

Revisant Pere Garcia de Benavarri. Noves precisions a l'etapa saragossana

Alberto Velasco González
Universitat de Lleida
Departament d'Història de l'Art i Història Social
alberto.velasco@hahs.udl.es

RESUM

L'estudi que avui presentem aporta novetats a l'entorn de l'etapa primerenca del pintor Pere Garcia de Benavarri (doc. 1445-1485), bàsicament, la confirmació definitiva del seu aprenentatge a Saragossa al taller de Blasco de Grañén (doc. 1422-1459), i l'atribució d'una sèrie d'obres fins ara relacionades amb mestres diversos, entre ells el Mestre de Riglos. La personalitat del darrer fou creada per Gudiol Ricart, tot teixint un entramat de realitzacions que no es caracteritza, precisament, per la seva homogeneïtat. Així, demostrem com el retaule de Riglos, que dóna nom al mestre, fou en realitat un projecte executat per Blasco de Grañén i el seu taller, amb una evident intervenció de Pere Garcia al Calvari (National Gallery, Londres), la qual cosa ens porta a reivindicar la inexistència real de l'anònim en qüestió.

Paraules clau:

art medieval, pintura gòtica, pintura aragonesa, pintura catalana, Pere Garcia de Benavarri, Blasco de Grañén, Mestre de Riglos, Saragossa.

ABSTRACT

New evidences about Pere Garcia de Benavarri's. First period of activity in Zaragoza

Our study brings forward new evidences about Pere Garcia de Benavarri's (doc. 1445-1485) first period of activity, basically, the definitive confirmation of his apprenticeship in Zaragoza in Blasco de Grañén's (doc. 1422-1459) workshop, and the attribution of a group of paintings until now related with other painters, like the Master of Riglos. The last personality was created by Gudiol Ricart, who formed a no unitarian catalogue of paintings. So, we prove that the Riglos altarpiece, which gives name to this master, was in fact a project satisfied by Blasco de Grañén and his workshop, with an evident participation of Pere Garcia in the Crucifixion (National Gallery, London), which take us to claim the non-existence of this anonymous painter.

Key words:

medieval art, gothic painting, aragonesse painting, catalan painting, Pere Garcia de Benavarri, Blasco de Grañén, Master of Riglos, Zaragoza.

* El present article s'inscriu en el marc dels projectes de recerca *Producció artística y consumo en el mundo urbano catalán en época gòtica dentro del contexto europeo* (ref. HUM2004-02898/ARTE, Ministeri d'Educació i Ciència, investigador principal: Dr. Francesc Fité), i *La orden premostratense en la Corona de Aragón: penetración, desarrollo e incidencia en la sociedad* (ref. HUM2005-03125/HIST, Ministeri d'Educació i Ciència, investigador principal: Dr. Flocel Sabaté). Tanmateix, el treball ha rebut el suport del Grup de Recerca d'Estudis Medievals. Espai, Poder i Cultura (Universitat de Lleida, grup de recerca consolidat amb reconeixement de la Generalitat de Catalunya, coordinador: Dr. Flocel Sabaté).

Quan aquest treball es trobava en premsa, el Dr. Francesc Ruiz i Quesada, molt amablement, ens ha fet arribar un treball signat per ell on s'analiza una sèrie de qüestions que nosaltres tractem aquí (Francesc Ruiz i Quesada, «Maestro di Riglos. Annunziazione della morte e Dormizione della Vergine», Bagliori del Medioevo: arte romanica e gotica dal Museo Nacional d'Art de Catalunya, Milà, Leonardo Arte, 1999, p. 134-136). Ja que no vam tenir accés a dir estudi fins que l'autor ens el va fer a mans, i atès que s'aportin novetats en relació amb el tema, considerem que és de justícia fer-ne un esment especial. De fet, en un apartat del nostre treball citem una altra publicació del Dr. Ruiz, a la que sí que vam tenir accés, on desenvolupa les mateixes qüestions, tot i que en la primera s'aportin dades que, evidentment, desconeixem. Per exemple, el Dr. Ruiz esmenta per primer cop una taula que el 1982 es trobava en comerç a Barcelona, i que nosaltres donàvem per inèdita. A la vegada, una altra aportació que cal considerar seva és el vincle establert entre la taula central del retaule de Riglos (MNAC), un sant Martí d'una

El 1929, Joaquim Folch i Torres publicava un article on donava a conèixer la personalitat de Pere Garcia de Benavari, i ho feia amb motiu de l'adquisició —uns quants anys abans— de la que esdevindrà l'obra més emblemàtica del pintor: la taula signada de Belcaire d'Urgell (Lleida)¹. Era el primer cop que els especialistes s'ocupaven del mestre i de la seva producció, tot i que força temps enrere, concretament el 1876, J. Fiter i Inglés havia publicat un treball vinculat a l'excursionisme científic en el qual s'oferia la primera menció de l'obra i, de retruc, de l'artífex que l'havia executada, tot llegint la posteriorment polèmica inscripció de la cartella inferior².

Pere Garcia a Saragossa: l'entorn de l'arquebisbe Dalmau de Mur

Igualment, amb anterioritat a Folch i Torres, Manuel Serrano Sanz treia a la llum, el 1917, un document relatiu al mestre en un dels seus valuosos treballs dedicats als pintors aragonesos de la baixa edat mitjana. Es tractava d'un instrument notarial signat a Saragossa el 22 de novembre de 1445, en què Pere Garcia actuava com a testimoni en la signatura del contracte d'aprenentatge de Petrico Fernández amb el pintor Blasco de Grañén (doc. 1422-1459)³. Malgrat la seva importància, el document va romandre oblidat fins al 1976, moment en què el Dr. Ainaud de Lasarte el vinculà al nostre artífex⁴, associació unànimement acceptada per tots els que a posteriori es van ocupar de la qüestió, per la qual cosa la personalitat del mestre en sortí clarament enfortida. A més, la Dra. Lacarra ha localitzat en els darrers anys uns altres documents relatius al mateix període, i això ha motivat que aquesta etapa inicial saragossana hagi adquirit encara més

entitat. Entre ells, cal esmentar un instrument del 2 de maig de 1447, on Garcia, habitant de Saragossa, i tal com havia fet el 1445, consta com a testimoni en un albarà signat per Blasco de Grañén amb motiu dels treballs al retaule major de l'església del convent franciscà de Borja (Saragossa)⁵. En un segon document, el mestre ribagorçà, juntament amb el també pintor Cristobal Pi, tots dos habitants de Saragossa, apareixen com a testimonis en una carta pública de procura atorgada al mateix Blasco de Grañén pel pagament del *treudo* anual d'unes cases a la parròquia de Santa Cruz de Saragossa⁶. Data del 9 de novembre de 1445 i, atès que l'altra notícia que coneixem d'aquell any és posterior en uns quants dies, cal considerar-lo el primer esment de Garcia a la documentació.

Per altra banda, s'ha volgut veure en ell a «Pedro, el pintor de Zaragoza», que, el 1446, rebé l'encàrrec de realitzar un retaule a Adahuesca (Osca), prop de Barbastro⁷. A primer cop d'ull, la notícia no caldria associar-la directament amb el nostre pintor, ja que podria correspondre a qualsevol dels mestres actius a la capital aragonesa en aquell moment. Emperò la posterior activitat de Garcia a l'entorn barbastrenc bé podria justificar que es tractés d'ell⁸. El grup de referències relatives al periple saragossà de l'artífex el tanca una de 1449, on Garcia apareix signant la capitulació d'un retaule per a la vila de Villar (Saragossa). El contracte es certificà el 2 de setembre, per un muntant total de 550 sous, essent l'altra part interessada una promotora particular anomenada Inés. El conjunt havia d'enllestir-se al Nadal d'aquell mateix any, la qual cosa demostra que es tractava d'un encàrrec poc ambiciós. L'havia de presidir una representació de sant Miquel arcàngel, flanquejat a banda i banda per sant Andreu i sant Nicolau de Bari, amb el Calvari al cim⁹. El conjunt degué executar-se al taller saragossà del pintor, i al document s'espe-

cifica que, un cop finit, l'havia de col·locar al seu lloc de destí, ajudat per un fuster. La promotora, per la seva part, es comprometia a facilitar-los cavalcades per fer-ne el desplaçament.

Tal com s'ha afirmat en els darrers anys, de tres d'aquestes referències podem deduir que Pere Garcia segurament va establir algun tipus de relació professional amb Blasco de Grañén, encara que fins ara resultava difícil calibrar en quins termes exactes s'havia definit. Segurament, el més lògic fóra pensar en un aprenentatge previ a l'aparició dels instruments notariais. Això es produí el 1445, i atès que se'l documenta per darrer cop el 1485, encara devia ser força jove en el moment de signar al costat del mestre¹⁰. Després de la formació rebuda, degué col·laborar com a pintor dins el seu taller, un obrador que, per altra part, era un dels que més encàrrecs rebia a l'Aragó d'aquells anys, el que obligà Blasco de Grañén a envoltar-se d'un nodrit grup d'aprenents i col·laboradors, entre els quals pot esmentar-se Juan i Jaime Arnaldín, Jaume Romeu, Joan Rius i, sobretot, Martín de Soria, el seu nebot, qui sembla que va ser el que hi tingué un paper més rellevant¹¹.

A un altre nivell, s'ha destacat la casuística concreta del context artístic en què Garcia es formà, vistes les afinitats existents, per exemple, entre la pintura de Blasco de Grañén i la del català Pascual Ortoneda, dos dels mestres més importants del segon gòtic internacional a l'Aragó¹². En aquest sentit, crida l'atenció que, l'any 1446, seguint les indicacions de l'arquebisbe Mur, el fill de Pascual entri com a aprenent al taller barceloní de Bernat Martorell, un obrador que, deu anys després, seria dirigit per Pere Garcia de Benavarri¹³. Com va entrar en contacte el de Benavarri amb els Martorell? És complex postular al voltant d'aquest fet, però tot podria entendre's en funció d'un complex entramat de relacions professionals en el qual participaren Blasco de Grañén, Pasqual Ortoneda, Jaume Romeu, Bernat Martorell i el mateix Pere Garcia, de tal forma que podria especular-se amb les recomanacions que algun d'ells fes als hereus de Martorell per aconseguir els serveis del mestre ribagorçà. Pensem si va poder ser Jaume Romeu, un d'aquells pintors catalans actius a Saragossa a partir d'un moment donat de la seva trajectòria, en el seu cas des del 1440¹⁴.

LACARRA, *Blasco de Grañén...*, 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, i més endavant esdevé l'encarregat de finalitzar algunes obres iniciades per l'altre (ROSA ALCOY; M. MONTSEERAT MIRET, *Joan Mates, pintor del gòtic internacional*, Vic, Ed. AUSA, 1998, p. 17-18).

12. ROSA ALCOY, «La Pintura Gòtica», *Art de Catalunya. Pintura antiga i medieval*, vol. VIII, Barcelona, Ed. L'Isard, 1998, p. 304. Referent a Ortoneda, vegeu Sofia MATA, «Pasqual Ortoneda i els retalles de Cabassers, la Secuita i Santa Margarida», *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, p. 158-161, amb la bibliografia precedent. Personalment, considerem que un dels millors exemples per il·lustrar al voltant de les similituds detectades entre l'obra de tots dos mestres el trobem en comparar una coronació de la Mare de Déu, en mans de particulars a Barcelona, atribuïda al Martorell de l'etapa final (FRANCESC RUIZ I QUESADA, *Bernat Martorell, el Mestre de sant Jordi*, Barcelona, Generalitat de Catalunya-MNAC, 2002, p. 104), i la inclosa al cim del retaule que darrerament el Dr. Ruiz i Quesada ha atribuït a Ortoneda, datat el 1459 i servat al Museu de Vilafranca del Penedès (ídem, «Les escoles pictòriques de Tarragona», *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 150-151; reproduït a JOSEP GUDIOL RICART; SANTIAGO ALCOLEA BLANCH, *Pintura Gòtica Catalana*, Barcelona, Ed. Polígrafa, 1986, p. 140, cat. 428, figura 713).

