES 1934, 351-352.

⁴¹⁵ POST 1938, 172-189 i 206-211.

⁴¹⁶ AINAUD-VERRIÉ 1942, 58; GUDIOL 1944, 50.



CAT. 11

RETAULE DE SANT QUIRZE I SANTA JULITA PROCEDENT DE L'ESGLÉSIA PARROQUIAL DE SANT QUIRZE DEL VALLÈS (BARCELONA)

Cronologia: 1456-1458

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: 250 x 280 cm (aprox.)

Localització: Museu Diocesà de Barcelona (ingrés per dipòsit el 1916; inv. 19).

Restauracions: CRBMC, 1985.

Bibliografia: BOFARULL 1902, 33, cat. 222; SANPERE 1906, II, 16 i 21-24; BERTAUX 1908a, 796-797; MAYER 1913, I, 80; JORI 1916, 255; ROWLAND 1932, 61-67, figs. 10-11; GUDIOL 1936, 8; POST 1938, 198-206, fig. 49; AINAUD-VERRIÉ 1942, 53; GUDIOL 1944, 50, làm. LXII; MAYER 1947, 102-103; GUDIOL 1955, 281, fig. 236; VERRIÉ 1955, 406; CAMÓN 1966, 460-461, fig. 435-436; GUDIOL 1971, 54 i 80, cat. 205; DURAN 1975, 110, doc. 80; LACARRA 1986a, 163-164; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 132, cat. 400, fig. 86; BOLÍVAR 1988, 58-59; ALCOY 1991a, 48-49; MOLINA 1996a, 73; MOLINA 1997b, 276-278; ALCOY 1998a, 304; ALCOY 1998b, 180-181; BORONAT 1999, 153; ALCOY 1999, 180-181; CASADO 2001, 45; LACARRA 2005, 254-255; VELASCO 2005-2006, 87 i 101; MACÍAS 2011, 141; VELASCO 2012a, 45-47, fig. 14; RODRÍGUEZ 2013; MACÍAS 2013, 137-139, fig. 104.

Aquest retaule (fig. 206) procedeix de l'església de Sant Quirze del Vallès, dedicada als sants Quirze i Julita, un temple amb orígens medievals que va ser profundament reformat i ampliat entre els anys 1701 i 1702. Acabada l'obra barroca, és possible que el retaule gòtic executat per Pere Garcia continués ubicat a l'altar major, però això no va ser durant gaire temps. Ho sabem perquè des del 1708 documentem pagaments a l'escultor Joan Vila, natural de Mataró, per l'execució d'un retaule destinat a l'altar principal. El nou moble es daurava el 1722, i va presidir l'església fins que va ser destruït el 1936. Cal deduir, per tant, que arran de la construcció del nou retaule el vell degué romandre arraconat o reaprofitat en algun altar lateral del temple⁴¹⁷.

Va ser arran de l'organització de l'Exposició d'Art Antic de Barcelona (1902) que l'obra es va donar a conèixer entre els especialistes. Es va publicar al catàleg de la mostra —tot i que com a obra del segle XIV— redactat per Carles de Bofarull⁴¹⁸, i deuria ser en el marc d'aquell esdeveniment cultural que el descobriria Salvador Sanpere i Miquel, que quatre anys més tard el publicaria als seus *Cuatrocentistas Catalanes*⁴¹⁹. L'entrada en circulació de l'obra dins el

⁴¹⁷ CASADO 2001, 45; RODRÍGUEZ 2013, 19-23 i 67.

⁴¹⁸ «San Quirico de Tarrasa (Iglesia parroquial de). 222.- Retablo gótico. "San Quirico y Santa Julita". Se halla dividido en tres compartimientos, representando [sic] los dos laterales, diferentes pasajes de la vida de dichos Santos. Siglo XIV. Mide metros 2,34 x 2,40» (BOFARULL 1902, 33, cat. 222).

⁴¹⁹ SANPERE 1906, II, 16 i 21-24.

circuit dels especialistes i el públic especialitzat va fer que la Junta de Museus intentés adquirir-lo⁴²⁰. Així, a l'acta de la sessió de la Junta del 7 de gener de 1903 es recull que «Habiendo manifestado la presidencia que se le había indicado la posibilidad de adquirir el retablo procedente de S. Quirze de Tarrasa, se acordó practicar algunas gestiones cerca de la comisión delegada en Sabadell, por cuyo conducto figuró dicha obra en la Exposición»⁴²¹. En aquest sentit, Carles Pirozzini, el 10 de gener va adreçar una carta a Luís Carreras, membre de la junta delegada de Sabadell de l'Exposició d'Art Antic de 1902, en la qual li inquiria si era certa la notícia que hi havia possibilitats d'adquirir el retaule. Segons comenta Pirozzini, el retaule romanía encara a Barcelona —segurament perquè l'exposició s'havia clausurat feia poc— (apèndix documental, doc. 40)⁴²². La carta, tanmateix, sembla que va quedar sense resposta i l'operació no va materialitzar-se.

Després d'aquest primer interès per part de la Junta de Museus, haurem d'esperar fins el 1916 per tornar a trobar notícies d'aquest tipus, ara relacionades amb l'arquebisbat de Barcelona i la imminent fundació del Museu Diocesà. L'obertura de la institució museística va implicar un procés previ de sol·licitud d'obres a les parròquies de l'arquebisbat, atès que calia dotar la col·lecció i organitzar el seu discurs museogràfic. L'ànima d'aquell projecte era Mossèn Manuel Trens⁴²³. Del 15 de desembre de 1915 data la circular que Enric Reig, bisbe de Barcelona, va enviar a les parròquies, en la qual sol·licitava que fossin cedides aquelles obres que romanien sense culte o aquelles de rellevància desproporcionada al seu emplaçament⁴²⁴. Molts dels rectors van respondre afirmativament, com el rector de Sant Quirze del Vallès, que va trametre el retaule de Sant Quirze i Santa Julita. L'enviament del retaule a Barcelona no va agradar a l'Ajuntament de la vila d'origen, que així va comunicar-ho per escrit al juny de 1916 al rector, Mossèn Gabriel Ollé. A la missiva l'alcalde posa de manifest el seu descontentament i apunta que l'Ajuntament «(...) tiene acordado practicar las diligencias necesarias para recuperar esta joya artística y colocarlo de nuevo en su sitio (...)». L'actitud de l'alcalde degué atemorir el rector, de qui es conserva un esborrany de carta enviat al bisbe en què afirma que «(...) dos veces ha venido el señor alcalde para ver de arreglar este asunto (...) al cuadro de San Quirico y Julita que mi antecesor, en cumplimiento de la circular de su Gracia mandó al Museo

⁴²⁰ BORONAT 1999, 153.

⁴²¹ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Actes, ANC1-715-T-271, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona del 7 de gener de 1903.

⁴²² ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), ANC1-715-T-1780, sessió del 7 de gener de 1903.

⁴²³ MARTÍ 2010, 45.

⁴²⁴ BOSCH 1996, 84; DE LA FUENTE 2010, 25.



del Seminario». Una tercera carta, aquesta del 14 de juliol i enviada pel bisbe al rector, menciona que el retaule «(...) se conservará en el Museo en calidad de depósito, continuando la propiedad del mismo perteneciendo a esa parroquia»⁴²⁵. Finalment, el Museu Diocesà es va inaugurar el 22 d'octubre de 1916, i el retaule de Sant Quirze i Santa Julita va formar part de la primera selecció d'obres i objectes exposats, segons observem en alguna de les fotografies antigues que ens mostren l'interior de la institució⁴²⁶.

El retaule és un d'aquells treballs sobre les quals ja existia un compromís d'execució abans que Pere Garcia es comprometés amb els Martorell per dirigir l'obrador. Ho certifica un document de l'11 de juliol de 1454 amb el qual Miquel Nadal retornava una quantitat que havia rebut en concepte de paga i senyal per l'execució d'un retaule dedicat a sant Quirze que s'havia compromès a pintar⁴²⁷. La notícia no especifica el destí de l'obra, però tot indica que es tracta del moble posteriorment executat per Garcia, com bé van apuntar Gudiol i Alcolea⁴²⁸. Si el pagament que Nadal retornava era en concepte de paga i senyal, cal deduir que en aquell moment el retaule no s'havia començat a pintar.

El conjunt es troba estructurat en tres carrers, el central més ample que els laterals (fig. 206). El compartiment principal mostra una representació dels dos sants patrons amb els respectius atributs de martiri, Julita amb el coltell, i Quirze amb la serra i un manyoc de claus (fig. 207). Julita, que duu un vel i una toca blancs, apareix asseguda en un tron de grans dimensions que presenta un luxós dossier a la part posterior, decorat amb brocats que llueixen el motiu de la carxofa. Tècnicament, la resolució és atractiva, atès que combina el color marronós amb un fons daurat esgrafiat. Tots dos sants duen nimbes daurats amb punxonats i motius vegetals incisos, i se'ls identifica per les inscripcions de la part baixa («Sa[n]t[a] Jolita» i «Sa[n]t Quirch»), de la mateixa forma que es va fer al frontal romànic de l'església de Durro, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 15809). Tot el fons de la taula és completament daurat i presenta també motius vegetals punxonats.

Just a sobre trobem una representació del Calvari amb els protagonistes habituals (fig. 208). Crist, al bell mig, sagna de forma abundant per les nafres i duu un perizoni força transparent.

⁴²⁵ Recollim l'extracte de les tres cartes de RODRÍGUEZ 2013, 69-70.

⁴²⁶ En un article de Romà Jori publicat arran de la inauguració del Museu, trobem una imatge general d'una de les sales en què el retaule apareix exposat a la vora d'altres obres medievals. Igualment, el text s'il·lustra amb una fotografia de la pròpia obra amb un peu de foto en què s'atribueix a Huguet. Vegeu JORI 1916, 252-256.

⁴²⁷ DURAN 1975, 110, doc. 80. El document és esmentat prèviament per AINAUD-VERRIÉ 1942, 56.

⁴²⁸ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 132, cat. 400.

Maria i Joan⁴²⁹, dempeus, el flanquegen i adrecen la mirada vers Ell. Tots els personatges duen nimbes daurats que es retallen sobre el fons de la taula, igualment daurat i amb motius punxonats que recorden els del compartiment principal. El paisatge és irreal i esquemàtic, amb alguns accidents geogràfics i escassa vegetació. El tradicional cel blau s'ha reemplaçat pel fons daurat esmentat.

El cicle dedicat als sants Quirze i Julita s'inicia al compartiment superior del carrer lateral esquerre amb la negativa de mare i fill a adorar els ídols pagans davant el prefecte romà (fig. 209), seguint una composició habitual en escenes protagonitzades per altres sants. Aquest, amb el seu gest, els convida a venerar una imatge daurada que es troba a la dreta de la composició, situada dins una capella damunt una mena de peanya fusta. Al darrere una munió d'espectadors esdevenen testimonis de la negativa. Just a sota trobem l'episodi en què sant Quirze es fuetejat per dos botxins davant el prefecte, que apareix entronitzat i flanquejat per dos acòlits (fig. 210). El compartiment del registre inferior del carrer lateral esquerre mostra a sant Quirze predicant des d'una graonada que actua com a improvisat púlpit, dins una estança que simbolitza la presó i en presència de la seva mare i quatre presoners més (fig. 211). A la dreta de la composició trobem una porta, a l'altra banda de la qual hi ha un carceller assegut que gira el cos, com si fes el gest d'espiar pel forat del pany.

La història continua al compartiment superior del carrer lateral dret amb l'esquarterament de Quirze amb una serra, que duen a terme dos botxins per ordre del prefecte, que contempla l'episodi des d'un tron amb dossier i coixí als peus, amb dos assistents flanquejant-lo (fig. 212). Quirze es troba lligat a una taula de les anomenades «tocineres», pròpies dels carnisers. Els fragments amputats del cos del sant, inclòs el cap, es troben en una mena de plataforma de fusta, i veiem com l'ànima del màrtir ascendeix cap al cel on es acollida per Crist i diversos àngels. A la dreta, Julita esdevé testimoni de l'esquarterament, mentre és subjectada per diversos personatges. Al compartiment de l'entremig trobem el martiri de Quirze i Julita dins una caldera bullint, de la qual surten vapors i efluvis (fig. 213). Quirze aprofita el líquid per batejar una sèrie de personatges ricament abillats que apareixen a la part esquerra, mentre que just a l'altre costat el prefecte i els seus seguidors es retiren per no cremar-se. El cicle es clou amb el martiri definitiu dels sants, novament davant la presència del prefecte, que ordena la seva decapitació (fig. 214). En el cas de Quirze ja s'ha produït, atès que jeu a terra amb marques evidents al coll. La de Julita està succeint en aquest mateix moment, de la mà d'un

⁴²⁹ És evident que no es tracta de la Magdalena, amb la qual cosa cal corregir allò que s'afirma a RODRÍGUEZ 2013, 78.



botxí que s'ha situat darrere d'ella. A la part dreta, Crist s'apareix per rebre, de moment, l'ànima de Quirze, i ho fa acompanyat de cinc àngels amb les ales desplegadas.

El retaule destaca pel seu perfil semicircular que posa de manifest la voluntat d'adaptació del moble a l'arquitectura que l'hostatjava. Així mateix, és remarcable el treball de fusteria en què destaquen els pilarets entorxats rematats amb espigues, els quals delimiten els diferents carrers. Sobresurten també les cresteries o xambranes perfilades amb frondes i rematades amb un floró que coronen els dos compartiments superiors dels carrers laterals, així com els interessants gofrats i daurats amb motius vegetals dels tres compartiments de la banda alta. Al bell mig d'aquesta decoració apareixen escuts caironats que responen a dos tipus, un amb els pals d'Aragó i l'altre amb les armes de la ciutat de Barcelona (fig. 215), uns emblemes que troben raó de ser en la dependència de Sant Quirze del Vallès del castell de Terrassa, que al seu torn era baronia de Barcelona⁴³⁰. Un guardapols —conservat només parcialment— ressegueix el perfil exterior del moble, decorat amb els mateixos gofrats de pastillatge que els compartiments superiors. És molt possible que el retaule tingués predel·la, però no l'hem conservat.

Quirze i Julita són dos sants orientals naturals de Licaonia (Àsia Menor) que, segons les fonts, van ser martiritzats en temps de l'emperador Dioclecià a la regió de Tars o Antioquia —llavors dins la Cilícia romana, a l'actual costa meridional turca. Es diu que en el 303 van ser detinguts pel governador Domicià, i van ser martiritzats brutalment per la seva fe. Les seves despulles foren llençades a una fosa comú prop de Tras, d'on van ser recuperades per uns cristians que els hi van donar sepultura digna. El seu culte es va difondre ràpidament per Orient, especialment a Antioquia, on es veneraven aquests cossos sants. A finals del segle IV, Sant Amand, bisbe d'Auxèrre (388-418), va portar les seves relíquies en tornar d'un viatge a Orient, i les va dipositar a Sant Sernin de Toulouse on, cap a finals del segle X o inicis de la següent de la següent centúria, se'ls va dedicar una capella. El trasllat de les despulles cap a França va motivar que el culte es difongués ràpidament per aquell país des d'època carolíngia, on trobem que són nombroses les esglésies a ells dedicades, especialment en regions meridionals. Aquesta difusió es va produir arran de la redacció del text d'Ubalde de Sant Amand (840-930), que va recollir la seva *passio* i l'esmentada translació de les relíquies. Aquesta difusió primerenca del seu culte va ser especialment intensa a Itàlia, França i als regnes hispans, i va donar com a resultat múltiples variants, per exemple, en el cas de l'onomàstica i la toponímia.

⁴³⁰ ALCOY 1999, 180.

L'església que els sants tenen dedicada a Roma sembla que ja estava sota el seu patrocini al segle VIII, moment en què també cal datar la capella que se'ls va dedicar a Santa Maria l'Antiga. Es deia que les seves relíquies es servaven a França, encara que les conservades a Ravenna també van ser prou conegudes. A Orient, la devoció professada va ser igualment important, amb un monestir prop de Constantinople sota el seu patrocini, i amb una església a Jerusalem⁴³¹.

A la Península Ibèrica, el primer testimoni del seu culte és una inscripció de l'ermita dels Sants de Medina Sidonia (Cadis) datada el 630⁴³². Amb tot, malgrat la presència de la seva festivitat la trobem en tots els calendaris mossàrabs el 13 de juny, no conservem cap *passio* d'aquell moment⁴³³. A Catalunya el culte es documenta ben aviat, com podria provar, tal vegada, el nom del bisbe de Barcelona, Quirze, a qui Ildefons de Toledo (cap a 607-667) va enviar dues epístoles⁴³⁴. A la resta del territori català destaca la seva gran presència al Pirineu, amb nombrosos llocs de culte tant a la banda aragonesa com a la catalana, i amb un ascendent remarcable en l'hagiotoponímia⁴³⁵. Segons Francisco de Zamora, a finals del segle XVIII, es custodiaven relíquies de Quirze i Julita a «la sufragánea de Pal», a Andorra⁴³⁶. Diverses són les esglésies catalanes situades sota el seu patrocini —o únicament sota el de sant Quirze—, entre les més conegudes, Sant Quirze de Pedret, Sant Quirze i Santa Julita de Muntanyola o el monestir Sant Quirze de Colera⁴³⁷. La de Sant Quirze del Vallès, de la que procedeix el retaule de Pere Garcia, apareix per primer cop documentada el 1198⁴³⁸.

Pel que fa a les fonts, el relat tradicional és l'ofert a les *Acta Sanctorum* dels bol·landistes⁴³⁹, junt al text de Iacoppo da Varazze, que recull dos versions del seu martiri. En la primera

⁴³¹ *Acta Sanctorum* 1743, 15-37; DIEMER 1977, 32-43; LEONARDI 1987, 305-317; FERRER 1995, 71; MOROZ 2002, 82-98, *non vidimus*; PALUMBO 2008, 21-22.

⁴³² «Aquí se depositaron reliquias de los santos Esteban, Julián, Félix, Justo, Pastor, Fructuoso, Augurio, Eulogio, Acisclo, Romano, Martin, Quirico y Zoilo, mártires. Esta basílica se ha dedicado en el día 16 de diciembre, año segundo del pontificado de Pimenio, era 668». Vegeu VIVES 1942, 101, núm. 304; GARCÍA 1966, 214.

⁴³³ PALUMBO 2008, 21-22.

⁴³⁴ *Escrips* 1992, 245-250.

⁴³⁵ BOIX 2000, 13-17. En determinades àrees de l'Aragó, per exemple, trobem les variants «Milico», «Quílez» o «Quiliu» (HERNANDO 1998, 367).

⁴³⁶ ZAMORA 1973, 163.

⁴³⁷ El primer esment a la documentació del monestir de Sant Quirze de Colera data del 844 (VILLANUEVA 1850, 17 i 225). Les esglésies de Muntanyola i Pedret, apareixen documentades per primer cop el 938 i el 983, respectivament.

⁴³⁸ VILLANUEVA 1851b, 214.

⁴³⁹ *Acta Sanctorum* 1743, 15-37. Una de les versions més antigues conservades de la seva *vita* és la inclosa al manuscrit cod. 424 de la Österreichische Landesbibliothek de Baumgartenberg (Àustria), datat entre 1170 i 1190 (SCHIFFMANN 1935, núm. 19). Al Museu de Lleida: diocesà i comarcal (inv.



s'explica que, degut a les persecucions contra els cristians, Julita va fugir de la ciutat d'Iconio emportant-se el seu fill de tres anys. Es van refugia a Tars. En arribar, es va presentar davant el prefecte Alexandre amb el seu fill, i aquest va provar que Julita oferís sacrificis als ídols. Es va negar i va ser fuetejada. Quirze plorava davant el càstig que rebia la seva mare, i el prefecte va mirar de consolar-lo seient-lo sobre els seus genolls i fent-li carícies, però el nen no ho acceptava i va acabar rebutjant, esgarrapant i mossegant Alexandre. Com a conseqüència, el darrer el va llençar a terra enrabiada, cosa que va provocar que el cap de Quirze s'obris i s'escampés el seu cervell. Seguidament, va ordenar per a la mare el martiri de l'olla bullint i la posterior decapitació. La segona versió de Varazze explica que, malgrat Quirze era encara molt petit, un do de l'Esperit Sant li va permetre dirigir-se al prefecte i rebutjar-lo. El tirà, sorprès, va preguntar al nen qui li havia concedit aquesta facultat, i en respondre-li Quirze que la divinitat, va començar a copejar-lo, mentre el futur sant reivindicava que ell, a l'igual que la seva mare, era cristià. Per evitar que els cristians donessin sepultura als cossos, el prefecte va manar que fossin trossejats i escampats arreu. Es va complir la seva ordre, però un àngel enviat per Déu els va recollir per a que rebessin una sepultura digna⁴⁴⁰.

Les fonts textuales sobre les quals es recolzen els cicles iconogràfics de Quirze i Julita són diverses i variades, especialment pel que fa als detalls del martiri. Això fa que des del temps dels bol·landistes s'hagin agrupat els relats en dos grups de textos que es corresponen amb la tradició grega i l'occidental, i que tenen les seves respectives rèpliques en els cicles iconogràfics d'època medieval. La versió grega fa protagonista a Julita, que va escapar de les persecucions contra els cristians i es va refugiar a Tars amb el seu fill. La resta de la història coincideix amb la primera versió de Iacoppo da Varazze⁴⁴¹.

En canvi, la tradició textual occidental posa molt més èmfasi en els diferents martiris i fa protagonista de la història a Quirze. L'origen d'aquestes variants es troba en el text ja esmentat d'Ubalde de Sant Amand, que va tenir gran difusió a França a la llum de les nombroses còpies localitzades pels bol·landistes i en el qual es posava de manifest la preeminència dels detalls martirials. Segons aquesta versió, Quirze era un nen de tres anys que va parlar al prefecte Alexandre sobre l'obra de l'Esperit Sant. Aquest el va fer flagel·lar perquè,

1708) es conserva un full isolat d'un passoner que s'ha situat cronològicament entre el 1060 i 1080, l'anvers del qual conté el final d'un text referent a la passió d'ambdós sants (GROS 1993, 81-82, cat. 117).

⁴⁴⁰ VORÁGINE 1982, II, 330-331. A la versió catalana del text únicament es recull la primera versió (KNIAZZEH-NEUGAARD 1977, 17-18).

⁴⁴¹ Vegeu PALUMBO 2008, 25-26, que cita les fonts textuales principals.

a més, es proclamava cristià. També el va fer empresonar juntament amb la seva mare, captiveri durant el qual van convertir 444 persones, i abans de ser decapitats després de diversos turments. La història, com veiem, coincideix amb el segon relat de Varazze. Les diferències entre una versió i l'altra són substancials. A la versió oriental, Quirze va morir abans que la seva mare i d'una forma diferent al relat occidental, estampat contra el terra pel prefecte, mentre que a la versió creada a partir d'Ubald —que segurament recollia tradicions que circulaven en aquell moment a França—, Quirze és decapitat juntament amb Julita⁴⁴².

El desenvolupament martirial del cicle del retaule de Sant Quirze del Vallès és l'habitual: s'inicia amb el rebuig dels protagonistes a adorar els ídols —que duu implícita una crítica a la idolatria pagana i una apologia de la fe veritable—, continua amb la demostració de la seva fe i el martiri, i fineix amb la mort del sants. El relat que s'ajusta al nostre retaule és un text considerat apòcrif pels bol·landistes, i que clarament deriva del text d'Ubald, però enriquit amb molts detalls en relació amb els diferents turments patits. Aquesta versió que, segons sembla, era dialogada i prenia gairebé forma de drama sacre, es va recuperar a partir d'un manuscrit germànic del segle X. Aquests turments més detallats també apareixen al *Martirologio Lionese* de la Biblioteca de la Universitat de Bolonya (ms. Lat. 3879), datat al segle XIII⁴⁴³. En aquesta altra font, com en el text d'Ubald, és Quirze qui pren el protagonisme. Es proclama cristià i discuteix amb el prefecte. El flagel·len i el prefecte ordena que portin catorze claus roents, per clavar-li set al nen i set a la mare, però els claus es van transformar en vidre. Immediatament després són duts a la presó, on van aconseguir la conversió dels 444 presoners. Entre altres turments, el prefecte ordena que mare i fill siguin serrats i esquarterats i, posteriorment, que siguin posats dins una caldera bullint amb pegunta, cera i estopa, que tampoc els mata. El suplici fineix amb la decapitació d'ambdós⁴⁴⁴.

Com veiem, aquesta és la versió que quadra amb el relat hagiogràfic que s'ofereix al retaule de Pere Garcia, amb la qual cosa resta resolta una problemàtica iconogràfica que d'antic havia posat de manifest Benjamin Rowland, i més recentment Joan Molina⁴⁴⁵. Post es va adonar d'aquesta disfunció entre allò representat al retaule i determinades fonts textuals, cosa que el va portar a relacionar-lo, juntament amb altres obres medievals catalanes com el ja esmentat frontal romànic de Durro, amb la font textual apòcrifa descoberta pels bol·landistes⁴⁴⁶. Post va

⁴⁴² PALUMBO 2008, 26.

⁴⁴³ *Acta Sanctorum* 1743, 28; PALUMBO 2008, 26.

⁴⁴⁴ PALUMBO 2008, 27.

⁴⁴⁵ ROWLAND 1932, 62; MOLINA 1996a, 73; MOLINA 1997b, 276-278.

⁴⁴⁶ POST 1938, 198-199. Pel que fa al frontal de Durro, ho exposa a POST 1930a, 236-237.



veure que l'iconògraf del retaule barceloní no va seguir fil per randa la font, però sí una variant molt propera. En qualsevol cas, el vincle entre els episodis descrits al retaule i la font apòcrifa és gairebé directe gràcies al protagonisme que assoleix Quirze i a la coincidència en el tipus de martiris. Observem com al primer i segon compartiment es mostra la negativa de mare i fill a adorar els ídols i la flagel·lació de Quirze (figs. 209-210), episodis que apareixen ben descrits al text esmentat⁴⁴⁷. Ambdós responen a models iconogràfics àmpliament difosos a la Baixa Edat Mitjana en relació a altres sants, en què el rebuig a la idolatria i els cultes pagans acostumen a aparèixer en cicles dedicats a sant Jordi, santa Llúcia o santa Eulàlia, entre altres. Aquestes escenes tenien la missió d'accentuar el dramatisme de la passió i, alhora, establir una contraposició entre la fe dels màrtirs i la crueltat d'aquells que els van martiritzar⁴⁴⁸.

No trobem al retaule Pere Garcia el martiri dels claus roents que es transformen en cristall, a diferència del frontal de Durro, però això es supleix amb els claus que Quirze subjecta amb la mà esquerra al compartiment central (fig. 207). Sí que apareix, en canvi, la conversió dels 444 presoners, així com el martiri de la serra (figs. 211-212)⁴⁴⁹. També trobem el miracle de la pegunta, la cera i l'estopa bullint que a la *Llegenda Daurada* és protagonitzat únicament per Julita⁴⁵⁰, però aquí són tots dos sants qui el pateixen, d'acord a la versió apòcrifa esmentada (fig. 213). La composició de Garcia inclou el detall de com Quirze va aspergir els prefecte i els seus homes⁴⁵¹, una acció sacramental que enllaça el relat amb la predicació de Quirze als gentils dins la presó⁴⁵². En el cas de la decapitació, el text apòcrif recull com Crist va baixar al lloc on havia ocorregut, acompanyat d'àngels, tal com el pintor va representar al compartiment que tanca el cicle (fig. 214)⁴⁵³.

Entre els conjunts més coneguts dedicats als sants Quirze i Julita destaquen els murals d'una de les capelles de Santa Maria l'Antiqua a Roma, datats entre el 741 i el 752. Aquestes pintures segueixen un text apòcrif poc anterior que s'emplaça dins de la mateixa tradició textual que regeix el cicle del nostre retaule. Amb tot, el martiri final de Quirze es correspon amb el de la tradició oriental, és a dir, aquell en què moria en colpejar-se el cap contra el terra⁴⁵⁴. Cal esmentar també la representació d'ambdós sants a les pintures murals de l'església de Sant

⁴⁴⁷ *Acta Sanctorum* 1743, 29.

⁴⁴⁸ MOLINA 1997b, 277.

⁴⁴⁹ *Acta Sanctorum* 1743, 30-31.

⁴⁵⁰ VORÁGINE 1982, I, 330-331.

⁴⁵¹ *Acta Sanctorum* 1743, 32-33.

⁴⁵² MOLINA 1997b, 278.

⁴⁵³ *Acta Sanctorum* 1743, 31 i 33.

⁴⁵⁴ Sobre les pintures de Santa Maria l'Antiqua, vegeu JESSOP 1999, 233-255.

Nicolau de Kintsvisi (Georgia) datades al segle XIII⁴⁵⁵, així com un conjunt de tres compartiments de predel·la de la Courtauld Gallery de Londres, atribuïts a Borghese di Piero, pintor actiu a Pisa entre 1420 i 1429. Mostren el moment en què se'ls acusa de cristians, el martiri —segons el text de Iacoppo da Varazze— en el marc d'una escena sincrètica que abasta la flagel·lació de Julita, el moment en què el prefecte Alexandre mira de calmar Quirze i aquest l'esgarra, i la seva mort en ser llençat al terra⁴⁵⁶.

A Catalunya un dels exemples més primerencs de la seva iconografia ve donat per les fragmentàries pintures murals de Sant Quirze de Pedret⁴⁵⁷. El segueix el cèlebre frontal de Durro que, com darrerament s'ha posat de manifest, mostra un cicle basat en el mateix relat apòcrif que el nostre retaule⁴⁵⁸. De cap a 1240 és el capitell del transsepte nord de la Seu Vella de Lleida, a la part oriental, en el qual apareix el martiri dels sants⁴⁵⁹. Ja del segle XV cal esmentar un parell de conjunts catalans que també el segueixen, cosa que demostra que aquest relat va tenir una certa difusió a Catalunya i que potser va ser el més emprat pels artistes a l'hora de plasmar gràficament la *vita* de Quirze i Julita. Un d'aquests retaules, anònim i de procedència desconeguda, va ser situat per Gudiol i Alcolea en l'òrbita de Bernat Martorell. Mostra la flagel·lació de sant Quirze, el martiri de mare i fill, una escena de tots dos davant el prefecte, i la decapitació⁴⁶⁰. Cal esmentar també el retaule de Sant Quirze d'Arbúcies, anònim i datat a finals del segle XV, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Malgrat seguir la mateixa tradició textual i iconogràfica, aquest cop la que pren el protagonisme és Julita: ella és la flagel·lada i a qui s'esquartera amb la serra. En canvi, el martiri dels claus és compartit, així com la decapitació⁴⁶¹. En canvi, desconeixem com era el retaule que va executar el pintor Ramon Solà I cap a 1460-1461 per a la vila de Verges, en col·laboració amb el seu fill, i que estava dedicat a tots dos sants⁴⁶². A l'Aragó poden esmentar-se dues talles de fusta desaparegudes el 1958 de l'església de Castejón de Tormos, datades entre finals del segle XIII i

⁴⁵⁵ DIBEBULIDZE 2007, 61-77.

⁴⁵⁶ FILIERI 1995, 267-274.

⁴⁵⁷ YARZA 1985, 218-234; PALUMBO 2008, 34-36.

⁴⁵⁸ PALUMBO 2008, 19-37.

⁴⁵⁹ BERGÓS 1935, 104.

⁴⁶⁰ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 140, cat. 423.

⁴⁶¹ POST 1938, 347-350, fig. 199; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 198, cat. 641, fig. 992.

⁴⁶² FREIXAS 1983, 184 i 206, doc. LVI.



inici de la següent centúria⁴⁶³, mentre que en l'àmbit castellà esmentem un martiri de santa Julita atribuït al Mestre de Becerril de Campos⁴⁶⁴.

Des del punt de vista de l'estil, el retaule de Sant Quirze de la Serra s'insereix perfectament en el marc del període barceloní del pintor, amb vincles i paral·lels molt evidents amb el retaule de les santes Clara i Caterina de la Catedral de Barcelona (cat. 10). Les concomitàncies s'evidencien també si s'acaren els estilemes de l'obra amb els del retaule procedent del monestir de dominics de Cervera (cat. 13), en què veiem que el rostre de la Mare de Déu és molt similar al de les dones amb turbant del martiri de la caldera de pegunta; amb el sant Miquel de l'Ametlla de Segarra (cat. 14); o amb la santa Bàrbara del Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 16), totes elles obres que, cronològicament, se situen immediatament després dels encàrrecs barcelonins. Passa exactament el mateix amb treballs un xic anteriors, com el retaule de Bellcaire d'Urgell (cat. 6), en la qual veiem fins a quin punt s'assembla la Mare de Déu de la taula central (fig. 52) amb la Julita que presideix el retaule vallescà (fig. 207); o una mica posteriors, com el retaule de Peralta de la Sal (cat. 20), en què observem que els pastors de l'Adoració del Nen (fig. 239) llueixen fesomies que retrobem en diferents personatges del retaule que aquí estudiem, com l'home amb el bonet vermell, i el botxí de Julita a la decapitació (fig. 214).

Els vincles reapareixen en obres inicials de Garcia com el retaule de Villarroja del Campo (cat. 1), executat uns deu anys abans, en el qual, a l'escena de la Coronació, trobem uns àngels amb uns rostres equiparables als dels àngels de l'escena del degollament de Julita (fig. 42). També observem lligams amb obres força posteriors en el temps, com per exemple, entre el rostre de l'home amb bonet vermell que, a primer terme, sembla agenollar-se davant la caldera del martiri, i el sant Jeroni o el sant Joan Evangelista del retaule de Sant Joan del Mercat (cat. 21) (fig. 85). En un altre capítol de la present tesi ens hem referit als intensos lligams que es donen entre alguns personatges del nostre retaule i els que apareixen al Calvari del retaule d'Alcover, obra de Jaume Ferrer de cap a 1457 (figs. 73-74)⁴⁶⁵. La distància cronològica és mínima, i no podem passar per alt que Ferrer i Garcia van pintar plegats a Peralta de la Sal i que van mantenir una relació més estreta del que fins ara es pensava.

⁴⁶³ HERNANDO 1998, 367-374.

⁴⁶⁴ DÍAZ 2003, 31, fig. 4. La taula destaca per sintetitzar el martiri de Julita i la història de Carlemany, que va somiar que un nen despullat el salvava d'un porc senglar que l'assetjava. El bisbe de Nevers va interpretar el somni i li va comunicar que el nen era sant Quirze.

⁴⁶⁵ Vegeu el subapartat «6.5. El retaule de Peralta de la Sal: la col·laboració amb Jaume Ferrer».

D'altra banda, el Calvari del retaule dels sants Quirze i Julita (fig. 208) segueix el mateix model que retrobem en altres obres del mestre, com el del retaule de la catedral de Barcelona (fig. 196), la taula de Vilalba Sasserra (cat. 12) (fig. 216), el que va ser propietat de la Galeria Wildenstein de Nova York (cat. 17) (fig. 232), o el de Tamarit de Llitera (cat. 8) (fig. 186). Tots aquests treballs se situen entre 1450-1460, i d'aquí les similituds que presenten, que poden fer-se extensives a l'obra de pintors com Jaume Huguet, per exemple, a la Crucifixió del retaule de l'Epifania del Museu Episcopal de Vic, datat igualment cap a 1450⁴⁶⁶. Les diferències són notables, en canvi, amb aquells calvaris que Garcia va executar cap al final de la seva trajectòria, com els que trobem als tres retaules de l'Ainsa (cat. 39-41) (figs. 356, 362 i 367) o el de Vilella de Cinca (cat. 32) (fig. 322).

Com en el cas del retaule de la catedral de Barcelona, Sanpere i Miquel va ser el primer en referir-se al retaule de Sant Quirze del Vallès relacionant-lo amb Jaume Huguet en base als forts vincles formals que veia amb el retaule de Sant Abdó i Sant Senen de Terrassa⁴⁶⁷. El lligam amb els Huguet es va mantenir en l'obra de Rowland, que el va adscriure a Pere, l'oncle de Jaume⁴⁶⁸, mentre que Post creava a partir de l'obra la personalitat del Mestre de Sant Quirze⁴⁶⁹. Des de l'aparició del contracte entre Garcia i els Martorell, i amb la identificació del mestre anònim amb Pere Garcia, l'adscripció del retaule al període barceloní del de Benavarri ha estat assumida per tots els especialistes.

⁴⁶⁶ ALCOY 1993b, 202-205.

⁴⁶⁷ SANPERE 1906, II, 21-23.

⁴⁶⁸ ROWLAND 1932, 93 i ss.

⁴⁶⁹ POST 1938, 196 i ss.



CAT. 12

CALVARI PROCEDENT DE L'ESGLÉSIA VELLA DE VILALBA SASSERRA (BARCELONA)

Cronologia: 1456-1458

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: 86 x 70 cm

Localització: Maria Esclasans (Barcelona, 1936); col·lecció particular (Barcelona, 2015).

Restauracions: la taula ha estat netejada i restaurada —segurament diversos cops— des de la seva entrada al mercat d'art i antiguitats. S'observa, per exemple, l'afegit d'una petita motllura a la part inferior que no apareix a les fotografies antigues del compartiment.

Bibliografia: GUDIOL 1936, 15, 15, cat. 18, làm. 18; GUAL 1936, 2; POST 1938, 236; GALLARDO 1938, 195, fig. p. 188; AINAUD-VERRIÉ 1942, 58; GUDIOL 1971, 80, cat. 206; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 132, cat. 401; RUIZ 2003d, 51; VELASCO 2012a, 47-49, fig. 15; MACÍAS 2013, 136-137, fig. 103.

Aquest compartiment (fig. 216) és l'única resta conservada d'un dels retaules que Pere Garcia va executar durant els anys que va estar al capdavant del taller del difunt Bernat Martorell. La procedència de l'obra ve determinada per un article publicat el 1938 per Antoni Gallardo, que va il·lustrar el seu text amb una fotografia de la taula després de veure-la a l'església vella de Vilalba Sasserra —ubicada fora de la vila, llavors abandonada i dedicada a santa Maria—, i que va descriure en aquests termes: «A l'altar abandonat es trobava fins fa poc temps un fragment de retaule gòtic amb l'escena de la Crucifixió». Gallardo, a més, va incloure al peu de la fotografia una informació cabdal per poder associar aquesta obra a un encàrrec documentat (fig. 217). El text del peu diu el següent: «Vilalba Sasserra.- Fragment d'un retaule amb els escuts dels Vilalba, a l'església vella»⁴⁷⁰.

Fa pocs anys Ruiz va relacionar aquest compartiment, amb encert, amb una comanda que havia arribat anys enrere al taller de Bernat Martorell, encara en vida del mestre⁴⁷¹. Es tracta d'un encàrrec de Joan de Vilalba, donzell i oïdor de comptes de la Generalitat de Catalunya, del qual va quedar un petit rastre documental en la liquidació dels marmessors de Martorell efectuada el 17 d'octubre de 1454, en la qual consta que el pintor només havia tingut temps d'enguixar l'obra abans de morir⁴⁷². Aquest detall és especialment significatiu i dóna sentit, a més, als dos emblemes heràldics que consten a la part superior del Calvari, i que mostren un escut caironat d'or amb una faixa de gules, les armes privatives dels Vilalba⁴⁷³. Es tracta, per

⁴⁷⁰ GALLARDO 1938, 195. La fotografia es troba a la pàgina 188 de l'article.

⁴⁷¹ RUIZ 2003d, 51. Se'n fa ressò LACARRA 2005, 254.

⁴⁷² Esmenta el document DURAN 1975, 70-71, doc. 82.

⁴⁷³ RIQUER 1983, I, 131.

tant, de l'heràldica privativa del promotor, Joan de Vilalba, que era senyor del castell de Vilalba Sasserra i de la Quadra de Vallgorguina, propietari del castell de Godmar (Badalona), oïdor militar de la Generalitat de Catalunya i representant a Corts⁴⁷⁴. La correspondència entre obra, document i escuts és força evident, i amb l'associació resta definitivament confirmat que aquest retaule va ser un dels que va haver d'enllestir Garcia en fer-se càrrec de l'obrador de Martorell.

Si retornem a la fotografia antiga publicada per Gallardo el 1938 (fig. 217), veurem que el Calvari es trobava integrat en una estructura de retaule que sembla l'original. Malgrat l'escassa qualitat de la fotografia i la seva parcialitat de visió, s'intueixen dos columnes entorxades sobre les quals recolzaven els pinacles que avui encara conserva la taula. Aquestes columnes flanquejaven allò que sembla l'espai central del conjunt, en aquest cas un nínxol rematat per un arc apuntat resseguit per una motllura de fusta. Aquest espai central es trobava embellit a la part superior per un arc molt rebaixat de fusteria daurada, que al seu interior es trobava decorat amb un seguit d'arquets, similars als que apareixen al nostre compartiment. Tenint en compte les mides del Calvari, deduïm que no es tractava del retaule principal de l'església, sino segurament d'un realitzat per algun dels altars laterals. Deduïm, igualment, que en el moment de la visita de Gallardo aquests elements es trobaven en algun altar secundari, atès que així ho prova una fotografia de Manuel Genovart del 1926⁴⁷⁵, en la qual veiem que l'altar principal de l'església vella era presidit per un retaule barroc. És molt possible que en aquell moment el retaule no conservés més elements que els fins ara apuntats, o que ambdós —compartiment i nínxol— es trobessin reaprofitats en algun muntatge factici d'època posterior.

No sabem quan aquest compartiment va abandonar Vilalba Sasserra i va entrar al mercat d'art i antiguitats, però el cert és que això va ser abans del 1936. Ho sabem perquè entre el 9 i el 31 de maig d'aquell any la taula va formar part d'una exposició celebrada a Sala Parés de Barcelona, de la qual se'n va editar un petit catàleg dirigit per Josep Gudiol Ricart. Es tracta del 2^{on} Saló Mirador, una exposició que tenia per objectiu acostar al gran públic una sèrie de pintures conservades en mans privades que, pel seu valor intrínsec i qualitat, aportaven coneixements rellevants per la història de la pintura gòtica a Catalunya⁴⁷⁶. Atès que l'article esmentat de Gallardo no va aparèixer fins dos anys després, cal considerar aquesta publicació de Gudiol la inaugural en la historiografia de l'obra. Res es comenta, tanmateix, sobre la

⁴⁷⁴ Vegeu el subapartat «5.5 Dos retaules per Sant Quirze del Vallès i Vilalba Sasserra».

⁴⁷⁵ AFCEC, ref. AFCEC_GENOVART_X_0622.

⁴⁷⁶ Vegeu una crònica de l'exposició a GUAL 1936, 2.



procedència primigènia de la taula, que llavors es va presentar com a propietat de l'antiquària barcelonina Maria Esclasans⁴⁷⁷.

A la pintura executada per Pere Garcia advertim la tradicional composició amb Crist al centre, flanquejat a banda i banda per Maria i sant Joan Evangelista (fig. 216). Crist llueix un perizoni força transparent, que retrobem en altres obres del pintor, com per exemple, al Calvari de Tamarit de Llitera (cat. 8) (fig. 186). La Verge i el deixeble predilecte apareixen dempeus, completament de perfil i emplaçats a primer terme, cosa que facilita la plasmació d'un fons d'àmplia profunditat. Es tracta d'un paisatge de naturalesa irreal, i de dimensions desproporcionades en relació amb les figures, que segueix convencionalismes habituals en la pintura del moment. S'hi combinen elements vegetals, accidents geogràfics i algunes construccions arquitectòniques. Contribueix a aquesta irrealitat la substitució d'allò que hauria de ser un cel, per un fons daurat decorat amb motius vegetals punxonats.

La taula conserva la seva obra de fusteria daurada original, formada per dos pinacles laterals rematats en espiga i una cresteria en forma d'arc conopial rematada per un floró. A la part interior de la cresteria trobem arquets, mentre que a l'exterior es van disposar un seguit de frondes. La motllura inferior no és original, tal com es detecta si ens fixem en la fotografia publicada per Gallardo el 1938 (fig. 217), o en la que es va incloure al catàleg de l'exposició celebrada a la Sala Parés el 1936⁴⁷⁸. Els carcanyols de l'arc es van farcir amb una decoració estucada a base de tiges vegetals en relleu, molt similar a la que trobem en altres treballs contemporanis del pintor, com els retaules de la catedral de Barcelona (cat. 10) i, sobretot, el retaule de Sant Quirze del Vallès (cat. 11). Aquesta decoració en guix és la que acompanya els emblemes heràldics del promotor.

Quant a paral·lels dins l'obra del pintor, pot esmentar-se el retaule de Sant Quirze de Terrassa (fig. 208), tant pel tema dels daurats que reemplacen el blau del cel, com per la tipologia dels personatges, a part de l'arc de fusteria i els gofrats dels carcanyols. Poden esmentar-se també el Calvari del retaule de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona (fig. 196), que malgrat presentar una versió de la Crucifixió més multitudinària, inclou un Crist de característiques molt similars, a més del fons daurat, aquest cop amb motius gofrats. Pel que fa al tipus de figures i rostres, trobem bons paral·lels en el Calvari que es trobava en comerç a

⁴⁷⁷ GUDIOL 1936, 15, cat. 18. A l'Institut Amatller d'Art Hispànic, a la carpeta corresponent a la col·lecció Esclasans (IAAH, ref. sèrie G, núm. 308-B), es conserva una fotografia del compartiment on es fa constar que és propietat d'Esclasans. En aquesta imatge observem que ja s'havia afegit la motllura de la part inferior.

⁴⁷⁸ GUDIOL 1936, làm. 18.

Nova York el 1967 (cat. 17) (fig. 232), o el de Tamarit de Llitera (fig. 186), que no inclouen daurats, però que responen al model de tres personatges i que mostren una composició anàloga, segurament perquè van ser realitzats amb pocs anys de diferència en relació al que aquí analitzem.

La primera aproximació estilística sobre l'obra la va efectuar Josep Gudiol quan va publicar la taula el 1936, que la va relacionar amb el mateix autor que el retaule de Sant Quirze del Vallès⁴⁷⁹. En aquell moment ja s'havia publicat el treball de Benjamin Rowland sobre Jaume Huguet que identificava a l'autor d'aquest retaule amb Pere Huguet⁴⁸⁰, i d'aquí que el Calvari de Vilalba Sasserra aparegués a la publicació de Gudiol com obra d'aquest artífex. Poc després apareixia el volum de Post dedicat a la pintura gòtica catalana, en què se seguia el criteri de Rowland i l'obra s'atribuïa al Mestre de Sant Quirze, per comparació amb el retaule vallesà i ara, també, amb el de la catedral de Barcelona⁴⁸¹. Quan el catàleg d'aquest artista es va fusionar amb el de Pere Garcia, l'encàrrec de Vilalba Sasserra va passar a incrementar el conjunt de treballs integrats dins la seva etapa barcelonina.

⁴⁷⁹ GUDIOL 1936, 15, cat 18.

⁴⁸⁰ ROWLAND 1932.

⁴⁸¹ POST 1938, 236



SEGON RETORN A BENAVERRI: CAP A 1458-1473

CAT. 13

RETAULE DE LA MARE DE DÉU I SANT VICENÇ FERRER PROCEDENT DEL MONESTIR DE SANT DOMÈNEC DE CERVERA (LLEIDA)

Cronologia: 1459-1460

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides:

La Mare de Déu i el Nen, sant Vicenç Ferrer i dos donants: 170,3 x 125,7 cm

Sant Antoni Abat: 65,5 x 57,5 cm

Professió de fe de sant Vicenç Ferrer: 65 x 56 cm

Sant Vicenç Ferrer apaivagant els bàndols dels Vilaragut i els Centelles pels carrers de València: desconegudes

Localització:

La Mare de Déu i el Nen, sant Vicenç Ferrer i dos donants: col·lecció Emili Cabot (Barcelona, fins el 1924?); Josep Valenciano (Barcelona, 1935); col·lecció Fontana (Barcelona, fins el 1976); Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona, ingrés per donació el 1976; inv. 114749).

Sant Antoni Abat: col·lecció particular (Barcelona, fins 2015); Galeria Mercè Ros (Madrid, 2015).

Professió de fe de sant Vicenç Ferrer: col·lecció Josep Estruch i Cumella (?) (Barcelona, 1902); col·lecció Émile Peyre (fins el 1905); Musée des Arts Décoratifs (París, ingrés per donació el 1905; inv. Pe 127).

Sant Vicenç Ferrer apaivagant els bàndols dels Vilaragut i els Centelles pels carrers de Barcelona: Museo de la Trinidad (Madrid, abans del 1890); localització actual desconeguda.

Restauracions: Els dos compartiments del Museu Nacional d'Art de Catalunya van ser restaurats abans del 1899 per l'antiquari Lluís Quer, a qui cal atribuir la realització de l'obra de fusteria que actualment presenten. El compartiment amb sant Antoni Abat ha estat sotmès a una operació de neteja en data recent (2015).

Bibliografia: CARDERERA 1866, 7; LAFUENTE 1889, (lám. entre pàg. 332 i 333); DALMASES 1890, 211; CASELLAS 1899, 109-110; BOFARULL 1902, 122, cat. 1383; BARRAQUER 1906, II, 95; BERTAUX 1908b, 356, fig. 3; TORMO 1913, 164-165; BARRAQUER 1915-1917, III, 673-676; VON LONGA 1923, 24; SANCHIS 1928, 27, fig. 45; BAZIN 1929, 91-92; ROUCHÈS [s. d. (c. 1930)], 96; SARALEGUI 1930, 290; ROWLAND 1932, 93, fig. 19; POST 1935, 132; SACS 1935, 8; SACS 1936, 7; POST 1938, 212-213 i 275-276, fig. 52; AINAUD 1942, 106-107; AINAUD-VERRIÉ 1942, 54-55; GUDIOL 1944, 50; *Cent tableaux* 1952, cat. 3; JOUFFROY 1955, 14; GUDIOL 1955, 281, fig. 237; SARALEGUI 1955, 30-32; GAYA 1958, 295, cat. 2545; MARETTE 1961, 274, núm. 904; LACLOTTE 1963, cat. 15; ABBATE 1966, 65-66, fig. 34; CAMÓN 1966, 457; GUDIOL 1971, 55, cat. 208, fig. 164; DURAN 1972, 456 i 525, làms. XLV-XLVI; LLADONOSA 1972-1974, I, lám. CXXX; DURAN 1975, 113-114; AINAUD 1976, núm. 114.749, s. p.; DALMASES-JOSÉ 1984, 266-267; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 187-188, cat. 539, figs. 92, 922 i 923; RUSCONI 1990, 223; YARZA 1991c, 166-168; MIRÓ 1992, 199; ALCOY 1998a, 304-305; BLANC 1998, 71-72; MANOTE-RUIZ-QUÍLEZ-MAROT 1998, 116-118; VELASCO 2002-2003, 78; BOTO 2002-2003, fig. 7; RUIZ 2002-2003, 191-198, fig. 8; LLOBET 2003, 109-113; RODRÍGUEZ 2003, 287-289; RODRÍGUEZ 2004, 411-414; RUIZ 2005e, 302-303; VELASCO 2005-2006, 87 i 101; MOLINA 2006, 132; VELASCO 2007a, 34-40; VELASCO 2007b, 56 i 59; RODRÍGUEZ 2007, 66-69, fig. 15; VELASCO 2008a, 237-238, 241-247, 251 i 265, fig. 1; VELASCO 2008b, 410-411; VELASCO 2008c, 276-277; FRAGA 2009; MACÍAS-CORNUDELLA 2011, 146, fig. 24; VELASCO 2012a, 14, 20 i 43, fig. 3; LLOBET 2013, 157-161; RUIZ-VELASCO 2013, 18, 73 i 126-127; MACÍAS 2013, 121 i 139-142, figs. 105 i 107-108; CALVÉ 2013, 236.

El monestir de dominics de Cervera (Lleida) va conservar fins finals del segle XIX una de les obres més conegudes de Pere Garcia, el retaule de la Mare de Déu i Sant Vicenç Ferrer. L'obra embellia la capella del sant valencià a l'església del monestir que, segons sembla, era la segona del costat de l'Evangeli⁴⁸². Un document del segle XVIII revela que l'altar en el qual es trobava el retaule estava dedicat al sant valencià i a la Mare de Déu⁴⁸³, i d'aquí la doble advocació que presenta el conjunt. El retaule no ens ha arribat íntegre, i els seus compartiments es trobem avui dispersos. Dues taules es conserven al Museu Nacional d'Art de Catalunya, amb la Mare de Déu i el Nen, sant Vicenç Ferrer i els donants (figs. 218-219); mentre que una tercera amb la professió de la fe de sant Vicenç Ferrer es troba al Musée des Arts Décoratifs de París (fig. 220). Es coneix una quarta que mostrava al sant valencià apaivagant els ànims de Vilaragut i els Centelles, però avui es troba en parador ignot (fig. 221). Avui incorporem al conjunt una cinquena taula (figs. 222-223), fragmentària i inèdita, dedicada a sant Antoni Abat, el patró del promotor, Antoni Cabeça. La filiació, tanmateix, l'efectuem *ad cautelam* atès que convindria efectuar una anàlisi física més acurada per corroborar els nostres supòsits.

Tot indica que el primer esment del retaule, o més ben dit, dels compartiments que en restaven, el trobem en una de les primeres obres sobre història de la pintura hispana publicades a l'estat espanyol. Es tracta de l'edició que Valentín Carderera va preparar el 1866 dels *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* de Jusepe Martínez, en concret a la introducció, en què esmenta que «Algunas iglesias de Catalunya conservan tablas anteriores al siglo XV, pintadas por sus naturales y dignes de grande alabanza: tales son las de la iglesia de Sarriá (...) las Dominicas de Cervera (...)»⁴⁸⁴. Malgrat sembli que l'erudit al·ludeix a un monestir de monges dominiques, cal veure això com un petit *lapsus calami*. No sabem com Carderera va tenir coneixement d'aquestes taules, atès que no li coneixem viatges i excursions per terres catalanes —sí, en canvi, per l'Aragó.

La següent aparició de dades relatives al conjunt la trobem al volum cinquè de la *Historia General de España* de Modesto Lafuente, editat el 1889, en què apareix reproduït en format cromolitogràfic, i en color, el compartiment amb sant Vicenç Ferrer apaivagant els ànims de Vilaragut i els Centelles (fig. 221). La imatge va acompanyada d'un peu en què s'identifica el

⁴⁸² LLOBET 2003, 110, que esmenta com a font un manuscrit inèdit poc posterior a la Guerra Civil Espanyola redactat per sacerdot de Cervera. Sobre el monestir, vegeu DURAN 1972, 203-208; BESERAN 2002, 224-225.

⁴⁸³ SAGARRA 1915-1932, III, 383.

⁴⁸⁴ CARDERERA 1866, 7.



tema representat i la procedència del compartiment: «San Vicente Ferrer apaciguando los bandos de los Centellas y Vilaragut en las calles de Barcelona. Copia de un retablo de mediados del siglo XV que existia en la iglesia de Santo Domingo de Cervera»⁴⁸⁵.

Fins al 1872 aquest compartiment es va conservar al Museo Nacional de Pinturas o Museo de la Trinidad, però amb el tancament d'aquesta institució a la taula cerverina se li perd el rastre⁴⁸⁶. Es tracta d'un museu creat arran de la Desamortització al qual van anar a parar nombrosos béns artístics procedents dels monestirs suprimits a la zona de Madrid, però també d'altres províncies espanyoles. Va restar obert del 1837 al 1872 i, per tant, la taula cerverina hi va haver d'ingressar abans de la data del tancament del museu⁴⁸⁷. Amb la clausura de la institució els seus fons van ser adscrits al Museo Nacional del Prado, però desgraciadament la taula de Cervera no hi va ingressar, com moltes altres obres que van ser repartides entre diferents museus provincials o ministeris, ambaixades i hospitals⁴⁸⁸. La seva desaparició, amb tot, la suplím amb el fet d'haver conservat la cromolitografia publicada d'antic per Lafuente, que ens permet apropar-nos a la seva aparença física.

No tenim constància del moment exacte en què el retaule va ser desmembrat i les seves taules venudes, però segons Faust de Dalmases això es va produir abans del 1890:

«Cuando á los pocos años de su muerte fue Vicente (...) canonizado se le levantó un altar en la iglesia de este convento, adornado de magnificas tablas góticas, representando sucesos diversos de su prodigiosa existencia. Una de ellas: "San Vicente Ferrer apaciguando los bandos de los Vilaregut y los Centellas, en las calles de Barcelona", puede admirarse en el Museo Nacional de Pinturas: las restantes ignoramos dónde se encuentran»⁴⁸⁹.

Allò segur és que la taula va sortir de Cervera abans del 1872, i que ho va fer de forma diferenciada a la resta de compartiments que integraven el conjunt. Tampoc sabem quan ho

⁴⁸⁵ LAFUENTE 1889, làmina ubicada entre la pàgina 332 i 333. Segons Ainaud i Verrié, aquesta làmina reproduïx un dibuix previ de Macari Golferichs (AINAUD-VERRIÉ 1942, nota 25). Es conserva una còpia fotogràfica de la cromolitografia a IAAH, clíxé Mas G/-67968. Cfr. BARRAQUER 1906, II, 95 i SARALEGUI 1955, 31-32. La reproduïx també Lladonosa, encara que situa equívocament la taula al Musée des Arts Décoratifs de París (LLADONOSA 1972-1974, I, làm. CXXX).

⁴⁸⁶ Sobre la història d'aquest museu, vegeu ANTIGÜEDAD 1998, 367-396.

⁴⁸⁷ No apareix esmentada al catàleg del museu publicat per Cruzada Villamil el 1865, però cal tenir en present que aquest catàleg de Cruzada és parcial, ja que no es van incloure «los cuadros del Museo que carecen de mérito artístico» (CRUZADA 1865, VII). Tampoc apareix al catàleg elaborat per Gaya Nuño el 1947, que inclou força obres no catalogades per Cruzada, però que no detalla aquelles que «no aparecen en el inventario de repartos» (GAYA 1947, 76). Tampoc consta a la catalogació de Pérez Sánchez i Águeda (PÉREZ-ÁGUEDA 1991).

⁴⁸⁸ ANTIGÜEDAD 1998, 395.

⁴⁸⁹ DALMASES 1890, 211; BARRAQUER 1906, II, 95.

va marxar el de la Professi6 de Sant Vicenç Ferrer (fig. 220), per6 el cert 6s que va ingressar al Mus6e des Arts D6coratifs de Paris el 1905 procedent del llegat d'6mile Peyre⁴⁹⁰. Malgrat les mesures no acaben de coincidir, podria ser que es tract6s del compartiment amb un «Pasaje de la vida de San Vicente Ferrer» (73 x 75 cm) que el 1902 era propietat de Josep Estruch i que va cedir a l'Exposici6 d'Art Antic celebrada a Barcelona⁴⁹¹. La taula de Paris la va donar a con6ixer Bertaux el 1908⁴⁹², per6 no va ser fins el 1942 que Ainaud i Verri6 la van relacionar amb els dos compartiments del Museu Nacional d'Art de Catalunya, aleshores conservats a la col·lecci6 Fontana⁴⁹³. Sobre els darrers (fig. 218), 6s segur que van romandre a Cervera uns quants anys m6s. Un article de Raimon Casellas del 1899 revela que cap a 1896-1897 ja es trobaven en comerç a Barcelona: «Har6 como dos a6os y medio, tres todo lo m6s, que Don Luis Quer, el inteligent6simo comerciante de antigüedades (...) invit6 un d6a 6 los m6s 6ntimos tertulios de su establecimiento 6 ver un retablo que acababa de exhumar en una de sus provechosas excursiones por las comarcas catalanas». Amb un asterisc a peu de p6gina Casellas afegeix que «El d6ptico procede de una iglesia de la ciudad de Cervera, donde, completamente embarrada al temple, serv6a, dentro de la hornacina de un altar, de fondo a la estatua de un santo, tallada en madera»⁴⁹⁴. Dels termes en qu6 s'expressa Casellas sembla deduir-se que l'antiquari els havia adquirit directament a la capital de la Segarra, per6 cronol6gicament aix6 no acaba de lligar amb el manifestat pr6viament per Dalmases, que va situar la sortida uns anys abans.

En qualsevol cas, all6 que es dedueix del relat 6s que els dos compartiments ja no exercien la seva funci6 primig6nia, at6s que es trobaven reaprofitats en un altar d'6poca posterior. Desconeixem si la resta de taules es trobaven en la mateixa situaci6 i si aix6 era a l'esgl6sia d'origen, la de predicadors, o en alguna altra de Cervera. Casellas explica que les persones convocades per l'antiquari Quer es van quedar molt sorpreses perqu6 se'ls estava mostrant: «la hoja de una puerta, as6 como suena, la hoja de una puerta pintada al temple de un color gris6ceo, con fuertes moldurajes en claro-oscuro que afectaban la forma de los correspondientes cuarterones. Nos quedamos mirando con estra6eza al anticuario, como pregunt6ndole con la mirada, que si era para ense6arnos un madero embadurnado que nos

⁴⁹⁰ BLANC 1998b, 71.

⁴⁹¹ BOFARULL 1902, 38, cat. 250.

⁴⁹² BERTAUX 1908, 356

⁴⁹³ AINAUD-VERRI6 1942, 54. Anys despr6s, Saralegui va arribar a la mateixa conclusi6 i aix6 ho va publicar (SARALEGUI 1955, 30-32, tot i que sense citar l'estudi previ d'Ainaud i Verri6, segurament perqu6 aquest treball havia rom6s sense publicar.

⁴⁹⁴ CASELLAS 1899, 109.



había invitado»⁴⁹⁵. Quer els va desvetllar que a sota del repintat apareixien restes de una pintura antiga de gran qualitat, que havia començat a descobrir a base d'anar retirant la pintura superficial amb un instrument tallant:

«y aquí aparecía un brillante fagmento de fondo acupuntado, y allí asomaba la cabecita de una figura y más allá surgía el plegado de un vestido. La paciente operación duró bastante tiempo, y no es fácil explicar el interés con que asistíamos á aquella especie de resurrección. El díptico, por fin, apareció un día todo entero á nuestros ojos, claro, luminoso, fresco, como si el artista lo acabase de pintar (...)»⁴⁹⁶.

Casellas va identificar correctament els personatges representats als dos compartiments, a més dels donants i del text escatològic del llibre que sosté sant Vicenç Ferrer. Va datar el conjunt a inicis del segle XVI i l'adscrivia al període en què la pintura catalana es va deixar seduir per l'esperit flamenc. Tanmateix, veia —amb excessiu entusiasme— en el pintor un suposat ascendent renaixentista, malgrat el substrat gòtic del seu art. Malgrat les imprecisions, es tracta de la primera aproximació estilística a l'obra, i cal valorar-la com a tal en un moment en què la història de la pintura gòtica catalana es trobava en un estadi encara força primerenc.

En el moment de publicar-se l'article de Casellas, aquests dos compartiments amb la Mare de Déu i el Nen, sant Vicenç Ferrer i els donants eren propietat del col·leccionista barceloní Emili Cabot (1854-1924)⁴⁹⁷, que els devia adquirir directament a l'antiquari Quer. Cabot els va cedir en préstec temporal a una de les mostres més importants celebrades a Catalunya en aquells anys, l'Exposició d'Art Antic de 1902, en l'organització de la qual va col·laborar activament. Al catàleg de la mostra les taules apareixen esmentades en els següents termes: «1383.- Díptico, gòtico. “La Virgen con el Niño, San Benito y el retrato de los donantes”. Siglo XV. Mide metros 1'64 x 1'21”»⁴⁹⁸. La pertinença a Cabot, d'altra banda, s'atesta a través d'una fotografia antiga, de cap a 1924, en què les taules apareixen decorant una estança del seu domicili particular⁴⁹⁹. Cal suposar que van romandre en mans seves fins que va traspasar el 1924. Anys després (1935) l'antiquari Josep Valenciano les va oferir a la venda en el marc d'una exposició

⁴⁹⁵ CASELLAS 1899, 109.

⁴⁹⁶ CASELLAS 1899, 109.

⁴⁹⁷ Sobre el personatge i la seva vessant de col·leccionista, vegeu FOLCH 1931, 196-200, a més de les dades que s'apleguen a BARRACHINA 2002, 41; DOMÈNECH 2014, 129-133; SÁNCHEZ 2014, 431.

⁴⁹⁸ BOFARULL 1902, 122, cat. 1383.

⁴⁹⁹ BARRACHINA 2002, 29, fig. 4.

monogràfica dedicada a *primitius catalans*⁵⁰⁰. El crític Joan Sacs (Feliu Elias), les descrivia en aquests termes:

«Per fi, dues grans taules, una Verge amb l'infant potser influïda per Castella, la qual sembla i no sembla castellana, i una parella de Sants amb donadors, obra que els visitants lloen molt però que a nosaltres ens sembla per tots conceptes secundària i bastant manufacturada, ço és, obra en part adotzenada, en la qual intervingueren almenys dos pintors, un de bo i un altre de mediocre: els ropatges dels petits personatges, per exemple, són de mà de mestre, mentre que el restant (...)»⁵⁰¹.

En un segon article que va dedicar a la mostra, Sacs va incloure dues fotografies dels compartiments de Cervera, a més d'una imatge de la Dormició del retaule de Montanyana (cat. 22) —alguns compartiments del qual també havien estat adquirits per Valenciano—, tot i que els darrers els atribuïa, equívocament, a Pere Espallargues. Sobre les taules de Cervera, Sacs afegia una llarga —i un xic desenfocada— digressió de tipus estilístic, criticant la qualitat del pintor que les va executar i possibilitant la intervenció d'un segon mestre de menys qualitat:

«En aquesta exposició veiem, per exemple, en el gran díptic de *Sant Vicenç Ferrer, la Verge i els petits donadors*, un exemple perfecte d'aquesta col·laboració. Exemple colpidor perquè en la seva part principal, em gairebé la totalitat, l'obra és de mà adotzenada i inexperta; l'estil és marcadament quatrecentista, i la factura inepta, particularment en la representació dels ropatges de les figures santes, que són de grandària aproximada al natural. En un extrem de la taula de *Sant Vicenç Ferrer* hi ha, a manera d'evocació, una diminuta imatge del Crist sedent; aquesta i també les petites imatges dels donadors, així com la petita figura del Jesuset en braços de la Verge, totes elles mediocres, van abillades amb vestidures dibuixades i pintades de mà de mestre dintre del més pur estil internacional trescentista. Es evident que en aquesta obra el pintor més actiu, per no dir el principal, no sabia representar els ropatges, particularitat verament difícil entre les més difícils de la pintura; i si la pintura de ropatges de grandària natural es difícil, molt més ho es la dels ropatges de petita dimensió. En la pintura d'aquest díptic el pintor que degué figurar com autor nominal de l'obra es veié amb cor de representar els ropatges de les dues santes figures de grandària natural, cosa que encara és més comprensible si es té en compte que són dues figures dempeus: el pintor eixí del pas com tots els pintors dolents de ropatges, representant els plecs per mitjà d'uns cilindres verticals i paral·lels que van de dalt a baix del cos com les estries d'una columna. Per a representar els ropatges de les figures petites no es veié amb cor, no solament a causa de la petitesa dels ropatges, sinó perquè totes aquelles esmentades figuretes estan assegudes o agenollades, cosa que complica endiablament el joc dels ropatges, els plecs que van i vénen en totes direccions sense ocultar el cos que en va vestit, ans accentuant-lo, revelant-lo al través de la roba, a la manera clàssica dels grecs i romans. Aleshores, és clar: el nostre infeliç pintor hagué de recórrer a algun vell mestre rerassagaten aquell estil de les escoles *passades de moda*, d'aleshores que en el segle anterior es dibuixaven els ropatges del natural. I tot això és tant patent quan hom ho remarca en aquesta obra que l'esperit en rep una de les més colpidores i emocionants lliçons

⁵⁰⁰ AINAUD-GUDIOL 1942, nota 28.

⁵⁰¹ SACS 1935, 8.



d'estètica i d'història de l'art...; fins estic per dir que l'historiador de l'espiritualitat s'emocionarà»⁵⁰².

El 1938 els compartiments ja es trobaven en mans de Josep Fontana⁵⁰³, que els devia adquirir a Valenciano. Van romandre en mans d'aquest col·leccionista fins el 1976, quan la col·lecció en bloc va ser donada al Museu Nacional d'Art de Catalunya⁵⁰⁴.

Si passem a descriure els diferents compartiments que van integrar el retaule, el primer que hem de dir és que el museu barceloní custodia dos que es corresponen amb el compartiment central i un dels carrers laterals de l'obra, amb figures de cos sencer (fig. 218). Al primer trobem una representació de la Mare de Déu i el Nen, i era el que devia presidir el conjunt. Ella duu túnica amb decoracions de brocat i mantell de color fosc amb ribet daurat. A part del nimbe i la corona, presenta com atributs un estel a sobre del mantell, el creixent de lluna als peus i els raigs solars que sorgeixen de la seva esquena. A la seva mà dreta mostra una pera i amb el braç esquerre sosté Jesús, que duu una túnica de color rosat i agafa amb la mà un filacteri en què es pot llegir «Salvabo vos».

L'altra taula del museu barceloní correspon al compartiment principal del carrer lateral dret del retaule, i mostra una representació de sant Vicenç Ferrer acompanyat dels donants de l'obra, que apareixen agenollats als seus peus. El sant valencià vesteix el característic hàbit que l'identifica com a membre de la comunitat de predicadors, amb túnica i escapulari blancs i capa de color negre. Duu a la mà esquerra un llibre on es llegeix «Timete deum et date ille honorem quia veniet hora iudicium eius. Sanctus Vicencius ora», mentre amb l'altra assenyala la visió dins una màndorla de Crist Jutge amb les nafres de la Passió i assegut sobre l'arc de sant Martí. Als extrems inferiors de la màndorla, dos àngels fan sonar trompes cridant a judici. Pel que fa als donants, un home i una dona d'edat avançada, dirigeixen la mirada vers la representació mariana de l'altre compartiment, tot suplicant una intercessió materialitzada en un filacteri en què llegim «Salva nos domine ihu».

La tercera taula que ens ha pervingut del conjunt original es localitza avui al Musée des Arts Décoratifs de París (fig. 220). Es tracta de la professió de sant Vicenç Ferrer, episodi que es desenvolupa dins un edifici religiós, just al davant d'un altar presidit per un retaule dedicat a l'aparició dels apòstols Pere i Pau a sant Domènec. Una gran quantitat de frares presencien

⁵⁰² SACS 1936, 7.

⁵⁰³ POST 1938, 275.

⁵⁰⁴ AINAUD 1976, núm. 114.749, s. p.

l'acte, que sembla oficiat pel dominic que duu birret, auxiliat pels dos acòlits que es disposen a imposar l'hàbit a Vicenç. A l'esquerra de la composició, esdevenen igualment testimonis d'excepció un grup nombrós de personatges laics ricament abillats.

El quart compartiment al que ens hem de referir es troba en parador desconegut, i se'l coneix per una antiga reproducció cromolitogràfica (fig. 221), com ja hem apuntat. Es representa un episodi en què sant Vicenç Ferrer calma els ànims de dos bàndols enfrontats, els integrants dels quals van armats amb cotes de malla, espases i escuts. A primer terme, l'acte de pacificació és manifesta en el gest del sant, que convida a que dos dels personatges s'abracin, mentre els altres fan el mateix. En un segon pla, presencien l'esdeveniment una munió de personatges entre els que identifiquem algun altre frare dominic. Al fons, una sèrie d'edificis serveixen d'emmarcament al succés, que transcorre al bell mig d'una vila o ciutat.

Presentem com a novetat un compartiment de retaule amb la representació de sant Antoni Abat que, molt probablement, va formar part de l'obra (figs. 222-223). La presència d'aquest sant al retaule de Cervera podria explicar-se pel mateix promotor, Antoni Cabeça, ja que era el seu patró i va esdevenir habitual a la Baixa Edat Mitjana que els promotors de retaules fessin incloure representacions dels mateixos a les obres que costejaven. La taula no ha arribat íntegra fins als nostres dies ja que ha estat serrada, segurament pels seus quatre costats. Mostrava al sant dempeus i, en origen, de cos sencer. Avui, tanmateix, de la figura només conservem fins una mica abans de l'alçada dels genolls. Com es d'habitud, el sant apareix efigiat com un ancià de tupida i llarga barba blanca. Va abillat amb l'hàbit talar de color fosc de l'orde dels antonians, i duu al cap una còfia amb orelles. Es recolza sobre un garrot rematat amb una peculiar doble voluta, mentre amb els dits de la mateixa mà sosté un cordill del qual penja l'esquella que duien els eremites per foragitar els dimonis, la mateixa funció que tenien els asperges que pengen del cíngol. Amb la mà dreta sostre un llibre en el qual pot llegir-se una inscripció amb una primera part de difícil lectura, i una segona en què s'invoca a la intercessió del sant: «(...) Intercesio nos quesumus domine beati Anthoni Abattie».

El sant apareix ubicat davant un ampit arquitectònic idèntic al que apareix al darrere de la Mare de Déu i el Nen i de sant Vicenç Ferrer, perfilat amb el mateix tipus de carreuat i amb la mateixa motllura superior. Per sobre de l'ampit trobem un fons daurat amb motius punxonats que imiten els teixits de brocat, i que repeteixen fidelment les formes i els detalls que trobem als dos compartiments esmentats (fig. 224). Fins i tot, en totes tres taules retrobem un petit motiu a base de cinc punts que es distribueix aleatòriament per tota la superfície. El sant, a



més, duu un nimbe de cercles concèntrics amb motius vegetals al bell mig, igualment idèntic al de la Maria i sant Vicenç Ferrer (figs. 219 i 223). L'estil del rostre, no cal dir-ho, és el propi de Pere Garcia, amb els estilemes que caracteritzen les obres d'aquest període. La simple comparació amb el sant Antoni Abat de Bellcaire d'Urgell (cat. 6) (fig. 223) o amb el conservat al Williams College Art Museum (Williamstown, Massachussets, EUA) (cat. 19) (fig. 235)⁵⁰⁵, demostra fins a quin punt ens trobem davant treballs similars executats, molt probablement, pels mateixos anys.

La morfologia física de la taula sembla que també pot emprar-se per defensar la seva procedència ceriverina. Segons observem a la part posterior, està integrada per dues posts unides a cantell viu (fig. 225), amb la junta reforçada encara amb l'estopa original. Es tracta del mateix sistema constructiu que els compartiments conservats al Museu Nacional d'Art de Catalunya, que també es troben integrats per dues posts i reforçats de la mateixa forma⁵⁰⁶. Detectem, a més, que l'espai entre els travessers devia ser similar, tot i que caldria una comprovació conjunta per poder confirmar si aquesta distància s'adiu entre els diferents compartiments. Les mides del compartiment també permeten mantenir viva la nostra hipòtesi. El sant Antoni Abat mesura 65,5 d'alçada i 57,5 cm d'amplada. Aquest darrer amidament coincideix amb l'amplada dels compartiments narratius que, en el cas de la professió de fe de sant Vicenç Ferrer, és de 56 cm. L'amplada conjunta de les dues taules del Museu Nacional d'Art de Catalunya és de 125,7 cm, i donat que caldria descomptar les dimensions de la fusteria moderna que les emmarca, això ens situa davant unes mides similars.

Els compartiments conservats i coneguts ens fan pensar en una estructura de retaule dividida en tres carrers, amb el central presidit per la taula de la Mare de Déu i el Nen i rematat per una taula cimera que segurament mostrava el Calvari. La taula amb sant Vicenç Ferrer i els donants integraria el carrer lateral dret, mentre que el compartiment amb sant Antoni Abat s'ubicaria al de la banda esquerra. Ho podria confirmar la posició del sant, que mira cap a la dreta de l'espectador, és a dir, cap a la part central del retaule, a l'igual que el sant Vicenç Ferrer. Malgrat el que s'ha dit, els compartiments narratius s'emplaçaven a la part baixa del moble, al bancal, i les mides del panell parisenc així semblen confirmar-ho, ja que la seva amplada

⁵⁰⁵ Per a la iconografia del sant, els seus atributs i el tipus de representació en les obres de Pere Garcia remetem a l'apartat d'aquest catàleg en què estudiem el compartiment del retaule de Bellcaire d'Urgell (cat. 6).

⁵⁰⁶ Vegeu una imatge de la part posterior de les taules del Museu Nacional d'Art de Catalunya a MACÍAS 2013, fig. 107.

coincideix amb la de les taules superiors⁵⁰⁷. Aquesta estructura ens situa davant un model de retaule petit que Pere Garcia va repetir en dos conjunts de cronologia posterior avui conservats al Museu de Lleida: diocesà i comarcal, el de Sant Ponç, la Mare de Déu i Sant Macari de Vall-llebrera (cat. 27) (fig. 306), i el de la Mare de Déu, Sant Fabià i Sant Sebastià originari de Portaspana-La Puebla del Mon (cat. 38) (fig. 353)⁵⁰⁸.

Són molts els atractius que el conjunt cerverí presenta des del punt de vista de l'anàlisi iconogràfica. Ha cridat l'atenció dels especialistes la representació de la Mare de Déu amb els atributs de la *Mulier Amicta Sole* que s'esmenta a l'Apocalipsi: «Al cel aparegué un gran prodigi: una dona vestida de sol, amb la lluna sota els peus, que damunt del cap duia una corona de dotze estrelles (...)» (Apocalipsi, XII, 1). Aquests atributs són la lluna, els raigs solars i l'estel del mantell. El fet d'aparèixer envoltada pel sol seria una evocació del seu esplendor i de la veritat que representa, mentre que el creixent lunar es podria identificar com una oposició entre allò terrenal i allò celestial. Els dotze estels, altrament, s'han posat en relació amb els apòstols i amb les dotze virtuts o prerrogatives de Maria⁵⁰⁹.

Va ser a partir dels texts de sant Bernat de Claravall —especialment el sermó de la *Domenica infra octavam Assumptionis*— que la dona vestida de sol es va associar fortament a la Mare de Déu, mercès a la interpretació dels esmentats versos apocalíptics com a triomf de Maria sobre el pecat. La identificació entre *Mater Ecclesia*, *Virgo Maria* i *Mulier Amicta Sole* va ser avançada a Occident per Haymon d'Auxerre abans del 850, però va ser sant Bernat el primer en relacionar els estels amb les virtuts marianes⁵¹⁰. Francesc Eiximenis ho va recollir i va elaborar un llistat rimat al llibre tercer de la seva *Vita Christi*: «predestinada, figurada, prophetada, renunciada, formada, dotada, nada, nomenada, ordenada, deputada e consagrada, maridada, empenyada». Per la seva part, Isabel de Villena va fer seva la divisió d'Eiximenis i la va posar en boca de l'arcàngel sant Miquel, que en el seu relat és l'encarregat d'oferir a la Verge una «(...) corona de dotze murons, e sobre cascú de aquells resplandeix una stela de singular

⁵⁰⁷ Monique Blanc opina que la taula de París no pot ser un fragment de predel·la degut a la presència del treball de fusteria de la part superior, i per això la considera un compartiment superior d'un carrer lateral (BLANC 1998, 71). L'argument no és pas conclusiu, atès que hem conservat un bon nombre de predel·les amb compartiments que presenten aquest tipus de decoració. Sense anar més lluny podem citar un bancal atribuït al Mestre de Vielha del mateix museu parisenc, entre molts altres.

⁵⁰⁸ Així ho ha assenyalat MACÍAS 2013, 140.

⁵⁰⁹ GONZÁLEZ 1989, 541-551; GARCÍA 1995, 187-189; BOTO 2002-2003, 69. Sobre el tema vegeu també TRENS 1946, 56-60; VETTER 1958-1959, 32-71, *non vidimus*; VETTER 1962-1963, 367-417; CUTLER 1966, 117-134; GRABAR 1968, 335-341; BERGAMINI 1989-1990, 80-112; MELERO 1994, 166-173; MENTRÉ 1994, 79-86; MICHAEL 1996, 8-14; BOTO 1999, 327-347.

⁵¹⁰ BEAL 1996, 209-225; LOBRICHON 1996, 407-439; BOTO 2002-2003, 62.



claredat significant les vostres excel·lències e dignitats, les quals són sen par. La primera és, Senyora, que sou eternalment predestinada (...) La segona, que vostra mercè és stada figurada (...)»⁵¹¹.

Quan ens hem referit a la Mare de Déu de Bellcaire d'Urgell (cat. 6) hem incidit en diferents tipus marians que adopten en la seva configuració iconogràfica els elements astrològics de la dona apocalíptica. Aquests acostumen a aparèixer associats a algunes representacions de la Verge de la Humilitat i de la Llet, sobretot a partir del segle XIV⁵¹². Més endavant, el vincle es va establir també amb la dona que es descriu al *Càntic dels Càntics*⁵¹³, i d'aquí que des d'inicis del segle XV la imatge servís per il·lustrar les oracions dedicades a la Immaculada Concepció⁵¹⁴. Altres tipus marians per als que podem afirmar el mateix són la *Regina coeli o angelorum*, la Verge Assumpta i la del Roser. En la difusió de tots ells van jugar un paper important els gravats germànics que van proliferar per tota Europa a partir de la segona meitat del quatre-cents⁵¹⁵.

No són pocs els casos en què el tipus icònic descrit apareix en obres vinculades als dominics, que des del segle XIV van promoure fórmules iconogràfiques marianes de diferent tipus. Contraris a la teoria de la Immaculada Concepció, és aquest el context en què cal entendre la representació ceriverina, ja que és força improbable que una obra amb connotacions immaculistes es destinés a un altar d'una església dels predicadors⁵¹⁶. A més, i com ha deduït

⁵¹¹ HAUF 1987, II, 113-114.

⁵¹² SIMI 1994, 77-83. Segons Boto els atributs astrològics de la dona apocalíptica s'associen a la Mare de Déu de la Humilitat per predicar les propietats cosmològiques de la llet maternal de la Verge, que nodreix tant a Crist com als fidels (BOTO 2002-2003, 72). Per a l'associació, vegeu també MENTRÉ 1994, 79-86; GARCÍA 1995, 195; MICHAEL 1996, 8-14.

⁵¹³ «Qui és aquesta que s'alça com l'aurora, bella com la lluna, esplendent com el sol, imponent com una formació d'esquadrons?» (Càntic dels càntics, 6, 10). Cfr. YARZA 1991c, 168.

⁵¹⁴ A finals de la centúria van aparèixer a l'àrea germànica una sèrie de gravats amb la imatge de la Verge com a dona apocalíptica que, en ocasions, anaven acompanyats d'oracions de tall immaculista (MÂLE 1908, 217 i ss.; LEVI D'ANCONA 1957, 5-13 i 27; RINGBOM 1962, 326-327; VETTER, 1962-1963, 367-417; STRATTON 1988, 40-41). En un gradual datat cap al 1515 de l'arxiu del monestir de Saint-Truiden (Bèlgica), a la caplletra del *Gaudeamus* (fol. 82v) es va incloure una representació de la Verge amb el Nen, amb els raigs i la lluna als peus. La festa de la Immaculada, típica dels monestirs franciscans, s'iniciava amb aquesta oració (ANCIÀUX 2002, fig. 5). A diferència del que s'ha dit (STRATTON 1988, 15), no és cert que durant el segle XV la lluna als peus de la Verge faci referència a la Immaculada, atès que cal analitzar en cada cas el context en què apareix.

⁵¹⁵ BOTO 2002-2003, 80. Una xilografia germànica de cap a 1460-1470 presenta nombroses analogies amb la nostra representació, especialment en la màndorla de llum que envolta les figures, la posició de la Mare de Déu, i el detall de la fruita que sosté amb la ma (HIND 1963, I, 112, fig. 47).

⁵¹⁶ YARZA 1991c, 166-168; BOTO 2002-2003, 81. Nicolau Eimeric va ser el gran baluard dominic en la crítica a les teories puríssimes, però dins el mateix orde hi havia personatges de pes que eren partidaris del contrari, entre els que es trobaven sant Vicenç Ferrer i Antoni Ginebreda. El darrer mantenia relacions amb la *Confraria de la casa del senyor rey*, institució vinculada al casalici reial que

Yarza per al retaule de la cartoixa de Miraflores, que inclou una imatge amb aquestes característiques, cal tenir present que en les primeres representacions immaculistes sempre es representa a la dona-Maria, sense el Nen⁵¹⁷. Com a contraposició a aquelles imatges de tall immaculista proposades pels franciscans, els dominics van emprar representacions com la Mare de Déu de la Humilitat i, més endavant, la del Roser, sempre amb els atributs astrals⁵¹⁸.

En relació amb la *Mulier Amicta Sole*, al Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg es custodia un díptic del Mestre de Hallein de cap a 1453 en el qual veiem un Calvari i una dona vestida de sol amb sant Joan als peus, la presència del qual posa de manifest la visió apocalíptica de l'Evangelista.⁵¹⁹ Els valors semàntics d'aquesta imatge poden ser traslladats a la Mare de Déu del retaule de Cervera, ja que és molt probable que aquest compartiment tingués a sobre una Crucifixió, amb la qual cosa es llença un missatge similar a la lectura conjunta de la Dormició-Assumpció i el Calvari que s'oferia al retaule de Peralta de la Sal (cat. 20). En aquest sentit, ambdues obres mostren un mateix rerefons simbòlic que emfasitza el paper corredemptor de la Mare de Déu i el retrobament de Mare i Fill⁵²⁰.

Es posen de manifest connotacions del mateix tipus en una miniatura inclosa en un *Ofici de la Mare de Déu* procedent del monestir de Nuestra Señora de Guadalupe (Museo de Libros Miniados, llibre núm. 46), datat al primer terç del segle XVI. Al foli 8v apareix una Mare de Déu amb el Nen amb els atributs de la dona apocalíptica, la lluna als peus, corona i raigs solars. Maria sosté un fruit amb una de les mans, com veiem a Cervera. Un altre aspecte que remet al conjunt cerverí i al paper intercessor de la Verge és la presència de dos donants agenollats⁵²¹.

venerava la concepció sense màcula de Maria (GUIX 1954, 265-269; PERARNAU 1984, 93; PLANAS 1995, 95-105).

⁵¹⁷ YARZA 2001a, 221.

⁵¹⁸ SIMI 1994, 78-79; GARCÍA 1995, 195; CRISPÍ 2000, I, 417-418. També vinculada als dominics tenim l'Aparició de la Verge que Pedro Berruguete va pintar per al monestir de Santo Tomé d'Àvila (SILVA 2001, 241, lám. 83), avui interpretada com la representació del cant del *Salve Regina* efectuat per una comunitat dominica (ITURGAIZ 1998, 62; YARZA 2004a, 266-268). Una escena paral·lela, cronològicament anterior (1442), es va incloure al saltiri i llibre d'hores d'Alfons el Magnànim (British Library, ms. Add. 28962, fol. 263v) (ESPAÑOL 2002-2003, 113).

⁵¹⁹ VAN OS 1994, 151. Citat per RUIZ 2002-2003, 194, nota 138.

⁵²⁰ Trobem una associació similar al Díptic del Calvari i de la Coronació de Maria atribuït a Jaume Ferrer I, una obra la iconografia de la qual s'ha posat en relació amb la del díptic de Joana de França conservat al Musée Condé de Chantilly, executat per l'obraorador de Rogier van der Weyden. En una de les ales veiem a la promotora postrada als peus de la Mare de Déu Apocalíptica en companyia de sant Joan Baptista, mentre que a l'altra taula es va escenificar la Crucifixió de Crist. Vegeu PUIG 2008, 583 i 585.

⁵²¹ La Mare de Déu de la miniatura és una còpia de la imatge flamenca que presideix el cor del monestir des del 1499. Vegeu MOGOLLÓN 2005, 608-610, cat. 308.



Ja sense els donants, pot esmentar-se també la Mare de Déu i el Nen que localitzem a sobre de la porta que dona a la Clausura de la Cartoixa de Miraflores, obra atribuïda a Gil Silóe⁵²².

Un altre dels aspectes en el qual han aprofundit els autors que s'han referit al retaule de Cervera és el de les seves connotacions funeràries⁵²³. El missatge soteriològic que transmetia l'obra era molt evident, i ha estat confirmat en data recent per la documentació⁵²⁴, que ha certificat que va ser un encàrrec derivat de les darreres voluntats d'Antoni Cabeça, amb qui cal identificar el donant masculí representat als peus de sant Vicenç Ferrer. El promotor, acompanyat de la seva muller, s'adrecen a Jesús-Nen demanant-li misericòrdia en l'hora de la mort, súplica que es materialitza en el filacteri en què llegim «Salva nos domine Ihu», i que Ell respon amb un «Salvabo vos», com podem apreciar en un segon filacteri. Segons Ruiz, aquesta inscripció al·ludeix a l'oració *Stella coeli*, amb la qual es demanava la intercessió de Maria i Crist. El missatge intercessor marià es reforça amb el fet que Ella sostingui una pera a la mà, la qual pot al·ludir a la salvació que sol·liciten els promotors del retaule⁵²⁵. Quelcom similar pot afirmar-se per a la Mare de Déu amb el Nen que apareix al Llibre d'Hores de Catalina de Cleves (The Morgan Library and Museum, ms. 945, fol. 1v), en el qual la propietària del llibre està agenollada davant la Maria envoltada de raigs solars i duu un filacteri en què li demana que es recordi d'ella⁵²⁶.

La presència de donants en obres dedicades al frare valencià amb connotacions funeràries és un fet habitual. Hem de tenir present que era un bon advocat en l'hora de la mort, i que els retaules a ell dedicats fàcilment s'adaptaven als entorns soteriològics que els van generar. Vicenç Ferrer era recordat per la seva prèdica apocalíptica, en el marc de la qual feia múltiples al·lusions al judici particular de cada ànima i a la vida d'ultratomba⁵²⁷. El discurs escatològic del valencià s'articulava a partir de la imminent arribada de la fi del món, la qual obligava a tothom a estar preparat i a seguir un camí cristià adequat que facilités el traspàs⁵²⁸. Aquesta voluntat del promotor de figurar ben a prop del sant valencià la retrobem en una taula segurament toscana de cap a 1480 (col·lecció particular), en la qual als peus de Vicenç es va efigiar una

⁵²² CALZADA 2001, 395-402.

⁵²³ El primer en detectar-ho va ser YARZA 1991c, 166-168. Incideix en la qüestió RUIZ 2002-2003, 195.

⁵²⁴ LLOBET 2013, 157-161.

⁵²⁵ RUIZ 2002-2003, 195-197.

⁵²⁶ Aquest paral·lel ja va ser apuntat per YARZA 1991c, 168.

⁵²⁷ Rodríguez Barral ha relacionat els donants de la taula de Cervera en un sentit similar al que cal donar a la presència de donants en el marc de representacions del Judici Final. Al primer cas, allò que es fa és reclamar la intercessió d'un sant que esdevé bon advocat per a la qüestió d'ultratomba, mentre que en l'altre es demana benevolència a Crist, el Jutge Suprem del més enllà (RODRÍGUEZ 2003, 423, nota 53).

⁵²⁸ TOLDRA 2000; RODRÍGUEZ 2003, 50-59; RODRÍGUEZ 2007, 66-69, fig. 15.

donant femenina acompanyada d'una inscripció que la identifica: «Questa fegura a facta (...)e Iulia de (...) oa(...)rea alias Mach(...) va devotione»⁵²⁹. Ho veiem, igualment, en una taula de la Pinacoteca Nazionale de Gubbio, que esdevé una de les imatges italianes més semblants a la de Cervera⁵³⁰; a una pintura d'Antoniazio Romano de cap a 1494 del convent de Santa Sabina a Roma⁵³¹; i, entre altres, en un retaule del Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte a Nàpols relacionat amb Befulco Pietro. La documentació, altrament, posa de relleu que aquest costum d'efigiar-se devia ser habitual entre els promotors de retaules amb connotacions funeràries i d'advocació vicentina. En aquest sentit, els donants també es van fer representar a la vora del sant al compartiment central de la predel·la de retaule que el pintor Ramon Gonsalvo va executar per al monestir de predicadors de la Seu d'Urgell, una obra que es va contractar el 1459⁵³², el mateix any en què segurament es va signar la capitulació del retaule de Cervera. El mateix podem dir del retaule que els executors testamentaris de Luis Roldán van enllestir el 1457, destinat a la capella que el mateix personatge havia fet erigir al creuer del monestir dels dominics de Saragossa, una obra en la qual el promotor també es va fer representar⁵³³.

Encara que al retaule de Cervera els donants no s'adrecen directament a Maria, cal interpretar que la representació emfatitza la funció intercessora de la Mare de Déu, ja que la base teològica sobre la qual se sustenta el missatge respon a que era la mare del Redemptor⁵³⁴. Amb tot, la presència a la taula immediata de sant Vicenç Ferrer pot afegir altres significats a la imatge, ja que en un dels seus sermons esmenta que el dia del Judici Final Crist es farà acompanyar de la seva Mare, que apareixerà asseguda a la seva dreta actuant com a consellera i/o co-jutjessa⁵³⁵. A més, com ha destacat Boto per a la representació cerverina, els dominics van difondre d'una manera especial un tipus marià que remarcava les qualitats de Maria com a intercessora soteriològica en l'hora de la mort. Es tracta d'un prototip que incorporava els atributs de la *Mulier amicta sole*, donat que l'argument apocalíptic era especialment adient per remarcar la seva dimensió sobrenatural. La imatge no duia implícita

⁵²⁹ *Sotheby's* 2003, 41, cat. 163; VELASCO 2008a, 250-251, fig. 4.

⁵³⁰ Remetem a la fotografia de la Fondazione Federico Zeri (Università di Bologna), ref. 15290.

⁵³¹ DE SIMONE 2011, 188-199.

⁵³² MADURELL 1946, 324, doc. 21.

⁵³³ CRIADO 1989, 312, nota 6.

⁵³⁴ VLOBERG 1938.

⁵³⁵ FERRER (1971-1988), VI, 279. Vegeu RODRÍGUEZ 2003, 57, que comenta les possibles repercussions del sermó vicentí en la pintura del moment. Per a la presència de la Mare de Déu en l'obra del frare valencià, vegeu AGRESTI 1953, 3-25; GARCÍA 1963, 89-100; SAURAS 1972, 43-69; VIERA 1991, 173-180. Sobre el marianisme de l'orde de predicadors, vegeu AMATO 1998.



l'extinció del temps terrenal ni la destrucció imminent del món, sinó que enaltia la figura de la Dona-Església i el triomf del Regne de Crist així com la derrota de Satanàs⁵³⁶.

Serà la incorporació de la figura de sant Vicenç Ferrer la que atorgarà definitivament al retaule un contingut mil·lenarista⁵³⁷. En un altre capítol d'aquesta tesi exposem com l'origen de l'encàrrec ha de veure amb una combinació de factors que arrenca amb la canonització del sant el 1455, i que segueix amb l'acord del consell de la vila del 5 de gener de l'any següent de fer «solemnitat, capella e retaule» per commemorar-la. Amb tot, i per motius que desconeixem, la realització de l'obra no va iniciar-se fins el 1459, arran d'una disposició testamentària d'Antoni Cabeça, carnisser de Cervera. El retaule restava enllestit abans del 27 d'octubre de 1460, moment en què Pere Garcia va cobrar el darrer pagament per l'obra⁵³⁸. Per tant, és molt evident que hi ha una relació causa-efecte entre la canonització i la materialització d'aquest projecte pictòric.

Com ja hem apuntat, la presència del sant valencià en un retaule de claríssimes ressonàncies soteriològiques té a veure amb les seves enceses prèdiques de contingut mil·lenarista, que es veuen reflectides, per exemple, en la visió del Crist del Judici que acompanya al sant i, també, en la inscripció del llibre que sosté amb la mà esquera en un dels compartiments del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fill d'una família acomodada d'origen gironí, Vicenç Ferrer va néixer a València el 1350 i va morir el 1419 a Vannes, a la Bretanya francesa⁵³⁹. Va professar a l'orde dominicana el 1367. Es va formar a València, Barcelona, Lleida i Tolosa de Llenguadoc, i va arribar a exercir com a docent de Lògica a l'Estudi de Teologia que els dominics tenien a Lleida. Sempre va ser un personatge altament influent, i va jugar un rol polític de primer ordre en diferents sectors. Va participar activament al Cisma d'Occident i es va posicionar clarament a favor del sector avinyonès i, en concret, del seu amic Benet XIII, el Papa Luna, que el va

⁵³⁶ BOTO 2002-2003, 66-67. Per aquest fet, l'autor estableix com a paral·lel per a la nostra taula la *Nostra Dona de la Bona Mort* del monestir de dominics de Palma, pintada per Rafael Mòger vers el 1480, que presenta una túnica negra estelada i la corona de dotze estels (BOTO 2002-2003, 78). Per a la taula mallorquina vegeu LLOMPART 1977-1980, I, 80-82 i III, 116-118.

⁵³⁷ Bona part de les argumentacions i conclusions que desenvolupem en les pàgines que segueixen estan extretes de VELASCO 2008a 235-268 i VELASCO 2008b, 395-436. Sobre la iconografia del sant, a banda de la bibliografia que recollim en les notes que segueixen, vegeu les aportacions que s'efectuen a RUSCONI 2008, 195-214.

⁵³⁸ Vegeu el subapartat «6.3. El retaule de Sant Vicenç Ferrer de Cervera (1459-1460)».

⁵³⁹ La bibliografia vicentina és amplíssima. Remetem, en aquest sentit, a dos treballs nostres (VELASCO 2008a 235-268 i VELASCO 2008b, 395-436) en els quals recollim els principals títols i oferim un estat de la qüestió bibliogràfic. Aquests dos treballs seran la base de les qüestions que desenvoluparem en les pàgines següents al voltant del personatge.

nomenar confessor i penitent apostòlic⁵⁴⁰. Això li va permetre recórrer bona part d'Europa predicant i advertint la població de la imminent arribada del Judici, fet que s'ha convertit en la més coneguda de la seva personalitat.

Agitador de masses amb gran carisma, els sermons en què carregava contra els jueus van arribar a motivar brots d'antisemitisme amb final tràgic. Tot i que hi ha unanimitat entre els especialistes en afirmar que l'objectiu primer dels seus sermons era aconseguir la conversió de jueus i musulmans, el tema que més degué incidir en la mentalitat col·lectiva, i que a la llarga s'ha convertit en el més conegut del seu repertori, és el de l'adveniment de l'Anticrist i el Judici Final. Cal recordar, no obstant, que el sant no va pronunciar sermons de tall apocalíptic fins que va iniciar la seva legació *a latere Christi*, per abandonar el tema el 1415, abans de l'obertura del Concili de Constança i del restabliment de la unitat de l'església. Per tant, la seva predicació sobre l'Anticrist i la fi del món s'entén estrictament en el context del Cisma d'Occident⁵⁴¹.

Fonamentals són els vincles que Vicent va mantenir amb la casa reial d'Aragó⁵⁴², per exemple, amb la seva designació com a confessor de Violant de Bar, muller de Joan I. Tanmateix, les relacions més intenses les va tenir amb els Trastàmara castellans, amb els que ja havia establert forts lligams arran del Cisma. Això el va portar a intervenir al Compromís de Casp (1412), en què va ser un dels tres representants del regne de València. Va recolzar Ferran d'Antequera que, un cop va pujar al tron, va intensificar més la relació amb el frare valencià, fins al punt d'oficiar Vicenç una missa a la capella del palau reial de València que commemorava el descobriment de les maquinacions que Margarida, la mare de Jaume el Dissortat, estava realitzant per assassinar el monarca⁵⁴³. Els Trastàmara van correspondre de manera fidel aquest suport concedit a Casp, de manera que Alfons el Magnànim es va convertir en un dels grans promotors de la posterior santificació del personatge⁵⁴⁴.

La canonització va duu implícita una sèrie de celebracions en viles i ciutats de la Corona d'Aragó, però també fora de la Península. És el cas de Vannes, a la Bretanya francesa, on Vicenç va morir i va rebre sepultura. En arribar a l'etapa final de la missió apostòlica iniciada el

⁵⁴⁰ MONTAGNES 1980, 607-613.

⁵⁴¹ FUSTER 2004, 214-224; MCGINN 1994, 180.

⁵⁴² MARTÍNEZ 1955.

⁵⁴³ DIAGO 1600, fols. 341-342; SANCHIS 1896, 363; MARTÍNEZ 1955, 77-79, docs. 46-47. El monarca s'adreçava al sant, fins i tot, per obtenir un aclariment en relació a certs fets miraculosos ocorreguts a Guadalajara (GARGANTA-FORCADA 1956, 183-184; DIAGO 1600, fols. 331 i ss.; MARTÍNEZ 1955, 69-71, doc. 41).

⁵⁴⁴ GENOVÉS 1943, 29-40; RYDER 1992, 498-499.



1399, s'hi va desplaçar a sol·licitud del duc de Bretanya Joan V que, a la vegada, seguia el consell de la seva muller, Joana de França⁵⁴⁵. La seva missió era col·laborar en la restauració religiosa i moral de la regió. El 5 de març de 1418 el sant va entrar a Vannes, el centre polític del ducat bretó, i el van sortir a rebre solemnement els ducs, acompanyats del bisbe Amaury de La Motte i gran quantitat de clergues⁵⁴⁶. És important recordar que l'apostolat de Vicenç Ferrer a la Bretanya serà recordat no només pels seus celeberrims sermons, sinó també pels miracles i guariments obrats, cosa que ens situa davant un prestigiós terapeuta i un sant protector vigorós. Dels miracles que va obrar en aquest territori en resta testimoni a les enquestes per a la canonització efectuades entre 1453-1454, en les quals apareixen guariments de tot tipus⁵⁴⁷. Així, la Bretanya serà la gran beneficiada del seu poder, ja que dels vuit-cents setanta-tres miracles censats pels enquestadors, allà en va fer set-cents⁵⁴⁸.

Durant el sojorn bretó, Vicent va emmalaltir greument i va morir a Vannes el 5 d'abril de 1419, catorze mesos després d'haver arribat a la regió. L'exemplar traspàs es va produir davant la presència de la duquessa Joana, fervent seguidora de la doctrina del frare valencià, la comtessa de Perhoet, la vescomtessa de Rouen i la senyora de Malestret, segons relaten les fonts i els testimonis de l'enquesta bretona⁵⁴⁹. La veneració que sentia la duquessa pel valencià arribava fins al punt que va rentar amb les seves pròpies mans el cos del difunt. L'aigua que va

⁵⁴⁵ Per a la relació de sant Vicenç Ferrer amb el duc Joan V, vegeu CASSARD 1998, 324-330. El 1417 el duc va enviar tres cartes a mestre Vicenç en les quals li sol·licitava la seva presència per instruir en la fe catòlica a ell i al seu poble (BLANCHARD 1887, 3-11; FAGES 1904, testimoni 32; GARGANTA-FORCADA 1956, 237; MARTIN 1975, 317). Esmenten també els primers biògrafs que mentre el sant estava predicant a Bourges, va arribar un missatger enviat pel duc demanant-li que anés a predicar als dominis del seu senyor. Es va dirigir a Tours i allà es va desplaçar un segon missatger que li va demanar el mateix. Comenta el pare Diago que «el santo se fue acercando con mucho gusto por haver entendido del embajador que en aquella tierra estaban la fe y ley de Christo poco menos olvidadas, que si fuera de Gentiles» (DIAGO 1600, fols. 398-401; CASSARD 2006, 82).

⁵⁴⁶ Pel que fa a l'estada de Vicenç Ferrer a la Bretanya, vegeu BLANCHARD 1887, 3-11; BORDERIE 1900, 245-259; BORDERIE 1901, IV, 166-170; MARTIN 1975, 317-323; MARSILLE 1982, 87-93; LEGUAY 1988, 64-65; MARTIN 1990, 29-50; NIEDERLENDER 1993, 71-94; MARTIN 1997, 127-141; CASSARD 1998, 323-343; CASSARD 1999, 167-179; CASSARD 2006, 77-104.

⁵⁴⁷ CASSARD 1998, 323-343. No hem tingut accés a la tesi de llicenciatura que elaborà A. Faure sobre el tema (FAURE 1990). Pel que fa als testimonis del procés, l'obra clàssica és la de FAGES 1904, tot i que hi ha una versió castellana —traducció de Fages— de les enquestes de Tolosa de Llenguadoc, Nàpols i la Bretanya editada per Fuster (*Proceso* 2007).

⁵⁴⁸ MARTIN 1997, 127 i 141, que segueix a NIEDERLENDER 1986, *non vidimus*. Vegeu també MARTIN 1975, 323 i 366; SMOLLER 1998, 431; NIEDERLENDER 1985, 104-113; NIEDERLENDER 1993, 71-94.

⁵⁴⁹ Per a la mort de Vicenç, vegeu CASSARD 1998, 339-340, que efectua una lectura a través dels testimonis de l'enquesta bretona. Quant a les fonts que descriuen el traspàs vegeu, per exemple, el relat de DIAGO 1600, fols. 415-422, en què es relata una mort que s'adiu amb els *topoi* hagiogràfics dictats per altres relats contemporanis (circumstàncies de la mort, com el sant va viure el traspàs, darrers ensenyaments als deixebles o devots, destí de les santes despulles i miracles obrats per aquestes a l'endemà). Sobre aquest tema, vegeu DELARUN 1991, 193-215; SIGAL 1998, 17-40.

emprar va ser beguda per diversos malalts que van ser prodigiosament guarits⁵⁵⁰. A banda, la duquessa es va fer amb la capa del frare i alguna relíquia més que servava amb gran devoció i que, fins i tot, es van emprar en altres guariments⁵⁵¹. Ella mateixa, el 1433, es va fer sebollir a la catedral de Vannes prop del túmul vicentí —*depositio ad sanctos*—, un gest amb el qual cercava beneficiar-se de la protecció del sant⁵⁵².

En morir, la *fama sanctitatis* de la qual mestre Vicenç gaudia en vida com a taumaturg d'èxit va generar a Vannes l'aixecament d'una gran expectació i, per raons de seguretat, el fèretre es va traslladar a la sagristia de la catedral de Sant Pere⁵⁵³. Es va encetar en aquell precís moment una agra polèmica entre els dominics i els clergues de Vannes per la propietat de les despulles, disputa que s'allargaria fins després de la canonització. Emperò, seguint les disposicions del duc Joan V, es va decidir donar sepultura al frare a la catedral, i es va oficiar la cerimònia fúnebre el 8 d'abril. El túmul es va emplaçar al cor, dins una mena de cripta-passadís que comunicava amb el transsepte i que permetia als fidels i pelegrins establir una relació de proximitat amb el cos sant.

Era lògic que se'l sebollís en un monestir de l'orde, però Vannes no en tenia i el més proper es trobava a Guérande, on es va decidir no traslladar-lo en adduir unes sospitoses dificultats del camí que afavorien clarament els interessos del clergat local de Vannes, que ràpidament va saber veure les possibilitats que els oferia el fet de conservar a la vila les despulles d'un personatge com aquell. Pot afirmar-se que la ciutat va ser afortunada amb la vinguda, mort i posterior canonització del personatge, ja que el fet de conservar el seu cos va esdevenir un dels motors del desenvolupament de la ciutat a les acaballes de l'Edat Mitjana⁵⁵⁴. Abans i després de la canonització, la fama del sant i el poder taumatúrgic de les seves despulles

⁵⁵⁰ *Acta Sanctorum* 1675, 509 i 511; GARGANTA-FORCADA 1956, 260-261; DIAGO 1600, fols. 414 i 423; FAGES 1904, testimoni 6. Com ja hem apuntat, va ser la duquessa qui va persuadir el seu espòs per a que convidés Vicenç Ferrer a predicar als seus dominis. Als fets exposats cal afegir un succés miraculós que el sant va obrar encara en vida, coincidint amb el fet que els ducs portessin molts anys sense concebre un fill. Ho van aconseguir gràcies a la benedicció que va efectuar mestre Vicenç amb les seves mans, fent el senyal de la creu a sobre del ventre de la duquessa Joana (FAGES 1904, testimoni 7; CASSARD 1998, 325, nota 10).

⁵⁵¹ SMOLLER 2006, 159-162.

⁵⁵² MOUILLARD 1856, 317; LE MENÉ 1882, 87; BLANCHARD 1889-1895, núm. 2307; MUSSAT 1983, 297; COPY 1986, 183.

⁵⁵³ «Sed & tanta fuit multitudo quae certatim conabatur aut videre aut tangere illud venerandum corpus, quod necessarium fuit, ut inhumatum & multis armatis militibus custoditum triduo teneretur» (*Acta Sanctorum* 1675, 511; GARGANTA-FORCADA 1956, 261).

⁵⁵⁴ En paraules de Jean-Pierre Leguay: «Trois faits majeurs influent sur le déroulement de l'histoire de notre ville [Vannes] à la fin du Moyen Age: l'installation des premiers Montfort dans le nouveau château de l'Hermine et dans des résidences voisines; la venue, la mort puis la canonisation de saint Vincent Ferrer; le développement des premières institutions municipales» (LEGUAY 1988, 62).



ràpidament es van estendre a la perifèria de la Bretanya, i d'aquí que comencessin a arribar a la catedral de Vannes fidels procedents de territoris ben diversos per venerar la tomba vicentina⁵⁵⁵. Són ben il·lustratives les paraules d'Antist quan afirma que al sepulcre arribaven homes: «(...) con cruces y mortajas, diciendo que San Vicente les había resucitado; otros traían al sepulcro los palos con que se sustentaban cuando estaban paralíticos. Otros le presentaban grillos, y otros, imágenes de cera. Por donde se renovó tanto la devoción de allí adelante, que los ciudadanos de Vannes no se iban las tardes a dormir sin visitar el sepulcro»⁵⁵⁶.

L'eficàcia de les relíquies, junt a l'operació propagandística engegada al voltant de la tomba-reliquiari, van motivar que, en pocs anys, aquest culte assolís una dimensió popular equiparable a la de sants autòctons plenament consolidats en els usos devocionals de la població bretona⁵⁵⁷. Un dels principals motius que duia infinitat de pelegrins a visitar la tomba de Vicenç Ferrer era la seva fama i solvent advocacia com a protector antipestífer⁵⁵⁸. L'enquesta per a la canonització efectuada a la Bretanya, a part de parlar-nos sobre múltiples guaricions d'empestats ocorregudes davant del túmul vicentí, recull força testimonis sobre intervencions del sant relacionades amb el tema, encara en vida o ja mort. Entre ells, n'hi ha algun que explica com, cap al 1440-1450, les parròquies dels voltants de Vannes van efectuar pelegrinatges a la seva tomba, perquè estaven afectades per un important brot de pesta. Per tota la Bretanya, fins i tot, s'havia estès el rumor que si no se'l canonitzava l'epidèmia no cessaria⁵⁵⁹. Malgrat tot, com han posat de relleu Leguay i Martin, la formació de la imatge de

⁵⁵⁵ Ho confirma una butlla de Nicolau V del 9 d'octubre de 1451, juntament amb el fet que, als pocs mesos de la seva mort, la tercera part de les deixes dels pelegrins vinguts a la capital es destinessin a l'obra de la catedral de Sant Pere. En algun dels anys posteriors a la canonització les oblacions destinades al nou sant van assolir el 85% del total de les efectuades (MUSSAT 1983, 297; LEGUAY 1988, 65 i 75). A més, aquells que demanaven la intercessió del sant mitjançant les seves relíquies havien de satisfer 5 sous al capítol de la catedral (MOUILLARD 1856, 315-317; MARTIN 1975, 94; MUSSAT 1983, 297; LEGUAY 1988, 65 i 75; LEGUAY 1981, 142 i 347).

⁵⁵⁶ GARGANTA-FORCADA 1956, 270.

⁵⁵⁷ Vicent no va néixer a la Bretanya, però no va ser impediment per a que els bretons l'adoptessin com un dels seus patrons, al cantó de sants com Patern, Gildas i altres. Així, a finals de l'edat mitjana, la seva festivitat es trobava al mateix nivell que la dels sants propis de la Bretanya (LEGUAY 1976, 108-111). Àdhuc, els habitants de Vannes commemoraven la seva mort durant les celebracions de Setmana Santa (LEGUAY 1994, 24).

⁵⁵⁸ Encara que l'enquesta per a la canonització duta a terme a la Bretanya ens presenta un sant taumaturg força polivalent (CASSARD 2006, 97-98), Niederlender va demostrar que entre les guaricions documentades a l'enquesta, el 47% estaven relacionades amb la pesta (NIEDERLENDER 1986, *non vidimus*). No són pocs els fets de la seva vida relacionats amb plagues, tal com recullen els seus hagiògrafs. Miquel Pèrez (1510) transcriu una oració que mestre Vicenç va donar als atemorits membres de la seva companyia mentre sojornaven en una localitat bretona molt castigada per la pesta, a la vegada que els garantia que res els passaria si la resaven cada matí (PÉREZ 1994, s. p.).

⁵⁵⁹ GARGANTA-FORCADA 1956, 270 i 300-303; TEIXIDOR 1999, II, 696-699; NICOL 1906, 141-155; MARTIN 1975, 366; MARTIN 1997, 140; PRIGENT 1992, 473-474; SMOLLER 1998, 433. El fet que l'any

sant Vicenç Ferrer com a protector antipestífer no es troba exempta de manipulacions per part dels monestirs de predicadors de la zona, i rumors com el que acabem d'esmentar així ho semblen confirmar⁵⁶⁰.

Immediatament a la mort de mestre Vicenç les autoritats eclesiàstiques de Vannes i el duc Joan V van demanar que s'iniciés el procés de canonització⁵⁶¹. Una de les primeres accions que es va emprendre va ser la tramesa al papa Martí V —per part de Salomon Périou, conseller del duc— d'un llibre en el qual Henri Le Médec havia anotat tots els fets prodigiosos obrats a Vannes per intercessió taumatúrgica del sant⁵⁶². Després d'un període d'*impasse*, en el 1451 el papa Nicolau V ordenava l'examen de la vida i els miracles censats⁵⁶³, mentre que el duc de Bretanya enviava al Papa una ambaixada sol·licitant l'obertura del procés de canonització⁵⁶⁴. En aquell mateix any, al capítol general de l'orde celebrat a Roma, els capitulars van proposar la canonització, voluntat que es confirmaria el 1453 al capítol general de Nantes i suposaria la veritable arrencada del procés en començar-se a planificar les seves etapes⁵⁶⁵. A partir d'aquell moment tres cardenals van iniciar les investigacions relatives a la vida i miracles del personatge, entre els quals es comptava el valencià Alfons de Borja, el futur Calixt III. La recerca prengué cos en la forma habitual de l'època, amb una sèrie d'*inquisitiones in partibus*

1487 s'apropessin fins a la tomba representacions de les viles de Sené, Treffléan, Ploeren, Saint-Nolff, Saint-Avé, Theix, Sarzeau, Elven i Sulniac, segurament ens situa davant d'una altra mostra de devoció col·lectiva en temps de plaga (LEGUAY 1981 348; PRIGENT 1992, 487).

⁵⁶⁰ Sigui com sigui, un cop canonitzat les capelles i santuaris que se li van dedicar acostumaven a ser de caire terapèutic (MARTIN-LEGUAY 1982, 366).

⁵⁶¹ Per a la implicació dels bretons en el procés de canonització, vegeu POCQUET DU HAUT-JUSSÉ 1928, II, 667-673. Les etapes del mateix són resseguides a *Acta Sanctorum* 1675, 523-524; GARGANTA-FORCADA 1956, 265 i ss.; DIAGO 1600, fols. 426-431.

⁵⁶² GRAND 1901, 418; FAGES 1904, 20 i 22; GARGANTA-FORCADA 1956, 266. Es probable que pugui identificar-se aquest còdex amb un compendi de miracles que el duc de Bretanya va enviar posteriorment a l'infant Enric, germà d'Alfons el Magnànim, cosa que ens parla sobre les relacions establertes entre els Monforts i el casalici catalanoaragonès en el marc de la causa (MARTÍNEZ 1955, 129, doc. 80).

⁵⁶³ GRAND 1901, 75-76; FAGES 1905, 317.

⁵⁶⁴ MARTIN 1975, 419.

⁵⁶⁵ *Acta Capitulum* 1900, 15-25, 28-31 i 258. Els ducs de Bretanya es van implicar de ple en el procés i, fins i tot, van contribuir-hi econòmicament. En aquest sentit, Pere II va costejar les despeses relacionades amb l'esmentat capítol general, i després, al gener de 1454, va fomentar la participació de les parròquies bretones amb una aportació de cinc diners al llarg de l'any (SMOLLER 2006, 159; GÓMEZ 2005, 10-11). La devoció del duc pel sant resta palesa al seu llibre d'hores, en què es va incloure una miniatura amb la seva representació (Biblioteca Nacional de França, ms. Lat 1159, fol. 128v) (RUSCONI 2008, 201, fig. 7).



—enquestes— efectuades a Nàpols, Toulouse, a la Bretanya i Avinyó, de les que conservem els texts, llevat el de la darrera⁵⁶⁶.

Finalment, la canonització va arribar el 29 de juny de 1455⁵⁶⁷, en temps del papa Calixt III, conterrani seu i a qui coneixia personalment. Amb l'elevació als altars es complia una profecia que el mateix Vicenç Ferrer li havia fet anys enrere⁵⁶⁸. Amb aquesta decisió, el pontífex aconseguia l'enaltiment d'un personatge oriünd de la seva pàtria i de la d'Alfons el Magnànim, un altre dels grans impulsors del procés que, amb això, li retornava al frare els favors prestats als Trastàmara en el marc del Compromís de Casp⁵⁶⁹. A instàncies de Calixte III i Marcial Auribelli, Mestre General de l'Orde, entre 1455 i 1456 es va redactar la biografia oficial del personatge, sortida de la ploma d'un home de l'entorn de Ferrante, el fill bastard del Magnànim, el també dominic Pietro Ranzano⁵⁷⁰.

És important tenir present que entre 1418 i 1445 no s'havia produït cap canonització dins l'Església. La primera que va arribar després d'aquest hiatus va ser la del franciscà Bernardí de Siena, el 1450. A l'any següent s'obria el procés per la del dominic Vicenç Ferrer, que arribaria quatre anys després⁵⁷¹. Ambdues van ser rebudes amb gran alegria pel poble i, especialment, pels respectius conterrànies. Emperò, la del frare valencià es va rebre d'una forma especial a Vannes, on es conservaven les despulles del nou sant. Des de la mort de sant Vicenç Ferrer es detectava una devoció més o menys ininterrompuda, però la canonització suposava una oportunitat de renovació i relançament del culte vicentí pel fet de conservar el seu cos. En aquest sentit, la ciutat bretona ho va celebrar el 5 d'abril de l'any següent amb una cerimònia de reconeixement de relíquies que suposà un nou *status* en la consideració del personatge. Hi van assistir el duc Pere II i la seva muller, Francesca d'Amboise, a la vegada que gran nombre

⁵⁶⁶ A la Bretanya es va interrogar a 311 testimonis, 48 a Toulouse, 18 a Avinyó i 28 a Nàpols (MONTAGNES 1992, 331-349). Els estudis més complets sobre les enquestes prèvies a la canonització —centrant-se especialment en la bretona— són els d'Smoller (SMOLLER 1997, 333-359; SMOLLER 1998, 429-454; SMOLLER 2004, 289-308; SMOLLER 2006, 149-176).

⁵⁶⁷ Per a la canonització, vegeu *Acta Sanctorum* 1675, 523-524; FAGES 1904; FAGES 1905, 378-402; ZURITA 1988, VII, 131-133; SMOLLER 1998, 429-454; SMOLLER 2000, 781-803; GÓMEZ 2005, 9-47. Calixte III no va publicar la preceptiva butlla de canonització. Ho va reparar el seu successor, Pius II, el 1458 (*Bullarium* 1731, 379-384; GARGANTA-FORCADA 1956, 316-320; vegeu-ne una traducció a SANCHIS 1896, 434-444).

⁵⁶⁸ NAVARRO 2000, 60-64; ESPONERA 2001, 121-141.

⁵⁶⁹ La canonització va celebrar-se solemnement a Roma. Després de la cerimònia oficiada per Calixte III a Sant Pere, en la qual s'enaltiren les virtuts del personatge, es va celebrar una processó que va davallar des del convent de Santa Maria Sopra Minerva fins, de nou, a la basílica de Sant Pere, amb assistència de la Cúria en ple (*Acta Sanctorum* 1675, 525; TEIXIDOR 1999, II, 591; *Acta Capitulorum* 1900, 263-264).

⁵⁷⁰ *Acta Sanctorum* 1675, 482-512.

⁵⁷¹ SMOLLER 2014, 11-12.

de prelats i uns 50.000 fidels, segons relaten les fonts. Es va obrir el túmul i les despulles van ser dipositades en una arqueta que es va tancar amb tres panys, les claus dels quals eren custodiades pel llegat papal, el duc i el bisbe de Vannes⁵⁷². Els *topoi* hagiogràfics habituals en aquest tipus d'actes solemnes es van succeir. Va obrir-se el túmul i les despulles del sant van ser trobades incorruptes, a l'igual que la capa. Es van produir, a més, diversos prodigis —entre ells el guariment d'un parent dels ducs que patia lepra, i alguna resurrecció⁵⁷³—, el ressò dels quals va arribar fins a València⁵⁷⁴, i també a la Seu d'Urgell, on tres anys després s'encarregaria una predel·la de retaule al pintor Ramon Gonsalvo que havia de mostrar els miracles ocorreguts⁵⁷⁵. No cal dir que la canonització va suposar l'acompliment dels anhels dels ducs bretons, que van aconseguir que la figura del nou sant restés per sempre més associada a la casa ducal. En aquest sentit, el 14 de juliol de 1455 Calixt III va enviar una carta al duc Pere II en la qual l'informava de la finalització de la causa, el felicitava pel grau d'implicació d'ell i els seus predecessors, i li comunicava que l'elevació del sant als altars suposaria «pour votre personne et votre illustre maison une gloire qui ne périra point»⁵⁷⁶.

La tomba del sant a Vannes va passar a ser un lloc on es produïen nombrosos miracles i guaricions, alguns dels quals podem resseguir a través del procés de canonització i del text de Pietro Ranzano⁵⁷⁷. Els informes derivats del citat procés informen, a més, que allà s'acumulaven exvots, pintures i imatges com a mostra d'agraïment pels miracles obrats. En definitiva, el sepulcre va esdevenir un veritable *locus sanctus*⁵⁷⁸. Malauradament, les reformes executades a l'interior de la catedral amb el pas dels segles han provocat que res es conservi

⁵⁷² MARSILLE 1982, 88-93; LEGUAY 1988, 64-65; NIEDERLENDER 1993, 71-94; MARTIN 1997, 127-141; CASSARD 1999, 167-179.

⁵⁷³ LE MENÉ 1888, 13.

⁵⁷⁴ «En lo dit dia [que va ser] canonitzat foren fets molts miracles. Lo seu cos e àbit e capa fonch trobat axí net e sancer com lo dia que fonch soterrat, e fent lo hofici e solemnitat de la missa, tenint lo cors devan l'altar, li foren mès dos hòmens morts davall la capa e ans que la missa fos acabada foren resucitats e tornats de mort a vida. E açò present tota la multitud de gents. E hun parent del duch, qui era lebrós, de continent que hac tocat lo cors del sant gloriós, fonch sanat e guarit. E hun orp a natura, cobrà la vista, e molts altres miracles que foren fets per lo sant beneït aquel dia de la sua canonització, que fon cosa de gran admiració» (SANCHIS 1932, 100; ESCARTÍ 1997, 136-137).

⁵⁷⁵ MADURELL 1946, 324, doc. 21.

⁵⁷⁶ MOUILLARD 1856, 326-327. A la butlla de canonització emesa per Pius II s'esmenta aquest protagonisme dels ducs bretons en el procés (SANCHIS 1896, 438).

⁵⁷⁷ Se'l considerava un sant especialment solvent a l'hora de guarir maldecaps, esguerrats i epilèptics, a la vegada que per fer ressuscitar morts (CASSARD 1998, 338; SMOLLER 1997, 333-359; SMOLLER 1998, 429-454; SMOLLER 2014).

⁵⁷⁸ Per als miracles produïts amb posterioritat a la mort del sant, molts d'ells davant el seu sepulcre, vegeu GARGANTA-FORCADA 1956, 265 i ss. Vegeu també NIEDERLENDER 1986, *non vidimus*, que va determinar que els miracles ocorreguts davant el túmul van ser menys nombrosos que els produïts a distància —en una proporció d'un 35% contra un 65%.



del magnífic sepulcre baixmedieval descrit a les fonts⁵⁷⁹. La tomba es va emplaçar al cor, just al davant de la trona episcopal que mirava vers l'altar major, dins d'una cripta-passadís que comunicava amb el transsepte i que tenia la missió permetre als fidels entrar en contacte amb les relíquies sense alterar el desenvolupament del culte canonical⁵⁸⁰. Antist, el 1575, seguint algun dels testimonis enquestats a Vannes, ens indica que «fué enterrado en un solemne y fuerte sepulcro», i que en visitar-lo els encarregats d'efectuar l'enquesta —cap al 1453—, van trobar «que tenía sobre sí un principal túmulo de piedra, armado de cuatro columnas, y cubierto con un paño de oro»⁵⁸¹. No resta cap mena de dubte sobre la tipologia de sepulcre davant la qual ens trobem, la d'urna funerària sustentada per quatre columnes o pilars⁵⁸², una de les més difoses a l'edat mitjana, especialment en aquells indrets en què arribava un nombre elevat de pelegrins que cercaven intercessió taumatúrgica⁵⁸³. Com molts altres sepulcres del moment, sembla que la tomba incorporava un altar⁵⁸⁴.

Com ja hem dit, el 5 d'abril de 1456, coincidint amb l'aniversari de la seva mort, a Vannes es va decidir dotar al cos sant d'un nou embolcall. S'exhumà el cos i les restes van ser dipositades en una arqueta que es va tancar amb tres panys⁵⁸⁵. Després d'una multitudinària processó pels

⁵⁷⁹ De 1454 a 1550 la catedral de Vannes fou totalment renovellada, en el marc d'un procés iniciat en temps del bisbe Yves de Ponsal. La reconstrucció de les naus i de les capelles —consagrades el 17 de març de 1476— va ser seguida per la refacció de la façana i del porxo, mentre que al segle XVI es va fer el mateix amb el transsepte i el cor. Als segles XVIII i XIX es van realitzar noves reformes que van transformar l'edifici per complet, que van culminar amb la construcció d'un nou cor el 1774. Sobre aquests processos, vegeu LE MENÉ 1882, 81-120; LEGUAY 1981, 61 i 192; GUYOT 1983, 239-243; MUSSAT 1983, 294-312; MUSSAT 1995, 101-102; PRIGENT 1992, 112 i 212-213.

⁵⁸⁰ La ubicació la confirmem a través de fonts diverses, per exemple, el testament de la duquessa Joana, que el 1433 va deixar estipulada la voluntat de ser enterrada prop del túmul sant. Al document s'esmenta que la tomba es localitzava al cor (MOUILLARD 1856, 317; LE MENÉ 1882, 87; BLANCHARD 1889-1895, núm. 2307; MUSSAT 1983, 297; COPY 1986, 183). Antist precisa més i ens indica que el sepulcre es trobava «(...) dentro del coro ante la silla obispal, hacia el altar mayor» (GARGANTA-FORCADA 1856, 261). Teixidor, cap a 1775, comenta únicament que aquesta primera tomba era al cor (TEIXIDOR 1999, II, 574), mentre que Sanchis Sivera, més lacònicament, esmenta que es localitzava entre el cor i l'altar major (SANCHIS 1896, 424-425).