13. AGUSTÍ DURAN I SANPERE, *L'art i la cultura. Barcelona i la seva història*, vol. III, Barcelona, Ed. Curial, 1975, p. 123. Per a l'etapa de Garcia al capdavant del taller de Bernat Martorell, ídem, p. 111, n. 27 i p. 129, doc. 89. Cfr. ALBERTO VELASCO GONZÁLEZ, «Pere Garcia...», p. 77.

14. MANUEL SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXII (1915), p. 153. Sobre aquest artífex, vegeu també ídem, p. 153-159, doc. XIV; ídem, «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, gener-desembre de 1921 (1922), p. 136-139, doc. CXXXVII; JOSÉ CABEZUDO ASTRAIN, «Nuevos documentos sobre pintores aragoneses del siglo XV», *Seminario de Arte Aragonés*, vols. VII-IX (1957), p. 71 i 78; GLORIA FERNÁNDEZ SOMOZA, «El mundo laboral del pintor del siglo XV en Aragón. Aspectos documentales», *Locvs Amoens*, 3 (1997), p. 46.

col·lecció privada saragossana i un sant Julià de l'antiga col·lecció Weibel de Madrid

Des d'aquestes línies, volem dedicar el nostre text a la memòria del gran hispanista Ch. R. Post, l'autor de la celeberrima *A History of Spanish Painting*, obra de referència per a tot aquell qui vulgui apropiarse a la pintura medieval hispana. El motiu de la dedicatòria, a part de respondre a l'admiració personal que professem vers l'ingent, i mai prou valorat, treball del que va ser professor de la Universitat de Harvard, es deu a la lectura recent que hem fet d'un treball d'investigació on, de manera fins i tot barroera, es desacrediten algunes de les seves aportacions. Són innacceptables afirmacions del tipus «suggeriments desconcertants que són tan habituals en el professor nord-americà», «extravagància de molts dels seus judicis d'atribució», o el fet de caracteritzar d'ingenus a certs historiadors que en algun moment van creure en l'autoritat de Post, tot i que aquest s'errés en el que proposava.

1. Encara que el seu origen ja es coneixia quan la taula fou oferta per primer cop a la Junta de Museus de Barcelona el 1912 (MARIA JOSEP BORONAT I TRILL, *La política d'adquisicions de la Junta de Museus: 1890-1923*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, p. 418-419), els primers treballs que l'aborden no n'esmenten la procedència (JOAQUIM FOLCH I TORRES, «Una taula del mestre Garcia de Benavarri», *Gasetta de les Arts*, febrer de 1929, p. 28-30; AGUSTÍ DURAN I SANPERE, «El

pintor Pere Garcia de Benavarre», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 39 (1934), p. 233-235). Sembla que el primer a fer-ho fou Gudiol Ricart el 1944 (JOSEP GUDIOL RICART, *Historia de la Pintura Gòtica en Catalunya*, Barcelona, Ediciones Selectas, 1944, p. 49-50).

2. J. FITER I INGLÉS, «Recorts d'una excursió per Urgell. Belcaire», *Butlletí de l'Associació Catalana d'Excursions Científiques* (1876), p. 257-259. L'estudi de Fiter va passar desaparègut per als investigadors fins fa relativament poc, quan el Dr. Prim Bertran (PRIM BERTRÁN ROIGÉ, *Belcaire d'Urgell, perfil històric*, Belcaire d'Urgell, Imp. Gràfiques Larrosa, 1982, p. 97-98) i, sobretot, el Dr. Ximo Company (XIMO COMPANYY, «Pere Garcia de Benabarre. Virgen con el niño y cuatro ángeles», *Catalonia. Arte gòtic en los siglos XIV-XV*, Madrid, Museo del Prado, Ministerio de Educación y Cultura, 1997, p. 210-213) han reivindicat el valor de la informació que s'hi aportava.

3. MANUEL SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXVI (1917), p. 448.

4. JOAN AINAUD DE LASARTE, *Donació Fontana. Catàleg*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona-Museu d'Art de Catalunya, 1976, s. p.

5. M. Carmen LACARRA, «Cinco tablas del taller del pintor

aragonés Blasco de Grañén (c. 1422-1459) en el Museo de Bellas Artes de Bilbao», *Urtekarria. Anuario del Museo de Bellas Artes de Bilbao* (1988), p. 30-31. Es publica el text del document a ídem, *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Saragossa, Institució Fernando el Catòlic, 2004, p. 97 i 233, doc. 46. Per a Blasco de Grañén, vegeu, a més, ídem, «Informe Histórico, artístico», *Joyas de un patrimonio. Retablo de San Salvador. Ejea de los Caballeros*, Saragossa, Diputación de Zaragoza-Centro de Estudios de las Cinco Villas, 1990, p. 17-68; ídem, «Nuevas noticias de Blasco de Grañén, pintor de retablos (doc. 1422-1459)», *Aragón en la edad media, XIV-XV. Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros*, Saragossa, Universidad de Zaragoza (1999), p. 813-830.

6. Es tracta d'una notícia referenciada temps ençà, però no publicada fins a l'actualitat. El primer esment a ídem, «Pintura gòtica en el Alto Aragón», *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, Osca, Gobierno de Aragón-Diputación de Huesca, 1993, p. 182-183. El text íntegre a ídem, *Blasco de Grañén...*, p. 230, doc. 40.

7. FEDERICO BALAGUER, «Pintores zaragozanos en protocolos notariales de Huesca», *Seminario de Arte Aragonés*, VI (1954), p. 80 i 86, doc. II.

8. Ha estat la Dra. Lacarra la que ha proposat la relació amb Garcia (darrerament a M. Carmen LACARRA, «Pere Garcia de Benavarri», *La pintura gòtica*

hispanoflomenca. Bartolomé Bermejo i la seva època, Barcelona, MNAC-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, p. 334-336). Personalment, vàrem indicar en el seu dia que l'associació entre pintor i document no era conloent (ALBERTO VELASCO GONZÁLEZ, «Pere Garcia de Benavarri i el retaule mayor del convento de San Francisco de Barbastro», *Locvs Amoens*, 6 (2002-2003), p. 76), com ja havia apuntat M. ROSA PADRÓS I COSTA, «Pere Garcia de Benavarri. Banchetto di Erode», *Bagliori del Medioevo: arte romanica e gotica dal Museo Nazionale d'Arte di Catalunya*, Milà, Leonardo arte, 1999, p. 142.

9. M. Carmen LACARRA, «Pere Garcia de Benavarri», *Thesaurus/Estudis. L'art als bisbats de Catalunya. 1000/1800*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986, p. 162-164; ídem, «Pere Garcia de Benavarri», *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 251.

10. Alguns errors perpetuats en la historiografia havien fet que existís certa confusió al voltant dels anys en què Garcia consta documentat. Aclarim la situació a ALBERTO VELASCO GONZÁLEZ, «Pere Garcia...», p. 75-89.

11. 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 a la seva mort (1459), com ara el retaule de Lanaja (Saragossa). Sobre la qüestió, vegeu M. Carmen

15. Salvador SANPERE MIQUEL, *Los cuatrocientos catalanes: historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, Barcelona, Tipografía de L'Avenc, 1906, vol. II, p. 220; Agustí DURAN i SANPERE, *L'art i la cultura...*, p. 119, doc. 22.

16. Francesc RUIZ i QUESADA, «Una reflexió a l'entorn del taller de Bernat Martorell a partir de l'observació de certes dissemblances presents en la seva obra», *Miscel·lània en Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona, MNAC-IEC-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, vol. I, p. 438. Darrerament, s'ha parlat de la seva possible intervenció al retaule de Púbol, ja que aquest es contractà el mateix 1437 (Joan MOLINA FIGUERAS, «[...] e de fin atzur e fines colors així com se pertany de bon retaule». «L'apoteosi de sant Pere en el retaule de Púbol», *Bernat Martorell i la tardor del gòtic català. El context artístic del retaule de Púbol*, Girona, Museu d'Art de Girona-Generalitat de Catalunya-Diputació de Girona-Bisbat de Girona, 2003, p. 120).

17. M. Carmen LACARRA, «Cinco tablas...», p. 30; ídem, *Blasco de Grañén...*, p. 244-247 i 262, docs. 63-64 i 87. Curiosament, «la ystoria de la concepcion» que Garcia havia d'incloure en un dels compartiments del retaule que vers els anys 1483-1485 executà a l'església dels fraimenors de Barbastre (Osca), havia de prendre com a model l'obra de Grañén i Romeu (Alberto VELASCO GONZÁLEZ, «Pere García...», p. 80). És simptomàtic que es posi aquesta obra com a model a seguir en el moble barbastrenç, la qual cosa ens fa suposar que, tal vegada, fou Garcia el que la proposà, perquè la devia conèixer de primera mà. Emperò els documents demostren que aquest tipus de suggeriments fets als pintors depenien directament del promotor de torn.

18. Manuel SERRANO SANZ, «Documentos...», 1917, p. 443, doc. LXXXI.

19. Sobre aquesta qüestió, vegeu Francesc RUIZ i QUESADA, «Bernat Martorell», *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 244.

20. L'encàrrec s'ha volgut relacionar amb una taula on hi ha la representació de la Mare de Déu envoltada de les virtuts teològiques conservada al Philadelphia Museum of Art (EUA) (M. GRIZZARD, «An identification of Martorell's Commission for the Aragonese Courts», *The Art Bulletin*, 64 (1982), p. 311-314). Una proposta recent relaciona la taula amb Joan Antígò (ROSA ALCÓY, «La pintura...», p. 296).

21. Darrerament, el Dr. Fité ha recordat que Dalmau de Mur ocupà el càrrec d'ardiaca

Ho afirmem perquè es tracta del mateix artífex que, tres anys abans, actuà com a testimoni en la capitulació d'un retaule que havia de realitzar Bernat Martorell¹⁵, i que ha donat peu a suposar que s'establí una possible col·laboració entre ells¹⁶. En traslladar-se a Saragossa, Romeu contractà 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 Saragossa¹⁷. És precisament aquí on podria trobar-se el nexa amb Garcia, que poc abans apareixia també documentat al costat de Blasco de Grañén. Fóra possible, per tant, que Romeu conegués Garcia a Saragossa i que, posteriorment, l'introduís en l'entorn dels Martorell. A més, els documents demostren que les connexions de l'antic Mestre de Sant Jordi amb pintors actius en territori aragonès no acaben aquí. El 1440, Pasqual Ortoneda encomanà a Romeu que realitzés dotze taules d'un retaule per a Villanueva de Gállego (Saragossa)¹⁸, encàrrec que, de retruc, podria explicar que Bernat, fill de Pasqual, entrés com a aprenent a l'obra de Martorell, ja que tampoc fóra estrany que Romeu intercedís en l'assumpte. No cal dir que tot aquest conjunt de complexes relacions mantingudes entre Martorell i determinats pintors actius a Saragossa és més que suggerent¹⁹, sense oblidar que, cap al 1436-1437, el de Sant Celoni executà un retaule per a Santa Maria de Montsó (Osca), seguint un encàrrec dels diputats del General de Catalunya²⁰.

Tot el que diem situa el de Benavarri en contacte amb un cercle artístic molt especial, el de l'arquebisbe Dalmau de Mur, natural de Cervera (Lleida), al capdavant de la mitra saragossana entre 1431 i 1456, després d'haver ocupat càrrecs similars a Tarragona i Girona, i haver estat canononge de Lleida²¹. Sabem que fou un dels promotors artístics més importants d'aquells anys, i la seva arribada a Saragossa comportà la instal·lació a la ciutat de tot un seguit d'artistes, entre ells Blasco de Grañén, que feren de la ciutat un dels focus de producció artística més destacats de la Corona d'Aragó²². Garcia, com acabem de veure,

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 *cursus honorum* del personatge (Francesc FITÉ, «Litúrgia i Cultura a la Seu Vella de Lleida», *Seu Vella. L'esplendor retrobada*, Lleida, Generalitat de Catalunya-Fundació «La Caixa», 2003, p. 109).

22. En relació amb la vessant de promotor artístic de l'arquebisbe Mur, existeixen diferents treballs publicats per la Dra.

Lacarra, entre ells M. Carmen LACARRA, «Un gran mecenas en Aragón: don Dalmacio de Mur y Cervellón (1431-1456)», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII (1981), p. 149-159; ídem, «Els pintors de l'arquebisbe Dalmau de Mur (1431-1456) en terres d'Aragó», *Jaume Huguet. 500 anys*, Barcelona, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, 1993, p. 86-97. Blasco de Grañén executà el retaule major de l'església de Santa Maria la Major d'Albalate del Arzobispo, seguint probablement un

es va veure involucrat en el reguitzell de relacions laborals establertes entre ells, les que molt possiblement després el portaren a Barcelona per fer-se càrrec d'un dels tallers més importants de la Corona d'Aragó en aquells anys. 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, més properes al seu Benavarri nadiu. En aquest sentit, i com altres col·legues seus, fou un més dels artífexs seduïts per l'entorn artístic de l'arquebisbe català²³.

A la recerca de les obres saragossanes de Pere Garcia. Ch. R. Post i els mestres de Sant Quirze, Siresa i Bacri

A la vista del que hem comentat més amunt, els inicis del nostre protagonista s'insereixen en un panorama artístic molt concret. Emperò, no s'han localitzat obres seves que corroborin físicament el que coneixem a través de la via documental. Sortosament, la Dra. Lacarra ha reobert el debat atribuint-li el retaule de la Santíssima Trinitat de San Pedro de Siresa (Osca), tot proposant-lo com a obra d'aquest període juvenívola²⁴, hipòtesi en la qual s'ha refermat en diversos treballs de recent aparició, en què ha afegit, a més, dos retaules més igualment procedents de Siresa, un de dedicat a sant Esteve, i l'altre, a un sant bisbe —sant Blai?— flanquejat pel Baptista i sant Jaume²⁵. Bàsicament, l'argument esgrimit per Lacarra són les concomitàncies existents entre el primer dels mobles i les taules de Pere Garcia conservades fins al 1936 a Benavarri —les dedicades a la Mare de Déu²⁶—, comunament acceptades com a obres primerenques poc anteriors al 1455. Emperò la filiació establerta és totalment inviable, ja que els conjunts de Siresa responen a uns plantejaments estilístics totalment allunyats de la taula

encàrrec del prelat, a la vista de l'heràldica que es localitza a la taula conservada al Museu de Belles Arts de Saragossa. Sobre l'obra, vegeu ídem, «Nuevas noticias...», p. 813-817; ídem, *Blasco de Grañén...*, p. 24-28, figura 5. Ens han pervingut altres conjunts executats per Blasco de Grañén i on possiblement va tenir quelcom a veure l'arquebisbe Mur, com ara, per exemple, el retaule d'Aneto (Saragossa) (ídem, p. 151-153).

23. Alberto VELASCO GONZÁ-

LEZ, «Pintura tardogòtica en Lleida i su área de influencia: Pere García de Benavarri, Pere Espallargues y el Maestro de Vihla», *Correspondencia e integración de las artes*. XIV Congreso Nacional de Historia del Arte, Málaga, Universidad de Málaga-Fundación Unicaja, 2006, tomo III, vol. II, p. 397-412.

24. M. Carmen LACARRA, «Trinidad y Anunciación. Atribuïda a Pedro García de Benabarre», *María fiel al Espíritu. Su iconografía en Aragón, de la Edad*

signada de Belcaire d'Urgell (Lleida), de les fins ara considerades obres primerenques, i de les corresponents al seu sojorn al capdavant del taller de Bernat Martorell, poc posteriors en el temps als conjunts als quals al·ludim. Cal matisar, tanmateix, que els tres conjunts de Siresa no són pas obra d'una sola mà. El de la Trinitat i el de sant Esteve sí que semblen obrats per un mateix artífex, però el tercer, en canvi, presenta un estil totalment diferenciat dels anteriors, molt en la línia dels treballs de pintors com ara Arnau de Castellnou de Navalles o Miguel Ximénez. Emperò, i com a argument que invalida de manera definitiva la hipòtesi de Lacarra, s'observa clarament que els estilemes dels conjunts de Siresa no tenen res a veure amb els del retaule de Villarroja del Campo (Saragossa), la que més endavant presentem com a principal obra del període saragossà de Pere Garcia.

En tot cas, cal assenyalar que la hipòtesi de la Dra. Lacarra parteix de pressupostos avançats per Post anys enrere. En parlar aquest d'alguns pintors a cavall entre la tradició internacional aragonesa i el nou llenguatge que s'estendrà a partir de mitjan segle xv, una de les primeres figures que abordà fou la del Mestre de Siresa, a qui atribuï, entre altres realitzacions, algunes de les obres que Lacarra tracta avui d'associar al jove Garcia. Estilísticament, el perfil d'una manera si més no curiosa, ja que el va mostrar com una amalgama on es combinava una formació dins el segon internacional aragonès, amb una hipotètica estada al taller de Blasco de Grañén, en aquell moment encara conegut com el Mestre de Lanaja²⁷. A més, Post establia lligams amb pintors catalans contemporanis com ara el Mestre de Sant Quirze²⁸, sota la personalitat del qual avui sabem que s'amaga Pere Garcia i, per tant, el perfil dibuixat per ell en relació amb el Mestre de Siresa coincideix perfectament amb el que la Dra. Lacarra prova de traçar avui pel Pere Garcia dels inicis. Amb el darrer, àdhuc, Post veia difícil la diferenciació estilística, però acabà decantant-se per una duplicitat de personalitats²⁹.

En relació amb el mateix entorn i període, el professor nord-americà creà també la personalitat del Mestre de Bacri, un pintor que, segons el seu parer, es trobava igualment al límit de la confusió estilística amb el Mestre de Sant Quirze, en el marc d'un fenomen que l'historiador feia extensiu a uns altres artífexs d'aquesta fase de la pintura aragonesa. La personalitat fou formulada a partir de diversos conjunts en mans, en aquell temps, dels antiquaris Bacri de París —a part d'altres treballs—, obres que palesaven quelcom més que simples lligams amb algunes d'atribuïdes al darrer, però que no eren «sufficiently complete to substantiate the hypothesis that they are one and the same personality»³⁰. Sigui com sigui, l'anàlisi

acurada dels catàlegs que deixà establerts Post en relació amb 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 es trobaven, en temps de Post, en mans d'antiquaris i de col·leccionistes forans, per la qual cosa ens és força difícil accedir-hi de manera directa o gràfica.

En resum, el que tenim és que s'ha intentat vincular a Pere Garcia uns conjunts que, en realitat, no li pertocaven, segurament per la voluntat de voler justificar amb obres allò que s'intuïa a través dels documents, és a dir, l'inici de la seva trajectòria a Saragossa. Amb Post, ens trobem davant una casuística similar, ja que s'enfrontà a un pintor, el Mestre de Sant Quirze, amb una trajectòria important a Catalunya i a 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. Malauradament, li mancava localitzar les obres que confirmessin el seu supòsit. Això es produí en atribuir-li una sèrie de treballs originaris de l'àrea, entre ells el retaule de Villarroja del Campo, mitjançant els quals, a més, justificava un aprenentatge al taller del Mestre de Lanaja, atès que mantenien innegables correspondències amb realitzacions del darrer³¹. La dependència es palpava notablement en la taula central de Villarroja, que seguia fidedignament un model àmpliament difós per aquest —Albalate del Arzobispo, Tarazona, Lanaja i Ontiñena—, a més de fer-se palesa també en la caracterització d'alguns personatges³². Partint d'aquesta afinitat, i amb arguments prou concloents, va afirmar que no podia tractar-se únicament d'un pintor que es desplaçà a l'Aragó per satisfer determinades comandes, sinó que hi sojornà durant un cert temps i s'imbuí de l'estil del seu mestre.

No cal dir que Post ho va encertar de ple, perquè aquesta magnífica caracterització que va fer del pintor coincideix perfectament amb la que posteriorment es farà de Pere Garcia de Benavarrí en base als documents. De tot plegat, interessa retenir que, malgrat que el Mestre de Sant Quirze era un artífex amb èxit posterior a Catalunya, la seva formació, segons Post, va dur-se a terme a l'Aragó, dins un entorn plenament imbuït del llenguatge internacional, i en contacte amb un dels pintors que el conrearen amb més èxit en aquelles contrades. Afirmant això, aconseguia entroncar el seu discurs amb el 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 Principat³³.

Media al Barroco, Zaragoza, Museo Camón Aznar, 1998, p. 80-81, cat. 1.

25. Ídem, «Pere Garcia...», 2003, p. 334-336; ídem, *Blasco de Grañén...*, p. 173-174; ídem, «Pere Garcia...», 2005, p. 251-255. Sobre ells, vegeu també Ch. R. POST, «The Aragonese School in the Late Middle Ages» (*A History of Spanish Painting*, vol. VIII), Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1941, p. 15-19, figs. 2-3; Ricardo del ARCO, *Catálogo Monumental de España. Huesca*, Madrid, CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1942, p. 334-335, figs. 812-814.

26. Josep GUDIOL RICART; Santiago ALCOLEA BLANCH, *Pintura...*, p. 187, cat. 536, figs. 918-919.

27. Post va poder contemplar a Siresa, a més de les obres que relacionava amb l'esmentat mestre anònim, dos retaules executats per l'antic Mestre de Lanaja, encara avui conservats, un de dedicat a sant Jaume i l'altre a sant Joan Evangelista, i les concomitancies, segons ell, eren més que evidents. Vegeu Ch. R. POST, «The Aragonese...», p. 15. Més endavant en tornarem a parlar (vegeu infra n. 107). Un altre perfil del Mestre de Siresa, un xic distorsionat, a José CAMÓN AZNAR, *Pintura Medieval Española (Summa Artis*, vol. XXII), Madrid, Espasa-Calpe, 1966, p. 328.

28. Ch. R. POST, «The Catalan School in the Late Middle Ages» (*A History of Spanish Painting*, vol. VII), Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1938, p. 196 i s.

29. Ídem, «The Aragonese...», p. 14-27.

30. Ídem, p. 27-37. Referent al Mestre de Bacri, vegeu també José CAMÓN AZNAR, *Pintura...*, p. 330-331.

31. Ch. R. POST, «The Catalan...», p. 224 i s.

32. Ídem, p. 224-227.

33. Vegeu *supra* n. 28.



El retaule de Villarroya del Campo: una obra del període primerenc de Pere Garcia

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, s'hi conserva actualment un ensamblatge format per taules procedents de tres retaules diferenciats (figura 1), tal com el va poder veure Post en la seva visita a l'església³⁴. Primerament, tenim un conjunt de taules que formaven part d'un retaule dedicat a la Mare de Déu. A part, se n'ha d'esmentar 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. Es tracta d'una Resurrecció, el bancal superior amb el Crist de Dolors i diferents representacions de sants i santes, a més de dos carrers laterals amb escenes de la vida de les santes Justa i Rufina³⁵.

A nosaltres ens interessa el primer, aquell que originàriament ocupava l'altar principal, i que, com veurem, cal atribuir a Pere Garcia de Benavarrí³⁶. El conjunt té una importància fins ara mai remarcada, ja que es tracta, sense cap mena de dubte, de l'obra més antiga que podem adscriure al nostre pintor, amb l'afegit que corrobora, de manera definitiva, el que se suposava a partir de la documentació, és a dir, l'inici de la seva trajectòria a Saragossa. A això s'hi han d'afegir les inqüestionables semblances amb les darreres produccions de Blasco de Grañén, que, de retruc, demostren que l'aparició de Garcia signant com a testimoni en documents relacionats amb aquest no era gratuïta. Per tant, avui estem en condicions d'afirmar, ara ja amb plena seguretat, que el de Benavarrí fou deixeble seu.