⁵⁸¹ Allà van poder veure «tantas imágenes de cera, tantos lienzos, tantos palos a cojos, tantas cruces de madera, y tantos féretros o ataúdes de muertos resucitados por el maestro Vicente, que en muchos días no se pudiera hacer arancel de todo ello» (GARGANTA-FORCADA 1956, 267). Cfr. SANCHIS 1896, 430.

⁵⁸² Antist no va ser el primer en deixar testimoni que es tractava d'un sepulcre elevat. Miquel Pèrez, en la seva vida del sant editada a València el 1510 ja comenta com el cos del frare valencià fou dipositat: «en hun alt y solemne sepulcre» (PÉREZ 1994, s. p.).

⁵⁸³ Sobre aquesta tipologia de sepulcre, vegeu ESPAÑOL 2000, 260-263.

⁵⁸⁴ Desconeixem si el projecte inicial de sepulcre contemplava aquesta possibilitat, però sabem que el 1430 el duc Joan V va deixar una renda anual de 50 lliures per celebrar misses en l'esmentat altar, mentre que quatre anys després, la duquessa Isabel va llegar 2.000 escuts d'or per la celebració en aquell mateix altar d'una missa diària en honor del frare valencià (SANCHIS 1896, 453).

⁵⁸⁵ L'arqueta encara es trobava al culte el 1633 o 1636, moment en què va ser substituïda per un nou reliquiari d'argent (LE MENÉ 1888, 15; THOMAS-LACROIX 1931, 57).

carrers de Vannes, l'arqueta va dipositar-se dins una nova tomba-reliquiari fabricada en pedra, situada aproximadament al mateix *locus sacral* de la catedral. Un testimoni del segle XVI comenta que es trobava a sota de l'altar major, que era de marbre negre i que mesurava quatre peus d'alt per tres d'ample. En aquell moment, un reliquiari de plata custodiava el cap i les espatlles del sant, mentre que un segon contenia la resta de relíquies⁵⁸⁶. D'aquesta informació deduïm que s'havia produït algun tipus de modificació des de l'elevació del cos al nou sepulcre el 1456 i, a la vegada, que els esmentats receptacles s'empraven molt probablement en usos litúrgics que implicaven un desplaçament i exhibició de les relíquies, dels quals no ens ha pervingut cap testimoni⁵⁸⁷. El fet no ha d'estranyar, atès que documentem arreu força casos en què la tomba s'obre i les despulles s'instal·len en arquetes o reliquiaris que, juntament amb el sepulcre convertit en cenotafi, igualment impregnat de la *virtus* del sant, esdevenen objectes de devoció complementària⁵⁸⁸.

Com en el cas del túmul primitiu, es tractava d'una tomba elevada que permetia al fidel situar-se sota la protecció del sant quan es duïen a terme pràctiques terapèutiques com la de passar per sota de l'urna, o també la *incubatio*⁵⁸⁹. Aquestes accions permetien establir una relació privilegiada amb les relíquies, a la vegada que mantenir un contacte transcendent i interactiu amb el sant i, de retop, amb Crist. No hi faltaven al sepulcre les habituals llànties d'oli que cremaven dia i nit, a més d'una *tabula* en la qual es recollien a manera d'inventari els prodigis obrats pel sant⁵⁹⁰. Junt al túmul es documenten imatges votives relacionades amb aquests miracles⁵⁹¹, de les quals únicament ens ha pervingut un curiós bust de fusta, avui servat a

⁵⁸⁶ MARTÍNEZ 1955, 21, nota. 23. Le Mené és l'únic que esmenta la col·locació el 1456 d'algunes relíquies en receptacles aliens al sepulcre reformat (LE MENÉ 1888, 13).

⁵⁸⁷ Sanchis recull una translació de les despulles poc després de l'elevació de 1456: «Pocos años después de esta traslación, fué sacado del túmulo el santo cuerpo y colocado en altar aparte, dejando en la urna de mármol algunos huesos del propio cuerpo, para que orasen los fieles ante aquel sepulcro» (SANCHIS 1896, 459).

⁵⁸⁸ És el cas del sepulcre de sant Patern, que també s'aixecava sobre quatre pilars, venerat a la catedral de Vannes en el marc del romiatge del *Tro-Breiz*, i del de sant Guénael (LE MENÉ 1888, 6 i 11). Sobre aquest tipus de pràctiques, vegeu els exemples esmentats a MALLETT-PERRY 1998, 118.

⁵⁸⁹ La *incubatio* al sepulcre vicentí resta atestada pel cas de l'endimoniait Perrin Hervé, que va ser guarit després de dormir prop del túmul (SMOLLER 2006, 149-176). Sobre aquest tipus de pràctiques devocionals, vegeu ESPAÑOL 1998a, 182-183 i 185; ESPAÑOL 2000, 258-264.

⁵⁹⁰ PRIGENT 1992, 487; SMOLLER 2004, 303.

⁵⁹¹ Poc temps després del traspàs del personatge, el nombre d'exvots dipositats a la seva tomba era força elevat, cosa que va motivar que, el 31 d'octubre de 1419, el bisbe de Vannes determinés una distribució dels mateixos (SANCHIS 1896, 428). El 20 de novembre de 1454, el prior dels carmelites de Boudon va explicar als jutges que havien d'instruir l'enquesta bretona per a la canonització el significat de cadascun dels exvots dipositats al túmul (SANCHIS 1896, 430). Gràcies a un dels testimonis de l'esmentada enquesta, sabem que sobre la tomba del sant hi havia una taula pintada que commemorava un dels miracles més coneguts del sant, el del nen trossejat (SMOLLER 2014).



l'església de l'Ile-aux-Moines —ben a prop de Vannes—, que segons la tradició reproduïx la efígie veraç del frare⁵⁹².

Tornant al ressò de la canonització, hem de dir que l'elevació del sant als altars va celebrar-se intensament a la Corona d'Aragó, en especial al regne de València. En un pregó pronunciat el 30 de gener de 1456 les autoritats municipals de València van fer una crida pública als ciutadans per participar a la celebració litúrgica del dia següent, que va consistir en una processó que va partir de la Seu, va passar pel monestir de predicadors i va retornar a la catedral, on es va oficiar una missa solemne amb sermó⁵⁹³. L'absència de les despulles vicentines no va deslluïr als actes, atès que va exhibir-se amb orgull una capa que es deia havia estat propietat del sant. Coincidint amb les celebracions, un nen anomenat Vicenç salvà la vida miraculosament en caure del campanar del monestir de predicadors⁵⁹⁴. La canonització va fer créixer el nombre de protectors salutífers de la ciutat, entre els que ja es comptaven sant Vicenç Màrtir, sant Jordi i l'Àngel Custodi⁵⁹⁵. Talment, documentem com alguna corporació civil va prendre el nou sant com a patró. És el cas dels boneters que, just després de la canonització, van fundar una confraria que ha esdevingut un dels primers casos del patronatge de corporació civil⁵⁹⁶.

El monestir de predicadors de València, del qual havia estat prior, va ser un dels indrets importants de culte vicentí a la capital del Túria. A més de la presència d'algunes relíquies del seu cos, es té constància de diverses imatges amb la seva representació, alguna de les quals es considerava una vera efígie amb la facultat d'obrar miracles, segons recullen diversos erudits vinculats a la tradició domèstica. A més, el 1458 es va executar un retaule dedicat al sant per commemorar la canonització, un moble que va ser costejat, en part, pel municipi valencià i sobre el qual tornarem més endavant. Igualment, el pas dels anys va fer que la cel·la que havia acollit el frare fos un indret venerat com a relíquia en si mateixa. A la Seu de València, el

⁵⁹² NICOL 1906, 141-155.

⁵⁹³ El mateix any, el Consell General va decidir declarar festiu el dia 5 d'abril, data de traspàs del personatge. Per aquestes qüestions, vegeu DIAGO 1600, fol. 434; TEIXIDOR 1999, II, 608-609; SANCHIS 1896, 468; cfr. RUBIO 2000, 244-246 i 248, doc. 129 i 132. Les autoritats municipals reconeixien la importància que «(...) hun tal fill de la dita ciutat sia canonitzat e haüd per sanct e en la glòria de paradís, lo qual incessantment pregarà e haurà per recomanada la dita ciutat» (RUBIO 2000, 245, doc. 129).

⁵⁹⁴ «En lo dit any, primer de febrer, feren professo per sent Vicenç Ferrer, de la Seu al monestir de Preycados, e portaren hy la sua capa, lo qual fon canonizat lo dia de sent Pere e de sent Pau en Roma per papa Caristi. E aquel dia caygue hun fadri qui dien Vicent del campanar de preycados, e no's feu nengun mal» (CABANES 1991, 182).

⁵⁹⁵ NARBONA 1994, 411-412; NARBONA 2003, 77.

⁵⁹⁶ TEIXIDOR 1895, II, 307; TEIXIDOR 1999, II, 621.

mateix any, el miniaturista Pere Domínguez il·luminava un ofici de sant Vicenç Ferrer, amb la qual cosa també s'atesta el ressò de la canonització⁵⁹⁷.

El testimoni festívol que ens ofereix la ciutat valenciana il·lustra a la perfecció sobre un tipus de celebració que també es dugué a terme en altres viles i ciutats de la Corona catalano-aragonesa, per exemple, a Girona. L'1 d'abril de 1456 els jurats de la ciutat, assabentats de la canonització, van dictar unes ordinacions amb les quals es convocava al poble a participar en la missa que se celebraria a la catedral el diumenge següent. Seguidament, d'allà havia de partir una processó que passaria pel monestir de predicadors, on es farien «laors e gracies» davant «l'altar aquí novellament construït, per reverència del dit Sant novellament canonitzat», i es tornaria a la catedral⁵⁹⁸. L'altar esmentat, cal dir-ho, és un dels testimonis més primerencs del culte al sant a Catalunya.

Quelcom similar es documenta al convent de predicadors de Mallorca, on el mateix any es va iniciar la construcció d'una capella, iniciativa que s'ha relacionat amb els actes de celebració de la canonització. Allà mateix, el 1458, ja funcionava una confraria sota el seu patrocini, una de les primeres documentades arreu⁵⁹⁹. Com passa en altres indrets, la devoció existent a Mallorca pel frare valencià es justificava pel sojorn que hi va fer entre els anys 1413 i 1414⁶⁰⁰. A Saragossa, igualment, documentem una devoció ben primerenca atestada en la construcció d'una capella dedicada al sant al monestir de predicadors, segurament aixecada de forma immediata a la canonització⁶⁰¹.

En terres lleidatanes també existia una intensa devoció per Vicenç Ferrer⁶⁰². Cal recordar que havia estudiat i impartit docència a l'Estudi de Teologia del monestir de predicadors de Lleida (1369-1372)⁶⁰³, i que el 1409 i 1414 va predicar a la ciutat⁶⁰⁴. Una tradició no corroborada documentalment, a més, li atribuïa la fundació de la Congregació de la Puríssima Sang de

⁵⁹⁷ SANCHIS 1914, 98. Villalba Dávalos recull una notícia similar, però del 1460 (VILLALBA 1964, 141, doc. 99). El 1462 l'il·luminador Joan Marí rebia una quantitat per les caplletres efectuades als *Oficis* de sant Vicenç Ferrer i d'altres sants (VILLALBA 1964, 156, doc. 101).

⁵⁹⁸ BATLLE 1954, 5-8. Per al pas del sant per la ciutat, vegeu GIRBAL 1882, 116-121; BATLLE 1953, 145-150; COLL 1955, 52-56.

⁵⁹⁹ ZAFORTEZA 1955, 125-163; PÉREZ 1955, 188-199.

⁶⁰⁰ Per al periple mallorquí del sant, vegeu ESPONERA 2005, 89-125, que recull la bibliografia precedent.

⁶⁰¹ Ho deduïm del fet que el 1457 s'estigués enllestint l'espai (CRIADO 1989, 312, nota 6) i que es procedís a la seva decoració (LACARRA 2000a, 432).

⁶⁰² Sobre aquets tema, vegeu VELASCO 2008c, 267-286.

⁶⁰³ GAYA 1950, 5-58.

⁶⁰⁴ El 1409 es va muntar un cadafal al claustre de la Seu Vella a tal efecte (ALONSO 1976, 61 i 73). Vegeu també VILLANUEVA 1851a, ap. XI, 248; LLADONOSA 1972-1974, I, 520-521. Resta igualment testimoni de la seva prèdica el 6 de maig 1414 a Tamarit de Llitera, a la Franja (PERARNAU 1999, 45-47).



Nostre Senyor Jesucrist⁶⁰⁵. A la zona de Lleida no mancaven importants relíquies del sant, com la que es servava el 1589 al monestir que l'orde tenia a la capital⁶⁰⁶, de tipus físic. Allà mateix rebia culte com a relíquia un dels cadafals des dels quals va predicar en una de les seves estades a la ciutat, a més d'alguna peça de roba que havia estat de la seva propietat⁶⁰⁷. A Balaguer, per altra part, es venerava una sandàlia del sant⁶⁰⁸.

La data en què Pere Garcia va executar el retaule per al monestir de Cervera, cap a 1459-1460, obliga a pensar en una devoció igualment ben arrelada a la capital segarrenca, ja que l'obra es va dur a terme poc temps després de la canonització. Aquesta suposició es confirma amb la ja esmentada voluntat del Consell Municipal de «fer solemnitat, capella e retaule» per commemorar l'elevació als altars, que s'acordava el 5 de gener de 1456 juntament amb la celebració d'una solemne processó «la qual sie cridada ab trompes per la vila e sien sonats los senys e amprades les confraries», i que va tenir lloc l'11 de gener. Es va iniciar a Santa Maria, va recórrer el carrers de la vila i va finalitzar al monestir de predicadors, on es va fer missa i sermó «en lo qual hoirets los miracles e santa vida del dit sant Vicent»⁶⁰⁹. S'ha de dir que la processó cerverina va coincidir amb la que pels mateixos dies es va efectuar a Barcelona⁶¹⁰, la ciutat en la qual residia en aquell moment Pere Garcia. A la Seu d'Urgell també es documenta una devoció primerenca a través de l'encàrrec el 1459 al pintor Ramon Gonsalvo d'una predel·la de retaule amb cinc històries dedicades a la vida del sant⁶¹¹.

Com en molts altres llocs de l'Europa del moment, la devoció pel sant a Cervera es recolzava en el seu més que probable pas per la vila l'any 1409. Fins fa poc no conservàvem notícies sobre aquesta estada, però gràcies a Villanueva sabíem de la petició que en aquell any els representants municipals varen trametre al predicador valencià. Atès que poc després va predicar a Lleida i Igualada, s'havia deduït que també ho va fer a Cervera, mentre anava camí

⁶⁰⁵ PRIM 1893, 71; FITÉ 2007, 349.

⁶⁰⁶ Ens servim de la informació que ens ofereix Jaume Barrachina, qui amablement ens la proporciona a partir d'un manuscrit inèdit conservat a la Biblioteca del Castell de Peralada. Per al monestir lleidatà, avui desaparegut, vegeu DIAGO 1598, 149 i ss.; LLADONOSA 1972, I, 482-484 i 516-521.

⁶⁰⁷ VELASCO 2008c, 276 i 278. Sobre aquest tipus de relíquies, vegeu VELASCO 2008b, 395-436.

⁶⁰⁸ ZAMORA 1973, 227. La devoció a Balaguer resta també justificada per l'estada que el sant va fer la Setmana Santa del 1414, just després del sojorn a Lleida. Gràcies a l'enquesta formulada a Nàpols durant el procés de canonització sabem que hi va predicar just després de fer-ho a la capital del Segre (FAGES 1904, 419: «vellet discedere a civitate ilerdensi et accedere ad civitatem Balaguer»).

⁶⁰⁹ LLOBET 2003, 109-113.

⁶¹⁰ En tenim testimoni a través d'un bàndol municipal del 29 de gener de 1456 en el qual s'esmenta que la processó ja s'havia celebrat (AINAUD-VERRIÉ 1942, 56).

⁶¹¹ MADURELL 1946, 323-325, doc. 21.

de Barcelona⁶¹². A més, la tradició diu que el sant es va allotjar uns dies al monestir de predicadors de la vila. Diago, fins i tot, recull una miraculosa aparició de sant Domènec al frare valencià coincidint amb seu sojorn a la capital de la Segarra⁶¹³. Totes aquestes suposicions s'han confirmat darrerament amb documentació que demostra que, efectivament, el sant va passar per Cervera. Es tracta de dos documents del febrer i l'abril de 1410 en els quals Bartomeu de Morrenyà, paer de Cervera, reconeix haver rebut 59 i 33 sous relacionats amb la bestreta que va fer per pagar una túnica lliurada a mestre Vicenç, les calces i calçat pels seus acompanyants, i les medecines que es van haver d'administrar a una dona de la seva companyia que va caure malalta⁶¹⁴. És lògic pensar, per tant, que l'estada a Cervera d'un personatge amb fama de sant en vida, va deixar una important petja en el devocionari popular, i aquesta petja, a banda de la recent canonització, és una raó més per justificar l'encàrrec del retaule⁶¹⁵.

Si passem al terreny de les imatges vicentines, el primer què hem de posar de relleu és que la base sobre la qual se sustenten és diversa⁶¹⁶. La *vita* oficial del sant va redactar-se en el context immediat a la canonització. La va escriure vers 1455-1456 Pietro Ranzano, un frare dominicà del convent de San Domenico de Palerm que havia col·laborat activament en l'elevació del frare valencià als altars⁶¹⁷. Era un membre de la cort d'Alfons el Magnànim, i la va executar a instàncies del papa Calixt III i del Mestre General de l'Orde dels Dominicans, Marcial Auribelli⁶¹⁸. El text de Ranzano mostrava un sant que propiciava la conversió de jueus i musulmans i, alhora, a un personatge clau en la resolució del conflicte generat pel Cisma d'Occident. Era una imatge ben diferent de l'arrelada en la religiositat popular, articulada a partir del seu poder taumatúrgic. Calixte III no va publicar cap butlla de canonització —ho va fer el seu successor, Pius II, el 1458—, però va servir curiosament al monestir de Santa Maria de la Minerva els quatre volums que contenien les actes del procés, en els quals es recollien,

⁶¹² VILLANUEVA 1821, 24; MIRÓ 1992, 199.

⁶¹³ DIAGO, 1600, fols. 360 i 522-524; GARGANTA-FORCADA 1956, 204-205; VELASCO 2008c, 276.

⁶¹⁴ LLOBET 2002-2003, 27-34.

⁶¹⁵ El 1423, encara en vida del sant, va arribar al monestir de predicadors de Cervera un manuscrit amb sermons vicentins que s'enviava des de Santa Caterina de Barcelona (PERARNAU 1980, 521), dada que es pot posar en relació amb l'interès que la prèdica del personatge suscitava a Cervera.

⁶¹⁶ Sobre les fonts vicentines, vegeu SANCHIS 1896, XI-XVI; WITTLIN 1994, 5-27; ROBLES 1999, XIII-XXVIII; SMOLLER 2015, 299-330.

⁶¹⁷ Sobre el paper de Ranzano a la canonització de Vicenç Ferrer, vegeu BARILARO 1977-1978, 41-48 i 125-129. Sobre la seva figura, vegeu també CONIGLIONE 1937, 29-34 i 176-184.

⁶¹⁸ El text de Ranzano es reproduïx a *Acta Sanctorum* 1675, 482-512. N'efectua una aproximació ESPONERA 2000, 361-362. Vegeu també WITTLIN 1994, 5-27 i SMOLLER 2015, 299-330.



per exemple, els més de 800 miracles obrats pel sant⁶¹⁹. D'allà van desaparèixer el 1527 coincidint amb el *Sacco di Roma*. S'ha dit que va ser aquesta la font de la que van beure autors com Francesco Castiglione, autor d'una compilació dels miracles del sant apareguda el 1470; o Antoni de Florència, que va redactar la seva *Crònica* vicentina entre 1456 i 1458⁶²⁰. En territori hispà es té constància d'una *vita* del sant redactada per Juan López de Salamanca cap a 1479, avui desapareguda. Era dedicada a Leonor de Pimentel, comtessa de Plasencia, i va servir com a font a Justinià Antist per escriure *La vida y historia del apóstolico predicador Sant Vicente Ferrer* (València, 1575)⁶²¹. Cal esmentar també la que va redactar el valencià Miquel Pèrez a cavall dels segles XV i XVI⁶²².

L'anàlisi de la iconografia de sant Vicenç Ferrer i, en concret, de la formació de la seva imatge, no pot deslligar-se del moment immediatament previ a la seva canonització. Tal i com s'ha documentat en altres casos, aquest moment va ser crucial en la configuració dels arquetips icònics que, *a posteriori*, es difondrien arreu d'Europa, atès que aitals processos eren fonamentals en el fixament de la imatge del sant que calia fer arribar al poble. Les fonts textuais i, en especial, les enquestes dutes a terme a la Bretanya, Toulouse, Avinyó i Nàpols, demostren que al voltant de la seva figura existien tota una sèrie d'interessos creats que, finalment, van influir en la imatge que es va difondre d'ell. Com és natural, això va tenir conseqüències en el terreny de les manifestacions artístiques, ja que si ens endinsem en l'anàlisi del seu procés de canonització i de la imatge del sant que es volia difondre, veurem fins a quin punt les obres d'art esdevenen plasmació fidedigna de l'ideari col·lectiu i de diferents visions del personatge relacionades amb àrees geogràfiques diferents. Un cop canonitzat el personatge, va esdevenir necessària la fixació d'una imatge iconogràfica, o el que és el mateix, establir la seva imatge oficial.

Com bé ha detectat Smoller a partir de l'anàlisi de les enquestes per a la canonització, la imatge que es tenia del sant a la Bretanya i la que podien tenir els fidels de Nàpols eren, en certa manera, diferents i responien a concepcions regionals de la santedat perfectament diferenciades. Pervivien en la mentalitat col·lectiva tota una sèrie d'interpretacions sobre la vida i la figura de mestre Vicenç que donaven lloc a una personalitat força polièdrica. Per una

⁶¹⁹ Res sabem de la còpia de les actes que els jurats de València van sol·licitar al papa Alexandre VI, ocasió que van aprofitar per demanar-li alguna relíquia del seu cos, ja que la catedral no en posseïa (VILLANUEVA 1802, 214-215).

⁶²⁰ WALKER 1933; SMOLLER 2014, 220-221.

⁶²¹ GARGANTA-FORCADA 1956, 332; BAÑOS 2003, 250.

⁶²² BAÑOS 2003, 255-256; PÉREZ, 1994.

banda, existia un sant Vicenç molt proper al poble que destacava pel seu poder taumatúrgic i protector; mentre que de l'altra, sobresortia el personatge «creat» per la Cúria eclesiàstica i l'orde de predicadors, que presentava un sant que havia d'esdevenir model de conducta cristiana per als devots. Smoller ha justificat la dualitat d'imatges a partir dels interessos que diferents sectors implicats en la canonització van projectar sobre el frare: per un costat, el desig dels ducs de Bretanya i els clergat bretó de crear un sant proper a la família ducal; i de l'altre, la necessitat de l'orde dominicana, de la Cúria romana i del casalici reial aragonès de crear una imatge oficial del sant com a combatent del Cisma, predicador efectiu contra l'infidel i cristià exemplar, imatge que encara es va potenciar més amb la canonització de 1455 i amb la redacció de la *vita* de Pietro Ranzano⁶²³.

Aquesta dualitat va tenir el seu reflex en l'àmbit de les manifestacions artístiques, i no serà fins finals del segle XV que podrem parlar d'una imatge plenament fixada, encara que, depenent del context, trobarem obres que emfatitzaran una de les dues opcions descrites. On millor s'apreciarà el que comentem és en aquells retaules amb cicles narratius amplis⁶²⁴, mentre que les representacions isolades del sant mostraran un mateix arquetip amb lleugeres variants. Vàrem intentar demostrar-ho en un estudi dedicat a les darreres, tot proposant una hipòtesi basada en la confrontació d'obres italianes i de la Corona d'Aragó immediatament posteriors a la canonització. Va ser a partir de l'anàlisi de totes elles que vàrem aïllar dos tipus diferenciats d'imatges, les quals semblaven respondre a dues tradicions iconogràfiques paral·leles. Un primer grup ve donat per obres relacionades d'una manera o una altra amb establiments importants de l'orde dominicana, mentre que el segon l'integren obres originàries de l'àrea de València que, molt probablement, segueixen el model d'una efígie veritable del sant conservada antigament al convent de predicadors de la capital del Túria⁶²⁵.

Una de les obres que millor demostren el ràpid ressò de la canonització de Vicenç Ferrer és el retaule que aquí estudiem, aquell que Pere Garcia va executar per al monestir de predicadors

⁶²³ SMOLLER 2004, 289-308; SMOLLER 2014.

⁶²⁴ En paraules de Rusconi: «Laddove è possibile effettuare una verifica, non vi è dubbio che una comitenza artistica e devozionale non immediatamente legata all'ordine conferisca all'iconografia specifica di Vicent Ferrer, ed alla rappresentazione degli episodi della sua vita e dei prodigi a lui attribuiti, contenuti abbastanza difforni da quelli suggeriti dalla "legenda" ufficiale di Pietro Ranzano. Questo non vuole per nulla dire che l'iconografia vicentina, concepita ovvero ordinata dai frati domenicani, si sia appiattita nella totale invarianza (...)». El mateix Rusconi posa com a exemple la contraposició entre la representació «fredda e magistrale» del retaule de San Pietro Martire de Nàpols, vinculada a l'oficialitat i al text de Ranzano, i el «racconto vivace ed ingenuo» del de Castelvetro, inspirat —com a mínim— en dues fonts hagiogràfiques diferents (RUSCONI 1990, 231).

⁶²⁵ VELASCO 2008a, 235-268, estudi del qual sorgeixen l'argumentació i les conclusions que exposem a les pàgines següents.



de Cervera. Com ja hem vist, l'obra és una conseqüència directa de la canonització. La voluntat d'erigir un retaule dedicat a sant Vicenç Ferrer a Cervera ja es documenta el 5 de gener de 1456, però l'encàrrec no es va materialitzar fins 1459-1460. Aquesta immediatesa a la canonització li atorga un valor excepcional en el context peninsular, atès que es tracta d'una de les primeres manifestacions artístiques posteriors a l'elevació del personatge als altars, juntament amb la representació del sant que el mateix Pere Garcia va incloure poc abans al retaule de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona (cat. 10) (fig. 204).

Un dels compartiments cerverins conservats al Museu Nacional d'Art de Catalunya mostra al sant amb l'hàbit dominicà⁶²⁶, assenyalant una visió del Crist de la Segona Parusia, i duent a la ma esquerra un llibre obert en què es pot llegir la sentència «Timete Deum et date illi honorem quia venit hora iudicii eius» (fig. 218). El text, extret de l'Apocalipsi, anuncia contundentment la imminent arribada del Judici Final. La cita completa del llibre de la Revelació diu: «Vaig veure també un altre àngel que volava pel mig del cel portant una bona nova eterna per a proclamar-la als pobladors de la terra, a tota nació, raça, llengua i poble, i cridava amb veu potent: "Venereu Déu i rendiu-li honors, perquè ha arribat l'hora del seu judici, i adoreu el qui ha fet el cel, la terra, el mar i les deus de les aigües"» (Apocalipsi, XIV, 6-7).

El missatge es troba íntimament relacionat amb un episodi de la vida del sant⁶²⁷. A banda d'aquest fet, mestre Vicenç va inserir la sentència del «Timete Deum» en un sermó del diumenge posterior a l'Ascensió⁶²⁸, i en un altre pronunciat a Salamanca en què, a més, es va autoidentificar amb aquest «àngel que volava pel mig del cel» del text apocalíptic. Amb això atorgava una credibilitat inqüestionable a la seva prèdica de contingut mil·lenarista⁶²⁹. Va reafirmar aital vincle en la carta que va trametre des d'Alcanyís al papa Benet XIII el 27 de juliol de 1412⁶³⁰, mentre que la butlla de canonització emesa per Pius II el 1458 tornava a insistir en

⁶²⁶ Per a l'evolució iconogràfica de l'hàbit dominicà, vegeu FERRUA 1998, 143-182.

⁶²⁷ Sobre el passatge apocalíptic, com Vicenç se'l fa seu, i la conversió posterior en atribut del sant, vegeu ZUCKER 1992, 181; ESPONERA 2002, 19-41; RODRÍGUEZ 2003, 84-91. Vegeu també MONTAGNES 1992, 331-349; GUADALAJARA 1998, 321-342; FUSTER 2002, 139 i 147.

⁶²⁸ FERRER 1932-1934, 66.

⁶²⁹ DIAGO 1600, fols. 267-268. Per al sermó de Salamanca, vegeu CÁTEDRA 1994, 322. La denominada *Declaració de Salamanca*, malgrat ser apòcrifa, també dona testimoni de les paraules pronunciades per mestre Vicenç (CÁTEDRA 1994, 166-167 i 632).

⁶³⁰ Vegeu-ne el text de la carta, extractat, a MONETTI 1978a, 390-391. Sobre la carta, vegeu HODEL 2005, 77-87.

la qüestió⁶³¹. Molt abans, emperò, ja tenim indicis per pensar que l'associació va ser assumida per la societat contemporània. Ho demostra un cicle pictòric que es considera el més antic dedicat al sant, conservat a la capella de Santa Maria Assumpta de La Stella, prop de Macello (Piemont, Itàlia), datat pels volts de 1429 segons una inscripció que apareix en un dels murs. Això ens emplaça solament deu anys després del traspàs del personatge, i vint-i-sis anys abans de la canonització. Allà, la cita del «Timete Deum» es va incloure en un dels filacteris que acompanyen les pintures murals, i és la primera representació plàstica en què s'efectua l'associació entre el text i la imatge del personatge⁶³². Uns anys després, la sentència es va convertir en un dels atributs per excel·lència del sant, localitzant-se en la majoria de les seves representacions. Quant a la font textual emprada pels mentors o ideòlegs de l'encàrrec, els filacteris que acompanyen les pintures presenten texts extrets de l'epístola de 1412. No ha de sobtar aquesta tria de la carta com a *leit motiv* del cicle, ja que en data tant primerenca poques eren les fonts —per no dir cap— de les que es podia disposar a l'hora d'il·lustrar un cicle hagiogràfic relatiu al sant valencià. A més, els darrers estudis han corroborat que la carta va tenir una gran difusió des del primer moment, com ho atesten la vintena de còpies conservades del segle XV⁶³³.

Al compartiment de Cervera apareix un altre dels atributs característics del sant, la visió de Crist Jutge que Vicenç assenyala amb la seva mà dreta, element que també s'associa a la seva prèdica apocalíptica⁶³⁴. Crist apareix dins una màndorla assegut sobre l'arc de sant Martí, envoltat d'àngels que fan sonar les trompes cridant a Judici, i fent ostentació de les nafres que testimonien la Passió i que obligaran Déu Pare a concedir el perdó el dia del Judici Final⁶³⁵. Tots ells són elements que acostumen a trobar-se en les representacions vicentines que inclouen aquest atribut. Emperò, en determinades obres s'incorporen detalls que no són tan habituals. És el cas d'un tríptic custodiat a Santa Maria Novella de Florència⁶³⁶, en la qual el Crist de la visió incorpora les llances que havia de llençar contra la humanitat, segons la visió que sant

⁶³¹ Per al text de la butlla, vegeu SANCHIS 1896, 436. També s'estableix el lligam a la *vita* redactada per Miquel Pèrez (PÉREZ 1994, s. p.).

⁶³² Per a les pintures Macello vegeu, entre altres, MONETTI 1978a, 40-45; MONETTI 1978b, 389-392; MONETTI 1994, 148-149, *non vidimus*; KAFTAL 1985, núm. 241, figs. 932-935; RUSCONI 1990, 215-220 i 232; RUSCONI 2008, 198-200; CALVÉ 2013, 244-251; SMOLLER 2014, 161-169.

⁶³³ HODEL 2005, 77-87.

⁶³⁴ Aquest element es troba estretament relacionat amb l'anagrama de Crist que assenyala un altre dels grans predicadors mendicants de la Baixa Edat Mitjana, sant Bernardí de Siena (DELCORNO 2006, 7-38).

⁶³⁵ Les nafres, en el marc de temes com el de la *Compassio Mariae*, actuen com element que obligarà Déu Pare a concedir el perdó esmentat (CRISPÍ 2000, I, 365).

⁶³⁶ KAFTAL 1986, núm. 314, fig. 1145.



Vicenç Ferrer va tenir a Avinyó. De la mateixa forma, en altres obres s'introdueixen els instruments de la Passió⁶³⁷.

L'associació d'aquesta curiosa representació judiciària amb sant Vicenç Ferrer té a veure amb la visió que va tenir el 3 d'octubre de 1398 mentre es trobava malalt a Avinyó, en què se li van aparèixer Crist, sant Domènec i sant Francesc, aparició que va suposar l'inici del seu apostolat itinerant per predicar l'arribada de la fi del món⁶³⁸. Aquesta era una de les facetes més conegudes de la seva personalitat entre els seus contemporanis, d'aquí que la identificació del sant amb aquests signes de contingut apocalíptic sigui especialment patent en la seva iconografia, i més si ens fixem en el text de la butlla de canonització, en què es manifesta i s'emfatitza precisament això⁶³⁹. En aquest sentit, la visió del Crist del Judici i la inscripció del «Timete Deum» del compartiment de Cervera s'entenen perfectament en el context soteriològic de l'encàrrec del retaule, que responia a la voluntat d'un benefactor particular, Antoni Cabeça, que es va fer representar —juntament amb la seva muller— als peus del sant cercant la seva intercessió en l'hora de la mort.

L'advocacia del frare valencià en aquest àmbit era prou coneguda, a la vegada que el ressò de la seva prèdica devia romandre ben present en l'imaginari col·lectiu, especialment en aquells indrets per on va passar, i Cervera era un d'ells. Aquesta prèdica al voltant de la fi del món va condicionar enormement la manera de presentar-lo als fidels un cop canonitzat, i no només va afectar a la seves imatges isolades, sinó també a escenes amb contingut narratiu. No pertoca ara entrar a analitzar amb detall aquest aspecte, però sí ens agradaria comentar que localitzem

⁶³⁷ Ens referim a una taula atribuïda a Michele di Matteo conservada a la Cassa di Risparmio de Ferrara, en la qual Crist apareix amb la creu (KAFTAL 1978, núm. 317, fig. 1374); i a la taula central del políptic que Francesco del Cossa pintà cap a 1473 per a la capella Griffoni de l'església de San Petronio de Bolonya, avui a la National Gallery de Londres (reproduïda a NEPPI 1958, 24-25, pl. XI), en què la visió es desenvolupa molt més i ocupa per complet la part superior de la taula, amb sis àngels sostenint els *Arma Christi*. Els darrers també els localitzem en una taula atribuïda al pintor mallorquí Rafael Mòger, segurament procedent del monestir de predicadors de Palma de Mallorca (LLOMPART 2001, 183-186).

⁶³⁸ El succés es basa en un d'anterior protagonitzat per sant Domènec, que a Roma estant va tenir una visió en què se li van aparèixer tres llances que simbolitzaven la vinguda de l'Anticrist, la destrucció del món i el Judici Final. Vicenç Ferrer va contribuir a la popularització del mateix arran de la visió paral·lela que va tenir a Avinyó (FUSTER 2002, 139; ESPAÑOL 2002-2003, 111-113; RODRÍGUEZ 2003, 87-88). Sembla que la prèdica que sant Vicenç va encetar arran de la visió va causar estranyesa en certs sectors de la Cúria Romana, i d'aquí que el sant, uns anys després (1412), es decidís a escriure una epístola al papa Benet XIII en la qual explica, entre altres coses, el contingut de la visió (FAGES 1905, 212-215; RUSCONI 1979, 219-233; FUSTER 2002, 134-142; GUADALAJARA 2004, 100-105). La visió vicentina es va fer cèlebre entre els seus contemporanis i es va arribar a representar en forma d'entremès a Saragossa coincidint amb la coronació de Ferran d'Antequera, i també a València durant la visita del mateix monarca (CABANES 2000, 17-31).

⁶³⁹ SANCHIS 1896, 436-437.

també la visió de Crist Jutge en alguna d'aquestes escenes narratives, especialment en episodis en què es pretén mostrar-lo en la seva vessant de *praedicator finis mundi*⁶⁴⁰. Així, apareix com a element extemporani en una de les escenes que Bartolomeo degli Erri va incloure al políptic de l'església de San Domenico de Mòdena, avui al Kunsthistoriches Museum de Viena⁶⁴¹. Es tracta del compartiment en el qual es representa al sant efectuant una prèdica a Perpinyà el 1415, a la qual assisteixen l'antipapa Benet XIII, el rei Ferran d'Antequera i l'emperador Segimon, en què veiem com, des de la trona, Vicenç assenyala la visió del Crist del Judici que apareix al bell mig de la composició. No hi ha dubte que la seva inclusió contribueix decididament a que l'espectador es faci una idea del que explicava el sant aquell dia des del púlpit, com bé atesten les fonts⁶⁴². Allò que interessa retenir aquí és el missatge que el predicador va dirigir a l'antipapa conterrani, atès que l'acció va transcórrer en ple Cisma d'Occident, i la prèdica apocalíptica del frare valencià s'entenia exclusivament en aquest clima d'enfrontament que afectava l'Església occidental⁶⁴³.

Una altra escena de prèdica en què la visió del Crist judiciari apareix vinculada al sant la trobem en una de les taules del monestir de dominics de Caldas de Besaya (Cantàbria), obra del denominat Mestre de la Vista de Santa Gúdula⁶⁴⁴. En ella el sant apareix predicant des d'un púlpit de fusta a un grup de homes i dones, sostenint amb la seva mà esquerra una petita taula devocional en la qual apareix representat el Crist del Judici. La iconografia de la petita pintura mostra el tema sobre el que es trobava allionant el predicador valencià⁶⁴⁵. Altres cops la visió judiciària acompanya el sant en escenes, com veiem en un incunable de sermons vicentins imprès a Colònia i conservat a la Biblioteca Municipal de Colmar (França). Poc després de ser editat (1487), a aquest volum se li van afegir dues caplletres il·luminades relacionades amb el

⁶⁴⁰ Sobre les escenes de prèdica relacionades amb el sant, vegeu RUSCONI 1997, 451-453.

⁶⁴¹ Reproduïda a RUSCONI 1990, fig. 11.

⁶⁴² *Acta Sanctorum* 1675, 508.

⁶⁴³ Vicenç Ferrer va abandonar el tema apocalíptic en la seva prèdica el 1415, abans de l'obertura del Concili de Constança, que va restablir la unitat de l'església (FUSTER 2004, 214-224). Sobre les divergències entre Vicenç Ferrer i Benet XIII en aquest context, vegeu PERARNAU 1998, 625-651.

⁶⁴⁴ BERMEJO 1999, 334-337.

⁶⁴⁵ Si partim de la base que els predicadors eren conscients del poder de les imatges i dels usos que podien fer d'elles, a part que se les considerava un primer estadi en el procés de pedagogia religiosa, no és estrany trobar representacions de sants predicadors duent elements similars mentre efectuen la prèdica. Sobre aquesta qüestió, vegeu MARTIN 2000, 176-179. Una de les taules que Sano di Pietro va executar per al políptic de la Companyia de la Verge de Siena mostra a sant Bernardí duent una icona amb l'anagrama de Crist, un element que esdevindrà un dels seus atributs més comuns (RUSCONI 1997, 449, fig. 6). La pintura de Caldas de Besaya, en aquest sentit, és també recurrent per parlar dels recursos emprats pel frare valencià en el marc de la seva oratòria, sobre la qual s'han efectuat nombroses investigacions. Vegeu, per exemple, FUSTER 1954, 87-185; MARTÍNEZ 2002, 211-229.



miracle del nen trossejat i cuinat. En una d'elles, el sant apareix nibat, amb un llibre a la mà i assenyalant la visió del Crist del Judici⁶⁴⁶.

Com hem dit, Pere Garcia va incloure una representació vicentina similar a la de Cervera en un retaule que va executar poc temps abans, el de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona (cat. 10) (fig. 204). L'obra també responia a la voluntat d'una promotora particular, Sança Ximenis de Cabrera, que va fer aixecar una capella a l'interior de la Seu barcelonina amb la voluntat de sebollir-se ella i la seva mare. El retaule posa de manifest aquesta voluntat, atès que el missatge soteriològic també es fa evident en fer la lectura global del conjunt. Les santes Clara i Caterina eren especialment invocades pels fidels en l'hora de la mort, bàsicament pel seu matrimoni amb Crist, i d'aquí que esdevinguessin excel·lents intercessores per al dia del Judici Final. Altrament, la promotora del retaule pretenia assolir la glòria eterna a través de l'espiritualitat franciscana, qüestió que es manifesta en l'exaltació de l'orde que es produeix amb les representacions de sant Francesc, sant Bernardí, sant Lluís de Tolosa i santa Isabel d'Hongria, i amb el fet que al seu testament demanés ser sebollida abillada amb el característic cordó franciscà. Sant Vicenç Ferrer, per tant, era un sant especialment adequat per figurar al programa iconogràfic, atès que podia esdevenir un bon advocat en l'hora de la mort. La representació del sant valencià al retaule de Sança Ximenis de Cabrera, a més, té l'interès de ser anterior a la de Cervera, ja que va ser executada entre 1456-1458, en el marc del període barceloní de l'artista. Cal considerar-la, per tant, la més antiga avui coneguda en el context de la Corona d'Aragó. Això ens situa en el mateix lapse cronològic que el de la imatge ceriverina, que cal datar cap a 1459-1460. Aquesta proximitat en el temps explica, per tant, les similituds existents entre una imatge i l'altra, malgrat que també es detectin algunes diferències⁶⁴⁷.

Cal insistir en la importància dels retaule de Barcelona i Cervera com a primeres representacions conservades del sant a la Corona d'Aragó un cop canonitzat⁶⁴⁸. De fet, en el cas de Cervera, no coneixem cap altre cas en què resti tan clar que una obra de temàtica vicentina sigui conseqüència directa de la santificació del personatge, i així ho avala la documentació conservada⁶⁴⁹. Amb una canonització tan recent, i tenint en compte que la iconografia del sant no es trobava encara fixada, és obligat preguntar-se al voltant de les fonts

⁶⁴⁶ HECK 1978, 63-64, figs. 1 i 5; WITTLIN 1987, 55-56.

⁶⁴⁷ Sobre aquestes diferències vegeu el que comentem en l'apartat corresponent (cat. 10).

⁶⁴⁸ Tenim constància d'altres obres encarregades pels mateixos anys, o poc abans, com el ja esmentat retaule enllestit el 1457 per a la capella que Luis Roldán va fer aixecar al creuer del monestir de dominics de Saragossa (CRIADO 1989, 312, nota 6), que per la data de finalització cal deduir que es va encarregar just després de la canonització del 29 de juny de 1456.

⁶⁴⁹ LLOBET 2003, 109-113; LLOBET 2013, 157-161.

iconogràfiques que Pere Garcia va tenir a l'abast per poder executar aquestes representacions. Les intenses concomitàncies existents amb una taula central de retaule atribuïda al pintor Rafael Mòger, avui en mans particulars i relacionada per Llompart amb el monestir de dominics de Palma⁶⁵⁰, podrien demostrar que circulava un arquetip iconogràfic del sant vinculat a l'orde de predicadors. El tipus icònic de l'obra mallorquina és exactament el mateix que el de Cervera, amb una gran quantitat de detalls que l'agermanen a la imatge cerverina. Varia únicament la posició de la figura, que a Palma mira cap a la dreta de l'espectador, girant l'esquena a la visió del Crist Jutge. L'abillament del sant és descaradament idèntic, amb el cingol just a la mateixa alçada i uns plecs a l'hàbit que es disposen, cauen i s'alternen simètricament. També, és paral·lela la manera com el sant agafa el llibre. Altrament, s'incorpora un curiós detall que no apareix a Cervera, el dels raigs que emergeixen de les nafres del Crist judiciari i que es dirigeixen cap a la boca del sant, generant una flama que cal relacionar amb la prèdica apocalíptica de Vicenç⁶⁵¹. No podem deixar d'esmentar el detall del «Timete Deum», que apareix al llibre que sosté el sant amb la seva mà esquerra i que a Palma va acompanyat de la corresponent referència bíblica de forma explícita —«Apocalipsis quarto decimo». Això suggereix, en la nostra opinió, que els mentors de l'encàrrec van seguir molt de prop el procés d'execució de l'obra i van donar indicacions al pintor sobre la inscripció que havia d'incloure i d'on l'havia d'extreure.

Les grans afinitats existents entre les pintures de Cervera i Palma indiquen que ambdues van poder ser executades pels mateixos anys, cosa que ens pot situar dins una casuística d'encàrrec similar, és a dir, en el context de la canonització. No hem d'oblidar que, com a Cervera, el sant va sojornar al monestir de Palma coincidint amb el seu pas per l'illa (1413-1414), territori on va obrar diversos miracles⁶⁵². Sabem, a més, que el mateix any de la santificació de Vicenç Ferrer es va iniciar al monestir la construcció d'una capella dedicada al nou sant, context en què podria inserir-se la pintura comentada; i que allà mateix, el 1458, ja funcionava una confraria sota el seu patrocini, una de les primeres documentades arreu⁶⁵³. En definitiva, tot indica que ens trobem davant la primera imatge del sant venerada a Palma, com bé va proposar Llompart, i d'aquí que també calgui preguntar-se al voltant del patró emprat

⁶⁵⁰ LLOMPART 2001, 183-186.

⁶⁵¹ Sobre la flama com atribut de Vicenç Ferrer, vegeu VELASCO 2008a, 245, nota 39; RUSCONI 2008, 196-198 i 209-211; CALVÉ 2013, 239-240.

⁶⁵² El sojorn mallorquí del sant el podem resseguir a través del ms. 610 de la Bibliothèque Municipale d'Avinyó (SANCHIS 1929, 35-53). Vegeu també ROSSELLÓ 1987, 71-84; ESPONERA 2005, 89-125, que recullen la bibliografia precedent.

⁶⁵³ ZAFORTEZA 1955, 125-163; PÉREZ 1955, 188-199.



pel pintor a l'hora de representar el personatge. Les afinitats detectades amb la taula de Cervera demostren que es va seguir un model directament comú, potser algun tipus de material vinculat a l'oficialitat de l'encara incipient culte vicentí.

Tal com hem esmentat més amunt, un cop canonitzat el 1455 calia fixar la seva imatge oficial a tots els nivells, en la mentalitat col·lectiva i en el terreny de les representacions artístiques. En aquest procés, l'orde a la qual va pertànyer havia de jugar un paper crucial, com ho demostra el fet que una sèrie de representacions vicentines relacionades amb establiments dels *dominicanes* responguin a un mateix arquetip iconogràfic que, com veiem, va circular arreu de la Corona d'Aragó. Emperò, algunes obres conservades demostren que aquest tipus icònic vicentí va tenir també ressò en determinades regions de la Península Itàlica, una àrea en la qual el frare també havia predicat i on el seu culte es trobava força estès⁶⁵⁴. Igualment, aquestes obres s'entenen en el context immediatament posterior a la canonització i estan relacionades també amb monestirs de l'orde. Per exemple, el pintor Colantonio, cap a 1460, va emprar aquest model iconogràfic primerenc a la taula central del retaule de San Pietro Martire de Nàpols⁶⁵⁵, una composició en què la visió cristològica desapareix, tot i que el sant continua assenyalant cap al cel, com a Cervera⁶⁵⁶. Res podem dir de la inscripció del llibre que duu a la mà esquerra, atès que el seu estat la fa il·legible. Per tant, els vincles es circumscriuen a la figura del sant, que manté una posició exactament idèntica que a les vistes a Barcelona i Cervera.

Cal dir que el promotor d'aquesta obra —i de la capella— va ser Ferrante, fill bastard d'Alfons el Magnànim. La ciutat partenopea va ser un altre dels focus on la devoció vicentina quallà més ràpidament, cosa que troba justificació en la presència del monarca i la seva cort. El grau d'implicació del darrer en el procés que va portar a la canonització del frare valencià va ser molt alt, cosa que segurament explica que a Nàpols es realitzés una de les enquestes prèvies —inexplicablement, en detriment de València, la pàtria del frare—, en què va arribar a

⁶⁵⁴ Per al sojorn italià de Vicent Ferrer, vegeu CARMARINO 1955, 3-18; MONETTI 1978a, 386-392; RUSCONI 1979, 219-233; TONIOLO 2001, 237-248; GAFFURI 2006, 105-120.

⁶⁵⁵ Per al retaule, vegeu BOLOGNA 1977, 91 i 109-110, fig. 64; RUSCONI 1990, 222-223; RUSCONI 2008, 203. Cfr. MOLINA 1996b, 89-90, fig. 2; GARCÍA 2001, 17-18.

⁶⁵⁶ Podem dir quelcom similar per a una taula adquirida el 2010 pel Musée de Cluny (París) (inv. Cl. 23878), en la qual el sant apareix dins un púlpit, assenyalant cap al cel, i dirigint-se cap un grup d'homes i dones que l'escolten amb atenció. L'obra s'atribueix a Antoni Llonye. Per als exemples italians en què el sant assenjala cap al cel però la visió de Crist jutge desapareix, vegeu ZUCKER 1992, 183-184, figs. 3-4. El gest reapareixerà en un seguit d'obres valencianes de la segona meitat del segle XV en endavant, igualment sense la visió (VELASCO 2008a, 260-263).

declarar com a testimoni el propi monarca⁶⁵⁷. Un cop aconseguit l'objectiu d'elevat als altars un personatge oriünd del regne propi que, a més, havia mantingut una intensa relació personal amb el casalici reial, afavorint-lo clarament durant el Compromís de Casp, calia dignificar i enaltir la seva memòria. La promoció de la capella i el retaule de San Pietro Martire de Nàpols va esdevenir un colofó al clima d'exaltació vicentina que es vivia a la ciutat. No cal dir que es tracta d'un encàrrec vinculat a l'oficialitat del culte vicentí, i d'aquí que els mentors del programa iconogràfic agafessin com a suport textual el text de Pietro Ranzano. Ara, sant Vicenç Ferrer ja era un sant més al servei del casalici catalanoaragonès⁶⁵⁸. El Magnànim i els seus van instrumentalitzar la figura del frare conterrani presentant-lo com un sant especialment proper a la família reial, tal com havien fet poc abans els ducs de Bretanya. Del que diem en resta testimoni a la butlla de canonització, en la qual es lloa la intervenció d'ambdós casalicis en el procés⁶⁵⁹.

Un altre retaule que cal situar en el mateix context geogràfic i de mentalitat és el de San Domenico de Castelvetrano (Sicília), avui custodiat a la propera església de San Giovanni⁶⁶⁰. Tot i que no es tracta d'un encàrrec immediatament posterior a la canonització —el retaule s'ha datat a finals del segle XV—, va ser concebut per a un altre establiment dominic important, com la resta d'obres a les quals ens estem referint. L'arquetip icònic del compartiment central continua sent exactament el mateix que el de Cervera, Barcelona, Palma i Nàpols. Presenta concomitàncies especialment intenses amb la imatge vicentina de Cervera, cosa que demostra que aquest patró iconogràfic vinculat a la canonització i l'oficialitat romanien ben vigents gairebé mig segle després d'haver-se gestat. Entre els atributs que advertim a la representació de Castelvetrano apareix la visió de Crist Jutge a la part superior de la taula, avui malauradament gairebé perduda, a més del llibre amb la inscripció del «Time Deum» que sosté el sant. S'introdueixen als peus del frare, això sí, dos elements fins ara no analitzats, un capell

⁶⁵⁷ En una carta signada a Nàpols el 6 d'octubre de 1450, el Magnànim sol·licitava al papa Nicolau V la canonització de mestre Vicenç en base a la seva santa vida i dels molts miracles que havia obrat. En una segona missiva, aquesta del 28 d'abril de 1455, el monarca informava al papa que li enviava una ambaixada per inquirir-li sobre idèntic assumpte, «la qual cosa, lo dit senyor, per molts sguarts, reputarà singular gràcia, principalment, per aquell ésser natural de la ciutat de València, (...) mas encara lo dit Sant Pare e tota Spanya se deuen congratular e dar laors a Nostre Senyor Déu» (DIAGO 1600, fols. 426-431; MARTÍNEZ 1955, 129-132, docs. 80-81; GENOVÉS 1943, 29-40; RYDER 1992, 498-499). De la declaració d'Alfons el Magnànim en l'enquesta napolitana en resta testimoni, fins i tot, a la butlla de la canonització emesa per Pius II el 1458 (SANCHÍS 1896, 441).

⁶⁵⁸ JASPERT 2000, 1846. El 6 d'octubre de 1450, abans de l'elevació als altars, el Magnànim sol·licitava al papa Calixte III unes relíquies de sant Vicenç i sant Llorenç que li havia promès quan es van trobar a Tívoli (MARTÍNEZ 1955, 130, doc. 80).

⁶⁵⁹ SANCHÍS 1896, 438.

⁶⁶⁰ VIGNI-CARADENTE 1953, 73 i 76; RUSCONI 2008, 204.



cardenalici i una mitra episcopal, símbols de dos alts càrrecs als quals Vicenç Ferrer va renunciar, tal com recullen diferents fonts hagiogràfiques i que retrobem en altres ocasions⁶⁶¹.

El tercer dels conjunts conservats en terres italianes que mostra una representació de sant Vicenç Ferrer anàloga a la de Cervera i al model arquetípic que venim comentant, és un tríptic de Santa Maria Novella (Florència) datat vers 1465. Aquesta cronologia ens situa en un lapse cronològic poc posterior a la canonització⁶⁶². Dedicat a una de les santes emblemàtiques de l'orde, santa Caterina de Siena, l'obra es va destinar a un dels grans centres dels predicadors a la Toscana, un monestir on, per altra part, sabem que es venerava una de les poques relíquies físiques del sant conservades fora de Vannes⁶⁶³. La representació de Florència troba els paral·lels més directes a Cervera i Castelvetro, amb els que comparteix la presència de la visió del Crist el Judici i del llibre amb la inscripció del «Timete Deum», a més de l'orientació de la figura cap a l'esquerra de l'espectador.

La difusió d'aquest arquetip iconogràfic a Itàlia la veiem també en una taula amb sant Vicenç Ferrer i àngels del Museo Nazionale de Villa Guinigi (Lucca), originària de l'església de San Romano de Lucca⁶⁶⁴. Mostra al sant amb una aparença i posició anàlogues a la de Cervera, assenyalant cap al cel però sense la visió judiciària, amb dos àngels que fan sonar trompes a la part superior. El sant, a més, sosté amb la mà esquerra un llibre on es pot llegir la sentència del «Timete Deum». L'obra s'ha atribuït a Battista di Gerio, i s'ha datat cap a 1455, per la qual cosa cal considerar-la un encàrrec relacionat amb la canonització. El mateix pot dir-se d'un dels compartiments d'un tríptic venut a l'Hôtel Drouot de París el 1988, amb atribució a Sano de

⁶⁶¹ Les fonts, entre elles el text de Ranzano, relaten que li van ser oferts els bisbats de Lleida i València, a més de la dignitat cardenalícia, càrrecs als que va renunciar per dedicar-se a la seva missió apostòlica (*Acta Sanctorum* 1675, 492; GARGANTA-FORCADA 1956, 117; DIAGO 1600, fols. 99-100; SANCHIS 1896, 144). La renúncia és un altre dels *topoi* de l'hagiografia dels dominics, i la retrobem en tots els grans sants de l'orde llevat de sant Pere Màrtir. La presència d'aquests atributs la documentem a la representació vicentina que apareix al gravat de la Mare de Déu del Roser executada per Francesc Domènec el 1488, frare del convent de Santa Caterina de Barcelona (FONTBONA 2012, 2-8). Entre el conjunt de taules conservades al monestir de dominics de Caldas de Besaya (Cantàbria), n'hi ha una en què es va representar —en genèric— el moment d'aquesta renúncia, amb dues mitres i el capell cardenalici a terra (BERMEJO 1999, 334-337). A la façana de l'església de Santa Cruz la Real de Segovia també documentem una imatge d'aquest tipus (CARRERO 2004, 365-369).

⁶⁶² KAFTAL 1986, núm. 314, fig. 1145.

⁶⁶³ Desconeixem en quina data va arribar la relíquia a Santa Maria Novella, tot i que cal pensar que va ser en data posterior a la canonització. Es tractava d'un petit os servat dins un sumptuós reliquiari amb el qual es relacionen diferents successos prodigiosos (GARGANTA-FORCADA 1956, 322; SANCHIS 1896, 456). Sanchis esmenta que a Florència també es conservava un bastó del qual s'havia servit el sant per caminar, tot i que sense precisar el lloc on es venerava. Encara a la Toscana, des d'abans de 1491 rebien culte a Lucca dos falanges d'un dit del sant, mentre que a Pisa, es venerava una Bíblia amb anotacions marginals efectuades de mà del propi frare (SANCHIS 1896, 456).

⁶⁶⁴ FILIERI 1998, 396-398.

Pietro, en què novament la visió ha desaparegut⁶⁶⁵; i d'una taula de Domenico di Michelino de la Galleria Nazionale de Parma que, en aquest cas, sí inclou la visió de Crist jutge. Novament, el sant duu el llibre amb la inscripció del «Timete Deum»⁶⁶⁶. Encara entre les imatges italianes, dues de les més similars a la representació de Cervera les trobem a una taula de la Pinacoteca Nazionale de Gubbio, en la qual el frare valencià es disposa sobre un paviment semblant i on, a més, el donant es va efigiar als peus del sant⁶⁶⁷; i en una taula de la Galleria dell'Accademia de Florència atribuïda a Giovanni Francesco da Rimini (inv. 3461), procedent del monestir de San Niccolò di Cafaggio.

Una altra obra probablement toscana que, en certa manera, podria adscriure's al grup icònic que comentem és una taula apareguda fa uns anys en comerç a Nova York⁶⁶⁸. S'ha datat pels volts de 1480, i en ella podem veure al sant en posició frontal, detall que la diferencia de la resta d'obres que hem analitzat fins al moment, en les quals se'l mostrava en una posició lleugerament lateralitzada. A més, no consta la inscripció del «Timete Deum» al llibre, que en aquest cas apareix tancat a la mà esquerra del sant, juntament amb un ram de lliris. El darrer és un atribut no habitual en les obres poc posteriors a la canonització i ens remet al fundador de l'orde⁶⁶⁹. Allò que sí entronca amb les obres fins ara analitzades és la presència de la visió patètica i emotiva de Crist fent ostentació de les nafres. Com a Cervera, a més, als peus del sant apareix una donant femenina, a la qual ja hem fet al·lusió més amunt. Malgrat que la cronologia de l'obra i alguns dels detalls que comentem ens allunyen de l'arquetip primerenc que descrivim, al que cal afegir el fet de desconèixer si va ser creada en un context d'oficialitat del culte vicentí, la pintura permet corroborar l'assumpció del model en determinades contrades italianes.

En resum, desconeixem la naturalesa real del model iconogràfic que Pere Garcia va emprar a Cervera, però les concomitàncies detectades amb el seguit d'obres esmentades no deixen cap mena de dubte sobre l'origen comú de totes les representacions, i que cal vincular a l'orde dominicana i la cúria oficialista. Una informació relacionada amb l'execució del retaule de Cervera podria aportar llum a la qüestió. El 5 de gener de 1456, quan el consell de Cervera manifestava la voluntat de commemorar la canonització, els paers feien constar que ja

⁶⁶⁵ Subhasta 31 de maig de 1988, lot núm. 41. Vegeu *Collection* 1988, cat. 41.

⁶⁶⁶ GALLI 1997, 71-72.

⁶⁶⁷ Remetem a la fotografia de la Fondazione Federico Zeri (Università di Bologna), ref. 15290.

⁶⁶⁸ *Sotheby's* 2003, 41, cat. 163; VELASCO 2008a, 250-251, fig. 4.

⁶⁶⁹ Sobre el ram de lliris com atribut de Vicenç Ferrer, vegeu VELASCO 2008a, 250, nota 55.



disposaven de «la forma del dit fra Vicent»⁶⁷⁰. Aquesta «forma» podria al·ludir o bé a una mostra prèvia executada pel pintor, o bé a algun tipus de material proporcionat per l'orde que servís de referència a l'hora de representar al frare valencià. Si fos aquesta darrera opció, no descartem que es tractés de material imprès procedent d'Itàlia, on les fonts corroboren la circulació en dates força primerenques de gravats xilogràfics i calcogràfics —a manera d'imatges de devoció— amb representacions de sants de l'orde⁶⁷¹. És possible, per tant, que aquest material d'ús proselitista i propagandístic es difongués entre els monestirs dels *domini canes* un cop canonitzat el frare valencià, i més tenint en compte la demanda d'imatges que devia provocar la santificació⁶⁷². Cal tenir present que la majoria dels conjunts esmentats procedeixen de monestirs i esglésies de predicadors importants, i van ser executats en un moment en què la canonització era molt recent. Donada la immediatesa del fet, aquest tipus icònic arquetípic i vinculat a l'oficialitat del culte vicentí devia prevaler entre les imatges directament vinculades a l'orde, i la uniformitat atestada en pintures procedents de territoris força allunyats entre sí atesten la seva circulació.

Si les imatges vicentines dels retaules que Pere Garcia va executar per encàrrec de Sança Ximenis de Cabrera i Antoni Cabeça són les més antigues conservades a la Corona d'Aragó, cal esmentar que, en paral·lel, es va gestar un altre tipus de representació del sant que compartia alguns elements amb el model cerverí i que tenia el seu origen en un retrat veritable del sant conservat al monestir de predicadors de València. Sobre aquest altre model arquetípic d'imatge vicentina, propi de la zona de València i que mostra el sant isolat amb alguns dels

⁶⁷⁰ LLOBET 2003, 111 que, equívocament, interpreta la dada com que el retaule ja era acabat.

⁶⁷¹ SAFFREY 1992, 241-312. Malauradament, no pot establir-se cap vincle directe amb els gravats estudiats per l'esmentat autor. El més antic dels documentats de sant Vicenç Ferrer és de cap a 1455-1460, i Saffrey el vincula a la canonització (SAFFREY 1992, 271-274 i 280, pl. XVII 2), però no s'adiu al prototip que venim analitzant. Sigui com sigui, paga la pena esmentar que al primer quart del segle XV ja es documenta la circulació a Venècia de petites estampes amb l'efígie de santa Caterina de Siena —que encara no havia estat elevada a la glòria dels altars—, i el 1440 de gravats amb la representació de sant Pere Màrtir, dos dels sants principals de l'orde (SAFFREY 1992, 259-260). Saffrey, a més, ha datat pels volts de 1450 una sèrie de dos gravats amb el fundador de l'orde i sant Tomàs d'Aquino —cap la possibilitat que hi manques un tercer efigiant sant Pere Màrtir—, segurament executada en l'entorn del monestir dominicà de San Giovanni e San Paolo de Zanipolo (SAFFREY 1992, 261-268, pl. XVI 1 i 2).

⁶⁷² Els monestirs importants d'un orde eren sempre centres difusors d'iconografies incipients, i en el cas dels dominics, ho vàrem posar de manifest en analitzar la xilografia amb la representació de la Mare de Déu del Roser, executada per fra Francesc Domènec el 1488 —en què, d'altra banda, s'inclou una representació de sant Vicenç Ferrer. La va realitzar al monestir al qual pertanyia, el de Santa Caterina de Barcelona, i des d'allà es va difondre arreu en tractar-se d'un tema iconogràfic que encara no era a l'abast dels pintors, ja que el culte es trobava en una fase encara molt incipient. En aquest sentit, vam proposar la identificació d'aquest gravat amb la mostra portada des de Barcelona que, en aquell mateix any, es va facilitar al pintor Pedro de Aranda per a la realització d'un retaule destinat a la capella del capítol de sant Pere Màrtir de Calataiud (Saragossa) (BORRÁS 1969, 188; VELASCO 2006a, 179).

seus atributs, també documentem alguns exemplars amb cronologia primerenca, poc posteriors a la canonització. Coincidint amb la processó que es va fer a València un cop canonitzat el sant l'1 de febrer de 1456, les cròniques del monestir valencià esmenten que es va fer pintar una imatge provisional que servís per centralitzar la devoció dels fidels, ja que a la que havia estat casa mare del sant no existia encara cap capella de la que fos titular. Segurament, es tracta de la «cortina sancti Vincentii» que el 1457 torna a aparèixer esmentada en la documentació. La tradició del monestir la va considerar una efígie veritable, un retrat del sant «sacado al vivo» perquè quan es va realitzar «vivían aún muchos que trataron y convivieron con el santo»⁶⁷³.

La cortina realitzada el 1456 sembla que va complir la seva missió a l'interior de l'església fins el 1458, moment en què es va executar un retaule que li va usurpar el protagonisme devocional en aquest espai. Aquest nou moble s'entenia en el mateix context que la construcció de la capella dedicada al sant, que segurament va iniciar-se coincidint amb la canonització i que va ser enllestida abans del 1472⁶⁷⁴. El retaule es trobava enllestit el dia de la seva festivitat d'aquell mateix any, i segons el testimoni del pare Sala (s. XVIII) era «(...) bueno aunque antiguo. Hízose en ser muerto y canonizado el santo y todo él es de historias y milagros, y en medio está su santa imagen y figura a su medida y proporción, y conforme la que está en su Celda y Oratorio; y las dos tenemos por tradición que fueron sacadas al vivo y al natural, y tiene el letrero a lo antiguo y lo demás como está en la otra imagen»⁶⁷⁵.

Les cròniques domèstiques, tanmateix, esmenten diverses pintures del sant, totes elles imatges veritables que reproduïen els seus trets físics reals i que, amb el pas del temps, van

⁶⁷³ Segons Teixidor «En aquel siglo, quando en el Convento se hacía alguna Fiesta a santo que no tenía retablo, ni Capilla, acostumbraban poner su imagen, adornándola con cortinas y brocados, y a esto decían <la cortina de tal santo>» (TEIXIDOR 1999, II, 876). La imatge valenciana no és l'única a la que s'atribueix el fet de ser un retrat *del vero*. A l'església bretona de Saint Michel de l'Île-des-Moines (França), es conserva el ja citat bust-exvot amb la representació de sant Vicenç originari de la tomba del personatge, que segons la tradició reproduïx els seus trets reals (NICOL 1906, 141-155). Un dels testimonis de l'enquesta bretona recorda aquests trets: «Il est laid, ses traits sont accusés, son nez est démesurément long, ses os saillants, sa peau est tannée par l'air et le soleil. Il est chauve, mais sa tête est couronnée d'un bandeau des cheveux» (GORCE 1924, 96).

⁶⁷⁴ El retaule va ser sufragat, en part, pel Consell de la ciutat, que va aportar 500 sous en un primer moment, i 25 lliures per a la seva finalització (TEIXIDOR 1999, II, 877). Vegeu també la informació que s'aporta al *Llibre de Notícies de la ciutat de València desde l'any de 1306 fins al de 1535* de Francesc Joan Caballer (Biblioteca Universitària de València, ms. 197, fol. 103; citat per FALOMIR 1996, 97), i també a DIAGO 1936-1946, II, 90. Pel que fa a la capella de sant Vicenç Ferrer, vegeu les dades que apleguem a VELASCO 2008a, 254, nota 61.

⁶⁷⁵ *Historia de la fundación y cosas memorables del Real Convento de Predicadores de Valencia* (Biblioteca Universitària de València, ms. 162-163, any 1719; citat per TEIXIDOR 1999, II, 877).



anar canviant d'ubicació⁶⁷⁶. Per citar només un cas podem al·ludir a la que es venerava a la cel·la del sant —un espai-relíquia— cap al 1699, que segons el pare Blanes era:

«de pincel, de cuerpo entero, su altitud de siete palmos. Esta efigie se copió de la primera que en la Iglesia se puso, que era verdadero retrato del Santo, y hecha luego que murió. Esta imagen de la Celda se pintó sobre dos tablas, y según la tradición de algunos ancianos de esta Casa, a quienes lo oí referir, eran las mismas que servían de dura cama a nuestro Santo (...) Esto es sólo tradición, sin que de ello se halle nada escrito»⁶⁷⁷.

Cal tenir present les paraules d'Antist quan, en referir-se a aquesta taula de la cel·la, va afirmar que «sola esta imagen de San Vicente estaba el año de 1517 en el claustro, que todas las demás se han puesto desde entonces acá, y esto lo sé yo muy bien, porque las he visto poner casi, y hacer alguna de ellas», del que es dedueix l'existència al monestir de diverses pintures vicentines ja a finals del segle XVI⁶⁷⁸. El pare Sala apuntava el 1719 que tant el retaule de la capella de Sant Vicenç de l'interior de l'església, com la pintura de la cel·la, «tenemos por tradición que fueron sacadas al vivo y al natural, y tiene el letrero a lo antiguo y lo demás como está en la otra imagen»⁶⁷⁹. El «letrero a lo antiguo» al·ludit no és altre que la cèlebre inscripció del «Timete Deum».

Al seu moment ja vam posar de manifest la problemàtica quantitativa i identificativa que ens impedeix saber si les diferents imatges vicentines documentades al convent valencià en època moderna eren pintures executades coincidint amb la canonització del sant o poc després⁶⁸⁰. Tanmateix, el que cal retenir és que allà, des d'antic, es té constància d'una sèrie de pintures devotament venerades pels fidels. A finals del segle XVIII una que es trobava al claustre era, segons Teixidor, la «principal imagen y vera efigie de san Vicente Ferrer» que es venerava al monestir⁶⁸¹. Amb ella es relacionaven múltiples successos miraculosos que li conferien un aura sobrenatural i un gran predicament entre la feligresia⁶⁸². A la vista de la gran devoció que despertava, i tenint en compte que se la tenia per retrat «sacado del vivo»⁶⁸³, no seria estrany

⁶⁷⁶ Sobre el global d'imatges vicentines documentades en la historiografia domèstica, vegeu VELASCO 2008a, 252-258.

⁶⁷⁷ BLANES 1699, 30.

⁶⁷⁸ GARGANTA-FORCADA 1956, 325.

⁶⁷⁹ Citat per TEIXIDOR 1999, II, 877.

⁶⁸⁰ VELASCO 2008a, 257.

⁶⁸¹ TEIXIDOR 1999, II, 765-766.

⁶⁸² Sobre el poder taumatúrgic d'aquesta imatge vegeu les dades que apleguem a VELASCO 2008a, 257, nota 77.

⁶⁸³ Tal com van suggerir Antist i Teixidor (GARGANTA-FORCADA 1956, 325; TEIXIDOR 1999, II, 876), cap la possibilitat que després de la canonització encara visqués algú que hagués conegut personalment mestre Vicenç, i que hauria pogut donar directrius al pintor de torn per a l'execució de la cortina

que els pintors de la zona la prenguessin com a referència en un moment en què les imatges del sant eren força sol·licitades pels promotors valencians. No cal insistir en què això va motivar que el model de pintura del claustre es difongués amb rapidesa, ja que la imatge evocava a la persona desapareguda, despertava l'emotivitat dels fidels i, fins i tot, se li atribuïen qualitats taumatúrgiques. Essent una imatge veritable, sembla lògic que esdevingués pol d'atracció quant a la representació d'un determinat tipus icònic encara en vies de formació, atès que el personatge havia estat canonitzat recentment.

Es conserven en l'actualitat diferents taules amb representacions primerenques del sant que la tradició associa al monestir de predicadors de València, tot i que de cap d'elles se sap amb certesa si troba allà el seu origen primigeni. No obstant, gràcies a les descripcions que ofereixen diferents fonts, coneixem relativament bé l'aparença de les imatges vicentines que hi havia al monestir. El més interessant és que, si comparem aquestes descripcions amb el conjunt de representacions conservades o originàries de terres valencianes, veiem que comparteixen unes mateixes característiques⁶⁸⁴. Per tant, sembla que aquestes imatges localitzades a la casa mare del sant van contribuir a la difusió d'un determinat model de representació fonamentada en què es tractés d'efígies veritables del personatge, alguna d'elles, fins i tot, amb propietats miraculoses.

A la vista de les descripcions conservades de la cortina de sant Vicenç executada el 1456, del retaule encarregat el 1458, i d'altres «retrats» del sant originaris del monestir valencià, observem que l'atribut principal era el de la inscripció del «Time Deum», un element que retrobem al compartiment de Cervera i a la resta d'obres que hem adscrit al primer arquetip iconogràfic gestat en el si de l'orde arran de la canonització. En canvi, les descripcions de les diferents pintures del monestir res diuen sobre la presència en elles de la visió de Crist Jutge, que esdevé un altre dels trets característics de la taula de Cervera i de les que comparteixen el mateix model iconogràfic. Aquesta absència permetria justificar la seva carència en la majoria de representacions valencianes del sant⁶⁸⁵. Que els fidels estaven acostumats a contemplar

realitzada el 1456. Cal matisar, emperò, que la voluntat de realisme en l'expressió de trets físics d'un determinat personatge és un aspecte encara massa incipient en la pintura hispana del moment.

⁶⁸⁴ Per al conjunt d'aquestes imatges, vegeu VELASCO 2008a, 260-263, on recollim alguns casos i analitzem les seves peculiaritats iconogràfiques.

⁶⁸⁵ Malgrat la gran uniformitat d'aquest arquetip icònic vicentí en el qual destaca l'absència de la visió patètica de Crist lluint les nafres, hi ha algunes obres valencianes —ja del segle XVI— que se'n desmarquen i inclouen l'esmentat atribut. Ho atestem al retaule de Sant Vicenç Ferrer del Museu Catedralici de Sogorb, obra de Vicent Macip (BARTOLOMÉ-MONTOLÍO 2001, 390-393). La representació de la taula central, a més, segueix la imatge fixada poc després de la canonització i que hem comentat més amunt, localitzant-se força analogies amb el retaule que Colantonio realitzà per a San Pietro



imatges del sant assenyalant cap al cel, tot i que sense la visió, ho prova una descripció de Diago en referir-se al mode habitual en què se l'efigiava: «(...) se pinta este Santo en todo el mundo con el brazo derecho levantado, señalando con el dedo un letrado que dize Temed a Dios y dadle a el la honra, por que ya viene la hora se juyzio»⁶⁸⁶. El gest d'assenyalar cap al cel, com hem analitzat més amunt, es troba estretament relacionat amb la iconografia del personatge, però com veiem, no està condicionat a l'aparició de la visió de Crist jutge. De fet, l'obra més antiga que mostra el sant assenyalant, és una representació anterior a la canonització en què no apareix la visió judiciària, i la trobem en un medalló de la sala capitular del monestir de Sant Marc de Florència, datat cap a 1441-1442⁶⁸⁷.

Si ens centrem en les taules narratives que conservem del cicle vicentí del retaule de Cervera (figs. 220-221), únicament en coneixem dues, però no devien ser gaires més a la vista de l'estructura original que devia tenir el conjunt. La primera d'elles mostra la professió de sant Vicenç Ferrer⁶⁸⁸, un episodi que reapareix al políptic que Bartolomeo degli Erri va executar cap a 1475-1480 per a San Domenico de Mòdena, avui al Kunsthistorisches Museum de Viena⁶⁸⁹. La professió va tenir lloc al monestir de Sant Domènec de València el 5 de febrer de 1367, però Ranzano i la resta de d'hagiògrafs no donen excessius detalls sobre l'episodi⁶⁹⁰. Això explica que a la taula cerverina el pintor emprí un model habitual en escenes en què sants variats professen a l'orde de torn. Ho veiem si comparem l'escena de Cervera amb la professió de santa Clara del retaule de la catedral de Barcelona (cat. 10) (fig. 197), en què detectem un resultat final molt similar⁶⁹¹. En ambdós casos els sants protagonistes s'agenollen davant el

Martire de Nàpols. Un altra obra que trenca l'homogeneïtat del grup de representacions valencianes i que segueix fidelment el model emprat per Macip a Sogorb, és una taula d'inicis del segle XVI conservada al Col·legi Imperial dels Nens de Sant Vicenç Ferrer de València (reproduïda a ALEJOS 2003, 36, fig. 8).

⁶⁸⁶ DIAGO 1600, fol. 114. Conservem notícies que ens fan pensar en l'existència d'algunes obres avui desaparegudes que seguien aquest mateix model de representació vicentina, com per exemple, els dos retaules gòtics que Teixidor va veure cap al 1767 al claustre del convent dels carmelites de València, dels que comenta que la imatge del sant que es incloure en cadascun d'ells duia la inscripció del «Timete Deum» (TEIXIDOR 1895, II, 40-41).

⁶⁸⁷ KAFTAL 1986, 1023, fig. 1147. Cfr. CALVÉ 2013, 242-243, fig. 3.

⁶⁸⁸ Sobre la professió a l'orde dels predicadors, vegeu THOMAS 1969, 5-52.

⁶⁸⁹ En aquest cas sabem que va ser un conjunt que va executar-se seguint el text de Ranzano. Vegeu KAFTAL 1978, fig. 1376; RUSCONI 1990, 224-230, figs. 7-11.

⁶⁹⁰ *Acta Sanctorum* 1675, 486-487. Diago descriu la professió en els següents termes: «(...) y lo que despues movio a los religiosos deste [monasterio] y a los doze hermanos o confrades de la celda del Santo, para hazer regozijada fiesta cada año el dia de Santa Agueda a cinco de Febrero, en que al convento le cupo esta dichosa suerte de entrar en el y tomar el habito de la orden un moço de tantas y tan ricas esperanças. Deviole de vestir Fray Matheo Benencasa (fol. 41)» (DIAGO 1600, fols. 33 i 41). Cfr. TEIXIDOR 1999, I, 67-68, que segueix a Ranzano i Diago.

⁶⁹¹ El vincle va ser establert per GUDIOL 1944, 50.

superior del monestir —en el cas de Clara, sant Francesc—, i els acompanya un grup de membres de la comunitat, just a l'esquerra del protagonista. Es repeteix, fins i tot, la presència d'un frare a l'esquerra del superior que beneeix Vicenç, i de sant Francesc quan talla el cabell de Clara.

Un altre punt d'unió entre ambdues composicions és la presència de les respectives famílies, els membres de les quals apareixen abillats com a laics. En el cas de santa Clara hem vist que els familiars apareixen esmentats a les fonts com a testimonis de la professió, però en el cas de sant Vicenç Ferrer l'únic que diuen els textos és que va arribar al monestir acompanyat dels seus familiars⁶⁹². A la taula de Cervera observem una parella d'edat avançada al capdavant dels familiars, que segurament vol representar els pares, mentre que darrere d'ells s'han disposat diferents dones. Es tracta d'una distribució de personatges anàloga a la del retaule barceloní, per la qual cosa no descartem que Pere Garcia es servís d'ell per executar una composició sobre la qual les fonts no oferien detalls. Ho podria certificar l'entorn arquitectònic i litúrgic que serveix de marc a l'episodi, en què novament veiem com el sant accedeix a l'orde davant un altar embellit amb un retaule, tal com ho constatem a l'escena de santa Clara al retaule de la catedral de Barcelona.

Altrament, el frare valencià professa davant un moble de compartiment únic en el qual s'ha representat a sant Domènec flanquejat per sant Pere i sant Pau. La seva presència potser cal relacionar-la amb el fet que Vicenç Ferrer fos canonitzat el dia 29 de juny, dia de la seva festivitat. Rusconi, en canvi, interpreta allò representat com l'aparició dels apòstols al fundador de l'orde, amb la qual es va comunicar al sant que havia d'exercir l'apostolat itinerant, i que pot posar-se en paral·lel amb la prèdica que va efectuar el frare valencià per bona part d'Europa⁶⁹³. En aquest sentit, en aquest «retaule dins el retaule» se'ns mostra el moment en què els apòstols transfereixen poders a sant Domènec, sant Pere cedint-li el seu bordó, i sant Pau donant-li el llibre, segons recull la *Llegenda Daurada*. Tot té a veure, naturalment, amb el paper evangelitzador de sant Domènec i l'orde dels dominics⁶⁹⁴, però també amb el de sant Vicenç Ferrer i la seva prèdica itinerant. No endebades diversos testimonis del procés de canonització comparaven la tasca del valencià amb la d'ambdós apòstols⁶⁹⁵.

⁶⁹² Ho diu, per exemple, Antist (GARGANTA-FORCADA 1956, 102).

⁶⁹³ RUSCONI 1990, 223, nota 29

⁶⁹⁴ RUIZ 2002-2003, 192.

⁶⁹⁵ CHÈNE 2006, 142-144.



Si el compartiment de la professió del sant ens fa intuir que el pintor va haver de recórrer a escenes genèriques, «de repertori», la desapareguda taula amb l'episodi dels apaivagament dels bàndols dels Vilaragut i els Centelles l'any 1410 a València, podria demostrar quelcom similar (fig. 221). És difícil que Garcia tingués a les mans cap model pictòric referencial a l'hora de resoldre la composició, atès l'escàs temps transcorregut des de la canonització. Davant d'aquesta manca de referents visuals explícits, el pintor o l'iconògraf van optar per una composició neutra en què l'acabament de les disputes es materialitza en les tres parelles de cavallers armats que s'abracen i es petonegen a primer terme. Per emfatitzar-ho, el sant agafa per les espatlles els homes de la parella central i els convida al contacte físic. Tot transcorre davant un nodrit grup de testimonis que simbolitzen els habitants de la ciutat de València, en el marc d'un entorn arquitectònic que representa la ciutat.

No es tracta tampoc d'un episodi que retrobem en obres del context internacional, i la seva inclusió al retaule de Cervera cal veure-la com la plasmació pictòrica d'un greu problema de conflictivitat social que durant molts anys va afectar les terres valencianes, les denominades «bandositats». Ens trobem, per tant, davant de la representació de fets històrics perfectament documentats, tot i que sense evidenciar el component miraculós d'altres episodis habituals en els retaules dedicats al sant. Tanmateix, es posa de manifest el seu poder gairebé taumatúrgic per resoldre un conflicte que vivia València des de feia temps. El caràcter miraculós del succés es dedueix igualment del fet que la intervenció del frare en la resolució aparegui relatat per uns quants dels testimonis de l'enquesta de canonització efectuada a Nàpols, en la qual alguns dels testimonis enquestats procedien de la Corona d'Aragó⁶⁹⁶.

Els fets es remunten al darrer quart del segle XIV, quan comencen a crear-se bàndols per rivalitats locals que van acabar en revenges, enfrontaments armats i crims de sang. Els fets formaven part de la lluita pel control social que es donava entre diferents sectors de la noblesa, que pretenien exercir un ferri domini sobre determinats àmbits de poder i en la presa de decisions. Les disputes enfrontaven als partidaris de la família Vilaragut, una de les més poderoses de la regió, amb els de la nissaga dels Centelles, igualment influent i ben posicionada. Per sota, un bon grapat de llinatges de la ciutat es van sumar a un bàndol o a l'altre. Els enfrontaments periòdics van obligar a la intervenció de diferents institucions del

⁶⁹⁶ FAGES 1904, 410-411 i 427. Altres testimonis esmenten, en genèric, les seves capacitats a l'hora de resoldre conflictes i bandositats (FAGES 1904, testimonis núm. 2, 3, 10, 11, 14, 16, 18, 19 i 21). També apareixen testimonis que declaren en la mateixa línia a l'enquesta de Tolosa de Llenguadoc (FAGES 1904, testimonis 13 i 41). Agraïxo les informacions que en aquest sentit m'ha proporcionat amablement Laura A. Smoller.

regne, inclosa la casa reial, sense èxit. El problema es va agreujar amb la mort de Martí l'Humà el 1410, atès que els Vilaragut es van posicionar a favor de Jaume d'Urgell, i els Centelles al costat de Ferran d'Antequera⁶⁹⁷.

Els jurats de València, fins i tot, van escriure al frare diversos cops el 1409 per demanar-li que es desplaçés a la ciutat per predicar i mirar de posar remei «per ocasió de guerres e bandositats encarnades entre grans persones ales quals vos deus adant, posets donar bon Remei»⁶⁹⁸. I ho tornaven a fer el 25 de juny de 1412, en ple Compromís de Casp⁶⁹⁹. Finalment, el sant es va desplaçar a València l'any següent per predicar i, entre altres coses, mirar de resoldre aquesta conflictivitat social que tant preocupava a les autoritats municipals. Ho va fer, però només temporalment, atès que les bandositats van continuar ben vives a València durant bona part del segle XV.

En definitiva, i malgrat la intervenció de mestre Vicenç en la resolució del conflicte entre els Vilaragut i els Centelles apareix esmentada en una de les enquestes de canonització, és difícil establir un vincle directe entre aquestes escenes narratives de Cervera i cap de les fonts hagiogràfiques vicentines documentades en els anys immediats a la canonització. Això impedeix que puguem determinar quines van emprar els mentors o iconògrafs de l'encàrrec per plasmar pictòricament ambdues escenes. A banda del text oficial de Ranzano (cap a 1455-1456), que presentava al sant com un pacificador, però que res comenta dels bàndols valencians, la *vita* d'Antoni de Florència (cap a 1456-1458), i la misteriosa «carta de canonització» que ell mateix esmenta i que ja circulava entre les comunitats de predicadors abans de la butlla del 1458⁷⁰⁰, sabem que van existir compilacions sobre la vida i miracles del sant que devien difondre's pels monestirs de l'orde en el moment d'executar-se el retaule de Cervera (1459-1460)⁷⁰¹. Malgrat que no s'hagi localitzat cap font d'aquest tipus per a la Península Ibèrica, pot servir com a exemple el cas de Jean Nider, prior dels dominics de Basilea, qui, aprofitant la celebració del famós concili a la ciutat (1431-1439), va recopilar informacions sobre la vida del sant al seu *Formicarius*, que es data cap al 1437. És la *vita*

⁶⁹⁷ Sense ànim d'exhaustivitat —la bibliografia és molt àmplia— vegeu CARRERES 1930; NARBONA 1990, 59-86; NARBONA 1995; LLORET 2001-2002, 269-284.

⁶⁹⁸ Vegeu, per exemple, el relat de Teixidó, que fa al·lusió a la tramesa de les cartes i en transcriu algunes (TEIXIDÓ 1999, I, 300-302). Cfr. SANCHIS 1896, 229-233; JULIÀ 1919, 35.

⁶⁹⁹ «(...) la pau por vos començada en les bandositats de la dita Ciutat e de son Regne lo qual segons nostre avis es en disposició de pendre bon e gloriós acabament mijancant la divinal ajuda, e vostre honest e presencial treball (...)» (JULIÀ 1919, 47).

⁷⁰⁰ SMOLLER 2014, 161 i 220-222.

⁷⁰¹ Vegeu un il·lustratiu quadre amb les diferents fonts hagiogràfiques i la seva cronologia a SMOLLER 2014, 169.



vicentina més antiga coneguda, i se la considera el punt de partida de la literatura hagiogràfica posterior⁷⁰². Amb tot, es tracta d'un text brevíssim que presenta de forma molt resumida els primers anys de vida del sant, i d'aquí que sobre la professió no s'ofereixin detalls. Tampoc comenta res al voltant de les bandositats valencianes, i el mateix podem dir de la *vita* de Ranzano. Sí que mencionen la participació del sant en la resolució d'aquest conflicte alguns testimonis del procés de canonització, i així ho van recollir posteriorment diversos hagiògrafs, entre altres, Vicenç Justinià Antist⁷⁰³.

És possible, tanmateix, que els frares de Cervera se servissin de fonts al marge de l'oficialitat o pseudo-oficialitat. Tenim el cas, per exemple, d'un manuscrit de la Biblioteca Municipal de Colmar (ms. CPC 280) en el qual s'inclou «die legende sant Vincentius, brediger ordens», amb una extensió de més de 100 folis. Es tracta d'un còdex que conté la comptabilitat d'un habitant de Colmar i, entremig, es localitza el relat en qüestió. El seu interès radica en la cronologia relativa que s'ha proposat per datar-lo, 1455-1462, cosa que ens situa en el context immediat a la canonització⁷⁰⁴. Si un burgès alsacià de mitjans del segle XV va tenir accés a informació d'aquest tipus, és evident que en aquelles dates també havia d'estar a l'abast del frares del monestir de Cervera. Ho prova el fet que a la documentació ceriverina relacionada amb la celebració de la canonització al gener de 1456, es mencioni que «Haurà-hi solemne missa e sermó, en lo qual hoirets los miracles e santa vida del dit sant Vicent»⁷⁰⁵. La lectura dels

⁷⁰² Sobre el text de Nider, vegeu CHÈNE 2006, 121-166, que inclou una edició en llatí i francès. Cfr. SMOLLER 2014, 165-169.

⁷⁰³ «Antes de irse de Valencia remedió algunos males que había en ella, porque (como dice el proceso) había bandos muy encendidos entre dos linajes, esto es, de los Centellas y el de don Pedro Maza de Lizana; y como había muchos años que duraban (...) eran ya los muertos por armas 5.000 hombres (...) Ocurrió San Vicente a estos daños tan ordinarios, y mediante la gracia de Dios hizo las paces y quedaron muy buenos amigos los caballeros a los menos por algún tiempo. Atestigua esto en el proceso un rey de armas que se halló presente a ello, y lo mesmo apuntan otros autores. Pero sin esto, es fama que apaciguó a los Soleres y Marradas, que traían la ciudad alborotadísima con sus bandos y discordias tan sangrientas» (GARGANTA-FORCADA 1956, 165-166).

⁷⁰⁴ HECK 1978, 67. Algun cop, fins i tot, van ser textos redactats pel propi sant els que van ser emprats per dissenyar un programa iconogràfic. És el cas d'un dels conjunts pictòrics vicentins més interessants, el de les ja esmentades pintures murals de la capella de Santa Maria Assumpta de La Stella, prop de Macello (Itàlia), en el qual localitzem, a part d'algunes imatges isolades del personatge, la guarició d'un infant gràcies a la intervenció del sant, l'aparició de Crist acompanyat de sant Francesc i sant Domènec quan el 1398 era malalt a Avinyó, i una escena de prèdica en què una endimoniada és alliberada. Gràcies a una inscripció en un dels murs les pintures s'han datat cap a 1429, cosa que ens situa força anys abans de la canonització. La presència d'una sèrie de texts extrets de l'epístola que Vicenç Ferrer va enviar a Benet XIII el 1412, ha servit per remarcar l'orientació avinyonesa del cicle quant al missatge que ofereix en relació al Cisma. No ha de sobtar la tria de l'epístola com a *leit motiv*, ja que en data tant primerenca poques eren les fonts de les que es podia disposar a l'hora d'il·lustrar un cicle hagiogràfic relatiu al sant valencià.

⁷⁰⁵ LLOBET 2003, 111, doc. 2.

miracles protagonitzats pel sant pressuposa l'existència d'algun tipus de font hagiogràfica que, naturalment, va poder fer-se servir per a l'execució dels episodis narratius del retaule.

Aquest material, tal vegada, va emprar-se també en un encàrrec pictòric estrictament contemporani al de Cervera i destinat a un monestir de predicadors proper, el de la Seu d'Urgell. Es tracta de la predel·la que el prior del monestir va encomanar el 31 de juliol de 1459 al pintor Ramon Gonsalvo⁷⁰⁶. El text del contracte és tremendament explícit quant a les escenes a representar, cosa que indica que els promotors disposaven de fonts hagiogràfiques segurament vinculades a l'orde. Es demana al pintor que un dels episodis a representar sigui el dels miracles ocorreguts a Vannes durant la cerimònia de reconeixement de relíquies celebrada el 5 d'abril de 1456, a la qual ja ens hem referit. Un segon compartiment havia de mostrar al sant batejant «moros e juheus». Al bell mig s'havia de representar «la Passió de Ihesus ab mestre Vicent que presente un home e l^a dona ab dos infants», això és, una *Imago Pietatis* amb els donants del retaule acompanyats del sant valencià. El quart compartiment havia de mostrar la visió d'Avinyó del 1398, en què Crist, sant Domènec i sant Francesc se li van aparèixer, i la cinquena i última «la predicació que feu davant lo papa, emperador, e rey, comtes e prínceps, e infinida generació altra». Aquest darrer episodi apareix perfectament descrit a la *vita* de Ranzano⁷⁰⁷, amb la qual cosa no descartem que aquesta font fos la que els frares urgellencs van emprar per dissenyar el programa de la predel·la.

Malgrat aquests indicis, desconeixem la naturalesa de les fonts hagiogràfiques que estaven a la disposició dels frares de Cervera i la Seu d'Urgell cap a 1459, i que van poder emprar-se en els retaules respectius. No descartem, amb tot, que pugui tractar-se d'alguna font relacionada amb l'enquesta que va dur-se a terme a Lleida el 1451, una font molt poc coneguda i escassament citada. Es tracta d'un recull de 10 miracles sobre els quals s'ha dit que van poder ser compilats com a resposta a una petició de l'orde dels dominics, just iniciat el procés de canonització. D'aquesta enquesta solament tenim coneixement a través d'un manuscrit del segle XV conservat a Palerm i redactat en sicilià, i sabem que va ser emprada per Ranzano per escriure la *vita* oficial del sant, ja que dels 10 miracles descrits, en recull 9. A més, aquests miracles no apareixen en cap altra de les enquestes efectuades a la Bretanya, Toulouse i

⁷⁰⁶ MADURELL 1946, 323-325, doc. 21.

⁷⁰⁷ *Acta Sanctorum* 1675, 508. La prèdica de Perpinyà és una de les escenes que apareixen al políptic que Bartolomeo degli Erri va pintar per l'església de San Domenico de Mòdena, avui conservat al Kunsthistorisches Museum de Viena i que es va executar seguint fil per randa el text de Ranzano (RUSCONI 1990, fig. 11).



Nàpols. El text recull, fins i tot, els noms dels testimonis que es van entrevistar a Lleida⁷⁰⁸. L'existència d'aquest manuscrit excepcional prova que l'àrea lleidatana va ser un territori important en la formulació de l'hagiografia inicial vicentina, i que en posar-se en marxa el procés de canonització, algú va pensar que allà es podria recollir informació valuosa i interessant.

Sigui com sigui, en el cas del retaule de Cervera és molt possible que el pintor o l'iconògraf tingués accés a algun tipus de recull de miracles i episodis significats de la vida del sant previ a la *vita* de Ranzano, ja que de les dues escenes narratives del conjunt que coneixem, cap d'elles troba el seu reflex al relat del darrer. Altrament, convé no descartar que, atesa la immediatesa de la canonització i la temàtica d'aquestes dues escenes, en què cap d'elles posa de manifest el poder taumatúrgic explícit del sant, fossin dictades per algú que coneixia, per exemple, la seva participació en la resolució de les bandositats valencianes. No oblidem que aquest episodi no apareix en cap altre dels retaules dedicats al sant a la Corona d'Aragó, ni tampoc als nombrosos conjunts italians que mostren episodis de la seva llegenda hagiogràfica. I tampoc podem menysprear que en el cas de l'episodi de la professió de sant Vicenç Ferrer, fos el propi pintor qui fes alguna aportació, atès que la composició segueix un arquetip genèric que ell mateix ja havia utilitzat al retaule de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona.

Ja per concloure, apuntarem que el retaule de Cervera és un conjunt que ha tingut una gran fortuna historiogràfica. A banda dels primers treballs que donaven notícia de la seva existència i de les vicissituds dels compartiments que el van integrar, a mesura que el coneixement sobre el pintor avançava l'obra va començar a agafar força protagonisme en la literatura especialitzada. Així, Bertaux i Tormo van referir-se a la taula de la professió del sant conservada a París, de la qual es desconeixia la procedència, i la van relacionar amb l'art de Jacomart⁷⁰⁹, mentre que Rowland la va adscriure a Pere Huguet⁷¹⁰.

Post no va acabar de veure la vinculació estilística del compartiment de París amb els del Museu Nacional d'Art de Catalunya, llavors a la col·lecció Fontana. Dubtava, a més, que es tractés d'una escena de la vida de sant Vicenç Ferrer, a l'igual que Rowland. Tanmateix, va rebutjar l'atribució a Pere Huguet i va incloure-la dins el catàleg del Mestre de Sant Quirze. Els motius que el van portar a fer-ho van ser la sorprenent semblança de la composició amb la

⁷⁰⁸ Edita i comenta l'enquesta PAGANO 2000, 345-390. Cfr. SMOLLER 2014, 219-220.

⁷⁰⁹ BERTAUX 1908b, 356, fig. 3; TORMO 1913, 165 i 191. La seva opinió fou recollida per BAZIN 1929, 91-92.

⁷¹⁰ ROWLAND 1932, 93, fig. 19.

professió de santa Clara del retaule de la catedral de Barcelona, els lligams d'estil amb les obres del Mestre de Sant Quirze, i el tractament similar dels daurats amb el retaule de Sant Quirze i Santa Julita (cat. 11). Després d'aprofundir en diverses comparacions entre les figures de la taula de París amb les d'aquest últim retaule, Post va arribar a la conclusió que la primera estava relacionada amb la fase en què Pere Garcia s'aproximava al Mestre de Sant Quirze⁷¹¹. Per contra, els compartiments amb la Mare de Déu i el Nen, sant Vicenç Ferrer i els dos donants, els va situar per primer cop dins la producció de Pere Garcia. Els va fer contemporanis del retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21) i els datava després de 1455, lògicament per la cronologia que marcava la canonització del sant. Estilísticament, el professor nord-americà relacionava el rostre de la Mare de Déu de Cervera (fig. 219) amb el de Salomé al Banquet d'Herodes del retaule lleidatà (fig. 261), i també amb la taula signada de Bellcaire d'Urgell (cat. 6) (fig. 52)⁷¹².

Ainaud de Lasarte va criticar la no associació entre uns compartiments i l'altre en una ressenya dels volums VII i VIII de l'obra de Post. Apuntava sagaçment el caràcter contradictori d'aquestes atribucions diferenciades, quan era evident que tot havia estat pintat per una sola mà i que la taula de París també es trobava dedicada a sant Vicenç Ferrer⁷¹³. Amb aquesta afirmació l'historiador barceloní, de forma velada, posava els fonaments per a la fusió d'ambdues personalitats, hipòtesi que a la llarga la historiografia atribuiria a Gudiol Ricart. El mateix 1942 Ainaud i Verrié redactaven el seu estudi sobre els retaules de la catedral de Barcelona, que malauradament ha restat inèdit. En aquest treball la proposta al voltant de les taules de Cervera es desenvolupava amb molta més extensió i arguments⁷¹⁴. Que l'estudi restés sense publicar-se, i que els autors no tornessin sobre el tema en publicacions successives, va fer que Saralegui atribuís la taula de París a Pere Garcia⁷¹⁵. Rebutjava la vinculació a Jacomart que encara mantenia la historiografia francesa⁷¹⁶ i, a més, va establir un lligam directe entre determinades solucions formals emprades a la taula desapareguda del Museo de la Trinidad —la del sant apaivagant els bàndols— i la resta de compartiments cerverins. A partir d'aquest moment, l'atribució al mestre de Benavarri ha estat acceptada sense discussió per tots els especialistes que s'hi han referit.

⁷¹¹ POST 1938, 212-213, fig. 52.

⁷¹² POST 1938, 275-276.

⁷¹³ AINAUD 1942, 106-107.

⁷¹⁴ AINAUD-VERRIÉ 1942, 54.

⁷¹⁵ SARALEGUI 1955, 30-32. Uns anys abans ell mateix l'havia situat dins l'entorn valencià, encara que descartant les teories de Bertaux i Tormo (SARALEGUI 1930, 290).

⁷¹⁶ *Cent tableaux* 1952, cat. 3; JOUFFROY 1955, 14.



L'estil dels compartiments de Cervera remet indefectiblement al de les obres barcelonines del pintor, cosa que s'explica per la proximitat cronològica existent amb elles. Els estilemes de Cervera es retroben al retaule de Sant Quirze del Vallès en nombrosos rostres, com el d'una de les dones —la primera per la dreta— de l'escena en què Quirze i Julita estan patint el martiri de la caldera, que és anàleg al de la Mare de Déu de Cervera (figs. 213 i 219). El mateix es pot dir del conjunt de la catedral de Barcelona, amb nombrosos rostres que palesen trets idèntics als dels personatges cerverins. Per exemple, la santa que està a la dreta de Sant Pere a les esposalles místiques de santa Caterina (fig. 200), presenta el mateix tipus de rostre arrodonit que el de la Maria cerverina. Un altre paral·lel interessant el trobem en una obra que el pintor devia executar per les mateixes dates, el retaule de l'Ametlla de Segarra (cat. 14), com demostren les concomitàncies entre el rostre de sant Miquel i la Maria de Cervera (fig. 40). La comparació d'aquests dos conjunts amb la santa Bàrbara del Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 16) (fig. 40), pot servir per atorgar a aquesta obra una cronologia similar. Els lligams, a més, cal fer-los extensius al tractament dels daurats i punxonats del fons, molt similars als que apareixen a les taules cerverines. Tampoc es troben lluny dos dels compartiments de Bellcaire d'Urgell, els de sant Pere i sant Antoni Abat (figs. 162-163), que palesen uns punxonats amb idèntics motius.

Finalment, poden esmentar-se també els vincles amb obres del mestre de cronologia anterior. Ho veiem si acarem el rostre de la Maria de Cervera amb la de la taula principal de Villarroya del Campo (cat. 1) (fig. 40), que palesen una interessant comunitat d'estilemes. Aquest tipus de rostre que retrobem en diferents obres del pintor, té interessants paral·lels en obres de diversos mestres afins al segon gòtic internacional, el llenguatge que Garcia va absorbir durant la seva etapa de formació a Saragossa. En aquest sentit, i només a tall d'exemple, citem els contactes que es donen entre la faç de la Maria de Cervera i el de la santa Caterina d'un retaule fragmentari dedicat a santa Eulàlia i conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya, obra de Bernat Martorell de cap a 1442-1445⁷¹⁷.

⁷¹⁷ Vegeu un detall fotogràfic del rostre a RUIZ 2002, 90.

CAT. 14

CARRER LATERAL DE RETAULE AMB SANT MIQUEL ARCÀNGEL I LA LLEGENDA DEL MONT GARGÀ, PROCEDENT DE L'ESGLÉSIA PARROQUIAL DE L'AMETLLA DE SEGARRA (MONTOLIU DE SEGARRA)

Cronologia: cap a 1460

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: 167 x 68 cm

Localització: Museu Episcopal de Vic (ingrés anterior al desembre de 1889; inv. 869)

Restauracions: no consta documentalment, però s'evidencia una restauració antiga segurament efectuada pel taller de Ramon Gudiol després de la Guerra Civil Espanyola⁷¹⁸. L'any 2002 va ser sotmesa a una neteja i desinsectació.

Bibliografia: POST 1938, 217-218; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 153, cat. 452, fig. 758; RUIZ 2005e, 302-303; VELASCO 2005-2006, 87; VELASCO 2007b, 54-59; RUIZ 2007, 268; VELASCO 2012a, 43-44, fig. 12; RUIZ-VELASCO 2013, 19-22 i 126-127.

Al Museu Episcopal de Vic es conserva una de les obres que en els darrers anys han passat a engrossir el catàleg del pintor Pere Garcia, un carrer lateral de retaule procedent de l'església de Sant Pere de l'Ametlla de Segarra (Montoliu de Segarra) (fig. 226). No conservem cap informació sobre la forma d'ingrés d'aquesta obra al Museu, però de la numeració d'inventari baixa es dedueix que ja formava part de la col·lecció a finals del 1889, després que el bisbe Morgades fundés formalment la institució, i abans que la inaugurés el juliol de 1891. La seva presència a la col·lecció en aquesta data es dedueix del que afirma Antoni d'Espona, que en aquella data, segons comenta, ja havia registrat els primers 1.280 números d'inventari⁷¹⁹. És factible que arribés al Museu com a conseqüència de la circular que el bisbe Morgades va publicar el mateix 1889 amb motiu de la fundació del Museu, amb la qual feia una crida entre les esglésies de la diòcesi perquè cedissin objectes i obres per engrossir el seu fons. Tampoc pot descartar-se que arribés amb motiu de les campanyes subsegüents de recollida de materials efectuades pel canonge Corbella arreu de la diòcesi⁷²⁰.

La taula presenta al seu compartiment principal una imatge de cos sencer del sant, abillat com a cavaller. Duu capa i un luxós arnès amb decoracions de gofrats daurats en alguns punts. El sant arcàngel, que va nibat i llueix al cap una corona de tiges vegetals florides, brandeix la llança amb la que combat un dimoni amb testa caprina i triple cornamenta, a més de la

⁷¹⁸ Devem aquesta informació a Marc Sureda, conservador del Museu Episcopal de Vic.

⁷¹⁹ SUREDA-CAO, 2011-2012, 151.

⁷²⁰ Agraeixo novament a Marc Sureda aquestes informacions sobre la possible forma d'ingrés de l'obra.



balança amb la que efectua el pesatge de les ànimes, que la bèstia mira de decantar. La figura principal es situa davant un ampit arquitectònic que arriba fins una mica més de mitja alçada, punt a partir del qual trobem un fons amb els habituals motius daurats i gofrats que avui deixen veure la preparació a base de bol.

Just en el punt on acaba l'espai destinat a aquest compartiment principal localitzem una segona escena, avui conservada fragmentàriament, en què originalment es va representar el miracle del Mont Gargà, un dels episodis de més èxit de la llegenda hagiogràfica de sant Miquel Arcàngel. Avui únicament conservem el terra de la composició, amb diversos elements vegetals, i tres figures de cintura cap avall, a més d'una sèrie de bous que conformen un ramat. Segons la *Llegenda Daurada*, Gargà, un personatge que posseïa nombrosos caps de bestiar a la zona de Siponto (Itàlia), en disparar una fletxa enverinada contra un bou que s'havia separat del ramat, va veure com aquesta se li clavava a l'ull degut a la intervenció de sant Miquel. La història va culminar amb una processó encapçalada pel bisbe de la localitat, i que va servir per institucionalitzar el culte a sant Miquel en aquest indret⁷²¹.

La inclusió d'aquesta escena just a sobre de la representació de sant Miquel indica que no ens trobem davant el carrer principal d'un retaule, sinó d'un de lateral, atès que l'esmentat episodi no acostuma a aparèixer rematant els carrers centrals dels retaules del moment. Molt probablement, es devia tractar d'un conjunt estructurat en tres carrers, el central amb un compartiment principal rematat a la taula cimera per una escena indeterminada, segurament un Calvari, i dos carrers laterals dividits cadascun en dos compartiments.

Iconogràficament la imatge principal respon a un patró àmpliament difós a Occident des del segle XIV amb la qual el sant arcàngel es representat com a *psykho-pompos* i *Miles Christi*, amb múltiples paral·lels localitzats arreu, entre ells, altres treballs sortits dels pinzells de Pere Garcia, com el sant Miquel del retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21) (fig. 264), o el compartiment antigament conservat a la col·lecció Capmany de Barcelona, avui al Museu Diocesano de Barbastro-Monzón (cat. 34) (fig. 329)⁷²². Es tracta del mateix arquetip iconogràfic que empraran els seguidors de Pere Garcia, Pere Espallargues i el Mestre de Vielha-Bartomeu Garcia⁷²³. Les obres d'aquests altres pintors acostumen a mostrar uns mateixos trets identificadors, tot i que també s'hi detecten lleugeres variants iconogràfiques. Per exemple, entre les imatges que relacionem amb el Mestre de Vielha —retaules de Vielha, Vilac,

⁷²¹ VORÁGINE 1982, II, 621.

⁷²² Sobre la iconografia del sant, vegeu l'apartat corresponent al retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21).

⁷²³ VELASCO 2006a, 100.

Tabernas (Osca), col·lecció particular de Barcelona, i una taula del Museu Pushkin de Moscou—⁷²⁴, el més habitual és que el sant sostingui la llança amb totes dues mans, però alhora, amb una pot brandir també la balança amb la qual efectua el pesatge de les accions morals.

Tanmateix, a les pintures que atribuïm a Pere Garcia, com la d'Ametlla de Segarra, la del Museo Diocesano de Barbastro-Monzón, o el compartiment de Sant Joan de Lleida, agafa cada instrument amb una mà. Un altre tret específic de Garcia el veiem en l'espasa embeïnada que duu el sant a la nostra taula, que a les obres del Mestre de Vielha s'acostumava a substituir per un petit punyal, del qual únicament se n'aprecia el mànec. Aquest tret reapareix en un dels carrers laterals del retaule de la Paeria de Lleida, obra de Jaume Ferrer II, que mostra un sant Miquel molt afí als de Garcia, especialment al de l'Ametlla de Segarra (fig. 227)⁷²⁵. Les semblances entre una i altra obra són molt importants i, molt probablement, no són fruit de la simple circulació d'un mateix model. En l'obra del consistori lleidatà el sant agafa llança i balança amb cada mà, com en les obres del pintor de Benavarri. La morfologia del diable, a més, és absolutament concomitant, amb una tipologia semihumana i diverses carotes que li emergeixen del pit. Tot sembla indicar que de les obres citades la més antiga és la de Ferrer —s'acostuma a datar entre 1445-1455—, per la qual cosa Garcia va poder manllevar el model del pintor lleidatà. Amb aquest esquema realitzaria pocs anys després el compartiment de l'Ametlla de Segarra i que, posteriorment, va repetir-lo —amb lleugeres variants i pèrdues de qualitat— a la taula del Museo Diocesano de Barbastro-Monzón i al retaule de Sant Joan de Lleida. La darrera és, sense dubte, la que mostra una solució menys afortunada, sobretot per l'estranya posició que dibuixen les cames del sant.

La corona de tiges vegetals que duu sant Miquel és un element no gaire habitual en les obres del pintor de Benavarri. Solament la trobem al retaule de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona (cat. 10), en què la duu el Crist de les esposalles místiques de Santa Caterina (fig. 200). Aquest atribut el retrobem en un parell d'obres del Mestre de la Porciúncula, primerament, a la taula amb l'Aparició de la Mare de Déu a sant Francesc a la Porciúncula, procedent del santuari de Sant Pau d'Albocàsser (Castelló), avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya⁷²⁶, en què la llueixen alguns dels àngels que apareixen envoltant els protagonistes principals; i en un sant Miquel procedent de la Cartoixa de Valldecris, avui al

⁷²⁴ Sobre aquestes obres, vegeu VELASCO 2006a, cat. 1, 3, 10, 26 i 31.

⁷²⁵ Va assenyalar el paral·lel RUIZ 2005, 302-303.

⁷²⁶ MONTOLÍO 2003, 208-213.



Museu de Belles Arts de Castelló⁷²⁷. La duu també un dels àngels de la taula central del retaule de Santa Anna de la col·legiata de Xàtiva (València)⁷²⁸. Entre les obres de l'entorn català, la mostren els àngels que apareixen en un compartiment del bancal del retaule de Santes Creus aparegut fa escassos anys en comerç a Barcelona (Galeria Bernat)⁷²⁹.

No va ser fins el 2005 que aquest carrer lateral de retaule procedent de l'Ametlla de Segarra va ser atribuït a Pere Garcia⁷³⁰, tot i que al seu moment el professor Post ja va realitzar una aproximació estilística completament encertada en adscriure-la al Mestre de Sant Quirze⁷³¹, pintor que acabaria identificant-se amb Garcia. Emperò, quan es va produir aquesta identificació, la taula segarrenca no va incloure's dins el catàleg d'obres resultant de la fusió d'ambdues personalitats. En aquest sentit, Gudiol i Alcolea la van catalogar com obra d'un pintor anònim de l'entorn de Jaume Ferrer II⁷³². Post, en canvi, va detectar els lligams entre l'estil d'aquesta obra i el retaule de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona. Igualment, va detectar connexions amb les taules dedicades a sant Jaume conservades fins la Guerra Civil Espanyola a l'església parroquial de Tamarit de Llitera (cat. 29)⁷³³.

⁷²⁷ GÓMEZ 2001e, 352-353.

⁷²⁸ GONZÁLEZ 2003, 214-219.

⁷²⁹ RUIZ 2005f, 87.

⁷³⁰ RUIZ 2005e, 302-303.

⁷³¹ POST 1938, 217-218.

⁷³² GUDIOL-ALCOLEA 1986, 153, cat. 452, fig. 758.

⁷³³ POST 1938, 218.

CAT. 15

DUES PORTES DE RETAULE AMB SANT PERE I SANT PAU DE L'ESGLÉSIA PARROQUIAL DE FONTS (OSCA)

Cronologia: cap a 1460-1470

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: desconegudes

Localització: desaparegudes.

Restauracions: no documentades.

Bibliografia: POST 1938, 310-311; ARCO 1942, I, 416; LLADONOSA 1952, 132; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 190, cat. 566; MONER 1994 (1889), 256-257; VELASCO 2003, 283, nota 35; VELASCO 2012a, 57; MARTÍNEZ 2013, 98.

Malgrat que Post, en el moment d'articular el catàleg de Pere Garcia, va donar notícia d'un conjunt de taules gòtiques conservat a la sagristia de l'església de Fonts, aquestes no van ser considerades entre les obres del mestre en publicacions successives. Ens referim a dues portes de retaule amb les representacions de sant Pere i sant Pau, que coneixem a través de dues antigues fotografies de l'any 1917 conservades a l'Institut Amatller d'Art Hispànic (figs. 228-229)⁷³⁴; a més d'un sant Bartomeu del que no conservem cap imatge gràfica i del que solament tenim constància a través dels esments de Joaquín Manuel de Moner i el mateix Post⁷³⁵. Cap d'aquests compartiments es conserva avui en dia, i cal suposar que van desaparèixer durant la Guerra Civil Espanyola.

Després de ser publicades per Post i de ser citades —anys després— per algun autor més que no les va filiar estilísticament⁷³⁶, les portes van ser catalogades com a part del retaule de Santa Anna que encara avui es conserva a la parròquia de Fonts, obra del Mestre de Vielha⁷³⁷. Això va fer que fins el 2003 no s'incorporessin al catàleg de produccions del pintor i el seu taller⁷³⁸. Del sant Bartomeu, en canvi, no podem emetre cap opinió fonamentada sobre l'autoria, atès que no coneixem cap imatge que ens ajudi a emetre un judici de valor: ens refiarem del criteri de Post, que va afirmar que «which probably was a part of the same *ensemble*»⁷³⁹.

⁷³⁴ IAAH, clixés 18991-C i 18992-C.

⁷³⁵ MONER 1994 (1889), 257; POST 1938, 310-311.

⁷³⁶ ARCO 1942, I, 416; LLADONOSA 1952, 132.

⁷³⁷ Ho van proposar GUDIOL-ALCOLEA 1986, 190, cat. 566. Sobre el retaule del Mestre de Vielha, vegeu VELASCO 2003, 275-302 i 391-400; VELASCO 2006a, 156-161.

⁷³⁸ VELASCO 2003, 283, nota 35.

⁷³⁹ POST 1938, 311.



Sobre les taules es conserva també una menció al catàleg manuscrit de l'arxiu parroquial (1921), en què es mencionen diferents taules gòtiques que en aquell moment es custodiaven allà: «Sacristía: En la misma sacristía se encuentran depositados dos retablos que pertenecieron a la Iglesia de Santa Ana (hospital). El mayor es del siglo XV, de escuela flamenca, probablemente, es muy codiciado por los anticuarios. El menor es de mérito muy inferior. Además hay tres tablas colgadas de valor arqueológico aunque están mal conservadas»⁷⁴⁰.

El retaule qualificat «d'escola flamenca» és el del Mestre de Vielha, mentre que el «menor» creiem que pot ser un de cincentista només conegut a través d'unes plaques de vidre conservades a l'Arxiu Barón de Valdeolivos de Fonts, desaparegut segurament durant la Guerra Civil Espanyola⁷⁴¹. Altrament, Ricardo del Arco, a banda de les portes que ens interessin a nosaltres, va fer al·lusió a una taula que mostrava sant Pere de pontifical, que situava al segle XVI i de la qual va afirmar que procedia de l'altar major⁷⁴². És possible que tot plegat es degui a una confusió iconogràfica, i que aquest sant Pere cincentista fos en realitat el sant Bartomeu que havia vist Post, i prèviament Moner damunt del baptisteri de la parròquia⁷⁴³.

Les fotografies conegudes demostren que les portes responien a un format habitual dins el taller de Pere Garcia. Una d'elles mostra sant Pere vestit de pontifical, amb capa pluvial i la tiara de tres corones (fig. 228). Duu un nimbe daurat efectuat amb la tècnica de pastillatge a base de nombrosos cercles concèntrics, una tècnica que també es va utilitzar per resoldre alguns detalls de la fresadura de la capa, la tiara i potser les claus que sosté el sant. Per sobre del cap, un filacteri on llegim «Deus in carne venit homo factus est Christus pro nobis pasus est et resurrexit. Tibi dabo claves regni caelorum». Es tracta d'un conjunt de sentències procedents de diferents llibres de la Bíblia, i el fet de presentar-les de forma conjunta en un sol filacteri amb solució de continuïtat ja és remarcable, per inhabitual. El text pot dividir-se en diferents fragments i així cercar les fonts textuais que els donen suport. La primera part, «Deus in carne venit», Post la va interpretar com una derivació d'1Joan, 4, 2, així com de 2Joan, 7⁷⁴⁴; mentre

⁷⁴⁰ APF, Índex, 1921.

⁷⁴¹ Tot i que la qualitat de les plaques no és bona, s'intueixen algunes de les seves característiques principals, i que ens permeten situar-lo dins el segle XVI.

⁷⁴² ARCO 1942, I, 416.

⁷⁴³ MONER 1994 (1889), 256.

⁷⁴⁴ «In hoc cognoscitur Spiritus Dei: omnis spiritus qui confitetur Jesum Christum in carne venisse, ex Deo est» (1Joan, 4, 2). «Quoniam multi seductores exierunt in mundum, qui non confitentur Jesum Christum venisse in carnem (...)» (2Joan, 7).

que a la cita «homo factus est Christus pro nobis pasus est et resurrexit», hi veia una combinació del Credo de Nicea amb la cita de 1Pere 3, 21, que suggeria la confessió de la fe de Pere recollida a Mateu 16, 16⁷⁴⁵. Una combinació d'ambdues sentències, tanmateix, la trobem a la *Ystoria sancti Thome de Aquino* de Guillem de Tocco (cap. 38): «Deus in carnem uenit, Deus pro nobis mortuus est»⁷⁴⁶. Finalment, la darrera part del text, «Tibi dabo claves regni caelorum», és la més evident de totes, ja que es correspon amb Mateu 16, 19, i és la frase que acostuma a aparèixer associada a Pere en altres portes de retaules obrats per Garcia o els seus deixebles⁷⁴⁷.

L'altra taula mostrava una representació de sant Pau amb l'espasa, vestit amb túnica i mantell i duent un nimbe idèntic al descrit per a sant Pere (fig. 229). Amb la mà esquerra el sant assenyalava també un filacteri que no podem llegir tan clarament com l'anterior degut a l'ombra que a la fotografia projecta l'emmarcament de la taula sobre la inscripció «(...) et doctor gentium. Saule Saule quit me persequeris. Et testes deposuerunt vestimenta qui». Novament, ens trobem davant una combinació de sentències extretes de diferents fonts⁷⁴⁸. La part il·legible fins a «doctor gentium» segurament es corresponia amb 1Timoteu 2, 7⁷⁴⁹. La part on es llegia «Saule Saule quit me persequeris» es correspon exactament amb Fets 9, 4, i al·ludeix a la frase que va pronunciar Jesús en el moment de la conversió de Pau en caure del cavall. La darrera part de la inscripció també està extreta dels Fets dels Apòstols, i es troba relacionada amb la presència de Pau en la lapidació de sant Esteve (Fets 7, 57)⁷⁵⁰.

Les fotografies que ens serveixen de base per efectuar aquesta descripció es troben tallades per la part baixa, una zona on s'intueixen, a més, pèrdues importants en la policromia. Això segurament té a veure amb un detall ofert per Post, que va comentar que estaven tallades⁷⁵¹.

⁷⁴⁵ «Quod et vos nunc similis formae salvos fecit baptisma: non carnis depositio sordium, sed conscientiae bonae interrogatio in Deum per resurrectionem Jesu Christi» (1Pere 3, 21); «Respondens Simon Petrus dixit: Tu es Christus, Filius Dei vivi» (Mateu 16, 16).

⁷⁴⁶ LE BRUN-GOUANVIC 2005, 90.

⁷⁴⁷ L'hem vist al retaule de Montanyana (cat. 22) i la retrobarem en un dels compartiments antigament conservats al castell de Santa Florentina de Canet de Mar (cat. 34), i al retaule de l'Anunciació del Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 46). Pel que fa al Mestre de Vielha, apareix a les portes dels retaules de Vielha i Durro i en un compartiment de Balaguer (VELASCO 2006a, figs. 17, 26 i 32). També la llegim en una de les portes del retaule d'Enviny, obra autògrafa d'Espallargues (GUÉ 1930, 66).

⁷⁴⁸ S'analitzen a POST 1938, 310.

⁷⁴⁹ «In quo positus sum ego praedicator, et Apostolus (veritatem dico, non mentior) doctor gentium in fide, et veritate» (1Timoteu 2, 7), de la qual també trobem una derivació a la porta del retaule d'Enviny que mostra sant Pau: «Praedicator et Apostolus (veritatem dico, non mentior) doctor Gentium» (GUÉ 1039, 64)

⁷⁵⁰ «et testes deposuerunt vestimenta sua secus pedes adolescentis qui vocabatur Saulus».

⁷⁵¹ POST 1938, 310.



Pel que fa a l'important obra de fusteria que presentaven, el tipus de treball les identifica clarament com a portes d'un retaule. A les imatges veiem que cadascuna presentava pinacles rematats amb espigues als extrems, mentre que a la part superior destacava la presència d'un arc resseguit exteriorment per frondes i rematat amb un floró, amb decoracions de traceria gòtica als intersticis.

Res sabem del conjunt en què es trobaven integrades, però és poc plausible que fos el retaule de Santa Anna originari de la capella de l'hospital de la vila, atès que aquest era un conjunt executat pel Mestre de Vielha. Es tracta d'un moble promogut molt probablement pel bisbe auxiliar de Lleida Vicenç Trilles (1491-1510) i que, amb l'abandonament de l'hospital, va ser traslladat a la parròquia de la vila⁷⁵². A més, vist avui el retaule muntat a l'església parroquial, sembla poc probable que primigèniament presentés portes als extrems del bancal. El més plausible és que aquestes taules, juntament amb l'inconegut sant Bartomeu, fossin elements originaris d'un retaule que Pere Garcia va executar per a l'església parroquial, segurament per a l'altar major, ateses les dimensions de les portes, que no devien ser gaire inferiors a les del conjunt de Montanyana (cat. 22).

Estilísticament, és evident que aquestes portes tenen poca cosa a veure amb les obres finals del taller de Garcia, ja que presenten molta més qualitat, per exemple, que les de Montanyana o les del Castell de Santa Florentina (cat. 34), en les quals la vulgarització del seu estil hi és molt present. En canvi, hi veiem la serenor i la finesa de les obres dels anys cinquanta, tot i que es fa difícil precisar si aquest hipotètic retaule de Fonts el va executar abans o després del sojorn a Barcelona. El rostre de sant Pau, per exemple, mostra un clar ressò del mateix personatge que apareix a les noces místiques de santa Caterina al retaule de la catedral de Barcelona (cat. 10) (fig. 200), o del sant Vicenç Ferrer de Cervera (cat. 13) (fig. 218), mentre que el sant Pere troba paral·lels solvents a la mateixa escena del retaule barceloní o la Dormició de Peralta de la Sal (cat. 20) (fig. 237). En tot cas, el fet que Garcia aparegui treballant de forma preferent esglésies de Barbastro durant els anys seixanta podria indicar que també ho va fer per a parròquies properes, com podria ser el cas de la de Fonts.

⁷⁵² VELASCO 2003, 275-302 i 391-400; VELASCO 2006a, 156-161.

CAT. 16

COMPARTIMENT DE RETAULE AMB SANTA BÀRBARA

Procedència: desconeguda

Cronologia: cap a 1460-1470

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: 124,7 x 67,7 cm

Localització: Josep Valenciano (1908-1920); Museu Nacional d'Art de Catalunya (ingrés per adquisició el 1920; inv. 15933).

Restauracions: sengles fotografies de 1908 i 1920 mostren l'estat de la taula quan era propietat de l'antiquari Valenciano. Presentava petites pèrdues que van ser reintegrades a partir del seu ingrés al Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Bibliografia: *Catàleg* 1936, 110, núm. 14; POST 1938, 218, fig. 56; GUDIOL 1971, 81, cat. 213; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 88, cat. 542, fig. 924; BORONAT 1999, 661-663; VELASCO 2005-2006, 87 i 97, notes 40 i 80; VELASCO 2007b, 56-57; VELASCO 2012a, 44 i 49, fig. 11; MACÍAS 2013, 142.

El Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva una santa Bàrbara que, per l'estil, pot associar-se als treballs de Pere Garcia executats als anys seixanta del segle XV (fig. 230). Una tradició del mercat antiquari documentada des de que l'obra va ingressar al museu diu que trobava origen a l'església parroquial d'Encamp (Andorra). Malgrat que el catàleg del Museu del 1936 dóna per bona aquesta procedència⁷⁵³, cal posar-la en dubte, atès que la zona de l'actual Alt Urgell no és pas una de les àrees en les quals es documenti treballant al de Benavarri. A això cal afegir la confusió generada després de la publicació de l'estudi de Boronat, en què la taula amb santa Bàrbara s'associa indistintament a una sèrie de notícies relacionades amb al frontal d'altar romànic de Sant Romà de Vila —igualment pertanyent a la parròquia andorrana d'Encamp—, i a una taula gòtica d'aquella església que no és la nostra⁷⁵⁴. L'any 1919 la Junta de Museus efectuava gestions per adquirir aquestes dues obres, i pel que fa a la segona, en realitat, es tractava d'una taula cimera amb la Mare de Déu i el Nen amb quatre àngels, avui conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya i que als registres del Museu consta com a procedent d'Encamp (inv. 15973)⁷⁵⁵.

La taula de Pere Garcia, per tant, no va ingressar amb motiu de la negociació anterior, sino en el marc d'una adquisició efectuada a l'antiquari Josep Valenciano, que va oferir-la a la Junta de

⁷⁵³ «Fragment de taula central de retaule, amb la figura de Santa Bàrbara. Segona meitat del segle XV. Procedeix de l'església parroquial d'Encamp (Andorra). N.º inv.: 15933» (*Catàleg* 1936, 110, núm. 14)

⁷⁵⁴ BORONAT 1999, 579-580 i 610-611.

⁷⁵⁵ La taula s'atribueix al Mestre d'All, un pintor actiu en diverses regions del Pirineu, entre altres, la de la Seu d'Urgell-Cerdanya. Sobre aquest compartiment, vegeu GUDIOL-ALCOLEA 1986, 195, cat. 620, fig. 961.