El cos del moble s'estructura en cinc carrers, de quatre pisos d'alçada cadascun, tot i que originàriament en tenia tres; la diferència s'explica per l'afegit de la Resurrecció al carrer central, i de les taules dedicades a les santes Justa i Rufina als carrers dels 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. 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 dels primers del Temple, 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, espai avui 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

Figura 1. Pere Garcia de Benavarrí (i altres). Retaule major de l'església parroquial de Villarroya del Campo. Foto: A. Velasco.

34. Ch. R. POST, «The Catalan...», p. 224-227.

35. Lacarra dedicà un estudi al conjunt amb motiu de la seva restauració, procés que s'inicià el 1987 (M. Carmen LACARRA, «Retablo de la Virgen con el Niño. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Rosario. Villarroya del Campo, Zaragoza», *Joyas de un Patrimonio*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, Arzobispado de Zaragoza, Obispado de Tarazona, 1990, p. 97-115).

36. Anunciem l'atribució a Alberto VELASCO GONZÁLEZ, «Pere Garcia de Benavarrí: Ribagorzano errante», *El Ribagorzano*, tercer trimestre de 2005, p. 34-36.

37. Josep GUDIOL RICART, *Historia...*, p. 50.

38. Ídem, *Pintura Medieval en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1971, p. 47-48, cat. 169-185.

39. M. C. LACARRA, «Retablo de la Virgen...», p. 97-115.

40. Per al conjunt de Cervera, vegeu Josep M. LLOBET I PORTIELLA, «Algunes precisions sobre el retaule gòtic de la Mare de Déu i sant Vicenç Ferrer de l'església de Sant Domènec de Cervera», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 7 (2003), p. 109-113. Pel que fa al sant Miquel procedent de l'Ametlla de Segarra, avui al Museu Episcopal de Vic, es tracta d'una obra incorporada al catàleg del pintor des de fa ben poc (Francesc RUIZ I QUESADA, «El panorama artístic a Lleida», *L'Art Gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*,

Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 302-303). En relació amb la santa Bàrbara, vegeu Josep GUDIOL RICART; Santiago ALCOLEA BLANCH, *Pintura...*, p. 188, cat. 542, figura 924.

41. Reproduït a M. Carmen LACARRA, «Pere Garcia...», 2005, p. 253.

42. Reproduït a Francesc RUIZ I QUESADA, «Dalmau, Huguet i Bermejo, tres grans mestres que il·luminen el darrer gòtic català», *La pintura gòtica hispanoflameca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, MNAC-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, p. 51.

43. Josep GUDIOL RICART; Santiago ALCOLEA BLANCH, *Pintura...*, p. 132, cat. 400, figura 86.

44. Vegeu un detall d'aquests

i, per tant, la història continua al carrer contigu, amb l'Anunci a Joaquim. Descendim un nivell i trobem l'Anunci a Anna, seguit de l'Abraçada davant la Porta Daurada, una de les escenes més representatives de la llegenda. Al pis inferior, a l'esquerra, s'hi situa el Naixement de la Verge, i a la seva dreta, la Presentació al Temple de Maria. Si passem a l'altra banda del moble, al carrer contigu al central, hi localitzem el primer dels goigs de la Verge, l'Anunciació. El cicle continuava amb l'Adoració del Nen, 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, hi apareix l'Epifania, i a continuació, la Presentació al Temple. A sota, la Dormició de la Mare de Déu, escena que es complementa temàticament amb la següent, la conducció del cos de Maria vers el lloc on havia de ser sebollida. El cicle acaba amb la Coronació de la Mare de Déu pel seu fill, escena situada just a sobre del compartiment principal. Al cim, la representació del Calvari remata el moble a la part superior.

Ja hem dit que Post atribuï el retaule al Mestre de Sant Quirze, però, un cop aquest fou identificat amb Pere Garcia de Benavarri³⁷, aquest no s'integrà dins el catàleg del darrer, per la qual cosa restà, en certa manera, oblidat. Ningú més el va tenir present en parlar dels orígens pictòrics del nostre protagonista. Gudiol l'incloué entre les produccions de l'anònim Mestre de Riglos, juntament amb altres conjunts que Post havia adscrit a l'esmentat Mestre de Sant Quirze³⁸, mentre que estudis posteriors el van relacionar entre les produccions del taller de Blasco de Grañén³⁹. Certament, les concomitàncies amb les produccions de Blasco de Grañén són força intenses, però exclusivament a nivell compositiu, i no quant a l'estil, ja que les taules palesen una empremta flamenquitzant que mai no es troba en la producció del mestre aragonès. A més, els estilemes de la pintura són inequívocs. El rostre de la Mare de Déu de la taula central troba un paral·lel directe en la Mare de Déu del retaule dels dominics de Cervera, en el sant Miquel de l'Ametlla de Segarra o en la santa Bàrbara del MNAC, totes les quals són obres primerenques de Pere Garcia de Benavarri⁴⁰. De la mateixa manera, els trets facials de la majoria de personatges que apareixen representats a Villarroya entronquen directament amb les realitzacions barcelonines de Garcia, com el retaule de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona⁴¹. Això s'intueix clarament en comparar el Crist del Calvari amb el que apareix al moble esmentat, o amb el del Calvari de Villalba Sasserra, igualment vinculat al període barceloní Garcia⁴². Els lligams es poden fer extensius al retaule de sant Quirze i santa Julita del Museu Diocesà de Barcelona, procedent de



Figura 2.
Pere Garcia de Benavarri. Detall de la Coronació del retaule major de l'església parroquial de Villarroya del Campo. Foto: A. Velasco

Sant Quirze de la Serra, executat així mateix durant els anys en què el mestre es mostrà actiu a Barcelona⁴³. Si ens fixem en els àngels que apareixen a la Coronació de Villarroya (figura 2), veurem que tenen el seu paral·lel directe en els de l'escena del degollament de Julita⁴⁴. Les semblances s'expliquen per la proximitat cronològica entre elles, ja que el retaule de Villarroya fou executat coincidint amb l'estada del pintor a Saragossa, entre els anys 1445 i 1449, poc abans del seu retorn a Benavarri, vers el 1450⁴⁵, mentre que els conjunts barcelonins s'obraren durant el període en què Garcia va romandre al front de l'obra del difunt Bernat Martorell, és a dir, entre 1456 i 1460⁴⁶.

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 les dones que apareixen al desaparegut Naixement de la Verge de Benavarri⁴⁷. Concretament, val la pena fixar-se en les dues de la part superior, que mostren la mateixa tipologia de rostre que la que apareix a Benavarri a primer terme, a la dreta de l'espectador. De la mateixa manera, el sant Pere de l'escena del seguici funeràri de la Mare de Déu és molt semblant al conservat avui al Musée Goya de Castres⁴⁸. Hem de fer notar que el prototip seguit és directament deutor de Blasco de Grañén, com ho proven les similituds amb el que apareix al sant sopar del bancal

àngels a Elena BOLÍVAR, «Retaulle de sant Quirze i santa Julita», *Memòria d'Activitats del Centre de Conservació i Restauració de Béns Culturals Mobles de la Generalitat de Catalunya, 1982-1988*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1988, p. 58-59.

45. Per al retorn de Garcia a Benavarri, vegeu Alberto VELASCO GONZÁLEZ, «Pintura tardogòtica...», p. 397-412.

46. El 10 de setembre de 1460, Garcia apareix a Benavarri signant com a testimoni en una sentència arbitral (Arxiu Municipal de Barbastro, Caixa 8, Pedro Badres, 1460, foli 6r); publica el document M. del Mar MATRAL DOMÍNGUEZ, «Nuevos datos sobre pintores cuatrocentistas de Barbastro (1430-1470)», *Homemaje a D. Federico Balaguer Sánchez*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Diputación Provincial de Huesca, 1987, p. 537.

47. Reproduït a Josep GUDIOL RICART, *Pintura Medieval...*, figura 162.

48. Josep GUDIOL RICART; Santiago ALCOLEA BLANCH, *Pintura...*, figura 959; Musée Goya. *Regards sur Peintures et sculptures espagnoles des xiv^e et xv^e siècles*, text redactat per Claudie Resson, sota la direcció de J. L. Augé, núm. 3, p. 3, s. d.; Jean Louis AUGÉ, *El Museo Goya de Castres*, París, Fundación Paribas, 1997, p. 21.



Figura 3. Pere Garcia de Benavarrí. Sant Joan Evangelista. Detall del Calvari del retaule major de Villarroya del Campo (esquerra). Pere Garcia de Benavarrí. Rei Herodes. Detall del banquet d'Herodes del retaule de sant Joan del Mercat de Lleida (MNAC) (dreta).

49. Reproduït a M. Carmen LACARRA, *Blasco de Grañén...*, p. 54, figura 20. Cal recordar que el retaule d'Ejea de los Caballeros fou iniciat per Blasco de Grañén, que no el pogué finir en traspasar el 1459 (ibidem, p. 44-90). Només va tenir temps d'enllestir el bancal. Martín de Soria es va fer càrrec del projecte, i, a la vista del que ens n'ha arribat, és ben poca cosa el que se li pot atribuir. El gruix del conjunt, tot i que també s'hi detecta la mà de Martín de Soria, es deu a un mestre anònim amb clares vinculacions franceses i italianes, com bé ha demostrat el Dr. Yarza (Joaquín YARZA, «Posible respuesta a una duda: el maestro desconocido del retablo gótico de Ejea de los Caballeros y el artista empresario», *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, 1994, p. 149-160). La seva argumentadíssima proposta ha estat rebutjada per la Dra. Lacarra (M. Carmen LACARRA, *Blasco de Grañén...*, p. 86, n. 114) i per la Dra. Rosa Alcoy (Rosa ALCOY, *San Jorge y la princesa. Diálogos de la pintura del siglo XV en Cataluña y Aragón*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2004, p. 136), tot i que no hi han donat cap alternativa vàlida.

50. Del conjunt original, se'n coneix l'existència de nou taules, actualment disperses entre col·leccions nacionals i foranes, tant públiques com privades (Josep



Figura 4. Pere Garcia de Benavarrí. Compartiment principal del retaule major de l'església parroquial de Villarroya del Campo. Foto: A. Velasco

del retaule d'Ejea de los Caballeros⁴⁹. En altres casos, emperò, al moble de Villarroya es donen les constants habituals en moments més avançats de la trajectòria del pintor, ja que s'hi adverteixen alguns trets que connecten amb obres com ara el retaule de sant Joan del Mercat de Lleida. Així, el sant Joan Evangelista del Calvari presenta un rostre idèntic al del rei Herodes del Banquet del conjunt lleidatà (figura 3), i el mateix podem dir d'un sant Joan Evangelista que el 1979 es trobava a la Galerie Jean Larcade de París, obra que cal integrar dins el mateix retaule, a diferència del que fins ara s'ha proposat⁵⁰.

Tornant al mestratge de Blasco de Grañén, la taula central de Villarroya (figura 4), tal com apuntà primer Post⁵¹, i després Lacarra, demostra el coneixement profund d'un model iconogràfic difós per ell a través d'algunes de les seves obres, com són la taula central del retaule de Tarazona (Museu Lázaro Galdiano, Madrid), la del retaule d'Albalate del Arzobispo (Museu de Belles Arts, Saragossa), la de la col·lecció Ibercaja (Saragossa) o les dels conjunts de Lanaja i Ontiñena⁵². S'hi 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, i beneïnt amb l'altra. Existeixen, a més, infinitat de detalls que emparenten la representació de Garcia amb les executades per Blasco de Grañén, com ara, per exemple, l'estructura del sitial, 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 en la part exterior. Com es pot veure, Garcia va fer 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 Bellcaire d'Urgell. En conservà els trets distintius elementals, però hi introduí una sèrie de modificacions compositives i iconogràfiques específiques, com ara la variació en el tipus de tron representat, que motivà que els àngels s'hi haguessin de situar de manera diferent i a una escala més gran. També van desaparèixer el ram de lliris i l'esfera com a atributs dels protagonistes, la qual cosa comportà la introducció d'uns altres, com ara els fruits o el creixent de lluna. Finalment, pot esmentar-se el despullament i l'agosarat canvi de posició del Nen.

Amb variacions, el model fou recreat per uns altres pintors, entre ells Pasqual Ortoneda, com es detecta als retaules de la Secuita, Cabassers i Vilafranca del Penedès, especialment al darrer⁵³.

D'origen català, Pasqual es desplaçà a Saragossa per treballar en l'entorn artístic de l'arquebisbe Dalmau de Mur, com ja hem esmentat, i fou probablement en aquest context que degué entrar en contacte amb Blasco de Grañén, amb la qual cosa resten plenament justificades les concomitàncies assenyalades. Un segon 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, a Madrid⁵⁴. El mateix podem dir de l'autor d'un compartiment principal de retaule procedent d'Estopanya, a la Franja, conservat avui al MNAC, on ingressà 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 moble⁵⁵. Relacionades amb el cercle dels Arnaldín, mostren una cultura figurativa que no s'allunya de la dels pintors als quals ens hem referit fins ara, com apunta la connivència amb l'arquetip que analitzem. La procedència i l'activitat de Garcia a la regió sedueixen a l'hora de pensar en una atribució més afinada per l'obra. A més, els lligams amb Villarroya del Campo són especialment intensos. Amb tot, de cap manera pot parlar-se de comunitat d'estilemes. Clarament s'adverteix que són obres executades per dos mestres diferents, coneixedors, això sí, de les solucions de Blasco de Grañén. Segons la nostra opinió, a nivell estilístic, advertim suggerents lligams amb la manera de fer de Bernat Martorell, com constatem en confrontar el rostre de la Mare de Déu amb el de santa Caterina tal vegada procedent de Banyeres del Penedès (MNAC), 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 Museu Episcopal de Vic⁵⁶. Més endavant, caldrà seguir treballant en aquesta direcció, atès que els ja comentats vincles del de Sant Celoni amb pintors de l'entorn de Blasco de Grañén ens semblen un bon punt d'arrencada per l'estudi d'aquesta pintura.

Després d'aquest breu parèntesi, i un cop hem deixat establerta 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. Hem de dir que són nombrosos els paral·lels que poden establir-se, per exemple, amb el retaule d'Ontiñena (Osca)⁵⁷, conjunt que posa especialment de manifest el nivell de dependència del Garcia dels inicis respecte al seu mestre, com s'atesta en la còpia sistemàtica de composicions. No hem de perdre de vista que el conjunt d'Ontiñena respon a la iniciativa de Beatriu Cornel, priora del monestir de Sixena entre 1427 i 1451, la qual cosa ajuda a situar cronològicament l'obra. Les semblances que pre-

senta amb el retaule de Lanaja han portat la Dra. Lacarra a datar-lo vers 1437, això ens emplaça en un lapse cronològic molt proper a Villarroya del Campo. En relació amb el que ens interessa realment, hem de fer notar que a Ontiñena apareix la totalitat d'escenes representades a Villarroya, tot i que en el context d'un cicle menys desenvolupat. L'esquema general dels dos retaules és semblant, la qual cosa esdevé especialment palesa als carrers centrals respectius, estructurats mitjançant una taula central sobremuntada per una coronació i el Calvari. Centrant-nos en alguns casos concrets, veiem com l'Anunci a Joaquim i la Presentació de la Verge són gairebé calcs compositius, amb personatges caracteritzats amb els mateixos tipus actitudinals. Quant a l'Anunciació, els protagonistes són especialment deutors dels que Blasco de Grañén representà a Ontiñena, i també, encara que en menor grau, dels del retaule d'Anento⁵⁸. Amb tot, 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 darrerament en una col·lecció particular de Verona, i les semblances amb Villarroya es palesen, sobretot, en l'estructura arquitectònica de l'habitable on transcorre l'acció⁵⁹. Una altra connexió amb la pintura aragonesa contemporània la trobem en la figura de l'àngel, molt en la línia del representat a l'Anunciació del retaule d'Alloza (Museu de Saragossa), un conjunt que s'ha datat vers 1445⁶⁰.

Per altra banda, l'esquema general de l'Adoració dels pastors és el mateix que a Ontiñena, encara que s'hi adverteixen lleus variacions. Al darrer, Josep apareixia a primer terme, mentre que aquí se l'ha situat sota l'estable. De la mateixa manera, Jesús no ha estat emplaçat a terra, a diferència del que serà habitual en la pintura contemporània, sinó que es troba dins la menjadora dels animals, en segon terme, com també es dona al tríptic que Blasco de Grañén executà per a la vila de Belchite, desaparegut durant la Guerra Civil⁶¹. En tots, en contrapartida, destaca la inclusió de la petita olla on Josep cuina alguna cosa, particularitat iconogràfica procedent de l'entorn germànic⁶². Un altre

les que portaren Lacarra a relacionar el conjunt amb el taller de Blasco de Grañén (M. Carmen LACARRA, «Retablo...», p. 102). Per a les obres esmentades, vegeu ídem, *Blasco de Grañén...*, p. 26, 31, 38, 163 i 196.

53. Reproduïts a Sofia MATA, «Pasqual Ortoneda i els retaules de Cabassers, la Secuita i Santa Margarida», *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, p. 158-161; Josep GUDIOL RICART; Santiago ALCOLEA BLANCH, *Pintura...*, p. 140, cat. 428, figura 713. L'atribució del conjunt de Vilafranca a Pasqual Ortoneda és recent, i ha estat formulada per Francesc RUIZ i QUESADA, «Les escoles pictòriques de Tarragona», *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 150-151.

54. Ch. R. POST, «The Early Renaissance in Andalusia» (*A History of Spanish Painting*, vol. x), Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1950, p. 387-389, figura 159.

55. Rosa ALCOY, «Cercle dels Arnaldín. Verge d'Estopanya», *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, MNAC-Lunberg Editores-Olimpiada Cultural, 1992, p. 287-289. Post apuntà diferències entre la taula principal i les altres dues, tot relacionant les darreres amb el cercle del Mestre del Sant Sopar de Solsona (Ch. R. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1930, p. 342-345, figs. 200-201).

56. Reproduïdes a Francesc RUIZ i QUESADA, *Bernat...*, p. 90, 103-105 i 121, respectivament.

57. Per al retaule d'Ontiñena, vegeu M. Carmen LACARRA, *Blasco de Grañén...*, p. 158-164, figs. 64-68.

58. Per a l'escena d'Anento, íbidem, figura 50.

59. Vegeu infra. n. 150.

60. Josep GUDIOL RICART; Joan AINAUD DE LASARTE, *Huguet*, Barcelona, Institut Amatller d'Art Hispànic, 1948, figura 10.

61. M. Carmen LACARRA, *Blasco de Grañén...*, figura 72.

62. Sobre aquesta qüestió, vegeu Dorine PROSKE-VAN-HEERDT, «Realism at the cradle of illumination in the Northern Netherlands», *Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination Around 1400 in Flanders and Abroad*, Leuven, Uitgeverij Peeters, 1995, p. 111-126; Rosa ALCOY, «Guerau Gener i les primeres tendències del gòtic internacional en les arts pictòriques de les catedrals catalanes», *Lambard*, VIII (1995), p. 194-201.

GUDIOL RICART; Santiago ALCOLEA BLANCH, *Pintura...*, p. 187, cat. 541, figs. 88 i 926-933). La localització del sant Joan Evangelista el 1979 l'hem extreta de la fitxa corresponent de l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona (Clixé Gudiol 69237). La taula fou relacionada amb Pere Espallargues per Gudiol i Alcolea (íbidem, p. 193, cat. 608), però els estilemes demostren clarament que ens trobem davant el mateix pintor que realitzà el retaule lleidatà. A més, les mides de la taula (185 x 125

cm) són les mateixes que les dels compartiments conservats del moble en qüestió, amb l'afegit que el pal·li i els daurats del fons són idèntics als que es localitzen en algunes taules del moble lleidatà, com el sant Jeroni del MNAC.

51. Ch. R. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1930, vol. III, p. 212-216, figs. 333-334.

52. Van ser aquestes semblances

63. M. Carmen LACARRA, *Blasco de Grañén...*, figs. 9 i 72, respectivament.

64. *Ibidem*, figs. 72, 16 i 52, respectivament.

65. *Ibidem*, figura 48.

66. P. GIMÉNEZ RUIZ; M. C. NACHÓN GONZÁLEZ, *El retablo de Tosos (Un retablo inédito)*, Zaragoza, Cuadernos de Filología y Letras, serie 1, núm. 60, 1967, amb un bon aparell gràfic.

67. M. Carmen LACARRA, *Blasco de Grañén...*, p. 190-194, figs. 84-88.

68. *Ibidem*, p. 194, figura 88.

69. *Ibidem*, p. 191, figura 84.

70. *Ibidem*, p. 33, figura 8.

71. *Ibidem*, p. 192, figura 85.

72. *Ibidem*, p. 192, figura 86.

73. *Ibidem*, figs. 64, 3, 62, i 87, respectivament.

74. Josep GUDIOL RICART; Santiago ALCOLEA BLANCH, *Pintura...*, figura 919.

75. Per a la taula parisenca, vegeu Monique BLANC, *Retables. La collection du Musée des Arts Décoratifs*, Paris, Union centrale des arts décoratifs-Reunion des musées nationaux, 1998, p. 73-75, que advertí sagaçament sobre les lligams existents entre les dues obres citades de Juan de la Abadía.

76. Josep GUDIOL RICART, *Pintura Gòtica (Ars Hispaniae, vol. IX)*, Madrid, Plus Ultra, 1955, p. 281; ídem, *Pintura medieval...*, p. 56.

77. Alberto VELASCO GONZÁLEZ, «Pere García...», p. 81-82.

78. Per al cas de Blasco de Grañén, vegeu Joaquín YARZA, «Posible respuesta...», p. 149-160. Vegeu també Gloria FERNÁNDEZ SOMOZA, «El mundo laboral del pintor del siglo XV en Aragón. Aspectos documentales», *Locus Amoenus*, 3, 1997, p. 39-49. Encara que centrat en l'àmbit de l'escultura, és força suggerent el treball de Francesca ESPAÑOL, «Joan de Tournai, un artista-empresari del primer gòtic català», *Girona a l'abast*, IV-VI, Girona, 1997, p. 175-187.

cop, a l'Epifania trobem una estructura d'estable idèntica a la d'Ontiñena 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 Belchite⁶³. De la mateixa manera, la disposició dels personatges de la Presentació de Jesús al Temple és la mateixa que a Ontiñena, però, a banda, segueix molt de prop les composicions que el darrer emprà a Belchite i en una taula tal vegada procedent de Tarazona. S'allunya, per contra, de la del retaule d'Anento⁶⁴. A la Dormició, el patró emprat per Garcia és novament fidel a la composició d'Ontiñena, de la qual n'extreu nombrosos detalls, sobretot els relacionats amb la caracterització de les figures. Personatges com ara 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 emprà al retaule d'Anento⁶⁵, 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 on els apòstols duen el cos de Maria per ser sebollit, presenta una composició invertida en relació amb Ontiñena, tot i que amb la mateixa configuració espacial i amb personatges que repeteixen gestos i actituds, com ara els jueus que s'agenollen per tocar el cos de la Mare de Déu.

Un altre conjunt que interessa analitzar en aquest context és el retaule major de Santa Maria la Mayor de Tosos (Saragossa), un ensamblatge d'època barroca que incorpora un seguit de compartiments procedents del moble gòtic precedent. Fou atribuït a l'antic Mestre de Lanaja⁶⁶, tot i que Lacarra, autora de la darrera aproximació que s'ha fet al moble, prefereix no vincular-lo directament al mestre, sinó al seu taller⁶⁷. Sigui com sigui, a nosaltres ens crida l'atenció, perquè, tal com hem vist amb el retaule d'Ontiñena, hi localitzem algunes composicions que connecten directament amb el retaule de Villarroya. De nou la Mare de Déu de la taula central reproduceix el tant conegut model difós per Blasco de Grañén, i sembla servir de pauta a Garcia per realitzar la de Villarroya⁶⁸. Quant a l'Anunci a Joaquim⁶⁹, presenta una composició invertida en relació amb Villarroya, on recordem que se seguia el model d'Ontiñena. Tot i així, veiem com el gest de l'ancià és el mateix, mentre que l'àngel anunciador també ha rebut un tractament anàleg. Per contra, n'han desaparegut els dos pastors que acompanyaven el pare de Maria. Més intensos són els lligams amb l'Anunci a Anna, que a Villarroya i Tosos s'ha articulats segons l'esquema emprat per Blasco de Grañén a Lanaja⁷⁰, tot i que de manera invertida. Interessa observar la tanca del jardí on es produeix l'aparició de l'àngel, amb una estructura completament anàloga a la de Villarroya, sobretot pel que fa al mur i a la porta. La col·locació dels personatges en l'espai és també la mateixa.