Museus a finals del 1920. Així consta a l'acta de la Junta del 26 de novembre⁷⁵⁶. Es conserva un informe signat per Joaquim Folch i Torres amb data de 23 de novembre de 1920 en el qual es recomana la seva adquisició, juntament amb una sèrie d'objectes medievals que Valenciano ofería en forma de lot (apèndix documental, doc. 69)⁷⁵⁷. L'antiquari sol·licitava 4.950 pessetes, però la Comissió Especial d'Art Medieval i Modern, el 27 de novembre, va proposar efectuar-li una contraoferta en la qual la taula de Pere Garcia es valorava en 2.000 pessetes (apèndix documental, doc. 70)⁷⁵⁸. Valenciano va acceptar el tracte i l'adquisició es va formalitzar en la sessió de la Junta de 17 de desembre del mateix 1920⁷⁵⁹. Al dia següent es comunicava l'acord a l'antiquari (apèndix documental, doc. 71)⁷⁶⁰ i, el mateix jorn, Joaquim Folch i Torres adreçava una carta a Emili Gandia, conservador del Museu, informant-lo d'una sèrie de béns artístics que la Junta acabava d'adquirir, entre els quals es trobava la taula en qüestió⁷⁶¹. El conservador justificava la recepció de les obres el 24 de desembre⁷⁶². En tota la documentació generada pel procés d'adquisició res s'esmenta sobre la suposada procedència d'Encamp, i desconeixem perquè el catàleg del Museu de 1936 li dona aquesta procedència. Tot plegat, pensem, deu ser fruit d'alguna confusió amb la documentació antiga de l'obra.

D'altra banda, sabem que l'antiquari Valenciano era propietari de la taula com a mínim des del 1908, si fem cas d'una anotació manuscrita que figura a la part posterior d'una fotografia de Francesc Serra conservada a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona⁷⁶³. Aquesta imatge pot acarar-se amb la que s'adjunta a l'informe esmentat de Folch i Torres (fig. 231), atès que en ambdues la pintura mostra un estat de conservació molt similar, amb petites pèrdues que van ser reintegrades amb motiu del seu ingrés al Museu.

Pel que fa a la taula (fig. 230), es tracta d'un compartiment de dimensions notables que mostra una representació gairebé de cos sencer de santa Bàrbara. Solament li manquen els peus, i

⁷⁵⁶ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Actes, ANC1-715-T-622, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona del 26 de novembre de 1920.

⁷⁵⁷ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), ANC1-715-T-2313, sessió del 17 de desembre de 1920. Referenciat per BORONAT 1999, 662, nota 320.

⁷⁵⁸ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), ANC1-715-T-2313, sessió del 17 de desembre de 1920. Referenciat per BORONAT 1999, 662.

⁷⁵⁹ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Actes, ANC1-715-T-623, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona del 17 de desembre de 1920. Referenciat per BORONAT 1999, 663.

⁷⁶⁰ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), ANC1-715-T-2313, sessió del 17 de desembre de 1920.

⁷⁶¹ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), ANC1-715-T-2313, sessió del 17 de desembre de 1920.

⁷⁶² ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), ANC1-715-T-2313, sessió del 17 de desembre de 1920.

⁷⁶³ AFB, fons Francesc Serra, clixé 465.

això permet suposar que va serrada per la part inferior. La santa va abillada amb una túnica de color cru decorada amb motius vegetals, lligada a la cintura amb un cingol. Duu també un mantell verd que presenta un folre intern vermellós. Bàrbara llueix una llarga cabellera rossa d'intensos reflexes, que es recull al cap amb una diadema perlejada. El seu rostre és de gran delicadesa, amb ulls petits i les galtes ben rosades. Amb la mà esquerra sosté la palma del martiri, mentre amb l'esquerra mostra el seu atribut característic, la torre. La santa apareix ubicada en un espai delimitat per un paviment maniser i un ampit arquitectònic sobre el qual es disposa un teixit vellutat de color vermell. Per sobre, a una mica més de mitja alçada, trobem un fons daurat amb motius vegetals punxonats. El nimbe es retalla sobre aquest fons, efectuat amb la mateixa tècnica i amb els mateixos motius.

No tenim prou elements de judici per determinar si aquest compartiment era el central o un dels laterals del retaule en el qual es va integrar originalment. Pel seu estil, l'hem de posar en connexió amb tot un seguit de treballs de Pere Garcia corresponents als anys cinquanta del segle XV, com les obres del període barceloní (cat. 10-12), o els dos retaules que va executar en terres de la Segarra (cat. 13-14). El rostre de santa Bàrbara és el millor argument per afirmar-ho, atès que les seves característiques remeten directament a la taula principal del retaule de Cervera, al sant Miquel de l'Ametlla de Segarra, o a diversos dels rostres femenins que apareixen al de Sant Quirze de la Serra (fig. 40). Per altra part, es detecta també en aquest rostre la mateixa manera de fer que al de la Maria de la taula central del retaule de Villarroya del Campo (cat. 1) (fig. 40). Els daurats de l'obra, a més, sense gofrats i amb un acurat treball de decoracions punxonades, remeten igualment al retaule dels predicadors de Cervera.

La coincidència estilística amb els retaules de Barcelona i la Segarra ens fa pensar que aquesta taula podria incloure's dins l'etapa immediatament posterior al retorn de Garcia a Benavarri, un cop trencat el vincle amb els Martorell. En la mateixa situació es troben altres obres de les quals també desconeixem la procedència, com el Calvari que es trobava en comerç a Nova York el 1967 (cat. 17), el sant Antoni Abat del Williams College Art Museum (cat. 19) o un sant Maties de l'antiga col·lecció Junyent (cat. 18). Totes podien haver estat obres executades en aquells anys, durant la dècada dels anys seixanta del segle XV. Els pocs documents relatius al pintor corresponents a aquella dècada tenen a veure amb encàrrecs per a parròquies de Barbastre, però entre les obres que ens han pervingut del mestre amb aquest origen no n'hi ha cap que pugui vincular-se amb fermesa a aquest moment.



CAT. 17

COMPARTIMENT DE RETAULE AMB EL CALVARI

Procedència: desconeguda

Cronologia: cap a 1460-1470

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: 112 x 106 cm⁷⁶⁴

Localització: col·lecció L. A. Gaboriaud (París, fins 1929); venda Hôtel Drouot (París, 1929); Galeria Wildenstein (Nova York, 1967).

Restauracions: no documentades.

Bibliografia: FRY 1922, 52-55, pl. I; *Catalogue* 1929, 8, cat. 9; POST 1938, 535-536, fig. 196; GAYA 1958, 146, cat. 734; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 188, cat. 546, fig. 938; VELASCO 2012a, 49.

La darrera notícia que tenim sobre la localització d'aquest Calvari (fig. 232) és la seva aparició al mercat novaiorquès el 1967, quan era propietat de la galeria Wildenstein⁷⁶⁵. Havia estat donat a conèixer el 1922 en un breu article de Roger Fry quan formava part de la col·lecció de L. A. Gaboriaud a París, una publicació en la qual s'establia una filiació equívoca amb l'entorn pictòric avinyonès⁷⁶⁶. Aquesta mateixa adscripció es documenta amb motiu de la venda de la col·lecció Gaboriaud a l'Hôtel Drouot de París el 25 de juny de 1929⁷⁶⁷.

Amb l'estudi de Post es va guanyar la catalanitat de la peça, malgrat relacionar-la amb Jaume Ferrer⁷⁶⁸. L'aproximació no era tan desencertada com podria semblar en un principi, atès que el professor nord-americà la va estudiar al costat de la Dormició de Peralta de la Sal (cat. 20) (fig. 237), una obra que adscribia a Ferrer per les grans semblances amb la composició homònima d'Alcover, però en la qual ja detectava la influència del Mestre de Sant Quirze⁷⁶⁹. De fet, hi veia la mateixa composició que Pere Espallargues, un dels seguidors de Garcia, va emprar en un dels retaules de l'església de Capella⁷⁷⁰. Al catàleg de Garcia publicat per Gudiol i Alcolea, en canvi, la taula ja apareix correctament atribuïda al mestre de Benavarri⁷⁷¹.

⁷⁶⁴ Les mides les hem obtingut de GAYA 1958, 146, cat. 734; GUDIOL-ALCOLEA, 1986, 188, cat. 546.

⁷⁶⁵ La localització de l'obra a Nova York el 1967 l'extraiem de la informació associada a la fotografia de l'Institut Amatller (IAAH, clixé Gudiol 51037).

⁷⁶⁶ FRY 1922, 52-55, pl. I.

⁷⁶⁷ *Catalogue* 1929, 8, cat. 10 (amb reproducció fotogràfica).

⁷⁶⁸ POST 1938, 535-536, fig. 196. Aquesta atribució va ser mantinguda per Gaya Nuño (GAYA 1958, 146, cat. 734).

⁷⁶⁹ POST 1938, 532-533, fig. 195.

⁷⁷⁰ Reproduït a VELASCO 2013a, 256, fig. 8.

⁷⁷¹ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 188, cat. 546, fig. 938.

La composició s'estructura seguint l'esquema habitual, amb Crist a primer terme centrant-la, i flanquejat per la Mare de Déu i sant Joan Evangelista, que apareixen dempeus. Tots els personatges duen nimbes daurats amb motius punxonats, sense pastillatges de guix. Al fons advertim la presència d'una ciutat emmurallada i, just al davant, una bosc al qual s'accedeix des d'un camí que neix de la base de la creu. La línia d'horitzó no és gaire baixa, i un cel en gradació de blaus, farcit de núvols protuberants, embolcalla l'episodi.

El pintor ha emprat un esquema similar al que va utilitzar al retaule de Sant Quirze del Vallès (cat. 11) (fig. 208), amb els personatges dempeus, però afegint-hi la ciutat emmurallada i prescindint del fons completament daurat; o al del retaule de Villalba Sasserra (cat. 12) (fig. 216), en què Maria i Joan també apareixen dempeus. El mateix podem dir del de Tamarit de Lleida (cat. 8) (fig. 186), malgrat allà els dos darrers apareixen asseguts. L'arquitectura del fons recorda a la que veiem a l'Abraçada davant la Porta Daurada de Peralta de la Sal (fig. 245). Els estilemes dels rostres apunten igualment cap al període barceloní de Garcia i els treballs de la dècada dels cinquanta. El de sant Joan, per exemple, presenta les mateixes característiques que el del mateix personatge a la Dormició de Peralta de la Sal (fig. 233). Tots aquests treballs se situen entre 1450-1470, cosa que justifica les semblances apuntades.



CAT. 18

COMPARTIMENT DE RETAULE AMB SANT MATIES

Procedència: desconeguda
Cronologia: cap a 1460-1470
Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta
Mides: desconegudes

Localització: col·lecció Junyent (Barcelona, 1938); col·lecció Torelló (Barcelona, cap a 1971).

Restauracions: no documentades.

Bibliografia: POST 1938, 223, fig. 60; GUDIOL 1971, 81, cat. 212; VELASCO 2005-2006, 91; VELASCO 2012a, 49.

Aquest sant Maties va ser publicat per primer cop per Post quan formava part de la col·lecció Junyent de Barcelona amb atribució al Mestre de Sant Quirze⁷⁷². Anys després Gudiol, que el va incloure dins el catàleg de Pere Garcia, el situava a la col·lecció Torelló, igualment a Barcelona⁷⁷³. A la fotografia que il·lustra la publicació de Post observem que, molt probablement, es tractava d'un fragment de predel·la, de dimensions reduïdes, que va ser manipulat i modificat en entrar al mercat d'art i antiguitats (fig. 234). Així, tot indica que l'obra de fusteria que emmarca el compartiment és producte d'un afegit posterior. Pel que fa al personatge representat, l'apòstol apareix de mig cos i vesteix túnica i mantell. Duu nimbe i una barba llarga partida. Sosté amb la mà esquerra un llibre, mentre que amb la dreta aguanta la dextra, un dels seus atributs habituals.

Malgrat que en un primer moment vàrem descartar l'atribució a Garcia, posteriorment vàrem rectificar la nostra opinió i la vam incloure entre les seves produccions dels anys cinquanta o seixanta⁷⁷⁴. La vinculació al de Benavarrí la deduïm dels trets físics del personatge, que presenten notables similituds amb algunes obres del període barceloní de l'artista. Personatges amb les mateixes característiques, especialment amb la barba partida, apareixen al retaule de sant Quirze del Vallès (cat. 11). Ho veiem a la decapitació de Quirze i Julita, en la figura del prefecte (fig. 214); o a l'escena en què Quirze predica a la presó, en el personatge amb toca groga (fig. 211). El tipus d'orella del sant Maties, afilada a la part superior, marca un estilema habitual en l'obra del mestre en aquells anys i que retrobem en alguns personatges del retaule comentat. Presenta també aquest tipus d'orella el sant Vicenç Ferrer del retaule

⁷⁷² POST 1938, 223, fig. 60.

⁷⁷³ GUDIOL 1971, 81, cat. 212

⁷⁷⁴ VELASCO 2005-2006, 91; VELASCO 2012a, 49.

Cervera (cat. 13), en un dels compartiments del Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. 218). Igualment, el sant Maties correspon a un tipus masculí que retrobem en obres posteriors com el retaule de Sant Joan de Lleida, en escenes com la de la Nominació del Baptista (cat. 21) (fig. 258).

La fotografia de la taula publicada per Post permet intuir que el fons era decorat amb gofrats de guix daurats, una tècnica que Garcia va començar a introduir a les seves obres a partir dels anys cinquanta, en retaules com el de Bellcaire d'Urgell (cat. 6). En aquells anys combinava aquests motius en relleu, tanmateix, amb l'ús dels fons daurats punxonats, com veiem al retaule de Cervera, que és de cap a 1459-1460. Tot plegat fa que ens decantem per situar aquesta obra en un moment indeterminat dels anys seixanta, poc allunyat cronològicament dels retaules barcelonins i dels dos efectuats per a esglésies de la Segarra.



CAT. 19

COMPARTIMENT DE RETAULE AMB SANT ANTONI ABAT

Procedència: desconeguda

Cronologia: cap a 1460-1470

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: 153 x 84,5 cm⁷⁷⁵

Localització: col·lecció Dan Sargent (Boston, EUA); Bacri Frères (París, abans de 1938); col·lecció George Alfred Cluett (Williamstown, Massachussets, EUA, fins el 1954); Williams College Art Museum (Williamstown, Massachussets, EUA) (ingrés per donació el 1954; inv. 54.16).

Restauracions: no documentades.

Bibliografia: POST 1938, 278-280, fig. 88; FAISON 1979, cat. 13; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 188, cat. 548, fig. 941; VELASCO 2007b, 58; VELASCO 2012a, 49; BARNIOL 2013, 445-446.

La primera notícia que tenim sobre aquest compartiment de retaule de procedència desconeguda amb la representació de sant Antoni Abat (fig. 235) la va donar Post el 1938, que l'havia vist en mans de la galeria Bacri Frères uns anys enrere. Durant molts anys ha romàs en parador desconegut per a la historiografia catalana, que donava com a darrera localització coneguda la de París⁷⁷⁶. Va ser gràcies a una comunicació oral de Carl B. Strehlke, conservador adjunt del Philadelphia Museum of Art, que ens assabentàrem del parador actual, el Williams College Art Museum (Williamstown, Massachussets, EUA), on va ingressar el 1954 com a donació per part de George Alfred Cluett⁷⁷⁷.

El sant apareix dempeus, vestit amb l'hàbit talar fosc dels antonians i lluint una còfia amb orelles al cap. La seva tupida barba blanca li atorga un aspecte d'ancià venerable. Amb la mà esquerra sosté el bàcul abacial, mentre amb la dreta aguanta un llibre on pot llegir-se una inscripció relativa a la col·lecta del dia de la festivitat del sant: «Deus qui concedis obtentu beati Anthonii confessoris tui morbidum ignem extingui et membris agris refrigeria praestari fac nos propicius ipsius meritis a gehenne incendiis liberatos integros mente et corpore tibi in gloria feliciter prae[sentari]»⁷⁷⁸. Dels dits de la mateixa mà penja la característica campaneta (esquella) que duien els eremites per foragitar els dimonis, i que també penja del coll del porquet que acompanya al sant. Als seus peus trobem un altre dels seus atributs més

⁷⁷⁵ Corregim les mides publicades a VELASCO 2012a, 49.

⁷⁷⁶ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 188, cat. 548.

⁷⁷⁷ Així es publica a FAISON 1979, cat. 13. Agraeixo les informacions i documentació que m'han estat trameses per Rachel Tassone, conservadora del museu en qüestió.

⁷⁷⁸ LADNER 1979, 49. Post va afirmar que aquesta pregària apareixia en un Missal romà de 1474 (POST 1938, 278).

habituals, el denominat «foc de sant Antoni»⁷⁷⁹. El sant apareix en un espai fictici delimitat per un paviment enrajolat i una mena d'ampit arquitectònic cobert per un teixit decorat amb el tradicional motiu de la carxofa. Per sobre, trobem una decoració en estuc gofrat i daurat de temàtica vegetal. A les fotografies antigues de l'obra, la taula apareix emmarcada per una estructura de fusteria daurada amb pinacles i una tuba que no sabem si eren les originals. De la seva morfologia sembla deduir-se, tanmateix, que podrien ser resultat de l'entrada de l'obra al mercat d'art i antiguitats. Aquesta intervenció donaria també explicació als profunds i intensos repintats que es detecten a la part baixa de la taula⁷⁸⁰.

El model emprat pel pintor en aquesta taula és el mateix que va utilitzar en un dels compartiments del retaule de Bellcaire d'Urgell (cat. 6) (fig. 163), amb lleugeres variants: ha reemplaçat el garrot pel bàcul, ha prescindit de la Tau a l'hàbit, i ha afegit l'atribut del foc⁷⁸¹. Igualment, la inscripció del llibre tampoc és la mateixa. Veiem, altrament, que del cordó de l'hàbit pengen un rosari i una mena d'asperges que servien fer foragitar els dimonis amb els quals el sant va haver de lluitar⁷⁸². Els asperges reapareixen al compartiment que hem associat al retaule de Cervera (cat. 13) (fig. 222), que malgrat conservar-se mutilat, advertim que devia respondre al mateix model que els esmentats. Aquest tipus de representació del sant va tenir molta difusió en aquells anys, i la retrobem en l'obra de diferents pintors de la Corona d'Aragó. És el cas d'una taula atribuïda d'antic a Bermejo, conservada a la col·lecció de Julio Muñoz Ramonet⁷⁸³. Poden esmentar-se també un parell de representacions relacionades amb Miguel Ximénez, les dels retaules de Luna (Saragossa) i Tardienta (Saragossa)⁷⁸⁴. Encara a l'Aragó, respon al mateix arquetip el sant Antoni Abat que es trobava a l'església de Novillas (Saragossa)⁷⁸⁵. De l'àrea valenciana podem citar un sant Antoni de col·lecció particular⁷⁸⁶, així com un compartiment atribuït al Mestre de la Porciúncula originari de la Cartoixa de Valldecris (Altura), avui al Museu de Belles Arts de Castelló⁷⁸⁷.

⁷⁷⁹ Sobre els atributs del sant, vegeu BARNIOL 2013, 198 i ss.

⁷⁸⁰ Els repintats han estat esmentats per FAISON 1979, cat. 13, que no comenta res al voltant de l'autenticitat de l'obra de fusteria.

⁷⁸¹ Per a l'anàlisi d'aquest model, vegeu l'apartat d'aquest catàleg corresponent al retaule de Bellcaire d'Urgell (cat. 6). En concret sobre la taula de Williamstown, vegeu BARNIOL 2013, 445-446.

⁷⁸² FAISON 1979, cat. 13.

⁷⁸³ YOUNG 1975, pl. 44.

⁷⁸⁴ Reproduïdes a LACARRA 1990c, 40-43.

⁷⁸⁵ POST 1958, 704, fig. 313.

⁷⁸⁶ PÉREZ 1996, 34-35.

⁷⁸⁷ GÓMEZ 2001b, 124-127.



Les similituds amb les representacions del mateix sant que trobem als retaules de Bellcaire d'Urgell i Cervera, el tractament dels daurats —similars en morfologia als de Bellcaire—, juntament amb els trets del rostre del personatge, permeten situar aquesta obra dins un lapse cronològic poc posterior a les realitzacions esmentades i als retaules de Barcelona, en el marc de la seva producció consecutiva al sojorn a la capital catalana. El tipus de cos tubular que la figura presenta de cintura cap avall remet al sant Vicenç Ferrer de Cervera (fig. 218), mentre que el rostre troba rèpliques perfectes en altres imatges de sant Antoni de Garcia, però també en nombrosos personatges d'obres executades pel mestre en aquells anys, entre altres, la Dormició de Peralta de la Sal (cat. 20) (fig. 237).

Post, que de bon principi va atribuir la taula al de Benavarri, hi veia també similituds amb obres un xic posteriors, com el retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21), en concret, amb el Zacaries de la nominació del Baptista (fig. 258), que presenta un rostre anàleg. També va posar de relleu les importants similituds existents amb el compartiment de Bellcaire, del qual en aquell moment es desconeixia la procedència, però que també atribuïa a Garcia. Malgrat la clarividència dels vincles, l'estat de la qüestió de les recerques al voltant del pintor li feia dubtar entre aquesta atribució o una adscripció a Jaume Ferrer i, fins i tot, al jove Huguet⁷⁸⁸, personalitats que en aquell temps tenien als seus catàlegs obres que, a la llarga, van passar a engrossir les produccions del pintor ribagorçà.

⁷⁸⁸ POST 1938, 278.

CAT. 20⁷⁸⁹

RETAULE MAJOR DE L'ESGLÉSIA PARROQUIAL DE PERALTA DE LA SAL

Cronologia: cap a 1460

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides del conjunt original: 6,50 x 4 metres aproximadament⁷⁹⁰

Mides dels compartiments:

Abraçada davant la Porta Daurada: 90 x 66 cm

Naixement de la Mare de Déu: desconegudes

Presentació de la Mare de Déu al Temple: 90 x 59 cm

Anunciació: 172 x 124,7 x 1,9 cm

Adoració del Nen: 172,7 x 124,4 x 1,9 cm

Epifania: 81 x 62 cm

Resurrecció: 89 x 58 cm

Ascensió: 85 x 66 cm

Dormició de la Mare de Déu: 277,2 x 168,5 x 19 cm (amb l'emmarcament modern; 226 x 149 x 2,3 cm, sense l'emmarcament)

Predel·la amb profetes: 56 x 232 cm

Calvari: 162,5 x 147,8 x 8 cm

Localització:

Abraçada davant la Porta Daurada: Hugo Helbing (Munic, abans de 1938); col·lecció Ludwig Losbichler (Barcelona, 1952); Musée d'art et d'histoire de Ginebra (ingrés per la via del dipòsit 1969; inv. núm. BA 2013-0007).

Naixement de la Mare de Déu: col·lecció Van Heek (Heerenberg, Holanda, fins el 1945, en què fou destruïda en un incendi).

Presentació de la Mare de Déu al Temple: Hugo Helbing (Munic, cap a 1938); col·lecció Ludwig Losbichler (Barcelona, 1952); Musée d'art et d'histoire de Ginebra (ingrés per la via del dipòsit 1969; inv. núm. BA 2013-0008).

Anunciació: col·lecció Ginn (Cleveland, EUA, fins el 1953); The Cleveland Museum of Art (ingrés per donació el 1953; inv. 1953.660.1).

Adoració del Nen: col·lecció Ginn (Cleveland, EUA, fins el 1953); The Cleveland Museum of Art (ingrés per donació el 1953; inv. 1953.660.2).

Epifania: P. de Boer (Amsterdam, 1937); Otto Busch (Amsterdam, abans de 1938).

Resurrecció: col·lecció Matiazzo (Venècia, fins el 1960); venuda a Viena; col·lecció particular (Verona, 2001).

Ascensió: col·lecció Matiazzo (Venècia, fins el 1960); venuda a Viena; col·lecció particular (Verona, 2001).

Dormició de la Mare de Déu: col·lecció Maties Muntadas (des del 1906 fins el 1956); Museu Nacional d'Art de Catalunya (ingrés per adquisició el 1956; inv. 64040).

Predel·la amb profetes: col·lecció Juñer (Barcelona, 1936); col·lecció particular (Barcelona).

Calvari: col·lecció Maties Muntadas (fins el 1956); Museu Nacional d'Art de Catalunya (ingrés per adquisició el 1956; inv. 64082).

Restauracions: La Dormició va ser restaurada als tallers del Museu Nacional d'Art de Catalunya l'any 1996. És segur, a més, que havia patit intervencions precedents, alguna d'elles en temps de l'anterior

⁷⁸⁹ L'estudi que aquí presentem del retaule és un resum d'un treball previ que vàrem publicar juntament amb Francesc Ruiz (RUIZ-VELASCO 2013, 1-138, disponible online a <http://www.ruizquesada.com/index.php/es/retrotabulum-eses/90-retrotabulum-7>, consulta: setembre de 2015).

⁷⁹⁰ Segons el croquis de Josep Pijoan, any 1908 (fig. 236).



propietari Maties Muntadas. De fet, el compartiment mostra diversos elements de fusteria que l'embelleixen però que no són originals, ja que a Muntadas li agradava tenir les obres «acabades», com a destacat la historiografia recent⁷⁹¹. El Calvari, que també es conserva al museu barceloní i que havia format part de la mateixa col·lecció, es va restaurar l'any 1999. Pel que fa als compartiments custodiats a The Cleveland Museum of Art, han estat objecte d'una intervenció durant el 2012. Es té constància també d'una neteja efectuada al compartiment amb l'Abraçada davant la Porta Daurada poc posterior al 1952. Pel que a la predel·la amb els profetes, els dos fragments que la integraven en origen van ser units per presentar-los de forma conjunta. Altrament, entre 1948 i 1993 va ser objecte d'alguna intervenció de neteja i retoc, segons evidencien les fotografies conegudes.

Bibliografia: RUIZ-VELASCO 2013, 1-138; MACÍAS 2013, 142-150 i 189-190; BELTRÁN 2014, 160-161.

El retaule de Peralta de la Sal es conservava íntegre l'any 1908 i va ser desmembrat taula per taula amb l'objectiu de ser comercialitzat. Exemples d'aquest procés els tenim en d'altres conjunts, els quals, amb la perseverança i l'encreuament de dades duta a terme pels investigadors, s'han anat reconstruint. En el cas de Pere Garcia, el retaule major de l'església de Sant Joan de Lleida (cat. 21) i el retaule major de Montanyana (cat. 22) il·lustren magníficament sobre el viatge de certes obres lluny del seu destí original. Amb rutes i casuístiques diferents, el de Peralta de la Sal va seguir el mateix procés.

D'aquesta obra no es conservava cap rastre, fotografia o descripció acurada tret de la donada per Pijoan en un informe adreçat a la Junta de Museus de Barcelona, que fins fa ben poc havia romàs inèdit, i d'aquí que el conjunt hagués restat ocult als ulls dels especialistes en la matèria. Avui, un segle i escaig després, s'ha recuperat la seva memòria en donar a conèixer aquest informe, el qual ha permès esbrinar quins van ser alguns dels compartiments que el van integrar. Es tractava de taules que, malgrat eren conegudes per la historiografia, no s'havia pogut escatir la seva procedència o origen. La seva adscripció al moble de Peralta ha permès, a més, posar al descobert que en l'execució de l'obra van intervenir els pintors més representatius del gòtic a les terres de Lleida, Jaume Ferrer II i Pere Garcia.

La història comença el 16 d'abril de 1908 quan Josep Pijoan, vocal de la Junta de Museus de Barcelona, iniciava un viatge des de Barcelona que l'havia de portar a descobrir el conjunt que aquí estudiarem. Es trobava a la localitat de Peralta de la Sal, a l'actual comarca de la Llitera (Osca), a uns 70 km de la ciutat de Lleida. Pijoan s'hi va desplaçar per encàrrec de la Junta, atès que la institució havia rebut un oferiment de compra per part del rector de la parròquia. Calia actuar-hi amb rapidesa, ja que un parell d'antiquaris ja havien presentat sengles ofertes pel conjunt. Pijoan va visitar la parròquia i va contemplar el retaule, enduent-se una forta

⁷⁹¹ BARRACHINA 2007, 231.

impressió que va reflectir de forma molt gràfica en un informe i un croquis que va elaborar a efectes administratius. Malauradament, la Junta no va poder fer-se amb l'obra que tant va impactar al cèlebre historiador barceloní, i va acabar disgregant-se.

Prèviament al desplaçament de Pijoan, el 14 de març de 1908, Mossèn Alfonso Callén i Cagicós, rector de l'església de Peralta de la Sal⁷⁹², es va adreçar per carta a Josep Puig i Cadafalch, president de la Junta de Museus de Barcelona, per oferir-li l'adquisició del retaule (apèndix documental, doc. 45)⁷⁹³. En la missiva el rector li comunicava que l'operació tenia el vist-i-plau del bisbe d'Urgell —Joan Benlloch i Vivó (1907-1919)—, que concedia a la Junta la preferència en la compra davant altres ofertes que ja tenien sobre la taula⁷⁹⁴. Tanmateix, en la carta el rector informava que el retaule es trobava «en vísperas de ser enagenado para atender a las reparaciones del templo parroquial», i que «Los anticuarios han ofrecido y están dispuestos a dar por el quince mil pesetas», la qual cosa demostra que hi havia altres agents interessats en tancar l'operació. Aquestes informacions van precipitar els esdeveniments, i van obligar a la Junta a actuar amb rapidesa. D'aquí que a la sessió del 20 de març d'aquell mateix any s'acordés enviar com a comissionats a Josep Pijoan i Soteras⁷⁹⁵, el conegut historiador de l'art barceloní i vocal de la Junta, i al pintor Arcadi Mas i Fontdevila —també vocal de la institució— perquè es desplaçessin durant la Setmana Santa a Peralta de la Sal, examinessin l'obra i dictaminessin si procedia la seva adquisició. Així es va comunicar al rector amb una carta datada el 24 de març (apèndix documental, docs. 46-47)⁷⁹⁶.

El 6 d'abril el rector escrivia novament a Puig i Cadafalch recomanant que els comissionats de la Junta es desplaçessin a la localitat franjolina entre el 21 i el 24 d'abril, ja que el 25 havia d'emprendre un viatge a la Seu d'Urgell, en el decurs del qual aprofitaria per informar al bisbe

⁷⁹² La parròquia de Peralta de la Sal pertanyia des de mitjans del segle XI a la diòcesi d'Urgell. El 1956 va passar al bisbat de Lleida, i el 1995, amb la funesta divisió de la diòcesi lleidatana, al de Barbastre-Montsó.

⁷⁹³ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de secretaria (sèrie General), ANC1-715-T-1951, sessió del 20 de març de 1908.

⁷⁹⁴ L'establiment d'aquesta prioritat es remuntava a dos anys abans, amb l'inici de les relacions comercials entre la Junta de Museus i el bisbat urgellenc. En aquella data, també a través de Josep Pijoan, es van iniciar les gestions per l'adquisició del baldaquí de Tavèrnoles (Museu Nacional d'Art de Catalunya), una operació que s'acabaria de tancar al juny gràcies al primer viatge que Pijoan va fer al Pirineu a la recerca d'obres per nodrir els fons medievals dels museus barcelonins. En el decurs d'aquest viatge, a més, va aconseguir el compromís del bisbe amb la causa de la Junta, que va fructificar en el tancament d'un seguit d'importants operacions que van suposar la incorporació de destacades obres als museus de Barcelona. Sobre aquestes qüestions vegeu BORONAT 1999, 203-214.

⁷⁹⁵ Sobre la figura de Josep Pijoan, vegeu BARRAL 1999; PIJOAN-MARAGALL 2015. Quant a les seves relacions amb el mercat d'art vegeu SOCIAS 2010, 113-124; SOCIAS-GKOZGKOU 2012, 87-95.

⁷⁹⁶ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de secretaria (sèrie General), ANC1-715-T-1951, sessió del 20 de març de 1908.



de les gestions que s'estaven efectuant. El clergue va aprofitar el moment per comunicar a Puig que, en aquells dies, l'havien visitat dos antiquaris de Barcelona i Madrid, «empeñados en comprarme el altar», però com que els havia informat que la Junta tenia preferència de compra, «se han vuelto muy disgustados» (apèndix documental, doc. 48)⁷⁹⁷.

La sortida de Josep Pijoan des de Barcelona cap a Peralta de la Sal es va produir el 16 d'abril, segons ell mateix apunta en l'informe que va efectuar a resultes del viatge. Aquest document té un valor excepcional, atès que Pijoan explica el resultat de la seva expedició i descriu el retaule de forma molt detallada (apèndix documental, doc. 49)⁷⁹⁸. L'informe, que s'acompanya d'un valuós croquis de l'obra (fig. 236), és força complet i detallat, i demostra fins a quin punt el retaule va impactar a Pijoan, que no va dubtar en recomanar vivament l'adquisició per la vàlua del conjunt i el seu bon estat de conservació. Pijoan ens informa que, finalment, va viatjar sense la companyia d'Arcadi Mas i Fontdevila, que no va incorporar-se a la comissió per motius personals. Detalla que va inspeccionar el retaule al dia següent de la seva sortida de Barcelona, en companyia del rector de la parròquia, i demostra la seva sorpresa en trobar un retaule de tanta qualitat en un indret tan recòndit com aquell. Pijoan reconeix que «(...) se encontró con un precioso altar del siglo XV de escuela catalana, o mejor, barcelonesa, probablemente del mismo taller del maestro que pintó el retablo del condestable, en la capilla real». En un altre moment de l'informe, torna a insistir en la qüestió, apuntant que l'estil li recordava «extraordinariamente el carácter del citado retablo de la capilla real. Sus compartimentos mayores acaso sean menos ricos de estofado y menos finos de ejecución, pero en cambio por lo que hoy puede apreciarse aparenta tener un cierto interés psicológico y acaso más vida y colorido que el que luce el mono-cromo retablo en cuestión».

Per tot plegat, Pijoan va apuntar que seria necessari efectuar una sèrie de gestions per tal que l'operació arribés a bon port i que el conjunt pogués ser adquirit per la Junta. Primer, aconsellava escriure al bisbe d'Urgell agraint-li l'atorgament de preferència en la compra, a la vegada que per informar-lo que la Junta procediria a l'adquisició un cop s'haguessin aconseguit els diners. Recomanava, igualment, escriure al rector de Peralta de la Sal per comunicar-li això últim, i també per assabentar-lo del viatge d'un comissionat que s'encarregaria de tancar les condicions, amb la qual cosa s'aconseguiria guanyar temps. Finalment, Pijoan va sol·licitar en

⁷⁹⁷ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de secretaria (sèrie General), ANC1-715-T-1951, sessió del 20 de març de 1908.

⁷⁹⁸ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de secretaria (sèrie General), ANC1-715-T-1951, sessió del 20 de març de 1908. L'informe va ser esmentat i glossat breument per BORONAT 1999, 420-421.

l'informe que se li abonessin les seixanta-cinc pessetes que havia hagut de gastar en el decurs del viatge. Aquestes indicacions van ser plenament assumides per la Junta, que les ratificà en un acord de l'1 de maig del mateix 1908 (apèndix documental, doc. 50)⁷⁹⁹.

Malgrat la rapidesa amb que l'organisme barceloní va abordar la qüestió, les gestions no van fructificar i l'operació no va tancar-se. Als registres documentals de la Junta de Museus no resta cap constància dels motius del fracàs, a diferència del que ocorre en altres ocasions. Tampoc es conserva cap carta del rector de Peralta de la Sal, ni del bisbe, apressant a la Junta per agilitzar els tràmits, cosa que tampoc deixa de ser estranya. Tot indica que el rector o el bisbe van acabar tancant l'operació amb algun altre interessat, molt probablement un dels dos antiquaris de Barcelona i Madrid que s'esmenten en els documents relacionats amb l'operació. És gràcies a l'informe de Pijoan que en sabem la identitat de tots dos, així com la quantitat que van oferir pel retaule, 15.000 pessetes, que segons ell, no era pas exagerada «si se tienen en cuenta las circunstancias excepcionales anteriormente expuestas», és a dir, la gran qualitat de l'obra, la importància del seu autor i el seu bon estat de conservació.

Un dels antiquaris que havia presentat oferta era un tal «Suárez» de Madrid, de qui no hem pogut escatir la identitat. L'altre, en canvi, és prou ben conegut. Segons l'informe de Pijoan, la segona de les ofertes havia vingut dels «señores Dupont y consorte», cosa que no deixa lloc al dubte quant a la identificació. Es tractava de Celestí Dupont (1859-1940), un antiquari d'origen francès establert a Barcelona, un dels més actius a Catalunya a finals del segle XIX i durant el primer terç de la següent centúria. La seva trajectòria la podem resseguir parcialment a través dels registres documentals de l'Arxiu de la Junta de Museus, institució a la qual va oferir nombroses obres⁸⁰⁰. Dupont va ser un antiquari especialitzat en el negociat d'obres medievals que a qui ja hem vist implicat en l'adquisició de la taula signada de Bellcaire d'Urgell (cat. 6), i a qui tornarem a trobar immers en l'operació de sortida cap a Barcelona dels antics compartiments del retaule de Sant Joan de Lleida, que des del 1678 es trobaven a Benavent de Segrià (cat. 21).

La projecció internacional que Dupont va tenir com a marxant d'art i antiguitats és un factor a tenir en compte a l'hora de cercar el nom de l'antiquari que va acabar adquirint el retaule de Peralta de la Sal. Com veurem més endavant, tret del compartiment central amb la Dormició

⁷⁹⁹ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretària General (sèrie General), ANC1-715-T-1934, sessió del 14 de novembre de 1907.

⁸⁰⁰ Sobre la figura de Dupont, vegeu VELASCO 2013a, 259-264 i, sobretot, l'estudi monogràfic i exhaustiu de BELTRÁN 2014, en què es fa ressò (p. 160) de la publicació de la documentació relacionada amb la venda del retaule de Peralta de la Sal a RUIZ-VELASCO 2013a, 2-8 i 130-135, docs. 1-8.



que va restar a Barcelona, i possiblement també del Calvari, la resta de taules que suposem van integrar aquest conjunt van ser exportades al mercat internacional. Dues d'elles es trobaven als anys trenta del segle XX a Cleveland (Ohio, EUA), mentre que altres es van comercialitzar simultàniament a Munic, Amsterdam i Venècia. És necessari recordar en aquest punt que la circulació internacional d'obres medievals catalanes gairebé sempre seguia uns mateixos canals, en els quals Barcelona jugava el paper de ciutat de primer destí i des d'allà, principalment, s'exportaven cap a París. La presència de marxants forans operant a Barcelona als primers anys del segle XX és un tema que resta pendent d'estudi, però sí és conegut, en canvi, que Dupont era un dels escassos antiquaris establerts a la capital catalana que tenia contactes a París, on viatjava sovint per exportar les seves obres. Tot plegat fa que existeixin indicis importants per suposar que Celestí Dupont acabés adquirint el retaule el 1908, operació amb la qual va frustrar l'intent desesperat de Pijoan per aconseguir que l'obra ingressés als fons dels museus barcelonins.

Com ja hem apuntat més amunt, el retaule de Peralta de la Sal era fins fa poc un conjunt absolutament inèdit en la historiografia especialitzada, d'aquí que l'informe redactat per Pijoan el 1908 hagi esdevingut l'única font que permeti acostar-nos al seu coneixement des d'un punt de vista disciplinar. Tanmateix, tenim la sort que Pijoan acompanyés aquest informe del dibuix o croquis ja esmentat (fig. 236), el qual és del tot singular perquè ens revela de forma més o menys concisa la temàtica de la majoria de compartiments. Gràcies a aquest element gràfic podem corroborar el que s'esmenta en la descripció de l'informe, és a dir, que es tractava d'un conjunt amb una estructura força peculiar i atípica en el context de la pintura tardogòtica a la Corona d'Aragó.

La seva aparença devia ser força monumental, amb una alçada d'uns sis metres i mig, i una amplada que rondava els quatre, segons va anotar l'historiador al seu croquis. El cos principal es trobava subdividit en dos nivells clarament diferenciats. El primer el composaven tres compartiments de grans dimensions que donaven lloc a tres carrers, el central amb la «Asunción de la Virgen» —la Dormició—, el de la banda esquerra de l'espectador amb l'Anunciació, i el de la part dreta amb l'Adoració del Nen. Sobre d'aquest gran cos s'hi sobreposava un segon nivell que derivava en cinc carrers, amb una gran taula central amb la representació del Calvari que tenia la mateixa amplària que la central del cos inferior, però amb més alçada. És plausible que aquesta major alçada del Calvari fos deguda a l'existència d'algun tipus d'estructura decorativa a la part superior, atès que és poc probable que la

superfície pictòrica d'aquest compartiment fos major que la de la taula central del nivell inferior.

Els carrers laterals que flanquejaven el Calvari, dos per cada banda, hostatjaven deu compartiments marians i altres de contingut cristològic en els quals la Verge tenia un important protagonisme, amb dues taules als carrers dels extrems, i tres als que es trobaven més propers a la Crucifixió central. La diferència en el nombre de compartiments d'aquests carrers donava lloc a que el retaule adoptés un perfil de tipus esgraonat en la part més elevada del seu perímetre, que era recorregut per un guardapols.

Segons la descripció i el croquis de Pijoan, el retaule tenia una doble estructura de predel·la, la superior amb sis escenes dedicades a la Passió, i la inferior amb sis representacions de profetes dins formes concèntriques o medallons, seguint un model estructural habitual en els retaules aragonesos del darrer gòtic. En el 1908 ambdues predel·les presentaven una forma discontinua, atès que al bell mig, i en època posterior —segons afirma Pijoan—, es va obrir un nínxol per hostatjar-hi una escultura. En relació a aquesta qüestió, existeix una certa contradicció entre la descripció de Pijoan i el seu dibuix, ja que mentre al croquis s'adverteix clarament que el nínxol —el qual es considera «parte destruida» del retaule original— abastava ambdues predel·les, a l'informe es comenta que «El total [del retaule] se halla en buen estado de conservación, salvo en el centro de la predela superior donde la obra artística ha sido cortada para hacer salir una cartela donde apoyar un santo de talla moderno, que es el que actualmente recibe las devociones de los fieles» (apèndix documental, doc. 49).

Tanmateix, és possible que aquesta modificació no comportés l'alteració dels bancals, sinó que aquest nínxol modern ocupés l'espai que en origen ocupava el sagrari del retaule. Pel que fa a la data en què aquesta transformació va ser duta a terme, en principi desconeguda, una referència documental indirecta pot donar-nos alguna pista al respecte. El 1677 el pare Luis Cavada, Provincial dels escolapis a Sardènia, va desplaçar-se a Barbastro per fundar-hi el primer col·legi de l'orde a Espanya. Aprofitant el viatge, va visitar la vila nadiua del fundador dels escolapis, Sant Josep de Calassanç (1557-1648), que no era altra que Peralta de la Sal, a l'església parroquial de la qual va poder veure una imatge del sant «colgada junto al altar mayor de la Iglesia Parroquial»⁸⁰¹. Sens dubte, aquesta descripció fa al·lusió al nostre retaule, i

⁸⁰¹ GINER 1992 (disponible online a <http://www.archivocalasanz.com/2008/11/12/sjc-c-01-peralta-de-la-sal-su-patria/>, consulta: setembre de 2015).



malgrat el laconisme de la mateixa, es pot deduir que el moble havia estat modificat per encabir-hi la imatge del sant.

Emperò, esdevé molt més explícita una descripció posterior signada per Sebastián Mercadal, del 1873, en què els detalls relatius a l'alteració d'època moderna són molt més precisos i, a més, se'ns revela que el retaule havia estat desplaçat a un altar lateral:

«Un altar del siglo trece adorna á esta Imagen formando con ella otra de las artísticas riquezas, que ha legado á la posteridad la religiosa paleta de la época. Está dividido en tres cuerpos ocupados por multiplicados cuadros formando medallones en el primero y cuadros coronados con doseletes góticos y otros adornos de igual gusto en los dos restantes. Adornos de raro mérito cubren la superficie de esa hermosa pintura, obra acabada del genio religioso de su siglo y legada á la posteridad para despertar en ella el esfuerzo potente de la fé. La imagen del título queda cubierta por la estatua de San José de Calasanz, desde que la villa juzgó, que ningún otro altar podría dedicarse con mejor acierto á honrar la memoria de su ilustre Patricio. No favorece al retablo esta reforma (...) No obstante pueden admirarse todavía los cuadros de la Anunciación y Nacimiento del Hijo de Dios, que completan el segundo cuerpo, los medallones del primero, que reproducen las Imágenes de los Apóstoles y los cuadros del tercero dedicados al culto de varios asuntos marianos»⁸⁰².

Com veiem, Mercadal va oblidar esmentar la predel·la de la Passió descrita per Josep Pijoan uns anys més tard, ja que solament menciona la formada per «medallones». D'altra banda, veiem també en aquest text que el conjunt s'havia desplaçat a un altar lateral de l'església, un aspecte que entronca amb la descripció de Pijoan, que va contemplar el retaule «separado hoy del presbiterio» i emplaçat al «fondo de uno de los brazos del crucero del nuevo templo barroco» (apèndix documental, doc. 49). Desconeixem el moment exacte en què es va efectuar aquest trasllat, però de les dues descripcions esmentades es dedueix que es va produir entre 1677 i 1873, segurament coincidint amb la construcció del nou temple barroc. El vell retaule gòtic que presidia la primitiva església romànica, tanmateix, va continuar tenint un important protagonisme en l'escenografia de la nova parròquia.

Una referència indirecta relacionada amb el mercat antiquari de la postguerra ens porta de nou al nostre retaule i a un element de mobiliari litúrgic que va poder formar part de l'estructura de l'altar major de Peralta de la Sal. Ens referim a un frontal que el 1942 era propietat de l'antiquari Domingo Viñals (1877-1950), propietari del denominat «Museo Viñals» d'Igualada, un indret en què hostatjava la seva col·lecció personal i els béns artístics amb els quals comerciava. Segons una crònica local de l'any 1942, al saló central d'aquest espai s'hi podia veure un retaule barroc que a la part inferior tenia associat «(...) un altar montado cuyo

⁸⁰² MERCADAL 1873, 154-155.

frontal es el de Peralta de la Sal, donde había celebrado misa el santo pedagogo español, José de Calasanz»⁸⁰³. Malauradament, ni les descripcions de 1677 i 1873, ni tampoc l'informe de Pijoan, esmenten aquest frontal. També hem de lamentar que entre les nombroses fotografies relacionades amb la col·lecció i el negoci de Viñals no se'n conservi cap que permeti aproximar-nos a l'aparença física d'aquest moble⁸⁰⁴. En qualsevol cas, no s'ha de descartar que la procedència fos certa, atès que Viñals va mantenir una fluïda i amical relació amb el bisbe de la Seu d'Urgell Joan Benlloch i Vivó, que cap al 1919 va visitar el seu museu, i que va acollir diversos cops a l'antiquari a la seva residència d'estiu a Guissona. A més, Viñals va adquirir diverses obres d'art en parròquies de la diòcesi d'Urgell, a la qual pertanyia Peralta de la Sal⁸⁰⁵. Hem de recordar, a més, que la venda del nostre retaule es va produir cap al 1908, en temps precisament del bisbe Benlloch, que per la relació mantinguda amb Viñals va poder facilitar i autoritzar la compra del frontal.

El croquis de Pijoan ens situa davant un conjunt amb una tipologia curiosa en el context catalanoaragonès. Tot indica que en aquella data encara conservava la seva estructura original —tret de la modificació esmentada a la part central del bancal—, d'aquí que avui puguem especular al voltant d'aquestes peculiaritats. El conjunt destacava per la seva gran verticalitat, però sobretot, per l'existència de dos nivells que configuraven el cos central. El primer d'aquests nivells és el que acollia les tres taules principals, que delimitaven l'existència de tres carrers; mentre que el segon venia donat per un desdoblament dels carrers laterals en quatre, als que cal afegir el central, amb la qual cosa això dóna un resultat final de cinc carrers. Aquesta peculiaritat estructural, ben curiosa en el context de la Corona d'Aragó, solament la trobem en una obra més o menys contemporània al conjunt de Peralta, el retaule de l'ermita de la Mare de Déu del Llosar, avui conservat a l'Ajuntament de Vilafranca del Maestrat (Castelló), datat cap a 1455 i obrat per Valentí Montoliu⁸⁰⁶.

⁸⁰³ ANÒNIM 1942 citat per CUADRAS 2010a, doc. 10. En el valuós apèndix documental d'aquest treball s'inclouen diverses entrevistes a personatges que van conèixer l'antiquari, un dels quals, Miquel Ball i Mateu, recorda que «Tenia retaules barrocs i deien que en tenia un de Peralta de la Sal, de San Josep de Calassanç» (CUADRAS 2010a, doc. 30).

⁸⁰⁴ Al denominat *Àlbum Noirjean*, que conté 264 fotografies amb obres que van ser propietat de Viñals, juntament amb altres de diferents indrets de la Península que sembla van cridar l'atenció de l'antiquari, no es conserva cap que pugui associar-se al nostre retaule. El mateix podem dir de les 236 imatges conservades a l'Arxiu Mas relacionades amb el «Museo Viñals». Hem examinat aquests materials per gentilesa de Mercè Cuadras, que molt amablement ens ha facilitat la consulta.

⁸⁰⁵ CUADRAS 2010b, 25 i 27. Sobre les actuacions de Viñals en terres del bisbat d'Urgell, vegeu VELASCO 2011, 53 i 302-306; VELASCO 2013a, 273.

⁸⁰⁶ El paral·lelisme ha estat establert per MACÍAS 2013, 143-144. Vegeu una reproducció d'aquesta obra a MATA 2005b, 323.



Altament, el retaule de Peralta de la Sal destacava per la presència d'una doble predel·la i, finalment, pel tipus de perfil esgraonat que mostrava a la part superior. Sobre aquesta darrera qüestió, la tipologia esgraonada de retaule va gaudir de molt èxit a l'Aragó durant el gòtic internacional⁸⁰⁷, com a conseqüència del gran desenvolupament que van començar a assolir alguns retaules majors i per la seva tendència a ocupar completament el mur de l'absis. Aquesta tendència a ocupar la superfície del mur va donar lloc a diverses propostes, sempre en funció del territori de la Corona d'Aragó en el qual es va dur a terme el retaule, de les característiques arquitectòniques del temple que havia d'acollir-lo, així com del nombre d'advocacions que presentava el conjunt pictòric. Una de les primeres experiències fou el retaule dels sants Prudenci, Llorenç i Caterina de la Catedral de Tarassona, una obra de Juan de Leví dels primers anys del segle XV executada per encàrrec dels Pérez Calvillo⁸⁰⁸. El conjunt, amb una estructura inèdita fins aquell moment, pot dir-se que aplegava tres retaules que es corresponien amb sengles altars disposats de forma consecutiva al mur. A l'igual que molts anys després va passar amb el retaule de la Mare de Déu dels Consellers, entre altres, les característiques de la capella que acull l'obra són les que defineixen el perfil apuntat de l'obra, que a Tarassona va implicar la presentació esgraonada de les taules més altes.

Una altra proposta va ser la del retaule de la Mare de Déu de l'Esperança, sant Francesc i Sant Gil de la catedral de Tudela (Navarra), executat pel saragossà Bonanat Zahortiga seguint un encàrrec de Francés de Villaespesa (1411-1412)⁸⁰⁹. Aquest conjunt també va ser destinat a una de les capelles laterals de la catedral, però en aquest cas, el perfil esgraonat, invers en alçada, no palesa la finalitat d'omplir la paret de l'oratori, sinó la de diferenciar l'advocació dels tres carrers centrals —dedicats a la Verge— de les dues dedicacions laterals, amb les imatges i escenes hagiogràfiques de sant Francesc i sant Gil.

A Catalunya, pel que fa al model esgraonat emprat a Peralta de la Sal, dues de les primeres creacions de retaule de perfil esgraonat les trobem en sengles encàrrecs satisfets per Lluís Borrassà, en concret, el desaparegut retaule major de l'església parroquial de Sant Martí de Palafrugell (Girona), que va ser pactat amb el pintor Lluís Borrassà a finals de l'any 1414⁸¹⁰; i el

⁸⁰⁷ Una aproximació general a aquest tipus de retaules de configuració esgraonada a SOBRÉ 1989, 94-100.

⁸⁰⁸ Sobre aquest retaule, vegeu LACARRA 1990a, 29-45; AINAGA 1992, 455-503.

⁸⁰⁹ OLIVÁN 1978, 11-22; MELERO 1986, 155-170.

⁸¹⁰ MADURELL 1949-1952, VIII, doc. 190, 212-215. Per a la hipòtesi de reconstrucció i anàlisi econòmic d'aquest conjunt i la resta d'obres pintades per Lluís Borrassà vegeu RUIZ 1999b, I, 262-268.

de l'església parroquial de Sant Andreu de Gurb, obra que va ser contractada el 1415 i de la qual es conserven alguns compartiments al Museu Episcopal de Vic⁸¹¹.

A l'Aragó, sembla que aquests retaules de perfil esgraonat van assolir plena difusió coincidint amb l'època en què Blasco de Grañén va dominar el panorama pictòric, atès que en trobem alguns sorgits del seu obrador que presenten aquesta morfologia. És el cas del retaule major d'Anento (Saragossa), pintat a l'inici dels anys trenta del segle XV. Sufragat en part per l'arquebisbe Francesc Climent Sopera, l'obra no es va finir fins la prelatura de Dalmau de Mur⁸¹². En aquest conjunt, també de triple advocació, es pot advertir l'acoblament esgraonat a les formes ogivals de la capçalera i l'aparició de carrers força estrets que es multipliquen. Després del d'Anento, seguirien el desaparegut d'Ontinyena (Osca), pintat segurament també als anys trenta i promogut per Beatriz Cornel, priora del monestir de Sixena (1427-1451)⁸¹³; i, finalment, el d'Ejea de los Caballeros, en què Blasco de Grañén ja hi treballava el 1440⁸¹⁴.

Tots els conjunts esmentats es caracteritzen per projectar-se cap a la part superior del mur derivant en aquesta forma esgraonada que descrivim, i són cronològicament anteriors al de Peralta de la Sal. D'aquí que no presentin la subdivisió en dos nivells del cos principal que mostra el darrer, amb un pas de tres a cinc carrers, que caldria considerar una evolució particular de l'esquema difós per Blasco de Grañén. Es tracta d'una peculiaritat per a la qual no trobem casos comparables, ni tan sols en aquells retaules més tardans que cal considerar hereus directes —quant a l'estructura— dels mencionats de Blasco de Grañén, com el parcialment desaparegut de Pallaruelo de Monegros (Osca), obra de Martín de Soria (1485)⁸¹⁵. En canvi, al retaule d'Anento es comença a intuir un aspecte que després es definirà amb més claredat a Peralta de la Sal, la presència al cos principal de taules amb majors dimensions —gairebé similars a la central— que les de la resta del conjunt. Sigui com sigui, no coneixem paral·lels per a la curiosa combinació de compartiments que es dona a Peralta, amb un primer nivell amb tres taules més grans, i un segon amb deu composicions dedicades a la Mare de Déu distribuïdes en quatre carrers que flanquegen el Calvari central.

⁸¹¹ GINEBRA 2000, 141-171. La transcripció del text del contracte i la hipòtesi de reconstrucció del conjunt de Gurb a RUIZ 2005a, 40-47.

⁸¹² Vegeu una reproducció a LACARRA 2004a, 112, fig. 42.

⁸¹³ LACARRA 2004a, 159, fig. 64. Quant a la cronologia, s'ha establert en base a la presència de les armes de la priora al guardapols.

⁸¹⁴ LACARRA 2004a, 47, fig. 17. Pel que fa a la datació, sabem que el contracte es va signar el 1438, però no l'hem conservat. El primer pagament en què el pintor consta treballant en l'obra és del 1440. Vegeu SERRANO 1917a, 445, doc. LXXXVI; LACARRA 2004a, 220, doc. 26.

⁸¹⁵ Reproduït a GUDIOL 1971, 272, fig. 181.



Una altra de les peculiaritats del retaule de Peralta de la Sal era l'estructura de doble bancal de la part baixa, amb una predel·la superior amb escenes de la Passió, i una subpredel·la amb profetes dins clipeus. Aquesta dualitat estructural és habitual en els retaules aragonesos del tardogòtic⁸¹⁶, d'aquí que la seva presència a Peralta de la Sal s'entengui com un lligam amb el que era habitual en la pintura aragonesa del moment, segurament a través de l'aportació personal d'algun dels pintors que van col·laborar en l'execució del conjunt.

L'origen d'aquest tipus d'estructura inferior a l'Aragó es troba al període internacional, com veiem al retaule de la Vida de la Verge de l'església parroquial de Rubiols (Terol), obra de Gonçal Peris de cap al 1418⁸¹⁷, i que segurament és l'exemple més antic conservat en aquest territori. Peris és un pintor actiu a València, on aquest tipus de bancal apareix documentat des de l'any 1414, moment en què va contractar el retaule major de l'església de Meliana (València)⁸¹⁸. Cal entendre, per tant, que les dobles predel·les van arribar a l'Aragó possiblement a través d'aquesta via del sud, a partir del treball d'artistes valencians en esglésies de Terol. Sembla que després d'aquestes primeres experiències, l'artista que va incorporar-les plenament als seus retaules va ser Blasco de Grañén, com veiem al ja esmentat d'Ontinyena. El taller de l'artista va emprar una solució diferent a Ejea de los Caballeros, en què ens trobem amb una única predel·la dedicada a la Passió, i amb divuit profetes distribuïts al guardapols, a partir de figures senceres i de mig cos⁸¹⁹. Tot plegat esdevé un argument més per atribuir a Grañén un protagonisme important en la renovació estructural dels grans retaules majors produïts en terres d'Aragó en aquells anys.

⁸¹⁶ Un dels primers en apuntar-ho va ser POST 1941, 372. Cfr. SOBRÉ 1989, 100-102. El 1489, al contracte del retaule de la capella de Sant Pere de la Seu de Saragossa, es va sol·licitar als pintors Martín Bernat i Miguel Ximénez que executessin «(...) un sota banquo en el qual estan obradas unas oes de maçoneria; que dentro de las dichas oes hayan de pintar testas de profetes, con sus carteles (...)». Se'ls va tornar a demanar el mateix quan van contractar el de Salvatierra de Escá, l'any 1496: «(...) baxo ha de haver un sotabanquo con testas de profetas, con los carteles en la mano de lo que profetizaron en el advenimiento del Senyor». Vegeu SERRANO 1914, 449 i 452, docs. VII i VIII.

⁸¹⁷ El retaule ha estat documentat en data recent per LLANES 2011, 615-616, doc. 151.

⁸¹⁸ Quant a la doble predel·la, el document diu que havia de ser «cum scanno in quo sint depicti prophete et supra scanno in quo sint istorie Passionis Domini Nostri Iesú Christi cum suo tabernaculo (...)» (CERVERO 1966, 27-28 i ALIAGA 1996, 182-183, doc. 30). A València retrobem aquest tipus de bancal en diferents conjunts, entre altres, al retaule de Poble Llarga, d'autor anònim (SOBRÉ 1989, 114, fig. 66). A banda del cas citat de Rubiols, Gonçal Peris va emprar l'estructura de doble predel·la en un retaule per a la vila de Villahermosa del Río, del qual solament hem conservat un fragment del bancal, amb parelles de sants, i un altre fragment de la subpredel·la amb representacions de profetes (RUIZ-MONTOLIO 2008, 278-281). A Mallorca destaca el retaule de Monti-Sion, conjunt que Tina Sabater situa cap a l'any 1395, i Francesc Ruiz a finals de la segona dècada del segle XV o inicis de la següent (Vegeu SABATER 2002, 85-98 i RUIZ 1998a, 21-43).

⁸¹⁹ LACARRA 2004a, 47, fig. 17.

El seu nebot, Martín de Soria, va emprar la doble predel·la al retaule de Pallaruelo de Monegros, tot i que en aquest cas la subpredel·la prenia més rellevància en hostatjar apòstols de cos sencer.⁸²⁰ Un artista aragonès contemporani va utilitzar una solució diferent en una altra obra, una predel·la conservada en temps de Post a la col·lecció de la comtessa de la Béraudière (París)⁸²¹. Malgrat els profetes continuen apareixent de cos sencer, en aquest cas conformen una predel·la autònoma de majors dimensions i sense la companyia d'un segon bancal, a diferència dels casos que venim comentant. Entre els artistes plenament afins al tardogòtic que van emprar solucions similars, trobem a l'autor del cèlebre cap del profeta Daniel del Museo Nacional del Prado, antigament atribuït a Jaume Huguet —darrerament tendeix a relacionar-se amb un mestre anònim aragonès—, el qual va poder formar part d'una estructura de predel·la, no sabem si combinada amb escenes del cicle passional⁸²². Podem citar, finalment, el cas d'una predel·la, aragonesa i anònima, amb sis caps de profetes amb filacteris, conservada antigament en mans dels antiquaris Juñer (Barcelona)⁸²³.

D'altra banda, veiem en aquests retaules com la predel·la amb escenes de la Passió és gairebé omnipresent, mentre que a les subpredel·les poden aparèixer, o bé profetes, o bé apòstols amb els articles de la Fe del Credo⁸²⁴. Els darrers, pel seu contingut textual, esdevenen un complement perfecte per a episodis dedicats a la vida de Crist⁸²⁵. Altrament, a banda dels exemples ja citats, els apòstols també apareixen en alguns retaules aragonesos posteriors al de Peralta de la Sal. És el cas del retaule major de l'església de Maluenda (Saragossa), obra de Juan Rius i Domingo Ram (cap a 1475-1477), en el qual en lloc de profetes trobem apòstols

⁸²⁰ Es tracta d'un conjunt ja posterior al de Peralta de la Sal, atès que en un dels seus compartiments, a banda de la signatura de l'artista, podia llegir-se la data de 1485. El primer en detectar la presència de la data va ser POST 1941, 316.

⁸²¹ Reproduïda a POST 1941, 374, fig. 165, que la relacionava equívocament amb Martín de Soria.

⁸²² MOLINA 1993a, 222-223. Sobre la filiació aragonesa d'aquesta obra, vegeu ALCOY 2004, 155.

⁸²³ POST 1941, 500-501, fig. 230.

⁸²⁴ La presència de la iconografia del Credo dels apòstols als bancals dels retaules de la Corona d'Aragó es remunta a alguns exemples catalans de la primera meitat del segle XIV, i troba un moment especialment àlgid a la segona meitat de la centúria amb la figura de l'escultor Bartomeu de Robio i l'escola de Lleida (ESPAÑOL 1995, 148-156). Sobre aquesta iconografia vegeu, entre altres, FRANCO 1995, 119-136.

⁸²⁵ Aquesta associació es produeix, per exemple, a les pintures de la capella de Sant Blai de la Catedral de Toledo (cap a 1399) (FRANCO 1992, 73-93; CASTAÑÓN [et al.] 2005, 39-53). Un contracte de retaule signat per Joan Reixac el 1461 il·lustra sobre el que diem. Es sol·licita al pintor que executi un moble de taula única al cos superior amb la Crucifixió, mentre que la predel·la havia de mostrar episodis de la Passió i profetes «que han dit de la passio». A més, el moble incloïa un ostensori central amb un «stoig en lo qual serà stocat lo corpus en les octaves de la festa de corpore xpti» (SANCHIS 1914, 165-166). La idea de sacrifici que transmetien les escenes de contingut passional esdevenien una prefiguració de l'Eucaristia, i d'aquí la combinació temàtica que es demanava a Reixac en l'encàrrec i la presència de la reserva eucarística.



amb el Credo⁸²⁶, a banda de la predel·la dedicada a la Passió. Aquest esquema es repeteix en una obra del mateix entorn artístic, executada per un mestre proper als anteriors. Es tracta d'un bancal amb sis escenes de la Passió i sengles caps d'apòstols dins formes concèntriques, conservat al The Metropolitan Museum of Art de Nova York, d'antic atribuït al Mestre de Bonnat⁸²⁷. Més o menys contemporani és el retaule de Blesa (Terol), avui al Museo de Zaragoza. Obra documentada de Martín Bernat i Miguel Ximénez (1481-1487), ens mostra una combinació encara més complexa, amb parelles d'apòstols al bancal duent filacteris amb articles de la Fe del Credo, i caps de profetes dins clipeus a la subpredel·la, en el marc d'un retaule que al seu cos principal exalta la invenció de la Creu i la Passió de Crist⁸²⁸. Finalment, entre els exemples aragonesos més tardans, podem esmentar el retaule de la col·legiata de Bolea (1498-1503), en el qual tornen a combinar-se escenes de la Passió al bancal i apòstols a la subpredel·la⁸²⁹.

El fet que no es conegui cap fotografia antiga del retaule de Peralta de la Sal és el principal handicap a l'hora de determinar quins compartiments el van poder integrar. Tanmateix, l'acarament del croquis i l'informe generats per Josep Pijoan amb diversos fragments de retaule del context catalanoaragonès sense procedència coneguda, permet que puguem efectuar una proposta al voltant de quines van ser les taules que en van formar part. En aquest sentit, es conserven —o, en alguns casos, es té notícia— d'una sèrie de compartiments avui esparsos que, en la nostra opinió, van formar part del conjunt que aquí estudiem. Les proves que ho corroboren en alguns casos són força concloents, mentre que en altres, els raonaments que ens permeten defensar la seva pertinença a l'obra són de tipus indirecte.

El croquis i l'informe de Pijoan, juntament amb un parell d'inventaris de la col·lecció de Maties Muntadas sobre els quals tornarem més endavant, reforcen la proposta de Post de procedència comuna de la Dormició de Pere Garcia custodiada al Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. 237), i dues taules amb l'Anunciació i l'Adoració dels Pastors conservades al The Cleveland Museum of Art (EUA) que, com veurem, eren els compartiments principals del retaule que aquí estudiem (figs. 238-239). L'inventari de Muntadas certifica l'origen de la

⁸²⁶ El contracte del retaule de Maluenda és molt exhaustiu pel que fa als compartiments que havien d'executar els pintors. Quant a la subpredel·la amb els apòstols, s'exigeix als pintors que incloguin «(...) aquelles mesmas testas et la mesma forma que es el retaulo del Sepulcre. Empero que aya dos testas mas», la qual cosa demostra que se'ls va donar un referent directe, avui perdut (MAÑAS 1968, 219 i làm. IV).

⁸²⁷ GUDIOL 1971, 323, fig. 232; SOBRÉ 1981, 95-98, figs. 4-6.

⁸²⁸ Vegeu una recomposició del retaule a LACARRA 2003a, 67, fig. 42.

⁸²⁹ MORTE 2009, 206-267.

Dormició a Peralta de la Sal, mentre que els documents de Pijoan corroboren que aquest compartiment central es trobava flanquejat per una Anunciació i una Nativitat, els dos episodis que, precisament, apareixen representats a les taules de Cleveland.

Un altre component que aporta seguretat a la proposta és la correlació de mides entre totes tres taules i el croquis de Pijoan, malgrat alguna lleu disfunció. La dada més significativa l'obtenim de la suma de l'amplada de les taules de Cleveland i el de l'obra del Museu Nacional d'Art de Catalunya, que dona un total de 3,98 metres, mida gairebé idèntica als quatre metres precisats per Pijoan en el seu dibuix. Al que diem s'han d'afegir les consideracions estilístiques efectuades per Pijoan a l'informe, en què va situar el retaule en el context de la pintura catalana tardogòtica. Ja hem vist que l'historiador apuntava directament cap al taller de l'autor del retaule de la capella de Santa Àgata de Barcelona, és a dir, Jaume Huguet, la qual cosa, malgrat l'evident imprecisió, no ens situa gaire lluny dels dos autors del nostre retaule, Pere Garcia i Jaume Ferrer, ni que sigui a nivell cronològic.

Una vegada confirmat això, és fàcil advertir que el croquis de Pijoan no és un document que reproduïx amb absoluta fidelitat l'obra original. En aquest sentit, cal precisar que la taula de la Dormició la va representar a la mateixa alçada que les de Cleveland, quan en realitat és 54 centímetres més alta. Altrament, l'historiador barceloní indica al dibuix que les modificacions modernes del bancal havien afectat a la part inferior de la Dormició, incidència que no s'aprecia a la pintura del Museu Nacional d'Art de Catalunya i que, a més, no comenta en l'informe que acompanya al dibuix⁸³⁰. Encara sobre aquestes lleugeres imprecisions del dibuix de Pijoan, es detalla que l'amplària del retaule era de quatre metres, amb el guardapols inclòs, quan aquesta mida es correspon, en realitat, amb la del conjunt de les taules sense l'obra de fusteria i les polseres. També és necessari esmentar que les proporcions dels compartiments dins el conjunt no coincideixen plenament amb les mides que apunta Pijoan, a banda que no va dibuixar cap dels dosserets que embel·lien les taules principals, esmentats a la descripció feta per Mercadal el 1873 —«cuadros coronados con doseletes góticos y otros adornos de

⁸³⁰ A l'informe Pijoan esmenta que una remodelació moderna havia afectat a la predel·la superior, però no a la Dormició: «El total [del retaule] se halla en buen estado de conservación, salvo en el centro de la predela superior donde la obra artística ha sido cortada para hacer salir una cartela donde apoyar un santo de talla moderno, que es el que actualmente recibe las devociones de los fieles» (apèndix documental, doc. 49). Es dedueix d'aquestes paraules que la intervenció no va afectar tampoc a la subpredel·la, però si ens fixem en el croquis, veiem que no va ser pas així.



igual gusto en los dos restantes»—⁸³¹, a no ser que aquests elements s'hagin d'identificar amb els arcs conopials que rematen alguns dels compartiments.

Així doncs, el valuós croquis de Pijoan, un document del tot rellevant a l'hora d'apropar-nos al retaule de Peralta de la Sal, no és una reproducció exacta, sinó més aviat una aproximació força detallada que l'historiador va fer amb el propòsit que els membres de la Junta de Museus es fessin una idea d'aquest conjunt pictòric aragonès. Tot plegat pot ser degut a que Pijoan executés el croquis a Barcelona, en el marc del procés de redacció de l'informe que va efectuar per encàrrec de la Junta. Retornat del seu sojorn a Peralta de la Sal, l'historiador devia passar a net les anotacions agafades *in situ* durant la visita, un transvasament que segurament es va efectuar sense una completa exactitud en el manteniment de les proporcions. I més tenint en compte que els amidaments que Pijoan ofereix del retaule, anotats al croquis, són aproximats. Malgrat això, les dades que aporta aquest document són molt significatives i valuoses per a la realització del nostre estudi.

Entre tots els compartiments susceptibles de procedir del retaule de Peralta de la Sal, un dels casos més clars, com ja hem apuntat, és el de la Dormició conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya, atribuïda d'antic a Pere Garcia (fig. 237). El dibuix de Pijoan (fig. 236) permet deduir que la taula que presidia el conjunt era de grans dimensions i que devia superar els dos metres d'alçada. Entre els compartiments de retaule catalans i aragonesos, conservats o coneguts gràficament i sense procedència determinada, l'única Dormició amb aquestes característiques és la que conserva el museu barceloní, una obra que, comptant la seva moderna estructura d'emmarcament, mesura 277,2 x 168,5 x 19 cm. Sense aquesta fusteria afegida, les dimensions de la taula són 226 x 149 x 2,3 cm, que són les que nosaltres hem donat com a vàlides a l'hora de plantejar la reconstrucció del conjunt (fig. 240).

Partint d'aquesta coincidència iconogràfica i de les mides apuntades, la possibilitat que aquesta taula formés part del conjunt era, com a mínim, versemblant. Aquesta sospita la va acabar confirmant Jaume Barrachina, que va localitzar un parell d'inventaris inèdits del 1906 i el 1917 de la col·lecció de Maties Muntadas, en la qual es trobava integrada la Dormició abans d'ingressar al Museu Nacional d'Art de Catalunya, en què s'especificava que aquest compartiment procedia de «Peralta de la Sal»⁸³². El manuscrit és autògraf del col·leccionista i en ell anotava les procedències de les obres que anava comprant, a més d'altres qüestions

⁸³¹ MERCADAL 1873, 154-155.

⁸³² BARRACHINA 2013, 25.

com el preu que pagava per les adquisicions, o per la seva restauració. Es tracta, per tant, d'un quadern d'ús privat que gaudeix d'una fiabilitat absoluta. L'aparició d'aquest document ha confirmat la procedència de la taula del museu barceloní i ha atorgat validesa al que sospitàvem a través del tema representat, de la coincidència amb el croquis de Pijoan i de la correlació de mides.

Així mateix, la descoberta de Barrachina i el dibuix de Pijoan permeten associar de forma definitiva al retaule de Peralta de la Sal els dos compartiments més amb l'Anunciació i l'Adoració del Nen conservats al The Cleveland Museum of Art (figs. 238-239). Van ser donats a conèixer el 1938 per Post, que va efectuar una interessant proposta amb la qual defensava una procedència comuna amb la Dormició del Museu Nacional d'Art de Catalunya, llavors encara custodiada a la col·lecció Muntadas⁸³³, a partir d'uns arguments força ben travats i de naturalesa diversa, que ja hem analitzat en un capítol anterior d'aquesta tesi. La proposta, emperò, va ser oblidada pels especialistes posteriors a Post, fins que va ser recuperada de forma definitiva per Isidre Puig⁸³⁴.

En el moment de ser publicades, l'Anunciació i l'Adoració del Nen es conservaven a la col·lecció Ginn, a Cleveland⁸³⁵, en la qual van romandre fins el 1953, data en què van ser donades al museu nord-americà pels hereus de Frank Hadley Ginn y Cornelia Root Ginn⁸³⁶. Una sèrie de cartes conservades als arxius de la institució, contemporànies a la donació, ens informen sobre el procés seguit pels responsables del museu a l'hora de gestionar l'ingrés (apèndix documental, docs. 77-80)⁸³⁷. Els tècnics de Cleveland van contactar amb Mitchell Samuels (1880-1959), *art dealer* de prestigi, cofundador i president de l'establiment French & Company de Nova York, una de les grans galeries nord-americanes especialitzades en art medieval. La raó d'aquest contacte tenia la seva justificació, atès que la galeria novaiorquesa havia estat la venedora dels compartiments als Ginn anys enrere. Ho sabem a través d'un dels conservadors

⁸³³ POST 1938, 536-539.

⁸³⁴ PUIG 2000, 263-272.

⁸³⁵ POST 1938, 536-539, fig. 197.

⁸³⁶ Abans, segons consta als registres del museu, amb dues taules van ser exhibides el 1941 al Toledo Museum of Art.

⁸³⁷ CMAA, Records of the Director's Office, William Mathewson Milliken, caixa/carpeta: 16/French&Company 1936-1958 i CMAA, Records of the Director's Office, William Mathewson Milliken, caixa/carpeta: 23/Jones, William Powell. Aquestes informacions ens han estat facilitades molt amablement pels tècnics del museu nord-americà, a qui agraïm la deferència. Voldríem manifestar el nostre agraïment a Steven Fliegel, conservador de l'àrea d'art medieval, pel suport rebut davant les nostres peticions; així com un reconeixement especial a Catalina Vasquez-Kennedy, conservadora-restauradora externa a la institució, que ha col·laborat molt de prop amb la nostra recerca fent-nos a mans els materials custodiats als arxius del museu.



del museu, Henry S. Francis, que així ho afirma en una carta del 17 de desembre de 1953 adreçada a William Powell Jones (apèndix documental, doc. 78), el marit de Marian Ginn Jones, filla dels donants de les taules. Aquesta documentació també ens revela altres dades curioses, com per exemple, la valoració econòmica que French & Company va efectuar d'ambdues taules el 1953, segons requeriment del propi museu; o també la curiosa filiació artística que en proposaven, «Spanish late 15th century, Atelier James Huguet or one of his followers, Catalan school» (apèndix documental, doc. 77).

L'autoria compartida dels tres compartiments de Barcelona i Cleveland pot servir-nos d'orientació a l'hora de cercar altres taules que també van poder formar part del retaule. Al Museu Nacional d'Art de Catalunya es conserva un Calvari de grans dimensions, clarament degut a la mà de Jaume Ferrer II, que mostra l'habitual representació multitudinària presidida per Crist (fig. 241)⁸³⁸. En primer terme i a la dreta del Crucificat, Maria és sostinguda per sant Joan i consolada per les tres Maries, mentre que, a l'altra banda, s'escenifica el sorteig que feren els soldats per apropiar-se de la túnica de Crist. Darrere —i a l'entorn— del Salvador s'aprecia un semicercle de personatges civils, eclesiàstics i militars a cavall, entre els quals es troba Stephaton, amb la esponja amarada de vinagre, i el centurió que va reconèixer Crist com a Fill de Déu. A la dreta d'aquest seguici, el primer personatge apareix pregant a Crist i ocupa el lloc on sovint és Longí, el centurió romà que va traspasar el costat de Crist amb la llança, però les vestidures que duu i l'absència de l'arma no permeten ratificar aquesta identificació. L'escena aplega també la crucifixió dels dos lladres, Dimas, en el moment en què és lligat i colpejat a les cames amb un matxet, i Gestes, el mal lladre.

Aquest Calvari presenta l'interès de procedir de la col·lecció de Maties Muntadas, la mateixa que la Dormició de Peralta de la Sal. Ara bé, i a diferència de la taula anterior, els inventaris de Muntadas que ha tret a la llum Barrachina no esmenten que comparteixin origen⁸³⁹. És molt probable, per tant, que Muntadas l'adquirís per separat, en el marc d'una operació diferent de la Dormició, i d'aquí que la procedència no s'hagués conservat en la tradició del mercat antiquari. Malgrat aquesta manca d'informació, són diversos els arguments que ens porten a pensar que el Calvari també podria procedir del retaule que aquí estudiem. Primerament, existeixen evidències de tipus formal, ja que el seu estil s'adiu molt bé al d'altres compartiments que proposem integrar en aquest mateix conjunt. En segon lloc, s'aprecia que

⁸³⁸ Sobre aquest Calvari, vegeu ANÒNIM 1931, 48, cat. 33; *Colección* 1957, 11, cat. 21; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 152, cat. 448, fig. 752; PADRÓS 1999a, 126-127; PUIG 2005, 221-224, fig. 72.

⁸³⁹ BARRACHINA 2013, 11-49.

els daurats del fons mostren importants concomitàncies amb els d'altres taules que, pensem, van formar part del retaule. I en darrera instància, tenim les seves grans dimensions (162,5 x 147,8 x 8 cm), les quals ja van ser destacades per Post⁸⁴⁰, i que s'adiuen perfectament amb les proporcions generals del retaule segons el croquis de Josep Pijoan.

L'aspecte més interessant, amb tot, és que l'ample del Calvari és el mateix que el de la Dormició —si prescindim, és clar, de l'emmarcament modern que llueix la darrera. D'aquí, per exemple, que sigui significatiu que totes dues taules estiguin formades per quatre posts disposades de forma vertical que s'uneixen a cantell viu (fig. 242), és a dir, el mateix sistema constructiu que els dos compartiments conservats al The Cleveland Museum of Art, que també presenten quatre posts. Les radiografies practicades a les taules de Cleveland han demostrat que la unió de cadascuna de les posts es va reforçar amb tires de lli a la part anterior, les quals també es van aplicar de forma horitzontal al mateix nivell dels desapareguts travessers de fusta de la part posterior —ambdós compartiments van ser rebaixats per tal d'instal·lar el clivellat de fusta que presenten actualment i que, segurament, correspon a una intervenció del primer terç del segle XX (fig. 243)⁸⁴¹.

D'altra banda, és significatiu que al croquis de Pijoan (fig. 236) se'ns mostri un Calvari amb una superfície força més gran que la taula principal del conjunt, un aspecte que no hauria de contravenir l'adscripció d'aquest Calvari al retaule de Peralta de la Sal. La dissonància podria trobar una explicació —ja comentada— en el fet que Pijoan no dibuixés amb precisió els elements de fusteria del moble, com per exemple, tubes, dosserets, pinacles o tabernacles, que de ben segur existien⁸⁴², i que únicament esbossés uns arcs conopials que remataven la majoria de compartiments del cos superior. L'existència d'aquests elements és ben habitual en els retaules quatrecentistes de la Corona d'Aragó, i veiem que habitualment assoleixen un

⁸⁴⁰ POST 1938, 545, que adscriu la taula a un pintor que considerava «better satellite of the Pachería Master». Pel que fa a les mides, les hem contrastat *in situ* al Museu Nacional d'Art de Catalunya, amb la qual cosa resten definitivament corroborades després que al catàleg-guia editat amb motiu de l'adquisició de la col·lecció Muntadas s'apuntessin unes de diferents (220 x 175 cm) (*Colección* 1957, 11, cat. 21).

⁸⁴¹ Devem aquestes informacions a Catalina Vasquez-Kennedy, responsable de la intervenció de restauració que es va dur a terme en els compartiments de Cleveland el passat 2012. Futures anàlisis hauran de demostrar si el Calvari i la Dormició del Museu Nacional d'Art de Catalunya també presenten aquestes especificitats tècniques, i caldrà veure també si les analítiques de pigments que puguin efectuar-se en tot aquest conjunt de taules mostren resultats coincidents.

⁸⁴² En un moment donat del seu informe, Pijoan esmenta que «El retablo va provisto de su guardapolvo, calados, etc» (apèndix documental, doc. 49), mentre que en la descripció del 1873 s'esmenta que alguns compartiments eren coronats «(...) con doseletes góticos y otros adornos de igual gusto en los dos restantes» (MERCADAL 1873, 154-155).



important protagonisme a la part elevada dels mobles. Ho remarquem perquè és plausible que la Crucifixió del retaule de Peralta de la Sal és rematés amb alguna mena de tabernacle o estructura de fusteria calada, segurament emplaçada davant una post o zona sense figuració col·locada per sobre del propi Calvari, i així ho reflectim en la proposta de reconstrucció del conjunt (fig. 240). A aquesta hipotètica estructura de remat li hem de suposar una certa alçada, amb la qual cosa donem una explicació a la major superfície del Calvari al croquis de Pijoan, que seria una absoluta irregularitat en el context de la retaulística del moment.

L'informe i el croquis de Pijoan, juntament amb la descripció que Sebastián Mercadal va fer del retaule de Peralta de la Sal el 1873⁸⁴³, demostren que per sobre del registre principal amb la l'Anunciació, Dormició i la Nativitat, el conjunt tenia una sèrie de compartiments dedicats a la vida de Maria. Segons Pijoan eren deu composicions que es distribuïen en quatre carrers que flanquejaven el Calvari, amb cinc escenes per banda, tot i que no va arribar a descriure-les. Aquest nombre tan elevat de taules dedicades a la Mare de Déu obliga a pensar en un cicle iconogràfic força desenvolupat, que devia iniciar-se amb la Concepció i Infància de Maria, i que segurament es cloïa amb compartiments dedicats al cicle de Mort i Glorificació. La temàtica d'aquestes deu escenes entroncava, per tant, amb la de les tres taules majors ubicades al nivell principal, en les quals es mostraven dos episodis habituals en els goigs, això és, l'Anunciació i la Nativitat, mentre que al bell mig presidia el conjunt la Dormició, una de les escenes clau en la narració dels darrers dies de vida de la Mare de Déu.

Per tal de poder escatir quines van poder ser aquestes taules marianes de petit format que completaven el conjunt, novament partirem de les dades segures. En primer lloc, l'amplària de les taules de Cleveland dona idea de quina podia ser la d'aquests compartiments marians secundaris. En aquest càlcul cal tenir presents els muntants, especialment els que delimitaven el carrer central, que podien afegir el marge d'uns centímetres de diferència. Partint d'aquestes qüestions hem de fixar l'atenció vers un grup de pintures descontextualitzades —algunes de les quals varen ser comercialitzades per un mateix antiquari alemany, com veurem—, que tenen la particularitat que cap d'elles reproduceix el mateix tema marià, que no inclouen les representacions de l'Anunciació, l'Adoració dels pastors ni la Dormició, i l'amplària de les quals ronda, en diverses ocasions, sobre la meitat de les taules de Cleveland. És molt significatiu, altrament, que l'autoria d'aquestes pintures sigui compartida, ja que algunes van ser pintades per Jaume Ferrer i d'altres per Pere Garcia, precisament els autors del retaule de

⁸⁴³ MERCADAL 1873, 154-155.

Peralta de la Sal. Altres detalls que permeten la seva adscripció al retaule són els motius i la morfologia dels daurats, anàlegs als de les taules que fins ara hem analitzat.

Dins el catàleg de Jaume Ferrer es troben tres compartiments de retaule amb l'Epifania, la Resurrecció i l'Ascensió que compleixen tots els requisits per poder adscriure's a aquest conjunt de deu taules marianes que estem cercant (figs. 249-251). Josep Gudiol i Santiago Alcolea els van situar en col·leccions d'Amsterdam i Venècia⁸⁴⁴. A la informació associada a les fotografies d'aquests tres compartiments conservades a l'Institut Amatller d'Art Hispànic, es recull que la Resurrecció i l'Ascensió eren propietat de «Mattiazio» a Venècia⁸⁴⁵, mentre que sobre l'Epifania s'apunta que es trobava el 1937 a Amsterdam en mans de Peter de Boer, any en què va ser publicada en un catàleg de subhasta⁸⁴⁶. Les dues primeres van acabar ingressant en una col·lecció particular de Verona, en la qual encara es conservaven fa escassos anys quan van ser estudiades per Caterina Limentani Viridis⁸⁴⁷.

Les dimensions d'aquests tres compartiments s'adiuen bé al retaule de Peralta de la Sal, segons l'escala del croquis de Pijoan. L'Epifania mesura 81 x 62 cm⁸⁴⁸, la Resurrecció 89 x 58 cm i l'Ascensió 85 x 66 cm. La seva alçada, com veiem, oscil·la entre els 81 i els 89 cm, cosa que ens situa dins la mateixa escala proporcional de la nostra proposta de reconstrucció (fig. 240). Pel que fa als temes representats, concorden amb la descripció de Pijoan que, en genèric, esmenta que les deu taules que flanquejaven el Calvari mostraven escenes dedicades a la Mare de Déu. En aquest sentit, Maria apareix en tots tres episodis que, no ho oblidem, s'integren dins el cicle dels darrers goigs i, en conseqüència, podrien situar-se al costat dret del conjunt.

Just a l'altra banda del Calvari es disposaven cinc compartiments més de temàtica mariana que precedien als fins ara descrits. Una combinació de diversos factors ens fa pensar que tres d'ells podrien ser una Abraçada davant la Porta Daurada i una Presentació de la Mare de Déu al Temple que en temps de Post eren propietat de l'antiquari Hugo Helbing (Munic) (figs. 244-245 i 247-248), a més d'un Naixement de la Verge que llavors es conservava a la col·lecció Van Heek, a Heerenberg (Holanda), i que posteriorment va ser destruït en un incendi (fig. 246).

⁸⁴⁴ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 152, cat. 443, figs. 738-739. Vegeu també PUIG 2005, 267-271, amb reproduccions en blanc i negre de tots tres compartiments i on s'apunta que van poder formar part d'una predel·la. Puig va considerar arriscat considerar-les d'un mateix conjunt, però la coincidència en les mides, l'estil i els daurats del fons, fan especialment viable aquest origen comú.

⁸⁴⁵ IAAH, Resurrecció (clixé Gudiol 67673), Ascensió (clixé Gudiol 67664), Epifania (clixé Gudiol 67663).

⁸⁴⁶ PUIG 2005, 267-268, fig. 96.

⁸⁴⁷ VIRDIS 2001, 26-28, figs. 12-13 i lám. II (l'Ascensió a color).

⁸⁴⁸ Les dimensions les prenem de PUIG 2005, 267, que les dona com «aproximades».



Post atribuïa tots tres compartiments al Mestre de Sant Quirze, és a dir, a Pere Garcia, aspecte que entronca amb l'autoria compartida del nostre retaule⁸⁴⁹. A més, els daurats que apareixen als nimbes dels personatges, i també al fons del compartiment amb l'Abraçada davant la Porta Daurada, mostren la mateixa tècnica d'execució i els mateixos motius que els compartiments fins ara analitzats, fins i tot, en el detall dels punts isolats que es distribueixen entre els motius vegetals⁸⁵⁰. Un altre aspecte que podria facilitar l'adscripció d'aquestes tres taules al retaule de Peralta de la Sal són les seves dimensions. Desconeixem les del desaparegut Naixement de la Mare de Déu, però en canvi, coneixem les mides exactes de l'Abraçada davant la Porta Daurada i la Presentació de Maria al Temple, que mesuren respectivament, 90 x 66 cm i 90 x 59 cm, uns amidaments que ens situen ben a prop dels que hem vist per a l'Epifania, la Resurrecció i l'Ascensió.

Sortosament, l'Abraçada davant la Porta Daurada i la Presentació de la Mare de Déu al Temple que, fins fa ben poc, es trobaven en parador desconegut, han reaparegut al Musée d'art et d'histoire de Ginebra (Suïssa) (figs. 245 i 248). En aquest sentit, després de publicar-se l'article sobre el retaule de Peralta de la Sal que vam signar juntament amb Francesc Ruiz⁸⁵¹, Brigitte Monti, col·laboradora científica del museu suís, i que desconeixia l'existència de dit estudi perquè feia escassos dies que s'havia publicat, va contactar amb nosaltres en relació a dues taules de Pere Garcia que es conservaven allà en dipòsit i de les quals la institució pretenia localitzar als hereus del dipositant. En veure-les, ràpidament vam advertir que es tractava de dos dels compartiments desapareguts de Peralta, i així ho vam comunicar a la investigadora, que va fer pública la troballa a través d'un breu article⁸⁵².

La darrera notícia que es tenia d'ambdues taules era la seva participació a la *Exposición de Primitivos Mediterráneos* celebrada a Barcelona, Gènova i Bordeus el 1952 que, a més, era el primer cop en què s'exhibien públicament⁸⁵³. Hi van constar com a propietat d'un tal «L. Losbichler» de Barcelona. Avui sabem que aquest personatge era en realitat un antic agent de

⁸⁴⁹ POST 1938, 220-222, fig. 58, amb reproducció de l'Abraçada davant la Porta Daurada. Recullen la informació sobre la destrucció de la taula del Naixement de la Mare de Déu GUDIOL-ALCOLEA 1986, 188, cat. 544.

⁸⁵⁰ Els nimbes d'aquestes tres taules mostren la mateixa decoració, per exemple, que el sant Josep de l'Adoració del Nen de Cleveland, i que els profetes de la subpredel·la que més endavant analitzem. Post ja va apuntar que els daurats, a més, presentaven idèntics motius als d'algunes obres de Jaume Ferrer (POST 1938, 221).

⁸⁵¹ RUIZ-VELASCO 2013.

⁸⁵² Vegeu MONTI 2013, 59-64, en el qual es dona a conèixer la procedència de les taules i la seva adscripció al retaule de Peralta de la Sal.

⁸⁵³ *Exposición* 1952, 60, cat. 101-102.

la Gestapo que va canviar el seu nom, que es va dedicar al comerç d'art i antiguitats a gran escala, i que va a tenir a Barcelona un dels seus centres predilectes d'operacions. Les fonts que han permès descobrir la veritable personalitat de Losbichler també recullen informacions concretes sobre les dues taules que aquí comentem⁸⁵⁴. Es tracta de documents conservats als arxius privats d'un dels antiquaris més importants de l'Europa d'aquells anys, Jacques Seligmann (1858-1923), atès que Losbichler va mantenir una fluïda correspondència amb el seu fill Germain (1893-1978). S'aporten dades interessants com, per exemple, un llistat d'obres de Seligmann del 1969 en el qual es comenta que, després de participar a la mostra de Barcelona, l'Abraçada davant la Porta Daurada havia estat netejada i que «había estado reconocida como obra de Jaime Huguet».

Un altre aspecte curiós que es comenta en aquest llistat de 1969 és que l'Abraçada davant la Porta Daurada —res es diu de la Presentació al Temple— «Procede muy probablemente de un altar de San Pedro de Villamayor», que caldria identificar amb la vila de Sant Pere de Vilamajor (Barcelona). És evident que aquesta dada emparada en l'oralitat contravé la nostra proposta d'associar la taula al conjunt de Peralta de la Sal, però atès que no l'hem pogut contrastar amb cap altra informació, preferim deixar-la al marge de la nostra argumentació. Per contra, les seves mides, els daurats i la iconografia permeten defensar l'adscripció al retaule aragonès. Nogensmenys, hi ha un argument encara més contundent: que l'Abraçada formés part d'un grup de taules totes elles comercialitzades per l'antiquari Hugo Helbing. Segons Post, aquest agent va posseir una Abraçada davant la Porta Daurada, un Naixement de la Mare de Déu i una Presentació al Temple, totes tres integrants d'un mateix retaule⁸⁵⁵, i que són les que avui proposem adscriure al retaule de Peralta de la Sal. A més, Helbing en va comercialitzar dues més amb l'Oració a l'Hort i el Camí del Calvari que compartien origen amb les anteriors i que, per extensió, caldria associar al desaparegut bancal de la Passió de Crist del nostre retaule franjolí.

Segons el repertori més freqüent a l'època, el cicle marià del moble de Peralta de la Sal podia començar amb l'Expulsió dels pares de la Verge del temple, l'Anunci a sant Joaquim i l'Anunci a santa Anna de la seva futura paternitat. D'acord amb el nombre total de deu compartiments, d'aquests tres episodis creiem que només van ser dos els que estaven presents al conjunt de

⁸⁵⁴ Es recullen aquestes informacions inèdites en una interessant entrada del bloc <http://gatopardo.blogia.com/2012/022001-ludwig-losbichler-marchante-de-arte-y-agente-de-la-gestapo.php> (consulta: setembre de 2015). Vegeu també MONTI 2013, 63, que ha arribat a la conclusió que els compartiments van ser adquirits per Losbichler entre 1945 i 1952.

⁸⁵⁵ POST 1938, 220-222.



Peralta, que devien donar pas a l'Abraçada davant la Porta Daurada, el Naixement de la Verge i la Presentació de Maria al temple, tots tres pintats per Pere Garcia⁸⁵⁶. Ja a l'altra banda del conjunt pictòric, la primera taula va poder ser la de l'Epifania, seguida de la Presentació de Jesús al temple (desconeguda), la Resurrecció, l'Ascensió i la Pentecosta (desconeguda). Tanmateix, no descartem que la Coronació de la Mare de Déu també formés part del conjunt, atesa la singularitat d'aquesta escena dins el programa iconogràfic de l'obra.

A banda d'aquests deu compartiments que formaven part del cos superior del retaule i que juntament amb les tres taules principals integraven el seu relat marià, ja hem apuntat que el moble es rematava a la part baixa amb una doble estructura de bancal. Pijoan va ser molt clar en aquest punt, atès que va descriure un retaule amb «(...) dos predelas una inferior con círculos con los profetas y otra predela superior con escenas de la Pasión» (apèndix documental, doc. 49). L'historiador barceloní no va ser explícit a l'hora de detallar quines eren les escenes que integraven aquesta predel·la dedicada a la Passió, tot i que al croquis advertim que es trobava integrada per sis compartiments. A això hem d'afegir que, a diferència del que hem vist per als compartiments marians, als catàlegs actuals de Jaume Ferrer i Pere Garcia no existeixen taules amb aquesta temàtica, i sense procedència coneguda, que puguin associar-se al nostre retaule.

En canvi, una lacònica referència donada a conèixer per Post el 1938 pot donar-nos alguna idea al respecte. Quan el professor nord-americà va referir-se als compartiments amb l'Abraçada davant la Porta Daurada, el Naixement de la Mare de Déu i la Presentació al Temple quan eren propietat d'Hugo Helbing, va afirmar que aquest antiquari «has sold other pannels purpoting to have belonged to the same retable and all incorporating the same general traits»⁸⁵⁷. La descripció de Post és inequívoca en aquest punt, segurament perquè tenia a l'abast informacions que demostraven que els compartiments procedien d'un mateix retaule, un origen comú que es corroborava a partir de la seva aparença física i morfologia. Dos d'aquests compartiments eren l'Oració a l'Hort i el Camí del Calvari, dels quals Post no va publicar cap fotografia i dels que només va comentar que es trobaven en una col·lecció suïssa. Malauradament, desconeixem la seva fortuna posterior i l'actual localització. En qualsevol cas, el fet que procedissin del mateix conjunt que els altres tres, juntament amb la seva temàtica passional, són arguments suficients per proposar-les com a elements desllorats de la

⁸⁵⁶ L'escena de l'Anunci a sant Joaquim va poder ser molt similar a la representada en una taula antigament propietat de l'Ehrich Galleries de Nova York (cat. 42).

⁸⁵⁷ POST 1938, 221-222.

predel·la superior del retaule de Peralta de la Sal. La pertinença a aquest moble es reforça amb l'adscripció estilística efectuada per Post, que va apuntar que l'Oració a l'Hort era clarament obra del Mestre de Sant Quirze, mentre que el Camí del Calvari, que es trobava a la mateixa col·lecció helvètica, «it might have been executed by Jaime Ferrer»⁸⁵⁸, amb la qual cosa amb la duplicitat de mans que presenta el retaule de Peralta.

A banda del que fins ara hem argumentat, existeix una informació indirecta aportada per Post que permetria aportar noves evidències sobre l'adscripció d'ambdues taules al nostre retaule. Té a veure amb una taula amb la representació de l'Epifania que, a banda de pertànyer al mateix conjunt que les anteriors, també havia estat comercialitzada per l'antiquari Helbing, tot i que ara es trobava a Amsterdam en mans d'un altre marxant, Otto Busch. El professor nord-americà tampoc va publicar cap imatge que avui ens permeti una identificació ràpida i efectiva, però va deixar-nos pistes que permeten associar-la directament al grup de taules que comentem. En aquest sentit, va atribuir aquesta Epifania al mateix pintor que l'Oració a l'Hort, el Mestre de Sant Quirze, a desgrat dels importants repintats que presentava⁸⁵⁹. Són precisament en aquests repintats on resideix la clau de l'assumpte, juntament amb la localització de la taula a Amsterdam, ja que més amunt hem vist com l'Epifania que proposem associar al cos superior del retaule es trobava el 1937, precisament, a Amsterdam en mans de la galeria Peter de Boer i mostrava evidents repintats⁸⁶⁰. En resum, pensem que cal identificar aquesta Epifania repintada i mencionada per Post amb la que hem esmentat més amunt en referir-nos als tres compartiments de Verona-Amsterdam, i de la qual es conserva una imatge a l'Institut Amatller Art Hispànic (fig. 249). Aquesta fotografia confirma que la taula havia patit importants alteracions, la qual cosa concorda amb la descripció de Post. Malgrat el propietari d'Amsterdam sigui diferent en les dues fonts amb que treballem —el testimoni de Post i la fotografia de l'Institut Amatller—, s'ha de tenir present que els establiments antiquaris Peter de Boer i Otto Busch van col·laborar professionalment⁸⁶¹, i sembla lògic que intercanviessin i es prestessin obres en el marc de les habituals dinàmiques del mercat en què s'intenta afavorir les vendes.

En conclusió, a banda que Post esmentés que tots aquests compartiments comercialitzats des de Munic per Hugo Helbing procedissin d'un mateix retaule, aquest creuament de dades és

⁸⁵⁸ POST 1938, 222.

⁸⁵⁹ POST 1938, 222.

⁸⁶⁰ Kunsthandel P. de Boer B. V., Herengracht 512, 1017 CC Amsterdam (Holanda), a dia d'avui encara en funcionament.

⁸⁶¹ Vegeu, per exemple, HAASE 2008, I, 294.



rellevant per al nostre propòsit ja que permet identificar l'Epifania coneguda per la fotografia de l'Institut Amatller amb la que va veure Post en mans d'Otto Busch. Com hem vist més amunt, l'Epifania fotografiada ha estat associada per diferents investigadors a la Resurrecció i Ascensió conservades avui a Verona (figs. 250-251), i si aquests compartiments van poder pertànyer al retaule de Peralta de la Sal, cal pensar el mateix de l'Oració a l'Hort i el Camí del Calvari, que segons Post, compartien origen amb l'Epifania. Si a això afegim que aquestes dues taules amb escenes de la Passió el professor nord-americà les atribuïa, una a Jaume Ferrer II, i l'altra a Pere Garcia, l'adscripció al retaule franjolí en surt reforçada. És també fonamental que Post tingués a l'abast informacions procedents del mercat antiquari que rememoraven l'origen comú de tots els compartiments, cosa lògica si tenim present que no havien passat tants anys des de la venda del retaule de Peralta de la Sal el 1908. La procedència comuna, juntament amb l'atribució a dos artistes diferenciats, la concordança iconogràfica i la correlació aproximada de mides amb el croquis de Josep Pijoan, són arguments de pes a l'hora de defensar l'origen a la parròquia aragonesa.

D'altra banda, just per sota del bancal amb escenes de la Passió el retaule presentava una subpredel·la amb representacions de sis profetes. A l'igual que la resta de compartiments del conjunt, res se sabia del seu destí després de la venda del 1908, però l'anàlisi detallada de l'informe i el croquis de Josep Pijoan esdevenia un important al·licient per proposar la seva identificació amb una predel·la amb aital iconografia conservada actualment en una col·lecció particular de Barcelona (fig. 252). En un altre moment d'aquesta tesi hem incidit en la fortuna historiogràfica d'aquesta predel·la conservada en mans privades, així com en els arguments estilístics que permeten, malgrat ser aliena a les formes de Ferrer i Garcia, adscriure-la al conjunt de Peralta de la Sal⁸⁶². Ara, en canvi, esbossarem alguns arguments d'altre tipus que reforcen l'adscripció d'aquesta subpredel·la al retaule.

Malauradament, no hem tingut accés directe a l'obra, i això ha implicat que el desenvolupament de la nostra hipòtesi s'hagi efectuat a partir de les escasses informacions publicades, i a partir de fotografies antigues conservades a l'Institut Amatller d'Art Hispànic. Els profetes apareixen de mig cos ubicats dins formes concèntriques que, al fons, presenten una decoració amb pastillatge de guix daurat, gofrat i punxonat, amb motius absolutament anàlegs als dels compartiments que fins ara hem aprofitat al retaule de Peralta de la Sal. Tots els personatges duen nimbes poligonals executats amb la mateixa tècnica, i sostenen filacteris

⁸⁶² Vegeu el subapartat «6.6. Sobre el pintor de la subpredel·la amb els profetes del retaule de Peralta de la Sal».

amb inscripcions que ajuden a la seva identificació, atès que contenen el seu nom més la paraula «Profeta»⁸⁶³. D'esquerra a dreta, trobem a Isaïes, Salomó, Zacaries, Daniel, David i Abraham. En destaca la varietat de posicions que presenten tots ells, alternant-se les figures frontals, amb aquelles que es troben de tres quarts o completament de perfil.

Quant a l'estat de conservació, el material fotogràfic a partir del qual treballem permet deduir un bon estat general de la superfície policroma. Tanmateix, és fàcil constatar la completa desaparició de l'obra de fusteria amb traceries calades que devia envoltar els clipeus, i d'aquí que resti a la vista la capa de preparació, pintada —o repintada?— d'un color ataronjat⁸⁶⁴. Com ja hem apuntat, ens ha estat impossible efectuar una inspecció física de la taula, i d'aquí que no haguem pogut corroborar o refutar el que va afirmar Post al seu moment, que opinava que «The half-lengths of Prophets (...) are set in circular gold backgrounds of embossed foliage, and have evidently been lifted from their original Gothic framework at the bottom of a retable and placed in a new red frame by which they are not now separated from one another»⁸⁶⁵. Certament, d'haver-se produït l'operació que intuïa Post, es tractaria d'una intervenció força agressiva que, en tot cas, sembla que no va implicar l'afegit de repintats a les figuracions.

Les fotografies antigues demostren que la predel·la s'acompanyava d'una estreta motllura de fusta (fig. 252), segurament daurada, que recorria el seu perímetre exterior, i que cal relacionar amb l'entrada de l'obra al mercat d'art i antiguitats. Igualment, si comparem aquesta imatge amb la que es va publicar —en color— el 1993⁸⁶⁶, ens adonarem que en aquest interval de temps es va produir alguna intervenció de restauració, atès que han desaparegut o dissimulat algunes pèrdues o esquerdes com la que es localitzava al bell mig de la figura de Zacaries⁸⁶⁷.

Un altre aspecte que evidencien les fotografies antigues conservades a l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona és que la predel·la, en realitat, es troba conformada per dues meitats que van ser unides per presentar-les de forma conjunta, una operació que segurament cercava una presentació comercial més profitosa de cara a la venda en el mercat d'art i antiguitats. El punt d'unió d'ambdues parts se situa entre les figures de Zacaries i Daniel, com s'observa a les imatges de l'Institut Amatller (fig. 253). Això demostra que originalment cadascuna de les meitats mostrava la representació de tres profetes. La restauració que es va dur a terme entre

⁸⁶³ Vegeu les transcripcions a RUIZ 1993a, 236.

⁸⁶⁴ Una reproducció en color de la predel·la a RUIZ 1993a, 237.

⁸⁶⁵ POST 1938, 158.

⁸⁶⁶ RUIZ 1993, 237.

⁸⁶⁷ L'existència d'aquesta esquerda es pot constatar a POST 1938, fig. 36 i GUDIOL-AINAUD 1948, fig. 27.



1948 i 1993 va intentar dissimular la presència de la junta d'unió, i d'aquí que a la imatge en color de l'obra publicada el 1993 la junta s'apreciï en menor mesura⁸⁶⁸. La manipulació és molt evident, amb uns daurats que es presenten alterats i amb solucions de discontinuïtat. És suficient una comparació amb els daurats de la intersecció entre els medallons de Isaïes i Salomó, o amb la dels de David i Abraham, per veure que la central ha estat alterada.

El fet que, abans d'entrar al mercat d'art i antiguitats, aquesta predel·la es presentés en dues meitats és una de les qüestions que podria facilitar la seva adscripció al nostre retaule. Així, la partició de la predel·la pot relacionar-se amb el fet que el conjunt de Peralta presentés un nínxol al bell mig obert en època moderna per inserir-hi una imatge de sant Josep de Calassanç. Aquesta transformació parcial ja va ser advertida per Mercadal el 1873⁸⁶⁹, i més endavant per Pijoan, que va apuntar que «en el centro de la predela superior (...) la obra artística ha sido cortada para hacer salir una cartela donde apoyar un santo de tabla moderno» (apèndix documental, doc. 49). Aquesta descripció no s'acaba d'ajustar a allò que Pijoan va representar després al croquis (fig. 236), en el qual observem que la refecció també havia afectat a la subpredel·la, que apareix dividida en dues meitats amb tres profetes cadascuna. S'aprecia també al dibuix de Pijoan que cadascun dels profetes es presentava dins formes concèntriques a manera de clipeus, detall que esdevé un nou argument per relacionar la subpredel·la de la col·lecció barcelonina amb el nostre retaule. Això que va dibuixar Pijoan es confirma amb la descripció de Mercadal del 1873, que en un parell d'ocasions menciona que la predel·la estava conformada per diversos «medallones»⁸⁷⁰.

Una qüestió de tipus físic que confirmaria la independència constructiva d'ambdues meitats de la predel·la de la col·lecció barcelonina, és la discontinuïtat que s'adverteix en les esquerdes de la superfície policroma, segons advertim a les fotografies antigues conservades a l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona (fig. 254)⁸⁷¹. Aquestes esquerdes van ser provocades per la dilatació de les juntes existents entre els taulons horitzontals que conformen cadascuna de les meitats, un procés que va provocar que s'esquerdés de la policromia en projectar-se externament. La presència d'una d'aquestes juntes l'advertim a mitja alçada de la meitat esquerra de la predel·la, passant per sota de la barbeta dels tres profetes —vegeu la línia vermella traçada sobre la fotografia (fig. 254)— i que no té solució de continuïtat a la banda

⁸⁶⁸ RUIZ 1993a, 237.

⁸⁶⁹ MERCADAL 1873, 154-155.

⁸⁷⁰ MERCADAL 1873, 154-155.

⁸⁷¹ Aquesta qüestió ha estat advertida per Santiago Alcolea i Blanch, director de l'Institut Amatller d'Art Hispànic, que molt amablement ens l'ha comunicat.

dreta del bancal —la desaparició de l'esquerda l'hem marcat amb una línia groga. Així mateix, localitzem una segona junta a l'alçada del front dels tres profetes de la meitat dreta —vegeu la línia vermella traçada sobre la fotografia—, i que tampoc troba correspondència al costat esquerre —ho hem marcat amb color groc. La discontinuïtat d'aquestes juntes de taulons entre una meitat i l'altra del bancal, per tant, és un argument més per defensar la possible construcció autònoma d'ambdues meitats, i de retruc, per relacionar aquesta obra amb el nostre retaule.

Les mides d'aquesta subpredel·la (56 x 232 cm) esdevenen un altre dels punts a valorar a l'hora de justificar la seva adscripció al retaule de Peralta de la Sal. Si efectuem una comparació entre el seu amidament i l'amplada màxima del retaule que Pijoan va anotar al seu croquis (fig. 236), veurem que la correspondència existeix. La predel·la de la col·lecció barcelonina mesura 252 cm de llargada, mentre que Pijoan va anotar que l'amplada del retaule era de quatre metres —coincident amb la suma de l'amplària de les taules del Museu Nacional d'Art de Catalunya i Cleveland—, als quals si descomptem l'amplada que devia tenir el nínxol o sagrari central, restarem ben a prop dels dos metres i mig que presenta la subpredel·la de col·lecció barcelonina. Pel que fa a l'alçada de la subpredel·la, 56 cm, veiem que les proporcions amb la resta de compartiments del conjunt continua mantenint-se, tot i que torna a detectar-se una lleugera disfunció amb el croquis de Pijoan, en el qual observem que l'alçada és un xic superior. Ho hem pogut confirmar a través de la reconstrucció hipotètica del retaule (fig. 240), efectuada a escala a partir dels amidaments coneguts i que, com diem, demostra que en aquest punt el croquis de Pijoan és un inexacte⁸⁷².

⁸⁷² Malgrat la seva innegable vàlua, que el croquis de Pijoan és inexacte ho demostra l'argumentari que hem desenvolupat quan ens hem referit a qüestions relatives a mides. Les dades les hem confrontat i contrastat amb l'ús de software de tractament d'imatge (Photoshop), així com software de tipus CAD (AutoCAD) per al dimensionament de la reconstrucció del conjunt. Agafant els amidaments coneguts dels diferents compartiments, i proporcionant-los en relació amb el croquis de Pijoan, hem corroborat que hi ha importants inexactituds, completament lògiques si tenim en compte que Pijoan no va executar un dibuix a escala. Com s'explica, per exemple, que la Dormició, l'Anunciació i l'Adoració tinguin la mateixa alçada al croquis de Pijoan quan, en realitat, la primera supera en 54 cm a les anteriors? Podríem oferir encara més xifres, però seria massa llarg detallar-ho aquí. Ningú pot negar l'immens valor del croquis de Pijoan, però fem aquesta reflexió perquè arran de l'estudi que vam signar juntament amb Francesc Ruiz sobre el retaule de Peralta de la Sal (RUIZ-VELASCO 2013), Guadaira Macías ha criticat la nostra proposta d'adscripció de la predel·la amb els profetes al conjunt pel fet d'haver qualificat d'inexacte el dibuix de Pijoan, a la vegada que ens ha acusat d'utilitzar-lo a la nostra conveniència (MACÍAS 2013, 190). Res més lluny de la realitat. Hem de dir, a més, que l'esmentada autora articula el seu argumentari prescindint d'algunes qüestions molt rellevants que vam exposar al treball esmentat, i que eren cabdals a l'hora de calibrar la viabilitat de la proposta.



Igualment, es fàcil apreciar que algunes subpredel·les —com la del retaule de Rubiols de Mora, per exemple—, tenen una amplada una mica més reduïda que la de la predel·la corresponent. És per això que en la nostra reconstrucció, i a diferència del croquis de Pijoan en què totes dues apareixen igualades, hem plantejat una amplada diferent per a cadascuna. En aquest sentit, el dibuix de l'historiador barceloní evidencia que cadascuna d'aquestes parts era més ampla que els compartiments de l'Anunciació i l'Adoració dels pastors, quan en realitat no és així: Anunciació i Adoració mesuren 124 cm, i cadascuna de les meitats de la subpredel·la amb els profetes, 126 cm.

En conclusió, existeixen una sèrie d'evidències que permeten defensar que el bancal inferior del retaule de Peralta de la Sal es correspon amb aquesta subpredel·la de col·lecció particular antigament atribuïda a Jaume Huguet. Primerament, tenim la presència de sis profetes dins formes concèntriques o clipeus, cadascun dels quals es troba directament unit als que té al costat. Aquesta tipologia de predel·la, juntament amb el fet que els medallons es toquessin entre ells, són aspectes que retrobem al croquis de Josep Pijoan. És significativa també la partició que observem a la predel·la i subpredel·la del croquis de Pijoan, que coincideix amb el fet que el bancal de la col·lecció barcelonina estigui format per dues meitats, posteriorment unides. S'ha de tenir igualment present l'antiga atribució de l'obra a Jaume Huguet, que enllaça amb l'adscripció del retaule de Peralta de la Sal a l'entorn del mateix pintor per part de Pijoan, així com la correlació de mides existent entre la predel·la i les dimensions aproximades del retaule aportades pel darrer. També poden argüir-se les concomitàncies existents entre els motius i morfologia dels daurats del fons dels medallons, que mostren una extraordinària semblança amb els de la resta de compartiments que proposem adscriure al retaule.

Si passem al terreny de l'anàlisi iconogràfica és evident que el retaule té per objectiu glorificar la figura de Maria, que esdevé la principal protagonista del conjunt a través de compartiments que narren la seva infantesa, els goigs i el cicle de mort i glorificació posterior de la seva figura. En el cas de l'Anunciació conservada a The Cleveland Museum of Art (fig. 238), observem que l'arcàngel Gabriel apareix davant Maria assenyalant cap al cel amb el braç dret, remarcant així l'origen diví del missatge que porta. Amb l'altra mà subjecta el filacteri que inclou el text de la Salutació, amb la llegenda: «Ave gra[tia] plena d[ominus] tecum benedicta tu». Amb capa, l'arcàngel duu una alba i una estola creuada al pit amb el senyal de la creu, que l'identifiquen com a diaca. La composició es desenvolupa en un àmbit emparat per dues construccions, i és a la rosassa d'una d'elles on es distingeix la faç de Déu Pare. Des d'aquest punt surten set raigs daurats que es disposen en direcció a la Verge i que simbolitzen la Concepció del Fill de Déu. Al

fons, una glòria de tres àngels entonen un singular cant el text del qual apareix escrit al filacteri que sostenen: «Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bone voluntatis laudamus te Benedicimus te adoramus te glorificamus te [?] Procer gloriam Tuam gratias agimus tibi et (...)»⁸⁷³. Es tracta del *Gloria in excelsis*, un himne litúrgic vinculat als inicis del cristianisme. Tot canviant «altissimis» per «excelsis», la primera part d'aquest text la cita sant Lluç (2, 14) en veu dels àngels que van anunciar el Naixement de Jesús als pastors, i d'aquí que l'himne s'acostumi a incloure en representacions d'aquest episodi, i no de l'Anunciació com veiem aquí. Tanmateix, no era el primer cop que el pintor Jaume Ferrer II, a qui cal atribuir la taula de Peralta de la Sal, representava uns àngels sostenint un filacteri amb el text de l'himne, ja que va fer el mateix al retaule de Verdú (1434-1436). L'Anunciació implica la gestació i inici de la vida terrenal de Crist en el si de Maria i, des del seu vessant eclesiològic, hom pot interpretar que el càntic dels àngels revela al món el naixement de l'Església en la figura de la Verge.

La composició segueix també els models de Jaume Ferrer II, ja que mostra importants deutes amb l'escena homònima del retaule esmentat de Verdú i, especialment, amb la del retaule de la Paeria de Lleida. Anys després tornarem a trobar un esquema semblant a l'Anunciació del retaule de la Mare de Déu d'Alcover, un dels treballs del període final d'activitat de Ferrer. Una altra referència a les obres del pintor lleidatà la podem apreciar en el paviment de la cambra, el tipus de rajola del qual és el mateix que apareix a la taula de sant Sebastià del retaule de Sant Jeroni del Museu Nacional d'Art de Catalunya, però representada obliquament. A més, i amb l'única diferència del color d'aquestes rajoles, el paviment coincideix també amb el de l'Anunciació del retaule de la Paeria de Lleida.

El motiu que enriqueix el mantell blau de Maria és la «M» coronada, un element que reapareix en altres pintures del gòtic català i que al·ludeix, d'una banda, a la corona que Jesús li atorgarà a la Mare i que la farà esdevenir *Regina Coeli*; i d'altra banda, a pràctiques ornamentals vinculades als entorns àulics i aristocràtics en què determinats objectes es marcaven amb inicials relatives als propietaris⁸⁷⁴. Encara que el motiu es troba prou difós en la pintura aragonesa i catalana, cal esmentar que Garcia potser el va conèixer a través del seu mestre, Blasco de Grañén, que el va incloure en una Dormició conservada al Museu de Belles Arts de Bilbao (núm. inv. 69/142)⁸⁷⁵. En relació amb el mobiliari i els objectes representats no són en

⁸⁷³ Traducció: Glòria a Déu a dalt del cel i a la terra pau als homes que estima el Senyor. Us lloem, us beneïm, us adorem, us glorifiquem, us donem gràcies per la vostra immensa glòria, Senyor Déu, Rei celestial.

⁸⁷⁴ ESPAÑOL 2009, 268-269.

⁸⁷⁵ GALILEA 1995, 143, fig. 83.



absolut fortuïts i recorden solucions com la de l'Anunciació del retaule de Vallmoll pintada per Jaume Huguet (Museu Diocesà de Tarragona)⁸⁷⁶. No obstant això, la sintonia flamenquitzant que ofereixen ambdues anunciacions, la de Peralta de la Sal i la de Vallmoll, cal matisar-la mitjançant el seu origen, ja que la primera remet a la incidència de Robert Campin, l'antic mestre de Flémalle, i la segona a la influència de Jan van Eyck.

Aquest flamenquisme que traspua la composició de Peralta l'advertim, igualment, en la representació del recipient amb els lliris de puresa, que s'allunya del prototip més difós en aparèixer sobre una ribella que evoca les dinanderies nòrdiques i que, a més, presenta el bec abocador d'una gerra, elements que, juntament amb la tovallola, al·ludeixen a Ella⁸⁷⁷. La finestra tancada, que podria fer referència al pudor de Maria⁸⁷⁸, així com les dues fruites ubicades als extrems del prestatge de fusta, una magrana i una poma, també serien elements en els quals podrien veure's referències velades a la Mare de Déu⁸⁷⁹. Respecte a la magrana, el gran nombre de llavors podria fer al·lusió a la fertilitat, però també a la sang de l'Eucaristia. A més, a les mans del Nen Jesús, aquest fruit remet a la Resurrecció, per la seva regeneració a la primavera, mentre que a les de Maria palesa la castedat. En relació amb la poma, és ben conegut que la seva simbologia conté significats totalment oposats. En obres com *Le Pèlerinage de l'ame*, s'identifica la pomera amb l'Arbre de la Vida, però també amb l'Arbre de la Ciència del bé i del mal, això és, «coneixement unitiu que confereix la immortalitat», és a dir la Salvació, segons el pensament cristià, «o coneixement distintiu que provoca la caiguda»⁸⁸⁰. Finalment, l'ampolleta de vidre del prestatge podria al·ludir igualment a la puresa de Maria, mentre que l'espelma apagada, encastada dins un canelobre d'evident filiació nòrdica, es pot posar en relació amb els escrits de santa Brígida de Suècia, que a la seves *Revelationes* va afirmar que la llum que irradiava el Jesús en el moment de néixer aniquilava totalment la llum de la candela que sostenia sant Josep⁸⁸¹. Podria establir-se, per tant, una *liaison* directa amb el

⁸⁷⁶ GUDIOL-AINAUD 1948, 51-57, 104, 106, 123, fig. 28-30 i RUIZ 2008, 282-285.

⁸⁷⁷ Els lliris, la tovallola «immaculada» i els reflexos de la gerra han estat associats a la virginitat Maria per CHÂTELET 1996, 97. La referència a la puresa de la Verge, *sine macula*, mitjançant la tovallola i el rentamans, o només aquest, es pot apreciar en obres tan importants com l'Adoració de l'Anyell Místic de Gant, pintat pels germans Van Eyck; el tríptic de Mérode de Robert Campin, al Metropolitan Museum of Art de Nova York, proper a la Santa Bàrbara de Robert Campin, del Museo Nacional del Prado; o l'Anunciació de Rogier van der Weyden custodiada al Museu del Louvre de París.

⁸⁷⁸ CHÂTELET 1996, 97.

⁸⁷⁹ A l'Anunciació del retaule de Vallmoll Jaume Huguet va representar-hi també dues fruites entre els dos llibres.

⁸⁸⁰ GARCIA 1991, 81-87.

⁸⁸¹ Panofsky així ho interpreta quan comenta el Tríptic de Mérode. Aquest autor també destaca la simbologia mariana del candeler que porta l'espelma encesa, «(...) (a la façon dont une mère porte son

compartiment de l'Adoració del Nen que, com ara mateix veurem, inclou una al·lusió directa al tema.

Pel que fa a l'Adoració dels pastors conservada igualment al museu nord-americà (fig. 239), no mostra el moment en què Maria va infantar, sinó un succés immediatament posterior. Jesús apareix a terra, a sobre de la vora del mantell de la seva Mare, sostenint l'orbe terrestre i beneint amb la mà dreta. Maria apareix agenollada, va nimbada i duu una túnica de brocats daurats. Per sobre llueix un mantell de color blau decorat amb les «M» coronades que també apareixen al compartiment amb l'Anunciació i la Dormició. A Josep se l'ha emplaçat darrere de Maria, amb nimbe poligonal i subjectant amb la mà un ciri, mentre que els pastors els localitzem a la banda dreta de la composició, darrere d'un vímet que serveix com a tanca. L'estable, amb la tradicional presència del bou i la mula, mostra una curiosa combinació d'obra arquitectònica i estructures de fusta i palla. La part superior del compartiment s'ha decorat amb un fons de pastillatge de guix, gofrat i daurat, que concorda amb el d'altres taules del conjunt.

Com a l'Anunciació, les mides i la ubicació de la taula dins el conjunt del retaule donen una importància cabdal a aquest passatge, el qual té a veure amb la primera manifestació de Crist a la humanitat, tot constatant l'inici de la Nova Aliança i el triomf del cristianisme. Es tracta de la revelació de la Nova Llei a un primer nucli, el dels pastors, que arribarà a tenir un abast universal⁸⁸². Escenes com aquestes mostren el moment en què el «Vetus testamatum velatum» dona pas al «Novum testamentum revelatum»⁸⁸³, i és així que l'Adoració dels pastors constata l'inici del reconeixement del Salvador. Els pastors, tot i ser jueus, acompanyen a Maria en la pregària que dirigeix al seu Fill i esdevenen la imatge atemporal dels que opten per

enfant), est égalment un symbole familier de la Vierge: Ipsa enim est candelabrum et ipsa est lucerna (...) Christus, Mariae filius, est candela accensa» (PANOFKY 1992, 267).

⁸⁸² «I havia pastors en els països respectuosos de la mateixa en el camp, alternant-se per cuidar els seus ramats a la nit. I heus aquí l'àngel del Senyor entrà a dins, i la glòria del Senyor els va envoltar de resplendor, i van tenir gran temor. I l'àngel els digué: No tingueu por, perquè he aquí us dono noves de gran goig, que serà per a tothom. Que us ha nascut avui, a la ciutat de David un salvador, que és Crist el Senyor. I això us serà per senyal a vosaltres. Trobareu al nen en bolquers, posat en una menjadora. I sobtadament va aparèixer amb l'àngel un estol dels exèrcits celestials que lloava Déu, i dient: Glòria a Déu a dalt, i a la terra pau, bona voluntat envers els homes. I va esdevenir que, com els àngels es van anar d'ells al cel, els pastors deien entre ells: passem doncs fins Bethlehem, i vegem això que ha vingut a passar, que el Senyor ha donat a conèixer a nosaltres. I van venir de pressa, i van trobar Maria i Josep, amb el nen posat en una menjadora. I quan l'havien vist, van fer notori el que se'ls havia dit sobre el nen. I tots els que van sentir, es van meravellar de les coses que deien els pastors. Però Maria conservava aquests records en el seu cor. I els pastors se'n tornaren glorificant i lloant-lo per totes les coses que havien vist i sentit, com els ho havien anunciat» (Lluc 2, 8-20).

⁸⁸³ PANOFKY 1992, 615-617.



seguir a Crist. Al compartiment de Peralta observem que sant Josep sustenta un ciri encès, un detall que retrobem, per exemple, en obres dels Ferrer, com una de les taules del Museu de Lleida: diocesà i comarcal (inv. 7), i també a la Nativitat del retaule de Verdú⁸⁸⁴. Aquesta peculiaritat va gaudir d'un gran acolliment a la pintura d'arrel flamenca i té la seva gènesi a les ja esmentades *Revelationes* de Santa Brígida de Suècia. D'acord amb aquest text, el Nen irradiava una llum que ofuscava qualsevol altra i és per això que apareix dins una màndorla, tant a la taula del museu lleidatà com a Verdú⁸⁸⁵. A la composició de Cleveland, el mantell de la Mare de Déu és el que acull la imatge de Jesús i el que al·ludeix, a través del color groc del folre i la silueta que dibuixa al terra, a la màndorla de l'Infant.

La presència del ciri, altrament, obliga a traçar un pont amb l'obra de Pere Garcia, atès que com hem vist al capítol corresponent⁸⁸⁶, aquest mestre va intervenir també en l'execució d'aquest compartiment i no sabem si això va poder condicionar la presència d'aquest detall iconogràfic en la composició. Ho remarcuem perquè el ciri encès es va convertir en un *topos* recurrent en l'obra del pintor ribagorçà i els seus seguidors, que van contribuir a la seva difusió a la zona de Ponent i la Franja. Així, apareix en tots els Naixements executats per Garcia, Espallargues i el Mestre de Vielha, exceptuant el del retaule de la Mare de Déu del Soler d'Enviny, d'Espallargues. Fins ara, la representació més antiga dins aquest cercle de pintors calia cercar-la al retaule de Montanyana (cat. 22) (cap a 1475-1485)⁸⁸⁷.

⁸⁸⁴ S'ha dit que els exemples més primerencs d'aquest tipus de representacions, tot i que sense la iconografia de sant Josep amb el ciri encès, es troben a la Itàlia de finals del segle XIV (YARZA 1991a, 66-68). El motiu no va trigar a arribar a Catalunya, i és el retaule de l'Anunciació de la catedral de Barcelona una de les primeres obres amb la representació del tema (ALCOY 1994, 325-357), seguida de prop del retaule de la Salutació de Copons, obra pintada per Lluís Borrassà conservada fa uns anys a la col·lecció Montortal (RUIZ 2009, 154-159). Sobre aquest tema iconogràfic i la seva presència a la pintura gòtica tarragonina vegeu MATA 2008, 399-412.