A l'Epifania de Tosos⁷¹, el grup format per la Mare de Déu, el Nen i Melchior recorden el de Villarroya, però la composició general ha rebut un tractament desigual, tal com succeeix a la Presentació de Jesús al Temple, en la qual sí que hi trobem el mateix entorn arquitectònic. A la Dormició⁷², el nexa es troba, sobretot, en la figura del Crist que acull l'ànima de la difunta Maria, mentre la Coronació esdevé un altre dels compartiments amb més analogies, ja que Garcia repeteix la composició emprada per Blasco de Grañén a Ontiñena, Lanaja, Oto i Tosos, amb els dos protagonistes representats seguint patrons especialment similars, amb l'única diferència que a la segona són els àngels els qui coronen la Mare de Déu⁷³. De nou, Garcia segueix un model que heretà del seu mestre, i que tornarà a emprar poc després a Benavarri⁷⁴. 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 copià descaradament 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 (clicé Gudiol 66684)⁷⁵. El vincle obliga a encetar un *excursus* paral·lel que potser ara no interessa desenvolupar en profunditat, però que, com a mínim, cal deixar esbossat amb vista a recerques que tenim en curs de desenvolupament. Cal recordar que, de temps, s'havia possibilitat que Juan de la Abadía col·laborés amb Garcia en la seva etapa barcelonina⁷⁶, i tenint en compte la proposta, ja vàrem referir-nos a la hipotètica relació entre ells partint de la presència de Franci Baget i Pau Reg a casa de Garcia a Barbastro el 1483, dos mestres que més endavant apareixeran estretament relacionats amb Juan de la Abadía, sense oblidar que, en aquella data, Baget, per contracte, s'estava formant al taller del darrer⁷⁷. Per ara, l'únic que volem posar de manifest és que, a la vista del que sembla confirmar-se a poc a poc, la relació professional entre Pere Garcia i Juan de la Abadía va existir realment, la qual cosa fa plausible que fos semblant a la que el primer va mantenir prèviament amb Blasco de Grañén.

Quant a la gestació de l'encàrrec de Villarroya, ens inclinem per la responsabilitat única de Pere Garcia de Benavarri. En un primer moment, les importants analogies compositives que es donen amb determinades realitzacions de Blasco de Grañén podrien portar a pensar en una obra contractada pel darrer, finalment satisfeta per membres del seu obrador o entorn immediat, per la qual cosa coincidiria amb pràctiques professionals que la historiografia ha vinculat als denominats «artistes empresaris»⁷⁸. 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 amb la materialització de 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 cantó que emprà 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 matisar l'atribució del conjunt al taller de Blasco de Grañén, per concretar-la en la figura del de Benavarri, un mestre format, precisament, dins l'esmentat obrador.

Hem vist com el retaule de Villarroya entroncava directament amb obres executades per Garcia durant la dècada dels cinquanta, és a dir, amb retaules com els de Cervera, Ametlla de Segarra i els executats a Barcelona estant, la qual cosa, obligadament, ens ha de portar a situar el nostre en un moment previ, entre 1445-1449, coincidint amb els anys en què el pintor apareix documentat a Saragossa. La dada que cal retenir dins la nostra argumentació ens és donada per la contractació ja esmentada del retaule de Villarroya⁷⁹, notícia que ens revela en primera instància que en aquella data, el 1449, Garcia ja satisfia treballs de manera independent. Ignorem en quin moment s'independitzà del seu mestre, i el fet que entre 1445 i 1447 aparegui signant com a testimoni en dos protocols notariais relacionats amb Blasco de Grañén, tot i que parla sobre la possible existència de vincles laborals, no esdevé un indici clarificador 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, la qual cosa coincideix amb les dates que ens ofereix la documentació.

En resum, el retaule de Villarroya ens mostra un Pere Garcia diferent del que coneixíem fins ara, sobretot quant als importants deutes que la seva pintura manté amb la de Blasco de Grañén. Hem vist com els documents suggerien una possible formació saragossana al costat del darrer, cosa que no es confirmava a través de les obres conservades. En aquest sentit, malgrat que alguns retaules ens mostraven la seva manera de fer abans d'arribar a Barcelona, el que no permetien veure era quins aspectes adoptà del seu mestre⁸⁰. El retaule de Villarroya és, per tant, l'esglaió que faltava per entendre l'evolució estilística del pintor. És l'obra d'un artífex encara jove, excessivament dependent del que ha après, la qual cosa es detecta especialment en algunes de les seves solucions compositives, directament manllevades de Blasco de Grañén. Ara sí, s'hi endevina la mà d'un artífex deutor

dels esquemes derivats del segon internacional, en tots els sentits, tot i que ja deixa veure 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 de l'autor de la polèmica taula del sant Jordi i la Princesa (MNAC), sigui quina sigui la seva identitat. En relació amb Jaume Huguet, la sorprenent aparició d'uns instruments notariais que el mostren treballant a València el 1445 aporten la informació reclamada des de feia dècades per la historiografia quant a la seva formació. En realitat, res no sabem a nivell estilístic de l'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, on s'ha detectat algun tret manllevat de Lluís Alimbro, pintor format a Bruges i establert, posteriorment, a la capital del Túrria⁸¹. Tornant al que ens interessa, a la vista de les conquestes dutes a terme per pintors com els esmentats, i en la línia del que s'ha estat defensant darrerament, és important no caure en l'error de carregar tot el pes de la pintura catalana de la segona meitat del segle xv en la figura del de Valls, ja que foren diversos els artífexs catalans i aragonesos que van contribuir de manera decisiva en l'evolució del llenguatge pictòric. Obres com el retaule de Villarroya del Campo esdevenen el millor exemple per il·lustrar el que diem.

Arran del retaule de Villarroya del Campo: noves obres al catàleg de Pere Garcia

Més amunt, hem comentat l'encert de Post en atribuir el retaule de Villarroya al seu Mestre de Sant Quirze, personalitat que, a la llarga, s'identificà amb Pere Garcia de Benavarri. Emperò, juntament amb el conjunt en qüestió i altres obres, l'hispanista nord-americà situà tota una sèrie de treballs que, a la vista del seu estil, de cap manera poden adscriure's a dit artífex. Es tracta d'un compartiment central de bancal amb el baró de Dolers de la col·lecció Milà de Barcelona⁸²; una petita taula amb sant Maties de la col·lecció Junyent, també de Barcelona⁸³; un sant Miquel de la col·lecció Muntadas, avui al MNAC⁸⁴, i, finalment, un sant Pere de l'Hispanic Society of America, de Nova York⁸⁵.

On sí que cal reconèixer els mèrits de Post és en l'atribució efectuada al Mestre de Sant Quirze d'un retaule conservat, poc anys abans, a la col·lecció Deering del castell de Tamarit (Tarragona) i que no va ser traslladat a Chicago amb la resta

79. Vegeu *supra* n. 9.

80. Per exemple, el sant Miquel de l'Ametlla de Segarra deixa entreveure lleugeres concomitancies amb el sant Miquel del retaule d'Aneto. Al mateix retaule, per altra part, localitzem una santa Bàrbara que, no sense forçar un xic la comparança, presenta certes connexions amb una taula que té un tema idèntic atribuïda a Garcia, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya, on veiem una mateixa solució en resoldre el recolliment del cabell, ja que forma una mena de rínxols per sobre les orelles. Per als compartiments del retaule d'Aneto, vegeu M. Carmen LACARRA, *Blasco de Grañén...*, p. 146, figura 57-58. Per a la taula de l'Ametlla de Segarra i la santa Bàrbara del MNAC, vegeu *supra* n. 40.

81. Per a l'estada valenciana de Jaume Huguet, vegeu Josep FERRÉ PUERTO, «Presència de Jaume Huguet a València. Novetats sobre la formació artística del pintor», *Ars Longa*, 12 (2003), p. 27-32. Per al retaule barceloní, Josep GUDIOL RICART; Joan AINAUD DE LASARTE, *Huguet*, p. 67-72.

82. Ch. R. POST, «The Catalan...», p. 223, figura 59.

83. *Ibidem*, p. 223, figura 60.

84. *Ibidem*, p. 228-230, figura 63.

85. *Ibidem*, p. 236-238, figura 68; Joan MOLINA I FIGUERAS, «Sant Pere», a *Jaume Huguet. 500 anys*, Barcelona, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, p. 250-251, que apunta els problemes de filiació estilística de l'obra.



Figura 5.
Pere Garcia de Benavarrí. Retaule antigament conservat a la col·lecció de Charles Deering (Tamarit, Tarragona). Foto: Institut Amatller d'Art Hispànic, clixé B-1046.



Figura 6.
Pere Garcia de Benavarrí. Detall del compartiment principal del retaul antigament conservat a la col·lecció de Charles Deering (Tamarit, Tarragona). Foto: Institut Amatller d'Art Hispànic, clixé B-1047.

86. Ch. R. Post, «The Catalan...», p. 227-228, figura 62. L'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona conserva diverses fotografies de l'obra (clixés Gudiol B-1046/B-1049). En morir Charles Deering el 1927, les obres més importants de la seva col·lecció foren donades a l'Art Institute de Chicago, entre elles el celeberrim sant Jordi i la Princesa de Bernat Martorell. Posteriorment, fou venut l'edifici que les havia albergat a Sitges, el palau Maricel, on encara romanien una part de la col·lecció, que fou traslladada per l'hereu James Deering Danielson al castell de Tamarit. Tot i que algunes pintures romanien sota la seva propietat, el gruix de la col·lecció sortí a subhasta a Sotheby's el 1986, i en van adquirir diversos lots la Generalitat Valenciana i el Museu de Navarra, entre altres (reconstrueix els fets F. MIRALPEIX i VILAMALA: *El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755): biografia i catàleg crític*, tesi doctoral, Universitat

d'obres que pertanyien al magnat nord-americà (figura 5)⁸⁶. Es tracta d'un conjunt estructurat en tres carrers, presidit per una representació de l'Anna Triple, amb el Calvari just a sobre. Al carrer de l'esquerra de l'espectador, s'hi desenvolupa, molt sintèticament, la història dels pares de la Verge, amb l'Expulsió del Temple, l'Anunci a santa Anna i l'Abraçada davant la Porta Daurada. A la dreta, tres goigs, Anunciació, Adoració del Nen i Epifania. Malauradament, no se sap res de la predel·la que devia completar el moble. Com bé reconeixia Post, és fàcil advertir com l'obra fou executada pel mateix pintor que treballà a Villarroya, amb una comunitat d'estilemes plena, la qual cosa es fa palesa, per exemple, en comparar-ne les dues taules centrals. Així, veiem com el rostre de santa Anna troba el seu equivalent en el de la Mare de Déu de Villarroya (figures 4 i 6). A l'ensem, la Verge Nena que l'acompanya recorda algunes de les figures femenines del retaul de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona, com ara, per exemple, les dues dones que apareixen agenollades

a la professió de santa Clara, o la Mare de Déu dels Desposoris Místics de Santa Caterina, entre d'altres. Igualment, el seu rostre és semblant al de la partera que apareix a la part inferior dreta del desaparegut Naixement de la Verge de Benavarrí⁸⁷. No cal dir que la santa Anna a qui s'anuncia la seva imminent maternitat és una transposició directa del personatge de Villarroya (figures 7 i 8), i el mateix podem dir de la Maria de l'Anunciació, de l'Adoració i l'Epifania, o de Joaquim i Anna a l'Abraçada davant la Porta Daurada.