⁸⁸⁵ En el capítol 12, Brígida comenta que «Estaba yo en Belén, dice la Santa, junto al pesebre del Señor, y vi una Virgen encinta muy hermosa, vestida con un manto blanco y una túnica delgada, que estaba ya próxima a dar a luz. Había allí con ella un rectadísimo anciano, y los dos tenían un buey y un asno, los que después de entrar en la cueva, los ató al pesebre aquel anciano, y salió fuera y trajo a la Virgen una candela encendida, la fijó en la pared». Ja en el següent capítol: «y estando así la Virgen en oración, vi moverse al que yacía en su vientre, y en un abrir y cerrar los ojos dio a luz a su Hijo, del cual salía tan inefable luz y tanto esplendor, que no podía compararse con el sol, ni la luz aquella que había puesto el anciano daba claridad alguna, porque aquel esplendor divino ofuscaba completamente el esplendor material de toda otra luz. Al punto vi a aquel glorioso Niño que estaba en la tierra, desnudo y muy resplandeciente, cuyas carnes estaban limpiísimas y sin la menor suciedad e inmundicia. Oí también entonces los cánticos de los ángeles de admirable suavidad y de gran dulzura. Así que la Virgen conoció que había nacido el Salvador, inclinó al instante la cabeza, y juntando las manos adoró al Niño con sumo decoro y reverencia, y le dijo: Bien venido seas, mi Dios, mi Señor y mi Hijo» (BRÍGIDA DE SUÈCIA 1901, 449-450).

⁸⁸⁶ Vegeu el subapartat «6.5. El retaule de Peralta de la Sal: la col·laboració amb Jaume Ferrer».

⁸⁸⁷ Sobre aquestes qüestions vegeu VELASCO 2006a, 125.

Un dels elements icònics importants a la taula de l'Adoració dels pastors de Peralta de la Sal és el del Nen Jesús beneït amb la mà dreta, mentre sosté amb l'esquerra el *globus mundi* sobre el qual oneja l'estendard crucífer de la Resurrecció. Aquesta iconografia sembla fer al·lusió a la segona vinguda del Salvador, o Segona Parusia, i va gaudir d'una àmplia difusió en el nord d'Europa des del segle XIII. En el context aragonès, és força interessant la presència del Nen amb el globus a l'escena de la Nativitat que forma part del retaule de Velilla de Jiloca, obra del denominat Mestre de Velilla, un dels pintors que millor exemplifiquen el pas del llenguatge internacional al flamenquitzant⁸⁸⁸. A Catalunya en trobem pocs exemples. Destaca la Nativitat del retaule del Conestable, pintat per Jaume Huguet entre els anys 1464 i 1465, però prèviament es va incloure al retaule major que Pere Oller va executar per a la catedral de Vic (1420), tot i que aquest detall iconogràfic apareix a l'escena de l'Epifania⁸⁸⁹. En l'obra de Pere Garcia, cal esmentar també la taula de fundació d'aniversaris del Museu Frederic Marès (cat. 24).

A diferència de l'escena de l'Anunciació, que considerem afí als models de Jaume Ferrer, la de l'Adoració dels pastors conjuga la intervenció d'un artista adscrit al taller de l'anterior amb la de Pere Garcia, atès que estilísticament s'atesta la intervenció del darrer en les figures dels pastors i el Nen Jesús. La mà del de Benavarri determina la presència, per tant, del *globus mundi* a la mà del Nen, ja que no és un element que aparegui associat habitualment als naixements de Jaume Ferrer. Seria un tret gairebé propi del pintor ribagorçà, que retrobem al Naixement del retaule de Montanyana (cat. 22) (fig. 279). Garcia el va transmetre als seus dos seguidors coneguts. Reapareix en diferents treballs del Mestre de Vielha, com l'Adoració dels pastors del retaule de la Mare de Déu i sant Miquel d'Escalare⁸⁹⁰, al retaule major de Sant Miquèu de Vielha, en una taula de col·lecció particular, i al retaule del Museo Nacional de San Carlos (Mèxic DF)⁸⁹¹. Pel que fa als treballs de Pere Espallargues, trobem aquest detall iconogràfic a l'Adoració dels pastors del retaule d'Enviny⁸⁹², a la del deslloriat retaule de

⁸⁸⁸ En aquest sentit, cal destacar la presència del rentamans i de la tovallola que hem comentat en parlar de l'escena de l'Anunciació de Peralta de la Sal. Sobre aquest retaule, vegeu LACARRA 1999a, 13-53.

⁸⁸⁹ Valero ja va advertir sobre la presència d'aquest detall en el nostre compartiment de Cleveland, a la vegada que destacava la seva aparició al retaule del Conestable (VALERO 2008a, 36-39). A l'Epifania del retaule de la Mare de Déu d'Oto (Osca), atribuït a Blasco de Grañén, destaca la representació del Nen Jesús en actitud de beneir i amb el ceptre a l'altra mà, tal vegada en al·lusió al Rei de reis (reproduït a LACARRA 2004, 157). Uns anys més tard, a inicis del segle XVI, la representació de Jesús amb l'orbe la retrobem en l'entorn valencià, especialment en les obres del Mestre d'Artés (GÓMEZ 2005, 148-151), i en alguna del Mestre de la Porciúncula (RUIZ 2015, 84).

⁸⁹⁰ VELASCO 2011, 98

⁸⁹¹ VELASCO 2006a, figs. 19, 68 i 47, respectivament.

⁸⁹² MACÍAS 2007, fig. 2.



l'ermita de la Mare de Déu de Soler, també d'Enviny (Museu de Belles Arts de Budapest)⁸⁹³, al retaule d'Abella de la Conca, i en un dels compartiments conservats a Sant Vicenç de Roda d'Isàvena⁸⁹⁴.

El retaule major de Peralta de la Sal era presidit per l'esplèndida Dormició de la Mare de Déu avui conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. 237)⁸⁹⁵. La taula mostra el moment del traspàs de Maria, que apareix ajaguda al llit, amb els ulls clucs i acompanyada dels apòstols. El tàlem sobre el qual descansa es troba cobert per un ric teixit amb decoracions de brocat que representen el motiu de la carxofa. Els apòstols que assoleixen més protagonisme són Pere i Joan. El primer, revestit de pontifical, actua d'oficiant, llegeix un llibre de pregàries i executa el ritus de purificació, mentre que Joan disposa sobre el fèretre la palma del Paradís. La resta d'apòstols contemplen el cos sense vida de Maria, entre els quals destaca el que s'ubica al capçal del llit sostenint una creu. En primer terme apareixen dos més asseguts i immersos en la lectura, a la llum d'una brandonera en la que cremen diversos ciris. A la part superior de la composició destaca la presència d'una glòria de serafins que retalla els fons daurat i en la qual s'ha representat la rebuda de l'ànima de Maria per part del seu Fill.

La taula aplega, alhora, el trànsit de la Verge i l'assumpció de la seva ànima al cel. Es tracta d'una representació de tradició bizantina que esdevé la imatge plàstica de les nombroses escenificacions teatrals del misteri assumpcionista dins l'àmbit de la Corona d'Aragó⁸⁹⁶. La narrativa dels fets esdevinguts a l'entorn de la mort de la Verge sorgeix dels relats apòcrifs de tradició assumpcionista i de la *Llegenda Daurada* de Iacoppo da Varazze⁸⁹⁷. D'acord amb aquesta font, la Verge va morir a l'edat de setanta anys, dotze més tard que el seu Fill, malgrat que diversos autors bizantins comenten que va viure fins els vuitanta. En els segles del gòtic, la idea de Maria com a Mare de Crist i intercessora de la humanitat davant seu, li va donar una imatge més humana que va afavorir l'aprofundiment en la història de la seva vida.

La Dormició de Peralta ens informa dels esdeveniments relatius a l'òbit de Maria i, també, reflecteix el dolor, la consternació i el temor que van patir els apòstols en aquell moment, fins al punt que un d'ells sembla amagar-se darrere de sant Joan. Reposant el seu cap sobre un

⁸⁹³ NYERGES 2008, 46.

⁸⁹⁴ MARÍN 1997a, 112-113.

⁸⁹⁵ Qui primer va relacionar aquesta taula amb Garcia va ser SARALEGUI 1936, 112.

⁸⁹⁶ Pel que fa a Catalunya, vegeu VICENS 1995; VICENS 2003, 25-50, a més del treball recent de CAPORALETTI 2014, 177-214, amb esments a la taula de Garcia i altres obres del seu entorn directe. Més generals són els treballs de GONZÁLEZ 2002 i SHOEMAKER 2002.

⁸⁹⁷ Pel que fa als textos apòcrifs relatius a la Dormició de la Mare de Déu, vegeu VICENS 1995 i MIMOUNI 2011.

coixí, Maria jeu sobre un llit cobert per una roba brocada i vesteix un mantell blau que llueix les «M» coronades que hem vist a les dues taules de Cleveland. Recordant els escrits de santa Brígida de Suècia, la seva cara és de placidesa: «Yo me quedé como dormida al separarse el alma del cuerpo y desperté en un perpetuo gozo; y merecí esto, porque fuí la que padeció mayor amargura que todos en la muerte de mi Hijo, y por eso quiso Dios sacarme del mundo con una muerte suavísima»⁸⁹⁸.

Veiem com el deixeble estimat de Crist, sant Joan Evangelista, diposita a sobre de les mans creuades de la Mare de Déu la palma del Paradís⁸⁹⁹. Aquesta palma és un dels seus atributs més característics del sant, que li va ser lliurada per Maria i que Ella havia rebut d'un àngel en el moment d'anunciar-li la seva mort. A la primera línia de la composició pictòrica dos apòstols afligits llegeixen a la llum d'una brandonera que dona suport a nou espelmes enceses, possiblement relacionades amb la por al dimoni que Maria va sentir en el moment del trànsit⁹⁰⁰. La presència d'aquest element també reforça la idea de cerimònia litúrgica que oficia sant Pere revestit de pontifical, i que acompanyen alguns apòstols amb ciris i efectuant lectures. Aquests apòstols que llegeixen troben ressò en un sermó de sant Vicenç Ferrer predicat el dia de l'Assumpció de 1411 probablement a Illescas, en el qual va recordar que «E assí como ella estava en el su lecho esperando la muerte, estaban enderredor todos los apóstoles leyendo e confortando a la Virgen santa María diciendo: <Madre de Dios, bendicha agora seredes en paraiso>, e otras palabras semejantes»⁹⁰¹.

A la part més elevada de la composició Crist, envoltat de querubins, acull l'ànima de la seva Mare. La presència de Jesús en aquesta escena és habitual⁹⁰², i troba igualment ressò en el sermó del frare valencià: «La terçera condición notable que fue en la Asunpción de santa María digo que nuestro Señor Ihesú Christo fue con ella personalmente, ca descendió del çielo con

⁸⁹⁸ Així s'ha destacat per a la Dormició de la Gemäldegalerie de Berlín, pintada per Bartolomé Bermejo (RUIZ 2012b, disponible online a <http://www.ruizquesada.com/index.php/es/retrotabulum-eses/78-retrotabulum-1>, consulta: setembre de 2015).

⁸⁹⁹ Sobre el detall de les mans creuades sobre el ventre, un gest que podria al·ludir a la Concepció de Jesús, vegeu BOUSQUET 1985, 53.

⁹⁰⁰ A la *Llegenda Daurada* varen ser integrats diversos escrits dedicats a l'Assumpció de la Mare de Déu, entre els quals destaquen els de sant Joan Damascè. Aquest autor comenta que, en morir Maria, van començar a lluir amb esplendents lluminositats les làmpades que hi havia a la casa. Aquesta por que va tenir la Mare de Déu al dimoni en els darrers moments de la seva vida, apareix descrita en bona part dels apòcrifs dedicats a la Dormició i l'Assumpció i, també segons el Damascè, va ser en el moment d'expirar que van fugir espantats els mals i els dimonis. A l'*Homilia de Ciril de Jerusalem*, Maria exclama: «Que se avergüencen las potestades de las tinieblas porque nada de ellas se encuentra en mí... huya de mí vista el dragón, para que yo me presente en Ti con confianza» (AADD 1995, 277).

⁹⁰¹ CÁTEDRA 1994, 428.

⁹⁰² YARZA 1988b, 106.



quantos santos e santas eran en él. E quando vio que la Virgen santa María, su madre, avía de partir deste mundo, dixo: <Vosotros, ángeles e archángeles e todos los otros, andat acá conmigo e vernemos con la mi madre, que agora deve partyr del mundo>»⁹⁰³.

En moltes altres obres del moment l'Assumpció de Maria també serà representada en cos i ànima, d'acord amb un model que Jaume Ferrer II ja va incorporar al retaule de Verdú i que també va desenvolupar Blasco de Grañén. Aquest sincretisme iconogràfic que implica representar en una sola taula diferents moments del cicle assumpcionista, serà habitual en obres dedicades a explicar els darrers moments de la vida de la Mare de Déu i la seva glòria posterior. Ho veiem en una obra del Mestre de Vielha-Bartomeu Garcia, el retaule de l'església del Miracle de Balaguer, que estava presidit per una Dormició a la taula central —avui desapareguda, però coneguda per una fotografia antiga— en la qual es concentraven Dormició, Assumpció de l'Ànima i Coronació, mentre que en un compartiment protagonitzat pels apòstols s'hi va incloure l'escena dels deixebles davant el sepulcre buit, l'Assumpció del Cos i la posterior Glorificació de Maria⁹⁰⁴.

A la taula de Peralta la majoria de les mirades són de temor i complicitat i ben pocs són els que gaudeixen de la darrera imatge de la Mare de Déu. Es detecta, fins i tot, una teatralitat en tota la representació, a manera de *cadre vivant* o representació sacra, que, tal vegada, evoca les celebracions teatralitzades de l'època. Sant Tomàs no va ser present, i és per això que el pintor només va representar onze apòstols. Aquests deixebles de Crist esdevenen la imatge de la primera Església. De tots ells destaca el que resta emplaçat al cap del llit amb la creu a les mans, el qual, i malgrat que la creu no sigui espada, sovint ha estat identificat amb sant Andreu. Tanmateix, l'emblema que porta no creiem que sigui la creu del seu martiri, atès que cap altre deixeble duu el símbol del suplici que va patir i, a més, podria tenir relació amb aquells apòcrifs que parlen de l'arbre de la vida en el moment del trànsit i assumpció de la Mare de Déu. Pel que fa a aquesta qüestió, i a les mans de sant Joan, la creu també va ser representada a la Dormició de Bartolomé Bermejo que es conserva a la Gemäldegalerie de Berlín. En aquesta obra, la creu substitueix la *palma mortis* i el motiu pel qual el pintor la representa tan sobredimensionada ve donat per la seva funció: la d'acompanyar a Maria fins arribar a Déu Pare, protegint-la de la compareixença del dimoni⁹⁰⁵.

⁹⁰³ CÁTEDRA 1994, 430.

⁹⁰⁴ VELASCO 2006a, 143-151.

⁹⁰⁵ Vegeu RUIZ 2003b, 136-141, RUIZ 2012b (amb una nova interpretació de l'obra de Berlín) i LENOWITZ 2008, 7-20. Es tracta d'una solució que es pot posar en paral·lel amb la figuració de la palmera del

La creu esdevé l'arbre de la vida del nou paradís i és des d'aquesta interpretació que cal entendre la seva relació amb la *palma mortis* dipositada a les mans de Maria en la seva Dormició. D'aquesta palma, emblema dels morts, s'ha dit que va ser tallada en els jardins del Paradís o que provenia de la palmera que es va inclinar en el decurs de la Fugida a Egipte. Un cop lliurada a Maria per l'àngel que li va anunciar la seva mort, la seva funció va ser la d'allunyar la seva ànima dels poders de les tenebres. És precisament sant Joan qui l'havia de dur davant del fèretre i, en correspondència amb el vincle que hi ha entre la palma i la creu, també és aquest evangelista qui porta la creu a la taula berlinesa de Bermejo. En altres casos els lligams amb l'escena de Peralta de la Sal són més directes, com és el cas de la taula amb la Dormició del retaule de Sant Joan Baptista i sant Miquel de l'església de San Valero de Saragossa, en la qual veiem a l'apòstol que alça la creu i la brandonera amb els ciris encesos⁹⁰⁶.

Un aspecte que crida l'atenció és l'emplaçament de l'apòstol que duu la creu al compartiment de Peralta. Apareix ubicat a la capçalera del llit, una disposició que tal vegada podria posar-se en connexió amb la ubicació que l'apòstol sant Joan, duent la *palma mortis* i igualment al cap del llit, ha tingut en altres escenes del traspàs de Maria. Ho veiem a la Dormició del Breviari de Châteauroux, del Maître de Bedford; a la de l'antic retaule de la catedral del Burgo de Osma, de Gonçal Peris i actualment al Museu Frederic Marès de Barcelona; o també a la del Saltirilibre d'hores d'Alfons el Magnànim (British Library de Londres). Retrobarem el detall de l'apòstol amb la creu al cap del llit en obres de Blasco de Grañén i el seu entorn més immediat, com la Dormició del Museo de Bellas Artes de Bilbao⁹⁰⁷, i també a la Dormició que Ferrer va incloure al retaule d'Alcover⁹⁰⁸.

Precisament, el model de la Dormició de Peralta de la Sal es retroba en aquesta darrera obra de Jaume Ferrer II, i perdurarà a la producció artística de Pere Garcia, com pot veure's en un dels compartiments del retaule de Montanyana (cat. 22) (fig. 287), en què l'apòstol amb la

paradís representada en les escenes de l'Assumpció de la Mare de Déu, pintades per artistes com Angelo Puccinelli o Gherardo Starnina (STREHLKE 2004, 390-398), així com amb la creu que Jaume Ferrer II va integrar a la Dormició del retaule de la Paeria (PUIG 2005, 171), en la qual tampoc va deixar de banda la *palma mortis*.

⁹⁰⁶ Així mateix, també destaquem els utensilis que descansen a la lleixa. Símbols de Maria, a l'estança on s'esdevé el retrobament entre Mare i Fill hi ha el pot, la gerra, el vas i els llibres dels quals ja hem parlat. D'altra banda, també són presents els boxets que, tal vegada, fan referència al vel del temple i que també apareixen a l'escena de l'Anunciació del retaule de la Mare de Déu de Verdú, de Jaume Ferrer (PUIG 2005, 67).

⁹⁰⁷ Sobre aquesta taula vegeu GALILEA 1995, 142-143.

⁹⁰⁸ PUIG 2005, 239.



creu torna a situar-se al capçal del tàlem virginal⁹⁰⁹. Aquest artista va transmetre el model a un dels seus col·laboradors, Pere Espallargues, que el va emprar al retaule de l'ermita de la Mare de Déu del Soler d'Envinç (Museu de Belles Arts de Budapest)⁹¹⁰, i en un compartiment de retaule conservat al Musèu dera Val d'Aran (Vielha), originari de la parròquia de Vilac⁹¹¹, tot i que en aquest darrer cas el llit el va disposar de forma obliqua al pla pictòric. Es manté, en tots dos casos, la presència de la brandonera en primer pla i de l'apòstol amb la creu a l'indret assenyalat. La variant en la disposició del llit la retrobem en un altre dels seguidors de Garcia, el Mestre de Vielha, com es pot veure al retaule de la Mare de Déu i sant Miquel de l'església parroquial d'Escalzarre (Dallas Museum of Art), en què continua emplaçant-se l'apòstol amb la creu al mateix indret, i mantenint-se la presència de la brandonera, en primer terme, amb sis ciris⁹¹².

Si passem al cicle de taules marianes dedicades a la infantesa de Maria, a l'episodi de l'abraçada davant la Porta Daurada veiem que l'escena presenta la composició habitual, amb els pares de Maria fonent-se en una tendra abraçada que simbolitza la concepció de la seva esperada i desitjada filla (fig. 245). Joaquim duu nimbe poligonal, i Maria circular, tots dos executats amb pastillatge de guix daurat i amb motius similars als d'altres compartiments del retaule. Els acompanyen un pastor i una serventa. L'episodi transcorre davant una ciutat emmurallada, una idealització de Jerusalem, i s'adverteix un esbossat paisatge a mà esquerra. El fons mostra els tradicionals fons daurats.

La història de Joaquim i Anna diu que tots dos havien estat expulsats del Temple pel summe sacerdot, atès que ja eren grans i no tenien descendència, un fet que pels jueus era considerat un càstig diví⁹¹³. Això va motivar que l'ancià, abatut, decidís el seu propi desterrament al camp, al costat dels pastors, on va rebre l'anunci de l'àngel que el va informar de la seva paternitat. És per això que a la pintura de Peralta apareix sant Joaquim venint dels afores de la ciutat,

⁹⁰⁹ IAAH, clixé Gudiol B-853.

⁹¹⁰ NYERGES 2008, 47. Al mateix museu es conserva un segon compartiment del mateix retaule amb l'Adoració dels pastors que, com ja s'ha apuntat, mostra un punt de coincidència amb la de Peralta, la presència del *globus mundi* a la mà de Jesús-Nen.

⁹¹¹ COMPANYY-PUIG 2006, 171.

⁹¹² VELASCO 2011, 101.

⁹¹³ El cicle de Joaquim i Anna, o el que és el mateix, la història de la Concepció i Naixement de Maria, el trobem descrit als Evangelis apòcrifs (Protoevangeli de Jaume, l'evangeli del Pseudo-Mateu i el Llibre de la Nativitat de Maria), ja que els canònics no ens proporcionen informació sobre el naixement, infantesa i joventut de la Verge. La història va gaudir d'especial fortuna al segle XIII gràcies a obres com l'*Speculum Historiae* de Vincent de Beauvais, o la *Llegenda Daurada* de Jacopo da Varazze, però cal assenyalar que fou amb l'aparició el 1497 de la *Vita Christi* d'Isabel de Villena que la llegenda dedicada als pares de la Verge va tenir una difusió més àmplia.

acompanyat d'un pastor. Santa Anna, que també havia rebut l'avís per un àngel de l'arribada del seu marit, el va anar a esperar a la Porta Daurada, la mateixa per la qual Jesús efectuaria després l'entrada a Jerusalem un diumenge de Rams. Així, sant Joaquim i santa Anna van ser pares de la Verge gràcies a la intervenció divina, malgrat que en aquesta escena no aparegui l'àngel que uneix els seus caps en símbol d'unió sacralitzada.

Quant al compartiment amb el Naixement de Maria (fig. 246), novament ens trobem davant una composició que segueix els prototips tradicionals, amb santa Anna ajaguda en un llit, i acompanyada per diverses serventes o parteres que li serveixen aliments i atenen a Maria-Nena. A una d'elles se la distingeix amb un nimbe poligonal. El llit, cobricelat i encaixat, s'ha representat en paral·lel al pla pictòric, amb les figures femenines distribuïdes al seu voltant. Dues d'elles, les de primer pla, atenen a la Verge, acabada de néixer, una embolcallant-la i l'altra eixugant uns bolquers a la llum de braser de ferro forjat. Entre els treballs de Pere Garcia, la composició entronca, per exemple, amb la del Naixement del Baptista del retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21) (fig. 257), tot i que la qualitat artística de la pintura que ara tractem és més notòria. Malgrat que la de Peralta va ser probablement retallada, la composició d'ambdues és molt similar, així com també la disposició del llit. També retrobem la camisola ratllada de la convalescent i la llevadora que eixuga el bolquer amb l'escalfor del braser, la qual llueix un vestit amb mànigues «a la morisca».

En aquesta escena crida l'atenció aquesta presència de la llevadora amb el bolquer, un detall que molt possiblement troba origen en la il·luminació de manuscrits a París a finals del segle XIV. El tema apareix en una miniatura amb la Nativitat d'un llibre d'hores conservat al British Museum de Londres (Add. 29433, f. 56), executat pel Mestre de les Inicials de Brussel·les. Els inicis d'aquesta iconografia a la Corona d'Aragó es poden resseguir a través d'un Naixement de la Mare de Déu que es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya, i que va formar part d'un retaule marià pintat per l'antic Mestre de Torà, a l'entorn del 1400⁹¹⁴.

A l'Aragó, el particular del bolquer també apareix als retaules de santa Anna del claustre de la col·legiata de Santa Maria d'Alquézar (cap a 1437-1438) atribuït al Mestre d'Arguis, així com al retaule d'Ontinyena i a d'altres obres del cercle de Blasco de Grañén⁹¹⁵. És probable, per tant, que Pere Garcia entrés en contacte amb aquest detall iconogràfic a través del seu

⁹¹⁴ Vegeu RUIZ 2012a.

⁹¹⁵ Vegeu POST 1934, 310-311, fig. 98 i LACARRA 1993a, 424-425.



aprenentatge al taller de Blasco de Grañén⁹¹⁶. A banda dels casos esmentats de Peralta i el retaule de Sant Joan de Lleida, el va tornar a emprar en un compartiment que fins el 1936 es va conservar a l'església parroquial de Benavarri (cat. 7) (fig. 172), al desaparegut retaule de santa Anna de l'Aïnsa (cat. 39) (fig. 356), al de Montanyana (cat. 22) (fig. 276), així com en una taules que anys enrere es trobava en comerç a Barcelona (cat. 45) (fig. 382). Veiem que la composició general en totes elles és la mateixa que en els anteriors casos, a partir d'un llit encaixat amb dossier. En la majoria dels exemples citats, documentem la presència de la dona que, asseguda a terra, acull la Mare de Déu, i de la dama que duu la gerra d'aigua en una mà i la copa a l'altra.

Un altre tret iconogràfic, si més no peculiar, és la representació del personatge femení que dóna de menjar a santa Anna, que apareix en tots els casos esmentats, inclòs el de Peralta de la Sal⁹¹⁷. Els evangelis aporten molt poca informació sobre els moments que ara narrem. Aquesta mancança i la gran devoció per santa Anna, van incentivar els escrits apòcrifs dedicats a la seva vida. Tal vegada a l'entorn de la revelació a santa Nicoleta de Corbie (1408), a qui se li va aparèixer santa Anna, o només pel fet que la Mare de Déu era cosina de santa Isabel, es podria identificar a la darrera amb la dona nimbada que l'assisteix al nostre compartiment⁹¹⁸. El nimbe circular de la mare de Maria, al·lusiú al Nou Testament, contrasta amb el poligonal de la presumpta santa Isabel, que correspon a l'Antiga Llei⁹¹⁹. Si fos així, la imatge escenifica el Naixement de la Verge i, alhora, al·ludiria el de sant Joan Baptista, moment en què la ja anciana santa Isabel fou assistida per la Mare de Déu⁹²⁰.

⁹¹⁶ Garcia va fer el propi amb algun dels seus deixebles, com el Mestre de Vielha (Bartomeu Garcia?), que el va emprar a l'escena homònima del retaule de Fonts (Osca), i al Naixement del Baptista d'un retaule conservat anys enrere en una col·lecció particular de Blanes. Vegeu, respectivament, VELASCO 2006a, 153 i 183, figs. 37 i 46. La partera que eixuga el bolquer la retrobem en una taula fins fa poc atribuïda a Garcia (GUDIOL-ALCOLEA 1986, 189, cat. 555), però que recentment s'ha traspasat a un altre pintor segurament actiu en l'entorn lleidatà (VELASCO 2012a, 56). Quelcom similar podem dir d'un compartiment de retaule conservat antigament en una col·lecció de Kentucky (EUA), i que Post atribuïa a Pere Espallargues (POST 1938, 259, fig. 80). Després de conservar-se uns anys al Saint Louis Art Museum —des del 1963—, fa pocs anys va ser subhastat a Nova York (Christie's, Rockefeller Plaza, subhasta del 4 d'octubre de 2007, lot núm. 12).

⁹¹⁷ Pel que fa a aquest tema, vegeu BESERAN 1995, 871-884.

⁹¹⁸ Segons la visió de santa Nicoleta de Corbie, Stellanus i Emerenciana foren els pares de santa Anna i Ismeria, la qual es casà amb Efrain i amb qui van ser pares de santa Isabel, mare de sant Joan Baptista (TRENS 1946, 108-114).

⁹¹⁹ La forma del nimbe de santa Anna varia segons l'artista que el va representar. Per exemple, Blasco de Grañén el va figurar poligonal en bona part de les seves obres, mentre que pintors com Gonçal Peris, Miquel Alcanyís o Jaume Ferrer mateix el van pintar circular.

⁹²⁰ Pere Garcia es va fer ressò d'aquest detall al compartiment esmentat del retaule de Sant Joan del Mercat de Lleida (cat. 21) (fig. 257).

Continuant amb la lògica narrativa del retaule de Peralta de la Sal, a la taula següent s'escenifica la Presentació de la Mare de Déu al Temple (fig. 248), en la qual veiem com Maria puja els graons davant la presència del seus pares, Joaquim i Anna. La rep el Summe Sacerdot, juntament amb una munió de donzelles que s'entreveuen per dos dels finestrals — anacrònicament gòtics— de l'edifici. Santa Anna, amb nimbe circular, duu a la mà un cistell amb dues tórtores o colomins com a ofrena, mentre que Joaquim, amb nimbe poligonal, aixeca els braços en mostra de respecte. El moment escollit en aquest compartiment és aquell en què la Verge va ser lloada amb el nom de «Madona Sancta Maria de Mont de Sión, en remembrança dels XV graons que Madonna Sancta Maria pujà en edat de III anys»⁹²¹.

La composició que ara tractem mostra punts de contacte amb la del retaule major de l'església parroquial de Verdú, pintat per Jaume Ferrer (1434-1436), avui al Museu Episcopal de Vic⁹²², i també amb la figurada pel Mestre de Villahermosa al retaule del Collado (cap a 1395-1396). Entre altres qüestions que agermanen aquestes composicions, la presència de les verges als finestrals és un tret iconogràfic comú en totes elles⁹²³. Tanmateix, l'escena de Peralta de la Sal esdevé una simplificació de les anteriors i inclou alguns trets iconogràfics propis de la Presentació de Jesús en el temple, com la cistella amb el parell d'aus i el ciri que du santa Anna⁹²⁴. Segons la llei de Moisès, una vegada transcorreguts quaranta dies des del naixement de Jesús, es va fer la presentació del nadó al Senyor i es va oferir en sacrifici un parell de tórtores o de colomins, l'ofrena habitual dels pobres. Aquesta iconografia fa referència a la Purificació de la Mare de Déu, tot i la seva Immaculada Concepció, i també a la benedicció dels ciris, coneguda amb el nom de festa de la Candelera⁹²⁵. La presència del ciri que sosté Anna ja la documentem en exemples bizantins del segle XI, i pot relacionar-se amb un fragment del Protoevangeli de Sant Jaume (VII, 2) en què referint-se a la Presentació de la Verge, es comenta: «Llamad a las doncellas hebreas que están sin mançilla y que tomen sendas candelas

⁹²¹ Vegeu PUIG 1929, 271 i PAULÍ 1952, 42-43.

⁹²² PUIG 2005, 65.

⁹²³ VILLENA 1995, 97.

⁹²⁴ És habitual que la Presentació de Maria al temple presenti contaminacions iconogràfiques de la Presentació de Jesús. A banda de les comentades, cal afegir la presència de la profetessa Anna, que a Peralta no apareix; o la presència de les santes dones de l'Antiga Llei que poden posar-se en connexió amb aquelles que apareixen com a testimonis de la Presentació de Jesús. Sobre aquestes qüestions vegeu VELASCO 2003, 286.

⁹²⁵ La Presentació de Jesús al temple acostuma a representar sincrèticament dos episodis diferents del ritual jueu posteriors al Naixement, la pròpia presentació del Nen i la Purificació de Maria. Sobre la darrera, les dones jueves que acabaven d'infantar havien de passar un ritu de purificació en el qual se sacrificava o bé un corder, habitual entre els rics, o bé un colomí o tórtora, propi dels més humils (Levític 1, 14; 5, 7 y 11; 12, 8; Nombres 6, 10; Lluç 2, 24).



encendidas, no sea que la niña se vuelva atrás y su corazón sea cautivado por alguna cosa fuera del templo de Dios. Y así lo hicieron mientras iban subiendo al templo de Dios»⁹²⁶.

El cicle continua amb tres compartiments dedicats als goigs en què Crist assoleix el principal protagonisme, tot i que la presència de Maria continua sent rellevant, i d'aquí que s'adiguin especialment amb un retaule que estava plenament dedicat a enaltir la figura de la Mare de Déu. Pel que fa a l'Epifania (fig. 249), mostra el moment en què els mags duen les seves presentalles al nou nat, que jau a la falda de Maria. Just al darrere apareix sant Josep, amb nimbe poligonal, que té les eines de fuster ben a prop ubicades en un tamboret. La figuració d'aquestes eines, entre les que destaca una aixà, exemplifiquen novament la important influència nòrdica que palesen algunes composicions d'aquest conjunt. El pessebre és una construcció que barreja obra arquitectònica i estructures de fusta, mentre que el fons de la composició s'ha decorat amb motius gofrats i daurats que recorden els dels compartiments comentats.

En la composició apareixen detalls iconogràfics característics en la producció de Jaume Ferrer II. En aquest sentit, destaquem la presència del farcell que forma part de l'Adoració dels pastors del mateix retaule de Peralta de la Sal; i també de la imatge del rei Melchior que, amb el copó a la mà, gaudeix de la carícia que li fa el Salvador al cap, detalls que també apareixen a l'Epifania del retaule de la Paeria de Lleida⁹²⁷. L'estora de palla trenada, amb l'extrem mig caragolat, és la mateixa que apareix tant a Verdú com al retaule dels paers⁹²⁸. Pel que fa a l'aparició d'aquest tret iconogràfic en l'obra d'altres artistes, el trobem a l'Epifania del retaule de la Mare de Déu de l'Escala de l'església del monestir de Sant Esteve de Banyoles, un conjunt cronològicament molt proper al retaule de Verdú⁹²⁹.

A la següent taula, la de la Resurrecció (fig. 250), Jesús apareix dempeus sobre el sepulcre tancat, duent l'orifloma crucífera i amb una sèrie de soldats-centurions anacrònicament abillats que es distribueixen al voltant de la tomba. Dos d'ells apareixen adormits, seguint el relat d'alguns apòcrifs. L'episodi transcorre en una mena de jardí clos, amb una tanca i elements vegetals en darrer terme. Per sobre, el característic fons daurat i gofrat. Maria, que apareix de mig cos a través d'una obertura practicada en una edificació, és testimoni de la resurrecció del seu Fill. Iconogràficament la composició mostra una d'aquelles variants en què

⁹²⁶ Sobre el tema dels ciris encesos vegeu RÉAU 1996a, 173.

⁹²⁷ PUIG 2005, 161.

⁹²⁸ PUIG 2005, 72 i 161.

⁹²⁹ MOLINA 2003a, 78-83.

Jesús apareix damunt el sepulcre tancat, un tret que esdevé una constant en la producció de Jaume Ferrer II, juntament amb el fet que a voltes aparegui segellat. D'altres coincidències remeten al retaule de la Paeria, en representar sobre el pit de Crist un fermall que uneix dues puntes del sudari, per la presència de quatre soldats, i també per la maça que du un d'ells⁹³⁰. És notòria, altrament, la proximitat que hi ha entre el soldat que mira a Crist i el centurió que el reconeix com a Fill de Déu al Calvari del retaule de Sant Jeroni del Museu Nacional d'Art de Catalunya⁹³¹. Entre aquestes dues obres de Jaume Ferrer, també cal destacar coincidències entre les vestidures del soldat amb la pica sobre el sepulcre i alguns dels personatges representats al Calvari del retaule esmentat. Paga la pena advertir també sobre un altre dels soldats encarregats de custodiar el sepulcre de Crist, aquell que apareix adormit rere d'un escut amb la imatge d'un àguila bicèfala. Aquest símbol, habitual en les obres de Pere Garcia i el seu taller, ha estat interpretat en clau negativa pel fet antinatural de tenir dos caps, en clara al·lusió al poder romà⁹³².

Tanmateix, el més interessant d'aquest compartiment és la presència del *prima vidit* de Maria, imatge associada al triomf de Crist sobre la mort que també apareix al retaule d'Alcover. Es tracta d'un detall iconogràfic no gaire habitual en la pintura catalanoaragonesa de la baixa edat mitjana, tot i que no per això deixem de trobar alguns paral·lels i fonts textuais que li donen suport. Els evangelis canònics no mencionen en cap moment que Crist s'aparegués a la seva Mare després de mort, però l'exegesi medieval sempre ho va donar per fet. Autors com Sant Ambròs (*Liber de Virginitate*) van deixar establert que Maria va ser la que *primum vidit*⁹³³, i aquest fet es va produir entre el Divendres Sant i el Diumenge de Resurrecció⁹³⁴. La història es va amarar de matisos sentimentals a partir del segle XIII, i així ho veiem en relats com el de la *Llegenda Daurada* de Iacoppo da Varazze, que al capítol corresponent a la Resurrecció recull com Jesús es va aparèixer a la seva Mare abans que a ningú i així, de pas, justifica que els evangelis canònics no diguin res sobre la qüestió⁹³⁵.

⁹³⁰ PUIG 2005, 163.

⁹³¹ PUIG 2005, 217.

⁹³² Riquer 1983, I, 234-238. El retrobarem en dues escenes del retaule de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona (cat. 10).

⁹³³ «Vidit ergo Maria resurrectionem Domini: et prima vidit, et credit» (MIGNE 1841, col. 283).

⁹³⁴ GIANELLI 1953, 106-119; BRECKENRIDGE 1957, 9-32; DOBRZENIECKI 1965, 7-120 (*non vidimus*). En relació a Catalunya, va ser Mossèn Josep Gudiol Cunill el primer en cridar l'atenció sobre aquesta peculiaritat iconogràfica (GUDIOL 1918, 429). Cfr. ALCOY 1984, 195-377.

⁹³⁵ VORÁGINE 1982, I, 232-234. Sobre aquestes qüestions, vegeu PUIG-VELASCO 2012a, 152-153.



En relació amb l'Ascensió (fig. 251), es tracta d'un fet que es va produir als quaranta dies de la resurrecció de Crist i ha esdevingut un dels episodis més divulgats dins el cicle de la seva glorificació. Seguint la tradició icònica medieval, solament apreciem la part inferior del cos i els peus de Jesús, que puja al cel davant la presència dels apòstols i la seva Mare, tots ells en actitud orant. Deixa les empremtes a la roca, d'acord a un model àmpliament difós a Catalunya durant el gòtic internacional, i que continua representant-se amb èxit durant el darrer gòtic. Com és habitual, solament identifiquem a sant Pere, a qui els pintors sempre atorguen primacia en l'episodi, juntament amb sant Joan Evangelista i sant Pau. La irrealitat del succés es remarca amb el gran protagonisme dels fons daurats, que ocupen bona part de la meitat superior de la composició. L'escena concorda amb la majoria d'exemples que ens han pervingut, el que prova que les pautes de representació de l'episodi estaven més que establertes, sense deixar gaire lloc a possibles variacions. A diferència del que hem vist en compartiments anteriors, aquí Jaume Ferrer trenca amb les escenificacions de Verdú i la Paeria en observar la presència de sant Pere en el lloc de sant Joan. En canvi, coincideix amb l'Ascensió del Museu de Lleida: diocesà i comarcal procedent de Binacet (Osca), signada per Jaume Ferrer pare.

Finalment, al Calvari destaca el desmai que pateix la Mare de Déu (fig. 241), que gairebé prefigura la mort de Maria al compartiment central del retaule. Pel que fa a la cèlebre exclamació del centurió, «Vere Filius Dei erat iste» (Veritablement, aquest home era Fill de Déu), no s'inclou dins un filacteri, a diferència del que és habitual, sinó que apareix inscrita a l'escut d'un dels militars. Un bon nombre de llances i banderoles destaquen sobre l'or del fons de l'escena i, com al compartiment amb el mateix tema del retaule d'Alcover, l'àguila és el distintiu d'una d'aquestes insígnies, la qual ha estat interpretada en clau cristològica⁹³⁶, tot i que sobre aquest símbol altres han projectat connotacions negatives. Entre els personatges a cavall, destaca la figura del sacerdot jueu que porta mitra, ben habitual en la pintura hispana del segle XV⁹³⁷.

⁹³⁶ PADRÓS 1999a, 126-127.

⁹³⁷ YARZA 1993-1994, 749-776.

DARRERS TREBALLS: CAP A 1470-1485 (PERE GARCIA DE BENAVERRI I TALLER)

CAT. 21

RETAULE MAJOR DE L'ANTIGA ESSLÉSIA DE SANT JOAN DE LLEIDA⁹³⁸

Cronologia: cap a 1473-1482

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides:

Calvari: desconegudes

Anunci a sant Zacaries: 190 x 128 cm⁹³⁹

Visitació: 192 x 132⁹⁴⁰

Naixement del Baptista: 199,5 x 125 cm

Inscripció del nom del Baptista: 197 x 115 cm

Baptisme de Crist: 193,2 x 130,8 cm

Decapitació de sant Joan Baptista: 196,8 x 126 cm

Banquet d'Herodes: 196,8 x 127 cm

Sant Jeroni: 190,5 x 126,7 cm

Sant Miquel: 184 x 144 cm

Sant Joan Evangelista: 185 x 125 cm⁹⁴¹

Localització:

Calvari: Galerie Pardo (París, data desconeguda).

Anunci a sant Zacaries: col·lecció Roberto Longhi (Roma, 1925).

Visitació: col·lecció Miguel Sánchez-Dalp Calonge, comte de Las Torres de Sánchez-Dalp (Sevilla, 1935); hereus de Miguel Sánchez-Dalp Calonge (Sevilla, 1961).

Naixement del Baptista: Antoni Marquès i Josep Català (1907); Museu Nacional d'Art de Catalunya (ingrés per adquisició el 1907; inv. 24102).

Inscripció del nom del Baptista: Antoni Marquès i Josep Català (1907); Museu Nacional d'Art de Catalunya (ingrés per adquisició el 1907; inv. 24103).

Baptisme de Crist: col·lecció Maties Muntadas (Barcelona, fins el 1956); Museu Nacional d'Art de Catalunya (ingrés per adquisició el 1956; inv. 64048).

Decapitació de sant Joan Baptista: Antoni Marquès i Josep Català (1907); Museu Nacional d'Art de Catalunya (ingrés per adquisició el 1907; inv. 15883).

Banquet d'Herodes: col·lecció Maties Muntadas (Barcelona, fins el 1956); Museu Nacional d'Art de Catalunya (ingrés per adquisició el 1956; inv. 64060).

Sant Jeroni: Antoni Marquès i Josep Català (1907); Museu Nacional d'Art de Catalunya (ingrés per adquisició el 1907; inv. 24104).

⁹³⁸ Les informacions recollides en aquest apartat han estat extretes de la nostra monografia sobre el retaule (VELASCO 2012a). Tanmateix, hem actualitzat de forma important la part corresponent a la fortuna dels compartiments en el mercat d'art i antiguitats dels primers anys del segle XX, ja que des de la publicació de l'esmentada monografia hem localitzat nous documents que aporten valuoses informacions. Igualment, hem incorporat al conjunt de compartiments coneguts una Crucifixió que es trobava fa anys en comerç a París, la qual mai fins ara s'havia vinculat al retaule lleidatà.

⁹³⁹ Les mides les hem obtingut de la informació associada a la fotografia que es conserva a IAAH, clixé G-67960.

⁹⁴⁰ Les mides les hem obtingut de la informació associada a la fotografia que es conserva a IAAH, clixé G-C82871.

⁹⁴¹ Les mides les hem obtingut de la informació associada a la fotografia que es conserva a IAAH, clixé G-69237.



Sant Miquel: Celestí Dupont (Barcelona, 1911); Galeria Demotte (París, 1916); Paul J. Sachs (1916); Isabella Stewart Gardner Museum (Boston, EUA) (ingrés per adquisició el 1916; inv. P19s7).

Sant Joan Evangelista: Galeria Jean Larcade (París, 1979).

Restauracions: estan documentades les següents restauracions efectuades pels tècnics del Museu Nacional d'Art de Catalunya: Baptisme de Crist (1989); Banquet d'Herodes (1996); sant Jeroni (2002); Decapitació de sant Joan Baptista (2004-2006); Naixement de sant Baptista i Nominació de sant Joan Baptista (2010-2011).

Bibliografia: REIG 1890, 262; PEREÑA 1908, 11; ANÒNIM 1908, 571; GODÀS 1909, 22; PIJOAN 1910, 177, figs. 7-10; ANÒNIM 1911a, 360-363; ANÒNIM 1911b, 76; MAYER 1925b, 213; PIJOAN 1926, 1; RICHERT 1926, 76; FOLCH 1929, 30; HENDY 1931, 148-150; ANÒNIM 1931, 30 i 36, cat. 5 i 306; *Catàleg* 1936, 130-131, núms. 34-35 i 39-40; POST 1938, 268-275, 302 i 314, figs 84-85 i 100; SUTRÀ 1944, 157; GUDIOL 1944, 50; *El arte* 1951, 33, núm. 77; GUDIOL 1955, 281; VERRIÉ 1955, 406, fig. 394; BERNIS 1956, 40, 42, 47 i 50-53, làm. XI, fig. 158; BERNIS 1957, 191-192, 203 i 204, làm. III; *Colección* 1957, 11, cat. 23-24; *Exposición* 1962, núm. 51; AINAUD 1964, 69; OLIVAR 1964, 124; CAMÓN 1966, 457, fig. 434; SOBRÉ 1970, 25-32; BERNIS 1970, 205-206 i 218, làm. XIV, fig. 6; GUDIOL 1971, 54-55 i 81, cat. 209, fig. 165; BERNIS 1978-1979, I, làm. I, II, làm. XXVII, fig. 61, làm. XLI, fig. 103, làm. XLII, fig. 107; YOUNG 1980, 25-29; LACARRA 1980, 128-129; DALMASES-JOSÉ 1984, 266-267; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 187, cat. 541, figs. 88 i 926-933; MARANGES 1991, 33 i ss.; BARRACHINA 1994, 39; SOBRÉ-BOSCH 1996, 26-29, cat. 4; ALCOBA 1997, 206-209; MANOTE-RUIZ-QUÍLEZ-MAROT 1998, 158; ALCOY 1998a, 304-305; BORONAT 1999, 402-403 i 419; PADRÓS 1999b, 142-145; VELASCO 2002-2003, 78, nota 23; PADRÓS 2003, 334-339; PRAT 2003, 99-107; YEGUAS 2006, 186-189; YEGUAS 2005-2006, 158-159, doc. 3; VELASCO 2005-2006, 88-89, nota 50; VELASCO 2006a, 25-26, notes 18 i 19; VELASCO 2006b, 400; MOLINA 2006, 132; MACÍAS 2007, 286-296; VELASCO 2008d, 567; RUIZ 2009b, 298; BERLABÉ 2009, I, 123 i II, 518-521; MACÍAS-CORNUDELLA 2011, 147, fig. 26; VELASCO 2012a; RUIZ-VELASCO 2013, 89; BARRACHINA 2013, 19; BELTRÁN 2014, 221-228, fig. 125; VELASCO 2015a, 298-299.

Pels volts de 1678 els responsables de la parròquia de Sant Joan de Lleida van decidir que ja havia arribat l'hora de substituir el vell retaule major que Pere Garcia havia executat dos segles abans i construir-ne un de nou. Tot indica que entre els motius que els van portar a prendre la decisió hi ha un canvi de gust en benefici de les noves formes barroques. Així, i arran d'una descoberta documental de Yeguas⁹⁴², avui sabem que el 30 de maig de 1678 els obrers de l'església de Sant Joan de Lleida van vendre l'antic retaule major —«retabulum veterum altaris majoris dicta ecclesiae»— al Consell Municipal de Benavent de Segrià, la qual cosa lliga amb el fet que les taules entressin al mercat d'art i antiguitats, precisament, després de ser adquirides

⁹⁴² L'època de venda del retaule el 1678 ens permet saber que Joan Bielsa, Josep Pedrós i Domènec Moreno van ser els representants de la vila de Benavent, juntament amb Josep Bages, rector de la parròquia. Per part de l'església de Sant Joan de Lleida van actuar Francesc de Guiu, Jaume Montells i Ramon Alòs, obrers de la parròquia. El preu total de la venda va ser de 215 lliures barcelonines, que s'havien de pagar en diversos terminis que expiraven el dia de la festivitat de Santa Maria d'agost del 1681. El document dóna força detalls sobre com s'havia d'efectuar l'operació, atès que es comenta que els obrers de Sant Joan havien d'assumir el desmuntatge del retaule a Lleida i el muntatge a l'església de Benavent, per al qual haurien de cercar un fuster que ho dugués a terme. La resta de despeses havien d'anar a càrrec de la vila de Benavent. Vegeu YEGUAS 2006, 186-189; YEGUAS 2005-2006, 158-159, doc. 3.

en aquesta localitat. Amb la descoberta es va donar resposta a una pregunta que planava des de feia temps en la historiografia, ja que es desconeixien les raons del trasllat del retaule de Lleida a Benavent i els motius que el van causar. Igualment, a partir d'aquesta informació ens resta constància de la vida útil del moble, o el que és el mateix, sabem el moment exacte en què es va amortitzar.

Des d'aquell moment i fins a finals del segle XIX no tornem a tenir notícies dels compartiments del retaule ara instal·lats a Benavent de Segrià. Sembla que la primera menció que atesta la seva presència a la vila la trobem en un recull de cròniques excursionistes publicat el 1890 per Josep Reig i Vilardell, que en descriure l'església va comentar: «Son notables [...] alguns trossos d'un retaule que serveixen d'altars»⁹⁴³. Aquesta notícia permet deduir que les taules es trobaven distribuïdes en diferents altars, sense formar un sol conjunt.

A l'*Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* de 1908 es va publicar un breu article, anònim, en què es donaven a conèixer algunes adquisicions recents del Museu de Barcelona. El text és interessant perquè dóna notícia de l'ingrés al museu d'un conjunt de taules procedents de Lleida, una operació que es qualifica com «l'adquisició principal de l'any». Es tractava de quatre compartiments del nostre retaule, això és, el Naixement del Baptista, la Inscripció del nom del sant, la seva Decapitació i la taula amb el sant Jeroni (figs. 257-258, 260 i 262)⁹⁴⁴. La crònica no recull la procedència real de les taules, sinó que simplement apunta un origen lleidatà. Havien estat ofertes pels antiquaris Antoni Marquès i Josep Català el 1907, segons consta a l'acta de la Junta de Museus amb data de 8 de novembre d'aquell any⁹⁴⁵, i també a la missiva que els antiquaris van enviar a l'organisme el mateix dia (apèndix documental, doc. 41)⁹⁴⁶. La carta res diu sobre la procedència, però l'acta de la Junta revela que procedien de «Miravent, cerca de Lérida», una indicació d'origen amb un lleuger equívoc pel que fa al topònim. La Junta els havia examinat i, d'acord amb el seu «excepcional mérito é importancia», en va acordar la compra. Tanmateix, els antiquaris sol·licitaven 15.000 pessetes i, atès que l'organisme tenia problemes de liquiditat, no es va poder fixar un acord de junta

⁹⁴³ REIG 1890, 262.

⁹⁴⁴ ANÒNIM 1908, 571: «En quant a pintura l'adquisició principal de l'any varen ser les quatre taules gòtiques procedents de Lleyda, que's van vendre a Barcelona. Una d'elles representa a S. Jeroni vestit de cardenal tallant les ungles a un lleó, les altres tres son escenes de la vida de S. Joan Baptista: presentació al temple, naixement y dança de Salomé ab el cap del profeta».

⁹⁴⁵ ANC, Junta de Museus de Catalunya, ANC1-715-T-680, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona de 8 de novembre de 1907. Fa al·lusió a l'oferiment BORONAT 1999, 402-403.

⁹⁴⁶ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), ANC1-715-T-1933, sessió del 8 de novembre de 1907. Ref. BELTRÁN 2014, 222.



que materialitzés l'adquisició. En aquest sentit, el 12 de novembre es va autoritzar a Emili Cabot, vocal de la Junta, a negociar el preu i intentar abaratir-lo fins a 12.000 pessetes, o menys si era possible, de cara al següent exercici pressupostari (apèndix documental, doc. 42)⁹⁴⁷. Finalment, l'operació es va tancar per 10.000 pessetes, segons llegim a l'acta de la Junta de 14 de novembre del mateix any. Cabot va informar sobre les gestions practicades i la duresa de la negociació, que finalment es va tancar per un preu convenient «después de grandes esfuerzos». La Junta va manifestar el seu agraïment al vocal per la gran tasca efectuada⁹⁴⁸, i també ho va fer el president de l'organisme, Josep Puig i Cadafalch, que amb data 20 de novembre va trametre a Cabot una carta en la qual li expressava la seva gratitud (apèndix documental, doc. 43)⁹⁴⁹. Set dies després, Puig comunicava per escrit al director dels Museus l'adquisició de les taules, i li manifestava la necessitat de dipositar-les «en la Sección correspondiente del Museo, de su cargo, á reserva del acuerdo que respecto de su adquisición definitiva, adopte la Junta, durante el próximo ejercicio de 1908» (apèndix documental, doc. 44)⁹⁵⁰. A l'acta de la Junta del 9 de gener de l'any següent, l'adquisició es donava per ferma y tancada «(...) siempre y cuando venga fijada en el presupuesto municipal, que se halla pendiente de aprobación (...)»⁹⁵¹.

Uns mesos després l'antiquari Antoni Marquès va oferir a la Junta «una tabla gòtica, procedente de la iglesia de Benavent», proposta de la qual n'ha restat testimoni en l'acta de la Junta de l'1 de maig de 1908 i, també, en la carta que l'antiquari va trametre a l'organisme amb data del mateix dia (apèndix documental, doc. 50)⁹⁵². Marquès en demanava 1.500 pessetes, però l'adquisició es va desestimar per raons que avui desconeixem⁹⁵³. La notícia no aporta informació suficient per esbrinar si realment es tractava d'un compartiment del mateix retaule, o si en realitat era un tripijoc de l'antiquari amb la procedència per tal de garantir una

⁹⁴⁷ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), ANC1-715-T-1933, sessió del 8 de novembre de 1907.

⁹⁴⁸ ANC, Junta de Museus de Catalunya, ANC1-715-T-680, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona de 14 de novembre de 1907. Cfr. BORONAT 1999, 402-403.

⁹⁴⁹ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), ANC1-715-T-1934, sessió del 14 de novembre de 1907.

⁹⁵⁰ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), ANC1-715-T-1934, sessió del 14 de novembre de 1907.

⁹⁵¹ ANC, Junta de Museus de Catalunya, ANC1-715-T-375, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona de 9 de gener de 1908. Ref. BELTRÁN 2014, 222.

⁹⁵² ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), ANC1-715-T-1953, sessió de l'1 de maig de 1908. Ref. BELTRÁN 2014, 223.

⁹⁵³ ANC, Junta de Museus de Catalunya, ANC1-715-T-680, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona d'1 de maig de 1908. Boronat fa menció d'aquest oferiment, tot i que sense especificar la data exacta i comentant que es va produir a la segona dècada del segle XX (BORONAT 1999, 419).

venda. En defensa de Marquès, s'ha de reconèixer que les operacions que la Junta va realitzar amb ell sempre van ser profitoses, basades en l'honestedat del comerciant, que normalment donava informació veraç sobre l'origen de les obres que oferia a la venda. Ho remarcuem perquè això podria confirmar que, efectivament, la taula descartada fos una més del conjunt que estudiem.

La venda dels compartiments també ha deixat un interessant rastre documental als registres de la Cúria lleidatana, segons ha publicat Berlabé⁹⁵⁴. El 25 de setembre de 1907, és a dir, solament un mes i escaig abans que l'oferiment de compra arribés a la Junta de Museus, el bisbe Martín Ruano sol·licitava per escrit al Capítol de la catedral de Lleida autorització per vendre «(...) unos cuadros, que pertenecieron al retablo del altar mayor [de Benavent] y hoy están distribuidos en diferentes puntos de la iglesia», atès que l'església necessitava importants reformes per a les quals no hi havia disponibilitat econòmica. La carta detalla que les taules —no s'especifica quantes— s'havien peritat en 8.750 pessetes, però res es comenta sobre l'antiquari o el comerciant que desitjava adquirir-les. Si partim de les informacions proporcionades per la documentació de la Junta de Museus, cal deduir que els compradors van ser Marquès i Català, que amb escàs marge de temps van oferir algunes de les taules a l'organisme barceloní.

Aquesta deducció topa amb una informació que va oferir el 1931 Hendy en referir-se a una altra taula del conjunt, el sant Miquel de l'Isabella Stewart Gardner Museum (fig. 264), que va ser adquirit a París l'abril de 1916⁹⁵⁵. Segons Hendy, la taula va arribar a Barcelona de la mà d'un tal «Dupont» —l'antiquari Celestí Dupont, el mateix que apareix implicat en els intents de compra dels retaules de Bellcaire d'Urgell (cat. 6) i Peralta de la Sal (cat. 20)—, juntament amb altres que van ser adquirides pel Museu de Barcelona. Hendy havia obtingut aquesta informació sobre Dupont a través d'un intercanvi epistolar amb Josep Pijoan, quan el primer es trobava en procés de redacció del catàleg de l'Isabella Stewart Gardner Museum. El nord-americà havia sentit a dir que «The rumor is that this panel came from a retable at Benavente of which there are four other panels in the Barcelona Museum; but I find that no one is ready to confirm this rumor». En la seva resposta Pijoan li confirmava aquest rumor, i li aporta altres informacions sobre la procedència, tot i que equívokes, segurament degut als anys transcorreguts⁹⁵⁶. Hendy també es trobava en contacte amb Folch i Torres, a qui va escriure el

⁹⁵⁴ BERLABÉ 2009, I, 123 i II, 518-521.

⁹⁵⁵ HENDY 1931, 148-150.

⁹⁵⁶ BELTRÁN 2014, 223-226.



13 de novembre de 1928 per demanar-li informació sobre la taula signada de Belcaire d'Urgell, segurament per utilitzar-la en el marc de la publicació ja esmentada (apèndix documental, doc. 76)⁹⁵⁷.

La hipotètica intervenció de Dupont, en principi, no quadra amb el fet que Marquès i Català fossin els posseïdors de quatre compartiments solament un mes després de la seva sortida de Benavent de Segrià. Tot plegat s'explica perquè, segurament, Marquès i Català van traspassar a Dupont alguns, entre ells el de sant Miquel, que consta com de la seva propietat en un parell de publicacions del 1911⁹⁵⁸. Dupont, francès d'origen, era un antiquari amb importants connexions amb els cercles comercials de París, i això explica que la taula aparegui el 1916 a la capital francesa. Segons apunta Hendy, allà va ser adquirit per Paul J. Sachs (1878-1965), subdirector del Fogg Art Museum⁹⁵⁹, a l'antiquari Georges Joseph Demotte (1877-1923), l'abril de 1916. Aquell mateix any Sachs el va vendre a Isabella Stewart Gardner, la fundadora del museu de Boston que duu el seu nom⁹⁶⁰. Nova documentació exhumada per Clara Beltrán ha aportat detalls sobre l'abast d'aquesta operació, ja que Sachs actuava com a intermediari de la col·leccionista. En aquest sentit, una carta que Sachs va trametre el 16 de juny d'aquell mateix any a Henry W. Swift, *business manager* de Mrs. Gardner, informa que el primer havia rebut els 3.000 dòlars —més els 242,23 dòlars de l'assegurança i de la seva comissió— destinats a l'adquisició de l'obra⁹⁶¹.

La sortida dels compartiments de Benavent de Segrià el 1907 de seguida va trobar ressò en la premsa lleidatana del moment, que es va lamentar d'una pèrdua de conseqüències «irreparables». Un dels intel·lectuals més destacats de la Lleida de principis de segle, Alfred Perenya (1882-1932), especialment compromès amb qüestions artístiques i patrimonials, es va fer ressò de l'operació, en comentar que «de Benavent de Lleyda [ha desaparegut] un altre retaule que també's va vendre pera fer reparacions á l'iglesia. Lo va adquirir una familia barcelonina per la seua capella particular»⁹⁶². S'intueix així la picaresca emprada pels

⁹⁵⁷ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretària General (sèrie General), ANC1-715-T-2455, sessions del 1928.

⁹⁵⁸ *La Cataluña* es fa ressò de l'aparició de la revista *Museum*, comentant que a la portada es reproduïa «(...) en tricomía, un soberbio retablo del siglo XV, con la imagen de S. Miguel Arcángel, perteneciente á la renombrada colección Dupont» (ANÒNIM 1911b, 76). A l'article *Museum* la pertinença a Dupont es concreta també al peu de foto que acompanya a la reproducció del compartiment (ANÒNIM 1911a, 360-363; cfr. BELTRÁN 2014, 227).

⁹⁵⁹ Sobre Sachs, vegeu <https://dictionaryofarthistorians.org/sachsp.htm> (consulta: setembre de 2015).

⁹⁶⁰ HENDY 1931, 150.

⁹⁶¹ BELTRÁN 2014, 227-228.

⁹⁶² PEREÑA 1908, 11.

compradors en l'operació. El 1909 Frederic Godàs va aportar més dades en publicar que l'església de Benavent s'havia reformat «(...) fa poch ab 12.000 pessetes que varen fer venentse uns quadros, que segurament, per ser verdaderes obres artístiques, valien molt mes»⁹⁶³.

Un cop les taules de Benavent van ser a Barcelona van despertar l'interès de diferents erudits i estudiosos, com ja hem pogut veure. Sobre aquest fet, traiem a col·lació una documentació inèdita procedent del fons personal de Raimon Casellas (1855-1910), crític d'art, veu especialment autoritzada en matèria de pintura gòtica en aquells anys, i vocal de la Junta de Museus. La seva pertinença a l'organisme barceloní li va permetre assabentar-se de primera mà de l'adquisició dels compartiments de Sant Joan de Lleida-Benavent de Segrià. En aquell temps Casellas preparava una obra molt ambiciosa que no va arribar a veure la llum, la *Història documental de la pintura a Catalunya dels segles XII al XVIII*, que havia estat premiada el 1905 per la Societat Econòmica d'Amics del País de Barcelona⁹⁶⁴. Malauradament el projecte no va arribar a veure la llum, però els materials originals per a l'obra encara es conserven entre els papers de Casellas a la Biblioteca de Catalunya⁹⁶⁵. Entre aquesta documentació es troba també l'esborrany d'una carta que Casellas va adreçar al rector de Benavent de Segrià en data indeterminada (apèndix documental, doc. 52)⁹⁶⁶, però que ha de ser posterior al novembre de 1907, quan alguns dels compartiments del retaule van ser adquirits per la Junta. A la missiva Casellas li comenta al clergue que ha sabut a través de l'antiquari Marqués de la possible procedència d'aquests compartiments de la Seu Vella de Lleida, i que hi havia una tradició oral que ho suposava. Com veurem, en aquest punt el relat coincideix amb la procedència hipotètica que el col·leccionista Maties Muntadas, propietari de dos compartiments més del conjunt, va anotar al seu inventari manuscrit de 1917.

Casellas inquireix al rector, a més, sobre una altra tradició oral de la qual havia tingut coneixement, i que considerava el retaule fruit d'un encàrrec d'Alfons de Borja, el papa Calixt III. Aquesta altra informació ja era molt més fonamentada, ja que pot contrastar-se amb dades procedents de l'Arxiu Capitular de Lleida que, efectivament, demostren que Calixt III va tenir alguna cosa a veure amb l'encàrrec, tot i que no fins al punt que suposava aquesta tradició oral. Com hem vist en un capítol precedent, el 1455 Calixt III emetia una butlla amb la qual

⁹⁶³ GODÀS 1909, 22.

⁹⁶⁴ Sobre aquesta obra, vegeu CASTELLANOS 1983.

⁹⁶⁵ BC, fons Raimon Casellas, ms. 5240-5242

⁹⁶⁶ BC, fons Raimon Casellas, ms. 5241/1.



autoritzava a que es destinessin diners de la marmessoria de Berenguer Gallart per a la construcció del retaule de l'església de Sant Joan⁹⁶⁷. L'emissió de la butlla, i el fet que Alfons de Borja hagués estat beneficiat de Sant Joan durant els anys que va residir a Lleida, devien provocar que la història del retaule es magnifiqués en el marc de la pròpia parròquia, i que la voluntat del papa valencià restés per sempre més associada a l'erecció del retaule. És en aquest context d'exaltació d'un personatge conterrani i proper que es devia generar la llegenda que el compartiment de sant Jeroni era un retrat del papa Borja. La història romanien ben viva més de 300 anys després del trasllat dels compartiments a Benavent de Segrià, i així li va arribar a Casellas, tot i que amb un equívoc pel que fa a la procedència del conjunt, que a principis del segle XX es situava a la Seu Vella de Lleida.

El retaule no era l'únic objecte artístic procedent de la parròquia de Sant Joan que s'associava a la voluntat de Calixt III. A l'església s'hi conservava també un fastuós i ric tern, de mitjan segle XV, integrat per una capa pluvial, una casulla, dues dalmàtiques, dues estoles, un maniple, dos collarins, una bossa de corporals i un cobrecalze, avui custodiat al Museu de Lleida: diocesà i comarcal⁹⁶⁸. La tradició deia que aquest tern havia estat regalat pel papa a la parròquia en l'hora de la mort, en fer testament, però la donació no estava documentada enlloc. L'única prova de la possible vinculació al personatge era la presència de diversos escuts heràldics amb les claus papals, un emblema que, en genèric, vinculaven el tern a la voluntat d'algun membre del papat. Amb tot, la intervenció de conservació-restauració duta a terme el 2006-2007 en una de les dalmàtiques va posar al descobert que els escuts havien estat afegits al segle XVII, en concret, l'any 1623, si fem cas de la inscripció que el brodat Diego Mendel va estampar darrere d'un d'aquests emblemes⁹⁶⁹. La conclusió que s'extreu és que no hi ha cap element de judici ben fonamentat per defensar que el tern va ser un obsequi del papa a Sant Joan, i no descartem que l'afegit dels escuts formi part d'una operació que tingués per objectiu prestigiar la parròquia des del punt de vista històric. El retaule i el tern eren no només objectes importants en la història artística d'aquella església, sinó que els permetien traçar un pont directe amb el papat, i en concret amb la figura d'un prelat, Calixt III, que havia estat beneficiat del temple durant força anys. Que Calixt III autoritzés a emprar uns diners d'una marmessoria va servir per afirmar que s'havia implicat directament en l'encàrrec i, fins i tot, per a dir que el sant Jeroni d'un dels compartiments era un retrat seu. El perquè de la vinculació del tern a la

⁹⁶⁷ Vegeu el subapartat «7.4. Una obra per a la parròquia més insigne: el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida».

⁹⁶⁸ MARTÍN-COMPANY 1993, 267-269.

⁹⁶⁹ PUIG-COMPANY 2007, 10-12.

seva persona ja és una altra història, de la qual no tenim prou dades com per reconstruir-la. En tot cas, cap al 1623 es va considerar que si se li afegien uns escuts brodats amb les claus papals s'aconseguiria que el vincle fos evident, i que tothom que contemplés aquells magnífics induments litúrgics sabés que havien estat obsequiats per algú que, després de passar per aquella parròquia, havia arribat a ocupar la càtedra de Sant Pere.

Tornant a la carta que ha donat peu a aquest *excursus*, hem de dir que al fons de Casellas no hem localitzat la resposta del rector, però sí una de Miquel Murillo (1858-1941)⁹⁷⁰ (apèndix documental, doc. 53), un interessant personatge lleidatà a qui documentem com a col·leccionista numismàtic, pintor-restaurador⁹⁷¹, pèrit artístic del bisbat de Lleida i comerciant d'antiguitats. Li hem de suposar un cert perfil erudit, atès que era membre actiu de la primera agrupació excursionista fundada a les terres de Lleida, l'Associació Excursionista Llerdanesa, i perquè tenia importants implicacions en la vida cultural de la ciutat⁹⁷². A més, el to i les informacions que dóna a la carta dirigida a Casellas així semblen corroborar-ho. La missiva de Murillo duu data de 31 de maig de 1909, data que serveix per situar, aproximadament, la cronologia de l'esborrany de carta de Casellas que hem citat unes línies més amunt. Murillo s'adreça a Casellas per requeriment de Folch i Torres, director dels Museus de Barcelona, i li diu que el retaule era originari de l'església de Sant Joan de Lleida. La dada és important, atès que és el primer cop que a la documentació és menciona que l'origen primigeni del conjunt de compartiments era aquest. Sembla que del trasllat de les taules a Benavent de Segrià el 1678 restava un vague record, atès que Murillo comenta que «se sabe que sobre el siglo XVIII fue cedido dicho retablo al pueblo de Alguaire, con destino al Convento de la Orden Sanjuanista, y á consecuencias de las guerras fue trasportado al pueblo de Benavent». Juntament amb la carta, Murillo li trametia la transcripció d'una inscripció que hi havia en una pintura —de la qual no detalla l'antiguitat— conservada a la nova església de Sant Joan, atès que l'antiga va ser enderrocada el 1868⁹⁷³. La inscripció, en llatí, glossava la figura del papa i remarcava el vincle amb la parròquia. Feia al·lusió explícita, a més, a la donació del tern avui custodiat al Museu de Lleida, amb la qual cosa es reforça el que hem comentat més amunt, això és, la voluntat que la imatge de Calixt III restés associada directament a aquell temple.

⁹⁷⁰ BC, fons Raimon Casellas, ms. 5241/1.

⁹⁷¹ Sabem que va intervenir, per exemple, en la restauració de la policromia de la Mare de Déu del Blau, originària de la Seu Vella de Lleida (FITÉ 2015a, 107-122).

⁹⁷² Sobre Murillo, vegeu el perfil que tracem a VELASCO 2013a, 245-246.

⁹⁷³ Sobre l'antiga església de Sant Joan, vegeu VELASCO 2013b, 397-436.



Fins ara hem comentat la casuística de venda de cinc dels compartiments coneguts del retaule, però es desconeixen les circumstàncies concretes de dispersió de la resta de taules que l'integraven. L'Anunci a sant Zacaries (fig. 255) es va publicar per primer cop el 1925, mentre romania en mans de l'historiador Roberto Longhi, a Roma⁹⁷⁴. Es desconeix com va arribar a aquesta col·lecció, en la qual a dia d'avui no es conserva —avui es troba en parador ignot. Tampoc sabem les circumstàncies que envolten l'arribada a Sevilla del compartiment amb la Visitació (fig. 256), que en temps de Post es conservava a la col·lecció de Miguel Sánchez-Dalp Calonge, comte de Las Torres de Sánchez-Dalp⁹⁷⁵.

Pel que fa als compartiments amb el Baptisme de Crist i el Banquet d'Herodes (figs. 259 i 261), van ingressar amb data desconeguda a la col·lecció de Maties Muntadas, i allà van romandre fins que el 1956 la col·lecció va ser adquirida per l'Ajuntament de Barcelona⁹⁷⁶. Ambdues ja consten al catàleg de la col·lecció que es va editar el 1931, tot i que en aquesta publicació encara no consta ni l'origen real ni l'atribució que, poc després, Post va fer a Pere Garcia⁹⁷⁷. En aquest sentit, en un article monogràfic sobre la col·lecció Muntadas signat per J. Sutrà i aparegut el 1944, les taules ja apareixen relacionades amb el pintor de Benavarrí⁹⁷⁸. Ambdós compartiments avui es custodien al Museu Nacional d'Art de Catalunya, juntament amb els quatre adquirits el 1907. Es desconeix la via per la qual Muntadas va adquirir aquestes dues taules. Tanmateix, fa poc Jaume Barrachina ha donat a conèixer uns inventaris autògrafs del col·leccionista en què es demostra que ambdues taules ja formaven part de la seva col·lecció el 1917. És curiós que a les anotacions del col·leccionista s'afirmi que procedien «de la antiga Catedral de Lérida», una informació que, d'entrada, podria relacionar-se amb la intenció d'augmentar el pedigrí de les taules per part de qui li va vendre⁹⁷⁹, però que en realitat estava relacionada amb aquella tradició oral que hem comentat més amunt.

Fins avui, la darrera de les taules conegudes del conjunt és la de sant Joan Evangelista, que ha estat incorporada al grup de compartiments coneguts en data relativament recent⁹⁸⁰. No es té constància del seu parador actual, tot i que gràcies a la informació que acompanya una

⁹⁷⁴ MAYER 1925, 210-213; GUDIOL-ALCOLEA 1986, fig. 932.

⁹⁷⁵ POST 1938, fig. 100.

⁹⁷⁶ *Colección* 1957, 11, cat. 23-24.

⁹⁷⁷ ANÒNIM 1931, 30 (Baptisme de Crist, cat. 306) i 36 (Banquet d'Herodes, cat. 5). Per a l'atribució del Baptisme a Garcia, vegeu POST 1938, 314.

⁹⁷⁸ SUTRÀ 1944, 157.

⁹⁷⁹ BARRACHINA 2013, 19. És molt possible que el venedor fos Dupont, atès que es té constància de que mantenien una relació molt propera. Cfr. BELTRÁN 2014, 228.

⁹⁸⁰ VELASCO 2005-2006, 88; VELASCO 2008d, 567.

fotografia conservada a l'Institut Amatller d'Art Hispànic (fig. 263), sabem que el 1979 es trobava a la Galerie Jean Larcade de París⁹⁸¹.

Com he vist, els compartiments del retaule de sant Joan de Lleida van romandre a Benavent fins a principis del segle XX, quan van ser novament venuts en el marc de les habituals operacions de compravenda de béns artístics d'esglésies i altres edificis religiosos. Desconeixem el nombre de taules que el 1678 van arribar a Benavent, tot i que cal deduir que devien ser totes les que van integrar primigèniament el conjunt. En conseqüència, és possible que el nombre de compartiments venuts a principis del segle XX fos el mateix, tot i que tampoc descartem que durant aquest decalatge de més de dos segles no n'hagués desaparegut algun. Sigui com sigui, ja hem vist que avui dia no conservem totes les taules que en origen van integrar el moble i, per tant, pensem que en el marc d'aquestes dues operacions de compravenda es va perdre el rastre d'alguns.

Hem vist també que el lleidatà Miquel Murillo explicava en la seva carta a Casellas que l'origen primigeni del retaule es trobava a l'església de Sant Joan de Lleida (apèndix documental, doc. 53), però aquesta és una informació que no va acabar transcendint, malgrat que Murillo la va transmetre a Casellas. Una nota amb lletra del darrer conservada al seu fons documental glossa les informacions que li havia proporcionat en Murillo, i en destaca que «l'altar havia sortit de Lleida, se sab per documents escrits que ha llegit Miquel Murillo de Lleida anticuari». Amb tot, Casellas es preguntava: «¿Era de la catedral antiga de Lleida que's diu de Sant Joan de Lleida?»⁹⁸². A la seva inèdita *Història documental de la pintura a Catalunya* els compartiments de Sant Joan havien de tenir un protagonisme important, segons deduïm dels esborranys conservats. Als quaderns manuscrits de l'obra trobem quatre apartats numerats amb els números 14, 15, 16 i 17 corresponents a les quatre taules adquirides per la Junta de Museus el 1907. Fins i tot, es conserven unes galerades impreses amb correccions a mà efectuades per ell, cosa que demostra que la publicació es trobava en un estadi força avançat. Casellas va efectuar un estudi monogràfic i força detallat de cadascun dels compartiments, remarcant en el cas del Naixement del Baptista que «habia formado parte de un gran retablo especialmente dedicado a representar la historia de San Juan Bautista», i que trobava l'origen «De la iglesia de Benavent de Lérida, a donde fueron a parar despues de deshecho el retablo del altar mayor de la antigua catedral de Lérida a que habían pertenecido». S'evidencia, per tant, que l'erudit barceloní o bé no havia copsat correctament la informació que Murillo li havia transmès, o bé

⁹⁸¹ IAAH, clixé Gudiol 69237.

⁹⁸² BC, fons Raimon Casellas, ms. 5241/1.



no se'n refiava d'aquest origen de la parròquia de Sant Joan. Pel que fa a la possible intervenció de Calixt III en l'encàrrec, Casellas comentava que «Según una tradición local, este retablo [se] había sufragado con una suma llegada por el Papa valenciano Calixto III muerto en 1458, en recuerdo de los estudios que habia hecho en la ciudad de Lerida»⁹⁸³.

Sigui com sigui, els primers esments dels compartiments a les publicacions prescindeixen d'aquest origen de la parròquia lleidatana i sempre els presenten com originaris de Benavent, com veiem en un article de Josep Pijoan del 1910:

«Quatre taules de gran tamany, procedents de Benavent, s'adquiriren quan la dispersió del seu altar. La Junta va saber traïrles. Hi ha tres escenes de la vida de Sant Joan y una imatge central de Sant Geroni. D'aquesta la tradició en deya, que'era'l retrato de Rodrigo Borgia, quan no més era cardenal, y's suposava si havia pagat l'altar. El lleó no es més que la fiera, a qui Sant Geroni va tallar les ungles pera que li fes companyia. En quant a les tres escenes de la historia de Sant Joan, son la mort del Baptista ab el ball de la filla d'Herodies, el naxement del Apòstols y la inscripció al llibre del temple, (figures 7, 8, 9 y 10). De les dues primeres ne podríem dir masses coses, que no fan per aquí: Realisme de les escenes, color local, costums de la època, etz., etz.»⁹⁸⁴.

Amb tot, uns anys després el topònim va generar una certa confusió entre els especialistes, fins al punt que es van considerar originàries de Benavente, a la província d'Osca⁹⁸⁵. En aquest sentit, bona part de la historiografia va errar a partir de les asseveracions d'Hendy i Post al voltant de l'origen del moble. El primer, en parlar del compartiment de Boston, va apuntar que la taula havia estat adquirida en origen a «(...) Benavente in the province of Lerida, on the borders of Catalonia and of Aragon»⁹⁸⁶, mentre que Post, basant-se en l'anterior, va fer el mateix i va afirmar que eren originàries de «Benavent, just north of Lérida (...) not far distant from Benabarre»⁹⁸⁷. És completament lògic que alguns d'aquells que s'hi van referir posteriorment interpretessin que la localitat era Benavente, al municipi de Graus (Osca). En qualsevol cas, la descoberta dels documents de 1678 ha confirmat definitivament que els compartiments havien arribat a Benavent de Segrià procedents de l'església de Sant Joan de Lleida, i suposem que en la memòria dels feligresos i els habitants de Benavent restava

⁹⁸³ BC, fons Raimon Casellas, ms. 5241/1. Es conserva una segona versió dels estudis de les quatre a taules a BC, fons Raimon Casellas, ms. 5241/3, tot i que en aquest cas s'han suprimit algunes de les informacions s'ofereixen a la primera versió.

⁹⁸⁴ PIJOAN 1910, 177. El mateix Pijoan, en un article de 1926 també esmentava Benavent com a lloc d'origen de les taules (PIJOAN 1926, 1).

⁹⁸⁵ Aquesta problemàtica també va ser apuntada per YEGUAS 2005-2006, 158.

⁹⁸⁶ HENDY 1931, 148-150.

⁹⁸⁷ POST 1938, 268.

memòria d'aquesta procedència primigènia, la qual segurament va propiciar que Gudiol la publicqués per primer cop el 1955⁹⁸⁸.

Tornant a l'estudi monogràfic que Casellas fa d'aquest compartiment, el més interessant és que, cap al final, menciona que la taula havia estat adquirida el 1907 als antiquaris Marquès i Català «en poder de los cuales quedaron otras tablas del propio altar, representando diferentes pasajes de la vida del precursor, además de la Crucifixión, San Miguel Arcángel, etc.»⁹⁸⁹. Es tracta d'un testimoni molt valuós perquè, a banda de confirmar l'adscripció al mateix conjunt del compartiment de sant Miquel, gràcies a ell sabem que el retaule incloïa una Crucifixió que els antiquaris també van mercadejar. En la nostra opinió, podria tractar-se del Calvari que anys després va vendre la Pardo Gallery de París, del qual tenim coneixement per una fotografia de l'Institut Amatller d'Art Hispànic (fig. 265)⁹⁹⁰. Els motius que ens porten a afirmar-ho són diversos. Primerament, l'aparició al mercat d'art de París podria posar-se en connexió amb la venda d'un altre compartiment en aquella ciutat, el del sant Miquel, a on va ser dut per l'antiquari Celestí Dupont. En segon lloc, perquè entre els Calvaris isolats que atribuïm a Pere Garcia, aquest és el que reuneix les millors condicions per establir l'associació, ja que el documentat al mercat de Nova York el 1967 (cat. 17), o els conservats al Museo Nacional del Prado (cat. 52) i al Museu de Terrassa (cat. 48), són massa petits per vincular-los a un retaule que tenia uns compartiments laterals tan grans. Aquest seria, amb tot, un punt feble de la nostra proposta, ja que desconeixem les mides de la Crucifixió de París. El darrer dels arguments que ens porta a defensar la seva adscripció al retaule és l'estil. Els rostres dels personatges presenten els mateixos estilemes que els de la resta de compartiments, i a això cal afegir la similitud dels daurats. Els nimbes que presenten algunes de les figures mostren el mateix tipus de cercles concèntrics i, també, similar decoració punxonada a la part central. En resum, caldrà esperar a que la taula aparegui novament al mercat o s'hi pugui tenir accés per tal de verificar les mides i, en definitiva, la viabilitat de la proposta.

Si passem ja a ocupar-nos del retaule i els compartiments que el van integrar, el primer que haurem de fer és ocupar-nos breument de la morfologia arquitectònica de l'edifici que el va acollir en origen, l'antiga parròquia de Sant Joan de Lleida⁹⁹¹. Segons les descripcions

⁹⁸⁸ GUDIOL 1955, 281. El mateix any Frederic-Pau Verrié també va fer esment a aquest origen (VERRIÉ 1955, 406).

⁹⁸⁹ BC, fons Raimon Casellas, ms. 5241/1.

⁹⁹⁰ IAAH, clixé Gudiol 67963. Vegeu GUDIOL-ALCOLEA 1986, 194, cat. 613, que l'atribueixen a Espallargues.

⁹⁹¹ Sobre l'església, vegeu VELASCO 2013b, 397-436, on recollim la bibliografia anterior.



decimonòniques i les excavacions arqueològiques que van posar al descobert les restes del temple del 1975, en origen, l'església de Sant Joan era un temple de nau única i capçalera d'un sol absis semicircular, al qual, al segle XIV, s'hi va afegir una nau lateral que s'adossava a la banda nord⁹⁹². Malauradament les restes que ens han pervingut no permeten calcular l'alçada que devia tenir el presbiteri⁹⁹³, una dada que ens seria molt útil a l'hora de reconstruir l'aparença del retaule major, així com la distribució dels diferents compartiments que el van integrar. El que sí que es pot amidar és l'amplada màxima del presbiteri, que fa 8,80 metres a l'alçada dels pilars de l'arc presbiteral. Aquest amidament podria marcar uns límits màxims per al retaule, tot i que es devia ubicar un xic més enrere i d'aquí que la seva amplada segurament fos menor.

Dins la bibliografia que ha analitzat mínimament el retaule no existeix cap intent de reconstrucció hipotètica⁹⁹⁴, tot i que sí que hem d'esmentar algunes informacions comentades per Sobré i Young a l'entorn de la qüestió. En ocupar-se del sant Miquel conservat a l'Isabella Stewart Gardner Museum (fig. 264), va apuntar que totes les taules conservades del conjunt presentaven mides similars, la qual cosa provava que s'integraven en els carrers laterals, que hauria desaparegut la representació central i que el conjunt era de dimensions colossals. Segons aquesta investigadora, el sant Miquel podria ser un dels compartiments que flanquejaven la imatge central del Baptista, i que el sant Jeroni del Museu Nacional d'Art de Catalunya ocuparia una posició similar just a l'altra banda⁹⁹⁵. Tanmateix, amb data més recent, la mateixa Sobré, en col·laboració amb Bosch, ha manifestat les seves reserves al voltant de com es podien distribuir en el conjunt del moble aquestes taules amb representacions isolades de sants⁹⁹⁶. Pel que fa al parer de Young, que va redactar la seva proposta confrontant-la amb l'anterior de Sobré, cal dir que discrepava pel que fa a la pertinença del sant Miquel i el sant Jeroni al mateix retaule que els compartiments narratius. Va desenvolupar la seva proposta

⁹⁹² Street va publicar una planta del temple tres anys abans de l'enderroc de l'església (STREET 1865, 360-361, i pl. VIII), que es pot contrastar amb diverses descripcions de viatgers i erudits del segle XIX (ESPAÑOL 1999, 147-150; VELASCO 2013b, 403-411).

⁹⁹³ L'arrasament de l'església es va produir a una cota inferior que la del paviment, d'aquí que els murs que avui dia podem contemplar al subsòl de la plaça corresponguin a la fonamentació de l'església. En el marc de l'excavació, les restes que es van poder documentar corresponents als nivells d'ús van ser molt escasses, i el que avui resta a la vista, per tant, en realitat no ho estava, ja que eren fonamentacions que es van reblir de terra en avançar la construcció del temple (JUNYENT-PÉREZ 1994, 183-184).

⁹⁹⁴ Tret de la publicada a la nostra monografia sobre el retaule, que és la que presentarem aquí (VELASCO 2012a, 84-85, figs. 30-31).

⁹⁹⁵ SOBRÉ 1970, 26-27.

⁹⁹⁶ SOBRÉ-BOSCH 1996, 26-29, cat. 4.

amb una complexa i detallada teoria, però les evidències físiques dels compartiments — estilístiques i morfològiques— demostren que Young s'equivocava⁹⁹⁷.

A partir del nombre de compartiments que ens han pervingut o que coneixem gràficament, i si ho combinem amb una sèrie de factors paral·lels, creiem que podem fer-nos una idea aproximada de l'aparença original del retaule. Són diversos els elements que cal tenir en compte. En primer lloc, la iconografia d'algunes de les taules, que marcarà la seqüència del cicle narratiu. El nombre actual de compartiments amb representacions isolades de sants esdevé també una informació valuosa, ja que a l'hora de plantejar la reconstrucció hipotètica del moble ens poden donar una idea d'aquells espais que els promotors van destinar a imatges de sants que havien de satisfer les devocions pròpies o aquelles més arrelades entre els feligresos. Caldrà tenir en compte també els possibles temes que mostraven els compartiments desapareguts, que podem intuir a partir dels buits narratius que actualment trobem dins el cicle dedicat a sant Joan i dels episodis més coneguts de la seva llegenda hagiogràfica. Finalment, i quant a l'organització estructural i adaptació al marc arquitectònic, únicament comentar que prendrem com a model un parell de retaules de Pere Garcia que són similars pel que fa al nombre de taules i dimensions globals.

D'entrada, el primer que hem d'assenyalar és que el nombre total de compartiments coneguts és d'onze, deu corresponents al que devien ser els carrers laterals del retaule, i un darrer, el del Calvari, que cal associar al coronament del carrer principal. Set d'ells mostren episodis lligats al cicle de sant Joan Baptista, tres més són representacions de sants, i el darrer mostra el colofó de la Passió al Gòlgota. Donant per segur que han desaparegut algunes taules, i tenint en compte que el cicle del Baptista es conserva gairebé complet, hem de suposar que l'estructura del moble en origen no devia ser gaire diferent de la que té el retaule de Villarroya del Campo (cat. 1) —a desgrat d'algunes manipulacions posteriors i també d'alguna desaparició de compartiments—, i de l'estructura que presentava el retaule de Montanyana (cat. 22), que coneixem bé gràcies a una fotografia de l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona (fig. 273). Es tracta de dos conjunts amb un total de dotze compartiments als carrers laterals, més els tres que hi havia al central, un nombre de taules que s'adiu molt bé al que devia presentar el retaule de Sant Joan de Lleida.

Si es confirma el que proposem, haurem de concloure que han desaparegut tres o quatre compartiments, dos corresponents als carrers laterals, i els altres al central. El dubte resideix

⁹⁹⁷ YOUNG 1980, 25-29.



en si l'espai principal era ocupat per una taula pintada —com a Villarroya— o per un nínxol amb una escultura —com a Montanyana—, d'aquí la incertesa si el carrer principal tenia dos o tres compartiments pintats. Sigui quina sigui l'opció correcta, és gairebé segur que la representació o imatge central mostrava el Baptista, el patró de la parròquia. Just per sobre és possible que hi hagués un compartiment intermedi amb una escena que ens és desconeguda, tot i que no descartem que es pogués tractar de la Coronació de la Mare de Déu, tal com veiem a Villarroya del Campo i a Montanyana, així com en molts altres retaules quatrecentistes d'arreu de la Corona d'Aragó. Al cim, rematant el conjunt, confirmem que hi havia el Calvari, atès que associem al retaule una taula que fa anys es trobava en comerç a París.

Els retaules de Villarroya del Campo i Montanyana s'organitzaven a partir de cinc carrers, això és, el central, més dos laterals per cada banda. A Montanyana veiem que l'amplada del carrer central era similar a la de la resta, mentre que a Villarroya del Campo és lleugerament més ampla. Els carrers, en tots dos casos, tenen una alçada de tres nivells, tot i que el central s'enfila una mica més seguint la tònica habitual. Si partim, per tant, d'aquest model de distribució i organització, podem presentar una primera proposta per al retaule lleidatà (fig. 266), que devia iniciar-se a la part superior del carrer lateral de l'extrem esquerre, i continuava de forma alternada al carrer immediatament contigu, en ziga-zaga i descendent. El primer episodi devia ser el de l'Anunci a Zacaries, al qual seguien la Visitació, el Naixement del Baptista, la Inscripció del nom del Baptista, el Baptisme de Crist. En aquesta banda esquerra del retaule, la lectura segurament finia amb un compartiment no conservat que s'ubicava a la part baixa del carrer interior. Atès el desenvolupament narratiu, i en funció de les escenes més habituals en els cicles dedicats al Precursor, és molt probable que es tractés de l'episodi de la Prèdica de sant Joan al desert.

El recorregut continuaria per la banda dreta del moble i amb la mateixa alternança descrita, començant per la Decapitació de sant Joan i el Banquet d'Herodes. Amb aquest episodi s'acostumava a cloure el cicle dedicat a sant Joan, i d'aquí que pensem que les altres quatre taules que resten per completar el desenvolupament fossin dedicades a representacions isolades de sants. N'hem conservat dues, el sant Jeroni i el sant Miquel, a banda d'una tercera coneguda gràficament, el sant Joan Evangelista. En faltaria una quarta, de la qual a dia d'avui no en podem precisar la iconografia. Pel que fa al sant Miquel, hem de fer notar que presenta una reserva de grans dimensions a la part dreta de la taula, la qual cosa segurament indica el seu posicionament en el límit màxim per la banda dreta del moble. En la nostra restitució

hipotètica, l'hem emplaçat al segon nivell del carrer lateral de l'extrem dret, tot i que no descartem que s'ubiqués just al nivell inferior.

Igualment, és possible una opció alternativa (fig. 267) a la disposició que aquí hem plantejat que implicaria col·locar el Baptisme de Crist i la possible escena de predicació als dos compartiments que rematen els carrers laterals de la banda dreta, amb la qual restarien lliures els quatre compartiments inferiors per emplaçar les representacions isolades de sants. Finalment, és gairebé segur que el retaule presentés una predel·la inferior amb diferents taules, potser dedicades a la Passió o bé amb representacions de parelles de sants, a més d'un sagrari i de les preceptives portes amb imatges de cos sencer dels sants Pere i Pau. El resultat de tot plegat és un conjunt que amidaria, aproximadament, uns vuit 8,5 metres d'alçada per 6,5 metres d'amplada. Aquesta alçada total l'obtenim de la suma de les alçades dels tres nivells de compartiments —que oscil·len entre els 184 i els 198 cm—, a la qual hem d'afegir-hi la possible alçada de les portes, que, si tenim presents les de Montanyana (201 x 60 cm), devien sobrepassar els dos metres. Pel que fa a l'amplada, l'obtenim de la suma de l'amplada mitjana de quatre compartiments —que oscil·len entre els 144 i els 115 cm—, més l'amplada hipotètica del carrer central, que no devia ser gaire diferent dels laterals, i tenint en compte que les portes devien sobresortir lleugerament, com veiem en el retaule de Montanyana.

Pel que fa al cicle que es va triar per al desenvolupament narratiu i iconogràfic del retaule, és evident que va venir condicionat per l'advocació de la parròquia, dedicada a sant Joan Baptista. Els evangelis canònics ens donen algunes informacions al voltant de la vida del Precursor, especialment els de Marc i Mateu. Els episodis que resten més àmpliament reflectits són l'Anunci del seu naixement (Lluc 1, 5-25), el Baptisme de Crist (Mateu 3, 16-17; Marc 1, 9-13; Lluc 3, 21-22; Joan 1, 31-34) i la mort del sant (Mateu 14, 1-12; Marc 6, 14-29). Altres fonts, com les *Antiguitats Judaiques* de Flavi Josep, i les històries d'Eusebi de Cesarea i Pere Comestor, van contribuir a farcir d'informació els relats hagiogràfics sobre la vida del sant.

De temps ençà s'ha anat destacant que sant Joan Baptista és una figura de transició entre l'Antic i el Nou Testament, ja que encarna el profetisme bíblic de l'Antiga Llei i, a la vegada, va ser testimoni de Jesús⁹⁹⁸. Flavi Josep (18, 117) descriu el sant com un home bo que exhortava els jueus a abraçar la virtut, a practicar la justícia entre els uns i els altres i la pietat vers Déu,

⁹⁹⁸ Sobre sant Joan Baptista i la seva caracterització com a figura intertestamentària, vegeu MUNIMA 2007, 27-42.



així com a rebre el Baptisme⁹⁹⁹. Són diverses les ocasions en què als Evangelis es destaca el seu rol profètic (per exemple, Mateu 11, 13; Lluc 16, 16), a la vegada que en alguna ocasió se'l caracteritza com a «missatger de Déu» (Marc 1, 2). De fet, se'l considera el darrer i més gran dels profetes, ja que ell va veure de prop allò —Jesús— que els altres només van veure de lluny¹⁰⁰⁰. Era el Precursor, el *Prodomos* del Messies¹⁰⁰¹, que va dir d'ell: «Us ho asseguro: entre els nascuts de dona no n'hi ha hagut cap de més gran que Joan Baptista» (Mateu 11, 11). Se'l compta entre els prefiguradors més importants de Crist, i més tenint present que va conviure amb ell i el va batejar. Bona part de les seves vides van transcórrer en paral·lel, amb episodis relatats als evangelis que esdevenen completament semblants. És el cas de l'anunci del seu naixement, que en tots dos casos va ser efectuat per l'arcàngel Gabriel i, per tant, amb intervenció divina¹⁰⁰². Aquestes coincidències vitals van ser remarcades per diversos pares de l'Església i recollides per Jacopo da Varazze a la *Llegenda Daurada*¹⁰⁰³.

En època medieval es detecta un renovat interès per la seva figura, que assoleix una interessant dimensió literària en proliferar diversos relats sobre la seva vida, com, per exemple, un text anglonormand datat al segle XII, a més de la ja esmentada *Llegenda Daurada*, o una *Vie de saint Jehan Baptiste* datada el 1322¹⁰⁰⁴. Aquestes fonts van servir de base textual per a les representacions i les imatges del sant, i van donar lloc a cicles relativament rics en episodis. Va ser cap a finals del període medieval que se'l va començar a efigiar amb una aparença certament poc cuidada, conseqüència evident de l'eremitisme que practicava, i d'aquí que es passés a mostrar-lo abillat amb una pell de camell. A part, el seu atribut personal serà l'anyell místic, dins un flabel o damunt un llibre, element que respon a les paraules que va

⁹⁹⁹ FOCANT 2007, 15.

¹⁰⁰⁰ DULAEY 2007, 43-59.

¹⁰⁰¹ «Anirà al davant del Senyor amb l'esperit i el poder d'Elies: farà que els pares es reconciliïn de cor amb els fills i portarà els rebels pels camins dels justos. Així prepararà per al Senyor un poble ben disposat» (Lluc 1, 17)

¹⁰⁰² RODRÍGUEZ 2007, 71.

¹⁰⁰³ «El santo Precursor del Señor fue especial y singularmente ennoblecido con los nueve privilegios siguientes: un mismo ángel anunció el nacimiento del Salvador y su propio nacimiento; dio saltos de alegría en el seno de su madre; vino al mundo ayudado por la Madre de Dios; devolvió el habla a su padre; fue el primero que administró el bautismo; señaló con su dedo a Cristo; lo bautizó personalmente; fue públicamente alabado por el Señor; y, finalmente, anunció a los del Limbo que de allí a poco recibirían la visita de su liberador. Esos nueve privilegios justifican que Jesucristo refiriéndose a él dijera: <Es profeta y más que profeta>» (VORÁGINE 1982, I, 337).

¹⁰⁰⁴ WHITE-LE GOFF 2007, 73-89; SURDEL 2002, 201-216.

pronunciar en veure Crist per primer cop: «Mireu l'anyell de Déu, el qui treu el pecat del món!» (Joan, 1, 29)¹⁰⁰⁵.

No cal insistir en què l'expansió del seu culte en els segles medievals es deu, sobretot, a l'important devoció que generaven les seves relíquies. Aquestes van assolir un gran protagonisme en els relats hagiogràfics medievals, atès que eren moltes les comunitats que posseïen santes despulles del Precursor. A França eren importants les conservades a Saint-Jean d'Angely, Amiens i Nemours¹⁰⁰⁶. Les del cap van ser especialment venerades. Diuen les fonts hagiogràfiques que el cap del Baptista s'havia trobat al segle IV. Segons alguns d'aquests textos, havia estat enterrat per Herodies i Salomé a Jerusalem, on el van descobrir dos monjos l'any 391. Altres relataven que es va localitzar a Èmesa —l'actual Homs (Síria)— dins una hídria amagada al mur d'una casa. D'allà es va traslladar a Constantinoble, indret on va restar per venerar-lo i on se'l documenta al segle XII. Arran de la croada de 1204 van aparèixer una gran quantitat de cranis del Baptista, en un nombre que a finals de l'edat mitjana s'elevava, com a mínim, a dotze. Entre tots, el més popular era el conservat a Amiens, que atreïa gran quantitat de pelegrins per les seves propietats contra l'epilèpsia, la febre, el mal de cap i de gola, i fins i tot la depressió, i al qual s'associava alguna llegenda autòctona sobre la seva translació¹⁰⁰⁷. D'altra banda, a Gènova encara avui es conserva la que es considera la safata sobre la qual Salomé va presentar a Herodies el cap del Baptista¹⁰⁰⁸.

Fins i tot a Lleida va poder arribar una relíquia important, tot i que potser no equiparable a les fins ara comentades. Es tracta d'un fragment del cap del Baptista que la reina Maria de Castella, muller del Magnànim, va llegar el 1458 al monestir de Sant Domènec de la ciutat, juntament amb una costella de santa Caterina. La de la santa es trobava dins un luxós reliquiari «de vericle redo a manera de got en que ha dotze perles menudes, dos balaixs. Dos çaffirs encastats en or al damunt a manera d'espiga o tabernacle», mentre que la relíquia del Baptista era un ós que es custodiava dins d'una caixeta quadrada d'or, la qual es trobava dins d'un reliquiari «d'argent que's tanca ab dos portes»¹⁰⁰⁹. Malauradament, no posseïm més referències sobre aquesta important relíquia que, en principi, cal deduir que va arribar al monestir lleidatà i que va contribuir a la consolidació i difusió del culte al sant a la ciutat.

¹⁰⁰⁵ Sobre les representacions iconogràfiques del sant vegeu MASSERON 1957; ALCOY 1989 47-52; LANGÉ-PACCIAROTTI-FRANGI 1996; GÓMEZ 2001, 407-422.

¹⁰⁰⁶ WHITE-LE GOFF 2007, 75.

¹⁰⁰⁷ CORBLET 1864, 9-15.

¹⁰⁰⁸ Sobre aquestes qüestions, vegeu BAERT 2003-2005, 8-41; BAERT 2007, 91-125.

¹⁰⁰⁹ TOLEDO 1961, 20-21, núm. 10, 15, 22 i 23.



L'arrelament de la devoció dels lleidatans s'atesta fins i tot en la gestació d'una llegenda autòctona al·lusiva a Salomé, i que deia que la jove va trobar la mort ballant sobre un gèlid riu Segre: en trencar-se la superfície gelada, el gel va acabar decapitant-la¹⁰¹⁰. Un possible reflex d'aquest clima espiritual que es perllongava cap al món del llegendari i la pietat populars el trobem el 1674 en l'inventari de béns de Felip de Riquer, veí de la parròquia de Sant Joan, que entre les diferents pintures que embellien el seu habitatge en posseïa una amb «la dansa de Salomé»¹⁰¹¹.

Si passem a l'anàlisi dels diferents compartiments, l'Anunci a sant Zacaries es conservava el 1925 a Roma, a la col·lecció de Roberto Longhi¹⁰¹². Bona part de les pintures aplegades pel cèlebre historiador italià avui es custodia a la Fondazione Roberto Longhi (Florència), però no és el cas la nostra taula, del que deduïm que se'n devia desprendre en un moment indeterminat¹⁰¹³. A la informació conservada a l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona s'hi pot llegir «Mario Perotti núm. 1976. Galleria Vitt. Eman. (aug. Piazza Scala). Milano. Tlf: 370.563»¹⁰¹⁴, fet que segurament va donar peu a Gudiol i Alcolea a pensar que la taula es trobava en aquell moment en una col·lecció de Milà¹⁰¹⁵. És molt probable que no fos així, ja que aquesta informació segurament correspon a una referència d'arxiu de la Fondazione Federico Zeri, on hi ha una bona col·lecció d'imatges efectuades per l'esmentat Mario Perotti.

Amb aquest compartiment s'iniciava el cicle dedicat al Precursor (fig. 255). La taula es troba dividida en dos nuclis d'atenció perfectament diferenciats, separats per una mena d'envà que els delimita i els fa independents. El resultat és la visió de dues accions que semblen simultànies en el temps i que es presenten a l'espectador a través de dos arcs de mig punt, el de la dreta, força rebaixat. A l'estança de l'esquerra apreciem un grup de personatges masculins agenollats en plena oració, mentre dos més, dempeus, gesticulen i conversen animadament. L'espai representat, un temple, és de planta poligonal i es cobreix amb una volta de creueria que recolza sobre mensules. Al mur del fons detectem una obertura que dona a l'exterior i que deixa veure una mena de paisatge o verger amb un xiprer, una tanca i altres elements vegetals.

¹⁰¹⁰ GILI 1948; CURCÓ 1997, 79-83; LLADONOSA 2007, 466.

¹⁰¹¹ LLADONOSA 2007, 492.

¹⁰¹² MAYER 1925, 213.

¹⁰¹³ Segons ens ha informat amablement Andrei Bliznikov, responsable de la biblioteca de la Fondazione Roberto Longhi de Florència, no hi ha rastre sobre com la taula va abandonar la col·lecció, la qual cosa indica que potser ho va fer poc després de la publicació de l'article de Mayer.

¹⁰¹⁴ IAAH, clixé Mas: G/-67960.

¹⁰¹⁵ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 187, cat. 541.

A l'espai de la dreta és on se situa el nucli principal de l'acció, ja que mostra el moment en què l'arcàngel Gabriel es va aparèixer a sant Zacaries per anunciar-li que seria pare. L'acció es desenvolupa en una estança presidida per un altar amb tabernacle al qual s'arriba a partir de tres esgraons. Zacaries va ricament abillat amb una alba blanca, a més d'una peça de roba amb decoracions de brocat i una capa que li cobreix les espatlles i el cap. És un venerable ancià de llarga i espessa barba, que duu el nimbe poligonal que l'identifica com a personatge de l'Antiga Llei. Efectua un gest de salutació amb la mà esquerra, mentre amb la dreta sosté les cadenes d'un encenser d'aparença ben gòtica. Sant Gabriel, que duu un nimbe circular, se li apareix sobre uns núvols fistonejats i va abillat com a diaca amb alba, túnica i estola. Amb la mà esquerra toca a Zacaries, mentre que amb la dreta l'assenyala en un gest que simbolitza la notícia que li estava comunicant en aquell moment. L'acció es desenvolupa en un espai que arquitectònicament és similar al de la banda esquerra del compartiment, igualment cobert amb volta de creueria, tot i que amb una planta que sembla trapezoïdal.

Tots els elements descrits s'ajusten al relat que es fa de l'episodi a l'Evangeli de sant Lluc (1, 5-20), i això demostra que el pintor, el mentor o l'iconògraf van seguir directament el relat evangèlic. El text diu que en temps d'Herodes, rei de Judea, hi havia un sacerdot de la classe d'Abià anomenat Zacaries. Era el marit d'Isabel, que pertanyia a l'estirp d'Aaron. L'evangeli els descriu com dues persones d'avançada edat, justes davant de Déu i lliurades al compliment de tots els manaments i les observances del Senyor. Tanmateix, no van tenir fills com a conseqüència de l'esterilitat d'ella. Un dia, mentre Zacaries complia amb les seves obligacions com a sacerdot, se li va aparèixer l'arcàngel Gabriel al costat de l'altar de l'encens, que es trobava dins un santuari aïllat, i on Zacaries havia entrat seguint el ritual dels sacerdots. Mentre, a fora, la multitud continuava pregant i rendint culte. El sacerdot es va espantar per l'aparició angèlica, però Gabriel el va calmar, el va confortar i li va comunicar que les seves pregàries havien estat escoltades per Déu, ja que ell i la seva muller serien pares, per fi, d'un nen a qui posarien el nom de Joan. Zacaries va dubtar de la paraula de Gabriel, ja que no s'explicava la bona nova essent ell i la seva dona persones de tan avançada edat. Davant la seva incredulitat, l'arcàngel li va acabar dient que restaria mut per haver-se resistit a creure el que li havia anunciat.

Com veiem, ens troben davant un tema integrat dins l'Antic Testament que, tanmateix, suposa una transició cap a la Nova Llei. La *Llegenda Daurada* de Jacopo da Varazze recull l'episodi amb



completa fidelitat al text evangèlic¹⁰¹⁶, i el mateix podem dir d'un altre dels divulgadors de l'episodi a l'edat mitjana, sant Vicenç Ferrer, que va glossar la llegenda hagiogràfica del Baptista en un dels seus cèlebres sermons. Pel que fa a l'anunci a Zacaries, el frare valencià va apuntar que: «E veus que hun dia Zacaries anà al temple per fer oració, e, axi com fahia oració, l'àngel Gabriel li apparech al cap del altar, e Zacaries hacne terror. "Ne timeas, Zacaria". E sapiats que doctrina és certa que quan appar l'àngel bo o la ànima a qualque persona, tantost le dóna terror, car la earn no u pot sostenir; mas, tantost aconsole la persona; e per ço: "No temats"»¹⁰¹⁷. Quant a la seves representacions plàstiques, és un dels episodis habituals en els cicles dedicats al Precursor en els retaules executats a la Corona d'Aragó en els segles medievals. El trobem, per exemple, al retaule de sant Gabriel de la catedral de Barcelona (cap a 1390), antigament atribuït a Borrassà i actualment relacionat amb Pere de Valldebriga¹⁰¹⁸, en què es focalitza l'atenció de l'espectador en el mateix anunci ocorregut dins el santuari de l'encens, prescindint d'aquest segon espai que al compartiment lleidatà mostra a la «multitud de fidels» que pregaven a l'exterior.

El cicle joanista continuava amb el compartiment dedicat a la Visitació (fig. 256). La primera notícia que posseïm sobre aquesta taula ens l'ofereix Chandler Rathfon Post, que la va poder veure a Sevilla a la col·lecció de Miguel Sánchez-Dalp Calonge (1871-1961), comte de Las Torres de Sánchez-Dalp¹⁰¹⁹. Sabem que encara la posseïa el 1935, segons atesta una fotografia de l'Institut Amatller d'Art Hispànic¹⁰²⁰. La col·lecció es conservava al seu palau de la plaça Duque de la Victoria, que va ser anorreat poc després la mort del comte el 1961. A partir d'aquell moment, el conjunt d'obres aplegades per Sánchez-Dalp va ser repartit entre diferents membres de la família, que encara en conserven una part¹⁰²¹. No sabem si el col·leccionista

¹⁰¹⁶ VORÁGINE 1982, I, 335-336. Per a la versió catalana d'aquesta font, vegeu KNIAZZEH-NEUGAARD 1977, III, 318.

¹⁰¹⁷ FERRER 1971-1988, II, 15.

¹⁰¹⁸ ALCOY 1991-1993, 346, fig. 13.

¹⁰¹⁹ POST 1938, 302, fig. 100. És important remarcar que, en el moment de la seva publicació, l'historiador nord-americà considerava que aquest compartiment podia formar part del deslloriat retaule de Montanyana.

¹⁰²⁰ IAAH, clixé C82871. En una publicació de José Camón Aznar del 1966 encara s'esmenta com integrada en la mateixa col·lecció (CAMON 1966, 458).

¹⁰²¹ Agraïm aquesta informació a Ignacio Hermoso, assessor tècnic de Conservació i Investigació del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Una breu descripció de la col·lecció, de l'any 1930, la trobem a ROMANO 1930, 35-37, en què es menciona que «los primitivos españoles [de la colección] representan las escuelas catalana, aragonesa, andaluza, castellana y valenciana» (pàg. 36), sense que es doni cap informació concreta sobre la taula del retaule de Sant Joan. Pel que fa a la figura del comte, vegeu SALAS 2002, 398-399.

tenia un interès especial per l'artista ribagorçà, ja que posseïa una segona obra d'ell, un Sant Sopar avui custodiat a la col·lecció Lladó de Madrid¹⁰²².

L'escena mostra la composició habitual en l'època, amb un grup de quatre personatges a primer terme integrat per Maria i la seva cosina Isabel, la mare de sant Joan Baptista, a més dels seus respectius esposos, Josep i Zacaries. Les dues santes dones centren la composició. Maria duu un nimbe de cercles concèntrics, vesteix túnica i mantell, i agafa amb una mà Isabel, mentre recolza l'altra sobre el seu braç dret. Isabel, amb nimbe poligonal que l'identifica com a personatge de l'Antiga Llei, col·loca la mà sobre el ventre de Maria. Duu també túnica i mantell, així com una toca que li cobreix el cap. Sant Josep apareix caracteritzat com un home d'avançada edat, amb llarga barba i amb un bastó que li serveix d'ajuda per caminar. Zacaries apareix emplaçat a la porta de l'edifici de la banda dreta de la composició. Tots dos duen nimbes poligonals. El segon gesticula sorprès per l'aparició teofànica de la part superior, en què veiem Déu Totpoderós sobre uns núvols fistonejats sostenint l'orbe terrestre, acompanyat de dos àngels i enviant un colom que simbolitza la concepció del Baptista. La composició s'ha resolt de forma bastant satisfactòria, ubicant els personatges en un espai creïble i en certa forma ben dimensionat. Darrere del grup principal apareix una tanca per sobre de la qual s'intueix un verger amb xiprers i vegetació diversa, mentre que a l'edifici de la banda dreta del qual emergeix Zacaries, destaca una finestra on advertim la presència gratuïta d'una dona adormida.

L'episodi s'inspira en el relat de sant Lluç (Lluc 1, 39-45), font que la composició segueix de forma bastant fidel¹⁰²³. Ens trobem davant d'una de les escenes habituals en retaules dedicats a Maria i la infància de Crist, tot i que en aquest cas pren una dimensió diferent gràcies al protagonisme d'Isabel i Zacaries, pares de sant Joan Baptista, ja que l'acció representa l'Encarnació i anuncia la santificació del Precursor. El text evangèlic narra la visita de Maria a la seva cosina Isabel, que residia a Judea. En entrar a la casa la va saludar afectuosament, i tan bon punt Isabel va sentir la salutació de Maria, l'infant que duia al seu ventre, Joan, va saltar dins les seves entranyes. És també el moment en què Isabel va pronunciar les cèlebres

¹⁰²² *La Corona* 2006, 226, amb reproducció en color.

¹⁰²³ A la *Llegenda Daurada* de Jacopo da Varazze es comenta sobre aquest episodi: «Cuando estaba Isabel en el sexto mes de su embarazo, la Bienaventurada María, que ya había concebido en su seno al Señor, vino, como virgen fecunda, a visitarla, con el fin de darle la enhorabuena por haber superado su esterilidad y para prestarle ayuda, puesto que, siendo vieja como era y dado el estado en que se hallaba, la iba a necesitar. Al llegar a ella y saludarla, san Juan, lleno repentinamente del Espíritu Santo, al sentir ante él la presencia del Hijo de Dios, inundado de alegría se conmovió dentro del vientre de su madre» (VORÁGINE 1982, I, 336-337). Cfr. DULAEY 2007, 50-52.



paraules: «Ets beneïda entre totes les dones i és beneït el fruit de les teves entranyes» (Lluc 1, 42). L'Evangelí diu que «Elisabet quedà plena de l'Esperit Sant», esment que suposa el fonament textual per a la visió teofànica que apareix al compartiment del retaule de Sant Joan¹⁰²⁴.

En la nostra pintura destaca la presència de sant Josep, que no s'esmenta al text de Lluc ni als evangelis apòcrifs. Es tracta d'un detall força arrelat a la tradició plàstica del moment, i la seva inclusió entronca amb la tradició de les *Vitae Christi* medievals, ja que en textos com les *Meditationes Vitae Christi*, Josep apareix formant part de l'esdeveniment¹⁰²⁵. En aquest cas no pot establir-se un vincle directe entre text i imatge, però paga la pena fer palesa la correlació. Quant als paral·lels, no trobem cap obra dins el catàleg de Garcia o dels seus deixebles que pugui posar-se directament en connexió. Tot i això, el grup central de Maria i Isabel presenta similituds amb l'escena homònima que apareix als retaules d'Enviny (Hispanic Society of America), Abella de la Conca, Son, Vilac (Musèu dera Val d'Aran) i Roda d'Isàvena, tots executats per Pere Espallargues. En el cas del Mestre de Vielha, podria citar-se la Visitació de Vilac (Musèu dera Val d'Aran).

Pel que fa al Naixement del Baptista (fig. 257), a dia d'avui es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya i és una de les quatre taules que van ingressar al museu el 1907 des de Benavent de Segrià. L'escena presenta una composició ben habitual en la pintura dels segles del gòtic. Isabel, que duu nimbe poligonal, apareix estirada sobre un llit encaixat amb cobricel ubicat de forma paral·lela al pla pictòric. L'assisteixen un grup de cinc parteres o serventes que li porten ous, pa, beguda i una au cuinada. A primer terme, advertim la presència de tres dones més, dues d'elles assegudes, que netegen i preparen el nou nat a l'escalfor d'un brasero. La del centre és Maria, que vesteix una senzilla túnica i un mantell, que identifiquem perquè va nimbada. Sosté en braços Joan, que també duu nimbe. L'acció transcorre en una estança coberta amb un senzill embigat de fusta, i amb una obertura a la banda dreta, de la qual

¹⁰²⁴ Pel que fa a aquesta visió teofànica, el text del frare dominic menciona: «Al llegar a ella y saludarla, san Juan, lleno repentinamente del Espíritu Santo, al sentir ante él la presencia del Hijo de Dios, inundado de alegría se conmovió dentro del vientre de su madre» (VORÁGINE 1982, I, 336-337).

¹⁰²⁵ «Considerere, donchs, com la regina del món va a peu (...) ab Josep, espòs seu. Sabs qual fo la sua companyia que anch no la desemparà? Certes, pobretat e humilitat e verguonya, qui és honestat de totes altres virtuts (...)» (HAUF 1987, 115). L'arrelament de la presència de Josep en les visitacions que s'executaven per aquells anys l'exemplifica un document del 1506 en què el pintor Pere Cabanes es compromet a finalitzar el retaule major de l'església de Nostra Senyora de Jesús de València. L'instrument descriu les diferents «ystories» a executar, i entre aquestes, «(...) la Visitació de Santa Elisabet e la Verge e Sen Josef aixi acompanyades com puga star (...)» (SANCHIS 1914, 120).

emergeix una de les serventes. A diferència del compartiment amb la Visitació, la composició no es troba gaire ben resolta, atès que els problemes del pintor en la configuració de la perspectiva es fan molt evidents. Ho veiem especialment en el paviment enrajolat, que segueix les receptes tradicionals de traçat d'ortogonals.

L'escena és força interessant perquè aporta molta informació sobre la quotidianitat a la baixa edat mitjana, especialment en el terreny de la indumentària i el mobiliari. Algunes d'aquestes dones vesteixen de forma ben luxosa i aparent, amb refinats vestits de generosos escots rodons, que remetent a la moda de l'època. La volada dels vestits arrenca a la cintura i arriba fins als peus, i dóna com a resultat una forma acampanada que ve donada per un verdugat, conformat per una sèrie de cercles rígids anomenats «verducs». El bust de les dames resta cenyit per cordons, mentre que les mànigues dels vestits deixen veure les camises interiors a través d'obertures laterals que es tanquen igualment amb cordons. Els darrers també s'utilitzen, en alguns casos, per relligar les mànigues a l'alçada de les espatlles¹⁰²⁶. Quant al mobiliari, destaca la presència del llit encaixat, que es remata amb un cobricel decorat amb cortinatges i teixits. Aquesta tipologia de llit elevat sobre allò que en castellà es denomina «estrado», la trobem ben atestada no només en les representacions pictòriques, sinó també a través de la documentació. És igualment interessant el detall del brasero de ferro forjat de format quadrangular, amb exemplars conservats en diferents museus catalans.

Els evangelis aporten ben poca informació sobre el Naixement del Baptista. De fet, el text de Lluc solament menciona que «quan se li va complir el temps, Elisabet tingué un fill» (Lluc 1, 57). Aquesta manca de detalls va motivar que artistes i promotors de retaules se servissin d'un episodi similar a l'hora de definir plàsticament el naixement del fill d'Isabel i Zacaries, el Naixement de la Verge. En aquest darrer cas, les fonts textuais oferien més detalls, i així, per exemple, a la *Vita Christi* d'Isabel de Villena —apareguda uns anys després de l'execució del nostre retaule— es comenta que santa Anna, la mare de Maria, va ser assistida durant el part per cinc dones enviades per Déu¹⁰²⁷. Els paral·lels compositius i la presència compartida de diferents personatges en episodis diferents s'explica per un evident procés de *contagione* iconogràfica¹⁰²⁸. Pel que fa a la presència de la Mare de Déu en l'escena, el detall troba suport

¹⁰²⁶ Sobre la indumentària dels personatges representats al retaule, vegeu BERNIS 1956, 40, 42, 47 i 50-53, làm. XI, fig. 158; BERNIS 1957, 191-192, 203 i 204, làm. III; BERNIS 1970, 205-206 i 218, làm. XIV, fig. 6; BERNIS 1978-1979, I, làm. I, II, làm. XXVII, fig. 61, làm. XLI, fig. 103, làm. XLII, fig. 107.

¹⁰²⁷ VILLENA 1995, cap. III, 76. Sobre les parts vid. supra nota (on citem document de 1419 Berenguer Ferrer).

¹⁰²⁸ BESERAN 1995, 871-884.



textual en una tradició recollida per Iacopo da Varazze a la *Llegenda Daurada*, en què es comenta que Maria havia auxiliat la seva cosina Isabel quan aquesta va donar a llum: «Tres meses permaneció la Santa Virgen en casa de su prima, sirviéndola y ayudándola. Ella fue quien cuando el niño vino al mundo lo recogió con sus manos, lo sacó a la luz y como dice la Historia Escolástica, hizo con él diligentísimamente el oficio de rolla o niñera»¹⁰²⁹.

Finalment, cal assenyalar que són molt evidents els lligams de la composició amb una altra obra executada al taller de Pere Garcia, el Naixement de la Verge del retaule Montanyana (cat. 22) (fig. 276), tot i que en aquest darrer cas la solució final és menys ambiciosa pel que fa al nombre de personatges i la riquesa de la representació. Es repeteixen detalls com les dues parteres assegudes en primer terme, així com la porta que apareix a la banda dreta de l'estança, l'orientació i el tipus de llit encaixat amb cobricel i teixits ratllats, i també l'embigat de fusta. Sembla clar que s'ha partit d'un model comú afí al taller de Pere Garcia, i que retrobem en dos naixements més, un en comerç a Barcelona fa uns anys (cat. 45) (fig. 382), i l'altre conegut a partir d'una fotografia de l'Institut Amatller d'Art Hispànic (cat. 43) (fig. 375). Detectem variants en relació amb el Naixement de la Verge conservat fins al 1936 a la parròquia de Benavarri (cat. 7) (fig. 172), en què reapareix la partera sostenint un drap similar al que trobem al compartiment de Sant Joan de Lleida. El mateix podem dir de l'escena homònima del retaule de Villarroya del Campo (cat. 1), en què la partera amb el drap torna a fer acte de presència i on veiem que és santa Anna qui sosté al nadó (fig. 133). Esmentem, igualment, el Naixement de la Verge del desaparegut retaule de Santa Anna de l'Aïnsa (Osca) (cat. 39), en què advertim una composició similar, invertida, a més de la partera a primer terme, disposada a l'esquerra, la qual sosté un drap de forma anàloga a les abans esmentades (fig. 360).

Pel que fa a obres executades pels deixebles de Garcia, pot esmentar-se el Naixement de la Verge del retaule de Fonts, sobretot per la presència de les parteres en primer terme i també d'aquelles que serveixen aliments a santa Anna; i també el Naixement del Baptista d'un retaule conservat anys enrere en una col·lecció particular de Blanes (Girona), en què igualment detectem la presència de les assistentes¹⁰³⁰. Entre els treballs d'Espallargues pot citar-se un

¹⁰²⁹ VORÁGINE 1982, I, 337. Vegeu PLANAS 1989, 107-108; BESERAN 1995, 871-884.

¹⁰³⁰ VELASCO 2006a, 157 i 183, figs. 37 i 46.

dels compartiments d'un retaule antigament conservat a l'església de Capella (Osca), també desaparegut, en què les parteres tornen a fer acte de presència¹⁰³¹.

La Inscripció del nom (o nominació) de sant Joan Baptista és un altre dels compartiments avui conservats al Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. 258). L'escena representa el moment en què Zacaries, pare de sant Joan Baptista, escriu el nom del fill sobre un paper ubicat damunt un faristol. L'ancià duu nimbe poligonal i llueix uns «quevedos». Apareix darrere d'un escriptori o escriptori amb obertures laterals, sobre el qual es recolza per poder dur a terme l'acció. Darrere seu apareix un interessant arribanc amb respall decorat amb traceries, rombes i florons d'estètica gòtica. Sant Joan, amb nimbe i perfectament embolcallat, roman als braços d'un personatge que apareix representat de cos sencer, ricament abillat. Darrere d'ell esdevenen testimonis de l'acte una munió de personatges masculins, alguns dels quals dialoguen entre ells. L'acció transcorre en una estança de planta trapezoïdal, amb una porta a la banda esquerra i un finestral de perfil lobulat al mur del fons, amb dos batents de fusta, a través del qual advertim un paisatge presidit per un edifici i un pont. El paviment s'ha configurat a partir d'un enrajolat traçat a partir d'ortogonals i l'estança es cobreix amb un enteixinat de fusta format per bigues i permòdols.

L'Evangeli de Lluc (Lluc 1, 57-66) ofereix alguns detalls sobre la forma en què es va produir l'esdeveniment. El text comenta que al cap de vuit dies del naixement del Baptista es va procedir a la circumcisió del nou nat. Veïns i familiars pretenien que es digués Zacaries, com el seu pare. Tanmateix, Isabel s'hi va oposar i va manifestar que s'havia de dir Joan. Li van preguntar al pare, i aquest, que romania mut des del moment en què l'arcàngel Gabriel li va anunciar el naixement —per càstig diví i com a conseqüència de la seva incredulitat—, va demanar unes tauletes en les quals va escriure que, efectivament, el nom havia de ser Joan. Tot seguit, Zacaries va recuperar la parla i va a beneir Déu. Per contra, la *Llegenda Daurada*, malgrat que comenta àmpliament el tema de la mudesa del pare, no menciona en cap moment l'acte de Zacaries i la inscripció del nom que s'esmenta a l'evangeli¹⁰³².

A la pintura de Garcia el pare del Baptista assoleix un protagonisme idèntic i desenvolupa la mateixa acció que es detalla a les escriptures, amb la qual cosa es posa èmfasi en el miracle posterior en què va recuperar la parla. La seva mudesa donava a entendre que, en néixer una de les veus de la Nova Llei, l'Antiga havia de callar. Aquest mutisme de Zacaries va ser

¹⁰³¹ ARCO 1942, II, fig. 526.

¹⁰³² VORÁGINE 1982, I, 336-337.



interpretat pels primers exegetes com una metàfora dels profetes del poble d'Israel. Per exemple, Isidor de Sevilla va apuntar que simbolitzava el silenci de la Llei i dels profetes d'aquell temps sobre la vinguda de Crist. En definitiva, pot afirmar-se que evocava el silenci de Déu a Israel als inicis de l'era cristiana¹⁰³³. La imatge de Zacaries escrivint el nom del seu fill té aquest valor prefigurador i de lligam directe amb les escriptures, però, tanmateix, trobem algun cas —òbviament excepcional— a les representacions medievals del tema en què no és ell qui anota el nom, sinó la seva muller Isabel. Ho veiem en una miniatura —un *membra disjecta*— d'un llibre de cor fa uns anys propietat de l'*art dealer* Mortimer Brandt, atribuït a l'escola senesa i datat cap a 1345¹⁰³⁴.

Ens trobem davant d'una de les escenes habituals en els cicles dedicats a sant Joan Baptista, i que retrobem en altres conjunts pictòrics de la Corona d'Aragó executats pels volts dels mateixos anys. Un d'aquests és un grup de taules dedicades al Baptista procedents del monestir de Sixena (Osca), anònimes i de principis del segle XVI, avui conservades entre el Museo de Huesca i el Museo de Zaragoza. Una d'elles mostra l'episodi que aquí analitzem (Museo de Zaragoza)¹⁰³⁵, amb una sèrie d'interessants coincidències amb el compartiment del retaule de Sant Joan de Lleida. En línies generals, ambdues composicions sembla que troben origen en un model comú, ja que s'han estructurat de forma similar i a partir de tot un conjunt d'elements compartits. Així, a la taula de Sixena veiem com Zacaries s'ha ubicat també a la dreta, darrere d'un escriptori molt similar al de la taula lleidatana, que també presenta obertures laterals. Sant Joan és també sostingut en braços per un home que apareix al bell mig de la composició, mentre que a primer terme apareix un personatge masculí que amb les mans fa un gest similar al que trobem a la taula lleidatana. Igualment, trobem el grup de personatges que assisteixen al succés, emplaçats a la part esquerra. La configuració de l'estança també és molt similar, tot i que en aquest cas ja s'apunta un ressò classicista en les estructures arquitectòniques que la configuren. Fins i tot trobem un finestral a la part superior que recorda el que apareix a la composició de Sant Joan de Lleida.

Pel que fa al compartiment amb el Baptisme de Crist (fig. 259), juntament amb el Banquet d'Herodes, va ingressar al Museu Nacional d'Art de Catalunya el 1956, procedent de l'adquisició de la col·lecció de Maties Muntadas per part de l'Ajuntament de Barcelona. S'ha representat un dels episodis més celebrats de la llegenda hagiogràfica del Baptista, bàsicament

¹⁰³³ DULAEY 2007, 44-45.

¹⁰³⁴ BOBER 1966, 38, cat. 17.

¹⁰³⁵ POST 1941, 134-139, fig. 59.

perquè també hi participa Crist. Jesús centra la composició i apareix dempeus dins el riu Jordà, nu, únicament abillat amb un perizoni i ajuntant les mans en senyal de pregària i introspecció. L'aigua del riu s'ha executat a partir d'una combinació de bandes de diferent tonalitat i pinzellades rectes, amb la qual cosa s'aconsegueix un interessant efecte de moviment descendent. A la dreta de l'espectador, en una de les ribes, apareix sant Joan, agenollat i vessant sobre el cap de Crist l'aigua que simbolitza el bateig. Va nimbat i duu una túnica de pell de camell que li cobreix completament el cos, a més d'un mantell de color vermellós que, per efecte del vent, se suspèn en l'aire a l'alçada del cap de forma un xic forçada. Joan vessa l'aigua amb un gerro de ceràmica afí a les produccions de Manises quatrecentistes¹⁰³⁶. A la riba de l'esquerra, retirats a un segon pla, apareixen dos àngels abillats com a diaques que sostenen els vestiments de Crist. A l'igual que la resta de personatges, duen nimbes de cercles concèntrics efectuats amb la tècnica del pastillatge daurat. Presenten les ales desplegadas i alçades. A la part superior de la composició apareix una visió teofànica envoltada de núvols fistonejats, dins de la qual trobem Déu Pare sostenint l'orbe terrestre, a més de dos serafins amb les ales desplegadas i el colom de l'Esperit Sant, que descendeix en direcció a Crist. Al fons se situa una ciutat emmurallada de complexa configuració arquitectònica a base de muralles, torres i bestorres. La línia d'horitzó és força elevada, i d'aquí que resti poc espai per a la representació d'aquesta urbs i, alhora, del cel amb els núvols protuberants i esponjosos.

L'episodi del Baptisme de Jesús troba la seva base canònica als quatre evangelis (Lluc 3, 21-22, Mateu 3, 13-17, Marc 1, 9-11 i Joan 1, 29-31). Joan duia ja un temps predicant la paraula de Déu i batejant els seus seguidors. Jesús va decidir anar a Natzaret per ser batejat pel fill d'Isabel i Zacaries, però Joan en un principi va intentar excusar-se —«sóc jo el qui necessita ser batejat per tu, i tu véns a mi!» (Mateu 3, 14)—, però per obediència va acabar accedint. En general, tots els evangelis destaquen dos fets importants en l'episodi: d'una banda, la purificació al riu Jordà i, de l'altra, la Teofania, és a dir, l'aparició del Totpoderós per reafirmar que aquell que es batejava era el seu Fill. El text de Lluc, per exemple, destaca que mentre Jesús pregava el cel es va obrir i l'Esperit Sant va baixar cap a Crist en forma visible, com un colom, mentre una veu va dir des del cel: «Tu ets el meu Fill, el meu estimat; en tu m'he complagut». La funció teològica d'aquesta Teofania és múltiple. És evident que s'aconsegueix distingir Jesús en relació amb la resta de cristians, ja que és Déu qui reafirma i confereix caràcter messiànic a l'acte que s'està duent a terme. A més, serveix per deixar ben clar que Jesús no era com la resta de deixebles o seguidors de Joan, als quals també havia batejat.

¹⁰³⁶ BARRACHINA 2013, 19.



L'aparició del Totpoderós posa de manifest la divinitat del Fill de Déu, i ho referma la presència del colom de l'Esperit Sant. L'escena no cal dir que emfasitza la importància del Baptisme en la Nova Llei, que substituïa la circumcisió dels jueus i de l'Antic Testament. Per tant, no només s'està representant un episodi de la vida de Jesús, sinó un dels sagraments més importants de la fe cristiana, aquell que facilita l'ingrés a la comunitat de Déu¹⁰³⁷.

El compartiment de Sant Joan de Lleida segueix fidelment les fonts evangèliques, com en general ocorre en totes les representacions medievals del tema. S'està emprant un esquema iconogràfic ja consolidat en exemplars trescentistes, com, per exemple, el del retaule de Sant Llorenç de Morunys de Pere Serra. Al segle XV el retrobem en algunes obres de Bernat Martorell, com els retaules de Cabrera de Mar i Vinaixa, així com al retaule de Guimerà, de Ramon de Mur¹⁰³⁸. En qualsevol cas, ens interessen especialment els lligams amb una obra de l'entorn aragonès, un dels compartiments d'un retaule dedicat al Baptista atribuït a Domingo Ram, conservat actualment al Metropolitan Museum of Art (Nova York, EUA)¹⁰³⁹. Certament, les vinculacions són intenses i demostren, probablement, l'existència d'un model comú que segueixen ambdós pintors. És important posar de relleu que no es tracta de l'únic exemple en què l'obra de Ram i Garcia es troba lligada per models comuns, com veurem en analitzar els compartiments del Banquet d'Herodes i el sant Miquel del retaule lleidatà, que també troben respectius ressons en l'obra del pintor de Calataiud. Cercant referents més propers, veiem com un dels deixebles de Pere Garcia, el Mestre de Vielha, va manllevar la mateixa composició en un retaule de procedència desconeguda conservat anys enrere en una col·lecció de Blanes¹⁰⁴⁰. Més genèriques, tot i que no menys interessants, són les concomitàncies que es detecten amb el compartiment homònim del retaule d'Ejea de los Caballeros (Saragossa)¹⁰⁴¹, executat per un membre del taller de Blasco de Grañén.

D'altra banda, i com a detall comú en alguns dels exemples citats, destaca la presència dels dos àngels, no inclosa ni als evangelis canònics ni als apòcrifs. Arribats del cel, actuen com a

¹⁰³⁷ SQUILBECK 1966-1967, 69-116.

¹⁰³⁸ Vegeu, respectivament, GUDIOL-ALCOLEA 1986, cat. 133, 377, 392 i 298.

¹⁰³⁹ SOBRE 1981, 104, fig. 15.

¹⁰⁴⁰ Les similituds se situen en diferents nivells. En primer lloc, veiem com en ambdues taules es representa una ciutat emmurallada al fons dret de la taula. El riu, amb un traçat similar en ambdós casos, desemboca de forma oberta a primer terme, just a l'indret en què es va col·locar la figura de Crist. El gest i la posició del Baptista, agenollat al marge dret del riu, és comuna en tots dos exemples, com el dels àngels que sostenen les robes de Crist, emplaçats al marge contrari. Així mateix, remarquem la manera similar en què estan elaborades les roques que delimiten els marges del riu, de forma trencadissa i naturalesa irreal. L'única diferència que hi constatem és la visió teofànica de Déu Totpoderós, que no apareix al retaule del Mestre de Vielha. Vegeu VELASCO 2006a, 181-185, fig. 46.

¹⁰⁴¹ Vegeu una reproducció a LACARRA 2004a, 65, fig. 26.

diaques-assistents durant el sagrament. La seva presència la dictaria la litúrgia contemporània, de la qual en són un reflex, ja que sostenen una peça de roba que podria simbolitzar l'alba blanca amb la qual es revestien els catecúmens després de la immersió¹⁰⁴². Tanmateix, la seva presència algun cop s'ha posat en relació amb aquells àngels que després de les temptacions de Jesús al desert es van quedar amb Ell per assistir-lo (Mateu 4, 11)¹⁰⁴³.

La Decapitació de sant Joan Baptista és un altre dels quatre compartiments adquirits als antiquaris Marquès i Català l'any 1907, i avui es custodia al Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. 260). Juntament amb el Banquet d'Herodes és una de les taules amb més qualitat i més ben resoltes del conjunt. Mostra la decapitació del sant, i ho fa amb una cruesa notable. La protagonista de l'acció és Salomé, que apareix al bell mig de la composició. Va ricament abillada amb un vestit cenyit de cintura cap amunt, i de forma acampanada a la meitat inferior gràcies al verdugat. Sosté una safata amb el cap del Baptista, que ja ha estat decapitat. El cos del sant resta sense vida emergint d'una finestra de l'edifici de l'esquerra. Aquesta finestra s'obre amb un curiós mecanisme integrat per una trapa i una politja que acciona un personatge des d'una segona finestra superior. Advertim encara la presència del botxí, espasa en mà. Una munió d'homes i dones han assistit al tràgic succés, tots vestits de forma elegant. L'esdeveniment adquireix un aire festiu gràcies a la presència d'un músic que fa sonar un tamborí i una flauta de canya recta. No manquen els detalls anecdòtics que trobem en altres parts del retaule, en aquest cas el gosset de primer terme i el conjunt de dones que apareixen a l'edifici del fons emplaçades dins un mirador o *belvedere*.

Els evangelis que esmenten l'episodi són el de Mateu (14, 3-12) i el de Marc (6, 14-29). També el recull l'historiador Flavi Josep a les seves *Antiguitats Judaiques* (Ant. 18, 117-119), Pere Comestor a la *Història Escolàstica* i Iacopo da Varazze a la *Llegenda Daurada*, entre altres¹⁰⁴⁴. Herodes Antipas, el tetrarca de Galilea, havia repudiat la seva muller i convivia amb Herodies, que era la seva neboda i esposa del seu germà Filip. Sant Joan criticava obertament aquesta unió incestuosa i va recriminar a Herodes que no li era lícit viure amb la muller del seu germà. El tetrarca es va enutjar i va muntar en còlera gràcies a la influència d'Herodies, motiu pel qual va ordenar l'arrest de Joan i el seu empresonament a Maqueront. Amb això també evitava que Joan continués amb la seva prèdica al poble, sobre el qual exercia un gran ascendent i influència. Herodies odiava Joan i el volia fer matar, però no li era possible perquè Herodes

¹⁰⁴² LAHOZ 1996, 86.

¹⁰⁴³ CABROL-LECLERQ 1910, col. 365.

¹⁰⁴⁴ DELORME 1997, 293-311; FOCANT 2001, 334-353; DULAEY 2007, 55-57.



sabia que el Baptista era un home just i estimat pel poble i, per tant, el respectava i el mantenia amb vida. Un cop empresonat, Herodies va continuar pressionant Herodes. Així, coincidint amb la festa d'aniversari del segon que es va organitzar a Galilea, la filla d'Herodies i Felip, Salomé, va dansar i ballar davant els convidats. Ho va fer amb tanta bellesa i gràcia que Herodes va prometre concedir-li el que volgués. Herodies va aconsellar a la seva filla que demanés el cap del Baptista, i que li portessin en una safata. Herodes es va entristir, però a causa del jurament que havia fet davant els convidats va acabar accedint i va enviar un guarda amb l'ordre de portar el cap de Joan. El guarda va anar a la presó i el va decapitar. Després va dur el cap en una safata, el va donar a la noia i aquesta el va lliurar a la seva mare.

Si ens fixem atentament en el desenvolupament de la història, veurem que l'escena aquí representada s'ajusta, poc més poc menys, amb al relat evangèlic de Marc (6, 27-28). Veiem que Salomé ja duu a les mans la safata amb el cap del Baptista, de la qual cosa deduïm que el soldat o guarda —el personatge de l'esquerra que brandeix l'espasa—, ja li ha lliurat. La imatge de Salomé duent el cap del Precursor en una safata és una de les més cèlebres del cicle de sant Joan, atès que tots dos elements es van venerar com a relíquies en diferents indrets¹⁰⁴⁵. De fet, i com ja hem apuntat més amunt, tenim constància que a Lleida en va arribar una gràcies a una donació de la reina Maria de Castella, esposa del Magnànim, que el 1458 va manifestar la voluntat de llegar dues importants relíquies al convent de dominics de Lleida, una costella de santa Caterina i una relíquia del cap de sant Joan Baptista¹⁰⁴⁶. La importància del culte de caps i safates —se'n conservaven diversos arreu— va tenir un ressò en les manifestacions artístiques des del segle XII, en què documentem representacions antropomorfes i arquetípiques d'aquests elements, sempre combinats i en superfícies circulars que evocaven la pròpia forma de la safata¹⁰⁴⁷.

D'altra banda, la munió d'homes i dones encapçalats per aquell que fa sonar una flauta i el tamborí al·ludeixen a la festa d'aniversari d'Herodes, que, com acabem de veure, s'esmenta explícitament a les fonts. A aquests elements que poden associar-se directament a les fonts textuais, se n'hi afegeixen d'altres que procedeixen de la quotidianitat quatrecentista, com les dones que apareixen al mirador de l'edifici del fons. Aquest tipus de personatges que esdevenen testimonis secundaris d'esdeveniments hagiogràfics són habituals en els retaules del moment, i cal associar-los a les «dones finestreres» de les que contínuament parla

¹⁰⁴⁵ BAERT 2003-2005, 8-41; BAERT 2007, 91-125.

¹⁰⁴⁶ TOLEDO 1961, 20-21, núm. 10, 15, 22 i 23.

¹⁰⁴⁷ BAERT 2007, 97-98.

Francesc Eiximenis al seu *Llibre de les dones*. El franciscà les descriu com dones poc venturoses, desocupades i tafaneres. Les seves connotacions negatives són evidents i poden extrapolar-se a les que va representar Garcia en aquest compartiment del retaule, ja que sembla que assisteixen impassibles al martiri d'un sant.

Altrament, al retaule lleidatà es va optar per mostrar en dos compartiments diferenciats la decapitació del sant i el posterior banquet d'Herodes, tal com ho trobem en nombrosos retaules catalans de la baixa edat mitjana. Per exemple, al de sant Joan Baptista i santa Margarida d'Alcover (Tarragona), en un dels retaules del santuari de Tobed (Saragossa), o al del castell de Santa Coloma de Queralt (Tarragona), entre altres¹⁰⁴⁸. En canvi, altres cops es va optar per sintetitzar tots dos episodis en una sola taula¹⁰⁴⁹, cas d'un retaule dedicat al Baptista atribuït al Mestre de Vielha¹⁰⁵⁰, i també de tres obres sorgides de l'obra de Bernat Martorell, el retaule de Sant Joan Baptista de Cabrera de Mar, els dels sants Joans de Vinaixa i una predel·la conservada al Museu Episcopal de Vic¹⁰⁵¹. També ho veiem en un compartiment de retaule procedent del monestir de Sixena conservat al Museo de Huesca (inv. 22), de principis del segle XVI¹⁰⁵². Pedro Berruguete va optar per aquesta opció al retaule de Santa María del Campo (Burgos), en què va atorgar un gran protagonisme a la decapitació, que apareix en primer terme, mentre que el banquet el va ubicar al fons, de forma gairebé imperceptible, amb la qual cosa se'ns mostra una certa simultaneïtat més fidel al text evangèlic¹⁰⁵³.

Cal recordar que la festa de la degollació del Baptista sembla que va ser instituïda per l'Església per commemorar quatre fets: la pròpia decapitació, la crema del seu cap, la recollida i descoberta dels sants ossos, i, finalment, el trasllat d'un dels seus dits a una església construïda en honor del sant¹⁰⁵⁴. Precisament, és important posar en relleu que la parròquia de Sant Joan de Lleida no celebrava la seva festa principal el 24 de juny, data del naixement del Baptista, sinó el 29 d'agost, dia de sant Joan Degollat¹⁰⁵⁵, la qual cosa atorga una dimensió especial a l'escena que aquí analitzem. Es tracta d'una devoció ben estesa a l'edat mitjana i la ciutat de

¹⁰⁴⁸ Vegeu, respectivament, GUDIOL-ALCOLEA 1986, cat. 45, 104 i 156.

¹⁰⁴⁹ Pel que fa a la combinació entre ambdós passatges en una sola taula, vegeu els exemples que cita ALCOY 1995b, 752-754.

¹⁰⁵⁰ VELASCO 2006a, 185, fig. 46

¹⁰⁵¹ RUIZ 2002, 15, 21 i 29.

¹⁰⁵² DONOSO 1968, 29.

¹⁰⁵³ SILVA 2001, làm. 53.

¹⁰⁵⁴ VORÁGINE 1982, II, 547.

¹⁰⁵⁵ LLADONOSA 2007, 479.



Lleida no en va restar al marge, ja que al claustre de l'antiga catedral hi havia una capella amb aquesta advocació¹⁰⁵⁶.

A l'igual que el compartiment del Baptisme, el del Banquet d'Herodes és un dels dos que van ingressar al Museu Nacional d'Art de Catalunya a partir de l'adquisició de la col·lecció Muntadas el 1956 (fig. 261). Sense cap mena de dubte, es tracta de la taula que ha tingut més fortuna entre els especialistes, de sempre reproduïda per la gran quantitat de detalls que mostra sobre la quotidianitat, els banquets aristocràtics i el luxe a la baixa edat mitjana. Novament, la protagonista de l'episodi és Salomé, que centra la composició a primer terme i subjecta amb les dues mans la safata amb el cap del Baptista. Duu un luxós vestit de brocat amb un verdugat. Just davant seu, s'agenolla un home que duu un bonet i vesteix una mena de gipó amb caputxa, i que sembla que demana quelcom als monarques que presideixen l'esdeveniment. Darrere de Salomé apareixen un grup de dones amb riques vestidures — igualment amb verdugats—, que s'assemblen a les ja descrites en altres compartiments del conjunt. Una d'elles sosté un curiós ventall de plomes d'au.

En un segon pla apareix un grup de personatges masculins encapçalat per un músic que fa sonar una flauta de canya recta i un tamborí, i just al darrere, un tinell decorat amb losanges motllurats de filiació gòtica i amb diferents prestatges en què s'exhibeix una vaixela integrada per safates, pitxells i altres peces d'aixovar metàl·lic de tipologia variada. Els homes es cobreixen els caps amb bonets ajustats, alguns dels quals es complementen amb plomes. L'escena representa una festa presidida per dos personatges que apareixen davant una taula perfectament parada, el tetrarca Herodes i la seva companya Herodies, que duen corones daurades efectuades amb la tècnica del pastillatge de guix. La seva noblesa també s'adverteix pel teixit de brocat o dosser que s'ubica al seu darrere, que les distingeix encara més. Ella duu una toca de tela molt fina, mentre que Herodes mostra sota la corona un barret de pell animal. Quant a la taula, és senzilla i se sustenta sobre dos petges ubicats als extrems. Es cobreix amb unes tovalles que presenten un motiu escacat, i a sobre es presenten pans i viandes sobre plats i safates. Pel que fa a l'estança que emmarca l'acció, s'ha configurat de forma similar a altres del mateix retaule, a partir d'un paviment enrajolat traçat amb ortogonals. En aquest cas, el pintor ha volgut cobrir l'espai amb una volta de canó molt rebaixada, de desajust perspectiu evident. Al mur del fons, l'estança s'obre a l'exterior gràcies a un finestral que deixa

¹⁰⁵⁶ VELASCO 2008f, 483.

veure el mar i algunes naus, un detall no mancat de l'efectisme habitual en la pintura gòtica d'arrel flamenquitzant.

Juntament amb el Baptisme de Crist, el Banquet d'Herodes és un dels episodis més cèlebres del cicle de sant Joan Baptista. En analitzar l'escena de la decapitació del sant, ja ens hem referit a les fonts textuais que donen suport a aquesta representació pictòrica, entre les quals destaquen els evangelis de Mateu i Marc, així com el relat de Flavi Josep. Com a l'escena del martiri, el pintor ha seguit de forma genèrica el que diu el text. Ha representat una escena festiva, ja que les fonts mencionen que el succés amb el cap del Baptista i la dansa de Salomé es van produir durant la festa d'aniversari d'Herodes. El text de Marc (6, 21) esmenta que hi van assistir els alts funcionaris del tetrarca, els quals cal identificar amb els personatges masculins de davant el tinell. Tots dos evangelis fan al·lusió al ball de Salomé, que va enlluernar Herodes i els seus convidats. A la taula no s'ha representat l'instant del ball¹⁰⁵⁷, sinó el moment en què Salomé presenta el cap del Baptista a la seva mare Herodíes. Amb tot, el ball resta implícit a través de la presència del músic, ja que el tamborí i la flauta que fa sonar són elements que acompanyaven i marcaven el ritme. No cal insistir que el ball i la música eren elements propis d'un ambient festiu, i d'aquí que l'escena esdevingui un bon reflex del que devien ser aquest tipus d'esdeveniments a l'edat mitjana.

Tant en aquest compartiment com en el de la decapitació, pren bona part del protagonisme Salomé, de qui s'emfatitza el caràcter negatiu, ja que a l'edat mitjana se la considerava un reflex de les prostitutes i ballarines¹⁰⁵⁸. Sant Joan Crisòstom va interpretar el seu ball com a mesura de condemna a les dones, afirmant que Salomé va actuar amb una intenció que «dejaba atrás a todas las ramerás»¹⁰⁵⁹. En aquells anys, el ball assolía connotacions negatives dins determinats cercles, i això es veu reforçat per la presència dels músics, ja que la música profana acostumava a acompanyar les danses¹⁰⁶⁰. Les representacions del Banquet d'Herodes en la pintura del moment corroboren, per tant, que la inclusió dels músics es va convertir en una particularitat àmpliament difosa. Ho trobem en un retaule dedicat als sants Joans del pintor català Joan Mates¹⁰⁶¹, al retaule del Mestre de Vielha ja esmentat més amunt¹⁰⁶², i en un compartiment de retaule que sintetitza decapitació i banquet del Swermont Ludwig Museum

¹⁰⁵⁷ Sí que ho veiem, per exemple, en un dels compartiments del retaule de Sant Joan Baptista de Tobed (Saragossa), del taller dels Serra (GUDIOL-ALCOLEA 1986, 50, cat. 104, fig. 224).

¹⁰⁵⁸ GIRARD 1984, 311-324; DOTTIN-ORSINI 1988, 1232-1243.

¹⁰⁵⁹ YARZA 1990a, 60.

¹⁰⁶⁰ Sobre aquestes qüestions, vegeu ALCOY 1995b, 752-754; ANTORANZ 2010, 37-68.

¹⁰⁶¹ ALCOY-MIRET 1998, 163-173.

¹⁰⁶² VELASCO 2006a, fig. 46.



d'Aquisgrà, relacionat amb l'entorn del pintor gironí Ramon Solà I¹⁰⁶³. També ho veiem en una taula que es trobava en comerç a Barcelona en temps de Post, procedent de Maluenda (Saragossa)¹⁰⁶⁴, així com en un dels compartiments del retaule de Sant Joan Baptista d'Erla (Saragossa)¹⁰⁶⁵. Aquesta darrera obra mostra un esquema compositiu, a més, molt similar al del retaule lleidatà, especialment pel que fa a la ubicació de la taula amb Herodes i Herodies, el dossier tèxtil del seu darrere, i els músics de la part esquerra, que també fan sonar flautes rectes.

D'altra banda, crida especialment l'atenció la presència del personatge que s'agenolla davant la taula presidida per Herodes i Herodies, que troba un interessant ressò en el compartiment amb el mateix tema que es conserva al Museo de Huesca (inv. 22), procedent del monestir de Sixena (Osca)¹⁰⁶⁶. En analitzar la taula amb la inscripció del nom del Baptista del retaule lleidatà hem destacat que presentava lligams molt intensos, precisament, amb una altra procedent del mateix conjunt de Sixena, aquesta custodiada al Museo de Zaragoza¹⁰⁶⁷. Així, el fet que ara ens aparegui un nou element de comparació tan similar ens fa pensar que Pere Garcia i l'autor dels compartiments de Sixena van compartir models o referents comuns. La circulació d'aquests esquemes en el context aragonès també l'atestem en una obra de Domingo Ram, el ja esmentat retaule servat al The Metropolitan Museum of Art, en què igualment detectem la presència del personatge que s'agenolla¹⁰⁶⁸. Més amunt hem vist com la composició del Baptisme també entroncava amb l'escena homònima del mateix retaule de Ram, i en el cas del sant Miquel, veurem que el pintor de Calataiud va seguir, igualment, un model idèntic al de Pere Garcia.

Un dels elements de l'escena que ha cridat l'atenció dels especialistes en mobiliari és el tinell o aparador de la part esquerra de la composició, que reproduïx de forma fidel la tipologia que aquests tipus de mobles presentaven a l'edat mitjana. Es tractava d'un moble de luxe destinat a guardar i a exposar les vaixelles dels grans senyors, especialment en jornades festives o davant visites il·lustres¹⁰⁶⁹. Diverses cròniques del moment il·lustren sobre aquest tipus de

¹⁰⁶³ RUIZ 2005, 283.

¹⁰⁶⁴ POST 1950, fig. 155.

¹⁰⁶⁵ POST 1941, fig. 144.

¹⁰⁶⁶ DONOSO 1968, 29.

¹⁰⁶⁷ Vegeu una reproducció a POST 1941, 134-139, fig. 59.

¹⁰⁶⁸ SOBRIÉ 1981, 104, fig. 16.

¹⁰⁶⁹ Sobre aquestes pràctiques, vegeu YARZA 2001b, 21-22, que recull, a més, algunes descripcions i cròniques d'inicis del segle XVI. A tall d'exemple, vegeu el tinell que apareix reproduït en una miniatura d'un manuscrit flamenc (cap a 1475-1480) de la Bibliothèque Nationale de France, *Les Faits de Jacques*

pràctiques, alguna de les quals relativa a les terres de Lleida. Ens referim al relat del viatger Antonio de Lalaing, que el 10 de gener de 1501 va visitar Ponent formant part del seguici de l'arxiduc d'Àustria, Felip el Bell. Al seu pas per la vila d'Arbeca van ser rebuts al palau del duc de Cardona, on se'ls va dispensar una luxosa recepció. Va cridar l'atenció de Lalaing un tinell amb vaixel·la que hi havia al menjador, i d'aquí que s'entretingués a descriure'l amb una certa atenció¹⁰⁷⁰. En aquest tipus d'actes de reconeixement social els amfitrions sempre tenien cura que la vaixel·la restés ben neta i exposada, i així ho manifesta Jaume de Pertusa en una carta de 1493 a Roderic de Borja, llavors papa Alexandre VI, en què descriu els luxosos paraments que el duc de Gandia tenia a casa seva a València. Esmenta un gran nombre de tapisseries, a la vegada que menciona que «lo diumenge parí l'argent, e els fem un bell convit. Ha'ls paregut molt bella cosa l'argent»¹⁰⁷¹. Uns anys abans (1472), el mateix Roderic de Borja, quan encara era cardenal, va convidar a sopar el bisbe de Sigüenza al palau episcopal de València, que es trobava ricament embellit amb un conjunt de «richs draps», i que hi havia «lo gran tinell parat ab molta diversitat de vexella de argent (...)»¹⁰⁷².

Els pintors de l'època van fer-se ressò d'aquest tipus de celebracions en aquelles escenes en què s'havia de representar un entorn luxós o que havien de ser presidides per certes dignitats. El cas que ens ocupa n'és paradigmàtic i sobradament conegut i reproduït en la bibliografia a l'ús. L'episodi del Banquet d'Herodes era especialment propici per a la representació de mobles d'aquest tipus, i així ho veiem en conjunts procedents d'arreu. Per exemple, en un dels compartiments de la predel·la del tabernacle del Sant Sagrament del museu de la col·legial d'Empoli, executat per Francesco Botticini cap a 1484-1491, en què apareix un tinell amb vaixel·la que recorda força el nostre¹⁰⁷³. Dins l'entorn hispà, el tinell apareix en una taula de l'entorn lleonès atribuïda al Mestre de Palanquinos de cap a 1500¹⁰⁷⁴.

El compartiment amb la representació de sant Jeroni és un altre dels avui conservats al Museu Nacional d'Art de Catalunya, després de ser adquirit per la Junta de Museus el 1907 (fig. 262)¹⁰⁷⁵. El sant apareix assegut sobre un banc corregut o ampit que es disposa en paral·lel al

de Lalaing (ms. fr. 16830, fol. 24), en què es mostra Lalaing davant els comtes de Maine i de Saint-Pol (GAUCHER 1989, 503-518).

¹⁰⁷⁰ GARCIA 1999, I, 468.

¹⁰⁷¹ BATLLORI 1998, 70.

¹⁰⁷² CABANES 1991, 351.

¹⁰⁷³ RIGAUX 1989, 254, fig. 107.

¹⁰⁷⁴ Va ser subhastada a París el 8 de desembre de 2010, a l'Hôtel Drouot, a través de Thierry de Maigret commissaire-priseur (*Icônes* 2010, 32, cat. 109).

¹⁰⁷⁵ Sobre el procés de conservació-restauració del qual va ser objecte el 2002, vegeu PRAT 2003, 99-107.



pla pictòric. Duu nimbe i vesteix amb la indumentària habitual del col·legi cardenalici, amb mantell vermell i capell del qual pengen una sèrie de borles en diferents ordres, que cauen sobre la part baixa del vestit. Davant el sant apareix un faristol amb un llibre obert a sobre, mentre que a l'esquerra de la composició trobem un escriptori amb dues baldes que mostra diferents volums més. Aquests elements al·ludeixen a la vida consagrada a l'estudi que va tenir el personatge. En la nostra pintura, sembla que el sant ha vist interromput el seu treball per la presència del lleó, que s'ha representat en posició rampant, amb les potes davanteres aixecades per tal que sant Jeroni li extregui una espina de l'urpa.

L'episodi se situa dins un espai obert a l'exterior, segons revela l'estructura arquitectònica del fons, sustentada per dues columnes o pilars amb decoracions jaspiades associades a una volta de creueria de la qual només intuïm l'arrencament dels nervis. El fons és decorat amb diferents elements. Primerament, amb un dosser que cau sobre la superfície on s'asseu sant Jeroni, i que mostra decoracions brocades amb l'habitual motiu de la carxofa. Aquest teixit reapareix en altres compartiments del conjunt, en concret als de sant Miquel i sant Joan Evangelista. Just pel darrere s'intueix una mena de tanca amb forma de gelosia, articulada a partir de losanges entre els quals s'entrellacen elements vegetals¹⁰⁷⁶. La tanca arriba fins a mitja alçada, i a partir d'aquesta es desenvolupa un característic fons daurat amb motius gofrats amb la tècnica del pastillatge de guix. Com en la majoria de compartiments del retaule, el pintor va representar un paviment enrajolat de perspectiva deficient.

Jeroni d'Estridó (ca 340-420), sant Jeroni, és un dels Pares i dels grans sants de l'Església catòlica. Se'l coneix especialment per ser l'autor d'una de les traduccions al llatí de la Bíblia, la *Vulgata*. La va realitzar a finals del segle IV per encàrrec del papa Damas I (366-384), que li va encarregar poc abans de morir. La denominació d'aquesta traducció troba la raó de ser en la finalitat del projecte, que tenia per objectiu apropar el text bíblic al poble i fer-lo més entenedor gràcies a l'ús del llatí corrent, més accessible que el clàssic. La tradició diu que sant Jeroni es va dedicar en cos i ànima a estudiar les Escriptures, àmbit en el qual va exercir durant molt segles una poderosa influència. De fet, se'l considera un dels pares de l'exegesi bíblica. Va néixer a Estridó, un *oppidum* proper a la frontera entre Dalmàcia i Panònia, entre l'any 331 i el 347. Es va desplaçar a Roma, on va estudiar llatí amb Eli Donat, el més gran llatínia del seu

¹⁰⁷⁶ Aquest element el retrobem en una sarja procedent del convent del Sant Sepulcre de Saragossa, avui al Museo de Zaragoza, una obra que a la bibliografia antiga es va incloure entre les obres del sojorn de Jaume Huguet a l'Aragó, i que posteriorment s'ha vinculat a un anònim aragonès (SUREDA 1993, 232-235). Agraïm a Francesc Ruiz Quesada que ens hagi advertit sobre aquest element i la seva relació amb la taula de Pere Garcia.

temps. Sant Jeroni va estudiar altres idiomes com el grec, la qual cosa li va permetre emprendre la redacció de la *Vulgata*. Igualment, va llegir i estudiar en profunditat clàssics llatins com Ciceró, Virgili, Horaci, Tàcit i Quintilià, a més d'autors grecs com Homer i Plató. Va decidir anar-se'n al desert a fer penitència, una etapa de la seva vida que ha acabat sent la més coneguda del seu periple vital i que ha tingut una gran fortuna dins el terreny de les manifestacions artístiques¹⁰⁷⁷.

A banda d'aquelles pintures que ens presenten el sant al desert entre roques i escorpins, les imatges isolades dins el seu estudi o cel·la no són excessivament habituals en el context hispà. Una de les més conegudes és el retaule de sant Jeroni procedent d'Olmedo (Valladolid), obra de Jorge Inglés, conservat al Museo Nacional de Escultura de Valladolid¹⁰⁷⁸. Aquestes representacions de contingut eclesiològic acostumen a mostrar una sèrie d'elements habituals, alguns dels quals apareixen en el compartiment de Sant Joan de Lleida¹⁰⁷⁹. Els atributs tradicionals del sant són la indumentària cardenalícia, el capell, una creu, una calavera, llibres, materials d'escriptura o la maqueta que el distingeix com a doctor de l'església. Un dels més característics és el lleó —el *leo mansuetus*— que al·ludeix a un dels episodis més coneguts de la seva vida. Diu la seva llegenda hagiogràfica que mentre sant Jeroni meditava prop del riu Jordà, va veure un lleó que es dirigia cap a ell, malferit, amb una espina que li travessava per complet una de les urpes. El sant li va extreure i l'animal, en prova d'agraïment, va romandre per sempre al seu costat. Fins i tot després del traspàs del sant el lleó es va agitar sobre la seva tomba i va acabar morint de gana. Tanmateix, és molt possible que aquesta llegenda no li correspongui a Jeroni, sinó a sant Jerasi, el nom del qual va fomentar una confusió amb el pare de la *Vulgata*¹⁰⁸⁰.

En qualsevol cas, la figura del lleó apareix associada al sant en múltiples contextos, i la Corona d'Aragó no n'és aliena. Així, consta que un dels entremesos que va recórrer els carrers de València durant la processó del *Corpus Christi* de 1423 era aquell de «Beati Jeronimi cum leone»¹⁰⁸¹. Sabem, a més, que als segles XIV i XV va circular pels territoris de la confederació un recull textual jeronimita en llengua catalana —segurament traduït a València— sobre la seva vida i trànsit, del qual es conserven dues còpies manuscrites i dues incunables, que va

¹⁰⁷⁷ *Acta Sanctorum* 1765, *die trigesima septembris*.

¹⁰⁷⁸ ARIAS 1996-1997, 7-14.

¹⁰⁷⁹ Sobre la iconografia del sant, vegeu RIDDERBOS 1984; RUSSO 1987.

¹⁰⁸⁰ Al voltant d'aquest episodi i la seva iconografia, vegeu RING 1945, 188-196; RUSSO 2009, 473-481.

¹⁰⁸¹ CERVERÓ 1964, 86.



contribuir a la difusió popular de l'episodi del lleó domesticat¹⁰⁸². També hi devia contribuir la vida del sant inclosa a la *Llegenda Daurada* de Iacopo da Varazze¹⁰⁸³.

Tot i la gran devoció que es professava pel personatge a Catalunya, no podem parlar d'una gran difusió d'imatges amb les connotacions eclesiològiques de la nostra. Pot esmentar-se únicament el compartiment central d'un retaule atribuït a Jaume Ferrer II, de procedència desconeguda, conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya¹⁰⁸⁴, en la qual el sant apareix en una posició similar —assegut— i acompanyat del lleó, que com a la taula de Garcia també s'ha representat en posició rampant. Segons Puig, cal datar el retaule de Ferrer cap a 1455-1460, mentre que Alcoy el situa cap a 1449-1459 a partir d'una teoria que el vincula a Antoni Cerdà, cardenal i bisbe de Lleida, i que li suposa un possible origen a la Seu Vella de Lleida¹⁰⁸⁵. En qualsevol cas, sembla clar que es tracta d'una pintura anterior a l'execució del retaule de Sant Joan de Lleida. Val la pena destacar la més que possible procedència lleidatana de l'obra —a banda d'aquesta proposta d'Alcoy que la vincula a la Seu Vella, difícilment verificable, malauradament—, atès que el seu autor, com és sabut, tenia taller establert a la capital. Aquest aspecte no deixa de ser interessant, ja que és significatiu que dues representacions d'aquest tipus, tan escasses a la Catalunya del moment, procedeixin de les nostres terres. Tal vegada, aquest fet trobaria explicació en les possibles relacions que Garcia va mantenir amb els hereus de Jaume Ferrer II, un tema al qual dediquem una certa atenció en un altre apartat d'aquesta tesi.

L'aspecte més interessant que cal destacar de la nostra taula, emperò, és la gran similitud que presenta amb el sant Jeroni, executat en grisalla, que apareix a l'exterior d'una de les ales del cèlebre tríptic Sforza, conservat als Musées Royaux des Beaux-Arts de Brussel·les (inv. 2407), generalment relacionat amb el taller de Rogier van der Weyden i que s'acostuma a datar entre 1444 i 1460 (fig. 268)¹⁰⁸⁶. El model es va repetir en dues còpies d'aquesta obra que als anys setanta del segle XX es trobaven en comerç a París i Londres¹⁰⁸⁷. Tot indica que es tractava

¹⁰⁸² WITTLIN 1995.

¹⁰⁸³ VORÁGINE 1982, II, 630-635.

¹⁰⁸⁴ PUIG 2005, 204-220.

¹⁰⁸⁵ PUIG 2005, 209; ALCOY 2003, 322-327.

¹⁰⁸⁶ DAVIES 1972, 206-209; DE VOS 1999, 161. Al voltant de la seva problemàtica atribució, vegeu SYFER-D'OLNE-STROO 1997, 297-311.

¹⁰⁸⁷ STROO-SYFER-D'OLNE 1996, 147. Cal descartar, en canvi, una taula del Detroit Institute of Arts (EUA) (inv. 46.359), conservada a mitjan segle XIX a la col·lecció de José de Madrazo i relacionada d'antic amb el seu taller. Presenta un sant Jeroni molt similar al nostre, però segons han determinat proves radiològiques recents, la pintura va ser modificada en un moment indeterminat per tal d'adaptar-la,

d'un model gestat per l'artista flamenc, l'original del qual no ens ha pervingut, habitual després dins el seu obrador i amb una certa fortuna en creacions d'artistes de generacions successives i abastant diferents disciplines artístiques. Entre els casos esmentats per Ring i que mostren més lligams amb la nostra taula, cal esmentar un sant Jeroni conservat a mitjan segle XX en una col·lecció particular anglesa, adscrit antigament a Hans Memling (fig. 269); una xilografia anònima de l'entorn germànic, i una taula de l'Städel Institute de Frankfurt (Alemanya), del denominat «Mestre de l'Alt Rhin»¹⁰⁸⁸. A aquests exemples cal afegir una taula de l'Accademia Carrara di Belle Arti de Bérgamo (inv. 729), datada entre 1465-1475, que segueix fidelment el model del pintor flamenc, incloent-hi el paisatge i l'ambientació general (fig. 270)¹⁰⁸⁹; així com un relleu en fusta del Museum Catharijneconvent d'Utrecht (inv. ABM bh331) (fig. 271)¹⁰⁹⁰.

Al compartiment del retaule de Sant Joan de Lleida, Garcia únicament va manllevar la figura del sant, prescindint de l'entorn rocós que envoltava el personatge a la representació del taller de Rogier van der Weyden. Va respectar, en canvi, la torsió cap a l'esquerra de la meitat superior del cos del sant, va eliminar el llibre que duia a la falda i va modificar la postura del lleó, que en el model flamenc apareix a quatre potes i aquí en posició rampant, com a la composició de Jaume Ferrer II ja esmentada. Desconeixem la via de penetració d'aquest model del pintor nòrdic a la Península, del qual sembla que és l'únic testimoni conegut. Tanmateix, cal considerar que va arribar d'una forma similar a com s'ha documentat un préstec semblant relacionat amb el retaule de Pompién, contractat el 1461 per Bernat d'Arás, la taula central del qual —en parador ignorat— segueix directament la denominada *Madona Durán* del Museo Nacional del Prado, obra del mestre flamenc. Aquest testimoni demostra que la composició del pintor de Brussel·les era coneguda a l'Aragó cap a 1461-1463, és a dir, encara en vida de l'artista¹⁰⁹¹.

Un altre dels compartiments del retaule que mostrava una representació isolada d'un sant és aquell que mostra sant Miquel, conservat a l'Isabella Stewart Gardner Museum (Boston, EUA)

fraudentament, a la composició del taller de Roger van der Weyden. Sobre aquesta qüestió, vegeu DE VOS 1999, 405.

¹⁰⁸⁸ RING 1945, 188-196.

¹⁰⁸⁹ CAVALIERI 2001, 281-284, cat. 34.

¹⁰⁹⁰ LEEFLANG-VAN VLIERDEN 2012, 191-192.

¹⁰⁹¹ MARTENS 2008, 1-18. Sobre la incidència dels models de Roger van der Weyden a la Península Ibèrica, especialment entre els pintors castellans, vegeu MARTENS 1996, 9-78, que, entre altres casos, incideix en la influència de la cèlebre *Madona Durán* del Museo Nacional del Prado en pintors com el Mestre dels Luna.



(fig. 264). Va ser atribuït a Pere Garcia per Hendy el 1931, que per primer cop el va posar en relació amb les taules conservades a Barcelona¹⁰⁹². El compartiment mostra l'habitual representació del sant combinant les dues facetes de la seva personalitat per les quals és més conegut, la de *Miles Christi* o *Princeps Militiae Caelestis* i la de psicopomp. El sant, protector de l'església per antonomàsia i cap de les hosts angèliques, s'enfronta al diable, seguint el text de l'Apocalipsi (12, 7-9). Apareix en posició frontal bastant forçada, amb les cames obertes de forma arquejada i lluint unes imponents ales desplegades de tons marronosos. Duu un gran nimbe daurat de cercles concèntrics a la part posterior del cap. Se'l representa com a cavaller que trepitja el maligne, amb capa, espasa embeïnada i arnès —d'acord amb la tradició flamenca més primerenca—, participant d'un model força difós a Occident ja des del segle XIV. La part superior de l'arnès està decorat amb multitud de tatxes de cabota daurada efectuades amb la tècnica del pastillatge, uns elements que li donen una aparença luxosa. L'arcàngel es troba efectuant la psicòstasi, o pesatge de les accions morals. El veiem sostenint amb la mà esquerra una balança amb la qual avalua el comportament de dues ànimes, les quals apareixen en cadascun dels plats de la balança. El diable, que s'aferra amb les dues mans a un dels plats, intenta intervenir en l'operació per tal d'afavorir els seus interessos, tot i que sant Miquel ho intenta evitar clavant-li una llança que sosté amb la mà dreta. L'ànima que es troba en el plat del costat del diable, atemorida, s'endú les mans al rostre, en senyal de desesperació. A l'altra banda, un àngel abillat com a diaca, amb punys de màniga, coll i nimbe daurats, sembla recollir l'ànima que ha sortit ben parada del pesatge i que ajunta les mans en senyal de pregària.

L'acció transcorre en una estança tancada on apreciem un paviment amb rajoles de tons rosacis, a més d'un ampit arquitectònic que inclou un banc corregut, paral·lel al pla pictòric. Al fons, fins una mica més de mitja alçada, es disposa el respall d'aquesta mena d'escó, i per damunt d'ell, el característic fons daurat amb motius vegetals efectuats amb la tècnica del pastillatge de guix. La disposició contínua dels daurats es trenca per un dosser tèxtil amb motius de brocat, un element que atorga distinció i rellevància a la figura principal i que reapareix en altres compartiments del retaule, com al de sant Jeroni i al de sant Joan Evangelista. Als laterals del compartiment s'adverteixen les reserves que el pintor va deixar sense decoració, la de la banda dreta més ampla que la de l'esquerra.

Iconogràficament la representació és absolutament fidel als estàndards habituals de la baixa edat mitjana. Repeteix un model estereotipat dins els esquemes de l'art medieval, amb

¹⁰⁹² HENDY 1931, 148-150;

representacions prou estudiades i conegudes, i amb una important tradició en el món oriental i occidental¹⁰⁹³. En aquest sentit, no manquen en la literatura les al·lusions a aquest tipus d'imatges, com, per exemple, al *Llibre de Meravelles* de Ramon Llull, en què es comenta que «(...) sobre la porta d'aquella església havia, pintat, un hom, qui havia ales e que tenia unes balances, on era afigurat que sant Miquel pesava les ànimes»¹⁰⁹⁴. La gran profusió d'aquest tipus de representacions s'emmarquen dins la difusió del culte als àngels arreu d'Europa, i a la Corona d'Aragó d'una manera especial, on trobem que moltes viles i ciutats es van situar sota la protecció de sant Miquel —o de l'àngel custodi—, i on teòlegs com Eiximenis redactaven tractats sobre angiologia¹⁰⁹⁵. Per la festivitat del sant s'organitzaven processons i grans celebracions litúrgiques que tenien com a finalitat situar la ciutat o la vila de torn sota la protecció del cap de les milícies celestials, que l'havia de protegir de qualsevol adversitat¹⁰⁹⁶. Tot plegat ajuda a comprendre que sant Miquel sigui un dels sants amb més representacions plàstiques a casa nostra en els segles del gòtic. Pel que fa a l'església de Sant Joan de Lleida, desconeixem si existien pràctiques devocionals específiques al voltant del sant, però sí que sabem que una de les capelles laterals li era dedicada¹⁰⁹⁷.

Les representacions de sant Miquel són especialment habituals entre les obres conservades de Pere Garcia i dels seus dos deixebles coneguts, això és, el Mestre de Vielha i Pere Espallargues¹⁰⁹⁸. Entre les pintures que atribuïm a Pere Garcia, trobem imatges similars al carrer lateral procedent de l'Ametlla de Segarra (cat. 14) (fig. 226), i a la taula antigament conservada a la col·lecció Capmany, avui al Museo Diocesano de Barbastro-Monzón (cat. 34) (fig. 329), que d'altra banda, recorden al model emprat per Jaume Ferrer II al retaule de la Paeria de Lleida (fig. 227)¹⁰⁹⁹. És possible que Garcia s'inspirés en la composició lleidatana de Ferrer, que cal datar entre 1445 i 1455, i que l'emprés en aquests conjunts que esmentem. Des

¹⁰⁹³ Vegeu ESPAÑOL 1980, 94-101; YARZA 1981, 5-36; FITÉ 1998, 19-26; RODRÍGUEZ 2005, 111-124.

¹⁰⁹⁴ LLULL 1993, 65.

¹⁰⁹⁵ El tema de la devoció als àngels ha estat estudiat des de múltiples vessants. Vegeu, per exemple, la introducció de Curt Wittlin a EIXIMENIS 1983, 7-12. Més en relació amb la nostra disciplina, LLOMPART 1971, 147-188; MOREU-REY 1971, 369-388; LLOMPART 1988, 249-270; ESPAÑOL 1998b, 175-186; ESPAÑOL 1998c, 58-68.

¹⁰⁹⁶ El 17 d'agost de 1415, els jurats de la ciutat de València van enviar una carta al frare Antoni Queixal en què li sol·licitaven que prediqués a la capital del Túria el dia de la festivitat del sant, ja que «costuma bona és en aquesta ciutat, per nostres precessors lonch temps observada, fer gran solemnitat cascun any en la capella de la Sala de la dita ciutat, en la festa del benaventurat sent Miquel Archàngel, a honor e reverència de tots los sants àngels de paradís, e singularment d'aquell àngel, qui ha en special custòdia e guarda la ciutat sobredita» (RUBIO 1998, 98).

¹⁰⁹⁷ LLADONOSA 2007, 481.

¹⁰⁹⁸ Sobre aquesta qüestió, vegeu el que comentem en l'apartat corresponent al retaule de l'Ametlla de Segarra (cat. 14).

¹⁰⁹⁹ PUIG 2005, 141, fig. 29.



del punt de vista del resultat final, la menys afortunada és la de Sant Joan de Lleida, sobretot per l'estranya posició que dibuixen les cames del sant.

Dins l'entorn aragonès no manquen obres que podrien igualment acostar-se al sant Miquel de Pere Garcia. Paga la pena esmentar el sant Miquel de l'església de San Valero de Saragossa, el del retaule de sant Miquel i sant Antoni Abat del Museum of Fine Arts de Boston (EUA) atribuït al Mestre de Morata, o el que apareix juntament amb santa Engràcia en una taula procedent de Marcén, atribuïda a Juan de la Abadía el Vell¹¹⁰⁰. Pot esmentar-se també un compartiment de retaule procedent de l'església de Sant Miquel de Otaí, avui dipositat al Museo Diocesano de Jaca, en què l'arcàngel adopta una postura frontal anàloga, tret de la posició forçada de les cames. Desplega les ales d'una forma molt similar, i apareix dempeus a sobre de la bèstia. El detall més interessant, amb tot, és la coincidència en la representació del braç esquerre i la balança, que acaben generant una solució idèntica a la del compartiment lleidatà.

Amb tot, la composició que mostra unes concomitàncies més intenses amb la de Sant Joan de Lleida la trobem en un dels compartiments d'una predel·la de la sagristia de la col·legiata de Santa Maria d'Alcanyís, atribuïda a Domingo Ram (fig. 272). És manifest que aquesta pintura comparteix el mateix model que la de Garcia, sense cap tipus d'intermediació. Entre els lligams que evidencien més bé el vincle trobem la posició del sant, que apareix sobre el maligne amb la mateixa estranya i poc aconseguida postura que en el compartiment lleidatà, amb un marcat i peculiar arqueig de les cames. Igualment, sosté amb una mà la llança, i amb l'altra la balança. Duu l'espasa embeïnada, com al compartiment de Sant Joan de Lleida, i llueix una diadema rematada al front per una creu com la que duu el personatge pintat per Garcia. La indumentària també mostra interessants concomitàncies, i veiem que darrere del sant s'ha ubicat un banc corregut amb respall d'arquitectura calada i estructura similar. No podem precisar amb exactitud la cronologia de la pintura de Ram, ja que no es tracta d'una obra documentada. Amb tot, sabem que va residir a Alcanyís entre 1480 i 1500, lapse que s'adiu perfectament amb l'estil de l'obra, que seria un xic posterior al retaule lleidatà¹¹⁰¹. Aquest lligam compositiu amb una obra del pintor Domingo Ram obliga a recuperar els que hem detectat en parlar dels compartiments del Baptisme de Crist i el Banquet d'Herodes, que troben sengles referents en un retaule de Ram conservat al Metropolitan Museum of Art. En el futur caldrà veure si poden aïllar-se més casos en què tots dos pintors comparteixen models, i

¹¹⁰⁰ Vegeu, respectivament, GUDIOL 1971, 248, cat. 199 i 266, cat. 263; PÉREZ 1996, 40.

¹¹⁰¹ Sobre aquesta predel·la, vegeu MAÑAS 1979, 188-190; SOBRE 1981, 110, fig. 21; THOMSON 2006, 92.

veure si aquestes coincidències responen a quelcom més que a una simple circulació d'esquemes dins dos entorns pictòrics relativament propers.

Desconeixem la localització actual del compartiment amb la representació de sant Joan Evangelista (fig. 263), i solament sabem que el 1979 era en comerç a París, a la Galerie Jean Larcade¹¹⁰². Gudiol i Alcolea el van publicar per primer cop el 1986, i el van atribuir a Pere Espallargues¹¹⁰³. Tanmateix, i malgrat que no ens ha estat possible efectuar una inspecció física de l'obra, vam proposar que es tractés d'una obra atribuïble a Pere Garcia i el seu taller, i que per les seves mides i caracterització general pogués considerar-se un compartiment més del retaule de Sant Joan de Lleida¹¹⁰⁴. Es tracta d'una representació entronitzada del sant, que apareix abillat amb túnica lligada a la cintura amb un cingol, a més de mantell. Imberbe i amb la cabellera caient-li lleugerament sobre les espatlles, mostra a la part posterior del cap un nimbe daurat de cercles concèntrics, efectuat amb la tècnica del pastillatge de guix. Aquesta tècnica també es va emprar per executar el ribet daurat que ressegueix el perfil del mantell, així com la copa del verí que el sant sosté amb la mà esquerra, un dels seus atributs característics. Sant Joan beneeix amb la mà dreta, i té el cap lleugerament inclinat, amb la mirada dirigida cap a la copa i el petit drac que hi apareix a sobre. A l'esquerra del sant s'adverteix la presència del símbol que l'identifica com a evangelista, l'àguila, que duu nimbe, desplega les ales i que amb una de les urpes sosté un filacteri on llegim «[I]n p[rin]cipio erat verbum et verbu[m]», sentència que correspon a l'inici de l'Evangeli de Sant Joan (1, 1).

El sant apareix en una posició estranya o mal resolta, atès que malgrat que pretén representar-lo assegut fa la sensació que el pintor no se'n va acabar de sortir amb èxit i que estigui dempeus. El tron sobre el qual s'asseu mostra unes dimensions realment importants, i ocupa gairebé la totalitat de la meitat inferior del pla pictòric. S'estructura a partir del seient central, en què s'aprecia un coixí del qual s'arriben a veure les borles dels angles. Als laterals trobem dos grans muntants amb dues pilastres al capdavant, que presenten a la part frontal una decoració de traceria calada amb un fons a base de formes en punta diamant. Els muntants es projecten cap a la part posterior mitjançant una estructura de braços que acaba entroncant amb el respall, en el qual destaca la presència d'un teixit amb decoracions brocades amb el motiu de la carxofa, idèntic als que trobem als compartiments de sant Jeroni i sant Miquel. El

¹¹⁰² Aquesta localització ens la proporciona informació associada a la fotografia de la taula conservada a IAAH, clixé Gudiol 69237.

¹¹⁰³ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 193, cat. 608.

¹¹⁰⁴ VELASCO 2005-2006, 88; VELASCO 2008d, 567.



teixit sembla que remunta cap a la part superior i transforma el tron en una mena de baldaquí cobert. Tot el fons de la taula és decorat amb daurats que repeteixen els motius i la tècnica d'altres compartiments del conjunt, mentre que el terra s'ha articulats a partir d'un paviment amb rajoles de diferents tonalitats.

Són diversos els elements que permeten associar aquesta taula al retaule lleidatà. Ja hem mencionat que les mides són anàlogues a la resta de compartiments. Un altre element que en facilita la vinculació són els daurats i el teixit del fons, que, com acabem de comentar, són idèntics als que apareixen a les taules amb representacions isolades de sants. El mateix podem dir del nimbe que duu el sant, a base de cercles concèntrics, així com del paviment enrajolat. L'únic element que el diferencia dels compartiments amb sant Jeroni i sant Miquel és el tron, atès que en aquests el que trobem són bancs correguts sense respall. Tanmateix, al de sant Miquel s'hi detecta una mena de respall arquitectònic amb dues obertures. En canvi, al de sant Jeroni no es va representar cap element similar segurament per la presència de la tanca amb elements vegetals. D'altra banda, no cal insistir que iconogràficament i devocionalment la presència de sant Joan Evangelista en el retaule podia esdevenir un complement perfecte per a l'advocació al Precursor, atès que són nombrosos els retaules en què comparteixen titularitat. A banda, s'ha de tenir present que a la parròquia lleidatana sant Joan Evangelista tenia una capella que li era dedicada¹¹⁰⁵.

Joan Evangelista és un dels sants més importants de la cristiandat. Se l'identifica amb l'apòstol homònim, el més jove de tots. En aquest sentit, es pensa que l'apòstol és l'autor de l'Evangeli de Sant Joan, el més profund i teològicament ben informat de tots, però la coincidència sembla que no pot provar-se a través de les escriptures. També se li atribueixen les tres Epístoles de Joan i el Llibre de l'Apocalipsi, redactat per Joan de Patmos. La seva llegenda hagiogràfica diu que es va establir a Efes després del turment de Pere i Pau. Ell no va patir martiri, tot i haver estat dut a Roma per ordre de Domicià, que va ordenar que el cremessin amb oli calent. Va ser finalment desterrat a l'illa de Patmos, on redactaria el Llibre de la Revelació. Al llarg de l'edat mitjana se'l va considerar una figura especialment virtuosa i imitable, sobretot per part de l'estament religiós, que van veure en ell un exemple de virginitat i en van admirar el seu caràcter visionari. Era un sant valorat pel seu especial misticisme, així com per esdevenir un veritable reflex de la imatge de Crist¹¹⁰⁶.

¹¹⁰⁵ LLADONOSA 2007, 480.

¹¹⁰⁶ Sobre aquestes qüestions, vegeu HAMBURGER, 2002.

Al compartiment del retaule lleidatà, per damunt de tot, es destaquen dos aspectes vinculats al personatge. D'una banda, que fos un dels evangelistes, com podem veure amb la presència del seu símbol característic, l'àguila, amb un filacteri que conté l'incipit del seu evangeli. I, de l'altra, que fos un sant faedor de miracles, un aspecte que s'emfatitza amb l'atribut de la copa del vi enverinat, i que fonts com la *Llegenda Daurada* posen especialment de manifest. Diu la llegenda que Aristodem, gran sacerdot d'Efes, restava molt sorprès pels miracles efectuats per Joan. Tot i això, es negava a convertir-se i va reptar l'apòstol a beure verí, i si se'n sortia amb vida, ell es convertiria. Per comprovar l'eficàcia del verí, Aristodem va fer que beguessin primer dos reus, que van morir de forma fulminant. Joan va fer el senyal de la creu i es va beure el contingut de la copa sense que patís cap tipus de mal. Tot seguit, va ressuscitar els dos reus i va aconseguir, finalment, la conversió de l'incrèdul sacerdot¹¹⁰⁷.

Pel que fa a representacions similars en altres retaules de Pere Garcia, poden esmentar-se dos dels compartiments actualment conservats a la sagristia de Sant Miquel de Graus (Osca), amb sant Benet i sant Victorià, que mostren un mateix prototip de sant entronitzat (cat. 36) (fig. 344-345). Apareixen asseguts en un escó de manera similar a com ho veiem en la taula de Sant Joan de Lleida, a la vegada que efectuen el gest de benedicció de forma anàloga. S'ha de destacar, igualment, que el fons d'aquestes dues taules ha rebut el mateix tractament que la lleidatana, amb un teixit decorat amb brocats que retalla un fons daurat i gofrat.

Per acabar, únicament ens resta referir-nos al compartiment amb la representació del Calvari, una taula que proposem adscriure al conjunt *ad cautelam* (fig. 265). Gràcies a Raimon Casellas sabem que els antiquaris Marquès i Català van adquirir altres compartiments a banda dels quatre que van vendre a la Junta de Museus, entre els quals es trobaven alguns dedicats a la vida del sant, un sant Miquel i una Crucifixió¹¹⁰⁸. Més amunt ja ens hem ocupat dels arguments que farien viable la proposta, tot i que mancava conèixer les mides per acabar de corroborar-la. La taula en qüestió ens és coneguda a través d'una fotografia antiga¹¹⁰⁹, i la va catalogar Gudiol com a obra de Pere Garcia¹¹¹⁰. Tanmateix, anys després Gudiol i Alcolea la van incloure

¹¹⁰⁷ VORÁGINE 1982, I, 68.

¹¹⁰⁸ BC, fons Raimon Casellas, ms. 5241/1.

¹¹⁰⁹ IAAH, clixé Gudiol 67.963, on s'especifica que pertanyia a la col·lecció Pardo de París. Deduïm que es tracta de la Galerie Pardo, que també van comercialitzar el sant Pere i el sant Antoni Abat de Belcaire d'Urgell (cat. 6).

¹¹¹⁰ GUDIOL 1971, 81, cat. 223.



entre els treballs de Pere Espallargues¹¹¹¹, malgrat que el seu estil indica clarament que es tracta d'una obra de l'anterior¹¹¹².

La composició mostra una d'aquelles representacions de caràcter multitudinari i espectacular de l'episodi del Gòlgota. La centra la figura de Crist, flanquejat a banda i banda pel Bon i el Mal Lladre, les ànimes dels quals són recollides per un àngel i un petit dimoni. A primer terme la Magdalena, compungida, s'abraça a la creu en senyal de dolor, mentre que a la dreta s'ubica sant Joan Evangelista. A la dreta d'aquest, Stephaton apropa a Crist una llança que duu a l'extrem l'esponja envinagrada, mentre que al darrere, entre una munió de centurions romans abillats anacrònicament, apareix un summe sacerdot que dialoga amb alguns d'ells. De la mà d'un dels soldats surt un filacteri on llegim la cèlebre frase «Vere filius dei erat iste». A la banda esquerra de la creu destaca la presència de Longí amb els braços creuats, duent la llança amb la qual va provocar la mort de Crist, i veient com li cau a l'ull un raig de sang que surt de la nafra del costat del Fill de Déu, i que guarirà la seva ceguesa¹¹¹³. Maria Cleofàs i Maria Salomé atenen la Verge en el seu segon defalliment, i ho fan envoltades d'un grup de dones. A la part superior de la taula destaca la presència del sol i la lluna, juntament amb la del pelicà que alimenta els seus fills i que corona la creu.

Aquest tipus de Crucifixió en què s'incorpora a altres personatges que no siguin Crist, Maria i sant Joan Evangelista es troba força estesa entre les representacions de la Baixa Edat Mitjana, ja des del segle XIV¹¹¹⁴. Una de les més paradigmàtiques és la inclosa al retaule de Santa

¹¹¹¹ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 193, cat. 613.

¹¹¹² Vàrem ressituar-la entre les produccions de Garcia a VELASCO 2006a, 34, nota 53; VELASCO 2012a, 63.

¹¹¹³ Per a la significació del personatge i la seva llegenda, vegeu MELLINKOFF 1993, I, 69-71, amb bibliografia.

¹¹¹⁴ A València, a l'inventari de béns de Bartomeu Amella (1381) s'esmenta un petit oratori esmaltat amb «una post [on] es pintat Ihu. Xist. crucificat ab Sent Johan e les Maries et jueus (...)» (CERVERÓ 1964, 128). Un dels esments més antics a aquests personatges a la documentació catalana el trobem al contracte del retaule de Sant Andreu de Gurb, signat per Lluís Borrassà el 1415, en el qual s'esmenta que el pintor haurà d'incloure el Calvari «(...) ço es, com crucificaren Jesucrist, e aquí seran les tres Marias e sant Johan, e judeus a caval, armats» (GINEBRA 2000, 141-171). Igualment, a les capitulacions que Bernat Martorell va signar per a la realització del retaule de Púbol (1437), els promotors van exigir que «la segona ystoria del mitg serà la Passió de Jhu.Xst ab les Maries e sant Johan evangelista ab gran companyia de cavallers e juheus» (DURAN 1975, 88-89). Als pintors Jaume Romeu i Joan Rius se'ls va demanar el 1466 que al retaule destinat a Lécera (Saragossa) hi incloguessin una taula amb «(...) Ihu Xpo crucificado con los ladrones e llas Marias e Longinos, con los que ytan las suertes sobre la ropa de Ihu Xpo, e como crevaran las canias a los ladrones, e otro como dio a beber a Ihu Xpo con una sponga fiel e vinagre, e aquellas cosas que a la dita ystoria son necessarias en aquella pasion porá caber» (SERRANO 1922a, 137-138, doc. CXXVII). Quelcom semblant es va sol·licitar el 1474 a Bartolomé Bermejo al contracte del retaule de Santo Domingo de Silos per a l'església del sant a Daroca: «Item, en somo de la dita peça haya otra peça do sea Nuestro Senyor crucificado, con sus ladrones, Maria e Johan e las otras

Engràcia de Daroca, obra de Bartolomé Bermejo de cap a 1474-1478, sense oblidar la del retaule de Blesa, fruit de la col·laboració entre Martí Bernat i Miguel Ximénez (1481-1487), o la del retaule de Santa Maria de Maluenda pintat el 1477 per Juan Rius i Domingo Ram¹¹¹⁵, entre moltes altres. No serà estrany, per tant, trobar-ne entre les produccions de Pere Garcia i taller. Entre les obres del mestre de Benavarri podem esmentar el Calvari del retaule de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona (cat. 10) (fig. 196), o la taula conservada al Museo Nacional del Prado (cat. 52) (fig. 391). Aquest tipus de composició va ser manllevada per un dels deixebles de Pere Garcia, el Mestre de Vielha, que la va emprar en una taula de l'església parroquial de Vilanova de Meià i en una segona avui conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya¹¹¹⁶. Totes elles responen a l'esquema característic del moment, amb Crist centrant la composició, flanquejat a banda i banda per la Mare de Déu i Sant Joan Evangelista, que apareixen sempre dempeus. Al fons, ciutats emmurallades esdevenen l'emmarcament habitual per a l'episodi, juntament amb un entorn natural il·lusionista en què destaca el cel, amb una sèrie de núvols distribuïts simètricament. Aquest és el tipus base, al qual poden afegir-se o suprimir-se determinats elements, com passa al Calvari de Vilanova de Meià, en què s'han suprimit els soldats.

Iconogràficament, destaca l'anacrònica presència del sacerdot jueu, un detall que retrobem a la taula del Museo Nacional del Prado i a la del Mestre de Vielha. Es tracta d'un recurs habitual entre els pintors catalans del quatre-cents, tot i que ja es constata en obres de finals del segle XIV. Era força estès el costum de caracteritzar els grans sacerdots jueus amb atributs dels bisbes contemporanis, amb la voluntat d'adaptar les imatges bíbliques a la mentalitat dels fidels, un fenomen que troba reflex en el terreny literari. Es tractava simplement de facilitar al poble la comprensió d'uns personatges corresponents a un passat excessivament llunyà¹¹¹⁷.

Marias (...) acompañada de algunos judios, et con los ladrones» (SERRANO 1916a, 483). El 1476 trobem una demanda similar als pintors Juan Rius i Pedro de Aranda en el cas d'un retaule que havien de realitzar per a una capella de l'església del convent de Sant Francesc de Tarassona: «con todos los armados e lo que cumple que esté acompañado» (AINAGA-CRIADO 1999, 70, doc. I). El 1489 es demanava al pintor Franci Joan Baget que al retaule dedicat a sant Blai que havia d'efectuar pel monestir de Sant Francesc de Barbastro, inclogués «en la istoria alta ha de hauer un crusifixo (sic) con los ladrones et la Maria y sant Johan et la Madalena y Maria Jacobi e Salome» (PÉREZ 2013, 532). Una aproximació a l'evolució de la iconografia del Calvari en el gòtic hispà a LÓPEZ DE GUEREÑO 2001, 376-378.

¹¹¹⁵ GALILEA 2003, 150; MAÑAS 1979, 187.

¹¹¹⁶ VELASCO 2006a, 137-141 i 200-203.

¹¹¹⁷ Vegeu YARZA 1993-1994, 769 i ss.; MOLINA 1996c, 138-139. En ambdós treballs es referencien nombrosos paral·lels. A partir de la lectura d'algun document contemporani deduïm que era un tipus de personatge que els promotors demanaven incloure en les obres que sufragaven. Una mostra la tenim en



CAT. 22

RETAULE MAJOR DE L'ESGLÉSIA DE NOSTRA SENYORA DE BALDÓS DE MONTANYANA

Cronologia: cap a 1470-1485

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides:

Calvari: desconegudes

Escena no identificada (a sota del Calvari): desconegudes

Expulsió de Joaquim i Anna del Temple: 110 x 90 cm¹¹¹⁸

Abraçada davant la Porta Daurada: 140 x 84 cm¹¹¹⁹

Naixement de la Mare de Déu: 126 x 95 cm

Anunciació: desconegudes

Nativitat: 126 x 94,1 cm

Epifania: 140 x 85 cm¹¹²⁰

Presentació de Jesús al Temple: desconegudes

Sant Sopar: desconegudes

Ascensió: 139 x 84 cm

Resurrecció: 129,5 x 95,5 cm

Dormició de la Mare de Déu: desconegudes

Coronació de la Mare de Déu: 125 x 95 cm¹¹²¹

Predel·la: 100 x 123 cm (dos compartiments part esquerra); 99 x 122,5 cm (dos compartiments part dreta)

Sagrari: desconegudes

Sant Pere: 201 x 60 cm

Sant Pau: 201 x 60 cm

Localització:

Calvari: desconeguda.

Escena no identificada (sota del Calvari): desconeguda.

Expulsió de Joaquim i Anna del Temple: col·lecció particular (Barcelona).

Abraçada davant la Porta Daurada: José Valenciano (Barcelona, 1931); galeria Daedalus (Barcelona, 1990).

Naixement de la Mare de Déu: José Valenciano (Barcelona, 1929); col·lecció Pedro Fontana (fins el 1976); Museu Nacional d'Art de Catalunya (ingrés per donació el 1976; inv. 114750).

Anunciació: José Valenciano (Barcelona, abans de 1938); Prestige. Arte y Antigüedades (Barcelona, 2004); col·lecció particular.

Nativitat: José Valenciano (abans de 1932); col·lecció Pedro Fontana (1932-1976); Museu Nacional d'Art de Catalunya (ingrés per donació el 1976; inv. 114751).

Epifania: en comerç (Londres); col·lecció Lladó (Madrid, 2006).

Presentació de Jesús al Temple: José Valenciano (abans de 1938); col·lecció José Montllor (Nova York, 1938).

Sant Sopar: desconeguda.

l'encàrrec que rep el mestre valencià Rodrigo el 20 d'abril de 1476, quan se li demana que executi un retaule «ab hun crucifici ab la maria e Maria magdalena, profetes e jueus (...)» (SANCHÍS 1914, 117).

¹¹¹⁸ Hem obtingut les mides de IAAH, clixé E-11670.

¹¹¹⁹ Hem obtingut les mides de IAAH, clixé Mas 81-112.

¹¹²⁰ Hem obtingut les mides de IAAH, clixé Mas 114649.

¹¹²¹ Hem obtingut les mides de IAAH, clixé Mas Gudiol B-840.

Ascensió: José Valenciano (Barcelona, cap a 1928); col·lecció particular (Barcelona, 1938); en comerç (França); col·lecció Marius de Zayas (Stamford, Connecticut, EUA, 1952-1971; Museo de Bellas Artes de Sevilla (ingrés per donació el 1971; inv. 8) .

Resurrecció: José Valenciano (Barcelona, 1928); Balclis (Barcelona, 2013); Museo de Huesca (ingrés per adquisició, 2013).

Dormició de la Mare de Déu: José Valenciano (Barcelona, 1935); col·lecció particular (Barcelona).

Coronació de la Mare de Déu: José Valenciano (Barcelona, 1928); col·lecció Pedro Fontana (Barcelona, 1929); col·lecció particular (Barcelona).

Predel·la: en comerç (França); col·lecció Marius de Zayas (Stamford, Connecticut, EUA, 1952-1971; Museo de Bellas Artes de Sevilla (ingrés per donació el 1971; inv. 8).

Sagrari: desconeguda.

Sant Pere: José Valenciano (Barcelona, 1928); José Montllor (Nova York, 1938); Parke-Bernet Galleries (Nova York, 1957); Sotheby's (Madrid, 1997); Museu de Belles Arts de Budapest (ingrés per adquisició, 1997; inv. 97.6b).

Sant Pau: José Valenciano (Barcelona, 1928); José Montllor (Nova York, 1938); Parke-Bernet Galleries (Nova York, 1957); Sotheby's (Madrid, 1997); Museu de Belles Arts de Budapest (ingrés per adquisició, 1997; inv. 97.6a).

Restauracions: L'antiquari José Valenciano, cap al 1928-1929, va restaurar —com a mínim— la Coronació, el Naixement de la Mare de Déu i les portes amb sant Pere i sant Pau. És possible que també fos responsable de l'adaptació de l'Expulsió de Joaquim i Anna del Temple a un format rectangular, amb l'afegit de tota la part superior del compartiment. Caldria comprovar amb una inspecció física si aquests afegits també es van dur a terme a l'Abraçada davant la Porta Daurada, la Presentació de Jesús al Temple i el Sant Sopar. Dos dels compartiments, l'Anunciació i la Resurrecció, apareguts respectivament en comerç el 2004 i el 2013, es conservaven dins una vitrina tancada amb vidre, un sistema de presentació que segurament també cal atribuir a Valenciano.

Bibliografia: POST 1938, 298-302 i 311, figs. 97-99 i 107; GUDIOL 1944, 51; POST 1952, 282-283, fig. 13; *Egyptian* 1957, 44, lots 172-173; GAYA 1958, 152, cat. 812-816 i 820-822; CAMÓN 1966, 458; GUDIOL 1971, 81, cat. 222, fig. 170; MOYA 1971, s. p., cat. 5-7; AINAUD 1976, s. p.; DALMASES-JOSÉ 1984, 266; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 189, cat. 552, figs. 943-944; IGLESIAS 1985-1988, 1-2, 158; LEÓN 1989, II, 248-250, fig. 29; IZQUIERDO-MUÑOZ 1990, 22, núm. inv. 8; AADD 1991, II, 37, cat. 19-20; VICENS 1995, 293-294, 312, 378 i 410; NYERGES 1998, 135-138; NAVAL 1999, 122; *Lux* 2000, 144; VELASCO 2003, 288-289, nota 55; VELASCO 2005, 34-36; VELASCO 2006a, 32-33 i 69-79, figs. 4 i 74; VELASCO 2006b, 408; *La Corona* 2006, 225-226; MACÍAS 2007, 294-296; figs. 8b, 11, 13, 14a i 15; NYERGES 2008, 36-39; NYERGES 2006, 88-89; VELASCO 2012a, 51-54, figs. 16-18; *Balclis* 2013, 145, lot 1430; MACÍAS 2013, 303, fig. 200; CANO 2013, 87.

Es tracta d'un conjunt deslloriat i conservat dispers com a conseqüència de la seva venda l'any 1928, quan va ser adquirit per l'antiquari Josep Bardolet (1891-1985)¹¹²². Fins ara es pensava que aquesta venda s'havia produït el 1923 en base a una nota manuscrita anònima que duu aquesta data al revers, conservada a l'Arxiu Diocesà d'Urgell, en què es comentava el següent: «Del retaule de Montañana i frescos d'Andorra (detras de l'altar major) ne ofereixen respectivament 10.000 ptes. i 3.000 ptes. els anticuaris Sr. Aguilar de Figueres i Josep Bardolet

¹¹²² Sobre la figura d'aquest antiquari, vegeu CANO 2013.



de Vic»¹¹²³. Avui sabem que la venda no es va produir en aquell moment, sino cinc anys després. Ho certifica una circular transmesa per la parròquia de Montanyana als seus feligresos l'1 de maig del 1985¹¹²⁴, en la qual es fa esment al document d'autorització de venda per part del bisbe d'Urgell. Aquest document duia data de 8 de març de 1928 i el transcrivim aquí a l'espera de poder localitzar l'expedient original a l'Arxiu Diocesà d'Urgell:

«Seo de Urgel, 8 de marzo de 1928. Visto este expediente y el dictamen favorable del Ilmo Cabildo Catedral y del M. I. Consejo Diocesano de Administración, venimos a adjudicar y adjudicamos a favor de D. José Bardolet, pintor, por el precio ofrecido de quince mil pesetas, el retablo de la Parroquia de Montañana, debiendo ser depositada dicha cantidad en la Caja Diocesana a nombre de los fondos de Culto y Fábrica de aquella parroquia hasta ulterior provisión. Lo decreto y firmo, Justino, Obispo de Urgel»¹¹²⁵.

La data d'adquisició per part de Bardolet la confirmem també a través d'una informació indirecta. L'any 1953 Walter S. Cook publicava una breu notícia al voltant de dos fragments d'un suposat frontal d'altar afí al gòtic lineal amb la Fugida a Egipte i l'Epifania, llavors propietat a Mallorca del també antiquari Josep Costa Ferrer. Cook informava que ambdues taules havien estat localitzades per Bardolet el 1928, reaprofitades a la part superior del retaule major de Montanyana, data en què va adquirir el retaule¹¹²⁶. Cal datar-los a finals del segle XIII o inicis de la següent centúria, i no descartem que es tracti de fragments del retaule —o frontal?— que va presidir el presbiteri abans de l'execució del moble tardogòtic de Pere Garcia. Estilísticament tenen una certa qualitat, i cal posar-los en relació —genèrica— amb les pintures murals descobertes fa escassos anys en una capella dels peus de l'església, igualment afins al llenguatge del gòtic lineal¹¹²⁷.

És gràcies a una fotografia conservada a l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona, i que segons consta a l'esmentada institució és una reproducció d'un positiu propietat de

¹¹²³ ADU, ref. 112-1, carpeta «Enajenación de objetos artísticos», expedient sense lletra. Ho vàrem donar a conèixer a VELASCO 2012a, 51, nota 142.

¹¹²⁴ La circular ens ha estat enviada per l'actual rector de Montanyana, Àngel Noguero Ibarz, a qui agraïm la seva amabilitat.

¹¹²⁵ La mateixa circular de 1985 indica que amb una part dels diners obtinguts per la venda es va poder reparar el campanar, i que els diners sobrats van restar en un fons «en bien de la iglesia», els interessos dels quals eren tramesos cada any. Així, el 1985 es van satisfer a la parròquia de Montanyana 1.696 pessetes per «intereses venta del retablo» de les anualitats de 1984 i 1985.

¹¹²⁶ COOK 1953, 236, nota 1. El primer en donar notícia sobre les taules va ser POST 1935, 500, fig. 210, que va informar sobre la procedència, tot i que sense esmentar res sobre Bardolet. Sobre aquests fragments, vegeu també GUDIOL-ALCOLEA 1986, 25, cat. 3, fig. 95, i MELERO 2005, 160-161, fig. 54, que els data al segon quart del segle XIV.

¹¹²⁷ Sobre aquestes pintures tenim un estudi en preparació que efectuarem en col·laboració amb Rebecca Swanson.

Bardolet¹¹²⁸, que hem tingut accés a l'aparença del conjunt prèviament a la seva dispersió (fig. 273). Juntament amb aquesta fotografia, a la mateixa institució se'n conserven altres relatives als diferents compartiments, les quals s'acompanyen d'informacions sobre la seva localització i els canvis de mans propis del mercat d'art i antiguitats. La confrontació de les dades que ofereixen, juntament amb un altre interessant lot de fotografies custodiat a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona, permetrà reconstruir una part important del pedigrí de les taules, que han tingut una certa fortuna en l'àmbit del mercat de l'art i del col·leccionisme.

Tot indica que un cop Bardolet va adquirir el retaule de Montanyana va vendre la majoria dels compartiments, sino tots, a l'antiquari José Valenciano, un dels més importants de la Barcelona d'aquells anys¹¹²⁹. Ho certifiquem a través de diverses fonts. Post va publicar alguns dels compartiments del conjunt el 1938, esmentant per primer cop la procedència. Es tractava del Naixement de la Mare de Déu (fig. 277), l'Anunciació (fig. 278), la Dormició (fig. 287) i la Coronació (fig. 288)¹¹³⁰. Segons el professor nord-americà, una tradició oral vinculada al mercat de l'art i els antiquaris feia igualment procedents de Montanyana una Presentació de Jesús al Temple (fig. 282) i dos portes de retaule amb els sants Pere i Pau (fig. 296) que, efectivament, eren originàries d'allà. Aquests tres compartiments els situava a Nova York en mans del *dealer* José Montllor¹¹³¹. L'Ascensió, en canvi, l'emplaçava en una col·lecció particular de Barcelona, i no la va incloure entre els compartiments del retaule franjolí¹¹³².

La possessió dels quatre primers compartiments per part de Valenciano la certifiquem a través d'una notícia a la premsa de l'època, en què es feia ressò d'una exposició organitzada el 1935 per l'antiquari en què es posaven a la venda diferents pintures gòtiques. La ressenyava Feliu Elias —signant amb el pseudònim de Joan Sacs— en un article publicat a la revista *Mirador* en dues parts en el qual afirmava que «Obra ja més basta, però interessant des del punt de vista arqueològic, és un tros de retaule de la Vida de la Verge, atribuït al recentment descobert pintor quatrecentista Pere Espalargues. Aquest bocí de retaule es descompon en quatre retaulons»¹¹³³. A la segona part de l'article trobem els elements necessaris per identificar aquests quatre compartiments amb els de Montanyana, atès que va incloure una fotografia

¹¹²⁸ IAAH, clixé E-9740. La reproducció és de l'any 1985, però malauradament a l'Institut Amatller no consta la data del clixé original. Agraïm a Núria Peiris, tècnica de l'esmentada institució, les informacions proporcionades a l'entorn d'aquesta qüestió.

¹¹²⁹ Sobre Valenciano, vegeu VELASCO 2013a, 265-269 i BELTRÁN-RAMON 2015, 87-89.

¹¹³⁰ POST 1938, 298, fig. 97 (amb reproducció de la Coronació).

¹¹³¹ POST 1938, 298, figs. 98-99.

¹¹³² POST 1938, 311, fig. 107.

¹¹³³ SACS 1935, 7.



del de la Dormició —a més d'un detall de la mateixa taula¹¹³⁴. Malauradament, res diu de les altres tres, però cal deduir que eren les que esmenta Post poc després. Elias no es va estar d'efectuar algunes consideracions sobre la tècnica del pintor que són interessants de reproduir, malgrat errés en l'atribució a Espalargues¹¹³⁵:

«En l'exposició de primitius en qüestió hi ha quatre taules d'un desmuntat retaule de la Vida de la Verge, atribuït a un pintor mediocre del segle XV anomenat Pere Espalargues. L'única obra signada d'aquest pintor fins ara coneguda es troba a Amèrica; per l'estil d'aquesta obra s'han pogut atribuir les quatre taules esmentades i altres que representen també episodis de la vida de la Verge, existents al Museu de Montjuïc a aquest Espalargues. Si bé el suposat Pere Espalargues és barroer i inexpert en la totalitat de les seves composicions (d'altra banda arqueològicament valuoses), els seus defectes sobresurten en la dicció dels ropatges, els quals arriben a marejar de tan desfets i falsos com apareixen. Però en un d'aquests retaulons, el que representa la Dormició de la Verge, hi ha una figura asseguda a primer terme, a l'esquerra de l'espectador, que us sorprèn per la magistral manera de representar els ropatges. Ja no és la manera àmplia i delicada, olímpica podríem dir, dels ropatges de l'estil internacional, sinó una manera tota moderna, a la Frans Hals, a la manera dels dibuixos de Rembrandt; una meravella d'observació del natural i de decisió, gairebé brutal, en el dibuix: res de la tímida pròpia dels primitius. I aquests ropatges, que no són cap afegidura posterior a la pintura del quatrecent, ni tenen el més lleu retoc, apareixen, pel contrari, com simplement abocetades, com pintades de primera intenció, i de faisó preparatòria, amb color més líquid que el definitiu, transparentant encara el dibuix dels plecs. Es diria que el pintor no pogué acabar aquest mantell; sols n'acabà curosament, ara sí que amb tota la precaució i deteniment propis dels pintors primitius, el revers de la roba, els trossos de folre que les giragonses dels plecs posen al descobert. En aquesta ocasió és ben notòria també la intervenció d'un col·laborador molt superior al pintor responsable de la pintura»¹¹³⁶.

Un conjunt de fotografies conservades al fons Francesc Serra de l'Arxiu fotogràfic de Barcelona corrobora que Valenciano va posseir alguns dels compartiments esmentats, a més d'altres: l'Abraçada davant la Porta Daurada (clixé 9984-A, any 1931) (fig. 275); el Naixement de la Mare de Déu (clixé 9982-A) (fig. 276); la Nativitat (clixé 10605-A, any 1932) (fig. 279); la Resurrecció (clixé 5548-A, any 1928) (fig. 285); la Coronació de la Mare de Déu (clixé 5545-A, any 1928; clixé 7266-A, any 1929) (fig. 288-289); l'Ascensió (clixé 5546-A) (fig. 283); i les portes

¹¹³⁴ Des d'aleshores l'única informació que tenim sobre aquesta taula ve donada per una fotografia de l'Institut Amatller d'Art Hispànic, en la qual se'n informa que anys enrere es conservava en una particular barcelonina (IAAH, clixé Gudiol B-853).

¹¹³⁵ Aquesta atribució té relació amb l'estat dels coneixements en aquells anys al voltant de Pere Garcia, la personalitat del qual encara no s'havia donat a conèixer. Per contra, la figura de Pere Espalargues havia estat treta a la llum des de 1910 gràcies a la publicació del retaule d'Enviny, custodiat a la Hispanic Society of America, i que coneixien bé els especialistes nord-americans (ANÒNIM 1909-1910, 718). D'aquí, per exemple, que quan José Valenciano anunciés el seu negoci el 1929 a *The Burlington Magazine*, acompanyés la publicitat amb una fotografia de les dues portes de Montanyana juntament amb el següent comentari: «Pere Espalargues, 15th Century. The Hispanic Society of America published a work by the painter in 1927» (*The Burlington Magazine*, núm. 54, maig de 1929, l'anunci es publica a la pl. XL).

¹¹³⁶ SACS 1936, 7-8.

(clixé 6165-A, any 1928; clixé 6166-A, any 1928) (fig. 295-296). Com tot seguit veurem, aquestes fotografies també aporten informacions sobre restauracions dutes a terme mentre van ser propietat de Valenciano, així com sobre posteriors posseïdors.

Valenciano va vendre algunes de les taules al col·leccionista Pedro Fontana, i demostren algunes de les fotografies esmentades. Així, el Naixement de la Mare de Déu i la Nativitat avui es conserven al Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. 277 i 280), on van ingressar el 1976 gràcies a la donació en bloc d'aquesta col·lecció¹¹³⁷. La informació associada a la fotografia de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona corresponent a la primera (clixé 9982-A) (fig. 276), ens mostra que la taula havia estat restaurada i que en aquell moment ja era propietat de Fontana. S'anoten, fins i tot unes mides —125 x 95 cm. Pel que fa a la fotografia relativa a la Nativitat (clixé 10605-A) (fig. 279), és una imatge del 1932, consten igualment unes mides —125 x 95 cm—, i també revela que en aquell moment ja es trobava en mans del mateix col·leccionista. Una tercera fotografia demostra que l'antiquari va vendre-li també la Coronació. És una imatge de l'any 1929 en què la taula apareix també restaurada (fig. 289), i en la qual consta que llavors ja era propietat de Fontana (clixé 7266-A). La intervenció es detecta si acarem la imatge amb una d'anterior (clixé 5545-A) (fig. 288), de l'any 1928, amb la peça encara per restaurar. Fontana devia desprendre's de la taula, atès que no va ingressar al museu barceloní amb les altres dues que procedien del mateix conjunt¹¹³⁸.

L'Abraçada davant la Porta Daurada és una altra de les taules que apareixen fotografiades entre el conjunt d'imatges de Francesc Serra (clixé 9984-A) com a propietat de Valenciano (fig. 275). La imatge és del 1931 i no s'ha tornat a tenir rastre de la seva aparició al mercat fins el 1990, quan va ser novament venuda per la galeria barcelonina Daedalus¹¹³⁹. Passa quelcom similar amb la Resurrecció, fotografiada per Serra l'any 1928 (clixé 5548-A) (fig. 285). Es tracta d'una imatge rellevant perquè, fins fa poc, era l'única que ens permetia conèixer l'aparença física del compartiment —al fons de l'Institut Amatller no se'n conservava cap. Fins l'any 2012 es trobava en parador desconegut, però en aquesta data la vàrem donar a conèixer a través d'una fotografia a la qual vam tenir accés, mentre encara es custodiava en una col·lecció particular de Barcelona¹¹⁴⁰. Poc després va aparèixer en subhasta a Balclis (16 de maig de

¹¹³⁷ AINAUD 1976, s. p.; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 189, cat. 552, figs. 943-944.

¹¹³⁸ Es conserva una fotografia d'aquest compartiment a IAAH, clixé Gudiol B-840.

¹¹³⁹ Obtenim la informació de IAAH, clixé M-2543. Hi ha una fotografia anterior (clixé 81-112) en què s'especifica que la taula es trobava en comerç a Barcelona i que mesurava 140 x 84 cm.

¹¹⁴⁰ VELASCO 2012a, 53, fig. 18.



2013)¹¹⁴¹, i va ser adquirida pel Ministerio de Cultura, que va exercir el dret de tempteig en representació del Govern d'Aragó. Avui es custodia al Museo de Huesca (fig. 286).

Un altre dels compartiments propietat de Valenciano va ser el de l'Ascensió, com ho demostra una fotografia del mateix Serra, sense datar (clicé 5546-A) (fig. 283). Com hem vist més amunt, la va donar a conèixer Post, però sense identificar-la com a procedent de Montanyana¹¹⁴². En aquell moment es trobava en una col·lecció particular de Barcelona, però el 1952 Post la documenta a Stamford (Connecticut, EUA) a la col·lecció de Marius de Zayas (1880-1961), juntament amb els quatre compartiments de la predel·la, que fins aquell moment eren inèdits¹¹⁴³. Atès que aleshores la fotografia de Bardolet no era encara coneguda, Post ignorava que totes elles procedien del conjunt de Montanyana, però considerava que els fragments del bancal podien compartir origen amb l'Ascensió. A la mateixa col·lecció el professor nord-americà va poder veure una Oració a l'Hort que de Zayas havia adquirit juntament amb la resta de taules, cosa que el feia sospitar que també pogués pertànyer al mateix retaule. Era de dimensions més reduïdes que l'Ascensió i es trobava repintada. Aquesta qüestió feia titubejar Post a l'hora d'establir la vinculació amb les anteriors, ja que segurament no va poder advertir bé l'estil original de la pintura. Sigui com sigui, no descartem que pogués tractar-se d'un compartiment més del moble, atès que, com veurem, just a sobre del nínxol central n'hi havia un, de dimensions més reduïdes i en un precari estat de conservació, que potser podria associar-se a l'anterior. L'Ascensió i els compartiments de la predel·la van ingressar al Museu de Belles Arts de Sevilla el 1971 gràcies a la donació de la vídua de Zayas, Virginia Harrison¹¹⁴⁴.

Finalment, els dos darrers compartiments dels quals tenim constància que van ser propietat de l'antiquari Valenciano a través de les fotografies de Serra són les portes amb les representacions de sant Pere i sant Pau. Es conserven dues imatges del 1928, una amb les taules encara sense restaurar (clicé 6165-A) (fig. 295), i la segona un cop ja restaurades (clicé

¹¹⁴¹ Balclis 2013, 145, lot 1430.

¹¹⁴² POST 1938, 311, fig. 107.

¹¹⁴³ POST 1952, 282-283, fig. 13. De Zayas sembla que va adquirir les taules al mercat francès (MOYA 1971, s. p., cat. 5-7).

¹¹⁴⁴ L'ingrés es dona a conèixer a MOYA 1971, s. p., cat. 5-7, sense relacionar-les amb Montanyana i amb atribució a Espallargues. El catàleg del museu sevillà del 1990, novament les classifica com obra d'Espallargues i tampoc esmenta la procedència original (IZQUIERDO-MUÑOZ 1990, 22, núm. inv. 8). Vegeu també LEÓN 1989, II, 248-250, fig. 29; AADD 1991, II, 37, cat. 19-20. Vàrem donar a conèixer la localització dels compartiments a VELASCO 2003, 288-289, nota 55. A l'Institut Amatller d'Art Hispànic es conserva una fotografia de l'Ascensió (clicé C-54417), i diverses dels compartiments del bancal (clicés C-54421, C-54422, Mas 54419 i Mas C-54420), en les quals s'especifica que tots aquests compartiments es trobaven en una col·lecció de Barcelona el 1979. Òbviament, es tracta d'una informació equívoca, atès que des del 1971 es custodiaven al museu andalús.

6166-A) (fig. 296)¹¹⁴⁵. Un anunci de l'establiment de José Valenciano publicat a *The Burlington Magazine* al número de maig de 1929 s'il·lustra, a més, amb una fotografia d'ambdues taules¹¹⁴⁶. Gràcies a Post sabem que el 1938 es trobaven a Nova York, on les va comercialitzar el *dealer* José Montllor, juntament amb la Presentació de Jesús al Temple (fig. 282). El professor de Harvard va apuntar, a més, que totes tres havien estat propietat de Valenciano¹¹⁴⁷. A la Presentació al Temple se li ha perdut completament el rastre, i les portes van patir un curiós periple que les va portar a ser subhastades novament el 2 de maig de 1957 a Nova York (Parke-Bernet Galleries)¹¹⁴⁸, i posteriorment, el 24 d'abril de 1997 per Sotheby's-Madrid (lot 6). Les taules van ser adquirides pels responsables del Museu de Belles Arts de Budapest, i van sortir del país després que el Ministeri de Cultura concedís — inexplicablement— el corresponent permís d'exportació¹¹⁴⁹. Sobre aquesta part baixa del retaule, cal dir que la fotografia general de Bardolet demostra que al bell mig del bancal hi havia un sagrari, del qual no es té cap altra informació que no sigui la proporcionada per la imatge.

En relació amb la resta de taules, l'Expulsió de Joaquim i Anna del temple no apareix entre les relacionades per Gudiol i Alcolea, malgrat la seva existència la corroborarem a través de la fotografia general del retaule efectuada per Bardolet i, també, per un detall d'aquesta taula conservat a l'Institut Amatller d'Art Hispànic (fig. 274)¹¹⁵⁰. A la informació associada a aquesta darrera imatge consta que es trobava en una col·lecció particular de Barcelona i s'aporten les mides —110 x 90 cm. L'acarament d'ambdues imatges testimonia, a més, que va ser àmpliament restaurada en un moment donat, gairebé en un 50 per cent, ja que la taula coronava el carrer lateral de l'extrem esquerre i es va adaptar al perfil de la volta del presbiteri (fig. 297). Això va implicar tallar-la de forma diagonal, a l'igual que els altres compartiments d'aquesta part superior, això és, l'Abraçada davant la Porta Daurada, la Presentació de Jesús al Temple i el Sant Sopar. A la imatge de detall (fig. 274), en canvi, el compartiment presenta una forma completament rectangular, amb la qual cosa es demostra que tota la part que resta per

¹¹⁴⁵ Després d'adquirir-se les taules el 1997 per part del Museu de Belles Arts de Budapest, Nyerges va publicar un article en el qual donava notícia de l'adquisició i en què afirmava que mai havien estat restaurades, tret de lleus intervencions en l'obra de fusteria (NYERGES 1998, 136).

¹¹⁴⁶ *The Burlington Magazine*, núm. 54, maig de 1929, l'anunci es publica a la pl. XL.

¹¹⁴⁷ POST 1938, 298, nota 2. La propietat per part de Montllor també la certifica una fotografia de l'Institut Amatller d'Art Hispànic (IAAH, clixé Gudiol 67923).

¹¹⁴⁸ *Egyptian* 1957, 44, lots 172-173

¹¹⁴⁹ Sobre les taules de Budapest, vegeu NYERGES 1998, 135-138; VELASCO 2005, 34-36; NYERGES 2006, 88-89; NYERGES 2008, 36-38.

¹¹⁵⁰ Vegeu respectivament, IAAH clixé E-9740 i clixé E-11.670.



sobre de la junta que s'aprecia a la fotografia seria producte d'aquesta intervenció. És factible que aquesta es produís en el mateix context que les restauracions d'altres compartiments per part de Josep Valenciano. En tot cas, en el futur serà necessari efectuar una inspecció física de la taula —i també de les altres que coronaven la resta de carrers— per certificar aquesta intervenció de restauració.

Pel que fa a l'Anunciació, va aparèixer en comerç en data recent. Abans d'això, coneixíem la seva aparença física a través d'una fotografia conservada a l'Institut Amatller d'Art Hispànic (fig. 278)¹¹⁵¹. Es va oferir a la venda al saló d'antiquaris de Barcelona de l'any 2004, quan era propietat de l'establiment Prestige. Arte y Antigüedades¹¹⁵². Segons ens van informar els responsables, es va vendre i avui es custodia en una col·lecció particular. La taula anava dins d'una mena de vitrina estanca protegida amb vidre, un sistema de presentació que també mostrava la Resurrecció ja mencionada. Aquests elements presentaven característiques anàlogues, del que deduïm que van ser efectuats al mateix moment, potser mentre eren propietat de Valenciano. L'Epifania també la coneixem a través d'una de les fotografies de l'Institut Amatller d'Art Hispànic (fig. 281)¹¹⁵³. Segons consta en la informació associada a la imatge de l'Institut Amatller, la fotografia va ser cedida per «A. C. Cooper F. R. P. S., Hendon». Segons hem pogut saber, es tracta d'un fotògraf amb establiment a Londres, de la qual cosa deduïm que la taula es trobava en comerç en aquella ciutat en època indeterminada. Avui es localitza a la col·lecció Lladó (Madrid)¹¹⁵⁴.

La fotografia general del retaule efectuada per Bardolet sembla demostrar que el carrer lateral de l'extrem dret el coronava un compartiment que presentava la mateixa morfologia que l'Expulsió de Joaquim i Anna del Temple, això és, retallada i adaptada a la volta del presbiteri (fig. 273). Amb la utilització de software informàtic —Photoshop— aplicat a una còpia fotogràfica digital d'alta resolució de la imatge, sembla gairebé segur que es tractava d'una representació del Sant Sopar (fig. 298). Sobre la possible adscripció d'una taula amb aquesta iconografia al conjunt de Montanyana, Post va considerar que una taula conservada antigament a la col·lecció del comte de Las Torres Sánchez-Dalp de Sevilla podria haver jugat aquest paper¹¹⁵⁵. Avui aquesta taula (163 x 98 cm) es conserva a la col·lecció Lladó (Madrid) —la mateixa que conserva l'Epifania—, després de ser adquirida en una subhasta celebrada a

¹¹⁵¹ IAAH, clixé Gudiol B-839.

¹¹⁵² VELASCO 2006, 71, n. 207.

¹¹⁵³ IAAH, clixé 144649, en què també s'aporten les mides —140 x 85 cm.

¹¹⁵⁴ Apareix reproduïda al catàleg *La Corona* 2006, 225 (fotografia en color).

¹¹⁵⁵ POST 1938, 302.

Madrid l'any 2000 (cat. 23) (fig. 299). L'anàlisi de la fotografia de Bardolet i la seva comparació amb l'estat actual de la taula de la col·lecció particular, demostra que la proposta de procedència de Post no és viable. S'intueix a la imatge ampliada una taula rodona al voltant de la qual es disposen una sèrie de personatges nimbats, però els de primer terme no es distribueixen de la mateixa forma que a la taula de la col·lecció Lladó. A més, la darrera no presenta el tall longitudinal d'adaptació a la volta de l'absis, a diferència de l'Expulsió al Temple, a on es veu clarament que ha estat restaurada. A més, el compartiment de la col·lecció Lladó té 23 cm més d'alçada que els compartiments més grans del retaule¹¹⁵⁶.

Sense cap mena de dubte, el retaule de l'església de Nostra Senyora de Baldós de Montanyana va ser un dels conjunts més monumentals executats pel taller de Pere Garcia. L'exaltació mariana que es produïa al retaule era molt evident. Maria era la patrona de la parròquia i el seu protagonisme en la majoria de compartiments és inqüestionable. Es va representar el cicle de la seva infantesa, alguns dels goigs i la seva mort, assumpció i glorificació. El conjunt presentava una estructura habitual en els retaules del moment, molt similar a la que veiem a Villarroja del Campo (cat. 1) (fig. 127) i a la que devia tenir el retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21) (figs. 266-267). S'estructurava en cinc carrers de tres nivells d'alçada i presentava un remat apuntat per adaptar-se a l'arquitectura que l'embolcallava. El resultat va esdevenir una gran pantalla decorativa que ocupava tota la superfície del presbiteri, i que va acomodar-se perfectament a l'arquitectura romànica preexistent.

El moble es va guarnir amb un interessant treball de fusteria daurada que va consistir en la col·locació de cresteries de traceria calada a la part superior dels compartiments, fins i tot, als del bancal, algunes de les quals encara s'albiren a la fotografia general del retaule (fig. 273). Avui han desaparegut per complet. Els carrers del retaule eren separats per pinacles, que en diferents trams també presentaven decoracions de traceria, i que a la part superior devien estar rematats en forma d'espiga, com ho observem als de la predel·la i als que flanquegen les portes. La part més reeixida d'aquest treball de fusteria va ser l'efectuada a la part superior de les citades portes, amb motius de *vesica piscis*, sortosament encara conservada.

El nínxol central era presidit per una talla de la Mare de Déu i el Nen d'època barroca que, per força, n'havia de reemplaçar una anterior, segurament medieval. No sabem que se'n va fer d'aquesta imatge, però és molt probable que sigui la descrita al segle XVII per Narcís Camós,

¹¹⁵⁶ En aquest sentit, Gudiol i Alcolea, que van donar per desaparegut el Sant Sopar de Montanyana, van catalogar separatament la taula de la col·lecció Lladó (GUDIOL-ALCOLEA 1986, 189, cat. 553, fig. 942).



una marededéu de les anomenades «trobades» amb una curiosa llegenda. De la descripció deduïm que responia a models trescentistes i que va ser realitzada en alabastre¹¹⁵⁷. Just per sobre d'aquest nínxol —que es rematava amb una cresteria de fusteria calada i daurada— la fotografia de Bardolet permet veure que hi havia dos compartiments, molt mal conservats, dels quals resulta impossible esbrinar-ne el tema representat. El superior, de format allargassat, cal deduir que mostrava la Crucifixió, mentre que l'inferior presentava unes dimensions inferiors a les dels compartiments dels carrers laterals. Post va veure en mans de Marius de Zayas, el propietari el 1952 de l'Ascensió i dels compartiments del bancal, una taula amb l'Oració a l'Hort repintada i que havia estat adquirida pel col·leccionista al mateix temps que les altres. El repintat impedia a Post ser taxatiu sobre si era també obra de Pere Garcia, però ho creia així¹¹⁵⁸. En qualsevol cas, el tema de l'Oració a l'Hort no és el més habitual en aquestes taules de format més petit que s'acostumen a emplaçar entre l'espai central i el Calvari del cim al¹¹⁵⁹.

La lectura del cicle iconogràfic començava per la banda esquerra del moble, de dalt a baix i en ziga-zaga. La primera escena era l'Expulsió de Joaquim i Ana del Temple (fig. 274), en la qual veiem el moment en què el summe sacerdot expulsa els pares de Maria per no haver infantat cap fill a Israel. La composició parteix de models primerencs en la trajectòria de Garcia, com els que trobem als retaules de Villarroya del Campo (cat. 1) (fig. 129) i al de l'antiga col·lecció Deering (cat. 2) (fig. 144), i que el pintor va manllevar de treballs previs de Blasco de Grañén, com ja hem apuntat en parlar d'aquests dos conjunts. Garcia va repetir-la al retaule de Santa Anna de l'Aïnsa (cat. 39) (fig. 359). S'ha de dir que respon a un model àmpliament difós a l'Aragó, i que retrobem al retaule que els Zahortiga van executar per a la col·legiata de Borja (Saragossa) cap 1465¹¹⁶⁰. Com ja va assenyalar Yarza en relació amb la mateixa escena del retaule de l'arquebisbe Acuña de la Cartoixa de Miraflores (Burgos), obra de Gil Silóe, ni les fonts apòcrifes que donen suport textual a l'episodi —Protoevangeli de Sant Jaume, Evangeli

¹¹⁵⁷ «Ella es de piedra un tanto blanca, que parece mármol, y está en pie, muy grave y hermosa; tiene la redexa echada y el manto (cuya orilla es dorada) le viene a juntar en el pecho. Tiene de alto tres palmos. El Jesús tiene en el brazo izquierdo, vestido con sayo blanco y algunos labores dentro. Tiene en las manos una como perdiz, con la derecha en una ala, con la izquierda la empuña y tiene el índice en su pico. Lleva una como gargantilla en el cuello, donde están colgados dos como troncos de coral y está risueño» (CAMÓS 1992, 118).

¹¹⁵⁸ POST 1952, 283.

¹¹⁵⁹ El fet de situar la Dormició entre l'espai central i la taula cim al esdevé una solució estructural amb força paral·lels en el context hispà, especialment dins l'entorn valencià. Vegeu els exemples que citem a VELASCO 2006a, 129, nota 327.

¹¹⁶⁰ OLIVÁN 1978, 92.

del Pseudo Mateu i Llibre de la Nativitat de Maria—, ni tampoc la *Llegenda Daurada*¹¹⁶¹, acostumen a ser seguides fidelment pels iconògrafs i pels pintors de retaules com el nostre. Varien les accions i, fins i tot, alguns personatges, ja que Anna no consta com a protagonista del succés. Sí que apareix a la *Corona Regia* de Pablo de Heredia, una obra de contingut immaculista redactada cap a 1488-1490 per aquest convers aragonès, la qual cosa demostra que existia una tradició textual que feia a Anna partícip de l'episodi¹¹⁶². Garcia sempre va incloure a la mare de Maria quan va representar l'escena, i així ho veiem al retaule de Villarroya del Campo i al de l'antiga col·lecció Deering, que segueixen fidelment models previs de Blasco de Grañén. Altrament, i com veiem en el cas de Montanyana, molts cops el gest del sacerdot no és de simple expulsió, sino de reprovació, ja que posa les mans sobre l'esquena d'Anna i remarca la sortida dels pares de Maria del temple —a Miraflores, algú agafa pel braç a Joaquim. Pel que fa a l'arca santa de sobre de l'altar —que reapareix a l'escena del retaule de Santa Anna de l'Aïnsa—, s'ha convertit en un imponent tabernacle daurat d'estructura gòtica que Yarza relaciona amb les denominades «torres de Sagrament» executades als Països Baixos al segle XV, dins les quals es custodiaven la sagrada forma i diferents objectes litúrgics¹¹⁶³.

El segon compartiment es trobava ubicat just a la dreta i mostrava l'Abraçada davant la Porta Daurada (fig. 275), que segueix el mateix esquema que ja hem vist a Peralta de la Sal (cat. 20) (fig. 245). L'única diferència és que aquí els daurats del fons s'han reemplaçat per un paisatge de filiació nòrdica. El pintor tornarà a emprar la mateixa composició al ja esmentat retaule de Santa Anna de l'Aïnsa (fig. 359), i en una taula anteriorment conservada en una col·lecció d'Esplugues de Llobregat (cat. 42) (fig. 374), amb escasses variants. És interessant posar de relleu les similituds existents entre el servent de Joaquim que carrega l'anyell a les esquenes, amb el que apareix en una taula del Museo de Bellas Artes de Bilbao procedent de Cervera de la Cañada (Saragossa)¹¹⁶⁴.

El Naixement de la Mare de Déu (fig. 276) també respon a un model que ja hem vist en altres obres del mestre. Anna apareix ajaguda en un llit envoltada de tres dones que l'atenen i li serveixen aliments, mentre altres dues embolcallen a la Maria-Nena. L'episodi segueix el mateix esquema que el Naixement del Baptista al retaule de Sant Joan de Lleida (fig. 257) i,

¹¹⁶¹ VARAZZE 1982, II, 565-575.

¹¹⁶² «El Antiguo Testamento les expulsó del templo como si fueran profanos, pues eran estériles. Ana y Joaquín fueron expulsados a gritos por los sacerdotes, porque no habían tenido hijos y ya eran ancianos» (HEREDIA 1980, 142). Cfr. YARZA 2000, 87-88.

¹¹⁶³ YARZA 2000, 87-88.

¹¹⁶⁴ GALILEA 1995, 155, fig. 87.



sobretot, el del compartiment amb el mateix tema que trobem a Peralta de la Sal (fig. 246). El va emprar també —tot i que de forma invertida— al de Santa Anna de l'Aïnsa (fig. 360). En aquest cas, a més, la composició recorda especialment a la que va emprar a Villarroya del Campo (fig. 133), en la qual veiem que les figures de santa Anna i les dues assistents de la banda interior del llit troben clars paral·lels en els mateixos personatges de Montanyana. El mateix podem dir de la partera que sosté el bolquer a primer terme, tot i que a Villarroya es va ubicar invertida al costat esquerre.

L'Anunciació (fig. 278) presenta una composició tradicional que retrobem en un altre treball del mestre conservat en mans particulars (cat. 45) (fig. 383), tot i que en el marc d'una ambientació diferent. La caracterització i gestos dels personatges, tanmateix, són semblants. També es detecten concomitàncies amb els del retaule de l'antiga col·lecció Muntadas, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 46) (fig. 384). Entre les obres d'altres mestres aragonesos contemporanis, pot esmentar-se com a paral·lel compositiu l'episodi corresponent del ja mencionat retaule major de la col·legiata de Borja¹¹⁶⁵ i, sobretot, el del retaule de l'Epifania de la col·legiata de Calataiud (Museo de Arte Sacro de Calatayud), obra de Tomàs Giner¹¹⁶⁶, en què ambdós protagonistes van ser caracteritzats d'una forma molt similar. El paral·lel més remarcable, tanmateix, el trobem en una obra atribuïda al Mestre de Vielha (Valls, col·lecció particular)¹¹⁶⁷, en la qual el pintor va copiar els personatges en una Anunciació partida que corona sengles carrers laterals de retaule (fig. 112). En un d'aquests carrers, a més, hi ha una representació de sant Fabià també extreta d'un model previ de Garcia que trobem al retaule de Portaspana-La Puebla del Mon (cat. 38) (fig. 353), amb la qual cosa es fa evident que per executar aquest retaule el Mestre de Vielha va emprar esquemes que li havien estat transmesos pel seu mestre.

L'escena presenta una sèrie de detalls iconogràfics que paga la pena comentar. El primer d'ells és la presència d'una inscripció al llibre obert que està a sobre de l'escriny de davant de Maria, en què es llegeix —amb alguns errors— una sentència del primer capítol de l'Evangeli de Sant Lluç, en el qual es descriu l'Anunciació: «dixit autem Maria ecce ancilla Domini fiat mihi secundum verbum tuum et discessit ab illa angelus» (Lluç 1: 38). Crida també l'atenció el fruit de sobre l'escriptori, que remet al pecat d'Eva i a la contraposició tradicional amb Maria, a més de l'espelma encesa, un detall no gaire habitual en la pintura hispana quatrecentista. S'ha

¹¹⁶⁵ OLIVÁN 1978, 95.

¹¹⁶⁶ Reproduït a MAÑAS 1979, 161. El vincle s'ha posat de relleu a MACÍAS 2013, 303.

¹¹⁶⁷ VELASCO 2006a, 207-208, fig. 57.

analitzat des d'un punt de vista simbòlic com la presència de la divinitat de Crist en el misteri de l'Encarnació¹¹⁶⁸. El detall apareix a l'Anunciació del tríptic de Mérode, obra de Robert Campin, i el retrobem al retaule de Tortura (Àlaba), i en una Anunciació del Museo de Zaragoza que darrerament s'ha relacionat amb el políptic que Martí l'Humà va encarregar a Pere Nicolau per a la cartoixa de Valdecris¹¹⁶⁹.

És interessant també la presència del Nen Jesús amb la creu que segueix al colom de l'Esperit Sant enviat pel Totpoderós. Es tracta del *parvulus puer formatus*, un motiu que reforça les connotacions redemptores i eucarístiques de l'episodi i que entronca amb la doctrina medieval que defensava la formació de Jesús fora del ventre de la seva mare¹¹⁷⁰. Es va incorporar a la iconografia de l'època a través de la incidència dels textos de sant Bonaventura, autor d'un popular opuscle sobre l'Arbre de la Vida en el qual comenta l'aparició del Nen seguint als raigs enviats pel Totpoderós¹¹⁷¹. A València és present a la pintura del gòtic internacional¹¹⁷², i a Catalunya el tema es documenta d'una manera plena a partir del segle XV. Es va incloure, per exemple, al retaule que el 1410 l'orfebre barceloní Guillem Balell executava per a l'altar major de la catedral de la Seu d'Urgell, segons prova una descripció del 1573¹¹⁷³. A l'Aragó pot esmentar-se el retaule contractat per Tomás Ram el 1477 per al monestir de Sant Francesc de Tarassona, en el qual el pintor havia de representar una Anunciació amb «Dios Padre que vienga en nubes con serafines, e los rayos embotidos de oro fino. En medio el Jhesus con la Cruz a cuestras. E la paloma que el significa el Spiritu Santo encima de la Virgen Maria»¹¹⁷⁴.

La Nativitat (fig. 279) —amb format d'Adoració del Nen— presenta una composició força diferent a la del retaule de Peralta de la Sal (fig. 239), segurament perquè aquell compartiment és el resultat de la col·laboració entre el taller de Jaume Ferrer i de Pere Garcia. Malgrat les diferències, es constata en ambdós casos la presència d'una sèrie de detalls iconogràfics que les agermanen i que ja hem comentat en ocupar-nos del retaule en qüestió. És el cas de l'espelma que sosté Josep, que remet a les *Revelationes* de santa Brígida de Suècia, o de l'orbe terrestre que duu Jesús Nen, que podria fer al·lusió a la segona vinguda del Salvador, o Segona Parusia. S'incorpora aquí la presència d'una partera a manera de donant, agenollada i pregant. La seva presència és documenta també en obres dels deixebles de Garcia, com veiem en dos

¹¹⁶⁸ ROBB 1936, 504.

¹¹⁶⁹ RUIZ 2013, 24.

¹¹⁷⁰ Sobre aquesta iconografia, vegeu GONZÁLEZ 1996, 11-51.

¹¹⁷¹ SCHILLER 1971-1972, I, 45.

¹¹⁷² HÉRIARD 1987, I, 75-77, II, figs. 172, 199, 339 i 344; RUIZ 2013, 17.

¹¹⁷³ MADURELL 1945-1946, vol. IV, núm. 3-4, 299-303 i 382, docs. 4-6 i 47.

¹¹⁷⁴ AINAGA-CRIADO 1999, 71, doc. II.



treballs del Mestre de Vielha, un retaule dedicat a la Mare de Déu conservat al Museo Nacional de San Carlos (Mèxic DF) (fig. 126), i en una Nativitat de col·lecció particular¹¹⁷⁵. També la trobem en dues realitzacions de Pere Espallargues, el retaule d'Enviny i un dels compartiments conservats a Sant Vicenç de Roda d'Isàvena¹¹⁷⁶. La presència d'aquesta figura femenina en l'episodi segurament té a veure amb el fet que els apòcrifs esmentin dues parteres, anomenades Salomé i Zelomi, que van ser testimonis de la virginitat de Maria, fins i tot després del part¹¹⁷⁷. Es tracta d'un motiu difós als segles del gòtic per la *Llegenda Daurada* i plenament consolidat al nostre país durant el gòtic internacional, tot i que hi ha exemples anteriors¹¹⁷⁸.

L'Epifania (fig. 281) presenta els protagonistes habituals, en el marc d'una composició amb figures en primer terme davant l'estable, en el qual s'hostatgen el bou i la mula. Al fons s'hi albira una imponent ciutat emmurallada a la qual s'arriba a través d'un sinuós camí, similar en ambdós casos. L'esquema mostra notòries diferències amb les composicions del període

¹¹⁷⁵ VELASCO 2006a, 188 i 219-225.

¹¹⁷⁶ GUÉ 1930, 52; MARÍN 1997, 112-113.

¹¹⁷⁷ SANTOS 1999, 161-164 (Protoevangeli de Sant Jaume, XIX-XX) i 202-204 (Evangeli Pseudo-Mateu, XIII, 3-5). Les parteres no es trobaven allà per assistir la Verge, ja que tant als evangelis canònics com als apòcrifs es comenta que la Verge va infantar sola. Salomé i Zelomi hi eren per donar testimoni de la virginitat de Maria, tal com ho demostren els textos (TOUBERT 1996, 327-328). En ocasions, dins la tradició de les *Vitae Christi* medievals, aquestes figures femenines són identificades amb certes virtuts; en alguns casos arriben a aparèixer-ne més de dos, com per exemple a la *Vita Christi* d'Isabel de Villena: «E acompanyant-lo en son plor ab sobirana pietat, embolcà'l ab summa diligència, ajudant-li ses donzelles, car Diligència li donava los bolquers, Caritat los escalfava, Pobretat los estirava tant com podia perquè bastassen a cobrir los peüets del Senyor, e Pietat portava un drap que li fos posat damunt lo cap» (VILLENA 1995, 137). El fort arrelament d'aquests personatges dins la devoció popular va provocar el rebuig de sant Vicenç Ferrer, que en un dels seus sermons castellans va advertir sobre la il·legitimitat del seu culte basant-se en sant Gregori —en una versió llatina del mateix sermó recorre a l'autoritat de sant Jeroni per defensar el mateix, vegeu CÀTEDRA 1994, 272. El tema de les dues matrones acompanyant la Verge es documenta a partir del segle XI, ja que amb anterioritat a aquesta data, i des d'època paleocristiana, solament apareix Salomé. Potser cal tenir en compte una hipotètica predilecció per aquesta, donada la complexitat de la seva personalitat associada als conceptes de penediment i perdó, amb la qual segurament es podien sentir més identificats els fidels. En relació amb Zelomi, la seva figura sorgirà amb força a partir de la segona meitat del segle XI (TOUBERT 1996, 329 i 335).

¹¹⁷⁸ VORÁGINE 1982, I, 54. Constatem la seva presència a la Nativitat del retaule de la Mare de Déu i Sant Jordi del monestir de Sant Francesc de Vilafranca del Penedès, atribuït a Lluís Borrassà, així com al retaule de Sant Jaume de Vallespinosa (Tarragona), conservat al Museu Diocesà de Tarragona, relacionat amb Joan Mates. Recull aquests i altres exemples PLANAS 1989, 109, nota 78. Com a curiositat, volem constatar l'existència d'una estranyíssima variant en la qual és la partera la que sosté l'espelma que habitualment aguanta Josep. Es tracta d'una miniatura d'un llibre d'hores de la Koninklijke Bibliotheek de la Haia (KB, 135 J 55, fol. 84v), atribuït a un anònim valencià de cap a 1460-1460. Aquesta escena s'inspira directament en la Nativitat de les *Hores Collins* del Philadelphia Museum of Art, elaborada per un mestre de l'escola d'Amiens cap a 1440-1450 (ambdues reproduïdes a AVRIL 2001, 219-221).

saragossà del mestre —Villarroya del Campo, retaule de la Mare de Déu i retaule de l'antiga col·lecció Deering—, però en canvi se situa molt propera a treballs posteriors del Mestre de Vielha, com una taula de l'antiga col·lecció Vilallonga de Barcelona i l'esmentat retaule del Museo Nacional de San Carlos, Mèxic DF¹¹⁷⁹. En el cas de la primera, i malgrat que la composició s'ha invertit, totes les figures responen al mateix model, a excepció de sant Josep, que segueix un patró diferent (fig. 89). Les concomitàncies es localitzen en el tractament dels personatges, especialment al grup que formen la Verge, el Nen i Melcior, resolts amb posicions i gestos semblants. Cal recordar que al Mestre de Vielha l'identifiquem amb un suposat fill de Pere Garcia, Bartomeu, per la qual cosa és possible que aquestes semblances es justifiquin per una herència de models previs emprats pel pare. De fet, i com ja hem vist en un capítol precedent, el Mestre de Vielha va col·laborar amb Garcia en l'execució del retaule de Montanyana¹¹⁸⁰. Aquesta idea es reforça si tenim present que una Presentació de Jesús al Temple del mateix conjunt que l'anterior és una còpia fidel del compartiment amb el mateix tema del retaule de Montanyana (fig. 90)¹¹⁸¹. La posició dels personatges, els induments —es repeteix, fins i tot, el tipus de brocats del mantell de la Mare de Déu—, o l'arquitectura del temple són reflectits similarment en ambdues realitzacions. Un altre deixeble de Garcia, Pere Espallargues, també va fer una transposició força literal al retaule d'Enviny, especialment pel que fa al grup integrat pel summe sacerdot, el Nen i la Maria, tot i que de forma invertida¹¹⁸².

Sembla que Garcia ja va emprar el mateix esquema en un dels compartiments del retaule marià de procedència desconeguda que va executar durant els primers anys de la seva activitat (cat. 3) (fig. 149). Allà es detecta la presència de la profetessa Anna que, com a Montanyana, duu un nimbe poligonal que la identifica com a personatge de l'Antiga Llei. Ens trobem davant d'un personatge descrit per primera vegada a l'Evangeli de Sant Lluc (Lluc 2, 36-38), en què se'ns comenta que era filla de Fanuel, de la tribu d'Aser. Vídua després de set anys de matrimoni, va consagrar la seva vida a la pregària en el Temple, i ja era una dona de 84 anys en el moment en què sant Josep i la Mare de Déu van conduir allà al seu fill amb l'objecte de presentar-lo, seguint el costum hebreu. A l'època medieval la Presentació de Jesús al Temple acostuma a representar de forma sincrètica dos episodis diferents del ritual jueu posteriors al Naixement, la mateixa Presentació del Nen i la Purificació de Maria. Sobre aquesta última, les

¹¹⁷⁹ VELASCO 2006a, cat. 29-30.

¹¹⁸⁰ Vegeu el subapartat «7.6. El retaule de Montanyana. La col·laboració amb el Mestre de Vielha».

¹¹⁸¹ Post ja va advertir sobre els estrets lligams existents entre ambdues representacions (POST 1938, 298).

¹¹⁸² El lligam va ser posat de manifest per MACÍAS 2007, 295, figs. 14a i 14b



dones jueves que acabaven de ser mares s'havien de sotmetre a un ritu de purificació amb el qual se sacrificava o bé un anyell, o bé un colom o tórtora. Mentre la primera era l'ofrena típica dels rics, la segona era l'habitual entre la gent humil (Levític 1, 14; 5, 7 i 11; 12, 8; Números 6, 10; Lluc 2, 24). Sobre aquesta base textual cal assentar la presència en la composició de Montanyana del cistell amb colomins que sosté sant Josep, i que també hem vist que duia Joaquim a la Presentació de Maria al Temple al retaule de Peralta de la Sal (fig. 248).

Un altre detall interessant és que la profetessa Anna i sant Josep apareguin amb un ciri o candela a la mà, un elements característic de l'episodi en la pintura del moment. La *Biblia Pauperum* de finals del segle XIII i l'*Speculum Humanae Salvationis* d'inicis de la centúria següent, ofereixen tipus estandarditzats de la Presentació de Jesús al Temple, sembla ser que seguint diversos fragments de l'Antic Testament que feien al·lusió a la Purificació i a les candeles¹¹⁸³. Paral·lelament, les noves versions que a partir d'aquest moment sorgeixen de l'escena, la relacionen d'una manera anacrònica amb la festivitat de la Candelera, que commemora la pròpia Purificació i que deu el seu nom a les candeles que es beneïen i es portaven enceses durant el desenvolupament de la festa. La processó troba els seus orígens en el segle V, però les espelmes no van aparèixer associades a aquesta festivitat fins dos segles després, a la Roma del Papa Sergi I¹¹⁸⁴.

L'Ascensió (fig. 284) és també un dels compartiments que destaquen per la seva completa adscripció als models més difosos en l'època, i una mostra més del trencament de Garcia amb els esquemes que va fer servir a la seva etapa inicial saragossana, quan el seu art era encara subsidiari del de Blasco de Grañén. Ho advertim si l'acarem amb la que va incloure al retaule de la Mare de Déu de procedència desconeguda (fig. 151). La Dormició (fig. 287), igualment, és completament deutora de la que presidia el retaule de Peralta de la Sal (fig. 237). Els personatges de Peralta troben èmuls claríssims a Montanyana, tot i que la intervenció del taller del pintor en aquest darrer conjunt resta qualitat al resultat final. La iconografia és absolutament anàloga, fins i tot en detalls ja comentats com el de l'apòstol que s'ha emplaçat al capçal del llit, o la palma que li lliura sant Joan. Aquest cop, tanmateix, el pintor va prescindir de la brandonera amb ciris ubicada a primer terme a Peralta.

¹¹⁸³ RÉAU 1996a, 173.

¹¹⁸⁴ KISHPAUGH 1941 (*non vidimus*); SHORR 1946, 18-19; DEUG-SU 1974, 143-216; PRADALIER-SCHLUMBERGER 1992, 341-350; PALAZZO-JOHANSSON 1996, 23-32; HOWELL 2000, 430-431.

La Resurrecció de Crist (fig. 286) s'allunya també dels models primerencs del mestre, com veurem si l'acarem amb la que va formar part del retaule marià de procedència desconeguda que Garcia va executar durant la seva estada a Saragossa (fig. 150). Al conjunt ribagorçà el pintor va emmarcar l'episodi en un entorn força diferent i va prescindir del *prima vidit* de Maria, que sí apareixia al compartiment saragossà i, també, al del retaule de Peralta de la Sal, tot i que aquest compartiment va ser executat pel taller de Jaume Ferrer II (fig. 250). Les diferències amb el compartiment del retaule de Benavarri (cat. 7) (fig. 175) són igualment notables, especialment en matèria estilística, ja que aquella era una obra en què segurament la presència del taller no és la que es detecta a Montanyana. Sigui com sigui, la posició i el gest de Crist són molt similars. Estilísticament, la darrera és molt més propera a la Resurrecció fragmentària conservada al Museu de Lleida: diocesà i comarcal, procedent d'un segon retaule de Benavarri (cat. 26) (fig. 305), que analitzem més endavant i cal relacionar amb aquest mateix període de producció del mestre. Entre els treballs dels deixebles de Garcia, cal esmentar la plasmació fidel a Montanyana que Espallargues va efectuar als retaules de Son i Enviny¹¹⁸⁵. El Crist i la disposició del sepulcre, d'altra banda, són similars als que trobem al compartiment del retaule de la col·legiata de Borja, obra de Nicolás Zahortiga¹¹⁸⁶.

La Coronació de la Mare de Déu per Crist i el Totpoderós és una de les composicions en què novament Garcia es desvincula de models emprats anteriorment (fig. 289). Aquí ha emprat un esquema molt diferent del que va utilitzar als retaules de Villarroja del Campo (fig. 141) i Benavarri (fig. 179), en els quals era solament Crist qui imposava la corona de reina del Cel a la seva Mare. Per contra, a Montanyana va seguir una iconografia de tipus trinitari que també fa partícip de l'acte a Déu Pare. Una de les obres més conegudes a nivell europeu amb aquesta versió és la realitzada cap a 1450 per Dieric Bouts, avui conservada a l'Akademie der Bildenden Künste de Viena (inv. 558)¹¹⁸⁷, que respon al mateix model emprat per Garcia a Montanyana. La distribució dels personatges és idèntica. Cal advertir especialment sobre la rellevància del banc sobre el qual s'asseuen Crist i el Totpoderós i que estructura bona part de l'escena, present en tots dos casos. El Mestre de Vielha va representar aquest tipus de Coronació al retaule d'Escalarre, en què veiem que Crist, com a Montanyana, també duu la creu de la

¹¹⁸⁵ VELASCO 2011, 137, fig. 52; GUÉ 1930, 60.

¹¹⁸⁶ OLIVÁN 1978, 109.

¹¹⁸⁷ TRNEK 2002, 40-42.



Passió¹¹⁸⁸. En tots dos casos Déu Pare sosté el *globus mundi*. A Montanyana, a més, Crist duu també la corona d'espines.

A la nostra composició destaca, igualment, la presència de dos serafins ubicats al peu del tron que sostenen sengles filacteris on llegim «Pulcra ut luna» i «Electa ut sol», dues sentències extretes del *Càntic dels Càntics* que s'acostumen a aplicar a l'Assumpta. En aquest sentit, i segons ha destacat Vicens, a *Vita Christi* de Miquel Pèrez es descriu «lo meravellós triunfo ab que muntava als Celestials Regnes aquesta alta Reyna de Gloria», i que la «segona Gerarquia [dels àngels] meravellantse de tan incomparable gloria, en semblant manera parlava: Qui es aquesta, que munta pus alt, que nosaltres, així com à verdadera Alba, argentada com la Luna, electa com los sol, terrible, è forta com à Exercit de gent armada». La presència dels serafins pot igualment posar-se en connexió amb unes paraules de Joan Roís de Corella extretes de *La vida de la Sacratíssima Verge Maria, Mare de Deu, Senyora Nostra*, «Emperadriu, sieu a la part dreta; als vostres peus, los serafís per strado»¹¹⁸⁹.