Dins el terreny compositiu, els lligams també hi són manifestos. L'evidència més palesa es dona en l'Anunci a Anna, on advertim una solució general totalment calcada, de manera que hi reapareix, fins i tot, el personatge femení de dins de l'edifici de la dreta de l'espectador. A més, s'hi repeteix una particularitat que no és ni de bon tros anecdòtica, i que no és cap més que la inscripció del filacteri sostingut per l'àngel, on es llegeix el mateix text: «Anna la tua oracio es oida» (figura 7). Quelcom similar podria afirmar-se en



Figura 7.
Pere Garcia de Benavarrí. Detall de l'Anunci a santa Anna del retaule conservat a l'antiga col·lecció de Charles Deering (Tamarit, Tarragona). Foto: Institut Amatller d'Art Hispànic, clixé B-1048.

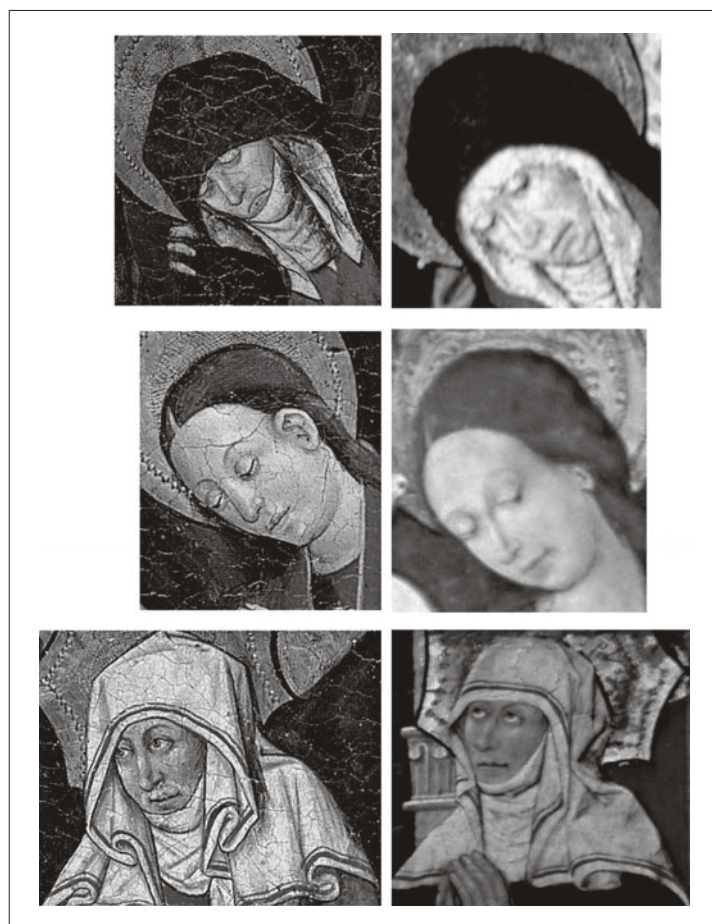


Figura 8.
De dalt a baix i d'esquerra a dreta: Pere Garcia de Benavarrí. Detall de la Mare de Déu al Calvari del retaule de Riglos (National Gallery, Londres); detall de la Mare de Déu al Calvari del retaule de Villarroya del Campo; detall —invertit— de la Magdalena al Calvari del retaule de Riglos (National Gallery, Londres); detall de la Mare de Déu a l'Anunciació del retaule de Villarroya del Campo; detall d'una de les Maries del Calvari del retaule de Riglos (National Gallery, Londres), i detall de l'Anunci a Anna del retaule de Villarroya del Campo.

el cas de l'Expulsió del Temple, de l'Anunciació i l'Adoració del Nen. A la darrera, hi veiem com l'estable se situa sota una empallissada on, fins i tot, els troncs es disposen d'una manera més que semblant, sense oblidar-nos de la configuració de les roques que envolten l'indret. En aquesta escena, a més, s'hi 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 els conjunts es donen, fins i tot, en aspectes tan secundaris com els arquets en 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, 1445-1450.

Tal com va fer amb el retaule de Villarroya del Campo, Gudiol va incloure el conjunt de la col·lecció Deering entre les produccions del Mestre de Riglos, el qual caracteritzava com un pont entre pintors com Bonanat Zaortiga o el Mestre

de Lanaja, i una sèrie d'artistes vinculats al que avui denominem «tardogòtic», a la vegada que el feia responsable d'haver dut a terme una tasca similar a la desenvolupada per Bernat Martorell a Catalunya. L'eix vertebrador del seu catàleg era el deslloriat retaule de San Martín de Riglos, i al voltant seu situava tota una sèrie de treballs aparentment executats per la mateixa mà⁸⁸. Emperò, la realitat és completament diferent. Analitzant amb deteniment l'entramat d'obres teixit per Gudiol al voltant del mestre, ràpidament s'adverteix que dista molt de ser homogeni, ja que s'hi evidencia amb claredat la mà de pintors diferents⁸⁹. Avui per avui, no estem en condicions de realitzar un estudi aprofundit del tema, ja que, entre altres coses, caldria efectuar una anàlisi física de la totalitat de pintures involucrades en la casuística esmentada. El que sí que estem obligats a realitzar és un esbós de la qüestió, ja que la figura de Pere Garcia de Benavarrí s'hi veu implicada de ple. En aquest sentit, ens basarem en una interessant hipòtesi suggerida fa pocs anys pel Dr. Ruiz i Quesada,

de Girona, 2004, vol. II, p. 756). Vegeu també M. Lluïsa BORRÀS, «El desventurado caso del legado Deering», a *Coleccionistas de arte en Catalunya*, Barcelona, Biblioteca de «La Vanguardia» (núm. 3), 1986-1987, p. 41-52.

87. Per al conjunt de la catedral de Barcelona, vegeu M. Carmen LACARRA, «Pere Garcia de Benavarrí», a *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 253. Per a la taula de Benavarrí, vegeu Josep GUDIOL RICART, *Pintura Medieval...*, figura 162.

88. Josep GUDIOL RICART, *Pintura Gòtica...*, p. 301; ídem, *Pintura Medieval...*, p. 47-48, cat. 169-185.

89. Tal com va apuntar en el seu dia el Dr. Ruiz i Quesada (Francesc RUIZ I QUESADA, «Anunciación de la Muerte y Dormición de la Virgen», *Aragón. Reino y Corona*, Saragossa, Gobierno de Aragón-Ibercaja, 2000, p. 292-293).

90. Francesc RUIZ I QUESADA, «Anunciación...», p. 292-293.

91. Per al conjunt de Riglos, vegeu ANTONIO NAVAL MAS, *Patrimonio Emigrado*, Osca, Publicaciones y Ediciones del Alto Aragón, 1999, p. 140-145, que recull la bibliografia precedent.

92. R. DEL ARCO, «La pintura de primitivos en el Alto Aragón», *Arte Español*, III, 1 (1916), p. 17.

93. En aquest sentit, ens basem en la reconstrucció de la problemàtica efectuada per ANTONIO NAVAL MAS, *Patrimonio...*, p. 144-145.

94. Ch. R. POST, «The Catalan...», p. 230-234, figura 65 i ídem, «The beginning of the Renaissance in Castille and Leon» (*A History of Spanish Painting*, vol. IX), Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1947, p. 852. Apunta la confusió ANTONIO NAVAL MAS, *Patrimonio...*, p. 144-145. També el Dr. Ruiz i Quesada, que estilísticament ha aprofitat aquests compartiments del bancal a Joan Antígó i Honorat Borrassà, pensem que encertadament (Francesc RUIZ I QUESADA, «Una reflexió a l'entorn del taller de Bernat Martorell a partir de l'observació de certes dissemblances presents en la seva obra», *Miscel·lània en Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona, MNAC-IEC-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, vol. 1, p. 439; ídem: «A l'entorn d'un patrimoni dispers i perdut. Els obradors pictòrics gironins del darrer gòtic», a *Bernat Martorell i la tardor del gòtic català. El context artístic del retaule de Púbol*, Girona, Museu d'Art de Girona-Generalitat de Catalunya-Diputació de Girona-Bisbat de Girona, 2003, p. 100-101, figs. 36-37; ídem: «Joan Antígó i Honorat Borrassà», a *L'Art Gòtic a Catalunya. Pintura II. El Corrent Internacional*, Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, p. 281-282).

95. Institut Amatller d'Art Hispànic, clixé Gudiol, núm. 58177; reproduïda a M. Carmen LACARRA, *Blasco de Grañén...*, p. 94, figura 41.

96. Ch. R. POST, «The Catalan...», p. 236, figura 67.

97. Ídem, «The Aragonese...», p. 21, figura 6; Josep GUDIOL RICART, *Pintura Medieval...*, p. 47, cat. 170. En defensa de Post, cal dir que també detectà connexions amb el Mestre de Lanaja.

98. Gudiol situava el retaule de Tardienta en l'etapa primerenca del Mestre de Riglos (íbidem, p. 47, cat. 169, figs. 148-150).

99. Vegeu una bona reproducció de la taula a ANTONIO NAVAL MAS, *Patrimonio...*, p. 142-143.

amb la qual, amb avidesa, proposava provar de descobrir, a través de les darreres produccions del taller de Blasco de Grañén, qui s'amagava darrere l'anònim Mestre de Riglos. Talment, dins el mateix context, emplaçava a esclarir quines eren les obres que Pere Garcia havia realitzat durant el seu sojorn saragossà al cantó del darrer, tot assenyalant les evidents connexions entre les produccions de l'anònim de Riglos i les del pintor de Benavarri. Anticipant els nostres supòsits, entre les obres que podrien ajudar a desembullar la situació, esmentava el retaule de Villarroya del Campo i el de l'antiga col·lecció Deering⁹⁰.

Per començar, l'obra que dona nom al mestre és més problemàtica del que en principi semblaria. Originària de l'antic convent de San Martín de Riglos, fou venuda vers els anys 1920 i 1925 i desllorigada en entrar al mercat d'art i antiguitats⁹¹. L'estat en què es deuria trobar en produir-se la venda, el coneixem gràcies a una fotografia publicada per Ricardo del Arco pocs anys abans⁹². Avui per avui, i malgrat que hem de reconèixer que no hem efectuat cap recerca aprofundida sobre la qüestió, hem d'assenyalar que les dues taules pertanyents als carrers laterals que fins ara es pensava que es conservaven a la Barnes Foundation (Merion, Pennsylvania, EUA) i a la Pinacoteca Nazionale de Bolònia, corresponents a la Visió de Sant Martí i la Dormició de la Verge, no es troben en dites institucions⁹³. El que sí que resta més clar és la no-pertinença al moble d'una sèrie de compartiments que Post havia vinculat al seu bancal, conservats igualment en diversos museus i col·leccions foranes⁹⁴. Per tant, les úniques taules a les quals de moment tenim accés són la principal, avui al MNAC, i el Calvari, a la National Gallery de Londres. La primera mostra una representació de sant Martí en el moment de la *partitio clamidis*, on veiem com el seu estil connecta directament amb produccions vinculades a Blasco de Grañén. Àdhuc, pot observar-se una sorprenent comunitat d'estilemes amb una taula amb el mateix tema conservada el 1973 en una col·lecció particular de Saragossa⁹⁵, amb la qual, a més, comparteix un idèntic patró compositiu. Fins i tot, s'hi repeteixen detalls relatius als ornaments del cavall. I el mateix podem dir d'un sant Julià conservat en temps de Post a la col·lecció Weibel de Madrid, que ell mateix vinculà al Mestre de Sant Quirze⁹⁶, però que, obligadament, cal relacionar amb el taller de Blasco de Grañén. Al mateix entorn pictòric s'ha d'adscriure el retaule de la Magdalena i sant Blai de la parroquial d'Almudévar (Osca), atribuït per Post al Mestre de Siresa i per Gudiol al Mestre de Riglos⁹⁷, i tal vegada el de santa Anna de Tardienta (Osca)⁹⁸.