Pel que fa a la predel·la (fig. 290), s'estructura a partir de quatre compartiments amb parelles de sants en cadascun d'ells, d'esquerra a dreta, sant Joan Baptista i sant Pere Màrtir (fig. 291), santa Apol·lònia i santa Maria Magdalena (fig. 292), sant Fabià i sant Sebastià (fig. 293), i santa Bàrbara i santa Llúcia (fig. 294). Tots ells s'acompanyen d'inscripcions identificatives amb el «ora pro nobis» de caràcter intercessor, així com dels atributs respectius. Les parelles apareixen emplaçades davant ampits arquitectònics que arriben fins a mitja alçada, un recurs habitual en els retaules del pintor. Per sobre, arbustos, arbres i núvols fistonejats situen aquests espais en uns exteriors de repertori. És interessant l'aparició de la *dextera domini* assenyalant els sants en cadascun dels compartiments, un detall iconogràfic que també apreciem en un fragment de predel·la del Museo Diocesano de Barbastro-Monzón (cat. 49) (fig. 387)¹¹⁹⁰. El bancal era presidit per una sagrari del qual ni coneixem la localització actual, ni tenim a l'abast imatges de detall que ens permetin analitzar-lo amb detall. En tot cas, presentava la mateixa estructura que el conservat al Museu de Lleida (cat. 28) (fig. 308), que és una obra del mateix moment. La seva forma era poligonal, amb tres costats en què es van

¹¹⁸⁸ VELASCO 2011, 102, fig. 36.

¹¹⁸⁹ Sobre aquestes qüestions, vegeu VICENS 1995, 378.

¹¹⁹⁰ La mà de Déu també emergint d'un núvol també la trobem al Breviari del Rei Martí (París, Bibliothèque National de France, ms. Rothschild 2529), al fol. 2v, el primer del calendari, en el marc d'una representació de la conversió de sant Pau. Igualment, pot esmentar-se una de les cinc claus de volta que es conserven al Museu Diocesà de Barcelona procedents de l'església de la Mare de Déu dels Àngels de Toro (Alt Palància, Castelló), concretament a la que mostra sant Jordi i sant Sebastià (AINAUD 1989, 352-353).

representar els personatges habituals, el Crist de Dolors, la *Mater Dolorosa* i sant Joan Evangelista.

El retaule es cloïa per la part baixa i als extrems amb sengles portes amb les representacions de sant Pere i sant Pau (fig. 296), a través de les quals s'accedia a la sagristia posterior¹¹⁹¹. Les representacions són anàlogues a les que trobem en unes portes de retaule antigament conservades a l'església de Fonts (cat. 15) (figs. 228-229), i cal posar-les igualment en relació amb les que Pere Espallargues va executar uns anys després per als retaules de Son i Enviny¹¹⁹². Sant Pere va abillat de pontifical, amb la tiara de tres corones i sostenint l'atribut de les claus amb la seva mà esquerra. De la mateixa mà surt un filacteri on podem llegir «Tibi dabo claves regnorum caelorum» (Mateu, 16, 19). Sant Pau apareix amb l'espasa i també duu un filacteri en el qual llegim «[audi]vi arquna dei qui non licet homini loqui», que remet a la conversió del sant (2Corintis, 12, 4)¹¹⁹³.

Estilísticament el retaule de Montanyana s'enquadra en la darrera etapa productiva de l'artista, aquella de la qual es conserva un major volum d'obres. Els estilemes de l'obra revelen que no es devia executar en un moment gaire allunyat d'un altre dels seus grans retaules d'aquells anys, el de Sant Joan de Lleida (cat. 21), que hem situat cap a 1473-1482. Tanmateix, és difícil saber si un projecte va precedir a l'altre o si van ser simultanis. En qualsevol cas, la manera de fer indica la proximitat entre tots dos. A Montanyana, emperò, hem detectat la intervenció dels dos deixebles coneguts del mestre de Benavarri, Pere Espallargues i el Mestre de Vielha, cosa que no hem pogut fer a Sant Joan de Lleida. És obvi que al retaule lleidatà Garcia va haver de comptar amb la col·laboració d'auxiliars, ja que l'estil dels compartiments no és el mateix que el de les seves obres anteriors. Detectem apressament i pèrdua de qualitat, però a diferència de Montanyana, aquestes mans secundàries que hi advertim no les podem associar a Espallargues i al Mestre de Vielha.

Ens manca informació sobre el funcionament intern de l'obrador de Garcia per donar explicació a aspectes com els descrits, però el fet que Espallargues fos un pintor igualment ribagorçà —documentat a Molins i Benavarri— i que darrere del Mestre de Vielha s'amagui probablement Bartomeu Garcia, el suposat fill de Pere, permet defensar que aquests dos pintors, joves en el moment de dur-se a terme el retaule de Montanyana, es trobaven

¹¹⁹¹ El de sant Pere conserva traces d'un pany i marques evidents d'haver estat una porta practicable (NYERGES 1998, 135).

¹¹⁹² VELASCO 2011, 154-155; GUÉ 1930, 64 i 66.

¹¹⁹³ POST 1938, 298.



integrats en l'estructura del taller i van col·laborar amb el mestre principal en el retaule ribagorçà. No pensem que aquesta fos una col·laboració puntual, sinó que segurament va allargar-se en el temps, ja que Garcia necessitava aprenents i oficials que l'ajudessin a satisfer les nombroses comandes que arribaven al seu obrador en aquells anys finals del seu períple professional. El retaule de Montanyana és, per tant, l'exemple que millor il·lustra sobre el funcionament del taller en el seu moment de màxim esplendor.

CAT. 23

COMPARTIMENT DE RETAULE AMB EL SANT SOPAR

Procedència: desconeguda

Cronologia: cap a 1470-1485

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: 163 x 98 cm¹¹⁹⁴

Localització: col·lecció Miguel Sánchez-Dalp Calonge, comte de Las Torres de Sánchez-Dalp (Sevilla, abans de 1938); hereus de Miguel Sánchez-Dalp Calonge (Sevilla, ?); Subastas Retiro (Madrid, 2000); col·lecció Lladó (Madrid, 2006).

Restauracions: no documentades.

Bibliografia: POST 1938, 302; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 189, cat. 553, fig. 942; LÓPEZ-YARTO-TÁRRAGA 2001, 204, núm. 167; *La Corona* 2006, 226.

Abans de 1938 aquesta taula es trobava a la col·lecció particular de Miguel Sánchez-Dalp Calonge, comte de Las Torres de Sánchez-Dalp, a Sevilla (fig. 299). Hem de deduir que va romandre en mans del comte fins a la seva mort el 1961, moment en què la col·lecció va ser repartida entre els hereus¹¹⁹⁵. Després de ser publicada per Chandler Rathfon Post, no tornem a tenir cap notícia d'aquest compartiment fins l'any 2000, quan va ser venut a Subastas Retiro (Madrid) el 19 de desembre d'aquell any (lot 78), amb atribució a Pere Garcia¹¹⁹⁶. La següent informació ja ens porta a l'any 2006, quan va participar en una exposició sobre la Corona de Aragó celebrada a València¹¹⁹⁷.

Quan Post va publicar la taula per primer cop va veure que a la mateixa col·lecció andalusa es custodiava una Visitació que calia atribuir igualment a Garcia. Les característiques d'ambdues el van permetre possibilitar que procedissin del retaule de Montanyana¹¹⁹⁸. Anys després Gudiol i Alcolea van incloure la Visitació entre els compartiments del retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21), atès que aquest compartiment no apareixia a la fotografia del retaule de Montanyana efectuada per l'antiquari Josep Bardolet (fig. 273). Pel que fa al Sant Sopar, el van classificar isolat, separat del retaule ribagorçà, suposem que pel mateix motiu¹¹⁹⁹.

¹¹⁹⁴ Les mesures les obtenim de LÓPEZ-YARTO-TÁRRAGA 2001, 204, núm. 167.

¹¹⁹⁵ Es tracta de la mateixa col·lecció a la qual pertanyia la Visitació del retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21).

¹¹⁹⁶ LÓPEZ-YARTO-TÁRRAGA 2001, 204, núm. 167.

¹¹⁹⁷ *La Corona* 2006, 226. El catàleg no inclou cap estudi de l'obra (solament hi apareix reproduïda).

¹¹⁹⁸ POST 1938, 302.

¹¹⁹⁹ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 188-189, cat. 541 i 553, fig. 942.



La fotografia de Bardolet demostra que al remat del carrer de l'extrem dret hi havia un compartiment tallat de forma similar al de l'Expulsió de Joaquim i Anna del Temple per adaptar-lo a la morfologia arquitectònica del presbiteri. Com ja hem apuntat més amunt (cat. 22), la utilització del software informàtic adequat —Photoshop— aplicat a una còpia fotogràfica digital d'alta resolució de la imatge, permet cerciorar-nos que no es tractava de la taula que aquí analitzem (fig. 298). Era segurament un Sant Sopar, atès que s'intueix una taula rodona al voltant de la qual s'asseuen una sèrie de personatges nimbats, però sembla que no es tractava del que aquí estudiem, atès que els personatges de primer terme no es distribueixen de la mateixa forma. A més, la taula de la col·lecció Lladó no presenta el tall longitudinal d'adaptació a la volta de l'absis, a diferència de l'Expulsió al Temple, en la qual es veu clarament que ha estat restaurada. Les mides del Sant Sopar, igualment, són un xic diferents de les de la resta de compartiments de Montanyana, ja que el de la col·lecció Lladó té 23 cm més d'alçada que les taules més grans del retaule ribagorçà, que mesuren 140 cm.

La composició segueix un model associat al taller de Garcia i que després va repetir algun dels seus seguidors. Mostra el moment en què Jesús va reunir als deixebles per darrer cop (Joan, 23, 21-30; Marc, 14, 12-22; Mateu, 26, 17-26; Lluc, 22, 7-14), i es fa ubicant-los al voltant d'una taula rodona perfectament parada. L'acció transcorre en un interior, amb els apòstols asseguts en uns bancs que repeteixen la forma de la taula, amb un tapís o cortinatge de fons que dignifica l'espai. Jesús, que apareix emplaçat davant d'un dosser i que es troba efectuant la benedicció del pa —ara ja convertit en hòstia—, té al seu costat a sant Joan Evangelista, que recolza el cap sobre l'espatlla del mestre. Just a l'esquerra de Joan veiem sant Jaume el Major, a qui reconeixem pel barret de pelegrí i l'ensenya amb la venera compostel·lana. Un altre dels apòstols a qui podem identificar és sant Pere, ubicat a la dreta de Crist. I el darrer és Judes, just a l'altra banda de la taula¹²⁰⁰, alçant el braç i amb la bossa de monedes a la mà. El paper més rellevant de Crist, Joan i Pere es remarca amb les seves actituds i gestos, molt similars als que veiem en altres obres del moment, com podria ser el compartiment respectiu del retaule que Jaume Huguet —amb col·laboradors— va realitzar per a l'església de Sant Agustí el Vell de Barcelona (1463-1486), avui conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya¹²⁰¹.

¹²⁰⁰ Isabel de Villena, a la *Vita Christi*, va posar en boca de l'Evangelista les següents paraules en relació a la seva posició i a la de Judes a la taula del Sant Sopar: «(...) e yo al seu costat [de Crist] (...) e Judes li feya de front» (VILLENA 1995, cap. 229).

¹²⁰¹ Reproduït a ALCOY 1993d, 189.

Tots els apòstols duen nimbes efectuats amb pastillatge de guix daurat, a base de cercles concèntrics, però un d'ells destaca per damunt de tots, el de Judes, que és de color fosc. La utilització d'aquest color no és arbitrària, sinó que al darrere hi ha una voluntat d'individualització del traïdor. A l'hora d'atorgar protagonisme a la figura de Judes els artistes tenien diferents opcions al seu abast: se'l podia situar lluny de Crist, més petit que la resta de personatges, posant la mà dins el plat o amb un dimoni a l'espatlla; també, duent la bossa de les monedes i emfatitzant els seus trets físics jueus; vestint-lo de groc, privant-lo del nimbe o, com en el nostre cas, atorgant-li un de negre com a mostra d'una virtut que no tenia. El caràcter de les seves representacions s'ha posat en relació, de sempre, amb l'antijudaisme que existia a Europa en aquell moment, ja que Judes era considerat el símbol per excel·lència del poble jueu i la usura —se'l considerava el *mercator pessimus*¹²⁰². No podem obviar, a més, que el negre tradicionalment ha estat un color associat al diable¹²⁰³.

El detall del nimbe negre ja apareix en el món bizantí i va difondre's cap a Itàlia, ja que és aquesta la regió en la qual més abunden els exemples, principalment a partir del segle XIV¹²⁰⁴. A la Península únicament hem localitzat dos focus en els quals s'empra el recurs. És curiós trobar-lo, precisament, en diverses obres de l'entorn de Pere Garcia, com la taula que comentem aquí, i un Sant Sopar conservat a l'església parroquial de Sant Miquel Arcàngel de

¹²⁰² La bibliografia sobre el tema és amplíssima. Sense voluntat d'exhaustivitat, destaquem CZARNECKI 1979, 35-45; MELLINKOFF 1983, 31-46; PASTOUREAU 1989, 69-83; ALCOY 1991b, 371-392; MELLINKOFF 1993, I, 41-43, 51-52, 133-135, 150-154, 192-193 i 216-217; MOLINA 2002, 372-379; STRICKLAND 2003, 95 i ss.; TOLDRÀ 2003, 447-462; RODRÍGUEZ 2008; ESPAÑOL 2012, 71-101.

¹²⁰³ Sobre el color negre i el dimoni, vegeu KIRSCHBAUM 1940, 209-227; YARZA 1998a, 93-115. Per a la relació de Judes i el diable, vegeu TRACHTENBERG 1965; TOLDRÀ 2003, 455-457. Yarza va posar en relleu el valor d'una imatge inclosa al Beat de Girona (fol. 17v, Catedral de Girona), en què apareix un petit diable acollint l'ànima de Judes, que s'acabava de penjar. Igualment, va destacar que en determinades representacions de Satanàs aquest apareix amb una mena de nimbe negre (YARZA 1979, 299-317 i YARZA 1996, 107-108).

¹²⁰⁴ Per als nombrosos casos que es documenten a la Península Itàlica, seguirem el catàleg establert per RIGAUX 1989: taula de Mariotto di Nardo, de cap a 1405-1410 conservada al Musée des Beaux-Arts de Nantes (p. 81, fig. 29); fresc d'un deixeble de Tommaso da Modena, de cap a 1355, parcialment destruït, a la capella del Crucificat de l'església de Santa Llúcia de Treviso (p. 99, fig. 32); Sant Sopar del conjunt mural que envolta la tomba de Fina Buzzacarina del Baptisteri de Pàdua, de cap a 1375-1378 (p. 159, fig. 60); tela de la Pinacoteca de Bolonya d'escola emiliana, de cap a 1400 (p. 194, fig. 76); tríptic de la Verge i el Nen, de cap a 1390-1400, d'un seguidor de Guariento a la Col·lecció H. Kisters, Kreuzlingen (p. 223, fig. 91); Sant Sopar i lavatori dels peus d'un pintor anònim de la Itàlia septentrional, de mitjans del segle XIV, en parador desconegut (p. 233, fig. 96); Sant Sopar al fresc d'un anònim veronès, de l'església de Sant Hipòlit de Castel Tesino (Feltre) (p. 272, fig. 114); Sant Sopar de Tadeo di Bartolo (1401) a la predel·la del tríptic de l'Assumpció i de la Coronació de la Mare de Déu de l'altar major de la Catedral de Montepulciano (p. 275, fig. 116). A la llista podria afegir-se un Sant Sopar atribuït al Mestre de la Magdalena, de cap a 1280, conservat al Musée du Petit-Palais d'Avinyó (inv. núm. 20148) (LACLOTTE-MAGNETTI 1976, núm. 138). També es localitza algun exemple a les illes Britàniques, concretament en una peça d'altar brodada del segle XIV conservada al British Museum (MELLINKOFF 1993, II, fig. I.30).



Graus (cat. 37) (fig. 349). Paral·lelament, reapareix en dos dels compartiments del retaule de Son, un treball executat en col·laboració entre Pere Espallargues i el Mestre de Son¹²⁰⁵, i que de nou remet a l'àmbit d'influència del pintor de Benavarri. El segon àmbit d'aparició del nimbe fosc és el valencià. Tret d'un cas relacionat amb el Mestre de Perea¹²⁰⁶, i d'una predel·la atribuïda al Mestre d'Artés i al Mestre de Borbotó del Museu de l'Almodí de Xàtiva¹²⁰⁷, allà gairebé sempre es dona en obres de Joan Reixac o el seu entorn més immediat com, per exemple, al Bes de Judes del retaule de la Institució de l'Eucaristia de Sogorb, avui al Museu de Belles Arts de València¹²⁰⁸; una predel·la conservada al mateix museu i un Prendiment de l'antiga col·lecció Pardo de París¹²⁰⁹. Finalment, cal fer al·lusió al Sant Sopar del retaule de Sarrió (Terol), actualment desaparegut, atribuït a Bartomeu Baró¹²¹⁰; i al cicle de la Passió de l'*Speculum Animae* de la Biblioteca Nacional de França (ms. esp. 544), un manuscrit il·luminat a València a inicis del segle XVI que inclou un Judes amb nimbe negre a l'episodi del sopar a la casa de Simó (fol. 13v)¹²¹¹. Encara dins l'àmbit valencià, poden esmentar-se les capitulacions signades el 1480 entre Martí Torner i l'abadessa del monestir de clarisses de València per la realització d'un Sant Sopar destinat al refector del cenobi, en les quals es detalla que Judes havia de representar-se «(...) ab lo manto groch e la gonella de burell ab la bosa en la ma e ques meta loboci en la boca ab la diadema negra»¹²¹².

El vincle de la taula de Garcia no acaba aquí, ja que la composició remet novament a Reixac i, en concret, al ja esmentat retaule de la Institució de l'Eucaristia de Sogorb. Observem que en tots dos casos s'ha seguit un model compositiu anàleg, circular —i repetit a l'esmentat compartiment de Graus (fig. 349)—, articulat a partir de la taula¹²¹³. Coincideixen, fins i tot, en detalls molt concrets, com el dosser darrere de Crist, el tapís o el cortinatge que se situa a mitja alçada al fons, i en la distribució dels atuells damunt la taula, amb una ampolla de vidre a l'esquerra, el calze de Crist al bell mig de la composició, i una gerra a la part dreta. Fins i tot, en

¹²⁰⁵ VELASCO 2011, 145 i 148, figs. 60 i 62.

¹²⁰⁶ Es tracta d'una taula central de retaule, amb la representació del Sant Sopar. Actualment se serva a la col·lecció Masaveu (GÓMEZ 2001i, 360-361).

¹²⁰⁷ POST 1935, 325, fig. 132.

¹²⁰⁸ GÓMEZ 2001, 244-245.

¹²⁰⁹ Vegeu, respectivament, GÓMEZ 2001g, 268; GÓMEZ 2001f, 244.

¹²¹⁰ Reproduït a GÓMEZ 2001h, 228.

¹²¹¹ RODRÍGUEZ 2008, 152, fig. 95.

¹²¹² SANCHIS 1914, 123.

¹²¹³ Els paral·lels són nombrosos, però en destaquem un en concret perquè la composició recorda molt a la que s'ha emprat aquí. Es tracta d'un Sant Sopar inclòs en un manuscrit conservat a la Houghton Library de Cambridge (Massachusetts, EUA) (ms. typ. 184, fol. 6v.). És una *Regla de la Cofradía del Santísimo Sacramento* realitzada a Toledo el 1502, relacionat per Yarza —amb dubtes— amb Francisco de Jaén (YARZA 1993a, 91, fig. 8).

ambdós casos s'han emprat unes estovalles blanques a quadres. A això hi hem d'afegir la configuració del paviment de terra, en què es combinen rajoles de terrissa amb altres de pisa blava que clarament imiten les produccions quatrecentistes de Manises-Paterna; o la ubicació a banda i banda de la part superior de finestres amb vitralls emplomats¹²¹⁴. Aquesta gran coincidència entre una composició i l'altra reforça encara més els vincles existents entre Pere Garcia i Joan Reixac, als quals ja hem fet al·lusió en diverses ocasions.

Pel que fa a la procedència d'aquesta taula, l'estil i el tractament dels daurats remetent als darrers treballs de Garcia i, en concret, a un grup de compartiments de retaule sobre els que tenim alguns indicis que permeten apuntar una possible procedència de Barbastre. Per dimensions, estil i tractament dels daurats el Sant Sopar és proper a l'Anna Triple del Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 33), així com a un grup de compartiments conservats entre l'Ajuntament de Barbastre i col·leccions particulars (cat. 34). Sigui o no viable la filiació de la taula de la col·lecció Lladó amb aquestes altres, allò que sembla clar és que va ser produïda al mateix moment, en una data indeterminada dels anys setanta o vuitanta del segle XV, un moment en què Garcia apareix documentat treballant en algunes esglésies de Barbastre i el seu entorn immediat.

¹²¹⁴ Les coincidències ja van ser assenyalades per GÓMEZ 2001h, 228. Pel que fa al detall dels vitralls, podem treure a col·lecció novament el contracte signat per Martí Torner amb les clarisses de València per la realització d'un Sant Sopar, en el qual es menciona que «ha de fer lo dit mestre hun encasament en que stiguen tots Jhesus e los apostols ab dues vidrieres una en cada costat» (SANCHÍS 1914, 123).



CAT. 24

TAULETA AMB RECONeixEMENT D'UN CENSAL PROCEDENT DEL MONESTIR DE SANTA MARIA D'ALAÓ (SOPEIRA)

Cronologia: 1479

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: 33 x 21,5 cm

Localització: Museu Frederic Marès, Barcelona (inv. 2846).

Restauracions: no documentades. Una fotografia antiga (IAAH, clixé Gudiol 30215) mostra la taula amb unes petites pèrdues que, en l'actualitat, apareixen reintegrades.

Bibliografia: *Exposición* 1952, 59; GUDIOL 1971, 54 i 81, cat. 211; FITÉ 1985, 98; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 189, cat. 549; AINAUD 1987, 43, cat. 28; ESPAÑOL 1991a, 443-444, cat. 445; MONTSÓ-ERTA 1996, 21, cat. 4; ESPAÑOL-YARZA 1996, 69, fig. 72; VELASCO 2002-2003, 79; MOLINA 2006, 132; VELASCO 2012a, 54.

Trancripció: E p(er) quant Santa Maria d(e) la O / e son abat e co(n)uent feye(n) XXV / sensals a mest(re) Pe(re) Garcia pintor e p(er) so lo d / it mest(re) a dat e relexat lo / dit censal p(er) q(ue) faga(n) sinch ne / ue[r]saris casqun any p(er) la a / nima de(n) Joha(n) de Fig[u]erola / iurista e per sa filla Ysabel mon / ga de xixena e de na bla(n)quina / q(ue) iau e(n) Sa(n)t Miq[u](e)ll d'Are(n)y. E per / tots los pares d(e)l dit mest(re) pere / e d(e)ls se(us) lo p(ri)mer dia d(e)l a[d]ue(n)t / e lantre p(er) tot lo mes de gener / e los altres p(er) tota la qua / resma en l'any MCCCCLXXVIII⁰¹²¹⁵.

Aquesta tauleta de fundació d'aniversaris (fig. 300) no formava part de la col·lecció que inicialment l'escultor Frederic Marès va donar a la ciutat de Barcelona, sino que va ser incorporada amb posterioritat al 1987¹²¹⁶. Sobre la procedència, és evident que procedeix del monestir de Santa Maria d'Alaó, ubicat a la Ribagorça, a Sopeira, no gaire lluny de Benavarri, la localitat on residia el pintor. Malgrat la seva escassa rellevància artística, és una obra excepcional dins del catàleg de produccions del pintor, ja que el text ofereix tota una sèrie d'informacions cabdals al voltant de l'entorn familiar del mestre¹²¹⁷. De format rectangular, gairebé dues tercers parts es dediquen a la inscripció explicativa. El text diu que el monestir de Santa Maria d'Alaó feia un censal de vint-i-cinc sous a Garcia¹²¹⁸, que el pintor accedeix a relaxar amb la condició que es fessin cinc aniversaris per l'ànima de Joan de Figuerola, jurista, i

¹²¹⁵ Gudiol i Alcolea van donar una primera transcripció (GUDIOL-ALCOLEA 1986, 189, cat. 549), així com Ainaud i Español (AINAUD 1987, 43; ESPAÑOL 1991a, 444). La que presentem aquí ha estat revisada, partint de les anteriors. Les abreviatures les desenvolupem entre parèntesi, i les omissions entre claudàtors.

¹²¹⁶ AINAUD 1987, 43.

¹²¹⁷ Vegeu l'apartat «2. Vida familiar i consideració social».

¹²¹⁸ Això podria indicar, tal vegada, que Garcia potser va treballar per al monestir, i que se'l pagava a través de dit censal. A Mallorca tenim constància del cas del pintor Miquel Alcanyís, qui el 6 de març de 1446 va rebre el compromís per part de la confraria de sant Antoni de Pàdua de Lluçmajor de pagar-li un censal anual per tal de satisfer el preu del retaule que els havia pintat (LLOMPART 1977-1980, IV, 146-147, doc. 250).

de la seves filles Isabel, monja del monestir de Santa Maria de Sixena, i d'una tal Blanquina, que estava sebollida a l'església de Sant Miquel d'Areny. Deduïm que Joan de Figuerola era el sogre de Garcia, Isabel la cunyada i Blanquina la muller, per la qual cosa s'intueix que el pintor ja era vidu en aquell moment. Demanava també aniversaris pels seus pares i els seus familiars directes a celebrar el primer dia de l'Advent, durant tot el mes de gener i tota la Quaresma. Al final del text s'inclou la data de 1479, i al revers hi ha adherit un paper del segle XVIII amb indicació de les candeles que calia instal·lar a l'altar major durant cada festivitat de l'any litúrgic¹²¹⁹.

A la part superior de la taula apareix una representació de Maria amb el Nen, asseguda Ella sobre una mena de coixí que l'equipara a la Mare de Déu de la Humilitat, i Ell sostenint l'orbe terrestre (fig. 301), un detall que hem analitzat en ocupar-nos del retaule de Peralta de la Sal (cat. 20). Els flanquegen dos emblemes heràldics. El de la banda esquerra, apuntat, mostra una fulla de figuera sobre fons d'or; mentre que al de la dreta, igualment apuntat, i de gules, mostra una banda d'or carregada amb una garsa de sable. Ambdós són emblemes parlants, el primer dels quals cal relacionar amb el jurista Figuerola i el segon amb el pintor. Aquest és un fet realment excepcional, ja que són ben migrats els casos de pintors documentats a la Corona d'Aragó en època baixmedieval que empen emblemes heràldics¹²²⁰.

Sobre l'objecte en sí s'ha de destacar que no es coneixen paral·lels geogràficament immediats. Això no vol dir que no existissin, però segurament la fragilitat d'aquest tipus d'objectes ha impedit que hagin arribat fins als nostres dies altres peces similars. Sí que conservem inscripcions d'aquest tipus en pedra o alabastre¹²²¹. Pel que fa al format, és interessant el lligam que Español va establir amb les *biccherne* de la zona de Siena, de les quals se'n coneixen una trentena d'exemplars. Es tracta de petites posts que servien de coberta per a les enquadernacions dels comtes municipals. Com en el nostre cas, la zona inferior estava ocupada per una inscripció, mentre que la superior es destinava a la representació d'escenes al·legòriques, religioses o retrats del funcionari de torn. La mateixa investigadora va apuntar que la imatge mariana de la part superior de la taula de Garcia permet posar-la en relació amb un parell de documents relacionats amb la institució de confraries dedicades a la Mare de Déu, com la de Tàrrega o la de Santa Maria de la Rodona de Vic, i que destaquen per les

¹²¹⁹ AINAUD 1987, 43.

¹²²⁰ Sobre aquesta qüestió, vegeu l'apartat «2. Vida familiar i consideració social».

¹²²¹ AINAUD 1987, 43; ESPAÑOL 1991a, 443.



representacions marianes que encapçalen el text¹²²². Als casos esmentats afegim el pergamí amb la concessió d'indulgències conservat a la parròquia de Castellnou de Seana —de cap a 1335—, en la qual a la caplletra que dóna inici al text trobem una representació mariana flanquejada per sant Blai i sant Joan Baptista i un clergue agenollat a manera de donant¹²²³.

¹²²² ESPAÑOL 1991a, 444.

¹²²³ Sobre aquest pergamí, vegeu YEGUAS 1999, 249-262.

CAT. 25

COMPARTIMENTS FRAGMENTARIS D'UN RETAULE DE SANTA CATERINA DE L'ESGLÉSIA PARROQUIAL DE BENAVERRI

Cronologia: cap a 1470-1485

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: desconegudes

Localització: desapareguts.

Restauracions: no documentades.

Bibliografia: POST 1938, 310, fig. 106; ARCO 1942, I, 222, II, figs. 509 i 511; GUDIOL 1955, 281; GUDIOL 1971, 81, cat. 217, figs. 167-168; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 188, cat. 550; CASTILLÓN 1998, 34, 77 i 122; *Lux* 2000, 85; VELASCO 2012a, 54-55.

A l'igual que les taules dedicades a la Mare de Déu analitzades més amunt (cat. 7), aquests compartiments de retaule fragmentaris dedicats a santa Caterina solament els coneixem per fotografies antigues, ja que van desaparèixer durant la Guerra Civil Espanyola. Les imatges els mostren reaprofitats en un retaule modern de l'església de Santa Maria de Valldeflors de Benavarri, juntament amb els compartiments marians (fig. 171)¹²²⁴. Post i del Arco encara els van poder veure *in situ* i ens van llegir breus descripcions¹²²⁵. Les de Santa Caterina es localitzaven a la part alta del retaule, emplaçades de forma obliqua en aquesta part superior.

Les taules marianes, de cronologia anterior a la vista del seu estil, formaven part d'un altre moble que, tal vegada, trobava origen a la capella del castell. Amb la desafectació del temple superior el seu mobiliari litúrgic es va traslladar a l'església de la part baixa de la vila, que es va acabar de construir el 1844 en el mateix solar en què es trobava l'altre temple medieval de Benavarri, el de Sant Miquel¹²²⁶. Les taules de santa Caterina es possible que es trobessin en la mateixa situació que les anteriors. En aquest sentit, Post apunta que tant uns com els altres fragments procedien del temple superior, segurament perquè aquesta devia ser la tradició oral que romania viva a la vila¹²²⁷. Aquest possible origen potser podria connectar-se amb les

¹²²⁴ Vegeu una d'aquestes imatges a IAAH, clixé Mas H 268-275.

¹²²⁵ Els primers en parlar d'aquestes taules al retaule factici de la parròquia de Benavarri van ser POST 1938, 216-217 i ARCO 1942, 221.

¹²²⁶ Sobre aquestes qüestions, vegeu el que comentem en l'estudi dels compartiments marians de Benavarri (cat. 7).

¹²²⁷ POST 1938, 216 i 310.



referències que les visites pastorals donen sobre un altar dedicat a santa Caterina i sant Joan ubicat al temple superior, el qual, el 1597, era presidit per un retaule «de pincell»¹²²⁸.

Les fotografies antigues demostren que els fragments del retaule de santa Caterina corresponien al compartiment principal i als dels carrers laterals, que podem estudiar amb un cert deteniment gràcies a les imatges de detall de l'Institut Amatller d'Art Hispànic. Una d'aquestes fotografies mostra les restes de la taula central (fig. 302), amb la santa dempeus sostenint amb la mà esquerra l'espasa del martiri. Just al darrere s'intueix la roda dentada, un altre dels seus atributs habituals¹²²⁹. Va nimbada i duu una túnica profusament decorada amb motius derivats del tema «de la carxofa». Al fons destaca la decoració a base d'una mena de formes estrellades realitzades amb pastillatge de guix daurat.

Just a l'esquerra d'aquesta taula, observem la presència d'un segon fragment d'aquest compartiment central en el qual s'aprecia la part baixa de la túnica de la santa i la continuació de la fulla de l'espasa. A la part superior de la mateixa fotografia, a més, s'intueix la resta d'un sant o santa d'unes dimensions equiparables a les de la Caterina del compartiment principal (fig. 304). El personatge va nibat i al seu costat apareix un forma estrellada efectuada en pastillatge daurat anàloga a les que hi havia al compartiment de santa Caterina. Les dimensions proporcionals d'aquesta taula amb l'anterior indiquen que, en origen, aquest segon compartiment devia presentar les mateixes dimensions. Això segurament indica que es tractava d'un retaule que seguia el mateix model que els de Cervera, Vall-llebrera i Portaspana (cat. 13, 27 i 38), amb imatges de sants de cos sencer als tres carrers principals.

Les escenes de la vida de santa Caterina, per tant, devien ocupar els compartiments del bancal. Les restes d'aquests compartiments es trobaven a l'altra banda del retaule modern (fig. 303). Es tractava d'una sola post que contenia dues escenes diferents. A la part superior hi havia el martiri de santa Caterina amb les rodes dentades. Garcia el va representar seguint un esquema similar al del compartiment del retaule de la catedral de Barcelona (cat. 10) (fig. 201). La santa apareix entre les dues rodes, de genolls, mentre l'àngel enviat per Déu es disposa a trencar-les. Podem observar també el botxí que, des del terra, acciona el mecanisme de l'instrument de tortura, així com el prefecte romà, que sosté l'espasa de la mateixa forma que ho fa al compartiment barceloní. A l'escena inferior es va representar l'episodi de la decapitació, amb

¹²²⁸ CASTILLÓN 1998, 77. Tanmateix, a les visites de 1445 i 1543 l'altar es descriu solament amb l'advocació de sant Joan (CASTILLÓN 1998, 54 i 69).

¹²²⁹ La santa evoca un model difós a Sicília a finals del XV i principis del XVI, exemplificat en una taula atribuïda a Stefano Giordano del Museu Regionale de Messina (PUGLIATTI 1993, 152, fig. 134).

una composició força diferent del retaule de la catedral de Barcelona (fig. 202). El succés s'ha situat en un marc arquitectònic diferent, amb el prefecte entronitzat de forma similar a com el veiem en l'escena del turment amb les rodes dentades. Ambdues composicions coincideixen, tanmateix, en la inclusió de la glòria d'àngels que s'enduen la seva ànima. A la part dreta de la fotografia, i a l'igual que hem vist amb el compartiment central, trobem un segon fragment de format triangular que pot associar-se a l'escena de la decapitació, el qual mostra a la santa agenollada. Just per sobre d'aquest altre fragment advertim la presència d'altres amb la mateixa decoració de pastillatge daurat que va emprar-se al compartiment central, i amb un filacteri en el qual encara es llegeixen algunes lletres gòtiques.

Post no va relacionar aquestes taules amb la mà de Pere Garcia, sinó amb la d'algun membre del seu taller a qui també atribuïa les dues portes de retaule antigament conservades a l'església de Fonts (cat. 15) (figs. 228-229)¹²³⁰. En qualsevol cas, la vinculació amb el moment final de la trajectòria de Garcia és molt evident. Al compartiment central detectem un similar cànon de figura que a les imatges de la Mare de Déu que apareixen als retaules de Vall-llebrera (cat. 27) i Portaspana-La Puebla del Mon (cat. 38), que corresponen al mateix moment. Fins i tot, coincideix la decoració de la indumentària de la santa. Els trets del rostre són anàlegs, a més, als dels personatges femenins dels retaules de Sant Joan de Lleida (cat. 21) i Montanyana (cat. 22), amb la qual cosa sembla lògic situar aquest retaule dins el lapse cronològic que va de 1470 a 1485.

¹²³⁰ POST 1941, 310.



CAT. 26

TRES COMPARTIMENTS DE RETAULE FRAGMENTARIS PROCEDENTS DE L'ESGLÉSIA PARROQUIAL DE BENAVERRI

Cronologia: 1470-1485

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides:

La Mare de Déu i el Nen: 77,5 x 16,5 cm

Fragment de la Resurrecció de Crist: 77,5 x 17,2 cm

Sant Bisbe: 77,5 x 17 cm

Localització: Encarnación Boldova de Facerías (Benavarrí, 1896); Museu de Lleida: diocesà i comarcal (ingrés per donació el 1896; inv. 30).

Restauracions: CRBMC, 1998.

Bibliografia: *Boletín* 1897, 118; SOLDEVILA 1933, 29; ARMENGOL 1934, 256; POST 1941, 734, fig. 351; GUDIOL 1971, 81, cat. 221; LARA 1982, 105; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 193, cat. 596; TARRAGONA 1987, 329; RUIZ 1993b, 103, cat. 147; VELASCO 2006a, 34, nota 53; VELASCO 2012a, 58.

Segons el *Boletín Oficial Eclesiástico* del Bisbat de Lleida del 1897, aquestes tres taules fragmentàries van ingressar a la col·lecció del museu a través d'una donació d'Encarnación Boldova de Facerías, veïna de Benavarrí¹²³¹. Desconeixem la procedència exacta, però cal suposar que devien trobar origen a l'església de la localitat. La desafectació del culte del temple superior, juntament amb la construcció del nou temple parroquial durant la primera meitat del segle XIX al lloc on hi havia l'antiga església de sant Miquel, van provocar una sèrie de moviments, trasllats i reutilitzacions de mobiliari litúrgic que van acabar per amagar l'origen primigeni dels diferents retaules que Pere Garcia va executar en diferents moments de la seva trajectòria per a la seva vila nadiua¹²³².

Consta que van ser traslladades a Saragossa en el marc de la Guerra Civil Espanyola, juntament amb la resta de béns de l'antic Museu Diocesà i els aplegats al Museu del Poble. Aquest trasllat es documenta gràcies a un inventari custodiat a l'Arxiu Diocesà de Lleida en què, en relació amb les taules de Benavarrí, podem llegir el següent: «Caja núm. 119: Tabla gótica muy deteriorada. Cristo en la Resurrección y la Virgen con el Niño y un Santo Obispo a los dos

¹²³¹ «Una tabla muy antigua con la imagen del Salvador, de D^a Encarnación Boldova de Facerías, de Benabarre» (*Boletín* 1897, 118). Soldevila ho reafirma, i aporta la data de 1896 (SOLDEVILA 1933, 29). Cfr. ARMENGOL 1934, 256.

¹²³² Vegeu el que comentem en l'anterior entrada del present catàleg (cat. 25).

lados»¹²³³. A la part posterior d'un dels fragments encara es conserva una etiqueta del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional relacionada amb aquest trasllat, en la qual es llegeix el número 119, que coincideix amb el de l'inventari esmentat, i la data de 18 de maig de 1938. Una segona etiqueta més petita presenta la inscripció «191 pin.».

Des de la seva arribada al museu lleidatà —i potser abans— aquestes taules es presentaven acoblades, unió factícia que va ser resultat d'una intervenció antiga no documentada que les va igualar en ample i alçada perquè es poguessin presentar de forma conjunta. Un dels compartiments mostra la Mare de Déu amb el Nen (fig. 305). Maria apareix dempeus sobre una mena de base de color rosat, sostenint al Nen amb el seu braç esquerre i amb una poma a la mà dreta, que la identifica com a nova Eva en contraposició a la fruita de la primera dona, símbol per antonomàsia del pecat. Ambdós personatges duen un nimbe daurat configurat a base de cercles concèntrics i decorat amb motius punxonats. L'atribut astral del creixent de lluna apareix als peus de Maria. Aquests element i el tipus de figuració demostren que Garcia va emprar el mateix tipus marià que anys abans havia utilitzat al retaule dels dominics de Cervera (cat. 13) (fig. 218)¹²³⁴.

La segona taula és un fragment d'una Resurrecció en la qual veiem a Crist sobre del sepulcre, disposat el sarcòfag de forma paral·lela al pla pictòric (fig. 305). Sosté l'oriflama crucífera amb l'estendard de la Resurrecció, símbol del triomf sobre la mort, d'acord a la iconografia tradicional de l'episodi i com veiem en altres obres del pintor. Al davant del sepulcre jauen tres centurions romans adormits, i detectem encara un quart a la part posterior. El fons és de color blau i encara s'intueix part de l'entorn vegetal que emmarcava l'episodi. La figura principal recorda a les que trobem a les resurreccions del retaule marià de Benavarri (cat. 7) i al de Montanyana (cat. 22) (figs. 175 i 286), però el paral·lel més clar el trobem al Baptisme de Crist del retaule de sant Joan de Lleida (cat. 21) (fig. 259). A la part superior, la decoració en pastillatge daurat que a manera de cresteria rematava el compartiment, es retalla i deixa espai per a una representació de l'*Agnus Dei* que duu igualment l'estendard esmentat.

El darrer fragment dels que integren el conjunt mostra un sant bisbe igualment dempeus, abillat amb dalmàtica i mitra i duent un bàcul (fig. 305). Se l'ha representat sobre d'una base similar a la de la Mare de Déu i el Nen, i davant un ampit arquitectònic. Soldevila Faro va

¹²³³ ADL, *Lérida. Inventario. 21-IX-1938. Agentes: Enrique de Mesa, Manuel Trujillano, Carlos Domínguez de la Fuente, Luis Monreal y Tejada. Traslado del Depósito instalado en el Museo de Morera de Lerida al de la Iglesia del Carmen de Zaragoza, Septiembre de 1938.*

¹²³⁴ El paral·lel s'assenyala a RUIZ 1993b, 103.



identificar-lo amb sant Blai, però a banda dels atributs comentats no se'n pot identificar cap altre que permeti una associació directa amb aquest sant. Per la posició i la caracterització recorda el sant Fabià del retaule de Portaspana-La Puebla del Mon (cat. 38) (fig. 353).

Els tres compartiments presenten una mena de cresteria daurada executada en pastillatge, un tipus de remat que solament documentem en una altra obra del pintor, el retaule de sant Ponç de Vall-llebrera (cat. 27) (fig. 306). Aquest fet, juntament amb l'estructura mateixa dels compartiments demostra que el retaule del qual formaven part les taules de Benavarrí, en origen, no devia ser gaire diferent del de sant Ponç, fins i tot, en les dimensions, que cal considerar adequades per un moble que devia presidir un altar lateral. Es tractava, molt probablement, d'un moble que devia respondre a la mateixa tipologia, és a dir, de taula única integrada per diferents posts, com també passa amb el de Portaspana-La Puebla del Mon. Les característiques apuntades, juntament amb la gran similitud del Crist de la Resurrecció amb el del Baptisme del de Sant Joan de Lleida, obliguen a situar el retaule de Benavarrí dins el mateix lapse cronològic dels anys setanta i vuitanta del segle XV.

Quan Post va publicar els fragments per primer cop els va atribuir al taller de Garcia, adscripció que es va mantenir —amb algun matís— en publicacions posteriors¹²³⁵. Gudiol i Alcolea els van traspasar al catàleg de Pere Espallargues¹²³⁶, proposta que Ruiz considerava plausible tenint present la seva procedència. Tanmateix, aquest mateix autor va defensar que la bona factura permetia apropar-los a la producció de Garcia¹²³⁷. Com ja vàrem defensar al seu moment¹²³⁸, aquesta és una d'aquelles obres que Gudiol i Alcolea van incloure en el catàleg d'Espallargues i que, en realitat, corresponen a un nodrit grup de produccions que Garcia va executar en el moment final de la seva trajectòria, atès que s'hi detecta l'amanerament estilístic del seu període final i la manca de qualitat general en relació amb les produccions de moments anteriors.

¹²³⁵ POST 1941, 734, fig. 351; GUDIOL 1971, 81, cat. 221; LARA 1982, 105; TARRAGONA 1987, 329.

¹²³⁶ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 193, cat. 596

¹²³⁷ RUIZ 1993b, 103, cat. 147.

¹²³⁸ VELASCO 2006a, 34, nota 53.

CAT. 27

RETAULE DE SANT PONÇ, LA MARE DE DÉU I SANT MACARI PROCEDENT DE VALL-LLEBRERA (ARTESA DE SEGRE)

Cronologia: 1470-1485

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: 150 x 135 cm

Localització: Museu de Lleida: diocesà i comarcal (ingrés per permuta el 1902; inv. 28).

Restauracions: CRBMC, 1989.

Bibliografia: *El arte* 1929, 231, núm. 1040; ARMENGOL 1929, 250; ARMENGOL 1933a, 17; ARMENGOL 1933b, 84; ARMENGOL 1934, 256; SARALEGUI 1936, 112; POST 1938, 308-310, fig. 104; *Què és* 1978, 8; LARA 1982, 105; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 193, cat. 600, fig. 958; TARRAGONA 1987, 329; COMPANY-FITÉ 1989, 372-373; COMPANY 1993, 103-104, cat. 148; VELASCO 2006a, 34, nota 53; VELASCO 2006d, 68-69; BERLABÉ 2009, I, 228-230, II, 360-363, doc. 69; VELASCO 2012a, 58; MACÍAS 2013, 140.

El retaule va ingressar al Museu de Lleida el 1902 en concepte de permuta. Ho va fer des de la parròquia de Vall-llebrera (Artesa de Segre, Noguera), juntament amb un sagrari, igualment atribuït a Pere Garcia (cat. 28), que malgrat tenir origen a la mateixa església, en aquell moment es trobava a la de la veïna localitat de Vall-llebrerola. Tot plegat ho sabem per una carta tramesa pel rector, José Lladonosa, el 7 d'octubre de 1902, en la qual esmentava l'enviament del sagrari i en la qual també comentava que, amb anterioritat, havia tramés un retaule. En compensació, sol·licitava al bisbe que es fes càrrec del cost d'una campana que havia adquirit pel culte, i així ho va fer el prelat¹²³⁹. L'església de Vall-llebrera es troba dedicada a sant Ponç, per la qual cosa hem de suposar que el nostre retaule era el moble que presidia l'altar major. Aquest fet s'ha d'acabar amb l'existència del sagrari que, si realment procedeix de la parròquia, ha de correspondre a un conjunt diferenciat del qual és l'única resta conservada.

L'estat de conservació del retaule és força bo, tot i que cal lamentar, segurament, la pèrdua del guardapols que recorria el perímetre exterior del moble (fig. 306). El carrer central és presidit per una representació de sant Ponç, identificat per una inscripció situada a l'alçada del cap — «sant Pons». Duu túnica de brocat i un mantell, però també induments i atributs típics de cavaller, com els esperons o l'espasa de fulla curta que sosté amb la mà dreta. A banda, mostra un llibre obert a la mà esquerra, en el qual en origen es llegia una inscripció, avui molt mal conservada. Al carrer lateral esquerre trobem una representació de la Mare de Déu i el Nen. Ella, amb túnica i mantell de brocat, sosté Jesús amb el seu braç esquerre, mentre que amb la mà dreta aguanta una poma que la identifica com a nova Eva. De la mà esquerra del Nen penja

¹²³⁹ BERLABÉ 2009, I, 228-230, II, 360-363, doc. 69.



un filacteri en què es pot llegir «Qui venit ad me non eiciam foras» (Joan, 6, 37) (el qui ve amb mi, no el trauré a fora), un text que, com ja va apuntar Post, rarament s'associa a representacions d'aquest tipus¹²⁴⁰. Del seu coll penja un petit amulet de corall que, a l'Edat Mitjana, esdevenia un instrument profilàctic per prevenir el mal d'ull. És molt habitual la seva presència en els retaules de Garcia i dels seus deixebles, com hem tingut ocasió d'analitzar en ocupar-nos del retaule de Bellcaire d'Urgell (cat. 6). Al carrer lateral dret apareix sant Macari —també conegut per «l'escocès» o el «de Würzburg»— igualment identificat amb una inscripció —«sant Machari»— i sense cap atribut més que la seva indumentària benedictina, un bàcul i la inscripció —també mal conservada— al·lusiva a la seva festivitat, que apareix al llibre que sosté amb la mà esquerra.

Els personatges fins ara descrits apareixen emplaçats dins d'una mena d'estances fictícies amb paviments enrajolats de deficient perspectiva, així com amb teixits de brocat al seu darrere a manera de cortinatges que dignifiquen les figures. Tots ells duen nimbes gofrats i daurats, realitzats amb la tècnica del pastillatge de guix. Per sobre de les testes es disposa una traceria calada profusament decorada, similar a la que hem vist en ocupar-nos de les tres taules fragmentàries del Museu de Lleida: diocesà i comarcal procedents de Benavarri (cat. 26). Els compartiments que integren el cos principal del moble presenten, just a sota, un de més petit. Els tres, llegits en conjunt, conformen una predel·la que es troba unida al cos principal. Al de l'esquerra apareixen sant Pere i santa Bàrbara, i al de la dreta sant Joan Baptista i santa Llúcia, tots ells identificats amb inscripcions i duent els seus atributs privatis. Al bell mig s'ha inclòs una representació del Crist de Dolors amb els instruments de la Passió, flanquejat per la Mare de Déu i sant Joan Evangelista.

El retaule presenta una sèrie de peculiaritats que mereixen ser remarcades. En primer lloc, la seva estructura, que no es correspon amb l'habitual de compartiments independents, sino amb la d'un moble obrat a partir de diferents posts que conformen una única taula, a l'igual com veurem amb el retaule de Portaspana-La Puebla del Mon (cat. 38), i com ja hem vist en ocupar-nos del retaule de Cervera (cat. 13). D'altra banda, no abunden els conjunts en els quals sant Ponç esdevé el sant que presideix l'espai principal. Es tracta d'un sant d'origen francès que fou martiritzat a Cimiez, prop de Niça, en temps dels emperadors Valerià i Galiè¹²⁴¹. A França, un dels centres on se'l venerà d'una forma especial fou Saint-Pons-de-

¹²⁴⁰ POST 1938, 308.

¹²⁴¹ VILLEGAS 1593, I, 783-784; GÓMEZ 1990, 61-62.

Thomières, on es conservaven relíquies seves¹²⁴². A la Corona d'Aragó era especialment venerat contra les tempestes i calamarsades, i d'aquí que el 1542 s'edités a València una *vita* que va tenir gran difusió¹²⁴³. La devoció a la zona de Llevant devia ser important, i segurament hi va tenir a veure la donació d'una relíquia de sant Ponç per part de Martí l'Humà a la cartoixa de Valldecris¹²⁴⁴. La seva representació al costat de sant Macari va ser interpretada per Post com un possible ressò del fet que Carlemany fundés un monestir benedictí en el qual es custodiava la tomba de sant Ponç. En aquest sentit, i malgrat que el seu culte no es troba excessivament difós a la Península, se'l venerava a la Seu Vella de Lleida, a la capella del *Corpus Christi*, en la qual es registra l'existència d'un retaule que incloïa una representació seva i una altra de sant Benet —el fundador de l'orde a la qual pertanyia sant Macari—, juntament amb una Mare de Déu de l'Esperança¹²⁴⁵. Es tractava, per tant, d'un conjunt de triple advocació devocionalment molt afí al nostre. D'altra banda, la imatge de sant Ponç també la documentem en un retaule d'Argelers, al Rosselló¹²⁴⁶, en una taula d'origen mallorquí atribuïda al cercle de Joan Reixac¹²⁴⁷, en un bancal de l'església de Santa Eulàlia de Palma¹²⁴⁸, i en una taula de l'antiga col·lecció Lázaro, atribuïda d'antic al Mestre d'Astorga¹²⁴⁹. Pel que fa a sant Macari, un sant tampoc gaire habitual en el devocionari de la Corona d'Aragó, cal esmentar el contracte que el pintor de València Pere de Vallfogona va signar el 20 de febrer de 1469 per pintar un retaule destinat a l'església de Sant Joan de Meliana, en el qual se li va demanar que a la taula central executés una curiosa triple representació conformada pels sants Abdó, Senen i Macari¹²⁵⁰.

Quant a l'estil del retaule, d'un bon principi es va atribuir a Pere Garcia o al seu taller¹²⁵¹, tanmateix Gudiol i Alcolea van traspasar aquesta obra, juntament amb un bon grapat d'altres realitzacions del taller de Garcia, al catàleg de Pere Espallargues, i d'aquí que restés durant uns quants anys en l'òrbita historiogràfica d'aquest altre pintor¹²⁵². No obstant, els estilemes del

¹²⁴² BUSSIS 2002, 151-163.

¹²⁴³ ANYES 1542.

¹²⁴⁴ MIQUEL 2006, 183, nota 27.

¹²⁴⁵ FITÉ 2001b, 386; VELASCO 2008f, 474.

¹²⁴⁶ POST 1938, 572.

¹²⁴⁷ SABATER 2002, 385-386, fig. 99.

¹²⁴⁸ LLOMPART 1977-1980, II, fig. 87; III, 108-109.

¹²⁴⁹ POST 1947, fig. 222

¹²⁵⁰ SANCHIS 1914, 108.

¹²⁵¹ *El arte* 1929, 291, núm. 1009; *Què és* 1978, 8; POST 1938, 308-310, fig. 104; SARALEGUI 1936, 112; TARRAGONA 1987, 329;

¹²⁵² GUDIOL-ALCOLEA 1986, 193, cat. 600, fig. 958; COMPANY-FITÉ 1989, 372-373; COMPANY 1993, 103-104, cat. 148.



retaula d'Enviny i de la resta d'obres que atribuïm a aquest mestre no concorden amb els que presenta aquest conjunt que, per contra, s'adiu perfectament a l'estil del darrer Pere Garcia, molt més apressat i mancat de qualitat en relació a moments precedents¹²⁵³. Aquest retaula, tanmateix, no pot incloure's entre aquelles realitzacions que mostren a un Pere Garcia més desdibuixat per la important intervenció del taller, sino que cal analitzar-lo a la vora d'altres conjunts d'aquest moment final en què el de Benavarri deixa menys espai als auxiliars. És el cas de les taules de sant Victorià i sant Benet de Graus (cat. 36), del retaula dels sants Sebastià i Policarp del Museo Nacional del Prado (cat. 44) o del ja esmentat retaula de Portaspana-La Puebla del Mon, també conservat al Museu de Lleida. El darrer és un cas similar al de Vall-llebrera, és a dir, un encàrrec tardà, de reduïdes dimensions, en el qual Garcia no requereix de membres del taller que hi participin en excés. En aquest sentit, el dibuix, les formes i, sobretot, els rostres remetent als seus estilemes. Pot servir per il·lustrar el què diem l'acarament de la Mare de Déu del retaula de Vall-llebrera amb la que trobem en un dels compartiments de Cervera (fig. 307). Es evident la pèrdua de qualitat, segurament pel pas dels anys i per l'amanerament del pintor, però el prototip marià és el mateix, fins i tot, en detalls com el del fruit, la corona o la posició dels peus. En conseqüència, el resultat final a Vall-llebrera no desdiu en excés.

¹²⁵³ VELASCO 2006a, 34, nota 53; VELASCO 2006d, 68-69; VELASCO 2012a, 58.

CAT. 28

SAGRARI DE RETAULE PROCEDENT DE VALL-LLEBRERA (ARTESA DE SEGRE)

Cronologia: cap a 1470-1485

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: 63 x 59 x 36 cm

Localització: Museu de Lleida: diocesà i comarcal (ingrés per permuta el 1902; inv. 31).

Restauracions: CRBMC, 1998.

Bibliografia: SOLDEVILA 1933, 30; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 193, cat. 602; TARRAGONA, 1987, 329; ALCOBA 1993, 101, cat. 144; VELASCO 2006a, 34, nota 53; VELASCO 2006e, 66-67; BERLABÉ 2009, I, 228-231, II, 360-363, doc. 69; VELASCO 2012a, 60.

Com ja hem esmentat més amunt, aquest sagrari va ingressar a l'antic Museu Diocesà de Lleida l'any 1902, al mateix temps que el retaule de Sant Ponç de Vall-llebrera (cat. 27). Cal descartar, per tant, la procedència de Benavent de Ribagorça que va proposar Soldevila Faro el 1933 en base a arguments poc sòlids¹²⁵⁴. Ambdues obres van arribar des de la parròquia amb motiu d'una permuta pel preu d'una campana que el rector havia adquirit, i que el bisbe Josep Meseguer va assumir¹²⁵⁵. El rector comenta en la seva missiva que el sagrari en aquell moment es trobava a la propera església de Vall-llebrerola, dedicada a sant Serni, però que el seu origen primigeni es trobava a Vall-llebrera. Atès que el retaule de Garcia estava dedicat a sant Ponç deduïm que ocupava l'altar principal, mentre que aquest sagrari devia ser l'única resta conservada d'un segon moble que es va executar per algun altre altar. La naturalesa de la parròquia de Vall-llebrera obliga a pensar en l'altar principal, però si aquest l'ocupava el retaule de sant Ponç, ens trobem amb una duplicitat difícil de resoldre. Una altra opció és que el sagrari, en realitat, fos l'única resta conservada de l'altar major de Vall-llebrerola.

El sagrari presenta forma poligonal amb tres cares o facetes, una frontal i dos de laterals (fig. 308). Com era usual, la principal és una porta practicable —s'observa el forat del pany— presidida per un Crist de Dolors que emergeix del sepulcre i que es troba envoltat dels *Arma Christi* (fig. 309). Va abillat amb un *perizonium* o drap de puresa que deixa veure la part superior del cos. S'aprecia la ferida provocada per la llança de la Crucifixió, que Crist prem per tal de fer rajar la sang. Es tracta d'una imatge patètica que cercava l'empatia i la interacció amb el fidel, amb evidents connotacions eucarístiques. A la cara de la banda esquerra

¹²⁵⁴ SOLDEVILA 1933, 30.

¹²⁵⁵ BERLABÉ 2009, I, 228-230, II, 360-363, doc. 69.



observem la representació de la *Mater Dolorosa*, que junta les mans en senyal d'oració i que apareix emplaçada davant un ampit arquitectònic. Per sobre d'aquest, dos xipresos i un cel blau en gradació amb núvols protuberants. La tercera cara del sagrari mostra a sant Joan Evangelista que, com Crist i la Maria, apareix de tres quarts i duu un nimbe daurat amb motius punxonats. L'entorn que l'hostatja és exactament idèntic al que hem descrit per a la Mare de Déu.

Estructuralment el sagrari recorda al que tenia el retaule de Montanyana (cat. 22) (fig. 273), amb un interessant treball de fusteria daurada a base de traceries i motius de *vesica piscis*, força ben conservats. Cal esmentar també la presència de pinacles a les juntes que separen cadascuna de les taules, així com de dues motlures que recorren el sagrari per la part superior i inferior, havent desaparegut una part de la darrera, que ha estat restituïda.

Aquesta és una altra d'aquelles obres que, al seu moment, vàrem traspasar del catàleg de Pere Espallargues al de Pere Garcia¹²⁵⁶, malgrat que alguna proposta anterior a la nostra ja apuntava en la mateixa direcció¹²⁵⁷. El seu estil és el mateix que el de les darreres obres del pintor, tot i que en s'intueix menys apressament i un resultat més satisfactori, com s'aprecia si comparem la figura del Crist amb la que presenta el compartiment de predel·la conservat al Museu del Castell de Peralada (cat. 51) (fig. 389). Igualment, les figures de la Maria i el sant Joan estan millor resoltes en el cas del sagrari lleidatà.

¹²⁵⁶ VELASCO 2006a, 34, nota 53; VELASCO 2012a, 60. S'atribueix a Espallargues a GUDIOL-ALCOLEA 1986, 193, cat. 602

¹²⁵⁷ TARRAGONA, 1987, 329; ALCOBA 1993, 101, cat. 144, que el relaciona amb l'Escola de Pere Garcia.

CAT. 29

QUATRE COMPARTIMENTS FRAGMENTARIS D'UN RETAULE DE SANT JAUME DE SANTA MARIA DE TAMARIT DE LLITERA

Cronologia: 1470-1485

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: desconegudes

Localització: desapareguts.

Restauracions: no documentades.

Bibliografia: ARCO 1916, 17; POST 1938, 213-216, fig. 53; ARCO 1942, I, 418, II, figs. 1014-1015; GUDIOL 1944, 50; GUDIOL 1955, 281; GUDIOL 1971, 55 i 81, cat. 201, fig. 161; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 187, cat. 537, figs. 920-921; YARZA 1993b, 46-47; ALCOY 1993a, 101; PURROY 1994 [1889], 199; YARZA 2007a, 264; ALCOY-PALOMARES 2008, 156; VELASCO 2012a, 42; MACÍAS 2013, 125, nota 325.

Pere Garcia va treballar en dos moments diferents de la seva trajectòria per a l'església de Santa Maria de Tamarit de Llitera. Primerament, abans d'establir-se a Barcelona, quan va executar un retaule del qual conservem un Calvari al Museu de Lleida i del que es coneixen dos compartiments més per antigues fotografies, avui desapareguts (cat. 8). Els darrers es trobaven reaprofitats en un retaule factici del santuari del Patrocini (figs. 183-185), proper a Tamarit, des d'on havia ingressat al museu lleidatà el Calvari esmentat. Això vol dir que el retaule original va ser desmembrat i les seves taules traslladades al santuari en qüestió.

Quelcom similar va passar amb el segon retaule que Garcia va executar per a la col·legial de Tamarit de Llitera, dedicat a la vida de sant Jaume el Major i executat en col·laboració amb el seu taller en el marc de la darrera etapa productiva del mestre. En un moment donat alguns dels seus compartiments van ser adaptats i reaprofitats en un muntatge factici erigit a la sagristia amb taules procedents, com a mínim, de tres conjunts ben diferenciats, com bé va detectar Purroy a finals del segle XIX¹²⁵⁸, i més endavant Ricardo del Arco¹²⁵⁹, o Soldevila

¹²⁵⁸ «Formáronlo con tablas de altares distintos, careciendo todas ellas de los adornos dorados que solían llevar, viéndose unidas por sencillos listones de madera á manera de marcos, que ni siquiera estan pintados; pero gracias que á pesar de todo han podido conservarse las tablas, aunque algunas cortadas siguiendo la bóveda del techo. Contienen todas ellas pinturas de mucho mérito, concernientes á varios misterios de nuestra Santa religión Católica y de la Pasión del Señor». Vegeu PURROY 1994 [1889], 199.

¹²⁵⁹ «En la sacristía de su iglesia parroquial, antigua colegiata, detrás del altar mayor, hay un gran políptico que modernamente se ha formado con tablas de altares distintos, en número de veinticinco, unidas por sencillos listones. Hay alguna del siglo XIV; pero las más son del XV, y aun del XVI, de mucho valor, ofreciendo pasajes de la vida de la Virgen y de la Pasión del señor. ¡Lástima que haya varias cortadas, siguiendo la bóveda del techo!» (ARCO 1916, 17).



Faro¹²⁶⁰. Ho demostren, a més, diverses fotografies antigues (figs. 310-311)¹²⁶¹. A banda d'uns compartiments cinc-centistes ubicats a la part superior, poc rellevants, el conjunt es trobava integrat, principalment, per les taules que havien format part de l'antic retaule major del temple, pintat entre 1500 i 1503 per Miguel i Juan Ximénez, en col·laboració amb altres pintors¹²⁶². Els fragments atribuïbles a Garcia que ens interessen a nosaltres es trobaven a partir de mitja alçada, tocant ja als nervis de la volta estrellada que cobria la sagristia. Van ser retallats a conveniència per tal que el retaule-pantalla ocupés tot el mur, sense deixar cap buit sense cobrir¹²⁶³.

Cal deduir que la realització d'aquest muntatge es va dur a terme cap al 1682, quan es documenta la construcció del nou retaule major que havia de presidir el presbiteri de l'església¹²⁶⁴. El nou projecte va implicar el desmuntatge del retaule dels Ximénez, que s'havia fet vell. Atès que encara devia ser valorat, es va decidir remuntar-lo a la sagristia, i per acabar d'omplir espais van aprofitar-se altres compartiments de retaule que, tal vegada, romanien en desús, com és el cas dels dedicats a sant Jaume que estudiem aquí. És possible que l'altar original en què es trobava el retaule de Garcia fos renovat per aquelles mateixes dates, i que hagués estat un canvi de gust el que va motivar la seva amortització i immediat reaprofitament. Tampoc es pot descartar que hagués resultat malmès en l'incendi que va cremar el retaule major poc abans del 3 de juny del 1500, i que va motivar l'encàrrec d'un de nou als Ximénez¹²⁶⁵.

¹²⁶⁰ «La joya más importante se halla en la sacristía, y consiste en un estupendo retablo compuesto de dieciocho grandes tablas de gran valor artístico. Se sabe documentalmente (Abizanda) que los pintores Jiménez, padre e hijo, hicieron un retablo para esta iglesia en el año 1500 y de ellos son algunas de estas pinturas. El retablo está compuesto con idea de cubrir totalmente un muro de la sacristía, y algunas tablas aparecen recortadas siguiendo la bóveda de crucería estrellada. Las hay de escuela aragonesa del tercer tercio del siglo XV con estofados y esgrafiados y cuatro, cuyo estilo renacentista nos muestra con un dibujo y colorido espléndidos de escuela cordovesa, influencias germano-italianas muy curiosas. En conjunto es sumamente interesante y merecedor de un detenido estudio que haré otro día» (SOLDEVILA 1931, 26).

¹²⁶¹ D'aquest retaule de la sagristia es conserven diferents imatges anteriors a la Guerra Civil Espanyola: fotografia de Josep Salvany de 1917 (BC, fons Salvany, ref. SaP_398_09); fotografia de Ricardo del Arco, de cap al 1922 (Fototeca de la Diputació Provincial d'Osca, ref. ES/FDPH - ARCO/0673); fotografia de Juan Mora Insa (AHPZ, ref. MF/MORA/002956).

¹²⁶² Sobre el retaule dels Ximénez vegeu VELASCO, en premsa (1).

¹²⁶³ «(...) there are built fou triangular fragments cut from the narrative compartments of an altarpiece of Santiago (...)» (POST 1938, 213).

¹²⁶⁴ El nou moble barroc va ser obra de l'escultor Juan de Loscertales i va ser també destruït durant la Guerra Civil Espanyola. Vegeu MERIGÓ 1934, 35-39, en publica la poca informació coneguda.

¹²⁶⁵ Els documents no detallen amb exactitud l'abast de la crema, ja solament parlen de «quant se crema lo retaule» (MERIGÓ 1934, 35).

Malauradament, aquest muntatge factici de la sagristia va ser destruït durant la Guerra Civil Espanyola¹²⁶⁶, i avui l'estudi dels compartiments de Pere Garcia l'hem d'abordar a partir de material fotogràfic anterior a l'ensulsiada¹²⁶⁷. Mostraven escenes de temàtica jacobea, en concret, la Vocació de sant Jaume (fig. 312), l'Aparició de la Mare de Déu del Pilar al sant i els seus deixebles (fig. 313), la Decapitació de sant Jaume (fig. 314) i, finalment, el Trasllat del seu cos al palau de la reina Lupa (fig. 315). Molt probablement, les taules procedeixen d'un retaule que ornamentava l'altar de la capella del sant a l'església de Santa Maria, documentada a la visita pastoral de 1445¹²⁶⁸.

Si seguim l'ordre del relat hagiogràfic, el primer dels fragments que cal analitzar és el de la Vocació de Sant Jaume. Hi veiem dos pescadors que duen nimbe —futurs apòstols— llencen les xarxes a l'aigua des d'una embarcació. Immersos en aquesta tasca els sorprèn Jesús, de qui només s'aprecia la part baixa de la figura, perquè la resta va ser retallada com a conseqüència de l'adaptació al nou muntatge modern. Tal com va assenyalar Post¹²⁶⁹, en principi, els pescadors haurien d'identificar-se amb sant Pere i sant Andreu, mentre que en la part perduda de la taula es situaria una segona embarcació amb sant Jaume i el seu germà Joan (el posterior Evangelista).

Seguint l'ordre narratiu la segona escena que trobem és l'Aparició de la Mare de Déu del Pilar a sant Jaume i els seus deixebles (fig. 313). El sant apareix agenollat sobre una mena de podi, i duu els emblemes habituals de pelegrí, el barret amb la venera i el bastó. Als seus peus trobem dos dels seus deixebles, mentre sobre un pilar s'apareix Maria, de la qual solament s'aprecia a la imatge la meitat de la figura envoltada d'uns núvols fistonejats i acompanyada d'àngels. Al fons, sembla intuir-se un paisatge amb un riu.

El tercer fragment mostrava la Decapitació de sant Jaume, ordenada per Herodes Agripa (fig. 314). Del que va ser originalment la taula a la fotografia només s'aprecia gairebé íntegrament la figura del sant, que apareix de genolls, amb el barret de pelegrí a terra. Un botxí que duu calces curtes li talla el coll amb un coltell, i de la munió de soldats que contemplen el succés

¹²⁶⁶ Solament es va salvar de la crema el compartiment de Sant Miquel, avui conservat al Philadelphia Museum of Art (YOUNG 1977, 43, fig. 12; *Paintings* 1994, 245), segurament perquè es conservava en una altra església de la vila, de sant Miquel, i perquè va ser venut amb anterioritat a l'esclat del conflicte bèl·lic (VELASCO, en premsa [1]).

¹²⁶⁷ A part de les fotografies generals del conjunt abans mencionades, vegeu els detalls de cada compartiment conservats a IAAH, clixé H-312, H-313, H-314 i H-315.

¹²⁶⁸ CASTILLÓN 1992, 87.

¹²⁶⁹ POST 1938, 214.



solament ens han pervingut dos d'ells, un amb llança i escut. A la banda oposada, la part baixa del que sembla una túnica ens indica la presència del gran sacerdot Abiatar i el seu seguici.

La quarta escena que hem de comentar és el trasllat del cos de sant Jaume al palau de la reina Lupa (fig. 315). Veiem a primer terme un carro tirat per dos bous que serveix per transportar el cos del sant, embolcallat i encara amb el barret i la venera. Pel gest de les seves mans, dos personatges masculins semblen anunciar l'arribada al palau. Segurament ens trobem davant de dos dels deixebles. Al fons, darrere un amplit arquitectònic, un grup de gent enraona sobre el que està succeint.

En una de les fotografies antigues del muntatge factici en què es trobaven integrats els compartiments de Garcia (fig. 312), al costat de la taula descrita, observem un compartiment de retaule força fragmentari en què es detecta la part baixa del cos, la túnica i l'ala d'un àngel. El personatge apareix emplaçat davant un amplit arquitectònic i, per la manera de fer del pintor, és molt possible que fos un altre fragment pertanyent al conjunt que aquí estudiem. No descartem, en aquest sentit, que pogués tractar-se d'un fragment d'una Anunciació.

Pel que fa a les fonts que serveixen de suport a la llegenda de sant Jaume, una de les principals és el *Liber Sancti Iacobi*, que recull una sèrie de tradicions textuais anteriors encapçalades per la *Passio Magna Sancti Iacobi*, en la qual es narren els darrers miracles del sant i la seva mort¹²⁷⁰. En aquests texts la llegenda del sant no es relata de manera seguida, a diferència del que trobarem en texts com el de Iacopo da Varazze, en què s'inicia el relat amb el retorn del sant a Judea, un cop finida l'estada a Hispania. Tot seguit es descriu l'encontre amb el mag Hermògenes i la seva conversió. La *passio* descriu amb tot luxe de detalls l'episodi de la decapitació. Per a la translació del cos a Hispania i el que vindrà després, cal dir que Varazze es va basar en el text de Beleth, com ell mateix reconeix¹²⁷¹. Els retaules de l'època amb escenes dedicades a sant Jaume van ser fidels normalment al text de Varazze, entre ells els catalans, atès que és coneguda la facilitat amb que va circular a la Baixa Edat Mitjana la versió catalana de l'obra. Emperò, en el nostre cas, la inclusió d'episodis com la Vocació o la llegenda del Pilar podria dur-nos a una font més completa. Si seguim a Steppe, sembla que els cicles dedicats a sant Jaume responen a tres tipus que es corresponen amb les tres fonts hagiogràfiques

¹²⁷⁰ Per a la llegenda de sant Jaume i les diferents tradicions hagiogràfiques i textuais, vegeu VÁZQUEZ DE PARGA-LACARRA-URÍA 1948, I, 179-200; GEORGES 1971, 189-192; DÍAZ 1987, 23-55; CID 1993, 39-89.

¹²⁷¹ VORÁGINE 1982, I, 396-405; SAVINO 1987, 231-244. El trasllat del cos a Hispania s'esmenta per primer cop en una de les adicions al *Martirologi* de Floro de Lió (segon terç del segle IX) (VÁZQUEZ DE PARGA-LACARRA-URÍA 1948, I, 34; MELERO 1989, 71-93).

principals: la *Passio Magna*, la tradició de Compostel·la i la sèrie de miracles. Altres episodis miraculosos, entre ells l'Aparició de la Verge al Pilar, cal analitzar-los com a representacions que acostumen a aparèixer isolades¹²⁷², tret d'aquells retaules procedents de territoris en els quals aquest tipus de llegendes van tenir gran difusió i devoció, com és el cas de l'Aragó.

El camí de Sant Jaume passava per Catalunya i Aragó, d'aquí que la devoció jacobea es difongués àmpliament en aquests territoris, amb altars dedicats a la majoria d'esglésies¹²⁷³. Són nombrosos els retaules i escultures que mostren representacions isolades de l'apòstol, duent sempre els atributs característics, però les obres en les quals se'ns mostren les històries vinculades a la seva llegenda són molt més escasses, havent-nos pervingut, generalment, episodis evangèlics i els relacionats amb el martiri¹²⁷⁴. El fenomen resulta si més no curiós, ja que hem conservat molts més cicles dedicats a sants amb un culte menys estès.

Centrant-nos en els episodis de Tamarit de Llitera, la Vocació de Sant Jaume (fig. 312) segueix fil per randa el relat evangèlic de Marc i Mateu, amb l'esquema que s'acostumava a emprar en la representació d'un episodi paral·lel, el de la Vocació de Pere, immediatament anterior en el text bíblic¹²⁷⁵. La presència d'aquest episodi implica que el cicle segurament s'iniciava amb ell, a diferència del que devia ser habitual¹²⁷⁶. Un dels escassos exemples en què hem localitzat un cicle jacobeu iniciat amb la vocació, és el retaule d'alabastre anglès de la Catedral de Santiago de Compostel·la, promogut el 1456 per John Goodyear, en el qual a part de Crist i Jaume dins

¹²⁷² STEPPE 1985, 146.

¹²⁷³ BOTO 2007, 277-296.

¹²⁷⁴ Pel que fa a la iconografia un dels treballs fonamentals és el de GEORGES 1971, 187-238. Vegeu també CAMÓN 1954, 151-158; GARCÍA 1984, 355-387; STEPPE 1985, 129-153; MELERO 1989, 71-93; GONZÁLEZ 1989, 395-478; SINGUL 1990, 22-24; MORALEJO 1992, 207-227; *Iconografia* 1993; GARCÍA 1993, 92-97; KORTADI 1994, 15-24; UGALDE 1994, 25-67; GITLITZ 1996, 113-130; BANGO 1999, 89-97; PÉREZ 2004, 553-564; YARZA 2007a, 239-265; PÉREZ 2014, 321-438. A part, poden consultar-se els diferents estudis inclosos al catàleg *Santiago* 1999 (per exemple, el d'Humbert Jacomet).

¹²⁷⁵ «Seguint un xic més enllà, va veure Jaume, fill de Zebedeu, i Joan, el seu germà, preparant, ells també, les xarxes dins la barca, i tot seguit els va cridar. Ells abandonaren Zebedeu, el pare, a la barca amb els jornalers, i se'n van anar darrere seu» (Marc 1, 16-20; cfr. Mateu 4, 18-22; Lluc 5, 1-11). Com passa amb altres episodis de contingut bíblic, es va representar en forma d'entremès durant certes celebracions litúrgiques i cíviques, com és el cas de l'entrada de Joan II a València el 1459 (CABANES 1991, 207).

¹²⁷⁶ A la vista de les obres conservades, sembla que els episodis de la vida de Jaume narrats al Nou Testament no van proliferar tant com la resta. Així, allò més habitual és trobar conjunts que s'inicien amb la història d'Hermògenes, un fet que no ha de semblar-nos estrany si ens fixem en què Jacopo da Varazze encetava el seu relat, justament, amb aquest episodi (VORÁGINE 1982, I, 397-398). És el que succeeix al retaule que el taller de Blasco de Grañén va efectuar per a San Pedro de Siresa (Osca) (LACARRA 2004a, 179-184, fig. 77), al de Sant Jaume de Vallespinosa, de Joan Mates (ALCOY-MIRET 1998, 130-131), i al retaule de Santa Anna i Sant Jaume del santuari de Sant Antoni de la Granadella, obra de Jaume Ferrer I (GUDIOL-ALCOLEA 1986, 113, cat. 336, fig. 588).



de la barca apareixen dos personatges més¹²⁷⁷. Post va afirmar que la presència de Pere i Andreu s'explicava perquè eren companys de Jaume i Joan en el negoci de la pesca. Se seguia, així, el relat evangèlic, que primer narra la vocació dels primers just abans de la dels altres dos¹²⁷⁸. És segurament per aquest motiu que alguns retaules catalans que mostren la Vocació de Pere inclouen a l'escena altres personatges que podrien representar Jaume i Joan¹²⁷⁹.

Encara menys habitual és la presència de la llegenda del Pilar (fig. 313), una història emmarcada dins la tradició que parla de la missió evangèlica de sant Jaume a Hispania¹²⁸⁰. La història apareix per primer cop a les fonts a finals del segle XIII, concretament en un text servat avui a la Basílica del Pilar, el *Qualiter aedificata fuit Basilica Sanctae Mariae de Pilari Caesaraugustae*¹²⁸¹, malgrat que alguns especialistes el consideren de la segona meitat del

¹²⁷⁷ HILDBUPGH 1926, 302-307; BARRAL 1991, 209-210; PÉREZ 2014, 422-425.

¹²⁷⁸ POST 1938, 214.

¹²⁷⁹ És el cas d'un retaule del Museu del Cau Ferrat de Sitges, en el qual apareixen tres figures nimbades (GUDIOL-ALCOLEA 1986, 69, cat. 174, fig. 324). Poden esmentar-se també el retaule de Sant Pere de Terrassa de Lluís Borrassà, amb una segona barca al fons amb dos pescadors més (GUDIOL-ALCOLEA 1986, 83, cat. 204, fig. 371); un compartiment d'un retaule de Sant Pere de Reixac, igualment amb tres personatges amb nimbe (Museu Diocesà de Barcelona) (GUDIOL-ALCOLEA 1986, 180, cat. 496, fig. 864); i el retaule del santuari de Barà (Tarragona), amb tres personatges —només un de nibat— a part de Pere (GUDIOL-ALCOLEA 1986, 185, cat. 531, fig. 914). Cal esmentar, finalment, el cas del retaule de Púbol, obra de Bernat Martorell (MOLINA 2003b, 130, fig. 61), i el d'un retaule dedicat a sant Andreu atribuït al cercle del Mestre del Rosselló, custodiat al The Metropolitan Museum of Art de Nova York (RUIZ 2005c, 127), tots dos amb quatre personatges nimbats. Ja a l'Aragó, tenim el cas d'una taula atribuïda a Juan de la Abadía el Vell conservada al Museu Maricel de Sitges en la qual, a part de Pere, apareixen dos personatges nimbats (CASANOVA 2005, 62, fig. 24).

¹²⁸⁰ Per a l'estada de l'apòstol a Hispania, vegeu LASAGABÁSTER 1999, 11-20. La vinguda va ser qüestionada per molts. Un dels primers defensors va ser sant Julià, arquebisbe de Toledo, a la seva *Sobre la Sisena Edat*, redactada el 688 (VELASCO 1947, 81-95).

¹²⁸¹ Es tracta d'un text redactat en llatí incorporat als dos darrers folis d'un còdex amb els *Moralia in Job* de sant Gregori Magne, conservat a l'arxiu de la Basílica del Pilar de Saragossa (transcrit a TORRA 1995, 9-11; amb una acurada anàlisi del text a LASAGABÁSTER 1999, 67-77; cfr. HUIDOBRO 1949, I, 85-123), de ben segur, inspirat en una tradició anterior. Per exemple, el franciscà Diego Murillo va afirmar el 1616 que Lucio Dextro, al segle V, va ser el primer en parlar de l'estada del sant a Saragossa i de l'aparició mariana a la seva *Omnimoda Historia* (MURILLO 1616, 71). Igualment, ha arribat fins als nostres dies el text d'una oració que els capitulars resaven en visitar la capella del Pilar, la qual es considera del segle XIII: «Omnipotens sempiternus Deus, qui Sacratissimam Virginem Matrem tuam inter choros angelorum super hac columna marmorea emissa de alto venire, dum adhuc viveret, ut Basilica haec in eius honorem a protomaryre apostolorum Jacobo eiusque sanctissimis discipulis aedificaretur, dignatus est: praesta, quasumus, eorumdem meritis et intercessione ut fiat impetrabile quod mente poscimus (...)». De la lectura del text es dedueixen tres punts fonamentals: la Vinguda de Maria a Saragossa, el lliurament de la columna i la construcció d'un edicle per protegir-la (LASAGABÁSTER 1999, 55-57). Quant a la difusió del text, sabem que ja al segle XIV hi havia penjada a la basílica saragossana una còpia per a que fos llegida pels pelegrins. Altrament, al segle XV el Capítol de Santa Maria la Major de Saragossa va convertir a certs seglars en una mena de «predicadors-captaires» que es van dedicar a difondre per tot l'Aragó els miracles obrats per la Verge del Pilar. A la vegada, informaven sobre les indulgències que es concedien a través del donatiu d'almoïnes i les recollien (LASAGABÁSTER 1999, 98; LACARRA 1999b, 72-75).

segle XV¹²⁸². El relat s'ha situat a l'any 40, quan l'apòstol predicava a la Península. La tradició diu que el sant va arribar a l'Aragó acompanyat dels seus deixebles. Van predicar a la zona de Saragossa i, una nit, estant prop del riu Ebre, la Mare de Déu, que encara vivia, s'aparegué a Jaume sobre un pilar de marbre i li va demanar que li construís una església allí mateix. Un cop feta la petició Maria va desaparèixer, però no el pilar sobre el qual s'havia aparegut. De manera immediata Jaume i els seus companys van iniciar la construcció del temple al voltant del pilar. La llegenda diu que va ser el mateix sant qui, abans de retornar a Judea, va consagrar l'edifici¹²⁸³.

El primer testimoni que parla clarament de l'advocació del Pilar és un privilegi del 1299 en què els jurats de la ciutat situaven sota la seva protecció als peregrins vinguts a Saragossa per venerar la Verge del Pilar, «Non solamente en el Regno de Aragon, mas antes por toda Espayna et muytas otras partidas del mundo»¹²⁸⁴. L'arrencada definitiva de la difusió del culte a l'Aragó ve donada per una sèrie d'esdeveniments, entre els quals es compta la institució de l'Orde de Santa Maria del Pilar el 1433 per la reina Blanca de Navarra¹²⁸⁵ i, sobretot, l'incendi que el 1435 va arrasar la Santa Capella del Pilar. Es trobava ubicada al claustre de Santa María la Mayor de Saragossa, que era l'indret des d'on s'irradiava el culte en conservar-se el pilar de jaspi sobre el qual s'havia aparegut Maria. Aquesta fatalitat va motivar la reconstrucció de la capella, la realització de la imatge actual, i el punt d'arrencada de la iconografia de la Vinguda de la Verge del Pilar a la ciutat. Del 1456 data una butlla de Calixt III en la qual s'esmenta la devoció pilarista, i deu anys després ja es documenta la donació d'una capa de brocat en què es representava l'episodi¹²⁸⁶. Molt abans d'aquests fets el culte ja es constata a la catedral de Barbastre a través de la presència de «un velo de Sta. Maria del Pilar», esmentat en un inventari de l'any 1325 publicat per Sainz de Baranda¹²⁸⁷; i també a Roda d'Isàvena, on el 1482 es va instal·lar una campana batejada amb el nom de «Maria del Pilar»¹²⁸⁸. Aquestes dues

¹²⁸² BOLOQUI 2010, 42.

¹²⁸³ La bibliografia sobre el Pilar és amplíssima. L'obra fonamental és GUTIÉRREZ 1971-1985. Vegeu també FITA 1904, 425-461. *El Pilar* 1995; LASAGABÁSTER 1999. Entre les aportacions recents relatives a l'època medieval, vegeu BLASCO 2008, 117-138 i AINAGA-CRIADO 2008, 65-84, amb la bibliografia actualitzada. També BOLOQUI 2010, 41-56. Per a la relació entre sant Jaume i la Mare de Jesús REY 1961, 603-623 (especialment 619-622).

¹²⁸⁴ FITA 1904, 453; BLASCO 2008, 122.

¹²⁸⁵ ROMEO 1935, 1-41. Duu la insígnia de dita Orde la donant representada en una de les desaparegudes taules del Kaiser Friederich Museum de Berlín, associades al Sant Jaume i la Princesa del Museu Nacional d'Art de Catalunya (ALCOY 2004, 92-93).

¹²⁸⁶ AINAGA-CRIADO 2008, 78. Cfr. BOLOQUI 2010, 42-43.

¹²⁸⁷ SÁINZ DE BARANDA 1862, 227.

¹²⁸⁸ PACH 1925, 191.



notícies proven que la devoció pilarista era ben present a la zona de l'Alt Aragó i el Pirineu aragonès, i no gaire lluny de Tamarit de Llitera.

Fora ja dels límits aragonesos, a Sevilla hi ha constància d'una capella dedicada al Pilar ja al segle XIV, mentre que a Notre-Dame de Saint-Lô, s'ha documentat un antiga devoció a la Verge del Pilar que s'ha atribuït a la prèdica que sant Vicenç Ferrer va efectuar durant la primavera de 1418¹²⁸⁹. En terres catalanes, dos dels escassos testimonis de la devoció al Pilar en aquestes dates venen donats per notícies esparses. Una de les més rellevants —i que caldria incorporar a la història i bibliografia pilarista— és el testament de 1322 de Teresa d'Entença, comtessa d'Urgell i muller d'Alfons, el futur rei el Benigne, en el qual va estipular una deïxa per recobrir d'argent el pilar venerat a Saragossa¹²⁹⁰. Tenim constància també dels pagaments efectuats al juny i l'agost de 1480 al pintor Ramon Solà II per la policromia i col·locació d'una «Salutació del Pilar» destinada a la catedral de Girona¹²⁹¹; i també de la voluntat de la mare del pintor cerverí Joanot de Pau, el 1512, de fer pintar un retaule dedicat a la Mare de Déu del Pilar, el qual havia de ser emplaçat en un dels pilars que envoltaven l'altar major de l'església de Santa Maria de Cervera¹²⁹². Una altra mostra de la devoció pilarista a Catalunya, amb l'interès afegit d'estar relacionada amb l'àmbit de la devoció privada, ve donada per l'inventari dels béns del prevere lleidatà Pere d'Aragó, que va aixecar-se en el 1529. Al document s'esmenta que el difunt tenia a la seva cambra «un altar ab un retaule de Nostra Dona del Pilar de Çaragoça, ab un davant-altar de pinzell vell e un tros de drap de ras damunt lo altar»¹²⁹³.

Conservem molt poques obres d'època medieval que ens il·lustrin a l'entorn de la imatge pilarista, la seva història i els seus miracles. Un dels motius, a part de les inevitables desaparicions, és el caràcter incipient del seu culte en aquelles dates, ja que la devoció no s'estendrà a nivell europeu fins els segles XVII i XVIII¹²⁹⁴. És per això que les primeres manifestacions artístiques procedeixen d'un àmbit geogràfic molt concret, l'aragonès, i de la seva anàlisi es desprèn que no serà fins cap al 1500 que el cicle adquirirà un cert ressò. Entre les representacions anteriors a aquesta data només conservem algunes imatges exemptes de la Mare de Déu del Pilar, com la de la Basílica saragossana (de cap a 1435), o la de la Catedral

¹²⁸⁹ BLOUET 1935, *non vidimus*.

¹²⁹⁰ Per al testament de Teresa, vegeu PASTOR 2004, 71-73 i 150-162, doc. 14.

¹²⁹¹ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 182.

¹²⁹² LLOBET 1990, 56.

¹²⁹³ SÀNCHEZ 2007, 203.

¹²⁹⁴ A Santiago de Compostel·la no trobem cap testimoni de la mateixa fins el segle XVII (YZQUIERDO 1996, 10).

Nova de Salamanca, datada a la primera meitat del segle XV¹²⁹⁵. Tanmateix, i malgrat no s'acostuma a destacar, l'exemple més primerenc de la representació de l'aparició de Maria a l'apòstol a Saragossa el trobem en el bust reliquiari de sant Brauli conservat a la basílica del Pilar de Saragossa. Es tracta d'un encàrrec de l'arquebisbe Dalmau de Mur (1431-1456) a l'orfebre Francisco de Agüero, i l'escena es troba al capell¹²⁹⁶.

La importància de la taula de Benavarri és més gran del que podria semblar en un principi, ja que es tracta d'una de les representacions més antigues conservades del tema, segurament només superada pel bust esmentat. Cal lamentar, per tant, que no aparegui citada en alguns treballs recents que s'han dedicat a la qüestió¹²⁹⁷, en els quals s'ha concedit la preeminència al retaule de Sant Jaume de la Catedral de Tarassona (Saragossa)¹²⁹⁸, atribuït a Pedro Díaz de Oviedo i finit el 1497¹²⁹⁹. Anterior a aquest retaule era una altra obra que no ens ha pervingut, el timpà del pòrtic de l'església de Santa Maria la Major de Saragossa, en el qual es va representar el tema cap a 1488¹³⁰⁰.

Molt poc posterior (1490) és l'excepcional conjunt de tres sarges de la Basílica del Pilar de Saragossa, amb un cicle iconogràfic riquíssim que no troba paral·lels en la pintura del moment. S'hi resumeix l'estada de l'apòstol a Hispania, incloent l'Aparició i diversos miracles de la Verge del Pilar (fig. 316)¹³⁰¹. Dels primers anys del segle XVI és el retaule major de la parroquial de

¹²⁹⁵ *El Pilar* 1995, 37 i 44, fig. 24.

¹²⁹⁶ Sobre aquesta obra, vegeu AINAGA-CRIADO 2008, 65-84, que reivindiquen la importància de la representació pilarista en el context d'aquesta iconografia.

¹²⁹⁷ Una excepció la trobem en l'estudi de YARZA 2007a, 264, en què situa la representació de Tamarit de Llitera en aquest context que aquí mirem de traçar.

¹²⁹⁸ STEPPE 1985, 150; CENTELLAS 1995, 133-151; LACARRA 1999, 72-75.

¹²⁹⁹ LACARRA 1990e, 46-47; LACARRA 2003b, 291.

¹³⁰⁰ AINAGA-CRIADO 2008, 80.

¹³⁰¹ Procedeixen de la primitiva col·legiata de Santa María la Mayor de Saragossa, segurament de la Santa Capella del Pilar que s'obria al claustre ubicat a la banda septentrional del temple, i van ser enllestides el 1490 segons revela una inscripció (LACARRA 2015, 306-307). Morte va identificar-les en aquesta ubicació mercès a la descripció de Lavanha del 1610 (MORTE 1984, 277-279). A la sarja central es va representar l'Aparició de la Verge a l'apòstol, a qui acompanyen els set deixebles i Torcuato d'Oviedo, un personatge que assoleix un protagonisme especial dins el conjunt. Es tracta d'un dels «Set Varons Apostòlics», i se'l va considerar el primer bisbe d'Europa. La llegenda diu que els set varen ser enviats per sant Pere i sant Pau a evangelitzar Hispania. Eren els següents: Torcuato, Segundo, Indalecio, Tesifonte, Eufrasio, Cecilio i Hesiquio. Entorn a la figura de Torcuato hi ha moltes imprecisions, sobretot per les mancances dins el terreny de les fonts. Aquells que s'hi han referit han deduït que hi ha fins a tres deixebles de sant Jaume anomenats així. Diu la tradició hispana que Torcuato va ser enviat a la zona de Acci —l'actual Guadix—, on va ser martiritzat i sebollit. Al segle VIII les seves restes van ser traslladades a Santa Comba de Baños (Bande, Orense) —encara es conserva el sepulcre de marbre—, on van romandre fins el segle XVIII, quan van portar-se al proper monestir de San Salvador de Celanova. Una segona sarja mostra quatre episodis previs a la Vinguda: la dispersió dels Apòstols des de Jerusalem rebent la benedicció de Maria; una escena de prèdica a Oviedo amb la conversió de Torcuato; el



Luna (Saragossa), obra del pintor Martín Garcia, amb un compartiment dedicat a l'aparició¹³⁰². Cal esmentar també el gravat que es va incloure a l'obra *Triunfo de María* de Martín Martínez de Ampíes (fig. 317), imprès per Pablo Hurus a Saragossa cap a 1495¹³⁰³ que, com veurem, parteix d'un model compartit amb el compartiment de Pere Garcia que aquí analitzem. Ja dins les propostes plenament renaixentistes, caldria citar el retaule major de San Jaime de Grañén (Saragossa), obra de Pedro de Aponte de cap a 1511-1513. Igualment, s'ha datat a inicis del segle XVI una capa brodada dedicada a Sant Jaume i la Verge del Pilar del Museu de la col·legiata de Daroca¹³⁰⁴.

La taula de Tamarit reproduceix fidelment allò que es descriu al text de finals del segle XIII abans mencionat, ja que s'ha intentat copsar el que era la ribera d'un riu, s'ha representat als deixebles dormint i s'ha situat al sant agenollat (fig. 313)¹³⁰⁵. Malauradament, l'estat de conservació de la pintura en el moment de ser fotografiada impedeix aportar llum sobre aspectes molt més concrets com, per exemple, si els deixebles representats eren vuit, tal com

Baptisme d'Atanasi; i l'arribada de sant Jaume a Saragossa acompanyat de Torcuato. A la tercera sarja apareixen quatre miracles de la Verge del Pilar, encara més rars dins la tradició iconogràfica pilarista: el del matrimoni mallorquí que va veure com el seu fill moria ofegat i que en arribar al Pilar se'l van trobar viu; el miracle de la dona de Bigorra que va recuperar el seu fill mercès igualment a la seva intercessió; aquell en què la Verge va rescatar el fill d'una parroquiana del Pilar, presoner dels musulmans a Alcanyís; i finalment, el dels germans Martín i Sancho Fernández, que havien estat acusats falsament d'assassinat, van ser empresonats i alliberats posteriorment per Ella (els miracles es descriuen a AMADA 1796, 149-164, que es basa en una compilació efectuada al segle XV). Quant a les fonts, les dues primeres sarges segueixen molt de prop el text de finals del XIII esmentat més amunt, en què no s'esmenta a Torcuato. Allò que sí es diu és que sant Jaume «pasando por las Asturias, llegó a la ciudad de Oviedo, donde convirtió un discípulo a la Fe de Nuestro Señor Jesucristo» (TORRA 1995, 9). La tercera sarja, per contra, mostra uns miracles que semblen inspirar-se en un text de 1484 conservat a l'Arxiu del Pilar (LACARRA 1991a, 82).

¹³⁰² Reproduït a *Aragón* 2009, I, 335.

¹³⁰³ Vegeu una reproducció del gravat a PEDRAZA 2012, 94, fig. 9.

¹³⁰⁴ Tots ells reproduïts a *El Pilar* 1995, 39, 143, 46 i 53, figs. 30-31 i 39. Tal vegada seria oportú esmentar aquí el grup escultòric de l'altar de Sant Jaume de la Catedral de València, atribuït a l'orfebre pisà Bernabó da Ponte, que el devia executar a finals de la quinzena centúria (CANDELA 1999, 358-359). El conjunt està format per tres figures, Crist, la Mare de Déu i sant Jaume, i la posició del sant agenollat ens fa pensar en les composicions amb l'aparició del Pilar ja comentades.

¹³⁰⁵ «Predicando en ella [Saragossa] muchos días el Bienaventurado Santiago, convirtió ocho personas a la Fe de Nuestro Señor Jesucristo, con los cuales tratando continuamente del Reino de Dios, se salía de noche a la ribera del río, donde se echaban las pajas y basura (...) Continuando, pues, algún tiempo estos ejercicios, una noche, en medio de su curso, estando el Bienaventurado Santiago con los fieles cristianos sobredichos en contemplación y oraciones ocupado (y durmiendo alguno de ellos), oyó voces de ángeles, que cantaban (...) El cual postrándose al instante, de rodillas, vio a la Virgen Madre de Nuestro Señor Jesucristo, que estaba entre dos coros de millares de Ángeles, sobre un Pilar de piedra de mármol (...) El cual acabado, la Bienaventurada Virgen María llamó para sí muy dulcemente al Bienaventurado apóstol Santiago y le dijo: "He aquí, hijo Diego, el lugar señalado y diputado a mi honra, en el cual, por tu industria, en memoria mía, sea mi iglesia edificada. Atiende a este Pilar, que tengo por asiento, porque ciertamente mi Hijo y tu Maestro lo ha enviado del alto Cielo, por manos de los Ángeles. Junto a él asentarás el altar de la Capilla (...)". Vegeu TORRA 1995, 10; LASAGABÁSTER 1999, 18.

diu el text saragossà. Sigui com sigui, a la vista dels exemples que ens han pervingut, l'esquema emprat a Tamarit sembla que va tenir un èxit notable, ja que a part de les obres primerenques continua reinterpretant-se durant tot el segle XVI. L'únic exemple anterior en el temps al nostre és, com ja hem apuntat, el del reliquiari de san Brauli de la basílica del Pilar de Saragossa¹³⁰⁶, que segueix fil per randa el text al·ludit. Pot parlar-se d'una certa uniformitat iconogràfica de la que no podem precisar l'origen, però que de ben segur es trobava en alguna obra servada a la basílica del Pilar, qui sap si el propi bust o alguna representació pictòrica avui desapareguda¹³⁰⁷.

Més endavant, no pot descartar-se que aquest paper difusor l'exercissin les sarges del Pilar de Saragossa des del moment en que foren enllestides (1490). És evident que tractant-se d'un conjunt destinat al santuari en el qual s'havia originat la devoció, cal veure en ell el ressò d'alguna realització anterior amb la qual podria relacionar-se el model que va emprar Garcia per dur a terme la composició de Tamarit. Ens referim, per exemple, als relleus escultòrics que decoraven el cambril de la capella i que van ser executats en la reforma de l'espai promoguda per la família Torrero a mitjan segle XV, en els quals sabem que es representava la Vinguda de Maria a Saragossa¹³⁰⁸. És possible, per tant, que la iconografia ja fos prou fixada en aquells anys, i així ho corroboraren certes pervivències en realitzacions posteriors. Ho observem en comparar la nostra taula amb una de les sarges saragossanes (fig. 316), que és la composició més afí a la nostra imatge¹³⁰⁹. Són molts els lligams a destacar, entre ells, la caracterització de l'apòstol, idèntica en ambdós casos, o la posició del deixeble emplaçat just darrere del pilar miraculós, que gira el cap d'una forma anàloga per contemplar l'aparició. El mateix podem dir de la part central de la composició, amb el pilar i la Mare de Déu a sobre d'uns núvols fistonejats, elements que també han estat tractats de forma similar al retaule de Luna o a la capa del Museu de Daroca esmentats més amunt.

¹³⁰⁶ AINAGA-CRIADO 2008, 77, fig. 3.

¹³⁰⁷ No sabem com era el retaule que va presidir la capella de la Basílica del Pilar de Saragossa fins el 1435, cremat aquell any en un incendi (LASAGÁBASTER 1999, 92-94). També s'ha de tenir en compte que en el 1461 la fàbrica de Santa Maria la Mayor de Saragossa va adquirir «dozientas cagetas para enclavar la ystoria del Pilar en una tabla» (AINAGA-CRIADO 2008, 78, nota 43), referencia que podria al·ludir a una pintura sobre sarja.

¹³⁰⁸ Esmentats per BOLOQUI 2010, 53 i 56, que ha relacionat amb aquest conjunt el relleu d'alabastre procedent de la primitiva capella del Pilar, avui conservat al Real Seminario de San Carlos de Saragossa i que mostra a l'apòstol amb els convertits a la riba de l'Ebre. El relleu que mostrava la vinguda, malauradament, ha desaparegut.

¹³⁰⁹ Reproduïda a *El Pilar* 1995, 14, fig. 34.



Quant a les pervivències en obres posteriors, són molt evidents amb la ja esmentada xilografia de l'obra *Triunfo de Maria* impresa a Saragossa cap a 1495, en la qual la figura de l'apòstol segueix un patró idèntic amb lleugeres variants (fig. 317). En tots dos casos apareix agenollat a sobre d'una mena de podi, i duu el bastó de pelegrí que recolza sobre la seva espatlla dreta. Tanmateix, al gravat ha desaparegut el barret amb la venera que duia a la taula de Tamarit. Ambdues composicions coincideixen també en la part central, amb el pilar i l'aparició mariana a sobre d'un grup de núvols fistonejats. Els mateixos detalls els documentem força anys després en un *Flos Sanctorum* editat a Saragossa el 1585¹³¹⁰, en què observem que sant Jaume s'agenolla damunt un podi que recorda als anteriors.

Quant a les poques variants que documentem, podem citar les dues miniatures dedicades al tema al *Cancionero* de Pedro Marcuello (fol. 29v i 42v, Musée Condé, Chantilly), datat cap a 1502; una xilografia d'un tractat d'aritmètica imprès a València el 1515, conservat avui a la Biblioteca Universitària de Salamanca; i, finalment, un portapau d'una col·lecció particular de Saragossa, datat igualment a inicis del cinc-cents¹³¹¹. Tots palesen un esquema compositiu derivat del nostre i amb punts en comú entre ells, amb certes contaminacions d'escenes com l'Ascensió de Crist o l'Assumpció de la Verge. Com a representació en part deslligada del que fins ara hem vist tenim el cas del retaule de Tarassona, obra de Pedro Díaz de Oviedo, amb una aparició mariana que es produeix en un dels extrems de la composició, situant-s'hi a l'altre la majoria de personatges. Cal suposar que amb l'assentament definitiu del llenguatge renaixentista es van incorporar esquemes diferents als fins ara vistos, essent una mostra del que diem el retaule de San Jaime de Grañén de Pedro de Aponte.

Deixant de banda el tema pilarista, el tercer dels fragments de Tamarit mostrava la mort de sant Jaume (fig. 314), un fet que rep un tractament molt breu a les fonts bíbliques¹³¹². És al *Liber Primus* del *Codex Calixtinus* on trobem per primer cop un relat més o menys ampli dels darrers miracles del sant i la seva mort¹³¹³, que també apareix àmpliament explicada a la

¹³¹⁰ *El Pilar* 1995, 146, fig. 98.

¹³¹¹ Per al *Cançonero* de Pedro Marcuello, vegeu DOMÍNGUEZ 1995, 401-453. Reproduïts tots els exemples esmentats a *El Pilar* 1995, 139, 144 i 208-209, figs. 99, 42 i 23.

¹³¹² «Per aquell temps el rei Herodes féu per manera de maltractar alguns de l'església. Així féu matar a espasa Jaume, germà de Joan» (Fets dels Apòstols, 12, 1-2).

¹³¹³ Hi ha un primer relat a la *Passio Minor* o *Passio Modica* (cap. IV), però és encara força curt i es basa en el text evangèlic. S'amplia amb informacions extretes del llibre VII de les *Dispositiones* de sant Clement d'Alexandria i del llibre XIX de *Istoria Iudeorum* de Flavi Josep, com per exemple, la història de Josies, decapitat al mateix temps que el sant. Emperò, on s'ofereixen més detalls és a la denominada *Passio Magna Sancti Jacobi*, que narra també les conversions d'Hermògenes i Filet, la tasca evangelitzadora del sant i el seu martiri provocat pels jueus (LE VOT-LE VOT 2001, 183-185).

Llegenda Daurada. Després d’haver convertit als mags Hermògenes i Filet, el rei Herodes Agripa, instigat pels jueus, va condemnar Jaume a morir decapitat. El seu cos va ser llençat al camp i se li va negar el dret a sepultura¹³¹⁴. Iconogràficament el succés repercutirà en la configuració de la imatge individualitzada de l’apòstol, generant-se un primer tipus de representació amb el sant duent l’espasa del martiri, i un segon en el qual apareix decapitat, mostrant a les mans —o apareixent al costat— el cap¹³¹⁵. A la taula de Tamarit l’execució s’ha plasmat amb prou realisme, amb un botxí agafant pels pèls al sant mentre li talla el coll amb un coltell. La macabra acció s’apropa més a un degollament que a una decapitació. Tal com es dona al retaule abans esmentat de San Pedro de Siresa¹³¹⁶, el cap no apareix separat del cos, un tret que sí trobem en obres contemporànies, com un carrer de retaule atribuït als Solà (Museu Nacional d’Art de Catalunya)¹³¹⁷, o al retaule de John Goodyear de la catedral de Santiago de Compostel·la, un tipus de representació que es basa en fonts que expliciten que el sant encara era viu (de genolls, orant) quant el cap ja era a terra. Entre els retaules que també inclouen l’episodi tenim els esmentats de Vallespinosa i Tarassona, a més del retaule major de la catedral de Lleó, obra de Nicolás Francés (vers 1434), tot i que en aquest cas no ens ha pervingut la taula en qüestió¹³¹⁸.

El darrer dels fragments de Tamarit mostrava l’arribada del cos sant al palau de la reina Lupa (fig. 315), en el marc de la denominada *Translatio Sancti Iacobi*, un episodi que, com el del pilar, també va tenir lloc a Hispania¹³¹⁹. Després de l’arribada del cos a Iria des de Judea per via marítima, els seus deixebles van sol·licitar un lloc per sebollir-lo a la reina pagana Lupa —una matrona, una vídua, per altres—, que senyorejava aquells territoris. Després d’un engany per part de Lupa, i d’una estada a la presó per ordre del rei Duyo, els deixebles li van tornar a demanar el mateix. Ella, encara amb males intencions, els digué que al mont Ilicino —posteriorment Picosacro— tenia uns bous mansos que podien prendre per portar el cos allà on desitgessin. En arribar a la muntanya els bous van resultar ser salvatges i ferotges, però la

¹³¹⁴ VORÁGINE 1982, I, 397-399. Les primeres representacions del tema daten del segle XII (GEORGES 1971, 221-222).

¹³¹⁵ BANGO 1999, 90.

¹³¹⁶ LACARRA 2004a, 183, fig. 80. Aquest moble inclou, a més, una escena en la qual es representa un episodi previ, el moment en què Herodes Agripa el condemna.

¹³¹⁷ GUDIOL-ALCOLEA 1986 183, cat. 512, fig. 889.

¹³¹⁸ SÁNCHEZ 1964, 18.

¹³¹⁹ Pel que fa a la *Translatio*, cal dir que la tradició hispana recull que l’apòstol va predicar a la Península. En morir, una embarcació preparada per Déu, sense veles ni tripulació, traslladaria miraculosament el cos a Galícia, a Iria, on seria sebollit. La tomba va ser «descoberta» pel bisbe d’Iria Teodomir al segle IX, moment a partir del qual cal datar la llegenda en qüestió (STEPPE 1985, 130-131; CARRO 1987, 575-594; MELERO 1989, 71-93; LE VOT-LE VOT 2001, 185-188; YARZA 2007a, 244).



senyal de la creu els va amansir i es van deixar lligar a una carreta. Els deixebles van pujar el cos del sant damunt d'ella i es van dirigir al palau de Lupa. La reina va restar impressionada pel miracle. Es va convertir i va cedir un lloc per sepultar les despulles de l'apòstol¹³²⁰.

La que acabem de descriure és una de les escenes amb més èxit de tot el cicle, habitual en els retaules del moment. Al compartiment de Tamarit de Llitera trobem una constant comuna en moltes obres contemporànies, la presència de dos deixebles acompanyant l'entrada al palau. Se'ls tendeix a identificar amb Teodor i Atanasi¹³²¹, aquells que van custodiar el sepulcre un cop sebolit el sant. Més tard, van ser enterrats al seu costat. Els retrobem al conjunt de Sant Jaume de Frontanyà (vers 1300-1325, Museu Diocesà i Comarcal de Solsona)¹³²², als ja esmentats de Sant Jaume de Vallespinosa —curiosament nimbats— i al retaule de la Granadella, així com en unes taules atribuïdes a Martín Bernat, en aquest cas, duent els atributs que els identifiquen com a pelegrins¹³²³. També duen nimbe al retaule de San Pedro de Siresa que, a més, presenta l'especificitat d'haver augmentat en un el nombre de deixebles¹³²⁴. Especialment peculiar és el cas del retaule major de la catedral de Lleó, ja que a la taula que representa l'episodi també es mostra l'amansiment dels bous per part dels dos deixebles que, curiosament, aquí van de diaques¹³²⁵.

Poc més podem dir al voltant del cicle iconogràfic que presentava el retaule que Pere Garcia va executar, segurament, per a l'altar de sant Jaume de l'església de Santa Maria de Tamarit de Llitera. Encara que les quatre escenes comentades van poder integrar perfectament el programa del retaule, sense necessitat de l'existència de cap més, és possible que alguna més s'intercalés entre elles i donessin lloc a un cicle més ampli. Convé no descartar que episodis com el de la conversió d'Hermògenes, la *Translatio Sancti Jacobi*, l'arribada de les despulles del sant a Galícia o algun dels seus miracles *post-mortem* completessin el discurs iconogràfic. Cal pensar, igualment, que l'espai central del retaule va ser ocupat o bé per un nínxol amb una escultura, o bé per una taula pintada amb una representació del sant.

L'adscripció del conjunt jacobeu a Garcia arrenca de l'atribució de Post al Mestre de Sant Quirze, personalitat que aplegava llavors la major part d'obres primerenques del de

¹³²⁰ VORÁGINE 1982, I, 399-400.

¹³²¹ De les diferents fonts, és *Liber Sancti Jacobi* el que parla de dos deixebles anomenats així (*Liber Sancti Jacobi*, Llibre III, pròleg; cfr. VÁZQUEZ DE PARGA-LACARRA-URÍA 1948, I, 191).

¹³²² GUDIOL ALCOLEA 1986, 27, figs. 109-111.

¹³²³ LACARRA 2003, 270-273.

¹³²⁴ LACARRA 2004a, 181, fig. 78.

¹³²⁵ SÁNCHEZ 1964, 18-19, lám. 5; YARZA 2004b, 410-411, fig. 6.

Benavarrí¹³²⁶. En identificar-se l'anònim amb ell, estudiosos com Gudiol Ricart no van dubtar a incloure les taules de Tamarit entre aquestes produccions primerenques del nostre artífex, i es van fer ressò posteriorment altres especialistes¹³²⁷. Estilísticament, els compartiments de sant Jaume mostren un estil més avançat que el conjunt integrat pel Calvari del Museu de Lleida i la profecia a Daniel (cat. 7), que cal relacionar amb l'etapa prèvia al sojorn de Barcelona¹³²⁸. Aquesta desvinculació ja va ser intuïda per Post, que va proposar que uns i altres formessin part de dos retaules diferenciats¹³²⁹. Gudiol i Alcolea, en canvi, van catalogar per separat les taules del santuari del Patrocini, el Calvari del Museu de Lleida —del qual no fan constar la procedència—, i els compartiments dedicats a sant Jaume¹³³⁰, mentre que Alcoy, a partir de suposades concomitàncies entre els darrers i el Calvari, no descartava que haguessin format part d'un mateix conjunt¹³³¹.

Si ens fixem en els estilemes que defineixen els personatges dels compartiments dedicats a sant Jaume, veiem que la manera de fer entronca amb la de la darrera etapa del pintor. On millor s'aprecia és a la taula de l'Aparició de la Verge del Pilar i a la de l'arribada del cos sant al palau de la reina Lupa (figs. 313 i 315), ja que són les que ens han arribat amb un nombre major de rostres representats. Malgrat no allunyar-se en excés dels trets que defineixen les figures del retaule de la catedral de Barcelona (cat. 10), apreciem algunes diferències. Per exemple, a Tamarit ja no trobem aquell dibuix atent que emfatitzava intensament els trets facials, o aquell clarobscur que els accentuava encara més. Les fesomies són molt més planes, apreciand-se a Tamarit un avançament de l'amanerament en la pinzellada típic en treballs posteriors, en la línia del retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21). Qualsevol dels homes representats a l'escena de la Inscripció del nom del Baptista del moble lleidatà demostra el que afirmem (fig. 258). Trobem, igualment, un tractament similar al dels rostres masculins barbats del retaule de Montanyana (cat. 22), concretament en l'escena de la Dormició de la Mare de

¹³²⁶ POST 1938, 213-216, fig. 53.

¹³²⁷ GUDIOL 1944, 50; GUDIOL 1955, 281; GUDIOL 1971, 55 i 81, cat. 201, fig. 161. Sobre les taules de Tamarit vegeu també ARCO 1942, 418, figs. 1014-1015.

¹³²⁸ Per part nostra, en una publicació de fa uns anys vam considerar que el Calvari podria correspondre a un treball executat entre 1460 i 1473, anterior al moment en què Garcia apareix documentat a la ciutat de Lleida (VELASCO 2006c, 64-65), opinió que vàrem corregir posteriorment en proposar que aquesta taula compartís origen amb els dos fragments de la profecia a Daniel (VELASCO 2012a, 42). Se n'ha fet ressò MACÍAS 2013, 125, nota 325. La correcció ens va portar a reconsiderar la cronologia de l'obra i, de retruc, la seva adscripció a l'etapa prèvia al sojorn de Barcelona. Vegeu també ALCOY-PALOMARES, 2008, 155-156, en què es mostren partidaris d'una cronologia propera a les obres barcelonines dels anys cinquanta.

¹³²⁹ POST 1938, 216.

¹³³⁰ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 187-188, cat. 537, 538 i 543.

¹³³¹ ALCOY 1993a, 100-101.



Déu (fig. 295), així com als que apareixen a les taules dels sants Sebastià i Policarp del Museo Nacional del Prado (cat. 44) (fig. 376-377). Un dels paral·lels més directes el trobem en una altra realització segurament coetània, les taules de la Passió de Sant Miquel de Graus (cat. 37). Concretament la figura de Crist de l'Oració a l'Hort (fig. 350) és gairebé idèntica a la de sant Jaume en la taula de l'aparició de Tamarit, tant en la posició del cos, com en els estilemes que defineixen el rostre. Les comparacions podrien fer-se extensives a altres taules del mateix conjunt, especialment a la del Sant Sopar (fig. 349).

Amb tot, encara es donen lligams amb obres del sojorn a Barcelona, com el retaule de Sant Quirze i Santa Julita (cat. 11). Les figures reben un tractament volumètric similar, tant en tipus actitudinals, com en detalls més concrets com la gestualitat. Els recursos d'estructuració de les escenes són igualment paral·lels, i es localitzen concomitàncies en rostres d'un i altre retaule. Així, el rostre del personatge que gira els ulls vers Julita en l'escena en què ella i el seu fill es neguen a adorar els ídols (fig. 209), és similar al del deixeble de sant Jaume que té els ulls clucs a l'episodi de l'Aparició de la Verge del Pilar (fig. 313). De la mateixa manera, el personatge que encapçala el grup de l'esquerra a l'escena en què Quirze i Julita són sotmesos al turment de la caldera (fig. 213), presenta un rostre idèntic al d'un dels espectadors que observen l'arribada del cos de Sant Jaume al palau de Lupa al moble de Tamarit (fig. 315). Malgrat tot, el llenguatge que predomina clarament a Tamarit és el del darrer moment de producció del mestre, per la qual cosa caldrà afegir aquest conjunt als executats en el període que va de 1470 a 1485.

CAT. 30

COMPARTIMENTS DE RETAULE DE L'ERMITA DE SANT SEBASTIÀ D'ALBELDA

Cronologia: cap a 1470-1485

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: desconegudes

Localització: desapareguts.

Restauracions: no documentades.

Bibliografia: POST 1938, 217 i 310; ARCO 1942, I, 413, II fig. 991.

Quan Post va visitar la vila d'Albelda va poder veure a l'ermita de Sant Sebastià diversos fragments d'un retaule reaprofitats barroerament a l'edifici, força malmesos. El millor conservat de tots era un que mostrava sant Sebastià, que ell hauria adscrit a un pintor del cercle del jove Jaume Huguet, però que seguint el consell de Josep Gudiol Ricart, considerava del mateix artista que havia executat els compartiments marians de Benavarri (cat. 7), això és, el Mestre de Sant Quirze¹³³². Unes pàgines més endavant del volum en què manifestava aquestes opinions, Post apunta que durant la visita no va poder veure un fragment de predel·la amb les representacions de santa Caterina i la Magdalena que va conèixer després a través d'una fotografia de Juan Mora Insa¹³³³. La troballa d'aquesta imatge li va permetre relacionar-lo estilísticament amb el bancal conservat al Museu de Lleida procedent de Saidí (cat. 31). Més endavant Ricardo del Arco publicaria la fotografia de Mora, tot i que sense apuntar res pel que fa a la filiació artística de l'obra, i solament va esmentar que calia situar-lo a la segona meitat del segle XV¹³³⁴.

Post no reproduïx ni la fotografia del sant Sebastià ni la del fragment de predel·la, però a l'Arxiu Històric Provincial de Saragossa es conserva el fons de l'esmentat Mora, en el qual s'hi troba la fotografia a la qual al·ludeix Post (fig. 318)¹³³⁵. Cap notícia, en canvi, sobre fotografies del sant Sebastià. El compartiment de predel·la mostra l'organització característica de l'obrador de Garcia, amb una parella de santes representades de mig cos i disposades davant un ampit arquitectònic. Se les identifica per la inscripció de la part baixa, millor conservada en el cas de Caterina, i també pels seus atributs, la roda en el cas de la darrera, i el pot de perfums

¹³³² POST 1938, 217.

¹³³³ POST 1938, 310.

¹³³⁴ ARCO 1942, I, 413, II fig. 991.

¹³³⁵ AHPZ, fons Juan Mora Insa, ref. MF/MORA/002262.



pel que fa a la Magdalena. A la part superior, una cresteria de fusteria daurada rematava el compartiment, molt similar a la que trobem a l'esmentada predel·la de Saidí (fig. 319). Com passa amb aquesta darrera, la qualitat del resultat final és baixa, i es fa molt evident que ens trobem davant una producció tardana del taller del pintor. El mateix pot afirmar-se per al fragment de predel·la conservat al Museo Diocesano de Barbastro-Monzón, que seria del mateix moment (cat. 49) (fig. 387). Malgrat no hi ha identitat estilística, el format, l'emplaçament dels personatges i el treball de fusteria connecten la taula d'Albelda amb dos compartiments de bancal que es trobaven en comerç a París en temps de Post, i que el darrer atribuïa —equivocament— a Pere Espallargues. Són fruit de la mateixa cultura figurativa, i ens parlen segurament d'un pintor del mateix entorn altaragonès¹³³⁶.

¹³³⁶ POST 1938, 254, fig. 79.

CAT. 31

PREDEL·LA PROCEDENT DE L'ESGLÉSIA PARROQUIAL DE SAIDÍ

Cronologia: cap a 1470-1485.

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: 39 x 188 cm

Localització: Museu de Lleida: diocesà i comarcal (ingrés posterior a 1907; inv. 29).

Restauracions: CRBMC, 1993. Restaurada amb motiu de l'exposició *Pulchra* (Lleida, 1993).

Bibliografia: *El arte* 1929, 231, núm. 1034; ARMENGOL 1933a, 14; ARMENGOL 1933b, 86, cat. 435; SOLDEVILA 1933, 28, núm. 89; POST 1938, 310; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 192, cat. 589; TARRAGONA 1987, 329; ALCOY 1993c, 102-103, cat. 146; NAVAL 1999, 177; LÓPEZ 2002, 71; VELASCO 2006a, 34, nota 53; BERLABÉ 2009, I, 123-124 i 268, II, 522-525, doc. 108; VELASCO 2012a, 58.

Armengol i Soldevila havien recollit l'ingrés al museu lleidatà d'aquesta predel·la de retaule des de l'església franjolina de Saidí¹³³⁷. Darrerament, aquest origen s'ha pogut confirmar amb una carta que el rector de la parròquia, Rafael Piquer, va adreçar l'11 de novembre de 1907 al secretari de cambra del Bisbat de Lleida en la qual li sol·licitava permís per alienar «(...) un trozo de retablo de algún altar de la antigua Iglesia, de estilo gótico». Cal identificar-lo amb aquesta predel·la atès que es tracta de l'única pintura procedent de Saidí que custodia la institució lleidatana, a banda del Sant Joan Baptista de Martín Bernat, que va ingressar amb anterioritat¹³³⁸.

Es tracta d'una predel·la organitzada a manera de santoral a partir de cinc compartiments (fig. 319). El central mostra al *Christus Patiens* emergint del sepulcre. La sortida de la tomba és remarcada amb la presència d'uns núvols fistonejats a l'alçada de la cintura de Jesús. Es troba envoltat dels *Arma Christi* i l'acompanyen Maria i sant Joan Evangelista representats de mig cos. La resta de compartiments del bancal són ocupats per parelles de sants, d'esquerra a dreta, sant Miquel i sant Jeroni; sant Pere i un abat cistercenc, segurament sant Bernat (fig. 320)¹³³⁹; santa Llúcia i sant Bernardí de Siena; i, finalment, santa Bàrbara i sant Jordi (fig. 321). A diferència d'altres casos, aquí no es va optar per incloure inscripcions identificatives. Tots ells duen nimbes daurats executats amb la tècnica del pastillatge de guix, i inclouen motius punxonats. La mateixa tècnica s'ha emprat també a l'hora de resoldre alguns detalls de la indumentària o els atributs, com les claus de sant Pere, el bàcul del suposat sant Bernat o

¹³³⁷ ARMENGOL 1933a, 14; ARMENGOL 1933b, 86, cat. 435; SOLDEVILA 1933, 28, núm. 89.

¹³³⁸ BERLABÉ 2009, I, 123-124 i 268, II, 522-525, doc. 108.

¹³³⁹ Identificació hipotètica proposada a GUDIOL-ALCOLEA 1986, 192, cat. 589.



l'arnès del sant Miquel. El sistema de representació de les figures dins els compartiments és l'habitual en les obres del període final de Pere Garcia, amb els personatges de mig cos ubicats davant ampits arquitectònics, per sobre dels quals trobem celatges en gradació de blau amb núvols protuberants. L'obra de fusteria remet també a aquestes obres tardanes, amb cresteries daurades amb motius de traceria gòtica rematant cadascuna de les cases, i pinacles finits en espigues separant-les.

Iconogràficament, els sants apareixen amb els seus atributs habituals, tot i que hi ha alguns aspectes que paga la pena assenyalar. Un d'ells és la ubicació als extrems de la predel·la de dos sants guerrers, sant Miquel i sant Jordi, fent *pendant*¹³⁴⁰. Crida l'atenció, altrament, que s'hagi representat a sant Pere i no a sant Pau, que acostuma a acompanyar-lo. Pel que fa al sant cistercenc, el bàcul abacial, el birret i el llibre no són elements suficients per identificar-lo amb sant Bernat de Claravall, atès que es coneixen altres abats de l'orde que van assolir la santedat. Tanmateix, l'escassa difusió del culte de la majoria d'ells a les nostres terres fa que l'opció més plausible sigui la de Bernat. Sant Jeroni apareix amb el *leo mansuetus*, és a dir, el lleó al qual va extreure la punxa del peu, detall que ens remet a la representació amb aquest tema que Garcia va incloure en un dels compartiments del retaule de sant Joan de Lleida (cat. 21) (fig. 262), tot i que allà va seguir un esquema diferent al d'aquí i sense el sentit eclesiològic que se li va voler donar al moble lleidatà.

És igualment remarcable la presència de sant Bernardí de Siena, un sant que havia estat canonitzat pocs anys enrere (1450). Apareix assenyalar l'anagrama de Jesús, flamejant, mentre sosté un llibre obert on llegim «Pater manifestavi nomen tuum», el text de l'antífona que entonaven els frares de l'Aquila quan el sant va expirar el 20 de maig del 1444, i que acostuma a acompanyar les seves representacions, com és el cas d'un dels retaules de l'Aïnsa (cat. 41) (fig. 368), o el fragment de bancal del Museo Diocesano de Barbastro-Monzón (cat. 49) (fig. 387). No apareix, en canvi, a la imatge del sant que Garcia va incloure al retaule de la catedral de Barcelona (cat. 10) (fig. 203), la més antiga de les que va executar.

Quan Post va publicar aquesta predel·la per primer cop la va estudiar entre una sèrie de treballs que considerava de l'escola de Garcia¹³⁴¹. Segons afirmava, es tractava de realitzacions en què «the execution seems to be wholly by the shop rather than by Pedro himself», i entre aquests treballs incloïa les taules de la col·lecció Capmany (cat. 34), l'Anna Triple del Museu

¹³⁴⁰ ALCOY 1993c, 102.

¹³⁴¹ POST 1938, 310.

Nacional d'Art de Catalunya (cat. 33), els retaules de Vall-Ilebrera i Portaspana-La Puebla del Mon (cat. 27 i 38), el bancal de Saidí que aquí estudiem, el fragment de predel·la d'Albelda (cat. 30), les taules dedicades a santa Caterina de Benavarri (cat. 25), les portes de retaule de Fonts (cat. 15), l'Ascensió del retaule de Montanyana —de la qual desconeixia la procedència real— (cat. 22), uns sants Cosme i Damià originaris de Sixena, que en realitat cal relacionar amb Espallargues¹³⁴², el Calvari del Museu de Terrassa (cat. 48) i, finalment, dues taules de la col·lecció Muntadas, això és, el retaulet de l'Anunciació (cat. 46) i el Baptisme de Crist procedent de Sant Joan de Lleida (cat. 21), del qual es desconeixia l'origen¹³⁴³. Malgrat algunes imprecisions, es tracta d'un grup d'obres homogeni que concorda amb el nostre plantejament del que va ser el període final del mestre, una etapa en la qual diferents col·laboradors contribueixen a que el taller pugui satisfer la gran quantitat d'encàrrecs que Garcia va rebre entre 1470 i 1485¹³⁴⁴.

¹³⁴² Sobre aquestes taules amb sant Cosme i sant Damià, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya, vegeu GUDIOL-ALCOLEA 1986, 192, cat. 591.

¹³⁴³ Sobre aquest conjunt d'obres, vegeu POST 1938, 302-314.

¹³⁴⁴ Gudiol i Alcolea van incloure la predel·la de Saidí entre els treballs d'Espallargues (GUDIOL-ALCOLEA 1986, 192, cat. 591), però Alcoy va tornar a la classificació de Post (ALCOY 1993c, 102-103, cat. 146). Personalment, la vam incloure entre aquells treballs que calia reincorporar al catàleg de Garcia, en concret, al període final de la seva producció en què hi predomina la mà del taller (VELASCO 2006a, 34, nota 53; VELASCO 2012a, 58).



CAT. 32

RETAULE MAJOR DE L'ERMITA DE SANT VALERI DE VILELLA DE CINCA

Cronologia: cap a 1470-1485

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: desconegudes

Localització: desaparegut.

Restauracions: no documentades.

Bibliografia: POST 1938, 288-290, fig. 93; ARCO 1942, I, 290, II, fig. 746; CAMÓN 1966, 457; GUDIOL 1971, 81, cat. 230; BANGO 1985, 381; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 192, cat. 588; VELASCO 2006a, 34, nota 53; FITÉ 2008, 184; VELASCO 2012a, 58.

Aquest és un altre dels retaules de Pere Garcia que només coneixem a través de fotografies antigues, atès que va ser destruït durant la Guerra Civil Espanyola (fig. 322)¹³⁴⁵. Fins aquell moment va presidir l'altar principal de l'ermita de Sant Valeri de Vilella de Cinca, a la Franja. Es tractava d'un conjunt de perfil esgraonat estructurat en tres carrers, el central força més ample que els laterals. El compartiment principal mostrava una imatge entronitzada del bisbe sant Valeri, flanquejat a banda i banda pels seus dos diaques, sant Vicenç Màrtir i sant Llorenç, abillats luxosament com a tals. El bisbe apareix en un tron amb braços, respatllet i cobricel, decorat amb teixit. Va de pontifical i beneeix amb la mà dreta, mentre amb l'esquerra sosté un llibre en el qual es llegia una inscripció que les fotografies no permeten avui interpretar. Sant Llorenç sosté la graella del martiri i el bàcul episcopal de Valeri, mentre que sant Vicenç duu com a tribut la roda de molí amb que va ser llençat al mar, a la vegada que aguanta la pàgina del llibre obert del bisbe saragossà. Com en altres compartiments centrals dels retaules de Garcia, a banda i banda del dosser del respatllet del tron trobem els habituals pastillatges daurats amb motius vegetals, similars als que apareixen en altres obres del període final del mestre.

El cim del moble presentava una peculiaritat estructural que no trobem en cap altre retaule de Garcia. Es tracta de la seva subdivisió en tres compartiments longitudinals, el central amb la Crucifixió, que havia patit importants pèrdues i que tampoc responia als models tradicionals del pintor; i els laterals amb sengles representacions dels sants Fabià i Sebastià dempeus

¹³⁴⁵ Es conserva una imatge general de conjunt a la carpeta corresponent (Pere Garcia) de l'Institut Amatller d'Art Hispànic. Ricardo del Arco també va publicar una fotografia de l'obra (ARCO 1942, I, 290, II, fig. 746), mentre que Post només va editar un detall del compartiment amb la mort de san Valeri, segurament de factura pròpia (POST, 291, fig. 93).

davant un cortinatge que arribava a mitja alçada, i a partir del qual trobàvem un cel amb núvols que es desenvolupava en paral·lel al del Calvari.

El cicle de Valeri s'iniciava al compartiment superior del carrer lateral esquerre, que es trobava dividit en tres cases. Hi veiem la consagració del sant com a bisbe de Saragossa, d'acord a un model estereotipat que retrobem en múltiples escenes de consagracions episcopals, amb el protagonista al bell mig, entronitzat, envoltat d'acòlits i altres bisbes que l'investeixen. Just a sota es va representar la trobada de sant Valeri, sant Vicenç i sant Llorenç amb el papa sant Sixt, que apareix entronitzat a la part dreta de la composició. Els dos diaques apareixen de genolls davant d'ell, i sant Valeri just al darrere enmig d'una munió de bisbes i cardenals. Al compartiment inferior d'aquell carrer es mostrava el moment en què Valeri i Vicenç van ser conduïts presoners a València, amb tot un grup de soldats armats custodiant-los.

La història continuava al carrer lateral dret, a la part superior, amb el moment en què sant Valeri i sant Vicenç van ser portats davant el prefecte Dacià. Novament, se seguia un esquema habitual en escenes vinculades a la presentació de sants davant aquell qui ordenarà el seu martiri, amb el *carnificex* entronitzat en una banda, els sants al davant donant explicacions i una munió de testimonis que contemplen el succés. Dacià continua tenint protagonisme a l'episodi següent, que mostra com Vicenç va ser conduït al martiri davant una multitud, a més del desterrament de Valeri, a qui veiem com se l'enduen per la banda dreta de la taula. El cicle finia al registre inferior amb la mort de sant Valeri, que apareix, mitrat, dins un llit encaixat i acompanyat d'un seguici de clergues entre els quals n'hi ha un que sembla donar-li l'extremunció, creu en mà. A primer terme, dos personatges més, asseguts i llegint, recorden als apòstols que acostumen a representar-se en idèntic lloc a les escenes de la Dormició de Maria.

El bancal presentava quatre compartiments amb parelles de sants i un sagrari de perfil poligonal, amb tres cares, la principal amb el Crist de Dolors, practicable, que permetia l'accés a la reserva eucarística, i les laterals amb la Mare de Déu i sant Joan Evangelista. Els compartiments amb sants, d'esquerra a dreta, mostraven sant Pere i santa Llúcia, sant Agustí i santa Bàrbara, santa Caterina i sant Bernardí de Siena¹³⁴⁶, i santa Maria Magdalena i sant Pau. Tots apareixien de tres quarts, davant ampits arquitectònics i amb els atributs respectius. El conjunt es completava amb un guardapols que mostrava decoracions que imitaven els brocats

¹³⁴⁶ Gudíol i Alcolea l'identifiquen amb sant Francesc de Paula (GUDIOL-ALCOLEA 1986, 192, cat. 588), però l'hàbit franciscà i la presència de l'anagrama de Jesús no deixen lloc al dubte quant a la identificació amb el franciscà de Siena.



dels teixits contemporanis, així com un seguit d'emblemes heràldics que les imatges antigues no permeten interpretar. Al tram superior de la polsera es detecta també la presència de dos anagrames de Jesús. L'obra de fusteria era l'habitual en els mobles executats dins el taller de Pere Garcia, amb pinacles rematats en espiga delimitant els carrers, «tubes» de traceria calada a la part superior dels compartiments dels dos registres inferiors i, finalment, petits pinacles i traceries calades als compartiments del bancal i al sagrari.

Sant Valeri és un dels principals sants de l'Aragó, atès que també va ser bisbe de Saragossa. Rebia un important culte també al bisbat de Lleida, on es trobava integrada la vila de Vilella de Cinca, atès que les seves relíquies es van conservar a Roda d'Isàvena i, més endavant, una part van ser donades a la catedral de Lleida. A Roda hi van arribar al segle XI des de la vila d'Estada, propera a Barbastro, en època del bisbe Arnulf, i van esdevenir unes de les més importants del bisbat juntament amb les de sant Ramon¹³⁴⁷. De fet, la segona consagració de la catedral de Sant Vicenç de Roda d'Isàvena va incorporar l'advocació de sant Valeri¹³⁴⁸. Es desconeix el moment exacte del trasllat parcial de relíquies a Lleida, on sabem que abans de 1488 arriba una del braç¹³⁴⁹. Altrament, deu anys després documentem un pagament al brodador Montgai per unes reparacions que havia efectuat als terns de sant Valeri i sant Vicenç¹³⁵⁰, dos dels conjunts litúrgics més importants de la Catalunya baixmedieval, que van conservar-se a Lleida fins inicis del segle XX¹³⁵¹. El de sant Valeri també havia arribat des de Roda¹³⁵². Era una relíquia de contacte i, com a tal, es venerava en la litúrgia catedralícia. A la Seu Vella, a més, es té

¹³⁴⁷ SAINZ DE BARANDA 1850, 7; VILLANUEVA, 1851a, 155, 157 i 159. Les relíquies de Roda es conservaven dins una arqueta de grans dimensions decorada amb esmalts de Llemotges que, malauradament, va ser greument mutilada el 1979 arran del robatori comès per Erik el Belga. Sobre l'arqueta, vegeu YUSTE 2002, 84-85, que recull la bibliografia anterior.

¹³⁴⁸ DE LA CANAL 1836, 134; FITÉ, en premsa.

¹³⁴⁹ En aquesta data es documenta la realització d'un reliquiari antropomorf per contenir aquestes relíquies del braç (FITÉ-VELASCO-BERLABÉ 2006, 57).

¹³⁵⁰ El document diu «(...) vestimenta sanctorum Valerii et Vicentii sedis Ilerde, propter antiquitatem in causis vetustatis, ad finem ut conserventur et, quod, ab inde non vestiantur, quod, conserventur in futurum, et quod die, sive festa Sancti Valerii, ponantur super altare, ut de his memoria, ab omnibus habeatur» (ACL, Actes Capitulars, 1498-1505, fol. 46r.; citat per primer cop a VILLANUEVA 1851, 75, i posteriorment publicat a LLADONOSA 1979, 227, doc. 1). Del 1489 es conserva memòria d'una despesa de 10 sous i 6 diners per «ex de ofertorio die Sancti Valerii, eo quia fuit facta processio cum sancto brachio et vestimentis (...)» (VILLANUEVA 1851a, 74-76).

¹³⁵¹ La majoria dels teixits que l'integren són hispano-àrabs del segle XIII, vinculats per la historiografia a la producció del Regne de Granada. Vegeu MARTÍN 1991, 107-111; MARTIN 1995-1996, 63-78.

¹³⁵² La tradició deia que el tern es trobava a Lleida des de temps immemorials, i que podria haver estat portat per Guillem Pere de Ravidats en traslladar la seu episcopal de Roda a Lleida el 1149. Emperò, un pergami del 1289 que va poder llegir Pere Pach a l'arxiu de Roda d'Isàvena demostrava que, després del Concili de Tarragona de 1279, al qual van assistir plegats el prior de Roda, Bernat, i el bisbe de Lleida, Guillem de Montcada, tots dos prelats van pujar a Roda i amb ells diversos ornaments litúrgics, entre els quals es trobava aquest tern que van dedicar a sant Valeri (PACH 1925, 198).

constància d'un braç reliquiari antropomorf amb relíquies de sant Llorenç¹³⁵³, amb la qual cosa tenim que els tres protagonistes del retaule de Vilella de Cinca tenien una important presència cultural a la principal església de la diòcesi. La parroquial de Vilella de Cinca, a més, estava dedicada a sant Llorenç.

No són pas habituals els retaules dedicats íntegrament a sant Valeri, ja que la seva devoció no va arribar als nivells de difusió dels seus diaques, Vicenç i Llorenç. El culte al sant es localitza especialment a l'Aragó, sobretot a Saragossa, on també van ser traslladades des de Roda d'Isàvena algunes relíquies que van arribar al segle XII, primer un braç (1121) i després el cap (1170)¹³⁵⁴. La del braç es servava en un reliquiari antropomorf executat el 1465 per la confraria de sant Valeri, mentre que la del cap es venerava dins un magnífic bust-reliquiari donat a finals del segle XIV pel Papa Luna, i que va ser reformat posteriorment per l'orfebre Francisco de Agüero (cap a 1448-1452). El bust es venerava, juntament amb altres dos dedicats a sant Llorenç i sant Vicenç, a l'altar major de la Seu, inserit en nínxols del bancal del retaule esculpit posteriorment per Pere Joan, que incloïa l'empresonament dels sants Vicenç i Valeri, a més d'un miracle protagonitzat per la relíquia de Valeri conservada allà mateix¹³⁵⁵.

El culte a sant Valeri també va arribar a València, on el bisbe saragossà, juntament amb sant Vicenç van ser traslladats i empresonats, segons desvetllen els seus hagiògrafs¹³⁵⁶. En aquest sentit, se li va dedicar una de les capelles claustrals de la catedral de Sogorb, per a la qual el pintor Jaume Mateu va executar cap a 1437 un retaule que posteriorment es va traslladar a Vall d'Almonacid (Castelló), on encara es conserva a dia d'avui¹³⁵⁷. Juntament amb el de Vilella de Cinca és un dels escassos conjunts dedicats a sant Valeri que ens han pervingut, i malgrat hi manquen dues taules —el trasllat dels sants a València, i una segona amb els sants Abdó i

¹³⁵³ Sobre aquest conjunt de relíquies i el seu culte, vegeu FITÉ 2003, 119, nota 145, que incorpora la bibliografia pertinent.

¹³⁵⁴ Sobre l'arribada d'aquestes relíquies, vegeu CARRILLO 1618, 165-166; FACI 1750, II, 209-210; LÓPEZ 1861, I, 95.

¹³⁵⁵ Sobre les relíquies de sant Valeri a Saragossa i els seus reliquiariis, vegeu CRIADO-ESCRIBANO 1995, 119-150.

¹³⁵⁶ FACI 1759, II, 209; NARBONA 1996, 307. En terres valencianes es documenten diversos encàrrecs de retaules que palesen el culte compartit que unia a tots dos sants. El 1417 el pintor de València Gabriel Martí va rebre l'encàrrec de pintar un «retrotabulo scilicet in medio eius faciat duas ymagines principales magnas alteram Sti Vicentii et aliam beati Valerii et in parte cuiuslibet ymaginis suam ystoriam» (SANCHIS 1914, 45). El 1432 Gonçal Peris Sarrià va rebre una comanda per part del cavaller Jaume Darries de pintar un retaule que al bancal havia d'incloure, entre altres, a sant Llorenç, sant Vicenç i sant Valeri (SANCHIS 1914, 65-66). Altrament, el 9 de maig de 1435 el pintor valencià Nicolau Querol reconeix un pagament de 280 florins d'or pel preu d'un retaule «cum figuris beatorum Valerii et Vincentii» destinat a l'altar major de l'església de Sant Valeri de Russafa (València) (CERVERÓ 1964, 87).

¹³⁵⁷ JOSÉ 2001c, 304; RUIZ-MONTOLIO 2008, 250-255



Senen—, veiem que el cicle comprèn gairebé les mateixes escenes. L'única diferència és que el Vilella de Cinca s'iniciava amb la consagració de sant Valeri com a bisbe, mentre que el de Sogorb ho feia amb la presentació dels diaques Llorenç i Vicenç davant sant Sixt.

La coincidència s'explica perquè l'iconògraf de tots dos retaules va seguir segurament la mateixa font, avui desconeguda, però amb algunes semblances amb la *Llegenda Daurada*. L'obra de Varazze no inclou cap capítol dedicat a Valeri, però en parla abastament d'ell al dedicat a sant Vicenç, i ho fa en una correlació d'episodis que segueix l'ordre d'escenes dels dos retaules de Mateu i Garcia¹³⁵⁸. En canvi, l'episodi en què Valeri, Vicenç i Llorenç es van presentar davant sant Sixt, el trobem al capítol dedicat a sant Llorenç¹³⁵⁹. Pel que fa a l'escena de la consagració de Valeri, no es descriu a la *Llegenda Daurada*, però tot fa pensar que es va recórrer a una imatge de repertori que presentés una consagració genèrica. És possible es fes el mateix amb la mort del sant, ocorreguda a Enate, prop de Barbastre, que clou tots dos cicles i que tampoc s'explica al relat vicentí de Varazze¹³⁶⁰. Tot indica, per tant, que la base textual sobre la qual se sustenta el cicle del retaule de Vilella de Cinca era o bé un relat hagiogràfic autòcton avui dia desconegut que s'iniciava i es tancava amb aquests episodis, o bé alguna versió de les versions hispanes de la *vita* de sant Vicenç¹³⁶¹. En conclusió, es tractava d'un sant absolutament vinculat a aquell territori, atès que havia mort a Enate, havia estat sebollit a Estada, s'havien traslladat les seves relíquies a Roda d'Isàvena i, del qual, es veneraven importants relíquies a la principal església del bisbat, la catedral de Lleida. Tot plegat justifica que a Vilella de Cinca se li dedicés un retaule com aquell.

Dins el retaule crida l'atenció el protagonisme que té el *carnificex* Dacià, que apareix en tres dels sis compartiments narratius. Aquesta presència rellevant té a veure amb la imatge que es va transmetre d'ell a través de les llegendes hagiogràfiques que componen el denominat «cicle de Dacià», en el qual aquest personatge absolutament mancat d'historicitat és el principal culpable del martiri de sants com Vicenç, Fèlix de Girona, Sever, Cugat, Eulàlia de Barcelona, Eulàlia de Mèrida, Just i Pastor, Leocàdia i Vicent, Sabina i Cristeta. Les *passio* d'aquests sants,

¹³⁵⁸ VORÁGINE 1982, I, 120-121.

¹³⁵⁹ VORÁGINE 1982, I, 461.

¹³⁶⁰ Per a la mort del sant, vegeu CARRILLO 1618, 125-133; FACI 1759, II, 210.

¹³⁶¹ Sobre aquestes versions, vegeu FITÉ 2008, 169-196; FITÉ, en premsa. Pel que fa a les fonts vicentines, cal tenir present que Valeri no apareix a l'himne que Prudenci va dedicar a sant Vicenç, tot i que després sí que se'l menciona a les passions posteriors. Amb tot, en un moment donat d'aquest himne es fa al·lusió als «sacerdotes valerios». Castillo parla de la possible existència d'una saga episcopal dels «valerios» a Saragossa, a la qual caldria atribuir la redacció tardívola de la *passio* coneguda, i que la inclusió de Valeri al relat martirial vicentí seria una vindicació de la relació de Vicenç amb Saragossa (CASTILLO 1999, 102-103 i 416).

segurament composades al segle VII, el presenten com algú sense pietat, sàdic, sanguinari i irascible, amb una personalitat similar a la d'altres perseguïdors il·lustres com Anuli o Arrià. Totes presenten uns mateixos *topoi* o punts en comú: protagonisme de Dacià o d'un subordinat seu, la presentació espontània dels sants davant Dacià, el diàleg dels sants amb ell, la desesperació i ofuscació dels botxins, així com la preservació miraculosa del cos sant¹³⁶².

La primera filiació estilística de l'obra la va oferir Post, que la va atribuir a Pere Garcia i va afegir, a més, la intervenció d'un col·laborador. És interessant el seu judici quan afirma que en aquesta obra, juntament amb els retaules de l'Aïnsa (cat. 39-41), Garcia modifica la seva tipologia de personatges en benefici d'una major delicadesa, aconseguint així aproximar-se a les obres del Mestre de Sant Quirze¹³⁶³. En definitiva, allò que volia dir Post és que aquest retaule presenta més qualitat que altres del darrer període del pintor, i d'aquí que el seu estil pugui posar-se directament en connexió amb els compartiments de sant Victorià i sant Benet de Graus (cat. 36) (figs. 344-345), en els quals el sant Llorenç i el sant Vicenç de la taula central de Vilella de Cinca troben molt bons paral·lels. El tractament general dels compartiments narratius pot aproximar-se, d'altra banda, al del retaule dels sants Sebastià i Policarp (cat. 44) (fig. 376-377). Pel que fa a la presència d'aquest possible col·laborador del que parlava Post, segurament cal veure-la més com una intervenció en genèric del taller, que podria localitzar-se a la predel·la, en la qual veiem que els personatges van ser resolts amb una mica més d'apressament, més en la línia de retaules com el de Portaspana-La Puebla del Mon (cat. 38) (figs. 354-355).

Finalment, quant a la cronologia de l'obra, les fotografies demostren que aquest retaule es trobava molt a prop dels retaules barcelonins i d'aquells treballs dels anys seixanta, amb la qual cosa convé no descartar que fos aquest un dels conjunts que Garcia va executar un cop acabat el sojorn barceloní i abans de treballar a Sant Joan de Lleida i Montanyana (cat. 21-22). Amb tot, els lligams amb les dues taules de Graus i afins ens fan ubicar-lo en el context del període final del pintor.

¹³⁶² Sobre Dacià, vegeu CASTILLO 1999, 48, 56-58 i 406.

¹³⁶³ POST 1938, 288-290, fig. 93. Després del posterior canvi d'atribució a Espallargues (GUDIOL-ALCOLEA 1986, 192, cat. 588), personalment hem retornat l'obra al catàleg de Garcia (VELASCO 2006a, 34, nota 53; VELASCO 2012a, 58).



CAT. 33

COMPARTIMENT DE RETAULE AMB SANTA ANNA, LA MARE DE DÉU I EL NEN PROCEDENT DEL MONESTIR DE SANTA CLARA BARBASTRE

Cronologia: cap a 1470-1485
Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta
Mides: 160 x 96 cm

Localització: Carles i Sebastià Juñer (Barcelona, 1918); Museu Nacional d'Art de Catalunya (ingrés per adquisició el 1918; inv. 15842).

Restauracions: 1989, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Bibliografia: ANÒNIM 1919; *Catàleg* 1936, 144, núm. 9; POST 1938, 306, fig. 103; GUDIOL 1971, 81, cat. 218; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 188, cat. 551; BARRAL 1993, 50, nota 31; BORONAT 1999, 670-671; NAVAL 1999, 32-34; VELASCO 2002-2003, 81; VELASCO 2006a, 48-49 i 161-163; VELASCO 2006b, 411; LACARRA 2006a, 144; VELASCO 2012a, 55, fig. 19.

Les primeres notícies que tenen a veure amb aquest taula daten de l'any 1918, quan va ser adquirida per la Junta de Museus als antiquaris Carles i Sebastià Juñer, que la van oferir a l'organisme juntament amb altres pintures gòtiques¹³⁶⁴. L'oferta es recull a l'acta del 23 de novembre de 1918, en la qual s'aprova la delegació en la persona d'Emili Cabot, vocal-president de la Comissió Especial d'Art Medieval i Modern, perquè efectui gestions al voltant dels antiquaris propietaris i aconseguixi una rebaixa del preu (apèndix documental, doc. 60)¹³⁶⁵. Aquesta delegació havia estat una proposta de l'esmentada comissió, segons llegim en una carta amb data del dia anterior que Cabot va trametre al president de la Junta. En ella l'informava sobre l'estudi que es faria de les fotografies de cadascuna de les taules que havien enviat els antiquaris, i que incloïen el preu a la part posterior (apèndix documental, doc. 59)¹³⁶⁶. El 25 de novembre, el president accidental de la Junta responia a Cabot autoritzant-lo a fer les gestions oportunes, i demanant-li que aconseguís una rebaixa de 30.000 pessetes del preu sol·licitat (apèndix documental, doc. 61)¹³⁶⁷.

¹³⁶⁴ Cal descartar, per tant, la data de 1925 que algun cop s'ha apuntat com a moment de l'ofertament del Juñer (BARRAL 1993, 50, nota 31).

¹³⁶⁵ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Actes, ANC1-715-T-588, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona del 23 de novembre de 1918.

¹³⁶⁶ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), ANC1-715-T-2226, sessió del 23 de novembre de 1918. Les fotografies es conserven annexes a la documentació complementària de la sessió de la Junta del 14 de desembre de 1918 (ANC, Junta de Museus de Catalunya, Actes, ANC1-715-T-589, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona del 14 de desembre de 1918).

¹³⁶⁷ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), ANC1-715-T-2227, sessió del 14 de desembre de 1918.

Aquell mateix dia Carles Juñer enviava una missiva a Cabot en la qual exposava el seu posicionament comercial davant la qüestió que no considerava l'operació «ni per un moment, com affaire comercial, sino, pe'l contrari, un acte d'adhesió i amor á la magna obra que vé realitzant aquesta benemérita institució». La carta és un al·legat continu de Juñer en favor seu i del seu germà, en la qual presumeix del gest de sacrifici que estaven disposats a fer. Juñer era conscient que podien obtenir molt més diners pel conjunt de taules gòtiques, però com que «també volem tenir l'honra d'haber contribuït á fer Museo ho cedim p'el preu esmentat». Tanmateix, l'antiquari demanava a la Junta celeritat en l'acceptació de la proposta, ja que, segons comenta a la carta, tenien sobre la taula una oferta pel retaule que formava part del lot. La carta, a més, duu un petit full annex en què consta la relació d'obres, en el qual es va anotar la procedència de l'Anna Triple aquí estudiem i d'una segona taula amb la representació del Calvari, «el Monastir de Sta Clara de Barbastre (Osca)» (apèndix documental, doc. 62)¹³⁶⁸. Una de les fotografies que els antiquaris havien lliurat a la Junta dies abans ajuda a identificar aquest Calvari que compartia origen amb la santa Anna (fig. 325), de la qual també es conserva una imatge (fig. 324). Es tracta d'una remat de retaule atribuït al Mestre de Vielha (Museu Nacional d'Art de Catalunya)¹³⁶⁹, del qual en cap moment es diu a la documentació que pertanyés al mateix conjunt que l'altra taula, malgrat que algun cop això s'ha insinuat¹³⁷⁰. Els documents deixen ben clar que s'havia adquirit al mateix monestir, però no es dóna cap altra informació que permeti sospitar que compartissin origen en un mateix retaule.

Finalment, a les actes de la Junta de Museus consta l'acord de compra en la sessió del 14 de desembre, en la qual es va deixar constància del preu final de l'adquisició que, com es pretenia, va ser de 40.000 pessetes, després de les gestions de Cabot per aconseguir que els propietaris rebaixessin les seves pretensions econòmiques inicials. També resta constància al document de l'ovació i aplaudiments dedicats a Cabot per la bona feina efectuada (apèndix documental, doc. 63)¹³⁷¹. El 16 de desembre la Junta informava a Carles Juñer de l'acceptació

¹³⁶⁸ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), ANC1-715-T-2227, sessió del 14 de desembre de 1918. La carta es referencia a BORONAT 1999, 671.

¹³⁶⁹ Sobre aquesta taula, vegeu VELASCO 2006a, 161-163.

¹³⁷⁰ Post va recollir una tradició que deia que pertanyia al mateix retaule que l'anterior (POST 1938, 262). Sembla clar, amb tot, que es tracta d'una confusió segurament generada pel pas del temps, pel fet d'haver-se adquirit a la vegada, i per la procedència comuna de Santa Clara de Barbastre. En inspeccionar la taula a les reserves de la institució, vàrem comprovar que d'ella penjava una etiqueta antiga en què s'apuntava que procedia del monestir en qüestió (VELASCO 2006b, 411). Altres autors comenten que la taula és originària de la província de Lleida, sense especificar els arguments que justifiquen aquesta altra filiació geogràfica (GUDIOL-ALCOLEA 1986, 190, cat. 570).

¹³⁷¹ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Actes, ANC1-715-T-589, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona del 14 de desembre de 1918. Cfr. BORONAT 1999, 671.



de la proposta a través d'una carta del seu president, Josep Llimona, que reconeixia el gest «patriòtic» i del seu germà a l'hora d'acceptar l'oferta a la baixa (apèndix documental, doc. 64)¹³⁷². El mateix dia es comunicava al director dels museus l'adquisició i se li indicava que es fes càrrec del conjunt de taules adquirides (apèndix documental, doc. 65)¹³⁷³. El director, Carles de Bofarull, el 30 desembre retornava contesta al secretari de la Junta, Carles Pirozzini, en la qual li comunicava que les taules ja havien arribat i que havia procedit a incorporar-les als fons de la institució (apèndix documental, doc. 66)¹³⁷⁴.

Sobre la procedència de l'Anna Triple del monestir de clarisses de Barbastre¹³⁷⁵, hi ha algunes consideracions a fer. Sembla clar que el retaule del qual formava part no va ser concebut per presidir cap altar de l'església del cenobi esmentat, ja que aquest no es va fundar fins el 1560, aprofitant els edificis en desús de l'hospital i de l'ermita de Santa Llúcia¹³⁷⁶. És difícil, igualment, que la taula es pugui relacionar amb el mobiliari litúrgic d'aquesta darrera institució, ja que va ser el 1518 quan es va produir la fusió entre les dues confraries que regien els hospitals de Santa Llúcia i Sant Julià¹³⁷⁷, pel què cal pensar que retaules i aixovar en general van ser traslladats a l'hospital de Sant Julià, que havia passat a ser la seu principal. El de Santa Llúcia, a més, va ser abandonat vers el 1540. Per complicar encara més la qüestió, amb l'abandó del monestir de Sant Francesc de Barbastre arran de la desamortització, el seu arxiu i alguns béns van anar a parar a les clarisses¹³⁷⁸, i és ben probable que algun dels retaules que ornamentaven els seus altars patissin idèntica translació.

Encara sobre la procedència del conjunt, és plausible que la informació subministrada pels Juñer fos veraç, però allò evident és que la taula, juntament amb el Calvari del Mestre de

¹³⁷² ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), ANC1-715-T-2227, sessió del 14 de desembre de 1918.

¹³⁷³ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), ANC1-715-T-2227, sessió del 14 de desembre de 1918.

¹³⁷⁴ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), ANC1-715-T-2227, sessió del 14 de desembre de 1918.

¹³⁷⁵ El monestir i la seva església van ser enderrocats el 1972, després que les religioses l'haguessin venut tres anys abans.

¹³⁷⁶ LÓPEZ 1861, I, 297; ARCARAZO-LORÉN 2000, 79; HUGUET 2002, 211-219.

¹³⁷⁷ Sabem que el 1505 la confraria de Sant Julià va decidir erigir un hospital nou a Barbastre, aprofitant una construcció anterior amb idèntic ús i emprant com a capella una ermita romànica adjacent. Més endavant, en el 1518, es va produir la fusió entre la confraria que regentava l'hospital amb la de Santa Llúcia, la qual s'encarregava del funcionament d'un hospital situat amb aquesta advocació. La institució benèfica va continuar en funcionament fins al 1540, ja que el nou hospital de Sant Julià estava encara en obres. Seria poc més o menys per aquestes dates quan ambdues institucions es van unificar definitivament. Es va enderrocar l'ermita romànica que fins aquell moment s'utilitzava com a capella, i se'n va erigir una de nova cap al 1538-1540 (ARCARAZO-LORÉN 2000, 43-50).

¹³⁷⁸ IGUACEN 2002, 29-30.

Vielha, van haver d'arribar al monestir de Santa Clara procedents d'una altra església o monestir de Barbastre. Els trasllats de mobiliari litúrgic entre diferents esglésies de la ciutat estan prou documentats¹³⁷⁹, amb la qual cosa aquesta taula podria ser la resta d'algun dels conjunts que Garcia va executar a Barbastre durant els anys seixanta i vuitanta del segle XV. Tenim constància que el de Benavarri va realitzar un retaule per a la confraria de Sant Bernardí de Barbastre, segurament destinat a l'església del monestir de Sant Francesc (apèndix documental, doc. 14); un retaule dedicat a sant Victorià amb destí a l'església de Sant Salvador (apèndix documental, doc. 15); i, finalment, el retaule major del monestir de franciscans, en el qual va treballar Garcia entre 1482 i 1485 (apèndix documental, docs. 21-30 i 32-33).

Sembla poc probable que la nostra taula s'integrés en cap dels dos primers, però la iconografia de l'Anna Triple s'adiu bé amb el cicle que presentava el retaule major dels menorets. Els documents ens revelen que hi havia un compartiment amb l'Abraçada davant la Porta Daurada, un segon amb la Visitació, un altre amb la imatge de sant Francesc, un quart amb la de sant Bonaventura, i un cinquè amb la Coronació de Maria, a més d'altres taules de les quals la documentació no identifica l'escena o sant que representaven. El tema de l'Anna Triple s'acostumava a incloure en conjunts amb connotacions immaculistes abans que la iconografia de la concepció sense màcula de Maria restés fixada, per la qual cosa és habitual trobar-lo presidint obres amb escenes de la infantesa de la Mare de Déu. Aquest és el cas, com podem veure, del retaule de sant Francesc de Barbastre, un conjunt que anava destinat, a més, a una església d'un orde que s'havia significat i posicionat fermament a favor de l'immaculisme en el marc dels encesos debats al voltant del tema que es van donar a la Baixa Edat Mitjana. Un exemple del que diem ve donat per una obra produïda en l'entorn directe de Garcia, el retaule de Santa Anna de Fonts, executat pel Mestre de Vielha seguint segurament un encàrrec del bisbe auxiliar de Lleida Vicenç Trilles (1491-1510). El prelat, que era franciscà, va costejar un conjunt presidit per una Anna Triple d'alabastre —avui desapareguda—, amb escenes del cicle de la concepció i infància de Maria als carrers laterals¹³⁸⁰.

Amb tot, a l'hora de defensar que aquesta Anna Triple pogués ser un dels compartiments del retaule major dels franciscans de Barbastre ens trobem amb un entrebanc. Més endavant exposarem la possibilitat que uns compartiments conservats antigament a la col·lecció Capmany (Barcelona i Canet de Mar) poguessin ser les restes d'aquest conjunt (cat. 34). Entre ells s'hi troba una taula amb la Mare de Déu i el Nen, i això entra en contradicció amb la

¹³⁷⁹ Sobre aquests moviments d'obres, vegeu també el que comentem a VELASCO 2006a, 163-165.

¹³⁸⁰ Sobre l'immaculisme i el retaule de Fonts, vegeu VELASCO 2003, 275-302 i 391-400.



hipòtesi que aquí hem formulat. És poc probable que ambdues formessin part d'un mateix conjunt. El cert és que tampoc existeix la completa seguretat que les taules dels Capmany siguin les del desaparegut retaule dels franciscans. De l'Anna Triple, fins i tot, no sabem del cert que procedeixi de Barbastre, i ens hem de refiar de la informació proporcionada pels antiquaris que van vendre-la a la Junta de Museus. En canvi, d'una part dels compartiments de la col·lecció Capmany sí tenim la certesa sobre el seu origen en aquesta localitat.

El format de la taula indica que ens trobem davant un compartiment principal de retaule (fig. 323). Veiem una representació entronitzada de santa Anna, amb la Mare de Déu ubicada davant d'ella i que sosté el Nen a la falda. Anna llueix una toca blanca, i entre els induments de Maria destaca el mantell, amb decoracions de brocat que imiten el motiu de la carxofa. A banda i banda del tron, que té respall i un dosser de vellut vermell, s'hi situen dos àngels amb les ales desplegades i vestits de diaca. El fons de la taula s'ha efectuat amb la característica tècnica del pastillatge de guix daurat, amb motius vegetals que abasten gairebé la totalitat de la superfície del compartiment. Únicament s'ha prescindit d'ells a la part baixa, on trobem un paviment enrajolat de deficient perspectiva. Tots els personatges representats duen nimbes daurats fets a base de cercles concèntrics, amb motius picats i punxonats que recorden als d'altres obres de l'artista. El paral·lel més clar entre les produccions del pintor el trobem al compartiment principal del retaule de Santa Anna de l'Aïnsa (cat. 39) (fig. 358), en el qual el taller de Garcia va emprar el mateix model que al compartiment de Barbastre. La coincidència es completa, i s'aprecia no sols a nivell compositiu, sino també en les actituds i gestos dels personatges.

L'estil confirma que l'Anna Triple del Museu Nacional d'Art de Catalunya és una obra tardana de Pere Garcia, atès que no presenta la qualitat d'altres representacions similars dels seus primers anys d'activitat. Encara que algun cop s'ha datat cap a 1460 i se l'ha considerat com una possible resta dels treballs del pintor a la vila just tornat de Barcelona¹³⁸¹, els estilemes apunten vers un moment més avançat de la seva trajectòria, just quan es va ocupar de grans encàrrecs com el del retaule de Montanyana (cat. 22). Són especialment interessants els lligams amb les esmentades taules de la col·lecció Capmany, que mostren un tractament dels rostres similar. Ho veiem si confrontem els de santa Anna i Maria amb el de la santa Bàrbara d'un dels compartiments de la col·lecció Capmany (cat. 34) (fig. 331). S'intueixen igualment

¹³⁸¹ NAVAL 1999, 32-34.

una clara afinitat dels daurats del nimbes, amb picats en forma de seriació de punts al voltant dels cercles concèntrics, i amb reticulats a base de losanges a la part central.

Els lligams els podem fer extensius al retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21). Ho veiem si acarem l'àngel de la dreta de l'espectador de la nostra taula amb el de la dama que, a primer terme, sosté una ploma al Banquet d'Herodes del retaule lleidatà (fig. 261), mentre que l'àngel de l'esquerra de l'Anna Triple comparteix estilemes amb qualsevol dels dos de l'escena del Baptisme de Crist (fig. 259). També detectem interessants vincles amb el sant Julià del Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 35) (fig. 342), que presenta un fons de pastillatge amb fulles de card anàleg al de l'Anna Triple. Els motius punxonats del nimbe, a més, són els mateixos que trobem, per exemple, al sant Andreu de les taules de Canet de Mar (fig. 331). Del sant Julià es desconeix la procedència, però les similituds que presenta amb l'Anna Triple i els compartiments conservats fa anys a Canet de Mar podrien indicar una proximitat cronològica i, qui sap, si una procedència d'algun dels retaules que Garcia va executar per a Barbastre en aquells anys —les taules de Canet procedeixen de la capital del Somontano. S'ha de tenir en compte que les mides, a més, són coincidents, ja que l'Anna Triple amida 160 x 96 cm, el sant Julià fa 155 x 90,5 cm, i el sant Pelagi i el sant Miquel de l'antiga col·lecció Capmany fan 153 x 78 cm.

Una altra taula que es troba ben a prop a nivell estilístic és el Sant Sopar de la col·lecció Lladó (cat. 23) (fig. 299) que, per mides (163 x 98 cm), s'adiu molt bé amb les de l'Anna Triple (160 x 96 cm). La coincidència potser no va més enllà, però paga la pena remarcar-la tenint present que també es detecten coincidències notòries en el treball dels daurats. En definitiva, conservem tot un seguit de compartiments de retaule tots ells de grans dimensions, amb identitat en l'estil i els daurats que poden relacionar-se amb els darrers anys d'activitat del pintor. Alguns sembla que els podem connectar entre sí, però altres no tenim prou arguments per suposar-los-hi un origen comú. En tot cas, els vincles assenyalats podrien indicar que varen pertànyer a retaules executats pel mestre per a parròquies de Barbastre o del seu entorn.



CAT. 34

COMPARTIMENTS DE RETAULE PROCEDENTS DE BARBASTRE (MONESTIR DE SANT FRANCESC ?)

Cronologia: 1482-1485 (?)

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides:

Calvari: desconegudes
La Mare de Déu amb el Nen i quatre àngels: desconegudes
Sant Miquel: 153 x 78 cm
Sant Pelagi i un donant: 153 x 78 cm
Sant Andreu i santa Bàrbara: desconegudes
Sant Martí i santa Maria Magdalena: desconegudes
Sant Pere: desconegudes
Sant Pau: desconegudes
Sant Pere: desconegudes
Sant Pau: desconegudes
Santa Cecília: desconegudes
Sant Blai: desconegudes
Sant Sebastià: 75,6 x 20,5 cm

Localització:

Calvari: col·lecció Capmany (Barcelona, abans de 1938).
La Mare de Déu i el Nen amb quatre àngels: col·lecció Capmany (Barcelona, abans de 1938); col·lecció particular (Barcelona, 2011).
Sant Miquel: col·lecció Campmany (Barcelona, abans de 1938); Galeria Roger Viñuela (Barcelona, 2009); Balclis (Barcelona, 2009); Museo Diocesano de Barbastro-Monzón (ingrés per adquisició el 2009).
Sant Pelagi i un donant: col·lecció Capmany (Barcelona, abans de 1938); Galeria Roger Viñuela (Barcelona, 2009); Balclis (Barcelona, 2009); Museo Diocesano de Barbastro-Monzón (ingrés per adquisició el 2009).
Sant Andreu i santa Bàrbara: col·lecció castell de Santa Florentina (Canet de Mar, abans de 1969); Sala Parés (Barcelona, 1969).
Sant Martí i santa Maria Magdalena: col·lecció castell de Santa Florentina (Canet de Mar, abans de 1969); Sala Parés (Barcelona, 1969).
Sant Pere: col·lecció Capmany (Barcelona, abans de 1938); col·lecció castell de Santa Florentina (Canet de Mar, 1968).
Sant Pau: col·lecció Capmany (Barcelona, abans de 1938); col·lecció castell de Santa Florentina (Canet de Mar, 1967).
Santa Cecília: col·lecció castell de Santa Florentina (Canet de Mar, 1967).
Sant Blai: col·lecció castell de Santa Florentina (Canet de Mar, 1967).
Sant Sebastià: Museo Diocesano de Barbastro-Monzón (dipòsit de l'Ajuntament de Barbastre).

Restauracions: El sant Sebastià va ser restaurat a finals dels anys vuitanta a l'Escola-Taller de Restauració de Les Pauls¹³⁸². Pel que fa a les taules de Canet de Mar, a l'Institut Amatller d'Art Hispànic es conserven dues sèries de fotografies que les mostren primer sense restaurar, i després ja restaurades. Les segones duen dates entre 1967 i 1969, de la qual cosa cal deduir que la intervenció es devia produir abans d'aquest lapse. La inspecció física de les taules amb sant Miquel i sant Pelagi que vam efectuar l'any 2009 ens va permetre determinar que havien patit diferents intervencions antigues, fruit de la seva entrada al mercat d'art i antiguitats, que també va motivar l'afegit dels marc-guardapols que presenten.

¹³⁸² La intervenció es va donar a conèixer a *Huesca* 1991, 50, i va suposar també la primera publicació de l'obra.

Bibliografia: FOLCH 1929, 30; POST 1938, 302-306, fig. 102; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 193-194, cat. 605 i 607; *Huesca* 1991, 50; LACARRA 1996-1997, 55-57 i 59-62, fig. 5-6; VELASCO 2006a, 34, nota 53; LACARRA 2006a, 144; *Balclis* 2009, 113, lot 1357; VELASCO 2009, 233-234; VELASCO 2012a, 61.

El conjunt que presentem aquí es troba integrat per dos grups de compartiments que, fins ara, havien estat catalogats de forma diferenciada i amb orígens separats. El motiu que ens ha portat a agrupar-los és doble. D'una banda, tenim que tots dos grups eren propietat d'una mateixa família, els Capmany, que els conservaven dividits entre les seves residències de Barcelona i Canet de Mar. I el segon motiu són les afinitats estilístiques i formals existents entre algunes de les taules. Combinat aquest fet amb l'anterior, és molt possible que totes elles formessin part d'un mateix retaule de procedència, fins avui, ignota. Tanmateix, un fragment de guardapols conservat a l'Ajuntament de Barbastre aporta l'origen per a les taules dels Capmany, ja que presenta exactament la mateixa morfologia que uns altres fragments de guardapols antigament conservats a la residència familiar de Canet de Mar. Tot indica, per tant, que les taules de Canet i Barcelona van ser adquirides en un moment indeterminat a Barbastre, i que allà únicament va restar el fragment que avui es serva al museu diocesà de la localitat. A banda d'aquesta reunificació de *membra disjecta* d'un mateix moble originari de Barbastre, existeixen alguns arguments per considerar-les possibles restes del retaule que Pere Garcia va executar per al monestir de Sant Francesc de la localitat entre 1482 i 1485, però és difícil saber-ho del cert. De confirmar-se la hipòtesi, ens trobaríem davant d'una de les poques obres documentades de Garcia que han arribat fins als nostres dies, amb la qual cosa la rellevància del conjunt de compartiments seria encara molt més notable.

Per justificar aquesta imbricada i complexa proposta cal que ens endinsem en els tortuosos camins del col·leccionisme català del primer terç del segle XX. El 1986 Gudiol i Alcolea publicaven el seu catàleg raonat de Garcia en el qual classificaven, d'una banda, tres taules amb la Mare de Déu, el Nen i àngels, sant Pelagi i sant Miquel (figs. 326-329), publicades d'antic per Folch i Post quan es trobaven a la col·lecció Capmany de Barcelona¹³⁸³; i de l'altra, un segon conjunt integrat per dos compartiments de predel·la amb sant Andreu i santa Bàrbara i sant Martí i santa Maria Magdalena, dues portes de retaule amb sant Pere i sant Pau,

¹³⁸³ FOLCH 1929, 30; POST 1938, 302-306, fig. 102; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 193, cat. 605.



i dos fragments de guardapols amb santa Cecília i sant Blai, que la mateixa família Capmany tenia al castell de Santa Florentina de Canet de Mar (figs. 330-338)¹³⁸⁴.

El conjunt conservat a Canet de Mar era inèdit, i mai abans havia estat esmentat per cap especialista. En canvi, les taules de Barcelona havien estat mencionades breument per Folch i Torres el 1929 en l'article amb el qual es donava el tret de sortida a la historiografia artística de Pere Garcia, amb la qual cosa avui es compten entre les primeres obres atribuïdes al pintor. Sense detallar quants i quins eren els compartiments, Folch comenta que aquestes tres taules se servaven a «la Capella del Palau dels senyors Comtes de la Vall de Canet»¹³⁸⁵, títol que en aquell moment era posseït per Ricard de Capmany i Roura, sobre el qual tornarem més endavant.

El segon esment dels compartiments és molt més precís i el devem a Post que, poc abans del 1938, les va contemplar al mateix emplaçament¹³⁸⁶. Va detallar que el conjunt estava integrat per tres taules, una amb la representació de la Mare de Déu i el Nen envoltats d'àngels, i les altres dues amb sant Miquel i sant Pelagi. El més interessant és que esmenta dues portes de retaule amb les representacions de sant Pere i sant Pau i, finalment, un Calvari. Va publicar fotografies dels tres primers compartiments, però no dels altres. A l'Institut Amatller d'Art Hispànic, a més, només es conserven imatges dels tres compartiments esmentats¹³⁸⁷, cosa que segurament indica que els altres havien estat venuts o traslladats a un altre emplaçament quan van efectuar-se aquestes fotografies.

És molt possible que els Capmany, en un moment posterior al 1938, traslladessin les portes de sant Pere i sant Pau al castell de Santa Florentina de Canet de Mar, atès que en aquest emplaçament anys després ens apareixen dues taules amb aquestes característiques (figs. 333-336). Cap altra notícia, en canvi, del Calvari que va veure Post a Barcelona, de la qual cosa interpretem que se'n van desprendre. Les portes es trobaven a Canet juntament amb altres taules atribuïdes al pintor, això és, els ja esmentats compartiments de predel·la i els dos fragments de guardapols. D'aquestes taules en tenim coneixement solament a través d'una sèrie de fotografies de l'Institut Amatller d'Art Hispànic (figs. 330-332 i 337-338), les quals van ser efectuades en diferents anys (1967-1969). Algunes d'elles demostren que els

¹³⁸⁴ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 194, cat. 607.

¹³⁸⁵ FOLCH 1929, 30.

¹³⁸⁶ POST 1938, 302-306.

¹³⁸⁷ IAAH, clixés Gudiol B-774, B-775, B-776 i B-777.

compartiments de la predel·la van ser venuts el 1969 a la Sala Parés de Barcelona¹³⁸⁸. Ignorem si la resta de taules van córrer la mateixa sort en aquell mateix moment, però allò cert és que a dia d'avui ja no es conserven a Canet i es troben en parador desconegut.

Fins data recent ignoràvem també l'itinerari en els viaranyes del col·leccionisme barceloní de les tres taules de la capella de la casa de Barcelona, però darrerament totes elles han aparegut en comerç. El compartiment principal amb la Mare de Déu, el Nen i àngels (fig. 326) era propietat d'una col·lecció barcelonina el 2011, tot i que ens consta que en aquelles dates els propietaris tenien la intenció de vendre-la, i així ens ho va comunicar una galeria de la ciutat. Igualment, vàrem poder documentar que els compartiments laterals amb sant Miquel i sant Pelagi s'oferien a la venda el 2009 a la galeria Roger Viñuela (Barcelona), i que dos mesos després, el 27 de maig, van ser subhastats a Balclis (Barcelona) (figs. 328-329)¹³⁸⁹. En aquell moment van ser adquirits pel Ministerio de Cultura seguint una petició del Govern d'Aragó, que els va dipositar temporalment al Museo de Zaragoza i, posteriorment, al Museo Diocesano de Barbastro-Monzón, institució que avui dia n'és la dipositària.

No posseïm cap tipus d'informació sobre com els Capmany van fer-se amb els compartiments de Barcelona i Canet, però la seva adquisició està relacionada amb la formació de la col·lecció familiar, que va anar lligada a la reforma historicista que van emprendre del castell de Santa Florentina de Canet de Mar. És molt possible que això succeís en temps de Ramon Montaner i Vila (1832-1921), comte de la Vall de Canet i fundador de la cèlebre editorial Montaner y Simón. Ell va ser el responsable de la restauració neomedieval i romàntica del castell duta a terme per Lluís Domènech i Montaner, que era el seu nebot. D'aquesta època data l'inici de la col·lecció que allà s'hi va aplegar, en la formació de la qual va tenir un paper rellevant Ricard de Capmany (1871-1947), que va acabar casant-se amb la filla hereva, Júlia, i va heretar el títol nobiliari¹³⁹⁰. Capmany, artista versàtil, va implicar-se de ple en la restauració del castell i va contribuir materialment en la seva decoració amb la realització de treballs de forja i vitrall,

¹³⁸⁸ VELASCO 2009, 233-234. Les fotografies que ens parlen de la venda el 1969 a la Sala Parés dels compartiments de la predel·la són IAAH, clixé Mas G/53712 (sant Martí la Magdalena) i Mas G/53713 (sant Andreu i santa Bàrbara). Es conserva imatge anterior del compartiment amb sant Andreu i santa Bàrbara (clixé Gudiol 37943). La resta de fotografies són les següents: Gudiol 37946 i Gudiol 51729 (sant Pere); Gudiol 37947 i Gudiol 51424 (sant Pau); Gudiol 37941 i Gudiol 51423 (santa Cecília i sant Blai).

¹³⁸⁹ Balclis 2009, 113, lot 1357.

¹³⁹⁰ D'altra banda, a la col·lecció aplegada al castell se li va incorporar, posteriorment, una part de la col·lecció Hartmann de Barcelona, igualment integrada per diverses obres medievals. Vegeu BARRACHINA 2002, 68, nota 64; VELASCO 2009, 233-234.



entre altres, i amb la direcció de les tasques d'ambientació que inclouen l'adquisició d'objectes artístics medievals per l'embelliment dels interiors¹³⁹¹.

És en aquest context d'adquisició d'obres d'art a antiquaris que van poder comprar-se els compartiments de Pere Garcia, que s'haurien distribuït entre la residència de Barcelona i el castell de Santa Florentina. El fet que una mateixa família posseís dos lots de taules d'un mateix pintor, d'entrada, pot indicar que totes van ser adquirides de manera conjunta i que tenien un origen comú. Aquesta possibilitat hauria de corroborar-se a través de l'anàlisi física dels compartiments de Barcelona i Canet de Mar, però això només ha estat possible en el cas del sant Miquel i el sant Pelagi, que són els únics als quals hem tingut accés. Amb tot, les fotografies conegudes d'algunes de les altres taules permeten constatar qüestions que, en la nostra opinió, ajuden a establir el vincle d'origen entre unes i altres. Les concomitàncies més clares es donen entre el sant Pelagi de Barcelona (fig. 328) i les portes de Canet (fig. 333-336). Veiem que els personatges s'han ubicat en espais configurats d'una forma similar, davant ampits arquitectònics que, malgrat presentar alguna diferència —el carreuat de les portes no apareix al sant Pelagi—, palesen una voluntat de plasmació comuna. És especialment significatiu el tractament que han rebut les rajoles del sant Pelagi i el sant Pau, amb una decoració que recorda el motiu de les puntes diamant. Ambdós personatges, a més, rematen els seus induments amb ribets d'ermeni. Un altre indicador interessant és el tractament dels pastillatges daurats. La tiara papal que duu el sant Pere és completament idèntica a la del sant Pelagi, la qual està treballada amb idèntics motius (fig. 340). A això hi hem d'afegir les coincidències en els nimbes, que en tots dos casos s'organitzen a partir de quatre cercles concèntrics. A l'espai que resta entre els dos cercles exteriors hi trobem un punxonat a base d'uns punts alternats amb unes estampilles quadrifoliades, mentre que als espais entre els altres cercles hi ha una seriació de punts. Aquestes mateixes decoracions reapareixen a la que era la taula central del conjunt, la de la Mare de Déu amb el Nen i els àngels (fig. 327), en la qual, a més, Maria llueix un mantell amb unes decoracions de brocat que es repeteixen al mantell que vesteix sant Pau (figs. 326 i 334). Tot plegat ens parla d'una mateixa concepció decorativa, i que podria justificar-se per la pertinença a un mateix moble.

La que considerem taula principal del conjunt mostra una representació entronitzada de la Mare de Déu i el Nen envoltats de figures angèliques (fig. 326). Maria es disposa a agafar un fruit de la safata que li ofereix un dels àngels, mentre el Nen fa el propi i n'ofereix un altre a la

¹³⁹¹ SÀIZ 2008, 6.

Mare. Als peus, un creixent de lluna evoca els atributs astrals que acostumen a acompanyar la Mare de Déu. El tron presenta una complexa estructura amb base i muntants, rematat superiorment per una estructura en forma de baldaquí i decorat el respatller amb dossier tèxtil. Quatre àngels abillats de diaques s'emplacen al voltant del tron, dos dempeus a primer terme sostenint les plates amb fruits, i dos més a la part posterior, fent sonar instruments musicals. A banda i banda del tron es repeteixen decoracions en pastillatge daurat amb motius vegetals, mentre que la part superior de la taula es va decorar amb una «tuba» daurada de traceria calada que apareix en una de les fotografies de l'Institut Amatller (fig. 327)¹³⁹², però que a dia d'avui ja no es conserva (fig. 326). Tampoc ha pervingut el muntant que s'intueix a la mateixa fotografia i que, a l'igual que l'anterior, cal relacionar amb una intervenció de restauració segurament efectuada a la primera meitat del segle XX, arran de l'entrada del conjunt en el mercat d'art i antiguitats.

El model marià que trobem en aquesta composició respon amb poques variants al que Pere Garcia havia assajat prèviament a la taula signada de Bellcaire d'Urgell (cat. 6) (fig. 168). L'organització és la mateixa i es detecten tot un seguit de coincidències molt remarcables, com la pròpia caracterització dels personatges, la presència dels dos àngels al davant amb les plates amb fruits, la configuració del tron amb remat superior i dossier, la decoració amb daurats a banda i banda d'aquest i, fins i tot, la presència del creixent de lluna a la part baixa. És igualment interessant la posició forçada del Nen, mig tombat, que parteix del tipus de Bellcaire, però que no presenta el detall de les cames creuades que Garcia va manllevar de models gestats per Robert Campin.

Pel que fa als compartiments laterals, aquell que s'ubicava en el retaule original a l'esquerra de la taula principal mostra una representació de sant Miquel com a psicopomp i *Princeps Militiae Caelestis*, abatent el dimoni i efectuant el pesatge de les ànimes (fig. 329). El sant, protector de l'església per antonomàsia i cap de les hosts angèliques, s'enfronta al diable, seguint el text de l'Apocalipsi (12, 7-9). Se'l mostra com a cavaller, amb capa i arnès d'intensos reflexos, participant d'un model força difós a Occident ja des del segle XIV. Sosté amb una mà la llança que li serveix per abatere el dimoni, però alhora, amb l'altra aguanta la balança amb la qual efectua el pesatge de les accions morals. Duu, a més, unes ales força grans que ocupen bona part del fons de la composició. Quant a la figura del diable de la part inferior, se'l mostra amb una aparença totalment fantàstica de reminiscències semihumanes, amb banyes, orelles

¹³⁹² IAAH, clixé Gudiol B-775.



faunesques i ales. Una cara sembla emergir-li del pit, un tret que reapareix en altres retaules del moment, com per exemple, el de la Paeria de Lleida, de Jaume Ferrer II (fig. 227). En relació al fons de la taula, veiem com un conjunt d'accidents geogràfics rocosos serveixen d'emmarcament a la representació del sant, mentre que la part superior presenta els característics motius gofrats i daurats efectuats amb pastillatge, de temàtica vegetal. La composició repeteix fidelment un model —estereotipat— emprat pel mestre en diverses obres, com en un dels compartiments del retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21) (fig. 264).

El segon dels compartiments laterals mostra una representació dempeus de sant Pelagi, abillat amb túnica i mantell, amb els atributs característics que l'identifiquen com a summe pontífex, això és la creu i la tiara de tres corones (fig. 328). El sant efectua el gest de la benedicció amb la seva mà dreta, mentre amb l'esquerra sosté la creu. A part, al marge superior esquerre s'aprecia el colom de l'Esperit Sant, que cal identificar amb la seva inspiració divina. La figura s'ha representat davant un ampit arquitectònic on podem llegir la inscripció «sant palay ora pro nobis», la qual ajuda igualment a la identificació del sant i que cal associar al seu caràcter intercessor. A primer terme, a la part inferior esquerra, apareix de genolls la figura d'un donant. Desconeixem la seva identitat, però per la seva vestimenta i tonsura deduïm que era un clergue. El personatge mira cap a l'esquerra de l'espectador, és a dir, en direcció al compartiment principal del retaule, la qual cosa indica que aquest compartiment s'ubicava a la dreta de l'anterior. Aquest fet explica també la presència a la taula d'una segona inscripció on llegim «Virgo Maria, non est [ti]bi similis nata in mundo», que es correspon amb el text d'una antifona dedicada a Maria. Finalment, a la meitat superior del fons tornem a trobar idèntics motius daurats com els que hem vist en el sant Miquel.

Arran de l'aparició en subhasta dels compartiments amb sant Miquel i sant Pelagi vàrem poder efectuar una inspecció física dels mateixos que va determinar que havien estat netejats i restaurats en un moment indeterminat de la primera meitat del segle XX, segurament coincidint amb el moment en què se'ls van afegir els marcs-polsera que presentaven. Aquests elements ja apareixen afegits a les fotografies antigues de les taules conservades a l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona, efectuades quan les taules es conservaven a la col·lecció Capmany¹³⁹³. La taula central, en canvi, en una d'aquestes fotografies (fig. 327), no presenta l'esmentada estructura d'emmarcament, sino una mena de muntant que no s'aprecia de

¹³⁹³ IAAH, clixé Gudiol B-774.

forma completa, a més d'una cresteria de traceria calada, igualment afegida, que rematava el compartiment per la part superior.

Les portes amb sant Pere i sant Pau mostren a ambdós sants de cos sencer sobre un paviment enrajolat i davant un ampit arquitectònic que arriba fins poc menys de mitja alçada (figs. 333-336). On acaben els ampits, sembla que començava una decoració daurada que comprenia tot el fons de les taules. Quan als atributs, sant Pau apareix amb l'espasa de la seva decapitació, mentre que sant Pere sosté les claus, va abillat de pontifical i duu la tiara papal de tres corones. Tots dos sants duen nimbes similars als dels personatges del bancal. Per sobre dels caps apareixen sengles filacteris on llegim inscripcions identificatives. A la de sant Pere llegim «Tibi dabo claves regni celorum [et] quecumque lig (...)», que amb alguna lleugera imprecisió correspon a Mateu, 16, 19, i que retrobem en altres representacions similars del sant en retaules de Garcia. Al filacteri de sant Pau llegim «Vidi aruana dei que [non licet] homini loqui», una adaptació d'un versicle de la segona epístola de sant Pau als corintis¹³⁹⁴.

Els compartiments de predel·la responen al model habitual en les obres del pintor, amb parelles de sants ubicades davant un ampit arquitectònic, i amb inscripcions a la part baixa que identifiquen els personatges —aquest cop, sense l'«ora pro nobis» (fig. 330-332). Tots els sants apareixen de tres quarts i duen llurs atributs habituals (bàcul, pot de perfums, creu de sant Andreu i torre), mentre que santa Bàrbara sosté, a més, la palma del martiri. Presenten tots ells nimbes daurats efectuats a base de cercles concèntrics, amb sèries de punts punxonades als espais que hi ha entre els cercles, i amb decoracions igualment punxonades a la part central.

Finalment, els dos fragments de guardapols mostren sengles representacions dempeus de santa Cecília i sant Blai (figs. 337-338). Duen nimbes daurats sense cercles concèntrics, només decorats amb motius punxonats, i apareixen emplaçats ubicats en espais similars als de sant Pere i sant Pau, tot i que amb una escala força més reduïda. Santa Cecília sosté amb la mà esquerra un dels seus atributs habituals, l'orgue, i amb l'altra la palma martirial. Sant Blai, el raspall de pues de ferro. Els espais en què apareixen ambdues figures els emmarca l'obra de fusteria de cada compartiment, amb muntants laterals que es rematen a la part superior amb un arc trilobulat que presenta decoracions de claraboia als intersticis. A la part baixa de cada fragment trobem un petit espai de forma quadrada que conté el mateix escut heràldic, en

¹³⁹⁴ «quoniam raptus est in paradysum: et audivit arcana verba, quae non licet homini loqui» (2Corintis, 12, 4).



forma de losange, d'or i amb dos pals —suposem— de gules, un tipus d'heràldica que a l'edat mitjana s'acostuma a associar a institucions municipals.

És altament probable —per no dir definitiu— que els compartiments de Canet de Mar, i per extensió els altres tres de Barcelona, procedeixin de Barbastre. Ho afirmem a partir de les importants similituds que les tauletes amb santa Cecília i sant Blai mostren respecte a un tercer fragment de guardapols conservat al Museo Diocesano de Barbastro-Monzón —dipositat per l'Ajuntament de Barbastre— amb la representació de sant Sebastià (fig. 339)¹³⁹⁵. Les concomitàncies abasten fins al més mínim detall. La configuració estructural és absolutament anàloga, amb els mateixos muntants, amb un idèntic arc trilobulat que corona l'espai en el qual s'ubica el sant, i amb les mateixes decoracions als intersticis de l'esmentat arc. En aquest cas, l'escut apareix a sobre del sant, i la decoració que l'envolta és exactament la mateixa que la que trobem als fragments antigament conservats al castell de Santa Florentina. Fins i tot, el daurat del nimbe de sant Sebastià ha rebut el mateix tractament que els anteriors, sense cercles concèntrics i amb punxonats calcats.

No hi ha cap mena de dubte, per tant, que els compartiments tenen un origen comú que cal situar en alguna església de Barbastre. Diferents esdeveniments històrics van comportar importants moviments d'obres d'art i objectes litúrgics a les esglésies de la capital del Somontano¹³⁹⁶. El sant Sebastià va arribar a l'Ajuntament en data indeterminada i des d'un temple inconnegut, juntament amb uns fragments de sagrari atribuïts al Mestre de Vielha que, aquests sí, sabem que són originaris de l'antic hospital de Sant Julià i Santa Llúcia (figs. 96-98). Aquesta capella va restar sense culte el 1931, i els béns mobles que hostatjava van ser traslladats al monestir de sant Francesc, llavors desamortitzat. Allà van romandre fins el 1936, quan tots els béns artístics que s'hi custodiaven van ser destruïts, excepte aquests compartiments de sagrari i, segurament, el fragment de guardapols amb sant Sebastià¹³⁹⁷.

No tenim constància que la taula amb Sebastià es conservés a sant Francesc, però cal deduir-ho tenint en compte que devia arribar a l'Ajuntament al mateix temps que els compartiments

¹³⁹⁵ Sobre aquest fragment, vegeu *Huesca* 1991, 50; LACARRA 1996-1997, 55-57 i 59-62, fig. 5-6; LACARRA 2006a, 144. Sobre la seva relació amb els compartiments de Canet de Mar, la vàrem posar per primer cop de manifest a VELASCO 2012a, 61.

¹³⁹⁶ Vegeu el que comentem en aquest sentit en relació a la santa Anna del Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 33).

¹³⁹⁷ LACARRA 1996-1997, 57-59. Sobre els compartiments de sagrari atribuïts al Mestre de Vielha vegeu VELASCO 2006a, 163-165. Hi ha constància que el 1936, al monestir de Sant Francesc, es van cremar retaules, passos de setmana santa, etc. (IGLESIAS 1999, 318; CALVERA 2002, 151).

del Mestre de Vielha¹³⁹⁸. Si aquest fos l'origen primigeni d'aquest compartiment, podria esdevenir una despulla del retaule que Pere Garcia va executar entre 1482 i 1485 per a l'altar major de l'església del monestir. És cert, tanmateix, que podria ser un fragment de qualsevol altre retaule que Garcia va executar per al monestir, com per exemple, el de sant Bernardí documentat el 1463, o qualsevol dels que va realitzar per a altres esglésies de la ciutat i que van poder ser traslladats al monestir en el marc de convulsions bèl·liques posteriors. Sigui com sigui, l'estil del fragment de guardapols de Barbastre i, per extensió, el dels compartiments de Barcelona-Canet de Mar, apunta vers un moment tardà en la trajectòria de l'artista, i això indefectiblement ens porta vers el retaule major del monestir, que segurament va ser el darrer encàrrec que Garcia va efectuar en vida.

Un altre element que podria permetre la identificació de les taules amb aquesta comanda concreta de Garcia és la presència d'emblemes heràldics als tres fragments de guardapols. El tipus d'escut heràldic i les seves connotacions municipals podrien remetre a la implicació que el consell de Barbastre va tenir en el finançament del retaule dels franciscans, ja que hi ha constància documental de que la corporació va pagar diverses taules del conjunt¹³⁹⁹.

Quant a la seva estructura original, la informació coneguda i les propostes d'agrupació de taules que hem efectuat aquí permet oferir una proposta de reconstrucció hipotètica del retaule en el qual es van integrar totes elles. En principi, el conjunt havia de presidir-lo la taula de la Mare de Déu i el Nen amb àngels, amb la taula de sant Pelagi i el donant a la dreta de l'espectador, i la de sant Miquel just a l'altra banda, fent *pendant*. Amb tot, un dels documents que ens parlen sobre la realització del retaule dels franciscans executat per Garcia entre 1482 i 1485, ens informa que la taula principal del moble havia d'estar dedicada a sant Francesc d'Assís (apèndix documental, doc. 28). Cal apuntar-ho, malgrat que la identificació dels compartiments de la col·lecció Campmany amb aquesta obra no sigui pas segura. Altrament,

¹³⁹⁸ Sobre la procedència del sant Sebastià, Lacarra va afirmar el següent: «Se desconoce la procedencia de la cuarta tabla que aquí se comenta. En principio podría tener un origen común al de sus compañeras, es decir, proceder también del antiguo hospital barbastrense, habida cuenta de su advocación a San Sebastián, santo sanador por excelencia. Sin embargo, razones estilísticas nos llevan a pensar que pudiera venir igualmente del convento de San Francisco donde formaría parte de otro retablo al que le cupo la triste gloria de ser también pasto de las llamas en 1936» (LACARRA 1996-1997, 59).

¹³⁹⁹ Vegeu el subapartat «7.9. El retaule major del monestir de Sant Francesc de Barbastre (1482-1485)». Sobre el tipus d'emblema heràldic i les seves connotacions municipals, remetem als retrats que el pintor Filippo Ariosto va executar entre 1587 i 1588 per al Palau de la Generalitat de Catalunya a Barcelona, en què apareixen uns emblemes similars. L'única diferència és que, en aquest cas, els pals són quatre, com veiem als retrats dels reis Joan II d'Aragó i Ferran el Catòlic (MORTE 1990a, 206-208 i MORTE 1990b, 209-211).



les informacions publicades per Post el 1938 permeten deduir que al cim del retaule del que formaven part els compartiments dels Capmany hi havia una Crucifixió —avui no localitzada—, mentre que a la part baixa caldria situar els compartiments de predel·la i les portes amb sant Pere i sant Pau. Els fragments de guardapols atesten que, exteriorment, el conjunt era resseguit per una polsera amb representacions de sants i escuts heràldics.

Finalment, l'adscripció de les taules de Canet de Mar al mateix conjunt que el sant Sebastià de l'Ajuntament de Barbastre confirma allò que ja havíem intuït en publicacions anteriors a partir de l'anàlisi estilística, això és, que els compartiments de Barcelona i Canet de Mar no van ser executats per Pere Espallargues¹⁴⁰⁰, sinó que cal relacionar-los amb el darrer període d'activitat de Pere Garcia¹⁴⁰¹. En una situació similar es troben altres compartiments que presenten un estil anàleg i una correlació de mesures amb algunes de les taules que hem esmentat aquí, com el Sant Sopar de la col·lecció Lladó (cat. 23), o el sant Julià conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 35). Amb tot, no tenim arguments prou contundents per defensar la seva adscripció al moble més enllà dels que apuntem als estudis respectius del catàleg d'obres d'aquesta tesi. Malgrat no en tinguem constància, el fet que els Juñer adquirissin a Barbastre l'Anna Triple del Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 33) ens fa suposar que, des d'allà, ells o altres antiquaris van fer-se amb les taules de Barcelona-Canet de Mar. En qualsevol cas, sembla clar que a principis del segle XX a Barbastre hi havia taules gòtiques amb possibilitats de ser mercadejades, i aquest fet va ser aprofitat per alguns comerciants d'antiguitats.

¹⁴⁰⁰ Amb aquesta atribució es publiquen a GUDIOL-ALCOLEA 1986, 193-194, cat. 605 i 607.

¹⁴⁰¹ VELASCO 2006a, 34, nota 53; VELASCO 2009, 233-234; VELASCO 2012a, 61.

CAT. 35

COMPARTIMENT DE RETAULE AMB SANT JULIÀ A CAVALL

Procedència: desconeguda

Cronologia: cap a 1470-1485

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: 155 x 90,5 cm

Localització: col·lecció Josep Estruch i Cumella (Barcelona, 1893-1925); col·lecció Matías Muntadas (Barcelona, des de 1925-1926 i fins el 1956); Museu Nacional d'Art de Catalunya (ingrés per adquisició el 1956; inv. 64057).

Restauracions: La taula és possible que fos retallada per algun dels seus costats per tal de fer-la coincidir amb el format d'un sant Jordi (Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 64056) que també formava part de la col·lecció Estruch i, després, de la de Maties Muntadas. Per transmetre la sensació de pertinença a un mateix conjunt, se'ls hi van incorporar uns emmarcaments neogòtics. Aquesta intervenció ha de ser anterior a 1902.

Bibliografia: ANÒNIM 1893; BOFARULL 1902, 38; ANÒNIM 1931, 34, cat. 440; POST 1938, 252-253, fig. 78; SUTRÀ 1944, 157; *Colección* 1957, 11, cat. 29; CAMÓN 1966, 404, fig. 386; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 198, cat. 643, fig. 984; SOLER D'HYVER 1997, 358, cat. 25; SOLER D'HYVER 1999, 284; VELASCO 2006a, 34, nota 53; BASSEGODA 2007, 141-142, fig. 3; VELASCO 2012a, 57-58, fig. 20.

Les primeres notícies que conservem d'aquesta taula ens la presenten a la col·lecció barcelonina de Josep Estruch i Cumella (1844-1924)¹⁴⁰². Ja la posseïa el 1893, quan apareix reproduïda en un àlbum miscel·lani editat a Palma en aquella data¹⁴⁰³. Aquest fet demostra que devia ser una de les peces que es consideraven més rellevants entre les que atresorava el col·leccionista. Un inventari de la col·lecció donat a conèixer en data recent per Bassegoda, aporta una interessant informació sobre el pedigrí de la taula, atès que s'hi anotà que «procede de una antigua capilla que había junto a Gerona», i que representava una imatge veritable —un retrat— del comte Ramon Berenguer¹⁴⁰⁴. Naturalment, es tracta d'una asseveració exagerada i mancada de veracitat, pròpia dels ambients col·leccionistes i del mercat d'art de finals del segle XIX i inicis de la següent centúria.

A l'inventari citat la pintura es va catalogar amb el núm. 40, just després d'un sant Jordi (núm. 39) que presentava el mateix tipus de marc i que la tradició considerava del mateix conjunt que l'anterior. Aquesta segona taula avui també es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 64056), a l'igual que el sant Julià. L'estil, amb tot, fa evident que res tenen a

¹⁴⁰² Sobre la seva personalitat, vegeu BASSEGODA 2007, 130-143.

¹⁴⁰³ ANÒNIM 1893.

¹⁴⁰⁴ BASSEGODA 2007, 142.



veure entre elles¹⁴⁰⁵. Amb tot, en un moment indeterminat les taules van ser retallades i adaptades per tal de transmetre la sensació de pertinença a un mateix conjunt¹⁴⁰⁶. Aquesta intervenció ha de ser anterior a 1902, atès que una fotografia de Joan Vidal i Ventosa conservada a l'Arxiu fotogràfic de Barcelona, segurament efectuada abans de la data apuntada, mostra les dues taules a l'escala privada d'accés al domicili d'Estruch, a la Rambla de Catalunya (fig. 341)¹⁴⁰⁷. Poc després, ambdues van participar a l'Exposició d'Art Antic celebrada a Barcelona el 1902, segons veiem en una fotografia de les sales¹⁴⁰⁸. Ho corroborem també a través del catàleg que es va editar amb motiu de l'esdeveniment, en el qual consten com a propietat d'Estruch i en què es torna a posar de manifest la falsa idea que el sant Julià representava el comte Ramon Berenguer¹⁴⁰⁹.

La col·lecció d'Estruch va ser venuda a la Sala Parés de Barcelona en dues subhastes celebrades el 30 d'octubre de 1925 i el 12 i 13 d'abril de 1926¹⁴¹⁰. Devia ser en el marc d'aquestes vendes que les va adquirir el següent posseïdor, el col·leccionista Maties Muntadas, a qui ja ens hem referit en ocupar-nos del retaule de Peralta de la Sal (cat. 20). El catàleg raonat de la col·lecció publicat arran de la mort de Muntadas (1931), les torna a presentar de forma conjunta. El mateix podem dir de l'article de Sutrà sobre les pintures de la col·lecció (1944), així com del catàleg del 1957 que presentava l'adquisició de les obres de Muntadas per part de l'Ajuntament de Barcelona (1957). Gudiol i Alcolea, el 1986, encara les presentaven com a integrants d'un mateix retaule¹⁴¹¹. Personalment, vàrem defensar la desvinculació d'una i altra taula en base a l'estil, i així mateix ho va fer Bassegoda¹⁴¹².

El compartiment amb sant Julià mostra el sant a cavall, d'acord a un model ben difós a la Corona d'Aragó des del gòtic internacional (fig. 342). L'equí té dues potes aixecades, cosa que reforça la sensació de moviment cap a l'esquerra de l'espectador. El sant, que va ricament abillat, aixeca el seu braç dret, sobre el qual es recolza un falcó a punt d'emprendre el vol i que remet a la faceta de caçador del sant, a l'igual que els dos gossos blancs de primer terme. L'escena es desenvolupa en un exterior de senzilla configuració amb petits accidents geogràfics

¹⁴⁰⁵ Va ser Post qui primer va posar de manifest aquesta disfunció (POST 1938, 252-253).

¹⁴⁰⁶ POST 1938, 252-253.

¹⁴⁰⁷ Reproduïda a BASSEGODA 2007, 133, fig. 3.

¹⁴⁰⁸ Reproduïda a BOHIGAS 1945 (làmina que segueix a la pàgina 270).

¹⁴⁰⁹ «251.- Tabla gòtica. "San Jorge". Siglo XV. Mide metros 0,97 x 2,40; 252.- Tabla gòtica. "El Conde de Barcelona Ramón Berenguer". Siglo XV. Mide metros 0,97 X 2,40» (BOFARULL 1902, 38, cat. 251-252).

¹⁴¹⁰ BASSEGODA 2007, 131-132.

¹⁴¹¹ ANÒNIM 1931, cat. 439-440, 34; SUTRÀ 1944, 157; *Catálogo* 1957, 11, cat. 28-29; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 198, cat. 643, figs. 983-984.

¹⁴¹² VELASCO 2006a, 34, nota 53; BASSEGODA 2007, 141-142, fig. 3; VELASCO 2012a, 57-58, fig. 20.

que donen la sensació de terreny feréstec, a més de tres arbres isolats. Per sobre de la línia d'horitzó es desenvolupa un fons daurat amb motius efectuats en pastillatge que imiten fulles de card. El nimbe del sant, amb cercles concèntrics i motius punxonats, així com alguns elements de l'arnès del cavall, també han estat realitzats amb la mateixa tècnica.

El model compositiu respon a una tradició de representació ben consolidada de sants a cavall, com poden ser sant Julià o bé sant Martí. És possible que Garcia entrés en contacte amb aquest model a Saragossa, quan va col·laborar amb Blasco de Grañén, de qui es conserven diversos compartiments que mostren una composició similar. Ens referim a la taula central del retaule de San Martín de Riglos (fig. 2), el compartiment principal del retaule de la Puebla de Albortón (Museo Diocesano de Zaragoza), i un sant Julià conservat antigament a la col·lecció Weibel¹⁴¹³. Un model similar va circular durant la primera meitat del segle XV per València, com veiem al retaule de la Mare de Déu, sant Martí i santa Àgata de Xèrica (Castelló), i que va ser reinterpretat en terres lleidatanes per Jaume Ferrer II al retaule de Sant Jeroni, Sant Martí i Sant Sebastià del Museu Nacional d'Art de Catalunya¹⁴¹⁴.

L'estil del sant Julià remet indefectiblement a l'etapa final de Pere Garcia. En aquest sentit, el sant recorda poderosament al sant Ponç del retaule de Vall-llebrera (cat. 27) (fig. 306), i es detecten igualment ressons dels rostres que veiem als personatges del retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21). Cal descartar, per tant, l'atribució a Espallargues que va efectuar Post i que ha estat seguida per alguns autors fins dates ben properes¹⁴¹⁵. Les similituds d'estil, format, dimensions i daurats que la taula presenta amb un seguit de treballs procedents de Barbastre, permeten especular amb la possibilitat que la taula procedís d'aquell entorn geogràfic i, fins i tot, que pogués compartir origen amb algunes d'elles. Tanmateix, la manca d'informacions sobre la seva entrada al mercat d'art i antiguitats ens impedeix anar més enllà.

¹⁴¹³ Per a les relacions existents entre les tres obres i la filiació amb el taller de Blasco de Grañén, vegeu RUIZ 1999a, 134-136; VELASCO 2005-2006, 94-95. Ha insistit novament LACARRA 2009, 45-50, tot i que sense citar als qui l'havien precedit en l'establiment del vincle.

¹⁴¹⁴ Els exemples que citem s'analitzen i es reproduïxen gràficament a RUIZ-VELASCO 2013, 30-32.

¹⁴¹⁵ POST 1938, 252-253, fig. 78; SOLER D'HYVER 1999, 284. Per a l'atribució a Garcia, vegeu VELASCO 2006a, 34, nota 53; VELASCO 2012a, 57-58, fig. 20.



CAT. 36

DOS COMPARTIMENTS DE RETAULE AMB SANT VICTORIÀ I SANT BENET DE L'ESGLÉSIA PARROQUIAL DE GRAUS

Cronologia: cap a 1470-1485

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides:

Sant Victorià: 142 x 106 cm

Sant Benet: 141,5 x 105,5 cm

Localització: Església parroquial de Sant Miquel Arcàngel de Graus.

Restauracions: no documentades.

Bibliografia: POST 1938, 282-284, fig. 89; ARCO 1942, I, 228-229; DURAN 1957, 144; CAMÓN 1966, 457; ENRÍQUEZ 1974, 102-103; IGLESIAS 1985-1988, II, 95-96; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 192, cat. 595; LACARRA 1993b, 182; LACARRA 1993c, 440; MARÍN 1997b, 114-117; MARÍN 1997c, 118-119; MARÍN 1997d, 120-121; IGLESIAS 2000, 40-43; VELASCO 2002, 98-101; MUR 2003, 369-372; LACARRA 2003d, 336; VELASCO 2006a, 34, nota 53; VELASCO 2012a, 58.

A la sagristia de l'església parroquial de Sant Miquel Arcàngel de Graus es conserva un conjunt de set taules gòtiques vinculades a Pere Garcia i taller. Una d'elles, amb tot, mostra el Calvari i és obra segura del Mestre de Vielha¹⁴¹⁶. Dues més, les que aquí estudiarem i de format més gran, presenten imatges entronitzades de Sant Victorià i Sant Benet. Les altres quatre, segurament pertanyents a un segon retaule executat per Garcia amb àmplia col·laboració del seu taller, estan dedicades a la Passió (cat. 37).

El primer a referir-se a les taules de Graus va ser Post, que les va contemplar a l'església parroquial de Sant Miquel¹⁴¹⁷. Ricardo del Arco les va veure al mateix indret, i va comentar que cinc d'elles, les quatre de la Passió més el Calvari del Mestre de Vielha, procedien «del Santuario de Nuestra Señora de la Peña»¹⁴¹⁸, proper a Graus, sense especificar quin era l'origen del sant Victorià i el sant Benet, que cal deduir, en canvi, que procedien de la parròquia. En tot cas, en un moment donat totes es van agrupar en un muntatge factici a la parroquial, segons demostra alguna fotografia antiga (fig. 343)¹⁴¹⁹. Duran Gudiol s'hi va referir en idèntics termes als expressats per Del Arco¹⁴²⁰, i Lacarra les va donar totes com a

¹⁴¹⁶ VELASCO 2006a, 153-156.

¹⁴¹⁷ POST 1938, 282-284, fig. 89

¹⁴¹⁸ ARCO 1942, 228-229.

¹⁴¹⁹ Vegeu, per exemple, la publicada a MUR 2003, 372.

¹⁴²⁰ DURAN 1957, 144

procedents de l'església de Sant Miquel, a l'igual que Marín¹⁴²¹. En altres ocasions, al referir-se o catalogar les obres de Pere Garcia i el seu cercle, o bé s'han obviat o només s'ha fet esment de les dues més grans¹⁴²².

Com ja hem dit, cal deduir que les de sant Victorià i sant Benet serien originàries de la parroquial, atès que és sabuda la dependència del temple —i de la vila— en aquells anys del monestir benedictí de Sant Victorià de Sobrarb, cosa que justificaria l'advocació de les taules¹⁴²³. Per contra, i com ja hem dit, la resta sembla que procedirien del santuari de Nuestra Señora de la Peña. Malgrat tot, bona part de la historiografia les ha considerat a totes com integrants d'un mateix moble, inclosa la Crucifixió del Mestre de Vielha¹⁴²⁴. És realment difícil que fos així. D'entrada, crida l'atenció que siguin originàries de dues esglésies diferents, circumstància que ens porta a pensar, de moment, en dos retaules diferenciats. Joga a favor del que diem les reduïdes dimensions del Calvari, amb 80 cm d'alçada —tenint en compte que fou retallat— i 87 de base, cosa que obliga a suposar-li un origen desvinculat de les dues principals. Fins i tot, i a la vista de la diferència d'autoria, és ben possible que tampoc compartís procedència amb les quatre taules de la Passió i que formés part d'un tercer retaule del qual és l'única taula conservada. No obstant això, existeix una altra opció: podria tractar-se de la col·laboració de dos pintors en una mateixa obra, però la mà que va executar les taules de la Passió no es correspon amb Espallargues, sinó amb el que considerem taller de Pere Garcia.

Per tot plegat, el més probable és que calgui classificar aquest conjunt de compartiments com a part de tres retaules diferenciats. Un primer executat per Pere Garcia al qual caldria adscriure els compartiments de format més gran amb sant Victorià i sant Benet, que seria originari de la parròquia; un segon al qual devien pertànyer les escenes de la Passió, igualment executat per Garcia, però on la presència del taller es fa més evident; i un tercer dut a terme pel Mestre de Vielha, del qual solament hem conservat el Calvari.

Pel que fa a l'hipotètic retaule del qual van formar el sant Victorià i el sant Benet, hem de deduir que seria un moble de doble advocació del qual els carrers laterals no ens han pervingut, i que molt probablement presentava escenes relatives a la vida d'ambdós sants. Sant Victorià apareix representat de pontifical, abillat amb l'hàbit benedictí i amb atributs

¹⁴²¹ LACARRA 1993, 440; MARÍN 1997b, 114-117; MARÍN 1997c, 118-119; MARÍN 1997d, 120-121.

¹⁴²² GUDIOL 1971, *passim*; CAMÓN 1966, 457.

¹⁴²³ LACARRA 1993, 440; IGLESIAS 2000, 40-43. Segons sembla, l'abat del monestir de Sant Victorià era, a la vegada, rector de Graus (MARÍN 1997b 114).

¹⁴²⁴ Per exemple, IGLESIAS 2000, 40-43.



abacials (fig. 344). Va mitrat i un dels frares benedictins que l'acompanyen li aguanta el bàcul, mentre l'altre li sosté la pàgina d'un llibre obert que el sant mostra amb la mà esquerra. En ell s'hi pot llegir un text de la col·lecta relativa a la seva festivitat: «Omnipotens sempiternus deus qui hodierna die beatissimus confesorem tuum Victorianus eterna gloria decorasti concede propicius ut qui». Al sant se'l representa assegut sobre una mena de banc corregut —similar al que veiem al sant Miquel del retaule de sant Joan de Lleida (cat. 21) (fig. 264) — amb la base decorada amb daurats, entre els quals es llegeix una sentència relativa al seu caràcter intercessor «Sant Victorianus hora p(ro) nobis». Els daurats reapareixen al fons de la taula, a banda i banda d'un dosser tèxtil. Presenten els habituals motius de fulla de card, similars als que hem vist en altres obres del pintor, com el sant Julià del Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 35) (fig. 342). Altrament, a la part dreta de la taula advertim la presència d'una petita reserva per sobre de la qual s'ubicava l'obra de fusteria, i a l'esquerra una segona reserva encara amb més amplitud. A la part baixa de la darrera apareix un àngel que junta les mans en senyal de pregària, la representació del qual devia quedar envoltada per la fusteria d'aquesta mena de muntant. Més a l'esquerra encara resta una petita franja on s'ha representat un àngel absolutament desproporcionat en la llargada del seu cos que sosté un escut heràldic parlant amb les armes de la vila de Graus, uns graons d'escala.

El compartiment amb sant Benet presenta unes característiques idèntiques al que acabem de descriure (fig. 345). Solament varia la representació del sant, que no va de pontifical, sino de frare benedictí. Al llibre també s'ha inclòs un text de la col·lecta de la seva festivitat, en què podem llegir «Omnipotens sempiternus deus qui hodierna die de carnis eductum ergastulo beatissimum confesorem tuum Benedictus subleuasti ad caelum concede quaesumus (...)»¹⁴²⁵. A la base del tron, que no és daurada, la frase «Sant Benet hora pro nobis». Pel que fa a la resta, es repeteixen els elements descrits per al sant Victorià, fins i tot, la presència d'un àngel sostenint l'escut de la vila (fig. 346). El nimbe del sant, efectuat amb la tècnica del pastillatge, presenta més cercles que el de sant Victorià.

El més destacat del conjunt és la vinculació que l'advocació transmet amb el monestir de Sant Victorià de Sobrarb, que era regit per benedictins i del qual va dependre la vila de Graus fins el 1571. Victorià (segle VI) era deixeble i company de sant Benet, i d'aquí la doble titularitat. Era un frare d'origen italià que després d'un periple per França va ser escollit abat pels frares del monestir de San Martín de Asán, que alguns especialistes identifiquen amb el de Sant Victorià

¹⁴²⁵ *The missal* 1896, 82.

de Sobrarb. Les seves relíquies es conservaven al monestir de Sant Martí, des d'on van ser traslladades més endavant al castell de Montearagón i, després, al monestir de Sant Victorià. El culte al sant va rebre un important impuls amb el favor dels reis d'Aragó, i d'aquí que el monestir es convertís en panteó reial. Sobre les relíquies del sant, López Novoa ens diu que es conservaven a la sagristia dins «una arquita de madera sobredorada, cubierta de tafetan blanco, que contenia el báculo, mitra, anillo, guantes y otras vestiduras de san Victorian». El cos del sant es conservava dins una arca de plata en un nínxol de l'altar major, la qual va ser realitzada al segle XVII en substitució d'una medieval en la qual es podia llegir la següent inscripció: «Anno ab incarnatione Domini millesimo ducentesimo primo, Ego Martinus de Estata, Abbas secundus monasterii Sancti Victoriani, hanc arcam fieri feci ob remedium animae meae anno quinto, Regnante Illmo. Rege Petro in Aragone, et in Barchinone»¹⁴²⁶.

Al monestir de Sant Victorià es va conservar fins el 1952 una taula gòtica amb una representació del sant avui conservada a la catedral de Barbastro. Hem de deduir que era el compartiment principal del retaule major del monestir, un conjunt que, per l'estil, va ser executat pel pintor saragossà Martín Bernat. L'obra no està documentada i segons s'ha proposat, hi va treballar cap a 1485-1495¹⁴²⁷. Com s'ha remarcat en múltiples ocasions, la taula de Bernat repeteix el model de sant entronitzat difós per Bartolomé Bermejo a partir del cèlebre Santo Domingo de Silos procedent de Daroca, avui al Museo Nacional del Prado. El més interessant és que el sant Victorià de Pere Garcia palesa un ressò d'aquest model, com veurem si l'acarem amb la taula de Martín Bernat. Malgrat Garcia no va ser completament fidel, hi va incorporar alguns detalls, com la posició frontal del sant, l'obertura de la capa pluvial i el plec a sobre dels genolls, o la presència dels dos frares flanquejant al personatge entronitzat. No sabem si Garcia va inspirar-se directament en la taula de Bernat, o si bé coneixia el model a través de fonts que avui en dia ignorem, potser una «mostra» o model que els promotors del retaule li van poder fer arribar. En qualsevol cas, l'ascendent del monestir sobre la vila i la proximitat geogràfica afavoreixen que sigui la taula de Bernat la que va poder servir de referent per executar la de Graus. Aquesta proposta comporta atorgar una cronologia relativa a la taula de Bernat, que hauria de ser anterior a 1485, la data en què Garcia deixa d'aparèixer als documents.

¹⁴²⁶ HUESCA 1797, 364; DE LA CANAL 1836, 191-202; LÓPEZ 1861, II, 280-301 (esp. 299-300); DURAN 1992a, 7-54; UBIETO 1999, 18-19; SOLANILLA 2002, 125-235; MARTÍN 2004.

¹⁴²⁷ Vegeu la darrera aproximació a l'obra a ORTIZ 2015, 304-305.



No va ser l'únic cop que Garcia va representar al sant venerat al Sobrarb i la Ribagorça. El retrobem en un dels retaules que fins el 1936 es van conservar a l'Aïnsa, el de Sant Bernardí, Sant Llorenç i Sant Vicenç Ferrer (cat. 41) en què, al bancal s'hi va incloure una imatge de Victorià, molt diferent de la que trobem a Graus (fig. 371). A Barbastre també va executar un retaule que li era dedicat, no conservat, però del qual tenim documents que atesten la seva realització cap a 1468 per encàrrec dels representants de la confraria de sant Victorià i destinat a un altar de l'església de Sant Salvador (apèndix documental, doc. 15). Malgrat la gran devoció per sant Victorià que existia a l'Alt Aragó, no hem conservat excessius cicles iconogràfics que ens permetin resseguir amb pas ferm la projecció del seu culte en l'àmbit de les formes artístiques. El cas més singular és el dels compartiments del retaule major del monestir de Sant Victorià de Sobrarb, que a l'igual que la taula de Martín Bernat abans esmentada, van ser traslladats a la catedral de Barbastre el 1952. Aquest compartiments cinccentistes atribuïts a Juan de Madril van executar-se cap a 1518, i avui es trobem muntats juntament amb la taula de Bernat, hostatjats en una maçoneria barroca¹⁴²⁸. Pot esmentar-se també un dels compartiments del bancal del retaule major del monestir de Montearagón, executat per Gil Morlanes el Vell entre 1506-1511, en què es va representar l'escena amb la Prèdica de Sant Victorià¹⁴²⁹.

Un altre aspecte interessant és l'heràldica que campeja en tots dos compartiments, amb l'escut de la vila de Graus (fig. 346). La seva presència ens parla de la més que probable implicació del consell de la vila en l'execució del retaule, malgrat no conservem documents que permetin ratificar-ho. Es tractaria d'un cas similar al del retaule major dels franciscans de Barbastre, en el qual sí hem pogut documentar la intervenció del consell, que va assumir la realització de dos compartiments el 1485. La realització del conjunt de Graus no pot ser gaire llunyana d'aquesta data, atès que l'estil entronca amb treballs procedents de Barbastre que Garcia va haver d'executar en aquells anys, com són els compartiments que hem relacionat, precisament, amb l'encàrrec dels menorets (cat. 34). Es detecten també forts lligams amb els retaules de l'Aïnsa, especialment amb el de Sant Bernardí, Sant Llorenç i Sant Vicenç Ferrer (cat. 41), en el qual trobem personatges amb rostres idèntics i amb volums anatòmics molts similars.

Post va relacionar el conjunt de taules de Graus amb dues mans diferenciades, una primera a la qual atribuïa les dues taules principals, identificada per ell amb Pere Garcia; i una segona

¹⁴²⁸ MORTE 2006, 149-150.

¹⁴²⁹ CARDESA 1996, 35, fig. 16.

que hauria treballat en els compartiments de la Passió (cat. 37) i que relacionava amb un col·laborador del mestre. El professor nord-americà adscribia aquests altres compartiments al mateix retaule que els de sant Victorià i sant Benet, potser perquè ignorava que les de la Passió procedien del santuari de la Penya¹⁴³⁰. Quant a l'estil, a les taules més grans observava concomitàncies amb algun dels retaules de l'Aïnsa, i també hi trobava els característics rostres arrodonits de Garcia, o altres més arquetípics que apareixien en obres anteriors, com el sant Vicenç Ferrer de Cervera (cat. 13) (fig. 218), que troba paral·lels perfectes en els personatges de Graus (figs. 347-348). La qualitat del mestre de Benavarri s'intueix en aquests rostres, especialment en els dels frares que flanquegen les imatges principals. No cal dir que el tipus de representació que trobem a cada taula rememora alguna de les que veiem a sant Joan de Lleida com, per exemple, el compartiment de sant Joan Evangelista (fig. 263), que respon a un tipus de sant entronitzat d'aparença similar. Després de Post, han estat diversos els especialistes que han vinculat els compartiments amb Pere Espallargues, tot i que equívocament a la vista dels estilemes¹⁴³¹. Lacarra les veia obra de Garcia i vinculades a la seva darrera etapa productiva, quan apareix documentat a Barbastre. Tanmateix, va considerar que podien agrupar-se amb les dedicades a la Passió¹⁴³².

¹⁴³⁰ POST 1938, 282-284.

¹⁴³¹ DURAN 1957, 144; IGLESIAS, 1985-1988, II, 95-96; IGLESIAS 1999, 320; IGLESIAS 2000, 40-43; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 192, cat. 595.

¹⁴³² LACARRA 1993b, 182; LACARRA 2003d, 336; LACARRA 2006b, 171.



CAT. 37

QUATRE COMPARTIMENTS DE RETAULE DEDICATS A LA PASSIÓ PROCEDENTS DEL SANTUARI DE LA PEÑA DE GRAUS

Cronologia: cap a 1470-1485

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides:

Sant Sopar: 73 x 55 cm

Oració a l'hort: 71 x 57 cm

Flagel·lació: 71,5 x 49,5 cm

Plany sobre el Crist mort: 73 x 57,5 cm

Localització: Església parroquial de Sant Miquel Arcàngel de Graus.

Restauracions: no documentades.

Bibliografia: POST 1938, 282-284, fig. 89; ARCO 1942, I, 228-229; DURAN 1957, 144; CAMÓN 1966, 457; ENRÍQUEZ 1974, 102-103; IGLESIAS 1985-1988, II, 95-96; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 192, cat. 595; LACARRA 1993b, 182; MARÍN 1997b, 114-117; IGLESIAS 2000, 40-43; VELASCO 2002, 98-101; MUR 2003, 369-372; VELASCO 2006a, 34, nota 53; VELASCO 2012a, 58.

Com ja hem vist en ocupar-nos dels compartiments de sant Victorià i sant Benet de l'església parroquial de Graus (cat. 36), allà mateix es conserven quatre taules dedicades a la Passió, de format més petit, que corresponen a un segon retaule que Pere Garcia va executar per a la vila, en aquest cas destinat al santuari de Nostra Senyora de la Peña. És molt possible que formessin part d'un bancal o predel·la. La separació en dos conjunts diferenciats ve donada per la tradició que atorga un origen diferent a aquestes taules¹⁴³³, juntament amb el Calvari atribuït al Mestre de Vielha, que també procedeix de l'esmentat santuari i que, molt probablement, seria l'única resta conservada d'un tercer retaule.

El primer compartiment mostra el Sant Sopar (fig. 349), a partir d'un model compositiu que segueix fil per randa el que el pintor va utilitzar a la taula de la col·lecció Lladó (cat. 23) (fig. 299). Les similituds entre una i altra obra són molt grans, repetint-se tota una sèrie de detalls que les agermanen per complet. Com hem pogut veure en l'exemple citat, l'escena s'organitza a partir d'una taula rodona al voltant de la qual s'asseuen els apòstols. L'estança s'estructura de la mateixa forma, amb un cortinatge al fons i un dosser darrera la figura de Crist. Es repeteixen, fins i tot, detalls com el del nimbe negre de Judes, o la disposició dels aliments a

¹⁴³³ Ho esmenta per primer cop ARCO 1942, I, 228-229, tot i que la historiografia posterior sembla no fer-se ressò d'aquest origen diferenciat.

sobre de la taula. No cal dir que les connexions valencianes —amb obres del pintor Joan Reixac— que allà posaven de manifest, aquí poden novament treure's a col·lació.

L'Oració a l'hort mostra la segona temptació de Crist, és a dir, el moment en què mentre resava a Getsemaní, va ser temptat pel diable (fig. 350). Jesús apareix agenollat, pregant, i se li apareix un àngel que duu la creu del martiri i un calze, clara metàfora de la Passió. L'episodi transcorre a cel obert, en un entorn natural farcit de vegetació i amb alguns accidents geogràfics. Cap al mig de la composició pot veure's la porta de l'hort, de la qual sorgeix un camí pel qual arriba una munió de soldats i gent diversa encapçalats per Judes, el traïdor, a qui es distingeix pel seu nimbe negre. La línia de l'horitzó és força elevada i deixa poc espai per a la representació del cel, executat amb una de blanc a blau amb núvols protuberants. A primer terme, asseguts a terra, els tres deixebles predilectes dormen plàcidament. Pere, Joan i Jaume mostren una actitud que els Evangelis justifiquen per la ingesta de beguda i menjar durant el Sant Sopar, que va fer que es quedessin adormits mentre Jesús pregava¹⁴³⁴. L'episodi troba suport textual a l'evangeli de Lluc (Lluc 22, 39-46), tot i que també parlen del succés Marc i Mateu (Marc 14, 32-42; Mateu 26, 36-46). La correspondència amb el text de Lluc la veiem en el fet que Jesús aparegui pregant agenollat i amb les mans juntes —Marc i Mateu comenten que resava estirat a terra—, però sobretot en la presència de l'àngel, ja que Lluc és l'únic que el menciona.

L'escena representada per Garcia s'adiu completament a un model que circulava amb profusió a la Corona d'Aragó durant el segle XV¹⁴³⁵. De la mateixa forma que el Sant Sopar remet a l'entorn valencià i, en concret, al pintor Joan Reixac, l'Oració a l'hort troba també un interessant paral·lel en un dels compartiments d'una predel·la dedicada a la Passió atribuïda al darrer, conservada al Museu de Belles Arts de València¹⁴³⁶. Hi veiem una composició semblant, i es repeteixen detalls com el de la porta de l'hort, que té una estructura similar. Trobem, fins i tot, la presència de Judes amb nimbe fosc guiant als soldats. No és l'única obra de Reixac que podria esmentar-se aquí, ja que altres amb el mateix tema presenten concomitàncies

¹⁴³⁴ La seva presència es demanava a la capitulació signada el 7 de febrer del 1500 entre els jurats de la vila de Cocentaina (València) i el pintor de Xàtiva Antoni Cabanyes per l'execució de les pintures del bancal, guardapols, tabernacle i altres parts del retaule major «de la Intemerada Verge Maria de la Sglesia de Cocentayna»: «(...) sera pintada la oració del ort ab sent Pere, sent Jacme e sent Joan, tan devotament com puixa estar» (CERVERÓ 1971, 26).

¹⁴³⁵ I també en entorns forans. Ho veiem en una miniatura del Psaltiri-llibre d'Hores Pembroke del Philadelphia Museum of Art (acc. núm. 45-65-2, fol. 27v), executat a Bruges cap a 1465-70 (MALLOW 2002, 884, fig. 14a).

¹⁴³⁶ GÓMEZ 2001j, 242-243.



interessants amb la de Graus. És el cas, per exemple, d'una taula amb el mateix tema subhastada el 2002 a Christie's (Londres)¹⁴³⁷.

A la taula de Graus, el grup format per Crist i l'àngel sembla derivar de la representació de Blasco de Grañén al retaule d'Anento¹⁴³⁸. Trobem també personatges similars en un dels compartiments del bancal del retaule de Son, un projecte executat en col·laboració entre Pere Espallargues i el Mestre de Son —l'Oració a l'hort correspon al segon¹⁴³⁹—, en què veiem que l'àngel també li porta a Crist la creu i el calze. Encara a l'Aragó, pot esmentar-se un dels compartiments de Martín Bernat conservats a la col·lecció Godia servada al Conventet de Pedralbes (Barcelona)¹⁴⁴⁰, en el qual ambdós personatges entronquen amb els de Graus en el marc d'una composició que, en línies generals, respon a un model similar.

La Flagel·lació mostra a Crist al mig de la composició, tot i que desplaçat un xic a l'esquerra perquè la taula va ser serrada per aquell costat (fig. 351). Aquesta dràstica intervenció va fer que del botxí d'aquella banda solament en conservem mig cos. Jesús, que apareix lligat a la columna a l'alçada dels canells i els turmells, és fuetejat per un segon botxí i efectua una lleu torsió del cos cap a la dreta de l'espectador, la qual esdevé conseqüència del cop que està rebent en aquell precís instant. Va abillat únicament amb un perizoni, i duu un nimbe daurat amb quatre cercles concèntrics que, a la seva part més interior, mostra decoracions punxonades idèntiques a les de la resta de compartiments. Pel que fa als dos soldats, no van abillats com a tals, sino que duen indumentària civil. Un d'ells presenta una mena de gipó de doble color, un aspecte que segurament reforça la seva negativitat¹⁴⁴¹. La composició es completa amb la presència d'un quart personatge que apareix a la part dreta, mig amagat darrere d'una porta. Va abillat luxosament i ostenta una llarga barba blanca, elements que ens porten a identificar-lo amb un summe sacerdot. La seva presència ens parla de qui va ser el culpable del turment de Jesús, el poble jueu¹⁴⁴².

S'ha de remarcar que l'acció transcorre en una habitació tancada, en la qual destaca un paviment enrajolat que imita les produccions de Manises-Paterna quatrecentistes, i un petit banc, al fons, amb calats de filiació gòtica. Aquests elements han estat tractats amb una

¹⁴³⁷ *Old Masters* 2002, 105, cat. 86. La mateixa taula es publica a POST 1935, 106, fig. 37.

¹⁴³⁸ LACARRA 2004a, 114, fig. 43.

¹⁴³⁹ VELASCO 2011, 147, fig. 61.

¹⁴⁴⁰ PUIG-OBÓN 2001, 90-91.

¹⁴⁴¹ Sobre aquest tipus d'indumentària i les seves connotacions negatives, vegeu PASTOUREAU 1991; MELLINKOFF 1993, I, 3-31.

¹⁴⁴² La seva presència també la trobem al compartiment respectiu del retaule de Son (VELASCO 2011, 150, fig. 63)

voluntat de representació en perspectiva, encara que amb un resultat no gaire satisfactori. El paradigma de les mancances del pintor en aquest àmbit és l'estructura de coberta de l'estança, amb un teginat senzill que, a la part davantera, es lliura a un doble arc que recolza sobre la columna en què Crist es troba lligat. Aquest detall segueix una tradició ben consolidada des de finals del segle XIV, com ho podem veure a la Flagel·lació del retaule d'Alpont (València), atribuïda a Gherardo Starnina, i en una obra que segueix directament a l'anterior, l'escena homònima del retaule de Nostra Senyora de Gràcia i els grans mestres de Montesa (Palau Arquebisbal de València-Museo Nacional del Prado), d'Antoni Peris. Durant tot el segle XV, el detall es va difondre àmpliament entre els repertoris emprats pels pintors arreu de la Corona d'Aragó.

El darrer dels compartiments mostra el Plany sobre Crist Mort (fig. 352). La composició la centre el cos inert de Crist, que sembla surar en l'aire més que no pas recolzar-se sobre els genolls de Maria. Ella apareix al bell mig de la composició, darrere del cos del seu fill; amb la mà esquerra el toca, mentre se'n duu l'altra al pit en senyal de dolor. La flanquegen dues santes dones, que també efectuen gestos de contrició. Al cap i als peus de Crist s'emplacen sant Joan Evangelista i la Magdalena, mentre que als extrems, dempeus, apareixen Josep d'Arimatea i Nicodem —amb nimbes poligonals que els associen a l'Antiga Llei— sostenint les eines que han fet servir per davallar Jesús de la creu, en la qual encara es recolzen les escales. Al fons s'intueix una ciutat emmurallada, i s'ha representat un cel amb núvols protuberants.

A diferència del que s'ha dit habitualment, cal indicar que allò que aquí es mostra no és la Pietat, que acostuma a ser protagonitzada només per Jesús i la Maria dolorosa, sino el Plany, un moment immediatament posterior al Davallament i anterior a l'Enterrament que no apareix recollit als evangelis canònics¹⁴⁴³. La relació seqüencial amb aquests dos episodis justifica que sigui protagonitzat pels mateixos personatges. Els seus orígens s'ha situat a Bizanci al segle X, però a l'Europa occidental el moment àlgid de difusió d'aquesta iconografia es va viure a finals del segle XV i inicis de la centúria següent. En un principi eren Josep d'Arimatea i Nicodem els qui acompanyaven Maria, Crist i sant Joan, però ràpidament s'hi van incorporar les santes dones amb la Magdalena, que van atorgar més dolor i patetisme a l'episodi. Textualment, l'escena parteix del que es diu a l'Evangeli de Nicodem però, més endavant, les fonts que

¹⁴⁴³ SCHILLER 1971, I, 174 i ss.



tindran major incidència sobre la pietat popular i les formes artístiques seran la *Vita Christi* de Ludolf de Saxònia i, sobretot, les *Meditationes* del Pseudo-Bonaventura¹⁴⁴⁴.

La mística del segle XIV va conrear una idea que tindria gran fortuna en el món devocional del moment, la de la Passió paral·lela que va protagonitzar Maria mentre es martiritzava el seu Fill. El moment màxim de dolor es produeix quan Josep d'Arimatea i Nicodem baixen el cos de Crist de la creu i el dipositen als braços de la Mare, que el contemplarà per darrer cop abans que rebí sepultura. Aquest tipus d'imatges en les quals el dolor matern va de la mà del mal patit per Jesús a la Passió eren especialment adients per pràctiques devocionals de tipus més intimista, i que esclataran de forma definitiva amb la *devotio moderna*. Representacions com la de Graus esdevenien, per tant, la plasmació pictòrica de quelcom que la literatura devocional havia contribuït a difondre dins l'imaginari popular.

Entre els paral·lels que poden esmentar-se, trobem alguns exemples valencians de finals del segle XV, regió on sembla que aquesta iconografia va tenir un èxit especial arran de la implantació de les noves formes flamenques a partir de 1440-1450. El més interessant ve donat per una taula del Museu Arxiprestal de Santa Maria de Morella atribuïda a Nicolau Falcó, amb lligams compositius especialment manifestos. Fins i tot, el personatge de la dreta allarga la mà de la mateixa forma que ho fa el de Graus, un detall que obliga a pensar en l'existència d'un model comú que circula, amb variants, per la Corona d'Aragó. Poden esmentar-se també dues taules anònimes, igualment valencianes i de les acaballes del quatre-cents, molt semblants en l'esquema representat¹⁴⁴⁵. Dins l'àmbit de l'escultura, Alejo de Vahía va ser un dels mestres castellans que més van contribuir a la difusió de l'episodi, amb grups escultòrics com el que va efectuar cap a 1505-1510 per al retaule de Bolaños de Campos (Valladolid)¹⁴⁴⁶.

Formalment, Post ja va posar de manifest les diferències de qualitat existents entre els compartiments amb sant Victorià i sant Benet (cat. 36) i els dedicats a la Passió, que ell considerava com a possibles taules de la predel·la del mateix conjunt. Hi veia la intervenció d'un col·laborador que, estilísticament, trobava ressò en alguns personatges del retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21)¹⁴⁴⁷. Certament, determinats personatges de les taules de Graus recorden als del conjunt lleidatà, com el botxí d'esprimatxada figura que flagel·la Crist, que

¹⁴⁴⁴ ANDRÉS 1996, 356; YARZA 2001c, 82-83.

¹⁴⁴⁵ Sobre la difusió de l'episodi en el context valencià del moment, vegeu GÓMEZ 2001d, 81-89, amb multitud d'exemples, entre ells, els tres que hem citat aquí (pàg. 87, figs. 95-97).

¹⁴⁴⁶ YARZA 2001d, 194-197.

¹⁴⁴⁷ POST 1938, 284. Se'n fan ressò de la diferenciació estilística LACARRA 1993b, 182; IGLESIAS 2000, 40-43; VELASCO 2002, 98-101; VELASCO 2012a, 58.

s'assembla al músic de la decapitació del Baptista (fig. 260). No cal dir que els apòstols del Sant Sopar són èmuls dels que apareixen a la taula amb el mateix tema de la col·lecció Lladó (fig. 299), mentre que la Magdalena del Plany recorda poderosament a la partera que sosté el Baptista acabat de néixer al retaule de Sant Joan (fig. 257), o a la Maria de l'Anunciació de Montanyana (cat. 22) (fig. 278). El Nicodem o Josep d'Arimatea del Plany, de llarga barba grisa i partida, presenta un tipus de cap que retrobem també en diferents personatges del conjunt lleidatà com, per exemple, en el personatge de l'extrem esquerre de la Nominació del Baptista (fig. 258), o al Zacaries de l'escena en la qual se li anuncia la paternitat (fig. 255). Altrament, a l'escena del Baptisme de Crist (fig. 259) es representen uns rostres que ens recorden els dels compartiments amb sant Benet i sant Victorià (figs. 344-345), amb uns trets fisonòmics molt similars en el cas de Crist i sant Joan. El del Baptista recorda, molt clarament, també el del Crist de l'Oració a l'Hort de Graus (fig. 350).

Les similituds apuntades demostren que aquestes taules van ser realitzades en un moment molt avançat de la trajectòria del pintor, segurament després d'haver treballat a Lleida i en el mateix moment que ho va fer a la zona de Barbastro, no gaire lluny de la data d'execució del retaule de la Graus (cat. 36), i del petit retaule destinat a l'església de La Puebla del Mon o Portaspana (cat. 38), al mateix municipi. Això segurament ens situa en un lapse poc anterior a 1480-1485.



CAT. 38

RETAULE DE LA MARE DE DÉU, SANT FABIÀ I SANT SEBASTIÀ PROCEDENT DE L'ESGLÉSIA DE PORTASPANA (ABANS A LA PUEBLA DEL MON, GRAUS)

Cronologia: cap a 1470-1485

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: 183 x 166,5 cm

Localització: Museu de Lleida: diocesà i comarcal (ingrés per adquisició el 1899; inv. 26-27).

Restauracions: CRBMC, 1997.

Bibliografia: *Boletín* 1899, 101; ARMENGOL 1933b, 86-87; ARMENGOL 1935, 36, cat. 240; SARALEGUI 1936, 112; POST 1938, 306-308; GUDIOL 1971, 81, cat. 221; TARRAGONA 1987, 329; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 193, cat. 601, fig. 959; ALCOY 1993e, 101-102, cat. 145; BERLABÉ 1999, II, fitxa 184; VELASCO 2006a, 34, nota 53; BERLABÉ 2009, I, 88 i 274; BERLABÉ-PUIG 2009, 174; VELASCO 2012a, 60.

Aquest retaule va ingressar al fons de l'antic Museu Diocesà de Lleida el 1899 procedent de Portaspana, un llogarret avui abandonat dins el municipi de Graus¹⁴⁴⁸. En el moment d'ingrés, al llibre de comptes de Secretaria de Cambra, amb data 10 de març d'aquell any, es va anotar un pagament de 25 pessetes al rector de Portaspana «(...) por un altar pequeño para el Museo procedente de la filial Puebla de Mon 25 pesetas»¹⁴⁴⁹. Això indica un origen primigeni en un altre indret, i que en un moment donat el conjunt hauria estat traslladat a Portaspana. Sembla que en aquesta nova ubicació és on el va veure el bisbe Josep Meseguer el 1895, coincidint amb una visita pastoral a Capella i Portaspana, i així ho va anotar al seu dietari personal amb data de 16 de juliol: «Se podrá mandar un altar gótico muy estropeado al museo y a Portaspana otro de renacimiento que hay»¹⁴⁵⁰.

Al compartiment principal del conjunt trobem a la Mare de Déu i el Nen, com si estessin entronitzats (fig. 353). Hi manca el tron, però advertim una base de fusta i un coixí sobre el qual s'asseu Maria. Ella, que va coronada com a reina del cel, vesteix una túnica i un mantell de vistoses decoracions que imiten el motiu de la carxofa, habitual en els teixits de seda i els velluts contemporanis. És el mateix tipus de decoració que trobem al dosser tèxtil de la part posterior i que es perllonga per sobre del seu cap, a manera de dosser. Darrere, apareix un ampit arquitectònic per sobre del qual localitzem uns xipresos i un cel blau. Maria sosté amb la mà dreta una rosa, de forma similar a com ho veiem en una taula —segurament d'origen

¹⁴⁴⁸ Així s'anota a *Boletín* 1899, 101; BERLABÉ 1999, II, fitxa 184.

¹⁴⁴⁹ BERLABÉ 2009, I, 88.

¹⁴⁵⁰ BERLABÉ-PUIG, 174.

valencià, per la influència de Joan Reixac— de l'antiga col·lecció Muntadas¹⁴⁵¹. Els daurats dels nimbes, a diferència d'altres obres del mateix període, no presenten la tècnica del pastillatge de guix, sinó que es decoren a partir de motius punxonats. Al cim, que és de forma mitrada¹⁴⁵², hom pot veure la Crucifixió rematant el conjunt, amb sant Joan i la Mare de Déu asseguts flanquejant a Crist, en el marc d'una composició on també destaca la ciutat emmurallada del fons. L'episodi del Gòlgota s'ha representat d'acord amb un esquema ben conegut en la trajectòria del pintor, i que hem vist a Tamarit de Llitera (cat. 8) (fig. 186). El mateix model el retrobarem als retaules de l'Aïnsa (cat. 39-41).

Al carrer lateral esquerre hi ha una representació de cos sencer de sant Fabià. Va de pontifical, nibat i amb la tiara de tres corones, duent el raspall de pues de ferro del martiri i la creu. La decoració de la capa pluvial, a base de vermells i daurats, és similar a la del dosser que hi ha al compartiment principal. Apareix emplaçat dins un espai similar al de la Maria i el Nen, però s'hi ha afegit un paviment amb rajola que imita les de Manises-Paterna. També hi ha un ampit arquitectònic, tot i que molt més baix que el del compartiment central. Aquest element presenta la mateixa alçada que el del compartiment que li fa *pendant*, amb la qual cosa s'aconsegueix un efecte simètric. Sobre d'aquest element reposa un dosser de color fosc que ocupa tot el fons de la taula en alçada, però no en amplada. Just a l'altra banda localitzem a sant Sebastià, que acostuma a fer parella amb Fabià perquè la seva festivitat se celebrava el mateix dia. Va nibat, abillat com a cavaller i sosté l'arc i la fletxa del martiri, i duu, a més, un elegant bonet de vellut, força allargassat. Sobre de l'ampit recolza un dosser de color ataronjat, amb motius que també imiten els coneguts com «de la carxofa».

El bancal, que sobresurt dels extrems del cos principal del retaule, es troba dividit en cinc cases o compartiments. Al central hi ha una *Imago Pietatis* de Crist emergint del sepulcre amb les nafres de la Passió i envoltat dels *Arma Christi*. El flanquegen la Maria, dolorosa, i sant Joan Evangelista, segons l'esquema que hem vist en altres retaules de Garcia i el seu taller. A la resta de cases del bancal no s'han representat parelles de sants, com és habitual, sino sants i santes isolats, de tres quarts. D'esquerra a dreta, trobem a sant Francesc d'Assís, sant Blai, sant Joan Baptista i santa Caterina (figs. 354-355). Tots duen els respectius atributs martirials, i van acompanyats de filacteris que els identifiquen i en els quals s'invoca al seu poder intercessor («[...] ora pro nobis»).

¹⁴⁵¹ POST 1938, 598, fig. 228.

¹⁴⁵² És la mateixa morfologia que presenta un Calvari del Museu de Terrassa (cat. 48).



Per sobre de cada compartiment de la predel·la destaca l'obra de fusteria daurada amb motius de traceria del tipus de «vesica piscis». Es conserven també alguns dels pinacles que separaven les cases. En canvi, ha desaparegut el treball de fusteria corresponent al cos superior del conjunt, on també devien haver-hi pinacles als espais que separen els carrers. A la part superior del Calvari hem conservat l'empremta d'una traceria de fusta avui desapareguda. Deduïm, igualment que el conjunt el resseguia externament un guardapols, que tampoc ens ha pervingut¹⁴⁵³.

L'estructura i format del retaule remet directament a un altre conservat al Museu de Lleida, el de Sant Ponç, la Mare de Déu i Sant Macari originari de Vall-llebrera (cat. 27) (fig. 306), que també presenta triple advocació, però que a diferència d'aquest es va concebre com una sola taula, incloent la predel·la, formada per diferents posts. El de Portaspana-La Puebla del Mon, en canvi, té dues parts diferenciades, el cos superior del conjunt i el bancal.

La qualitat de l'obra és superior a la de la majoria que incloem en l'etapa final de García, a l'igual com passa amb els compartiments de sant Victorià i sant Benet de l'església de Graus (cat. 36), amb l'esmentat retaule de Vall-llebrera, o amb els compartiments de sant Sebastià i sant Policarp del Museo Nacional del Prado (cat. 44). Es fa molt evident si acarem aquestes obres, en les quals el mestre principal concedeix poc espai a col·laboradors, amb treballs propers, com els compartiments de la Passió de la parròquia de Graus (cat. 37), o la predel·la de Saidí (cat. 31). Hi veiem un dibuix ferm i segur, i malgrat la pèrdua de qualitat respecte a treballs anteriors, no es detecta l'apressament ni la manca de delicadesa dels rostres dels personatges que veiem en aquestes obres de menor qualitat.

El més interessant d'aquesta obra, en la recerca de paral·lels, és que el sant Fabià comparteix model amb un treball posterior del Mestre de Vielha (Barcelona, col·lecció particular) (fig. 112)¹⁴⁵⁴. S'evidencia, així, que García el va transmetre al seu deixeble, a qui proposem identificar amb el seu suposat fill, Bartomeu. La relació entre una i altra obra és absoluta, no havent-hi cap espai per al dubte quant a la derivació de la segona en relació a la primera. Ens trobem davant un argument més que reforça els lligams entre García i el Mestre de Vielha, que cal afegir als que hem desenvolupat al referir-nos a la Presentació al Temple de Montanyana, igualment copiada pel pintor anònim en una obra seva (fig. 90).

¹⁴⁵³ La desaparició d'aquest element també va ser remarcada per ALCOY 1993e, 101 en base a la major amplada de la predel·la en relació al cos central.

¹⁴⁵⁴ VELASCO 2006a, 207-208, fig. 57.

D'altra banda, el rostre de sant Fabià és absolutament concomitant amb el del sant Martí d'un dels compartiments de predel·la de Canet de Mar (cat. 34) (fig. 332), un paral·lel que pot aportar una dada significativa a l'hora de fixar la cronologia del conjunt que aquí analitzem, si és que realment les taules de Canet són restes del retaule executat per Garcia entre 1482 i 1485 per als franciscans de Barbastre. Això podria indicar que, per aquelles dates, el de Benavarri abordava projectes de dos formes diferents, alguns sense comptar gaire amb col·laboradors i intervenint ell directament, i altres en què delegava en auxiliars que li ajudaven a satisfer aquells treballs que, per la seva naturalesa més important, no podia executar ell sol. Sobre l'atribució del retaule a Garcia, la historiografia ha fluctuat al llarg dels anys. En un principi es va relacionar amb ell o el seu taller¹⁴⁵⁵, però més endavant l'obra es va traspasar al catàleg de Pere Espallargues¹⁴⁵⁶. Un cop delimitat el catàleg d'aquest pintor al conjunt d'obres encapçalat pel retaule d'Enviny, el retaulet de Portaspana-La Puebla del Mon va tornar a integrar-se entre les produccions del de Benavarri¹⁴⁵⁷.

¹⁴⁵⁵ SARALEGUI 1936, 112; POST 1938, 306-308; GUDIOL 1971, 81, cat. 221; TARRAGONA 1987, 329.

¹⁴⁵⁶ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 193, cat. 601, fig. 959. Després de l'atribució a Espallargues, a Alcoy va retornar al plantejament inicial en d'adscriure-la al taller de Pere Garcia (ALCOY 1993e, 102).

¹⁴⁵⁷ VELASCO 2006a, 34, nota 53; VELASCO 2012a, 60.



CAT. 39

RETAULE DE SANTA ANNA DE L'ESGLÉSIA DE SANTA MARIA DE L'AÏNSA

Cronologia: cap a 1470-1485

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: desconegudes

Localització: desaparegut.

Restauracions: les imatges antigues demostren que el retaule va patir importants repintats, segurament com a conseqüència de les pèrdues ocasionades per una mala conservació. S'intueixen especialment al compartiment principal i al guardapols.

Bibliografia: LÓPEZ 1861, II, 211; SARALEGUI 1936, 112; POST 1938, 286, fig. 92; ARCO 1942, I, 263, II, figs. 644-645; BAGUÉ-PETIT 1956, 383; ALBAREDA-BLASCO 1957, 26; RÉAU 1955-1959, II/2, 288; CAMÓN 1966, 457; GUDIOL 1971, 81, cat. 227; IGLESIAS 1985-1988, I, 89; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 192, cat. 593; PASTOUREAU 1995, 47, nota 2; IGLESIAS 1999, 319; LACARRA 2003d, 336; VELASCO 2003, 288; VELASCO 2006a, 34, nota 53; VELASCO 2012, 58.

Fins el 1936 en diferents capelles del claustre de la col·legial de Santa Maria de l'Aínsa es van conservar tres retaules obrats per Pere Garcia i el seu taller. Sembla que el primer esment a aquests conjunts —força genèric, dit sigui de pas—, el va fer López Novoa el 1861 quan va comentar que «Son tambien notables los claustros y la torre que se hallan adjuntos á la iglesia: los primeros por las pinturas antiquísimas y dorados de los altares que tienen, en que han parado la atencion personas inteligentes (...)»¹⁴⁵⁸. L'aïllament de la vila en aquells anys al Pirineu aragonès va fer que els següents esments no apareguin fins la publicació dels estudis de Saralegui, Post i Del Arco, dels quals l'historiador valencià va ser el primer en proposar l'atribució de tots tres retaules a Pere Garcia¹⁴⁵⁹. Malauradament, i a l'igual que la resta del mobiliari litúrgic d'aquesta important col·legiata pirinenca, els tres retaules van ser destruïts durant els aldarulls bèl·lics de la Guerra Civil Espanyola.

El primer dels retaules estava dedicat a la mare de Maria i, com ja va advertir Post, es trobava profundament repintat¹⁴⁶⁰. Ocupava una de les capelles del claustre, la qual segurament cal identificar amb la de santa Anna que es documenta en una visita pastoral de 1559. Curiosament, en aquella data era beneficiat «mossen Miguel García, que vive en

¹⁴⁵⁸ LÓPEZ 1861, II, 211.

¹⁴⁵⁹ «Florecieron éstos por Aragón y la vecina Lérida, donde quedan obras suyas y de su círculo: Colegiata de Aínsa (retablos de San Bernardino; Santa Ana; San Vicente Mártir) (...)» (SARALEGUI 1936, 112). Cfr. POST 1938, 286, fig. 92; ARCO 1942, I, 263, II, figs. 644-645. Estranyament, Ricardo del Arco no menciona el retaule de Santa Anna en la seva descripció dels retaules de l'Aínsa del 1915 (ARCO 1915, 412-413), mentre que sí esmenta els de sant Bernardí i sant Vicenç (cat. 40-41).

¹⁴⁶⁰ POST 1938, 286.

Benabarre»¹⁴⁶¹, un personatge que compartia cognom i localitat de residència amb el nostre pintor.

Per a l'estudi del moble posseïm diferents fotografies antigues que ens permeten una aproximació integral al seu estil i el seu programa iconogràfic (figs. 356-357)¹⁴⁶². El retaule es trobava dividit en tres carrers, el central més ample que els laterals. El compartiment central el presidia una representació de l'Anna Triple, amb santa Anna, la Mare de Déu i el Nen, acompanyats de dos àngels abillats com a diaques. Santa Anna s'asseia sobre un tron amb dossier posterior i el compartiment presentava daurats al fons. Les imatges antigues mostren que aquest compartiment havia estat molt castigat pel pas del temps, amb abundants pèrdues i repintats que desvirtuaven l'estil original del mestre (fig. 358). La composició era idèntica a la de la taula amb el mateix tema de Santa Clara de Barbastre (cat. 33) (fig. 323), com ho demostren les múltiples coincidències que es detecten entre una i altra obra. És molt evident que per a l'execució de totes dues es va partir d'un mateix model iconogràfic. Just a sobre hi havia la representació de la Crucifixió, d'acord al model ja descrit en el cas del retaule de Tamarit de Llitera (cat. 8) (fig. 186) i que retrobarem al Calvari del Museu de Terrassa (cat. 48) (fig. 386), amb la Maria i el sant Joan asseguts i amb dos accidents geogràfics a banda i banda. Destaquen els daurats del fons de la taula, amb una mena de formes estrellades força atípiques en la producció del mestre, i que recorden els motius que hi havia al també desaparegut retaule de Santa Caterina de Benavarri (cat. 25) (fig. 302).

El carrer lateral esquerre mostrava, a dalt, l'Expulsió de Joaquim i Anna del Temple, d'acord al model emprat pel pintor en altres retaules com el de Montanyana (cat. 22) (fig. 274), tot i que amb l'afegit de l'Anunci a santa Anna al fons del compartiment (fig. 359). Al nivell inferior es localitzava l'Abraçada davant la Porta Daurada, que igualment segueix un esquema típic en les obres de Garcia i que retrobem a Peralta de la Sal (cat. 20) (fig. 245), Montanyana (fig. 275) i en una taula fa anys conservada en una col·lecció particular d'Esplugues de Llobregat (cat. 42) (fig. 374). Els lligams són especialment evidents amb aquesta darrera, tot i que aquí el servent de Joaquim duu el corder a les espatlles que també trobem a Montanyana. A destacar que al fons de la composició s'hagi afegit l'Anunci a Joaquim, que no apareixia en els altres casos esmentats.

¹⁴⁶¹ CONTE 1980, I, 96.

¹⁴⁶² IAAH, clixés Mas C-18514, Mas C-18515 i Mas C-18516; AHPZ, fons Juan Mora Insa, clixé 2914; FDPH, fons Ricardo del Arco y Garay, clixés ARCO/0039 i ARCO/0023.



El cicle continuava a la part superior del carrer lateral dret amb el Naixement de la Mare de Déu, que presenta l'interès de mostrar-se invertit respecte a la resta d'obres conegudes del pintor (fig. 360). Tornem a trobar el mateix tipus de llit, les parteres que serveixen aliments i beguda a Anna, així com les que atenen i embolcallen a la Mare de Déu davant un brasero de ferro forjat. Novament, el paral·lel més clar el trobem a Montanyana (fig. 277), però també poden citar-se els casos de Benavarri, Peralta de la Sal i una taula de col·lecció particular (cat. 43) (figs. 172, 246 i 375). Al compartiment inferior apareix l'escena més peculiar de tot el cicle, la inclusió de la qual suposa tota una raresa iconogràfica, com més endavant veurem. Es tracta del miracle de Jesús i les teles tenyides, en què veiem a un jove Crist, imberbe, dins un obrador de tintoreria amb dos grans cossis en què tres operaris tenyeixen teles.

La predel·la del retaule tenia una aparença peculiar. Es trobava dividida en cinc cases, però no presentava la iconografia habitual dels retaules del pintor. Les parelles de sants només apareixien als compartiments dels extrems, al de l'esquerra, sant Miquel i un sant bisbe que no podem identificar, i al de la dreta santa Bàrbara i sant Antoni Abat. Tots van ser representats de tres quarts, davant ampits arquitectònics i amb els atributs habituals. L'excepció és sant Antoni Abat, que apareix acompanyat d'un filacteri amb una inscripció que la qualitat de les fotografies no permet transcriure. El compartiment central del bancal mostrava la Missa de Sant Gregori (fig. 361)¹⁴⁶³, un tema que no retrobem en cap altra obra de Garcia i que aquí va substituir la tradicional representació del Crist de la Passió amb els *Arma Christi*. Flanquejant aquest episodi, trobem la Flagel·lació de Crist i el Plany sobre el Crist mort, dos episodis que tampoc acostumen a ocupar aquest emplaçament en els seus retaules. La composició del Plany és absolutament concomitant amb la de Graus (cat. 37) (fig. 352).

El conjunt presentava un interessant treball de fusteria que les fotografies demostren que només s'havia conservat parcialment. Hi trobàvem els habituals pinacles que separaven les cases del bancal, les cresteries que remataven aquests mateixos compartiments, així com pinacles de format més desenvolupat que delimitaven els carrers superiors del conjunt. El moble presentava un guardapols, a més, que havia estat profundament repintat, segurament en el mateix moment en què es va efectuar el del compartiment principal.

¹⁴⁶³ Es tracta d'un tema amb connotacions funeràries i escatològiques (YARZA 1990b, 165; FALOMIR 1996, 329), aspecte que no podem deixar de tenir en compte en un retaule com aquest, destinat a una capella claustral que segurament va tenir un promotor particular. Sobre aquesta iconografia, vegeu també DE BORCHGRAVE 1959, 3-34; DOMÍNGUEZ 1976, 757-772; IBAÑEZ 19991, 7-18; HUESO 1998, 387-396.

El programa iconogràfic del retaule emfatitzava el cicle de la concepció de Maria, atès que la representació central es trobava dedicada a Santa Anna, la mare de la Verge. Aquests retaules de temàtica mariana en què Joaquim i Anna assolien tan protagonisme s'ha relacionat algun cop amb les teories doctrinals al voltant de la Immaculada Concepció, que en aquell moment era objecte d'encesos debats, principalment, entre franciscans i dominics, els primers defensant la concepció sense màcula de Maria, i els segons rebutjant-la. En l'àmbit de les formes artístiques la iconografia de la Immaculada no es va fixar fins inicis del segle XVI, amb la qual cosa durant el quatre-cents es va recórrer a programes com el descrit a l'hora d'al·ludir a aquesta concepció sense pecat. Un cas molt proper és el del retaule avui conservat a l'església de Fonts, obra del Mestre de Vielha, al qual ja ens hem més amunt en parlar del missatge immaculista que transmet¹⁴⁶⁴.

El més sorprenent del cicle del retaule és la inclusió del miracle de Jesús a casa del tintorer (fig. 360), una escena que ja va cridar l'atenció de Post, que va remarcar la seva raresa en el context hispà, de la qual va localitzar les fonts textuais del tema a l'evangeli apòcrif de Sant Tomàs i a l'evangeli armeni de la infància¹⁴⁶⁵. Aquestes fonts esmenten que el jove Crist va ser portat per la seva mare quan tenia vuit anys a casa d'un veí que era tintorer per tal que aprengués l'ofici. Un bon dia el mestre, Israel, li va explicar com havia de fer la feina, i de quins colors havia de tenyir cadascuna de les robes que diferents clients havien portat al taller. Jesús va oblidar les instruccions i les va sumir totes en tint blau. Quan Israel va tornar va increpar i escridassar Jesús pel desastre comès, però el darrer li va prometre que ho arreglaria i així ho va fer. Va tornar a posar les robes dins el cossi del tint blau i, una per una, les va anar traient amb el color adequat.

L'excepcionalitat va fer que, fins i tot, Louis Réau recollís el cas de l'Aïnsa quan es va ocupar del tema en la seva obra generalista sobre la iconografia cristiana, esmentant que es tractava de l'única pintura a l'Europa occidental que el representava¹⁴⁶⁶. Tanmateix, la qüestió va ser represa posteriorment per Pastoureau, que va dedicar un complet estudi monogràfic a l'episodi i que va descartar que la imatge de l'Aïnsa fos l'única coneguda¹⁴⁶⁷. Aquest autor ha posat de relleu que conservem diferents versions llatines i vernacles de la història —derivades de les fonts originals àrabs i armènies compilades als primers temps del cristianisme—, que

¹⁴⁶⁴ Sobre aquest tipus de retaules, l'Immaculisme i el cas concret de Fonts vegeu VELASCO 2003, 275-302 i 391-400.

¹⁴⁶⁵ POST 1938, 288. També ho han destacat BAGUÉ-PETIT 1956, 383.

¹⁴⁶⁶ RÉAU 1955-1959, II/2, 288.

¹⁴⁶⁷ PASTOUREAU 1995, 47, nota 2.



han donat lloc a representacions artístiques des del segle XII que trobem en miniatures, vitralls, retaules i, fins i tot, carreus ceràmics. El miracle protagonitzat per Jesús demostrava que no només tenia poder sobre les persones, sino també sobre la matèria i, en aquest cas, sobre una de les matèries més complexes de dominar, la colorant. Segons Pastoureau, per a un home de l'Edat Mitjana, canviar la naturalesa dels colors podria ser quelcom més sorprenent que una guarició miraculosa, ja que es podia entendre com una acció extraordinària associada a la màgia. Fins i tot, restava prohibida per als clergues¹⁴⁶⁸.

L'escena del retaule podia remetre, altrament, a l'activitat dels tintorers, sempre sota sospita i malfiança pels problemes de convivència que generaven les seves indústries (fums, olors, abocaments, etc.)¹⁴⁶⁹. Post va considerar que la inclusió d'aquest episodi en un cicle com aquell podia respondre a que el retaule fou costejat per algun gremi o corporació de professionals relacionats amb la tintoreria¹⁴⁷⁰. En aquest sentit, no podem menystenir que l'Aïnsa era un dels nuclis de producció i exportació de teixits més importants del Pirineu¹⁴⁷¹, amb la qual cosa potser els tintorers de la vila van cercar la sacralització i despenalització del seu ofici amb la seva plasmació en un entorn religiós, i més tenint present que qui protagonitzava el miracle era Jesús. Que el Fill de Déu hagués estat aprenent de l'ofici podia contribuir a la dignificació de la professió.

Els paral·lels compositius que hem assenyalat més amunt remetent a obres emmarcades en el darrer període de producció de l'artista, una conclusió que cal fer extensiva a l'àmbit de l'estil. Post ja va apuntar que els personatges del retaule s'assemblaven als que apareixen al retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21)¹⁴⁷², però és evident que la minva de qualitat d'una obra a l'altra és notòria. Això no implica que existeixi una distància cronològica molt àmplia, sinó que la presència de col·laboradors a l'Aïnsa va ser segurament molt més important. És un cas similar al dels dos compartiments amb el Naixement de Maria i l'Anunciació (cat. 45), en què la vulgarització de l'estil del mestre i la similitud entre els rostres dels personatges obliguen a situar-los molt de prop cronològicament.

Caldrà tenir en compte també que aquest retaule no va ser l'únic que Garcia va executar per a les capelles del claustre de l'Aïnsa, atès que en va realitzar dos més de dimensions i estil

¹⁴⁶⁸ PASTOUREAU 1995, 47-50.

¹⁴⁶⁹ Sobre aquests conflictes, vegeu PASTOUREAU 1995, 47-63.

¹⁴⁷⁰ POST 1938, 288.

¹⁴⁷¹ Vegeu GUAL 1967, 121 i VILLANUEVA 2004, 168, nota 17, a més de les múltiples referències que s'apleguen a SESMA 1982, 26 i 46, i a SESMA 2013.

¹⁴⁷² POST 1938, 288.

similars. A això s'ha d'afegir el tractament de l'obra de fusteria, i també el fet que les tres crucifixions dels cimals presentin la variant de mostrar a Maria i sant Joan asseguts. Tots aquests detalls corroboren que van ser projectes executats consecutivament, o bé de forma simultània, amb escassa diferència de temps. No eren retaules de grans dimensions com els que Garcia havia executat a sant Joan de Lleida o Montanyana, sinó que les imatges palesen que devien tenir entre els 150 i 180 cm d'alçada, és a dir, unes dimensions similars als retaules de Vall-llebrera i Portaspana-La Puebla del Mon (cat. 27 i 38). Un taller nodrit d'auxiliars i col·laboradors com el de Garcia podia satisfer comandes d'aquestes característiques segurament en uns sis mesos, segons deduïm d'obres documentades i conservades com el retaule de Cervera (cat. 13), que devia ser un xic més gran i que es va efectuar en menys d'un any.

És igualment significatiu que les comandes li arribessin de forma simultània, cosa que podria tenir a veure, per exemple, amb un procés d'ampliació, renovació o de nova dotació de les capelles del claustre¹⁴⁷³, i amb la voluntat dels seus promotors de dotar-les amb els objectes litúrgics necessaris i embellir-les amb retaules. En qualsevol cas, que darrere d'aquests encàrrecs hi havia benefactors particulars sembla bastant evident. El retaule de santa Anna és molt possible que fos l'encàrrec d'algú —o d'alguns— vinculat al negoci dels draps i la seva tintura; mentre que el de sant Bernardí, sant Llorenç i sant Vicenç Ferrer presenta al guardapols uns anagrames amb la lletra «g» minúscula; i el de sant Vicenç màrtir uns escuts heràldics amb una campana al camper. Tot fa pensar, per tant, que diferents promotors van confiar en un mateix obrador per l'execució dels retaules que havien de presidir els seus espais privats, i que això va ser cap al final de la trajectòria de Garcia, cap a 1470-1485.

¹⁴⁷³ Tenim constància del mal estat en què es trobava el temple en el 1390, especialment el claustre, per la qual cosa el bisbe d'Osca, Francesc Riquer, va concedir que les primícies dels tres següents anys es destinessin a la reparació i altres necessitats d'aquella església (ARIAS 2012, 89-90, doc. 25). Les reformes es devien emprendre, i l'obra va rebre una espenta final el 1409 amb la concessió que va fer Benet XIII dels delmes de l'església per a la finalització de les obres del claustre, el campanar, els ponts i la provisió d'induments litúrgics i ornaments (CONTE 1981, 214). Publiquen el text íntegre del document CUELLA 2005, 376, doc. 792; ARIAS 2012, 108-110, doc. 35.



CAT. 40

RETAULE DE SANT VICENÇ DE L'ESGLÉSIA DE SANTA MARIA DE L'AÏNSA

Cronologia: cap a 1470-1485
Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta
Mides: desconegudes

Localització: desaparegut.

Restauracions: no documentades.

Bibliografia: LÓPEZ 1861, II, 211; ARCO 1915, 412-413; SARALEGUI 1936, 112; POST 1938, 286, fig. 91; ARCO 1942, I, 263, II, figs. 640-641; ALBAREDA-BLASCO 1957, 26; CAMÓN 1966, 457; GUDIOL 1971, 81, cat. 228; MATEU 1980, 85; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 192, cat. 594; IGLESIAS 1985-1988, I/1, 89; IGLESIAS 1999, 319; VELASCO 2006a, 34, nota 53; FITÉ 2008, 183 i 188; VELASCO 2012, 58.

El segon dels tres retaules que Pere Garcia va executar per al claustre de Santa Maria de l'Aïnsa estava dedicat a sant Vicenç màrtir. A banda de l'esment genèric de López Novoa¹⁴⁷⁴, la primera notícia explícita sobre el conjunt la va donar Ricardo del Arco el 1915, que esmentava que es trobava en una capella, la de sant Vicenç¹⁴⁷⁵, segurament la mateixa que a s'esmenta en una visita pastoral del 1559¹⁴⁷⁶.

A l'igual que els altres dos retaules de Garcia, el conjunt va desaparèixer durant la Guerra Civil Espanyola, i avui solament hi tenim accés a través de les diferents fotografies antigues que ens han pervingut (fig. 362)¹⁴⁷⁷. El retaule era estructuralment molt semblant al de Santa Anna, això és, amb tres carrers, guardapols i predel·la. El compartiment central l'ocupava una representació entronitzada de sant Vicenç que, sota els peus, tenia la graella del martiri al qual va ser condemnat, i que sostenia amb la mà esquerra una gran roda de molí, i amb la dreta la palma del martiri (fig. 363). Un àngel baixava del cel i es disposava a imposar-li la corona del martiri. Al fons, el pastillatge daurat amb motius estrellats recorda els que hem vist al retaule de santa Caterina de Benavarri (cat. 25) (fig. 302) i al Calvari de Santa Anna de la mateixa col·legiata de l'Aïnsa (cat. 39) (fig. 357). Just a sobre de la taula central, la Crucifixió presentava les mateixes característiques que la del retaule de Santa Anna.

¹⁴⁷⁴ LÓPEZ 1861, II, 211.

¹⁴⁷⁵ ARCO 1915, 412.

¹⁴⁷⁶ CONTE 1980, I, 95.

¹⁴⁷⁷ Vegeu les diferents conservades a la carpeta corresponent de l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona (Pere Garcia), així com AHPZ, fons Juan Mora Insa, clixé 2916; FDPH, fons Ricardo del Arco y Garay, clixé ARCO/0027.

El cicle de la seva *passio* començava al compartiment superior del carrer lateral esquerre (fig. 364), en què hi havia representada l'escena en què el sant, juntament amb sant Valeri, van ser conduïts davant el prefecte Dacià. Aquest apareix entronitzat a la part dreta de la composició, mentre a l'esquerra veiem com un personatge s'enduu Valeri, de qui Vicenç era diaca. Al compartiment inferior trobem el martiri de la graella. Dacià es testimoni del turment, ceptre en mà i envoltat de personatges armats amb llances i escuts. El sant apareix sobre d'una graella amb abundant llenya a sota que un botxí atia amb l'ajuda d'una manxa. La història continuava al compartiment superior del carrer lateral dret (fig. 365), amb l'episodi en què el cos ja sense vida de sant Vicenç era respectat pels animals i els ocells rapaços, enmig d'una gran planícia. El cicle es cloïa amb el llançament del cos del sant al mar, que ocupava les tres quartes parts superior del compartiment i que mostrava Vicenç amb la roda de molí penjada del coll. La part inferior va dedicar-se a la seva reparició miraculosa a la platja.

El retaule tenia un guardapols que resseguia el perfil exterior del moble, en el qual s'hi van incloure quatre representacions de sants de cos sencer, dels quals les imatges antigues només permeten identificar alguns d'ells. A la part esquerra (fig. 364), a dalt, hi havia sant Pere Màrtir i, just a sota, una santa de la qual no podem veure l'atribut; mentre que a l'altre costat del retaule, a dalt, trobàvem sant Antoni Abat i, a sota a santa Llúcia (fig. 365). Els sants apareixen dins d'una mena de nínxols delimitats per decoracions de traceria gòtica, i al petit espai que restava entre cadascuna d'aquestes imatges, a banda i banda, s'hi detectava la presència d'un emblema heràldic amb una campana disposada al camper (fig. 366). Era, per tant, l'escut heràldic del promotor. Aquestes armes reapareixen als trams del guardapols que s'ubicaven just a sobre dels compartiments superiors dels carrers laterals, enmig de la decoració a *vesica piscis* que resseguia tota la superfície del guardapols. Al remat de la polsera hi havia dues imatges de mig cos de l'arcàngel Gabriel i la Mare de Déu formant una Anunciació, separats per un anagrama de Crist.

La predel·la del retaule presentava l'aparença típica dels bancals dels retaules de Garcia, amb cinc compartiments en què es van representar, al central, el Crist de la Passió amb els *Arma Christi* i la Mare de Déu i sant Joan Evangelista; i als altres quatre diferents parelles de sants a manera de petit santoral, d'esquerra a dreta, sant Pere i santa Caterina, sant Bartomeu i santa Bàrbara, sant Joan Baptista i santa Margarida i, finalment, santa Engràcia i sant Pau. A tots ells se'ls identificava gràcies als atributs que duïen, a banda dels filacteris amb inscripcions que, a més, acompanyaven a sant Joan Baptista i sant Pau, malauradament no llegibles a les fotografies que hem conservat. Com era habitual, sant Pere i sant Pau s'han representat fent



pendant als extrems del bancal, mentre que és remarcable la presència de santa Margarida i sant Bartomeu, dos sants que van combatre el maligne¹⁴⁷⁸, i d'aquí que apareguin amb les bèsties a les que van derrotar. L'obra de fusteria, com ja hem apuntat, era idèntica a la del retaule de Santa Anna, però en aquest cas encara es conservaven les «tubes» de traceria calada que remataven la taula principal i els compartiments superiors dels carrers laterals.

El cicle iconogràfic del conjunt no mostrava peculiaritats o rareses dignes de ser ressenyades. Seguia fil per randa el relat de la *Llegenda Daurada* i presentava aquells episodis més destacats de la *passio* del sant¹⁴⁷⁹. En dos dels episodis hi té un protagonisme important el prefecte Dacià, com ja hem vist en ocupar-nos del retaule de Vilella de Cinca (cat. 32) (fig. 322), dedicat a sant Valeri, el bisbe de qui Vicenç era diaca. Dacià és presentat a les fonts com un *carnicifex* despietat culpable de la mort d'importants sants de la cristiandat, com Fèlix de Girona, Cugat, Eulàlia de Barcelona, Just i Pastor, Leocàdia i Vicenç, Sabina i Cristeta. La seva figura va rebre un impuls arran de l'exitosa *passio* de sant Vicenç, i sembla lògic que després se'l fes protagonista de les dels sants al·ludits, que integren el que s'anomena «cicle de Dacià», un conjunt de relats hagiogràfics que presenten una sèrie de *topoi* que es repeteixen i que tenen la corresponent repercussió en els cicles iconogràfics¹⁴⁸⁰.

Pel que fa a l'estil, les fotografies semblen demostrar que aquest retaule era de més qualitat que el de Santa Anna que, malgrat haver estat molt alterat i desvirtuat pels repintats, feia més evident el protagonisme dels col·laboradors en la seva execució. El de sant Vicenç màrtir, en canvi, pot equiparar-se a aquells treballs de l'etapa final del pintor en què sembla que la presència del taller no és tan evident, com als compartiments de sant Victorià i sant Benet de Graus (cat. 36), amb els quals aquest conjunt manté importants lligams. La qualitat relativa de la taula central pot connectar-se també amb el retaule de Portaspana-La Puebla del Mon (cat. 38). En canvi, al bancal l'apressament i la manca de precisió en el dibuix podrien parlar-nos d'un protagonisme més important dels auxiliars del mestre. Sigui com sigui, i a l'igual que els altres dos conjunts realitzats per a capelles del claustre de la col·legiata de l'Aïnsa, aquest retaule cal situar-lo entre 1470-1485.

¹⁴⁷⁸ Aquest aspecte ja va ser assenyalat per POST 1938, 286.

¹⁴⁷⁹ Per a la llegenda del sant vegeu VORÁGINE 1982, I, 120-123. Els estudis sobre el seu culte, devoció i iconografia són molt nombrosos. En aquest sentit remetem al treball recent de FITÉ 2008, 169-196, en el qual es recull la bibliografia principal i en què trobem esments puntuals al retaule de l'Aïnsa a les pàg. 183 i 188. Sobre el culte vegeu, entre altres, NARBONA 1996, 306-310, igualment amb bibliografia.

¹⁴⁸⁰ MALDONADO 1999, 56.

CAT. 41

RETAULE DELS SANTS BERNARDÍ, LLORENÇ I VICENÇ FERRER DE L'ESGLÉSIA DE SANTA MARIA DE L'AÏNSA

Cronologia: cap a 1470-1485

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: desconegudes

Localització: desaparegut.

Restauracions: no documentades.

Bibliografia: LÓPEZ 1861, II, 211; ARCO 1915, 412 (reproduït, 413); SARALEGUI 1936, 112; POST 1938, 284-286, fig. 90; ARCO 1942, I, 263, II, figs. 642-643; ALBAREDA-BLASCO 1957, 26; CAMÓN 1966, 457; GUDIOL 1971, 81, cat. 229; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 192, cat. 592; IGLESIAS 1985-1988, I/1, 89; IGLESIAS 1999, 319; VELASCO 2006a, 34, nota 53; VELASCO 2008a, 243, nota 36; VELASCO 2012, 58.

El darrer dels retaules que Pere Garcia va realitzar per a capelles del claustre de Santa Maria de l'Aïnsa es trobava dedicat a sant Bernardí de Siena, sant Llorenç i sant Vicenç Ferrer. El conjunt devia presidir la capella de Sant Bernardí que s'esmenta en una visita pastoral de 1559¹⁴⁸¹, l'altar de la qual va rebre el 1583 una gràcia pontifícia del papa Gregori XIII¹⁴⁸². Com els altres dos retaules realitzats pel pintor de Benavarri a l'Aïnsa, l'obra va ser destruïda durant la Guerra Civil Espanyola i, avui, solament la coneixem a través de diferents fotografies antigues que ens han pervingut¹⁴⁸³.

L'estructura era idèntica a la dels altres dos conjunts, però en aquest cas els carrers laterals es van destinar a representacions de sants de cos sencer com a la taula central (fig. 367). Aquesta darrera mostra una representació de sant Bernardí de Siena (fig. 368), que vesteix l'hàbit de l'orde franciscà i va acompanyat d'alguns dels seus atributs habituals, com són l'anagrama de Crist amb format solar que assenyalava amb la mà dreta, o les tres mitres relatives als bisbats als que va renunciar. Per sobre del cap veiem un filacteri la inscripció del qual ja va ser transcrita i interpretada per Post —«pater manifestavi nomen tuum omnibus hominibus»—, la mateixa que trobem a la predel·la de Saidí (cat. 31) (fig. 321), i al fragment de bancal del Museo Diocesano de Barbastro-Monzón (cat. 49) (fig. 387). El sant sosté un llibre amb l'esquerra en què Post va llegir «Qu[ae] sursum sunt [sapite] non q[uae] super terram» (Poseu el cor en allò que és de dalt, no en allò que és de la terra), sentència corresponent a un versicle de l'epístola

¹⁴⁸¹ CONTE 1980, I, 95.

¹⁴⁸² ARIAS 2012, 188, doc. 157.

¹⁴⁸³ Vegeu les conservades a la carpeta corresponent de l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona (Pere Garcia), amb alguns detalls; així com AHPZ, fons Juan Mora Insa, clixé 2915; FDPH, fons Ricardo del Arco y Garay, clixé ARCO/0018.



de sant Pau als cristians de Colosses (Colossencs 3, 2), i que segons el professor nord-americà, sol aparèixer a les representacions mallorquines del sant¹⁴⁸⁴. Finalment, a la part baixa, dos àngels semblen disposats a col·laborar en la levitació del sant, mentre que al fris inferior del compartiment trobem una inscripció apel·lativa al poder intercessor de sant Bernardí, «Sant Bernardi hora pro nobis». Just a sobre de l'espai principal trobem l'episodi del Gòlgota, seguint el mateix esquema que als altres dos retaules que va Garcia va realitzar per a l'Aïnsa.

El compartiment del carrer lateral esquerra mostra una representació de sant Llorenç, en una mena d'estança amb un paviment enrajolat i un ampit arquitectònic força baix (fig. 369). El sant apareix a sobre de la graella del martiri, de forma similar a com ho hem vist al retaule de sant Vicenç de la mateixa col·legial de l'Aïnsa (cat. 39) (fig. 363). Amb la mà dreta sosté la palma del martiri, i amb l'esquerra un llibre amb una inscripció que Post no va transcriure i que no podem interpretar a través de les fotografies antigues que conservem. Just a l'altra banda, en el marc d'un espai configurat de forma anàloga, trobem una imatge de sant Vicenç Ferrer que esdevé la tercera en els retaules del mestre (fig. 370), després de les que havia efectuat al retaule de la catedral de Barcelona (cat. 10) (fig. 204), i al dels dominics de Cervera (cat. 13) (fig. 218). La imatge no presenta cap canvi important en relació a aquelles, ja que respon a un dels dos models iconogràfics difosos des de l'orde arran de la canonització (1455). En concret, es correspon amb el model que troba força paral·lels en terres italianes. El sant apareix una visió del Crist del judici i amb el filacteri on llegim la sentència del «Timete Deum», tot i que reinterpretada —«Timete Dominum quia venit hora iudicii eium»¹⁴⁸⁵.

La predel·la presenta la mateixa distribució i organització que la del retaule de sant Vicenç Màrtir, això és, un compartiment central amb el Crist de Dolors envoltat dels *Arma Christi* i flanquejat per la Mare de Déu i sant Joan Evangelista, a més de quatre cases amb diferents parelles de sants, d'esquerra a dreta, sant Miquel i santa Llúcia, sant Victorià i santa Bàrbara, sant Pere Màrtir i santa Àgata i, finalment, sant Joan Baptista i sant Antoni Abat (figs. 371-372). Tots ells duïen els atributs respectius i inscripcions que els identificaven i al·ludien al seu caràcter intercessor. Sant Pere Màrtir i sant Antoni Abat, a més, anaven acompanyats de sengles filacteris els textos dels quals podem llegir a partir d'algunes de les fotografies. El del sant franciscà resava «Credo in unum Deum», que sol acompanyar les imatges del sant; i al del sant Antoni, «bone Ihesu ubi eras», que s'acostuma a associar a les paraules pronunciades pel

¹⁴⁸⁴ POST 1938, 284.

¹⁴⁸⁵ Sobre aquests dos arquetípics iconogràfics, vegeu el capítol corresponent d'aquest mateix catàleg dedicat al retaule de Cervera (cat. 13).

personatge en el moment de ser atacat pels dimonis. A la dreta de sant Joan Baptista, directament sobre el fons i prescindint de filacteri, s'apreciaven les restes d'una inscripció on es llegia «(...) [e]cce qui tollis», referida al cèlebre versicle «Ecce Agnus Dei, ecce qui tollis peccata mundi» (Joan 1, 27).

Com en el cas del retaule de sant Vicenç Màrtir, el petit santoral del bancal es complementava amb algunes imatges de sants representades al guardapols. Al costat esquerre hi havia sant Domènec i sant Blai (fig. 369), mentre que a la banda dreta trobàvem a sant Francesc d'Assís i sant Vicenç Màrtir (fig. 370). No podem identificar, no obstant, els dos que apareixen a cadascun dels trams del guardapols que flanquejaven el Calvari. Es repetien les decoracions de traseria gòtica per tota la superfície de la polsera, i és possible que també aparegués l'Anunciació al seu tram superior. Al llarg de tot el guardapols s'apreciava la presència d'una mena d'emblema en forma de losange amb una «g» minúscula al seu interior (fig. 367). Aquest detall segurament està relacionat amb el cognom del promotor del conjunt, tot i que si fos una al·lusió velada al cognom del pintor esdevindria una realitat —no cal dir-ho— més il·lusionant. Pel que fa a l'obra de fusteria, es conservava pràcticament íntegra, i era anàloga a la que hem comentat en referir-nos al retaule de sant Vicenç Màrtir, amb «tubes» de traseria calada a la part superior dels compartiments principals, i pinacles força desenvolupats als espais que separaven els carrers. Les decoracions de filiació gòtica també es trobaven als remats superiors de cadascun dels compartiments del bancal.

Estem davant d'un moble que, a diferència dels altres dos retaules de l'Aïnsa, no presentava cap cicle iconogràfic. Els seus compartiments eren la materialització d'un devocionari particular que en alguns casos tenia a veure amb sants vinculats a la vila, com podia ser sant Llorenç¹⁴⁸⁶, i que en altres —la majoria— eren fruit d'unes idees relacionades amb la gestió del traspass al més enllà. Hi veiem sants pertanyents als ordes mendicants com sant Domènec, sant Francesc, sant Bernardí de Siena, sant Vicenç Ferrer i sant Pere Màrtir, que accentuen i delimiten l'horitzó espiritual d'aquell que el va pagar. Alguns d'aquests sants, a més, les fonts detallen que van arribar a conèixer-se, com és el cas del frare valencià i sant Bernardí. A ambdós se'ls considerava excel·lents advocats davant la mort, especialment a Vicenç Ferrer, per la seva prèdica al voltant de la fi dels temps i el Judici Final, que obligava a tota ànima a estar preparada. La inclusió en el retaule, per tant, atorga al conjunt unes connotacions soteriològiques i funeràries que s'adiuen molt bé amb el context en què s'emplaçava l'obra,

¹⁴⁸⁶ Des de 1404 la vila tenia la concessió per part de Martí l'Humà per celebrar fires el mes d'agost, sota protecció i advocació de sant Llorenç (CONTE 1981, 215).



una capella claustral segurament fundada per un benefactor particular. Es tracta d'una situació similar a la descrita per al retaule de Cervera (cat. 13), amb la qual cosa no ens aturarem a repetir conceptes o idees que ja desenvolupats. No pot oblidar-se, a més, que el frare valencià havia passat per la vila temps enrere per predicar, i de la mateixa forma que ho va fer a Graus, va llegar un Crist que es treia en rogativa per combatre determinades calamitats, i que es duia en processó fins al proper monestir de Sant Victorià de Sobrarb¹⁴⁸⁷.

Sant Vicenç Ferrer i sant Bernardí de Siena eren dos sants de recent canonització. Van ser elevats als altars el 1450 i el 1455, respectivament, i les imatges que mostren a l'Aïnsa són paradigmàtiques dels moments inicials de la seva iconografia. Bernardí havia mort el 1444, amb la qual cosa ens adonem del procés fulgurant que va portar a la seva santificació¹⁴⁸⁸. La de Vicenç va ser un xic més lenta, atès que havia traspassat el 1419. En tots dos processos el paper que hi va jugar Alfons el Magnànim va ser fonamental, atès que li interessava instrumentalitzar el culte i associar ambdues figures amb la casa reial i amb els territoris que dominava. Vicenç era valencià i Bernardí va morir dins el regne de Nàpols, amb la qual cosa va cercar convertir-los en sants locals¹⁴⁸⁹. Això va contribuir a que les seves imatges es difonguessin amb una certa rapidesa en el context catalano-aragonès. Sant Bernardí, a més, és l'exponent principal de l'observança franciscana, una doctrina amb la qual determinats sectors de la població combregaven de molt bon grat a l'hora d'enfrontar-se amb la mort, com hem analitzat en el cas del retaule promogut per Sança Ximenis de Cabrera a la catedral de Barcelona (cat. 10). En aquest retaule barceloní de Garcia, executat als anys cinquanta, trobem una de les imatges més primerenques del sant a la Corona d'Aragó, que el pintor va repetir uns vint o trenta anys després a l'Aïnsa. És segurament a Barcelona on Garcia va entrar en contacte amb el model oficial de representació del sant, des d'on es deuria difondre cap a altres indrets de Catalunya en el marc de les habituals xarxes de circulació d'informació¹⁴⁹⁰. A l'Aragó, un dels primers exemples d'aquesta difusió el tenim en el retaule encarregat el 1451 — immediatament després de la canonització— a Blasco de Grañén i Jaume Romeu per la

¹⁴⁸⁷ SAINZ DE BARANDA 1862, 116; VELASCO, 2008b, 433.

¹⁴⁸⁸ Sobre la figura de sant Bernardí de Siena, la canonització i el seu culte, vegeu BARGELLINI 1945. Per al context de la seva canonització ARASSE 1977, 189-263; RIGAUX 1989, 141-142.

¹⁴⁸⁹ MOLINA 1998, 88-89; JASPERT 2000, nota 56.

¹⁴⁹⁰ Pot esmentar-se el cas del retaule que el pintor Pedro de Aranda va contractar per a la capella del capítol de Sant Pere Màrtir de Calataiud, que incloïa alguna imatge de sant Bernardí. El retaule s'havia d'executar a partir d'una «mostra» que havia estat portada de Barcelona (BORRÁS 1969, 188, nota 16).

confraria de Santa Anna, San Bernardí de Siena i la Concepció del monestir de franciscans de Saragossa¹⁴⁹¹.

Les primeres representacions partien del model difós per Sano di Pietro en diverses realitzacions dutes a terme per a esglésies de Siena i el seu entorn poc abans de 1450, és a dir, abans de la canonització. El tipus de representació es va difondre amb molta rapidesa per terres aragoneses. Es van generar imatges molt uniformes, amb poques variants, que cal associar al culte emanat de l'oficialitat de la canonització¹⁴⁹². Per exemple, a la col·lecció Guarino de Torí es conservava un sant Bernardí que Post atribuïa a Martín de Soria i que respon a les mateixes característiques que el de l'Aïnsa¹⁴⁹³, amb els dos àngels contribuint a la levitació del sant, el llibre a la mà esquerra, assenyalant amb l'esquerra l'anagrama de Jesús¹⁴⁹⁴, i amb una mitra de les renúncies episcopals al fons. A València tenim el cas d'una taula de filiació valenciana (entorn de Jacomart-Reixac) de la col·lecció Tortosa d'Ontinyent¹⁴⁹⁵. Un dels nuclis importants de difusió de la seva imatge va ser Mallorca. Poden citar-se en aquest sentit un retaule del cercle de Rafel Mòger¹⁴⁹⁶, el de Sant Bernardí de Sóller, del cercle de Joan Rosat¹⁴⁹⁷, o el de sant Bernardí, santa Caterina i sant Onofre del Museu de Mallorca, del mateix Rosat¹⁴⁹⁸. La rellevància de l'illa en la difusió del model de representació del sant s'atesta en l'edició d'una sèrie d'estampes xilogràfiques amb la seva efigie, que de ben segur van contribuir a la difusió d'una imatge uniforme i oficialista¹⁴⁹⁹.

Salta a la vista que la qualitat d'aquest retaule era molt superior a la del conjunt dedicat a Santa Anna (cat. 39), però en canvi, no pot equiparar-se al de sant Vicenç (cat. 40). Post ja va posar de manifest aquestes dissonàncies estilístiques, i Ricardo del Arco hi va veure la mateixa mà en els dos darrers mobles¹⁵⁰⁰. Saralegui, sense discernir sobre l'estil dels tres conjunts, va ser el primer en atribuir-los a Garcia, juntament amb dos retaules més del període final del

¹⁴⁹¹ LACARRA 2004a, 100-102, docs. 63-64.

¹⁴⁹² Sobre la iconografia del sant, vegeu MEATTINI 1974, 65 i ss.; KAFTAL 1952, 196-200; MODE 1973, 58-76; PAVONE-PECELLI 1980; PAVONE 1982, 743 i ss.; PAVONE 1988, MALLORY-FREULER 1991, 186-192.

¹⁴⁹³ POST 1941, 353, fig. 151.

¹⁴⁹⁴ Sobre aquest atribut, vegeu LONGPRÉ 1936-1938, 443-476, 142-168 i 170-192; DI MEGLIO 1999, 166-170.

¹⁴⁹⁵ POST 1935, fig. 35.

¹⁴⁹⁶ SABATER 2002, 318, fig. 74.

¹⁴⁹⁷ SABATER 2002, 302, fig. 58.

¹⁴⁹⁸ SABATER 2002, 295, fig. 52.

¹⁴⁹⁹ El 1453 el pintor francès Miquel Brull va importar a Mallorca tretze dotzenes d'estampes del sant (BARCELÓ-LLOMPART 1998, 92, doc. 12; SABATER 2001, 117-124).

¹⁵⁰⁰ ARCO 1915, 412; POST 1938,



mestre, el de Vall-llebrera i el de Portaspana-La Puebla del Mon (cat. 27 i 38)¹⁵⁰¹. En aquests dos conjunts trobem imatges de cos sencer de configuració semblant, mentre que el nivell de definició i tractament dels rostres pot equiparar-se a les taules de sant Victorià i sant Benet de l'església de Graus (cat. 36). El sants del bancal, executats potser amb un xic més d'apressament, troben també equivalents als del retaule de Portaspana-La Puebla del Mon, i superen en qualitat als que veiem al bancal de Saidí (cat. 31). A l'igual que els altres dos conjunts de la col·legial de l'Aïnsa, la cronologia cal establir-la en funció del paral·lels apuntats, això és, entre 1470 i 1485.

¹⁵⁰¹ SARALEGUI 1936, 112. A l'igual que els altres dos retaules de l'Aïnsa, cal descartar la seva inclusió temporal dins el catàleg de Pere Espallargues (GUDIOL-ALCOLEA 1986, 192, cat. 592), que ja vàrem rebutjar a VELASCO 2006a, 34, nota 53; VELASCO 2008a, 243, nota 36; VELASCO 2012, 58.

CAT. 42

DOS COMPARTIMENTS DE RETAULE AMB L'ANUNCI A SANT JOAQUIM I L'ABRAÇADA DAVANT LA PORTA DAURADA

Procedència: desconeguda

Cronologia: cap a 1470-1485

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides:

Anunci a sant Joaquim: 108 x 58,5 cm

Abraçada davant la Porta Daurada: 89 x 59 cm¹⁵⁰²

Localització:

Anunci a sant Joaquim: Ehrich Galleries (Nova York, 1927); Sotheby's (Nova York, 1990); Christie's (Nova York, 1996).

Abraçada davant la Porta Daurada: col·lecció Alberto Costa (Esplugues de Llobregat, Barcelona); Xavier Vila (Barcelona, 2000).

Restauracions: no documentades

Bibliografia: POST 1938, 252, fig. 77; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 189, cat. 554 i 557, figs. 946 i 949; VELASCO 2003, 288; VELASCO 2006a, 79, fig. 11; VELASCO 2012a, 55.

Aquests dos compartiments devien formar part d'un retaule que incloïa escenes del cicle concepcionista de la Mare de Déu. Post va donar a conèixer la taula de l'Anunci a sant Joaquim (fig. 373) com a obra de Pere Espallargues el 1938, després d'haver-la localitzat en comerç a Nova York el 1927 en mans d'Ehrich Galleries¹⁵⁰³. El compartiment ha aparegut en els darrers anys dos cops a subhasta, en concret Sotheby's (Nova York) l'11 de gener de 1990 (lot 23), i a Christie's (Nova York) l'1 de desembre de 1996 (lot 44).

Pel que fa a l'Abraçada davant la Porta Daurada (fig. 374), va ser publicada —i atribuïda a Garcia— el 1986 per Gudiol i Alcolea quan es trobaven en una col·lecció d'Esplugues de Llobregat, tot i que la van catalogar de forma separada a l'Anunci a sant Joaquim¹⁵⁰⁴. L'any 2000 la vàrem poder estudiar directament en aparèixer en comerç a la fira d'antiquaris de Barcelona, on va ser presentada per Xavier Vila (Barcelona). En una col·lecció particular de Barcelona, d'altra banda, es conserva un Naixement de la Mare de Déu (cat. 43) que, per estil i

¹⁵⁰² Aquestes mides consten a la informació associada a la fotografia conservada a IAAH, clixé G/67959 i també a GUDIOL-ALCOLEA 1986, 189, cat. 557.

¹⁵⁰³ POST 1938, 252, fig. 77. Sobre Ehrich Galleries, vegeu <http://gildedage2.omeka.net/exhibits/show/highlights/galleries/ehrich> (consulta: octubre de 2015). Es tractava d'una galeria d'art fundada i presidida per Louis Rinaldo Ehrich (1849-1911).

¹⁵⁰⁴ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 189, cat. 554 i 557, figs. 946 i 949. La col·lecció d'Esplugues de Llobregat era la d'Alberto Costa, segons consta a IAAH, clixé G/67959.



iconografia, coincideix amb les taules que aquí estudiem. Emperò, el fet que en desconeguem les mides impedeix asseverar amb contundència si va pertànyer al mateix retaule que les anteriors.

L'Anunci a sant Joaquim mostra el moment en què l'àngel li anuncia la seva futura paternitat. A primer terme trobem Joaquim i un company pastor, amb el seu ramat als peus. L'episodi s'emmarca en un paisatge força ben treballat i amb gran detallisme, amb una línia d'horitzó molt elevada que permet un desenvolupament ampli. L'àngel apareix de dins d'un núvol i duu les ales desplegades, mentre efectua un gest a Joaquim amb la mà que simbolitza la transmissió de la bona nova. El més interessant d'aquesta composició és que remet directament als models que Garcia va conrear a Saragossa durant la seva etapa juvenívola. S'aprecia això que diem si acarem la taula amb el compartiment respectiu del retaule de Villarroya del Campo (cat. 1) (fig. 130), en el qual Joaquim efectua un gest similar amb la mà dreta. La composició és semblant, malgrat lleugeres variants i amb l'ampliació a dos pastors. Hem vist com l'esquema de Villarroya era hereu de models previs de Blasco de Grañén, que n'emprà un de molt semblant al retaule d'Ontinyena, i també a Tosos, en què algun membre del seu taller hi va realitzar una representació concomitant.

L'Abraçada davant la Porta Daurada també remet als esquemes heretats de Blasco de Grañén i difosos posteriorment pel pintor de Benavarri. A l'escena de Villarroya els canvis són notoris (fig. 132), però l'estructura de porta davant la qual s'abracen els pares de Maria és la mateixa. En aquest cas, tanmateix, els lligams més intensos es donen amb obres poc anteriors o contemporànies de Garcia, com la composició de Peralta de la Sal (cat. 20) (fig. 245), en la qual únicament varia la substitució del paisatge per un fons daurat. El pastor que acompanya Joaquim mostra una posició i gest similars, i la distribució general dels personatges és la mateixa. Els vincles són igualment molt evidents amb el compartiment de Montanyana (cat. 22) (fig. 275), en el qual també veiem que els canvis introduïts són mínims, com la posició de l'àngel o el detall del pastor amb el corder a les espatlles. Al retaule de Santa Anna de l'Aïnsa (cat. 39) (fig. 359) sí que es va incloure aquest últim detall, però l'esquema general continua sent el mateix, especialment pel que fa al grup central i l'arquitectura de la porta. Entre els seguidors de Garcia el model sembla que també va tenir un cert èxit, i d'aquí que el retrobem al retaule de Fonts, obra del Mestre de Vielha¹⁵⁰⁵.

¹⁵⁰⁵ VELASCO 2006a, 158-159.

En la nostra opinió les grans similituds d'estil, l'ídemtic tractament dels daurats dels nimbes dels personatges i la correlació de mesures permeten associar aquests dos compartiments a un mateix retaule. L'Anunci a Joaquim mesura uns vint centímetres més d'alçada que l'Abraçada davant la Porta Daurada, però l'amplada és exactament la mateixa. Hi ha altres detalls que permeten l'establiment del vincle, com són el tractament general del paisatge, la coincidència en el tipus de vegetació —petits arbres amb tocs de color blanc a la copa—, la configuració del cel amb núvols idèntics, o les similituds de les arquitectures en la llunyania. Un altre argument important és que l'indument de Joaquim, a totes dues composicions, presenta les mateixes decoracions. No cal insistir, altrament, que els estilemes dels rostres coincideixen.

Estilísticament, el dibuix i els rostres revelen que la mà de Garcia hi és molt present, però hi ha elements secundaris d'aquestes taules que remeten a la intervenció del taller. Més concretament, detectem detalls que podrien justificar la intervenció del Mestre de Vielha, a qui ja hem vist col·laborant amb Garcia en tasques similars al retaule de Montanyana. Ens referim, per exemple, a les arquitectures que apareixen al fons d'ambdues composicions. Si les comparem amb qualsevol de les realitzacions d'aquest altre pintor, advertirem que es produeix una identitat completa. A la vegada, la vegetació en forma de grans taques que es disposa en primer terme a l'Abraçada davant la Porta Daurada, així com els grups de petites pedres envoltats de línies còncaues que simulen herbes, els retrobem, entre altres obres, al Calvari de Santa Maria de Meià (fig. 102)¹⁵⁰⁶. El mateix podem dir dels núvols, estructurats en doble disposició, com apareixen habitualment en la producció del Mestre de Vielha. Les semblances caldrà justificar-les, per tant, dins un marc de col·laboració habitual en les dinàmiques de taller. En qualsevol cas, la seva aparició reforça la proposta d'identificació d'aquest pintor amb Bartomeu Garcia, l'hipotètic fill de Pere.

La casuística descrita obliga a situar aquestes taules en el moment final d'activitat del pintor, no gaire lluny dels anys en què treballava a Montanyana, Graus (cat. 36-37) i encàrrecs afins. Els lligams d'estil amb aquestes obres és important, i també els detectem en aspectes més secundaris com el tractament dels daurats. Els nimbes dels personatges mostren unes característiques idèntiques a les que trobem als compartiments de Montanyana i, fins i tot, es repeteixen els punxonats de la part central i les sèries de punts en els espais lliures que hi ha entre els cercles. El mateix podem dir dels compartiments antigament conservats a Canet de Mar (cat. 34), i que presenten a la part central del nimbe les mateixes decoracions punxonades

¹⁵⁰⁶ VELASCO 2006a, 141-143.



a base de reticulats i escates. Tot plegat podria evidenciar que els dos compartiments que aquí estudiem van poder ser executats en anys propers, cap al final de la dècada dels setanta o inicis dels vuitanta del segle XV.

CAT. 43

COMPARTIMENT DE RETAULE AMB EL NAIXEMENT DE LA MARE DE DÉU

Procedència: desconeguda
Cronologia: cap a 1470-1485
Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta
Mides: desconegudes

Localització: col·lecció particular.

Restauracions: no documentades.

Bibliografia: VELASCO 2012a, 57.

Una de les dues referències que tenim sobre aquest compartiment de retaule prové de la fotografia conservada a l'Institut Amatller d'Art Hispànic¹⁵⁰⁷. Es tracta d'una taula conservada en una col·lecció particular que, des de fa anys, circula en el mercat d'art i antiguitats de Barcelona, segons demostra una segona fotografia, aquesta de l'Arxiu fotogràfic de Barcelona, efectuada en data desconeguda i quan era propietat de l'antiquari José Valenciano¹⁵⁰⁸.

La representació mostra l'habitual composició en què santa Anna apareix reposant damunt d'un llit encaixat, amb cobricel tèxtil. Tres parteres l'atenen i li ofereixen menjar i beguda, mentre altres tres netegen i embolcallen a la Verge Nena a la llum d'un brasero de ferro forjat. Es tracta d'una composició amb força paral·lels entre les del pintor i els seus seguidors, com hem pogut veure en ocupar-nos dels retaules de Benavarri, Peralta de la Sal i Sant Joan de Lleida (cat. 7, 20 i 21) (figs. 172, 246 i 257).

L'estil apunta clarament vers el període final de l'artista, i per la seva iconografia entronca amb dues taules amb l'Anunci a sant Joaquim i l'Abraçada davant la Porta Daurada, igualment en mans particulars (cat. 42). Caldria conèixer les mesures del Naixement per veure si existeix correlació amb les anteriors i poder certificar, així, que van poder formar part d'un mateix conjunt. En no poder-ho cerciorar, de moment, preferim catalogar-les per separat.

¹⁵⁰⁷ IAAH, sense número de clixé. La fotografia es troba en una de les carpetes del pintor, classificada a continuació de les imatges de dos compartiments amb l'Anunciació i el Naixement de la Mare de Déu (clixés Gudiol 68921 i sense número).

¹⁵⁰⁸ AFB, fons Francesc Serra, clixé 12255.



CAT. 44

COMPARTIMENTS LATERALS I PREDEL-LA D'UN RETAULE DEDICAT ALS SANTS SEBASTIÀ I POLICARP

Procedència: desconeguda

Cronologia: cap a 1470-1486

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides:

Carrer lateral esquerre: 160 x 68 cm

Carrer lateral dret: 160 x 68 cm

Predel·la: 52,5 x 195 cm

Localització:

Carrer lateral esquerre: Museo Nacional del Prado (inv. P-1234).

Carrer lateral dret: Museo Nacional del Prado (inv. P-1235).

Predel·la: Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 15823).

Restauracions: no documentades.

Bibliografia: ROWLAND 1932, 93-94, fig. 20; *Catàleg* 1936, 143, núm. 5; POST 1938, 276-278, fig. 87 i 290-294, fig. 94; SARALEGUI 1951, 217; *Museo* 1963, 234, cat. 1324-1325; CAMÓN 1966, 457-458; GUDIOL 1971, 81, cat. 215; DURAN 1975, 113-114; GUDIOL 1971, 81, cat. 219; *Catálogo* 1985, 237; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 189 i 194, cat. 556 i 558, figs. 948 i 950; YARZA 1993b, 46-47; *Museo* 1996, 120, cat. 1324-1325; VELASCO 2002-2003, 78, nota 24; VELASCO 2012a, 55-56.

Per primer cop presentem de forma conjunta una sèrie de compartiments de retaule que la historiografia precedent havia considerat com integrants de mobles diferents. Es tracta de dos carrers laterals dedicats als sants Sebastià i Policarp, servats al Museo Nacional del Prado (fig. 376-377; i una predel·la amb representacions de parelles de sants custodiada al Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. 378). Sobre la forma d'ingrés dels primers a la institució madrilenya no disposem de dades¹⁵⁰⁹, però l'arribada del bancal al museu barceloní està prou documentada. Sabem que hi ingressà el 14 d'abril de 1919 procedent del llegat de Rosa Lorenzale i Rogent¹⁵¹⁰, en el marc de la donació de diverses taules gòtiques i algunes obres d'Antoni Viladomat que havien format part de la col·lecció del seu pare, el pintor natzarè

¹⁵⁰⁹ *Catálogo* 1985, 237; *Museo* 1996, 120, cat. 1324-1325. Ja es trobaven en aquest emplaçament en el moment de ser estudiades per Rowland (ROWLAND 1932, 93-94, fig. 20).

¹⁵¹⁰ L'acta de la Junta de Museus que recull la proposta de donació és del 12 d'abril (ANC, Junta de Museus de Catalunya, Actes, ANC1-715-T-597, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona del 12 d'abril de 1919). Una carta de dos dies després adreçada pel president accidental de la Junta al director dels Museus, indica a aquest que es fes càrrec dels «quatre exemplars pictòrics sobre taula i tres sobre tela» que havien estat donats per Rosa Lorenzale (ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), ANC1-715-T-2259, sessió del 12 d'abril de 1919).

Claudi Lorenzale (1814/1815-1889)¹⁵¹¹. Tot i que desconeixem quan el darrer es va fer amb la predel·la, la seva data de mort indica que ho va fer en una cronologia força reculada. Això és degut a què Lorenzale va ser un dels pioners del col·leccionisme de pintura medieval a Catalunya, tal com ho demostra el fet que cedís obres amb aquestes característiques a l'Exposició Retrospectiva celebrada a Barcelona el 1867, entre les quals no es compta la nostra predel·la¹⁵¹².

El cicle s'inicia amb l'episodi en què sant Sebastià conforta Marc i Marcel·lí (fig. 376). L'escena mostra al sant dirigint-se als dos presoners, que apareixen a la finestra d'una poc segura garjola, davant la presència d'un grup de dones amb criatures i un personatge amb crosses, Tranquilí, el pare dels presoners, que patia del mal de gota. Un àngel se'ls apareix al cel portant la corona del martiri, atès que Sebastià exhortava a Marc i Marcel·lí a què el rebessin. Sant Sebastià duu induments elegants. Abillat amb una estola i una espasa, aquests elements l'identifiquen com a cavaller. Al fons, en un carreró de la ciutat en la qual transcorre l'acció, detectem la presència d'una botiga amb un taulell perfectament parat a l'exterior en què s'ofereixen sabates, detall que potser cal relacionar amb el fet que sant Marc fos patró dels sabaters en algunes ciutats de la Corona d'Aragó, com és el cas de Barcelona.

Al registre inferior ens trobem amb l'episodi en què Sebastià i Policarp destrueixen els ídols davant la presència del prefecte romà, Cromast, que apareix reposant en un llit degut a que també patia la gota (fig. 376). Segons el relat de la *Llegenda Daurada*, esperava una guarició miraculosa com la de l'esmentat Tranquilí, que li va enviar a Sebastià i Policarp¹⁵¹³. L'acompanyen una sèrie de personatges, entre els quals es troba el seu fill Tiburci. El prefecte escolta les explicacions de Sebastià, que el convidava a permetre, primer, la destrucció dels ídols, així com de la cambra astrològica heretada pel fill, per tal que el seu mal pogués desaparèixer.

A l'altra taula el cicle continua amb el martiri de sant Sebastià al Camp de Mart de Roma, que apareix, com és habitual, lligat a un pal i rebent les sagetes que li disparen quatre botxins (fig. 377). El prefecte apareix al costat dels darrers, ceptre en mà, i acompanyat de dos personatges més. L'episodi s'emmarca en un imponent paisatge amb vegetació i un camí que mena vers un pont d'arquitectura similar als que es construïen en època baixmedieval. Aquest pont travessa

¹⁵¹¹ El llegat s'esmenta en genèric a BORONAT 1999, 694. Sobre la donació de les obres de Viladomat, vegeu MIRALPEIX 2004, II, 745-752 i 767-770; MIRALPEIX 2014, 391-392.

¹⁵¹² Sobre aquesta qüestió, vegeu VELASCO 2012b, 33.

¹⁵¹³ VARAZZE 1982, I, 114.



una mena de riu (o mar?) on naveguen diverses embarcacions, a banda i banda del qual s'han ubicat un parell de ciutats emmurallades que cal identificar amb Roma —segons les fonts, i no pas per la veridicitat d'allò representat¹⁵¹⁴. Un pont molt similar el trobem al compartiment de la Nominació del Baptista del retaule de sant Joan de Lleida (cat. 21) (fig. 258).

El darrer compartiment mostra dos episodis successius, el martiri a cops de sant Sebastià i el posterior llançament del seu cos dins d'una gran claveguera (fig. 377). L'acció l'observa el prefecte assegut en un tron amb dossier i envoltat d'una munió d'acompanyants, en el marc d'un entorn arquitectònic de reminiscències gòtiques. Dos botxins copegen el cos del sant que jau a terra, difunt, atès que dos àngels s'enduen la seva ànima. Just a l'altre extrem, un tercer botxí llença el cos de Sebastià, en el qual són evidents les nafres del martiri.

Pel que fa a la predel·la, es troba dividida en cinc compartiments, el central amb el Crist de la Passió, flanquejat per Maria i sant Joan Evangelista, i els altres quatre amb parelles de sants, d'esquerra a dreta sant Fabià i santa Bàrbara, sant Pere Màrtir i santa Apol·lònia, sant Lluís de Tolosa i santa Caterina, i sant Antoni de Pàdua i santa Quitèria (figs. 378-380). Tots ells apareixen de tres quarts i amb els seus atributs habituals. Duen nimbes sense pastillatges de guix, però amb unes decoracions punxonades idèntiques a les que trobem als carrers laterals del Museo Nacional del Prado. El bancal conserva encara l'obra de fusteria daurada, formada per cresteries de traceria a la part superior de cada compartiment, i pinacles rematats amb espigues separant-los.

L'adscripció a un mateix conjunt d'aquestes taules se sustenta en arguments que considerem de pes. Un d'ells és el claríssim vincle existent entre els nimbes dels personatges, atès que es repeteixen les mateixes decoracions vegetals a la part central, els punxonats amb unes mateixes estampilles i la doble seriació de punts que delimita el seu perfil extern (fig. 381). A aquest fet cal afegir la correlació de mesures, que manté la proporció entre els carrers laterals i el bancal¹⁵¹⁵. Les dimensions reduïdes de cadascun d'aquests elements indica, a més, que devien formar part d'un retaule destinat a un altar lateral. Un tercer argument és el de l'estil, concomitant entre les taules laterals i el bancal.

Sant Sebastià és un sant de gran devoció a la Baixa Edat Mitjana, sobretot per la seva fama com a bon advocat contra la pesta i malalties infeccioses. Nascut a Narbona, les fonts relaten

¹⁵¹⁴ El realisme a l'hora de representar el pont ja va ser destacat per YARZA 1993b, 46-47, que va contraposar aquest fet a la irrealitat del paisatge i les urbs plasmades pel pintor.

¹⁵¹⁵ En conseqüència, descartem la hipòtesi de DURAN 1975, 113-114, en què es proposava un possible origen compartiments de Sant Domènec de Cervera (cat. 13).

que havia assolit el grau de centurió a la legió romana en època de Dioclecià. Era membre, a més, de la primera cohort, que tenia per missió escortar l'Emperador. Amb tot, sembla que el seu objectiu d'entrar a la milícia era el d'encoratjar als cristians presoners, com ho va fer amb Marc i Marcel·lí. La seva visita i exhortació als darrers perquè rebessin martiri li va valdre la condemna de Dioclecià, que fins aquell moment li tenia gran estima, però que va dictaminar per ell el càstig de les sagetes. No van aconseguir matar-lo, i després de ser guarit per una dona que l'havia anat a cercar per donar-li sepultura, va reprovar les autoritats romanes per la crueltat amb que tractaven els cristians. Va ser novament condemnat i, ara sí, mort. El seu cos es va llençar a la claveguera principal de Roma¹⁵¹⁶.

Iconogràficament, interessa la presència dels parents i familiars a l'escena en què Marc i Marcel·lí són a la presó (fig. 376). Aquests personatges es poden identificar perfectament a la *Llegenda Daurada*, en què es comenta que convidaven als sants a renunciar a la fe cristiana i salvar, així, la seva vida¹⁵¹⁷. Segons Post, la dona que apropa la mà a la finestra cal identificar-la amb la seva mare, mentre que el personatge de les crosses seria Tranquilí, el pare, afectat del mal de gota. Segons el text de Varazze, va arribar allà guiat per un servent, que apareix representat al seu costat. Les dones amb criatures als braços es corresponen amb les mullers dels presoners, que també apareixen esmentades al relat del dominic italià¹⁵¹⁸. Es tracta d'un episodi no gaire habitual en el context del moment, com ja va indicar Rowland, que el va retrobar en una taula de procedència aragonesa estrictament contemporània a la nostra, avui conservada al Museu de Belles Arts de Bilbao (inv. 32/109)¹⁵¹⁹.

Igualment interessant és algun detall del compartiment que mostra la destrucció dels ídols (fig. 376), en el qual es detecta una variant en relació al que diu la *Llegenda Daurada*. El relat de Varazze esmenta que Cromast va dir a Sebastià i Policarp que no trenquessin els ídols perquè ho farien els seus criats. Sebastià es va negar i va afirmar que no, que ho farien ells mateixos, perquè podia passar que els criats es neguessin, o que fossin castigats i que el diable es vengés i els fes mal¹⁵²⁰. L'escena del retaule mostra més o menys això, ja que veiem a Policarp brandint un bastó disposat a trencar un ídol, però a primer terme també veiem un personatge, no nimbat, que acaba de trencar-ne un altre. El matís segurament troba raó de ser en quelcom

¹⁵¹⁶ VORÁGINE 1982, I, 111-116.

¹⁵¹⁷ VORÁGINE 1982, I, 112-113.

¹⁵¹⁸ POST 1938, 291.

¹⁵¹⁹ ROWLAND 1932, 208, nota 48; GALILEA 1995, 167, fig. 93. Retrobem l'escena als frescos de la capella de Sant Sebastià de Venanson (França), conjunt executat per Giovanni Baleison el 1481, i també a les pintures de la capella de Sant Sebastià de Roubion, anònimes, d'inicis del segle XVI.

¹⁵²⁰ VORÁGINE 1982, I, 114.



que també s'explica a la *Llegenda Daurada*, ja que tot i fer destruir els ídols, Cromast no va guarir-se. Llavors els va confessar que, en un habitació de casa, en guardava un altre, que deu correspondre al que trenca Policarp al retaule, puix apareix en una mena de nínxol apertinat que simbolitza la cambra de la qual parla la font.

El martiri de les sagetes (fig. 377), en canvi, respon a arquetips ben difosos en aquells anys, i podrien citar-se diversos paral·lels. Esmentarem solament el que apareix en un retaule dedicat a sant Fabià i sant Sebastià del Museo de Zaragoza, de cap 1480-1495¹⁵²¹; així com el del retaule de sant Sebastià i santa Tecla de la catedral de Barcelona, executat cap a 1483-1498¹⁵²². La representació de Garcia també segueix el relat de Varazze, atès que hi trobem el camp obert del que parla el dominic, el nodrit grup de botxins, i una quantitat ingent de sagetes clavades al cos de Sebastià, tal com detalla la font textual. El mateix podem dir del martiri final, en què el sant mor pels cops de bastó que li dona un botxí, a banda que el seu cos és llençat a la claveguera¹⁵²³.

L'estil obliga a situar aquestes taules no gaire lluny cronològicament dels retaules de l'Aïnsa (cat. 39-41), Graus (cat. 36-37) i de Vilella de Cinca (cat. 32), a la vegada que d'altres produccions d'aquest darrer moment d'activitat del pintor. És el cas d'una Abraçada davant la Porta Daurada de col·lecció particular (cat. 42) (fig. 374), en la qual veiem lligams entre el rostre de sant Joaquim i el del personatge amb crosses de l'escena en què sant Sebastià reconforta Marc i Marcel·lí (fig. 376). Observem també un mateix tipus de rostre entre el Sebastià d'aquesta mateixa escena, o el de l'episodi de la destrucció dels ídols, amb el del soldat que està a l'esquerra del sacerdot i que assenyala amb dos dits a Crist en un Calvari del Museo Nacional del Prado (cat. 52) (fig. 391). Les façs dels empresonats Marc i Marcel·lí poden ser comparades amb el del sant Ponç del retaule de Vall-llebrera (cat. 27) (fig. 306), mentre que a la mateixa escena, el personatge imberbe de l'esquerra de Tranquilí té un rostre similar a un dels assistents a la decapitació de sant Jaume de les taules de Tamarit de Llitera (cat. 8) (fig. 314). El sant Sebastià, a més, mostra el mateix tipus de cap que el sant Joan del Baptisme de Crist del retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21) (fig. 259) i, sobretot, que el Crist de l'Oració a l'Hort de Graus (fig. 350). El lligam es pot fer extensiu al cap de sant Policarp quan trenca l'ídol.

¹⁵²¹ LACARRA 1970, fig. XI.

¹⁵²² BOSCH 1993, 194-197.

¹⁵²³ VORÁGINE 1982, I, 115.

CAT. 45

DOS COMPARTIMENTS DE RETAULE AMB EL NAIXEMENT DE LA MARE DE DÉU I L'ANUNCIACIÓ

Procedència: desconeguda

Cronologia: cap a 1470-1485

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides:

Naixement de la Mare de Déu: 52 x 46 cm

Anunciació: 52 x 46 cm

Localització:

Naixement de la Verge: Xavier Vila (Barcelona, 1978).

Anunciació: Xavier Vila (Barcelona, 1978).

Restauracions: no documentades. Tanmateix, l'observació de les fotografies demostra que han patit intervencions relacionades arran de la seva entrada al mercat.

Bibliografia: GUDIOL-ALCOLEA 1986, 189, cat. 559; VELASCO 2012a, 56.

Aquesta taules van ser donades a conèixer per Gudiol i Alcolea a partir de les fotografies conservades a l'Institut Amatller d'Art Hispànic, que van ser efectuades quan els compartiments eren propietat de l'antiquari barceloní Xavier Vila¹⁵²⁴. Les reduïdes dimensions de cada compartiment indiquen que s'integraven en un retaule petit, probablement, dedicat al cicle de la infància de Maria i els Goigs.

El Naixement de Maria mostra la composició habitual en les obres del pintor, amb santa Anna reposant en un llit —encaixat i amb cobricel— després d'haver infantat, mentre és atesa per tres parteres que li ofereixen aliments i beguda (fig. 382). Dues dones més atenen Maria, una sostenint-la, i l'altra eixugant els bolquers a l'escalf d'un braser de ferro forjat. La composició és la mateixa que trobem als retaules de Sant Joan de Lleida i Montanyana (cat. 21-22) (figs. 257 i 276), però també la trobem en un dels compartiments del retaule que Nicolás Zahortiga va executar per a l'altar major de la col·legiata de Borja¹⁵²⁵.

L'Anunciació també respon a esquemes habituals en la producció de Pere Garcia (fig. 383). L'episodi transcorre dins d'una habitació molt senzilla amb quatre obertures, d'una de les quals emergeix el rostre del Totpoderós enviant el colom de l'Esperit Sant que simbolitza l'Encarnació del Verb. La solució és remarcablement anàloga a la de l'esmentat retaule de

¹⁵²⁴ IAAH, clixés Gudiol 68921 (Anunciació) i sense número (Naixement de la Mare de Déu). Cfr. GUDIOL-ALCOLEA 1986, 189, cat. 559; VELASCO 2012a, 56.

¹⁵²⁵ OLIVÁN 1978, 96.



Borja¹⁵²⁶. L'arcàngel i Maria repeteixen amb molta fidelitat el tipus de personatge que retrobem a la composició de Montanyana, i s'assemblen molt també als del compartiment principal del retaule de l'Anunciació del Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 46) (fig. 384). Un pintor que segurament va relacionar-se amb Garcia, Juan de la Abadía el Vell, també va emprar un esquema similar en un dels compartiments del retaule de Broto, avui conservat al Museo de Zaragoza¹⁵²⁷. Destaca, especialment, la figura de l'arcàngel, que mostra les mateixes característiques que el de Pere Garcia. No és l'únic pintor de l'entorn directe del de Benavarri que emprarà esquemes similars, tal com ho veiem al retaule del Museo de San Carlos (Mèxic DF) (fig. 126), en què sembla que van treballar plegats el Mestre de Vielha i Pere Espallargues¹⁵²⁸.

Ambdues taules mostren l'apressament i la manera de fer d'alguns treballs tardans de l'artista, com podria ser la predel·la de Saidí (cat. 31) o el retaule esmentat de l'Anunciació del museu barceloní, en què la Maria del compartiment central mostra un rostre anàleg al de la taula amb la mateixa escena que aquí analitzem. També pot acarar-se amb la partera ubicada a la dreta del braser del Naixement de la Verge de Montanyana (fig. 277); o amb la Magdalena del Plany sobre el Crist mort de Graus (cat. 37) (fig. 352). En definitiva, aquestes dues taules conformen un d'aquells conjunts en què la mà de Garcia perd protagonisme en benefici de la intervenció dels membres del seu obrador. Tanmateix, aquesta manca de qualitat i la intervenció de col·laboradors no ha de ser impediment per veure-hi la responsabilitat del mestre de Benavarri.

¹⁵²⁶ Vegeu una reproducció a OLIVÁN 1978, 95.

¹⁵²⁷ LACARRA 2003a, 61, fig. 38.2.

¹⁵²⁸ VELASCO 2006a, 187, fig. 47.

CAT. 46

RETAULE DE L'ANUNCIACIÓ

Procedència: desconeguda

Cronologia: cap a 1470-1485

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: 120 x 88 cm

Localització: col·lecció Maties Muntadas (fins el 1931); hereus de Maties Muntadas (fins el 1956); Museu Nacional d'Art de Catalunya (ingrés per adquisició el 1956; inv. 64077).

Restauracions: l'estat actual de l'obra demostra que va ser restaurada profundament mentre va ser propietat de Maties Muntadas.

Bibliografia: ANÒNIM 1931, 45, cat. 373; POST 1938, 312-314; POST 1941, 419; SUTRÀ 1944, 157; *Colecció* 1957, 11, cat. 25; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 193, cat. 603; VELASCO 2006a, 34, nota 53 i 76, fig. 8; VELASCO 2012a, 60.

L'obra va formar part de la col·lecció de l'industrial barceloní Maties Muntadas, a qui ja ens hem referit més amunt perquè en la seva col·lecció es conservaven diferents obres que avui atribuïm a Pere Garcia. En aquest cas, als inventaris de Muntadas publicats per Barrachina no consta cap informació que permeti saber res sobre la seva adquisició o sobre l'indret de procedència¹⁵²⁹.

Ens trobem davant un tipus de retaule realment atípic dins el catàleg del pintor, especialment en allò relatiu a la seva estructura i als temes representats als diferents compartiments (fig. 384). La seva alçada de poc més d'un metre demostra que es tractava d'un obra destinada a un altar petit, potser d'una ermita o d'una església poc important, o qui sap si el d'una capella particular.

El presideix una Anunciació en la qual els personatges recorden els representats per Garcia en altres treballs seus, com pot ser el retaule de Montanyana (cat. 22) o una taula en comerç a Barcelona el 1978 (cat. 45) (figs. 278 i 383). En relació a la darrera detectem que la configuració de l'habitable s'ha resolt de manera similar, amb tres murs que s'obren en perspectiva deficient. L'escriny sobre el qual recolza el llibre de Maria és també semblant, així com la ubicació del gerro amb els lliris i la configuració del sostre amb un senzill teginat de fusta. Trobem també la presència dels raigs solars que simbolitzen l'Encarnació, però ha desaparegut el rostre de Déu Pare que a la taula anterior els enviava.

¹⁵²⁹ BARRACHINA 2013, 11-49.



A sobre, una representació de la Trinitat reemplaça l'habitual imatge del Calvari que acostuma a mostrar-se al cim dels retaules del moment¹⁵³⁰. Hi veiem al Totpoderós efigiat com un ancià venerable, amb una corona cònica habitual en aquestes representacions trinitàries. Sosté amb les dues mans la creu en la qual va ser crucificat el Fill, una creu que sorgeix de l'orbe terrestre sobre el qual es vessa la sang del sacrifici. Entre Pare i Fill s'interposa la presència del colom de l'Esperit Sant. El grup que conformen apareix dins una màndorla i envoltat per sis querubins. La resta de compartiments mostren representacions de sants sobre paviments enrajolats i davant ampits arquitectònics, per sobre dels quals localitzem xipresos i vegetació. Els dos compartiments que rematen cadascun dels carrers laterals mostren sengles parelles de sants, al de la banda esquerra, sant Joan Baptista i sant Nicolau de Bari, i al de la dreta, sant Joan Evangelista i santa Bàrbara, tots ells amb els atributs que els identifiquen. La representació a l'esquerra del Baptista és evident que cerca establir un nexa amb la de l'Evangelista a l'altre costat, de la mateixa forma que als compartiments inferiors, amb un sol sant a cadascun d'ells, es van situar sant Pau i sant Pere. Els darrers duen filacteris amb textos que se'ls associen. Al del primer hi llegim: «(au)Vidi archana Dei que non (...)», una adaptació d'uns dels versicles de la segona epístola de sant Pau als corintis, que ja hem vist en un dels compartiments de l'antiga col·lecció Capmany (cat. 34) (fig. 334)¹⁵³¹. Al de sant Pere llegim el més habitual «Tibi dabo claves reg(ni) (...)», que hem esmentat en ocupar-nos del retaule de Montanyana (fig. 296), dels compartiments dels Capmany (fig. 336), i a les desaparegudes portes antigament conservades a Fonts (cat. 15) (fig. 228).

Iconogràficament la imatge més interessant és la de la Trinitat del cim, tot i que no trobem cap raresa ni peculiaritat que la singularitzi. Respon a una variant ben coneguda i difosa als segles medievals, especialment des del segle XIII, la de Tron de Gràcia, malgrat en aquesta imatge el tron sobre el qual s'acostuma a asseure el Totpoderós hagi desaparegut en benefici de l'arc iris de tradició bizantina i amb possible significació apocalíptica —representat de forma triple¹⁵³². La imatge tenia per objectiu reforçar la idea de Redempció, ja que Déu Pare mostra el seu fill martiritzat i mort en benefici dels homes i de la seva salvació el dia del Judici Final.

¹⁵³⁰ No és l'únic cas en què aquesta imatge apareix rematant el coronament. Ho veiem també en un retaule dedicat a sant Miquel, tal vegada català, avui conservat al Museo de Bellas Artes de Asturias, procedent de la col·lecció Masaveu (PÉREZ 1999, 20-21).

¹⁵³¹ «Quoniam raptus est in paradysum: et audivit arcana verba, quae non licet homini loqui» (2Corintis, 12, 4).

¹⁵³² HEIMANN 1934, 37-58. Cfr. SÁENZ 1997, 474. El tron sí que apareix en la primera representació del tema efectuada per Garcia, una tauleta del Museo Nacional del Prado corresponent a la seva etapa saragossana (cat. 4) (fig. 158).

Són diverses les fonts bíbliques que donen suport textual al tema, algunes de les quals al·ludeixen al tron de Déu (Epístola de sant Pau als hebreus 4, 16 i Apocalipsi 3, 21; 5, 1; 7, 17), o bé al Totpoderós exhibint el fill mort i sacrificat per la salvació de la humanitat (Joan 3, 14-15 i Epístola de sant Pau als romans 3, 24-25)¹⁵³³. La imatge teofànica representada per Garcia troba molts paral·lels en l'àmbit hispà i forà, entre els quals únicament citarem el retaule de la Llotja de Mar Perpinyà, en què veiem que Déu Pare apareix igualment assegut sobre l'arc iris¹⁵³⁴. S'emfatitza en totes dues obres les connotacions lumíniques i solars de la imatge trinitària amb la màndorla daurada que envolta el grup principal, que converteix la representació en una mena de feix de llum emès per Pare, Fill i Esperit Sant. La comparació de la Trinitat amb la llum i el sol va ser una constant en la literatura patristica. Encara durant el segle XV es feia arribar aquesta idea al poble a través de metàfores tan il·lustratives com la de sant Vicenç Ferrer, que identificava a Déu Pare amb el Sol, al Fill amb els raigs, i a l'Esperit Sant amb l'escalf de l'astre. En aquest sentit, i de la mateixa manera que ho veiem al retaule de Perpinyà, és molt possible que els raigs que sorgeixen dels peus de Crist i el Totpoderós a la taula de Garcia calgui identificar-los amb interpretacions com la del frare valencià¹⁵³⁵.

La imatge que aquí analitzem duia implícites una sèrie de connotacions que convé no menystenir. A banda del missatge trinitari principal, es transmet la idea de la doble naturalesa de Crist, que és Déu i forma part de la Trinitat, però que també és home i apareix crucificat a la creu. Tampoc podem oblidar la idea de sacrifici que es vol mostrar amb la seva imatge patètica a la creu, un sacrifici que es renovarà cada dia amb la celebració de l'Eucaristia¹⁵³⁶. La complementació temàtica que es produeix amb l'Anunciació també es remarcable, ja que l'Encarnació del Verb, personificada en els raigs solars que emanen de la boca del Totpoderós a l'Anunciació, ha de ser interpretada al costat de la mort del Fill a la creu del compartiment superior, ja que en tots dos episodis Déu Pare és protagonista. La historicitat que es dedueix en llegir els dos episodis és evident, atès que el relat va des de l'Encarnació fins al sacrifici a la creu.

¹⁵³³ Els estudis més complets sobre el tema són els de Boespflug (BOESPFLUG-ZALUSKA 1994, 181-240; BOESPFLUG 2000; BOESPFLUG 2004, 223-245). Per al cas català, vegeu MOLINA 1997c, 54-57 amb àmplies referències al món de la devoció i la relació entre la base teològica de la imatge i les representacions del retaules del moment. Per al cas hispà, vegeu també PAMPLONA 1970.

¹⁵³⁴ MOLINA 1997c, 51-66.

¹⁵³⁵ «En lo sol no.y veu veeu vosaltres trinitat? Lo sol, de la substancia, engendra lo raig; ergo qui engendra pot ésser dit pare, e qui és engendrat per altri pot ésser dit fill; e del sol engendrat e del raig engendrat, veus que proceeix la calor; e donchs, qui és spirat pot ésser appellat sperit. E donchs, veus en lo sol trinitat» (FERRER 1932-1934, I, 123-124; VIERA 1993, 99). Les qüestions astrals i l'esment a sant Vicenç Ferrer els manllevem de MOLINA 1997c, 55.

¹⁵³⁶ MELERO 2002-2003, 30.



L'obra novament remet als treballs finals de Garcia, i malgrat una restauració antiga segurament excessiva, podem intuir la manera de fer del mestre, desdibuixada, això sí, per la important presència de col·laboradors¹⁵³⁷. Cal rebutjar, per tant, aquella atribució que situava aquest retaule dins el catàleg de Pere Espallargues¹⁵³⁸. Els estilemes apunten vers una direcció que res té a veure amb el retaule d'Enviny i la resta d'obres afins¹⁵³⁹.

¹⁵³⁷ POST 1938, 312 va relacionar-la amb el taller, mentre que al petit catàleg de la col·lecció Muntadas del 1957 es vincula al seu taller (*Colección* 1957, 11, cat. 25).

¹⁵³⁸ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 193, cat. 603.

¹⁵³⁹ VELASCO 2006a, 34, nota 53; VELASCO 2012a, 60.

CAT. 47

COMPARTIMENT FRAGMENTARI DE RETAULE AMB LA PENTECOSTA

Procedència: desconeguda
Cronologia: cap a 1470-1485
Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta
Mides: 49 x 61 cm

Localització: col·lecció Josep Soler i Palet (fins el 1921); Museu de Terrassa (ingrés per donació el 1921; inv. MdT 33).

Restauracions: La taula es troba mutilada pels quatre costats i presenta repintats antics fruit de la seva entrada al mercat d'art i antiguitats.

Bibliografia: SOLER 1928, 163, núm. 9; *Museo* [s. d.], 10; RUIZ 1999c, 25; ANÒNIM 1999, 34, cat. 6; VELASCO 2012a, 63.

Aquesta petita taula fragmentària, amb la representació de la Pentecosta, va formar part de la col·lecció de Josep Soler i Palet (1859-1921), el cèlebre erudit terrassenc de qui es té constància que va freqüentar els negocis d'antiquaris de la seva ciutat i de Barcelona, i que es va relacionar amb altres col·leccionistes com Apel·les Mestres o Francesc Carreras Candi¹⁵⁴⁰. Mort Soler el 1921, la taula es va integrar a les col·leccions públiques de Terrassa juntament amb la resta d'obres de la seva col·lecció, entre les quals es troba un Calvari que també atribuïm a Pere Garcia, però que no forma conjunt amb la Pentecosta (cat. 48).

La taula ha estat escapçada pels seus quatre costats, i d'aquí que allò conservat sigui menys d'un 50% de la superfície original del compartiment (fig. 385). Això demostra que la seva amplada original devia acostar-se al 100 cm, unes dimensions considerables i que fan pensar en un compartiment pertanyent a un retaule d'envergadura considerable. A la part que ens ha pervingut veiem la Mare de Déu, nimbada, al bell mig, flanquejada a la seva esquerra per un conjunt de sis apòstols encapçalats per sant Pere. Resten les empremtes d'una cresteria daurada que rematava el compartiment superiorment, i es conserven també força bé els nimbes dels personatges, tots daurats, amb motius punxonats i sense els pastillatges d'altres obres del pintor. El de la Maria presenta uns estels que evoquen la corona de dotze estels que s'acostuma a associar amb Ella. Els motius de la resta poden relacionar-se amb els que trobem al retaule dels sants Sebastià i Policarp (cat. 44) (fig. 381), al retaule de Portaspana-La Pobla del Mon (cat. 37) (fig. 353), al sagrari de Vall-llebrera (cat. 28) (fig. 308), o al Calvari de Tamarit de Llitera (cat. 8) (fig. 186), entre altres, tots ells exemples d'aquest altre tipus de daurat en què el

¹⁵⁴⁰ CASANOVAS 1999, 33-34.



pintor prescindeix dels pastillatges. En els nimbes de la taula de Terrassa detectem la presència d'uns estampillats que semblen fets amb el mateix cuny —cinc petites circumferències disposades en forma de creu amb dos pals entre cadascuna— que els que apareixen al sant Pere i el sant Antoni Abat de Belcaire d'Urgell (cat. 6) (figs. 162-163), o als de la santa Bàrbara del Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 16) (fig. 230).

Després de ser publicada en un parell de treballs antics¹⁵⁴¹, Ruiz va relacionar la taula amb el taller de Pere Garcia¹⁵⁴². Malgrat els repintats i l'estat de conservació que presenta, l'atribució és clara. El rostre de Maria evoca al de la Julita de l'escena en què Quirze predica a la presó del retaule de Sant Quirze del Vallès (cat. 11) (fig. 211), i també al d'alguna de les santes dones que apareixen al Plany de l'església de Graus (cat. 37) (fig. 352). Detectem també semblances amb els rostres d'un dels retaules de Tamarit de Llitera (cat. 8). L'estat de conservació i els repintats impedeixen efectuar una anàlisi precisa de l'estil, però els trets de les façs, sembla que apressats i poc detallats, així com la volumetria dels cossos, podrien indicar que ens trobem davant d'una producció tardana de l'artista.

¹⁵⁴¹ SOLER 1928, 163, núm. 9; *Museo* [s. d.], 10

¹⁵⁴² RUIZ 1999c, 25; VELASCO 2012a, 63.

CAT. 48

COMPARTIMENT DE RETAULE AMB EL CALVARI

Procedència: desconeguda
Cronologia: cap a 1470-1485
Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta
Mides: 92 x 80 cm

Localització: col·lecció Josep Soler i Palet (fins el 1921); Museu de Terrassa (ingrés per donació el 1921; inv. 33).

Restauracions: 1993, CRBMC.

Bibliografia: SOLER 1928, 163, núm. 5; POST 1938, 312; *Museo* [s. d.], 14; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 193, cat. 614; RUIZ 1999c, 26; ANÒNIM 1999, 35, cat. 7; VELASCO 2006a, 34, nota 53; VELASCO 2012a, 63.

A l'igual que la Pentecosta que hem analitzat un xic més amunt (cat. 47), aquesta taula va formar part del llegat de l'erudit i col·leccionista Josep Soler i Palet¹⁵⁴³. No forma conjunt amb l'anterior i també en desconeixem la via d'adquisició i la procedència. De format mitrat, mostra l'episodi del Gòlgota a partir de models habituals en la trajectòria del pintor (fig. 386). Els tres personatges apareixen representats a primer terme, amb el Crucificat centrant la composició i la Mare de Déu i el sant Joan flanquejant-lo, asseguts a terra. L'emmarcament de l'episodi és un imponent i profund paisatge articulat a partir de dos accidents geogràfics rematats per un arbre a la part superior. Al fons apareix una ciutat emmurallada envoltada de torres i bestorres, juntament amb un frondós bosc d'arbres emplaçats just al davant. La taula conserva l'obra de fusteria daurada original, amb dos pinacles rematats amb espigues als extrems, i un fris de traceria a la part superior que presenta arcs polilobulats a l'interior.

La Maria i el sant Joan de la Crucifixió de Terrassa mostren la mateixa disposició que al Calvari de Tamarit de Llitera (cat. 8) (fig. 186), en què també apareixen asseguts. Als calvaris dels tres retaules de l'Aïnsa (cat. 39-41) trobem esquemes similars, amb els personatges igualment asseguts i amb els dos accidents geogràfics als extrems, de la mateixa forma que ho veiem a l'episodi corresponent dels retaules del monestir d'Agustines de Sogorb i de la cartoixa de Valldecris, a més d'un tercer exemple conservat a la Norton Simon Foundation (Pasadena, EUA), tots ells obra de Joan Reixac¹⁵⁴⁴. El paral·lel que permet novament recuperar les connexions de Garcia amb el pintor valencià.

¹⁵⁴³ SOLER 1928, 163, núm. 5; POST 1938, 312; *Museo* [s. d.], 14.

¹⁵⁴⁴ Tots ells reproduïts a FRECHINA 2001c, 258-261.



L'estil de l'obra ens emplaça davant el darrer període d'activitat de Pere Garcia. Post dubtava entre l'atribució al taller del mestre o a Espallargues, però finalment s'inclinà per la darrera opció, mentre que Ruiz va preferir relacionar-lo amb el primer, seguint a Gudiol i Alcolea¹⁵⁴⁵. Personalment, vam retornar a la proposta de Post i a l'atribució original amb el traspàs des del catàleg d'Espallargues al de Garcia de tot un seguit d'obres que presentaven els estilemes habituals en les produccions tardanes del de Benavarri. Els rostres dels personatges de la taula de Terrassa mostren la mateixa manera de fer que altres obres similars, com són el Calvari del Museo Nacional del Prado (cat. 52) (fig. 391), o un altre que estava en comerç a París a inicis del segle XX (cat. 21) (fig. 265), i que en aquesta tesi associem al retaule de Sant Joan de Lleida. Són igualment importants els lligams amb els retaules de l'Aïnsa (cat. 39-41), Graus (cat. 37) i Montanyana (cat. 22), cosa que ens situa en un lapse cronològic que abasta els anys setanta o vuitanta del segle XV.

¹⁵⁴⁵ POST 1938, 312; RUIZ 1999c, 26; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 193, cat. 614.

CAT. 49

FRAGMENT DE PREDEL·LA DE RETAULE

Procedència: desconeguda

Cronologia: cap a 1470-1485

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: 36 x 70 cm

Localització: Museo Diocesano de Barbastro-Monzón (reg. VII).

Restauracions: no documentades.

Bibliografia: IGLESIAS 1986, 208, cat. 137; VELASCO 2006a, 34, nota 53; VELASCO 2012a, 57.

Aquest fragment de predel·la de retaule va ser donat a conèixer el 1986 per Iglesias quan va publicar l'inventari del Museo Diocesano de Barbastro (fig. 387)¹⁵⁴⁶. Se'n desconeix la procedència, i d'aquí que ignorem si prové d'algun dels retaules que Garcia va executar en aquella localitat entre 1463 i 1485, o bé si va ingressar als fons diocesans des d'alguna parròquia de la diòcesi.

La taula es conserva molt fragmentàriament i ha estat serrada, com a mínim, per dos dels seus costats, l'esquerre i l'inferior. El fragment conservat correspon a dos compartiments de predel·la que mostraven sengles parelles de sants, d'esquerra a dreta, sant Fabià i sant Sebastià, i santa Bàrbara i sant Bernardí de Siena. De tots ells el pitjor conservat és el primer, ja que solament s'intueix una part del nimbe, del braç i del raspall de pues de ferro del martiri. L'acompanya sant Sebastià, de qui hem conservat poc menys de la meitat superior del cos, amb les sagetes del martiri clavades. Entre ambdós, una *dextera domini* que assenyala Sebastià, anàloga a la que hem vist en ocupar-nos de la predel·la del retaule de Montanyana (cat. 22) (figs. 291-294). Pel que fa a santa Bàrbara, també la conservem des d'una mica menys de mig cos en amunt, i podem veure encara una part de la palma del martiri i del seu atribut habitual, la torre en què va ser empresonada. A sant Bernardí se l'identifica pel seu hàbit franciscà i l'anagrama de l'IHS envoltat de raigs solars. Sosté un filacteri conservat parcialment on llegim «pater manifestavi no(...)», un text que cal associar a l'antífona que entonaven els frares de l'Aquila quan el sant va expirar el 20 de maig del 1444, i que ja hem comentat en referir-nos a la predel·la de Saidí (cat. 31) (fig. 321) i a un dels retaules de l'Ainsa (cat. 41) (fig. 368).

¹⁵⁴⁶ IGLESIAS 1986, 208, cat. 137.



La taula conserva restes de l'obra de fusteria daurada que l'embellia en origen, integrada per cresteries amb arcs polilobulats als remats de cada compartiment. La reserva que resta entre un espai i l'altre indica que allà hi havia un pinacle que actuava com a element separador. Pel que fa als nimbes dels personatges, mostren un treball a base de pastillatge de guix daurat, que es materialitza en cercles concèntrics i motius punxonats al mig, així com als espais que resten entre cadascun dels cercles. Es tracta de decoracions molt habituals en els darrers treballs del pintor, amb múltiples paral·lels en les seves obres d'aquest moment.

Iglesias va catalogar la taula com un treball de Pere Espallargues¹⁵⁴⁷, però no presenta els estilemes d'aquest pintor. Res a veure, per tant, amb retaules com el signat d'Enviny i la resta de treballs que li atribuïm. En canvi, els rostres dels personatges troben paral·lels perfectes en obres de Pere Garcia¹⁵⁴⁸. Veiem com el sant Sebastià és completament concomitant amb el mateix personatge que apareix en un fragment de guardapols conservat a l'Ajuntament de Barbastro, tal vegada procedent del retaule que Garcia va efectuar per als franciscans de la localitat entre 1482 i 1485 (cat. 34) (fig. 339). La santa Bàrbara troba paral·lels molt clars en les figures femenines del retaule de Montanyana (cat. 22), i el sant Bernardí en alguns dels frares benedictins que flanquegen a sant Victorià i sant Benet a les taules de Graus (cat. 36) (figs. 344-345). Atesa la cronologia de les obres esmentades, cal deduir que el retaule del qual formava part aquest fragment de predel·la va ser executar en els mateixos anys, això és, cap a 1470-1485.

¹⁵⁴⁷ IGLESIAS 1986, 208, cat. 137.

¹⁵⁴⁸ L'atribució d'aquesta obra al taller de Pere Garcia la vam proposar per primer cop a VELASCO 2006, 34, n. 53. Cfr. VELASCO 2012a, 57.

CAT. 50

COMPARTIMENT DE RETAULE AMB SANT ANDREU

Procedència: desconeguda
Cronologia: cap a 1470-1485
Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta
Mides: desconegudes

Localització: Luigi Battistelli (Florència, abans de 1947).

Restauracions: no documentades.

Bibliografia: POST 1947, 857 i 861, fig. 367; GAYA 1958, 152, cat. 819; VELASCO 2012a, 57.

Es tracta d'un compartiment —central?— de retaule amb la representació de sant Andreu que en temps de Post es trobava a la col·lecció Battistelli de Florència (fig. 388)¹⁵⁴⁹. És molt possible, tanmateix, que en realitat es tracti de la casa de subhastes de Luigi Battistelli, una de les més actives durant els primers decennis del segle XX a la ciutat italiana. El segon esment de la taula el va efectuar Gaya Nuño¹⁵⁵⁰, que es va limitar a catalogar-la sumàriament a partir de les informacions proporcionades per Post. A partir d'aquell moment se li perd el rastre i la resta d'autors que s'han ocupat de Garcia i els seus deixebles no l'han inclòs dins els catàlegs respectius¹⁵⁵¹.

A la vista de la fotografia publicada per Post, l'obra presentava un emmarcament modern producte de la seva entrada al mercat d'art i antiguitats. La pintura mostra una representació entronitzada del sant amb el seu atribut característic, la creu, que no és aspada¹⁵⁵². El sant duu un llibre obert a la seva mà esquerra en el qual, segons Post, s'inclouïa una inscripció al·lusiva a la col·lecta del dia de la seva festivitat¹⁵⁵³. Andreu apareix assegut en una mena de banc que recorre longitudinalment la part posterior, sobre el qual es disposa un dossier que actua com a element de distinció. Darrere del banc, una vegetació de repertori esdevé el fons paisatgístic del compartiment. A sobre, un cel en gradació cromàtica presenta diversos núvols distribuïts simètricament. Finalment, la part baixa de la representació l'ocupa un paviment de rajoles amb alguns problemes de composició i perspectiva.

¹⁵⁴⁹ POST 1947, 857 i 861, fig. 367. Post va tenir coneixement de l'obra a través d'una fotografia de la Frick Art Reference Library.

¹⁵⁵⁰ GAYA 1958, 152, cat. 819.

¹⁵⁵¹ Exceptuant a qui subscriu això (VELASCO 2012a, 57).

¹⁵⁵² Sobre aquest detall, vegeu RÉAU 1997, 89-90.

¹⁵⁵³ POST 1947, 861.



Post, malgrat que considerava que la taula podia vincular-se a l'etapa en què, segons ell, era difícil distingir entre l'estil de Pere Espallargues i el de Pere Garcia, finalment va reconèixer que una anàlisi acurada permetia relacionar-la amb les millors produccions del segon¹⁵⁵⁴. Gaya Nuño¹⁵⁵⁵, tot i qualificar de dubtosa l'atribució del professor nord-americà, va respectar-la. Malgrat tot, la vinculació al de Benavarrí no s'ha mantingut en la bibliografia posterior, que ha ignorat completament l'obra en qüestió. Darrerament, tanmateix, l'hem recuperat per al catàleg de produccions del mestre¹⁵⁵⁶. Tot i que és difícil asseverar res amb contundència tenint en compte que partim només de la foto publicada per Post, el rostre del sant s'assembla al de Déu Pare de la Visitació de Sant Joan de Lleida (cat. 21) (fig. 256). Aquest tipus de faç de llarga i llisa barba blanca apareix en altres realitzacions del pintor, com la Coronació del retaule de Montanyana (cat. 22) (fig. 289). El model de sant assegut sobre un banc corregut remet a alguns dels compartiments del retaule lleidatà, com el sant Jeroni i sant Miquel (figs. 262 i 264). Tot indica, per tant, que la taula amb el sant Andreu cal associar-la a algun encàrrec arribat a l'obrador de Garcia als anys setanta o vuitanta del segle XV.

¹⁵⁵⁴ POST 1947, 861.

¹⁵⁵⁵ GAYA 1958, 152, cat. 819.

¹⁵⁵⁶ VELASCO 2012a, 57.

CAT. 51

COMPARTIMENT DE PREDELA AMB EL CRIST DE LA PASSIÓ, LA MARE DE DÉU I SANT JOAN EVANGELISTA

Procedència: desconeguda

Cronologia: cap a 1470-1485

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: 90 x 55 cm

Localització: col·lecció Mateu (Barcelona, des d'abans del 1938); Museu del Castell de Peralada (inv. 21018).

Restauracions: no documentades.

Bibliografia: POST 1938, 310, fig. 105; SARALEGUI 1951, 217; GUDIOL 1971, 82, cat. 235; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 193, cat. 609; VELASCO 2006a, 34, nota 53; VELASCO 2012a, 61.

El primer en donar notícia d'aquest compartiment va ser Post, que el va poder estudiar quan ja formava part de la col·lecció Mateu de Barcelona¹⁵⁵⁷. Posteriorment, s'ha integrat al fons de la col·lecció familiar conservada al Museu del Castell de Peralada. És molt possible que ens trobem davant la mateixa obra que Gudiol va catalogar a la mateixa col·lecció, segurament per error, com un Calvari¹⁵⁵⁸.

La taula mostra una *imago pietatis* amb el Crist de la Passió emergint del sepulcre, envoltat dels *Arma Christi* i flanquejat per la Mare de Déu i sant Joan Evangelista, d'acord a una representació molt habitual en l'època que Garcia va emprar, de forma preferent, per ocupar la part central del bancal d'aquells retaules que no presentaven sagrari (fig. 389). Es tracta d'imatges amb intenses connotacions eucarístiques, atès que observem com de la nafra del costat de Crist brolla sang que es vessa dins d'un calze. Tots tres personatges duen nimbes daurats (fig. 390), en aquest cas sense pastillatges, i només amb motius punxonats similars als que trobem al retaule dels sants Sebastià i Policarp (cat. 44) (fig. 381), al retaule de Portaspana-La Pobla del Mon (cat. 38) (fig. 353), al sagrari de Vall-llebrera (cat. 28) (fig. 308), o al Calvari de Tamarit de Llitera (cat. 8) (fig. 186), entre altres. La taula conserva, a més, la seva fusteria original, formada per dos pinacles rematats amb espigues als laterals, i una cresteria en forma d'arc conopial amb motius de *vesica piscis* a la part superior.

¹⁵⁵⁷ POST 1938, 310, fig. 105. La fotografia conservada a IAAH, clixé B-695 també documenta aquesta localització d'antic.

¹⁵⁵⁸ GUDIOL 1971, 82, cat. 235.



Malgrat la vinculació inicial de l'obra a l'escola de Pere Garcia efectuada per Post¹⁵⁵⁹, i al mestre directament per part de Saralegui¹⁵⁶⁰, posteriorment es va incloure al catàleg d'Espallargues¹⁵⁶¹. Amb tot, els estilemes demostren que es tracta d'un d'aquells treballs que cal adscriure a l'etapa final de Garcia¹⁵⁶², quan el taller del mestre assoleix un protagonisme cabdal en les comandes arribades a l'obrador. Estilísticament el rostre de sant Joan presenta interessants lligams amb el del sant Ponç del retaule de Vall-llebrera (cat. 27) (fig. 306), mentre que el Crist pot posar-se en connexió amb el de la predel·la de Saidí (cat. 31) (fig. 319) i amb el del bancal del Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat. 44) (fig. 378). La Mare de Déu recorda als personatges femenins que trobem al Plany de l'església de Graus (cat. 37) (fig. 352), o a la Maria dels Calvaris de Tamarit de Llitera (fig. 186) i del Museu de Terrassa (cat. 48) (fig. 386).

¹⁵⁵⁹ POST 1938, 310, fig. 105; GUDIOL 1971, 82, cat. 235.

¹⁵⁶⁰ SARALEGUI 1951, 217.

¹⁵⁶¹ GUDIOL-ALCOLEA 1986, 193, cat. 609.

¹⁵⁶² Així ho vàrem apuntar a VELASCO 2006a, 34, nota 53; VELASCO 2012a, 61.

CAT. 52

COMPARTIMENT DE RETAULE AMB EL CALVARI

Procedència: desconeguda
Cronologia: cap a 1470-1485
Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta
Mides: 88 x 63 cm

Localització: col·lecció Pau Bosch (Madrid, fins el 1916); Museo Nacional del Prado (ingrés per donació el 1916; inv. P-2680).

Restauracions: no documentades.

Bibliografia: GARNELO 1917, 361 i 363, núm. 43; POST 1938, 302, fig. 101; SARALEGUI 1951, 217; GUDIOL-ALCOLEA 1986, 192, cat. 612; *Museo* 1996, 178.

Es tracta d'un Calvari que formava part de la col·lecció de Pau Bosch (1862-1915), vocal del Museo Nacional del Prado que va llegar una part de les seves pintures a aquesta institució. Bosch, un català que residia a Madrid, era un personatge ben connectat amb els ambients col·leccionistes del moment¹⁵⁶³. Poc després d'ingressar, Garnelo va dedicar un article a les pintures de «primitius» que integraven la donació, entre les quals la nostra, que es descriu en aquests termes: «Pequeño conjunto decorativo de un altar portátil. Es interesante la fuerza expresiva de las figuras y el dolor de sus rostros. Es una pintura aragonesa de tipo algo sienes por el material y el colorido»¹⁵⁶⁴.

El Calvari respon al tipus multitudinari i espectacular en què el Crucificat apareix envoltat d'una munió de personatges (fig. 391). A Jesús el flanquegen el Bon i el Mal Lladre, i just per sobre trobem la representació del sol i la lluna, seguint un model ben difós a l'època. La Magdalena, compungida, s'abraça a la creu en senyal de dolor, mentre que a la dreta s'ubica sant Joan Evangelista. Just a la base de la creu trobem al centurió Stephaton, que apropa a Crist una llança que duu a l'extrem l'esponja envinagrada. Tot el fons és ocupat per centurions romans abillats anacrònicament, amb arnesos, cascos i armes medievals. Entre ells, un summe sacerdot a cavall dialoga amb un d'ells, segurament Longí, qui va causar la ferida mortal a Crist. A la part esquerra de la composició, a baix, apareix la Mare de Déu en ple desmai, acompanyada de Maria Cleofàs i Maria Salomé, mentre que a l'altra banda trobem un grup de jueus que sortegen la túnica de Crist.

¹⁵⁶³ SOCIAS 2011, 288-289.

¹⁵⁶⁴ GARNELO 1917, 361, núm. 43.



Els nimbes que presenten alguns personatges, sense pastillatges, recorden els d'altres treballs del pintor, com per exemple, els dels carrers laterals de retaule de sant Sebastià i sant Policarp del mateix Museo Nacional del Prado (cat. 44). Pel que fa a l'estil, el Calvari que aquí analitzem es troba en la línia dels retaules de Sant Joan de Lleida i Montanyana (cat. 21-22), que encapçalen les realitzacions tardanes del taller de Garcia. Els estilemes són els mateixos que els de les esmentades taules dedicades als sants Sebastià i Policarp, lligams que s'evidencien si acarem alguns dels rostres, com el del soldat que està a l'esquerra del bisbe assenyalant amb dos dits a Crist, que té les mateixes característiques que el del sant Sebastià que reconforta Marc i Marcel·lí durant el seu empresonament, o que el sant que destrueix l'ídol en un altre d'aquests compartiments (fig. 376).

CAT. 53

COMPARTIMENT DE PREDEL·LA AMB SANTA ANNA, LA MARE DE DÉU I EL NEN I SANT JOAN BAPTISTA

Procedència: desconeguda

Cronologia: cap a 1470-1485

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: 53,3 x 44 cm

Localització: col·lecció Antoni Pedrol Rius (fins el 1992); Museu de Reus (ingrés per donació el 1992; inv. 9513).

Restauracions: es troba profundament repintada fruit de la seva entrada al mercat d'art i antiguitats.

Bibliografia: PIQUERO 1988, 56-59; *Col·lecció* 1993, 62, núm. 27; VELASCO 2006a, 65.

La taula va formar part de la col·lecció de l'advocat i jurista de Reus Antoni Pedrol Rius (1910-1992), que va exercir la seva tasca professional a Madrid. És en aquest entorn on va formar la seva col·lecció de pintura gòtica, avui tota ella conservada al Museu de Reus, i és possible que allà adquirís la taula que ens ocupa. L'obra es troba en un estat de conservació deplorable, atès que presenta gran quantitat de repintats.

Es tracta d'un fragment de predel·la amb la representació de l'Anna Triple i sant Joan Baptista (fig. 392). Santa Anna apareix dempeus, recolzant la mà dreta sobre l'espatlla de Maria, que sosté als seus braços a Jesús-Nen. Tots tres duen nimbe de cercles concèntrics decorats amb punxonats. El Precursor apareix just al costat, abillat amb la pell de camell i una cap. Duu un nimbe similar als anteriors. Amb la mà esquerra sosté el *flabelus* rematat amb l'anyell místic, i de la dreta li surt un filacteri en què llegim «E(c)ce Agnus Dei qui tollis pec...» (Joan 1, 27). Cadascuna de les representacions té la seva inscripció identificativa a la part baixa, ambdues parcialment conservades. Darrere dels personatges trobem l'habitual ampit arquitectònic i, per sobre, un fons blavós homogeni. El compartiment es remata amb un treball de fusteria daurada amb dos arquets apuntats polilobulats, amb abundosa decoració a *vesica piscis* als intersticis.

El format remet al tipus de representació emprat per Pere Garcia en molts dels seus retaules, en els quals trobem predel·les articulades com a petits santorals en què es disposen diferents parelles de sants flanquejant la imatge central del Crist de la Passió. Així ho veiem als bancals dels tres retaules de l'Aïnsa, entre els quals, el del retaule de sant Bernardí (cat. 41), incloïa un sant Joan Baptista molt similar al que d'aquí (fig. 371). Passa el mateix amb el retaule de sant Vicenç màrtir (cat. 40), en què novament apareix una imatge del sant molt semblant (fig. 362).



Quan es va donar a conèixer aquesta taula el 1988 va atribuir-se al Mestre de Vielha, atribució que es va mantenir en la catalogació de les pintures del llegat de Pedrol un cop van ingressar al Museu de Reus¹⁵⁶⁵. L'estil, tanmateix, no és el mateix que els de les obres d'aquest deixeble del nostre pintor. Malgrat les importants pèrdues i els posteriors repintats que camuflen l'estil original de Garcia, s'identifiquen alguns dels seus estilemes, els quals permeten relacionar l'obra amb els seus treballs de darrera època, amb evident intervenció del taller.

¹⁵⁶⁵ PIQUERO 1988, 56-59; *Col·lecció* 1993, 62, núm. 27.

CAT. 54

COMPARTIMENT FRAGMENTARI DE RETAULE AMB UN ÀNGEL

Procedència: desconeguda

Cronologia: cap a 1470-1485

Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta

Mides: desconegudes

Localització: Silberman Galleries (Nova York, abans del 1947).

Restauracions: no documentades.

Bibliografia: POST 1947, 861, fig. 368.

L'única referència que tenim sobre aquesta petita taula és el poc que va dir d'ella Chandler Rathfon Post quan la va donar a conèixer el 1947 (fig. 393)¹⁵⁶⁶. El professor nord-americà la va presentar com integrada a la col·lecció Silberman, però el més probable és que es tractés d'una obra comercialitzada per l'establiment Silberman Galleries, propietat dels germans Elkan i Abris Silberman, amb seu a Viena i Nova York. En aquest sentit, la informació que dona Post situa l'obra a la capital austríaca. Després d'aquest únic esment, res més s'ha tornat a saber d'ella.

Mostra la representació d'un àngel, nimbat, envoltant d'un fons monocrom decorat amb estels molt estilitzats. Aquest tipus d'imatge angèlica és habitual trobar-la en determinats contextos secundaris d'un retaule, envoltant o acompanyant les representacions principals. Així ho veiem a les taules de sant Victorià i sant Benet de Graus (cat. 36), en què apareixen uns àngels que sostenen l'heràldica de la vila i que presenten un tret molt similar al que aquí analitzem (fig. 346). La gran similitud amb aquests ens obliga a proposar una data de realització aproximada, això, als anys setanta o vuitanta del segle XV.

¹⁵⁶⁶ POST 1947, 861, fig. 368.



CAT. 55

COMPARTIMENT FRAGMENTARI DE RETAULE AMB LA REPRESENTACIÓ D'UN SANT

Procedència: desconeguda
Cronologia: cap a 1470-1485
Tècnica-suport: pintura al tremp sobre fusta
Mides: desconegudes

Localització: antiga col·lecció Arenaza (Madrid).

Restauracions: no documentades.

Bibliografia: inèdit.

L'única notícia que conservem sobre aquest compartiment de retaule fragmentari l'hem obtingut a través d'una de les fotografies servades a l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona (fig. 394). La imatge no es troba a la carpeta corresponent a Pere Garcia, ni tampoc entre les relatives als seus deixebles, sino en una de les quals apleguen obres de l'entorn de Martín de Soria¹⁵⁶⁷. Desconeixem, a més, si la fotografia reproduïx un detall d'una taula més gran, o si bé mostra la globalitat d'allò conservat. Cal pensar, més aviat, en aquesta darrera opció, ja que si fos un detall, és molt possible que al mateix arxiu es conservés una imatge de l'obra sencera.

A la vista de la imatge, no és possible efectuar cap identificació del personatge representat. Es tracta d'un sant de llarga barba i rostre ben definit, que duu al cap una mena de còfia amb orelles. A la part posterior presenta un nimbe efectuat a base de cercles concèntrics, amb motius punxonats en l'espai que resta entre cercle i cercle. A la part central apreciem més punxonats, aquest cop amb decoracions vegetals molt similars a les que devia haver-hi al fons de la taula, que també es poden advertir a la fotografia.

L'estil no deixa lloc a dubtes quant a la seva filiació estilística. Es tracta d'un treball clarament associable a Pere Garcia, amb importants connexions amb alguns dels personatges representats al retaule de Sant Joan de Lleida (cat. 21), com aquell que sosté al sant en l'episodi de la Nominació del Baptista (fig. 258). Els estilemes del rostre reproduïxen clarament els trets característics del pintor, així com la característica barba allargassada que retrobem, en múltiples realitzacions del mestre des dels anys de Barcelona. Rostres d'aquest

¹⁵⁶⁷ IAAH, sense núm. de clisé.

tipus, igualment, els retrobem a la Dormició de Peralta de la Sal (cat. 20), per exemple, en l'apòstol que apareix a l'esquerra de sant Pere (fig. 237).

La informació associada a la fotografia de l'Institut Amatller d'Art Hispànic revela que la taula es conservava en data indeterminada a la col·lecció Arenaza de Madrid. Molt probablement es refereix a Adolfo Arenaza, un col·leccionista i comerciant d'antiguitats que el 1968 va exposar obres de la seva propietat (que anaven dels segles XIV al XVII) a la fira d'antiquaris de Marbella¹⁵⁶⁸. Tot i que la seva col·lecció era important, Arenaza és especialment recordat per un motiu més prosaic: haver estat amant de Lola Flores. Una de les biografies de la folklòrica espanyola dona força detalls sobre el personatge, remarcant que es dedicava a recórrer esglésies d'arreu d'Espanya en les quals adquiria retaules i altres obres d'art¹⁵⁶⁹.

¹⁵⁶⁸ ABC, 18 de gener de 1968, edició del matí, pàg. 58-59; ABC, 30 de gener de 1968, edició del matí, pàg. 45.

¹⁵⁶⁹ GARCÍA 2007, 18-21.



10. CONCLUSIONS

Aquesta tesi doctoral ha abordat la figura d'un dels mestres més representatius del tardogòtic a l'antiga Corona d'Aragó, Pere Garcia (doc. 1445-1485), oriünd de la vila de Benavarri. Al llarg dels diferents capítols hem mirat de reconstruir el poc que se sap de la seva vida personal i, sobretot, de la seva trajectòria professional, a través de les dades documentals i les obres conservades o conegudes per testimonis gràfics.

Malauradament, les aportacions que hem pogut efectuar en relació a la seva vida familiar han estat minses, atès que els arxius catalans i aragonesos han estat esquerps a l'hora de nodrir-nos de dades. Bàsicament, tot el que sabem del seu entorn familiar més directe ho coneixem a través de dos o tres referències documentals i de la taula de fundació d'aniversaris del Museu Frederic Marès de Barcelona. Amb tot, la interpretació del que diu aquesta curiosa tauleta, juntament amb el seu acarament amb alguna notícia inèdita, ens ha permès perfilar algunes qüestions al voltant de la identitat de la seva muller i la família política, així com establir qui va ser el seu gendre, Joan de Figuerola, jurista i lloctinent dels comtes de Ribagorça. El fet que un pintor de províncies es casés amb la filla d'un personatge amb un cert estatus marca l'inici d'un ascens social que va acabar amb l'ús d'escut heràldic per part de Garcia, un detall que no és pas habitual entre els pintors hispans del moment. Igualment, hem vist que el matrimoni potser va facilitar la relació que el pintor va mantenir amb els comtes ribagorçans, que residien a Benavarri, i que van poder efectuar algun encàrrec al mestre.

Aquesta situació personal privilegiada sembla que la retrobem en el suposat fill del nostre protagonista, el pintor Bartomeu Garcia, un artífex que irromp als documents just en el moment en què Pere deixar de constar. Bartomeu apareix documentat en algun afer que té a veure amb persones molt properes als comtes, a la vegada que sabem que va assolir la condició de jurat i que va encapçalar el recompte poblacional de Benavarri del 1495. D'altra banda, hem referenciat una sèrie de documents d'època moderna que podrien tenir a veure amb descendents posteriors d'ambdós pintors. Es tracta de personatges, alguns residents a Saragossa, i altres a Benavarri mateix, que tenen a veure amb l'àmbit de les lleis i que incorporen al cognom el topònim de la vila ribagorçana, amb la qual cosa ara esdevindran «Garcia de Benabarre». La seva dedicació professional, pròpia de les oligarquies, juntament amb la referència a la localitat en qüestió, ens fan pensar en la possibilitat que, certament, poguessin ser descendents dels pintors documentats a finals del segle XV.

El desenvolupament cronològic que hem efectuat de la trajectòria professional de Pere Garcia ens ha permès resseguir els seus orígens pictòrics a Saragossa durant els anys quaranta del segle XV en relació amb Blasco de Grañén i en contacte amb un entorn artístic més que suggeridor, el de l'arquebisbe Dalmau de Mur. Hem situat la formació del personatge al costat d'aquest altre mestre, que va esdevenir el màxim representant del segon gòtic internacional a l'Aragó i que va aglutinar al seu voltant tot un seguit de pintors que, posteriorment, van destacar com a representants del llenguatge flamenquitzant o tardogòtic. Garcia, per tant, va aprendre segurament l'ofici en un obrador ancorat en la tradició, però després va obrir-se a les novetats que arribaven de més enllà dels Pirineus. Les referències documentals que posseïm sobre aquesta etapa inicial del nostre pintor són escadusseres, però tot i això, les nostres deduccions pensem que permeten fer-nos una idea bastant aproximada d'aquests primers moments del seu períple artístic.

A partir d'una hipòtesi desenvolupada en investigacions precedents, hem aprofundit en aquelles obres que, en la nostra opinió, poden adscriure's a aquesta primera etapa del pintor. Hem pogut veure que es tracta d'una proposta arriscada, ja que l'estil d'aquestes realitzacions es barreja amb el d'altres que atribuïm al taller de Blasco de Grañén. En determinats moments, fins i tot, és difícil saber un comença la mà de Garcia i on acaba la intervenció de l'obrador dirigit pel seu mestre. Post havia intuït que la formació del seu Mestre de Sant Quirze s'havia produït en terres saragossanes, i va atribuir-li una sèrie de conjunts a partir dels quals nosaltres hem articulat la nostra proposta. Algunes d'aquestes obres havien estat incloses dins el catàleg del Mestre de Riglos, una personalitat creada per Josep Gudiol que, en realitat, englobava treballs de diferents mans. Les nostres investigacions precedents, juntament amb les de Guadaira Macías, han acabat de perfilar aquest panorama, tot i que la nostra hipòtesi no coincideixi amb les teories d'aquesta investigadora a l'hora d'establir l'autoria d'aquests treballs saragossans que nosaltres proposem adscriure a Garcia. A través de l'estudi estilístic que hem esbossat en els primers subapartats d'aquesta tesi, ens hem reafirmat en les nostres suposicions prèvies, tot i que hem clarificat algunes qüestions que al seu dia vam deixar sense tancar. Ens referim, per exemple, a la filiació del retaule de Riglos o de les taules de sant Blai i santa Llúcia, que atesa la combinació de mans que presenten, les hem adscrit al taller de Blasco de Grañén i no les hem inclòs en la nostra catalogació, malgrat que la intervenció en elles del mestre de Benavarri és molt evident. Macías relaciona aquests treballs, juntament amb altres que nosaltres ja considerem com a realitzacions de Garcia en solitari, amb el Mestre de Riglos i nega, en definitiva, que el conjunt d'obres que nosaltres hem agrupat siguin



treballs del nostre pintor. Altres autors com Lacarra, en canvi, han optat per solucions intermèdies en què algunes d'aquestes pintures es presenten com a treball en col·laboració de Blasco de Grañén i Pere Garcia. Caldrà, per tant, esperar que en el futur es pugui documentar alguna de les obres implicades en aquesta situació, i que es pugui establir la seva autoria en base als documents. Sigui com sigui, pensem que el corpus de treballs que hem agrupat és molt unitari i, estilísticament, es correspon amb treballs posteriors de Garcia, malgrat la distància que existeix entre unes obres i altres. En les seves obres saragossanes Garcia se'ns presenta com un pintor especialment deutor del que ha après amb Blasco de Grañén, i les seves composicions així ho palesen. Copia models del darrer, però estilísticament ja mostra una personalitat molt acusada i diferenciada. Les seves formes són afins al segon gòtic internacional, però aviat es desempallegarà d'aquestes cotilles i en treballs poc posteriors com els retaules de de Belcaire d'Urgell, Tamarit o Benavarri, tots ells dels anys cinquanta, veurem que ja mostren un estil plenament flamenquitzant desvinculat d'aquell que havia caracteritzat els treballs inicials.

El segon període d'activitat del mestre l'hem articulat a partir del seu trasllat a Benavarri cap a 1450, any en què va signar el retaule de Belcaire d'Urgell. Fins ara només es coneixia la taula central d'aquest conjunt que ha esdevingut l'obra més emblemàtica del pintor, ja que és autògrafa. Sortosament, hem pogut adscriure al mateix moble dos compartiments més conservats al Musée Goya de Castres, amb la qual cosa el treball més cèlebre del pintor ha guanyat en entitat. Aquesta etapa prèvia al seu establiment de Barcelona, igualment, l'hem reforçat amb la inclusió d'una nova atribució, força significativa, pensem. Es tracta d'una de les caixes sepulcral del monestir de Sixena, la de Beatriz Cornel, conservada al Museu de Lleida: diocesà i comarcal. L'adscripció a Garcia d'aquesta obra ens ha permès traçar un pont amb els seus treballs previs a Saragossa, ja que en aquest projecte de panteó funerari integrat per diferents caixes de factura similar, hi van tenir un especialment protagonisme Blasco de Grañén i el seu taller, que en van executar tres caixes més.

Pel que fa al sojorn barceloní de l'artista, hem abordat l'estudi detallat de les obres que va executar mentre va ser al capdavant de l'obrador de Bernat Martorell, que fins aquell moment havia estat el taller més important del Principat. Hem analitzat les possibles raons que van portar als Martorell a contactar amb Garcia, així com els motius pels quals el de Benavarri va acceptar la proposta que entrava en vigor l'1 de gener de 1456, i que havia de durar cinc anys justos. A partir de la documentació coneguda d'aquest moment final de l'obrador martorellian, hem pogut efectuar una sèrie de deduccions que, pensem, ajuden a perfilar millor el que va

suposar aquella aliança professional i com es va desenvolupar. No cal dir que l'estudi integral de les obres que van executar-se mentre la societat va restar viva ens ha permès aprofundir en coneixements i idees que fins avui no s'havien tractat de forma extensa, com és el cas del retaule de les santes Clara i Caterina de la Seu de Barcelona, sobre el qual altres autors havien incidit de forma suggeridora. Els discursos devocionals i l'ideari que s'amaguen darrere d'aquesta obra ens han servit per endinsar-nos en la mentalitat de la seva promotora, Sança Ximenis de Cabrera, així com sobre els horitzons espirituals franciscans que van motivar l'encàrrec d'aquest treball. Encara sobre la promoció artística, en relació amb el retaule de Vilalba Sasserra hem pogut perfilar la personalitat del seu promotor, Joan de Vilalba, un noble i poderós personatge relacionat amb la Generalitat de Catalunya.

La interpretació que hem efectuat dels documents d'inicis de la dècada dels seixanta ens han portat a reafirmar quelcom que ja se suposava, és a dir, que Garcia va trencar abans del previst els pactes amb els Martorell. Va retornar a Benavarri, segurament, cap a 1458-1459, atès que a finals de 1460 ja havia enllestit un altra de les seves obres més conegudes, el retaule de la Mare de Déu i sant Vicenç Ferrer del monestir de dominics de Cervera. Aquest és un altre dels treballs que ens han permès abordar qüestions relacionades amb la història de les mentalitats, ja que no solament hem analitzat les motivacions del promotor, el carnisser Antoni Cabeça, clarament soteriològiques, sinó que hem vist com el conjunt va ser una conseqüència directa de la canonització de sant Vicenç Ferrer poc temps abans. L'obra és un dels escassos exemples conservats de realització pictòrica vinculada a aquest context d'enaltiment derivat de l'elevació del personatge als altars. D'aquí que sigui una de les representacions més antigues del personatge en territori hispà. A banda del comentat, en aquesta tesi es publica un possible nou compartiment relacionat amb aquest conjunt que mostra la representació de sant Antoni Abat, el patró del promotor.

Els documents publicats per altres especialistes permetien deduir que Garcia, durant els anys seixanta, va treballar de forma preferent per a parròquies de Barbastre. Amb tot, no conservem gaires conjunts que puguem associar a aquest moment productiu. A part del cas de Cervera, tenim el del retaule de Peralta de la Sal, una de les pedres angulars en el catàleg de realitzacions del pintor. Igualment a partir de recerques prèvies, hem demostrat que es tracta d'un dels encàrrecs més rellevants del pintor, per diferents motius. Primerament, perquè era un retaule absolutament inèdit en la historiografia a l'ús, del qual solament havia restat memòria en un croquis efectuat per Josep Pijoan el 1908. Aquest croquis ens ha permès reconstruir bona part de l'obra original i, de retruc, concloure que va ser un treball efectuat en



col·laboració amb Jaume Ferrer II i el seu taller. L'establiment d'aquest vincle entre els dos pintors més representatius del gòtic a les terres de Lleida obre noves i interessants perspectives de cara al futur. Entre les nombroses novetats que donem a conèixer d'aquesta obra, destaca la localització de dos compartiments al Musée d'art et d'histoire de Ginebra, a partir de les informacions publicades per Brigitte Monti. Des del punt de vista de la promoció artística, considerem interessant la possible participació en l'encàrrec dels senyors de Peralta, Felip Galceran de Castre i Magdalena d'Anglesola.

Hem vist igualment que aquest contacte amb els Ferrer a Peralta de la Sal potser va obrir a Garcia les portes del mercat pictòric de la ciutat de Lleida, una localitat en la qual és molt possible encara no hi hagués treballat. Els Ferrer i Pere Teixidor controlaven fèrrimament aquest entorn artístic, i sembla que no va ser fins els anys setanta que el de Benavarri va poder posar-hi els peus. És molt possible que la desaparició dels pintors lleidatans esmentats deixés a la capital òrfena d'un taller que pogués satisfer amb garanties encàrrecs de gran rellevància, i d'aquí que es contactés amb Garcia per executar el retaule major de la parròquia més important de la ciutat, la de Sant Joan. L'estudi d'aquest conjunt ens ha permès contextualitzar l'obra i veure que, fins i tot, el papa Calixt III es va implicar en la seva realització amb la promulgació d'una butlla que havia de contribuir a la seva materialització. L'estudi global del retaule de Sant Joan de Lleida ha permès entendre no només com es va materialitzar l'encàrrec des d'un punt de vista pràctic, sino també l'entorn devocional que el va generar, així com determinats aspectes vinculats als models del pintor, que en un dels compartiments, el que mostra sant Jeroni, va seguir un model creat al taller de Rogier van der Weyden. Des de l'aparició de la nostra monografia sobre el conjunt, a més, havíem localitzat un nou possible compartiment de l'obra, el de la Crucifixió, que ens ha permès incorporar un nou element a la reconstrucció hipotètica del retaule. Altrament, en aquesta tesi es donen a conèixer nous documents sobre la fortuna d'alguns dels seus compartiments en el mercat de l'art i el col·leccionisme, especialment aquells relatius a l'adquisició de quatre taules per part de la Junta de Museus, així com els localitzats al fons de Raimon Casellas de la Biblioteca de Catalunya, que ens han permès certificar determinades tradicions orals que implicaven al papa Calixt III en l'execució del conjunt.

El retaule lleidatà marca l'inici del darrer període d'activitat de Pere Garcia, sense cap mena el més prolífic de la seva trajectòria, sobre el qual hem demostrat que és l'etapa a la qual podem vincular més obres entre les conservades. Garcia comença a deixar pas a col·laboradors, segons es dedueix de l'apressament i manca de qualitat d'aquestes obres finals, però els

documents no ens permeten saber quines eren les dinàmiques concretes dins de l'obrador. La documentació d'aquest moment es circumscriu gairebé exclusivament a un altres dels grans encàrrecs que va rebre el mestre durant la seva trajectòria, el del retaule major de l'església del monestir de Sant Francesc de Barbastre (1482-1485). Les nostres recerques precedents, i que hem incorporat en aquesta tesi doctoral, ens havien permès tenir accés a un important corpus de documents que parlaven d'aquest encàrrec, el qual hem ampliat alguna altra notícia nova. A més, hem efectuat una relectura d'aquests instruments notariais que ha contribuït a esbossar molt millor el que va significar aquella comanda, no només des del punt de vista de la seva materialització, sino també des del punt de vista devocional i de la promoció artística. Va ser una obra mancomunada entre diferents institucions i particulars que presenta la característica d'haver-se capitulat compartiment a compartiment, un detall gens habitual en els entorns pictòrics de la Corona d'Aragó en aquells anys. Lògicament, aquesta forma de procedir té a veure amb l'elevada suma de diners que devia costar.

Sobre aquest període final de Garcia hem incorporat noves dades documentals que demostren que va executar un retaule a Castillazuelo per encàrrec dels senyors d'Hoz, cosa que novament el situa en contacte amb una de les nissagues més poderoses de la regió. D'altra banda, aquest darrer període d'activitat és el que té un pes més important en el catàleg raonat d'obres que presentem del pintor, ja que dels cinquanta-cinc conjunts censats en total, trenta-cinc els hem inclòs en aquest període que hem situat, aproximadament, entre 1470 i 1485. És molt possible que alguna de les obres que avui presentem per separat, en realitat, corresponguin a compartiments d'una mateixa obra, però ens manca informació per poder-ho certificar. D'aquí que haguem preferit catalogar-les de forma diferenciada. És possible, per tant, que el volum de treballs no s'ajusti al de les comandes rebudes. Sigui com sigui, és evident que existeix una descompensació amb etapes precedents, de les quals coneixem un nombre molt menys important de treballs. L'explicació que donem a aquest fet és l'èxit de l'obrador de Garcia durant el moment final de la seva activitat, que segurament va implicar un volum de comandes molt més elevat que el d'etapes anteriors. El conjunt de treballs que agrupem en aquest darrer període és molt homogeni, amb un estil clarament diferenciat dels retaules executats a Barcelona. Aquesta coherència estilística i la distinció de les obres saragossanes i barcelonines esdevenen arguments contundents a l'hora de situar en el temps aquest nodrit grup de treballs, que en els darrers anys han agafat una nova dimensió. Gudiol i Alcolea van classificar bona part d'aquestes obres dins el catàleg de Pere Espallargues, però arran del traspàs que vàrem efectuar cap al catàleg de Garcia, aquesta etapa final del de Benavarrí ha assolit una



nova dimensió historiogràfica. El gran volum de treballs conservats no pot ser fruit de la casualitat o de l'atzar, sinó que cal veure una proporcionalitat en relació amb l'obra realitzada en els diferents períodes en què subdividim la trajectòria de l'artista. En definitiva, aquella etapa amb més encàrrecs satisfets és la que ha deixat un major rastre.

Hem abordat també en aquesta tesi les personalitats de Pere Espallagues i el Mestre de Vielha, els dos deixebles i col·laboradors de Garcia fins ara coneguts. Hem presentat sengles capítols en què hem exposat novetats sobre les seves personalitats, així com sobre obres inèdites del segon que han aparegut en els darrers anys, amb les quals hem actualitzat el seu catàleg de produccions que vàrem publicar el 2006. Igualment, hem actualitzat informacions sobre altres obres ja conegudes i hem presentats novetats documentals que demostren que Bartomeu Garcia, amb qui defensem que cal identificar a aquest mestre anònim, va realitzar un retaule per a la vila de Monclús. Finalment, hem abordat l'estudi conjunt del treball d'ambdós pintors, ja que sembla que van col·laborar en alguns treballs un cop Pere Garcia va desaparèixer cap a 1485. Benavarrí era un nucli de producció pictòrica important, i cal deduir que ambdós mestres van maldar perquè això continués sent així, a voltes treballant plegats.

Finalment, pel que fa al catàleg raonat d'obres que presentem en aquesta tesi, hem de dir que l'hem augmentat amb noves realitzacions del pintor i, sobretot, amb informacions i estudis concrets que mai fins ara s'havien abordat. L'hem estructurat a partir de les diferents etapes del mestre, i el resultat ha estat el previsible, és a dir, que l'etapa final presenta un nombre d'obres molt més gran que les anteriors. Certament, pot fer la sensació que el nombre de treballs d'aquest moment final és desproporcionat en relació a etapes precedents. Tanmateix, aquesta gran quantitat d'obres es correspon, segurament, amb l'èxit de l'obrador de Garcia durant els anys setanta i vuitanta, que el devia portar a envoltar-se de col·laboradors que l'ajudessin a satisfer amb diligència totes les comandes. A més, tots aquests treballs finals són especialment unitaris des del punt de vista estilístic, i es corresponen amb la manera de fer que s'intueix als retaules de Sant Joan de Lleida i Montanyana.

Finalment, el catàleg d'obres que es presenta en aquesta tesi incideix d'una forma especial en la «vida» de les obres, no només aquella vinculada a la seva materialització o a l'ús que se les va donar mentre romanien als altars per als quals van ser concebudes, sino també en la vida posterior que han viscut —i encara viuen— dins l'àmbit del col·leccionisme públic i institucional, però també en el privat. Es presenten moltes novetats sobre els camins que molts d'aquests treballs van seguir des del moment en què van abandonar les seves esglésies

d'origen, així com sobre els protagonistes d'aquests episodis, ja fossin representants d'institucions, col·leccionistes o antiquaris.