El que encara esdevé més sorprenent és que l'estil del Calvari que rematava el retaule de Riglos⁹⁹ no té res a veure amb la taula principal. Es

tracta d'un pintor més evolucionat, menys ancorat en els pressupostos internacionals sobre els quals encara se sustentava l'autor del compartiment principal. Fins aquí, no hi ha res que no aparegui en altres obres del moment, és a dir, ens trobem davant la típica obra en col·laboració on, a l'espera de localitzar-se la resta de taules que conformaren el retaule original, es corrobora la intervenció de dos mestres diferenciats: d'una banda, Blasco de Grañén o algun membre immediat del seu taller i, de l'altra, un pintor que avui, i aquí rau l'excelsitud, identifiquem amb Pere Garcia de Benavarri. Considerem que els estilemes de l'obra corroboren de manera clara 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 Anna de Villarroya del Campo i la col·lecció Deering (figures 7 i 8). El tocat, fins i tot, presenta el mateix perpunt de línies vermelles que el recorre per la seva part exterior. Tanmateix, 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, on es localitza un curiós estilema en la forma de resoldre la boca, en forma de mig cercle amb les commissures baixes, que simbolitza l'aflicció del personatge, amb l'afegit que, en tots dos 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 l'Anunciació de Villarroya (figura 8). Tot i que hi ha algunes diferències, també s'hi detecta la identitat de mans en comparar el sant Joan amb el seu homònim al Calvari de Villarroya. Interessa fixar-se 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.

Tenint en compte que caldrà veure en un futur quin és el pintor responsable dels carrers laterals del retaule, la dualitat de mans detectada en les taules de Riglos ens situa davant un encàrrec al voltant del qual es pot articular una interessant hipòtesi. En la nostra opinió, es tractaria d'un conjunt contractat molt probablement per Blasco de Grañén, com atesta la seva intervenció al compartiment principal, en què, a més, va col·laborar un dels membres més destacats del seu taller, en aquest cas Pere Garcia de Benavarri, que, vers els anys 1440-1445, devia estar perfectament integrat en la seva estructura. Aquesta casuística tan particular ajuda, en primera instància, a situar cronològicament l'obra, però també aporta noves claus interpretatives a l'hora d'analitzar la relació establerta entre els dos pintors. No cal dir que l'atribució desemmascara i dilueix una de les personalitats artístiques més recurrents de la pintura aragonesa de la segona meitat del segle



Figura 9.
Pere Garcia de Benavarrí. Maiestas Domini amb el tetramorf. Galeria Bernat (Barcelona).
Foto: A. Velasco



Figura 10.
Taller de Blasco de Grañén (amb la col·laboració de Pere Garcia de Benavarrí). Carrers laterals d'un retaule dedicat a sant Blai. Galeria Bernat (Barcelona). Foto: A. Velasco

xv, el Mestre de Riglos, un pintor, ara més que mai, necessitat d'un estudi atent que demostrés definitivament la seva inexistència real, ja que les obres agrupades al seu voltant no tenen res a veure amb el retaule que li dona nom.

Un altre dels conjunts que Gudiol relacionava amb el Mestre de Riglos era un retaule dedicat a sant Blai i santa Llúcia conservat en una col·lecció particular de Barcelona, llevat de la taula central, en aquells moments a la col·lecció Costa de Plainfield (Nova Jersey, E.UA)¹⁰⁰. Uns quants anys abans, ja havia estat objecte d'estudi per Post, que, a diferència d'ell, no considerava el grup de taules com a integrant d'un mateix moble, sinó de dos, malgrat que reconeixia que la identitat en les mesures i en els dissenys de l'obra de fusteria podien indicar que foren *companion-pieces* en una mateixa parròquia o, amb menys probabilitat, integrants d'un mateix retaule¹⁰¹. En aquell moment, les taules es trobaven en possessió dels antiquaris Bacri de París —llevat de l'esmentada de la col·lecció Costa—, al costat

de dues més amb la Presentació de Jesús al Temple i la Resurrecció, sobre les que més endavant tornarem¹⁰². Considerant-les, tot i el que acabem d'apuntar, integrants de tres conjunts diferents, el professor de Harvard se'n serví per crear la personalitat del Mestre de Bacri, com ja hem esmentat més amunt, artífex que emplaçava molt a prop de l'*alter ego* de Pere Garcia de Benavarrí en aquells anys, el Mestre de Sant Quirze.

Centrant-nos en les dedicades a santa Llúcia, hi hem tingut accés gràcies a les fotografies conservades a l'Institut Amatller d'Art Hispànic¹⁰³, entre les quals no trobem la del compartiment principal descrit per Post, on apareixia la santa dempeus. El cicle hagiogràfic s'articulava en sis escenes: la futura santa i la seva mare acudeixen a la tomba de santa Àgata cercant el guariment de la segona; la distribució de les riqueses de Llúcia entre els pobres; una estranya escena amb el guariment d'un cec; el judici al qual és sotmesa per Pascasi; l'intent fallit d'acabar amb la seva vida essent arrossegada per bou, i, final-

100. Institut Amatller d'Art Hispànic, clixé Gudiol 19653; Josep GUDIOL RICART, *Pintura Medieval...*, p. 79, cat. 174.

101. Ch. R. POST, «The Aragonese...», p. 29-32, figs. 10-11.

102. *Ibidem*, p. 32, figura 12.

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



Figura 11. Taller de Blasco de Grañén. Detall de l'episodi en què santa Llúcia reparteix els seus béns entre els pobres, procedent d'un retaule dedicat a la santa. Barcelona, col·lecció particular (esquerra). Taller de Blasco de Grañén. Detall de la prova del vi enverinat del retaule de sant Joan Evangelista. San Pedro de Siresa (Osca) (dreta).

104. Ch. R. POST, «The Aragonese...», p. 29. Institut Amatller d'Art Hispànic, clixé Z-3852.

105. Les mesures dels carrers laterals dedicats a sant Blai són 188 x 52, cadascun, mentre que les de la *Maiestas* són 92 x 82 cm. Des d'aquestes línies, agraim l'amable tracte dispensat pels responsables de la galeria en la nostra visita per contemplar el conjunt.

106. *Ibidem*, p. 32. Sortosament, en aquest cas sí que els trobem reproduïts entre les fotografies de l'Institut Amatller d'Art Hispànic, clixés Z-3847/Z-3851. Tanmateix, sabem que fa pocs anys el Davallament i el Plany es conservaven en una col·lecció particular de Buenos Aires, havent estat adquirides el 1962 a Madrid (Francisco CORTI: *Arte medieval español en la Argentina*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1993, p. 148-149, cat. 73-74).

107. Ch. R. POST, «The Catalan...», p. 802-804, figs. 311-312; M. Carmen LACARRA, *Blasco de Grañén...*, p. 173-184, figs. 73-80.

108. Ch. R. POST, «The Aragonese...», p. 32.

ment, la seva darrera comunió. De la descripció oferta per Post, se'n dedueix que contemplà el retaule més o menys muntat, complementat amb una predel·la dedicada a la Passió, on figurava l'entrada a Jerusalem, el rentament dels peus, el Sant Sopar, l'Oració a l'hort de Getsemani i el Prendiment, compartiments dels quals tampoc no es conserven fotografies als fons de la institució barcelonina. L'especialista nord-americà afirmà, a més, que el conjunt el rematava una representació de la *Maiestas Domini* envoltada pel tetramorf (figura 9), sobre la qual no li acabava de quedar clar que originàriament complís aquesta funció, ja que podria adscriure's perfectament als dos carrers laterals dedicats a sant Blai (figura 10)¹⁰⁴. Precisament, en l'actualitat —gener del 2006— la taula es troba associada als darrers, propietat de la Galeria Bernat de Barcelona¹⁰⁵. El cicle de sant Blai és conformat per la consagració del personatge com a bisbe de Sabasta; quan és localitzat per uns caçadors mentre predicava a les bèsties; quan promet a una vídua que recuperarà el porc que un llop li havia robat; 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; el martiri amb els rasclats de cardar la llana, i, finalment, la decapitació. Com en el cas de l'altre conjunt, Post va descriure associades cinc taules que funcionaven com a bancal, amb el Davallament, el Plany

davant el Crist mort, l'Enterrament, el *Noli me Tangere* i el *Descensus ad Inferos*, compartiments que continuaven la Passió iniciada a la predel·la associada al conjunt de santa Llúcia i que, avui en dia, no es compten entre les que posseïxen els responsables de la galeria barcelonina¹⁰⁶.

Malgrat els judicis contundents de Post i Gudiol, el conjunt dista molt de ser unitari a nivell d'estil. L'anàlisi dels compartiments dedicats a sant Blai, i l'observació atenta de les fotografies conservades a l'Institut Amatller d'Art Hispànic relatives als de santa Llúcia, treu a la llum un repintat que no esdevé obstacle a l'hora d'efectuar una valoració estilística. Segons el nostre parer, trobem un primer artífex que executà les taules dedicades a santa Llúcia, les del bancal de la Passió vinculat al conjunt de sant Blai i que, de retruc, va col·laborar en els compartiments narratius dedicats al sant. A més, com a aportació inèdita, els seus estilemes ens duen a identificar-lo amb el mateix mestre o taller que executà els retaules de sant Joan Evangelista i sant Jaume de San Pedro de Siresa (Osca). Aquests, han estat atribuïts per la Dra. Lacarra a Blasco de Grañén, seguint les directrius traçades per Post, que els va adscriure al Mestre de Lanaja¹⁰⁷. Val a dir que el professor nord-americà ja intuï els forts lligams que mantenia l'autor de les taules de santa Llúcia amb el darrer¹⁰⁸, la qual cosa, en

part, corrobora la nostra proposta. Així, veiem com es dona un mateix tractament tant al cànon com als trets fesonòmics dels personatges, amb els ulls característics del 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 dreia de sant Joan en l'episodi en què l'evangelista és sotmès a la prova del vi enverinat, al retaule de Siresa (figura 11). Paral·lelament, el rostre del sant Joan que apareix redactant l'Evangeli a Patmos entronca directament amb el seu homònim al Plany davant el Crist Mort, encara que els repintats en distorsionen el vincle¹⁰⁹. Els personatges barbats presenten un mateix tipus de barba, amb els cabells allargassats al màxim, la qual cosa dona com a resultat una fórmula ben representativa, com s'aprecia 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 Siresa¹¹⁰. En aquesta mateixa escena, i a la prova del vi enverinat, hi apareix un element que, tot i que sembla insignificant, pot interpretar-se com un altre dels estilemes del mestre, i que no és cap més 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 (figura 12)¹¹¹. No disposem de gaire espai per insistir en la qüestió, peròensem que una observació atenta dels conjunts que acabem de filiar estilísticament certifica la proposta. El que sí que s'ha de tenir ben present és que les taules de santa Llúcia, les de la Passió i alguns compartiments del conjunt dedicat a sant Blai, com ara, per exemple, la consagració i la prèdica a les bèsties (figura 10), mostren una manera de fer més apressada, exactament en la línia dels retaules de sant Joan i sant Jaume de Siresa, la qual cosa ens porta a atribuir-ho tot plegat al taller de Blasco de Grañén, amb una certa indefinició quant a la intervenció directa del mestre. Afirmem amb rotunditat, emperò, que per enlloc apareix la mà del mestre Garcia, com tampoc en la resta de mobles conservats a Siresa.

Després d'analitzar i contextualitzar la figura d'aquest primer mestre, ens resta referir-nos al segon artífex que va intervenir en aquest interessant conglomerat de taules. Es tracta del pintor que executà la taula de la *Maiestas Domini* amb el tetramorf (figura 9)¹¹², i que sembla que col·laborà també en bona part del cicle dedicat a sant Blai, ja que els estilemes dels únics dos rostres que apareixen en la primera mostren trets definitoris que reapareixen al darrer. Arribats en aquest punt, el lector es preguntarà el motiu del llarg *excursus* al voltant del conjunt en qüestió, i que no és cap

més que la possible intervenció de Pere Garcia en aquest. Els repintats sembla que no afecten tan intensament la taula de la *Maiestas*, ni tampoc les dedicades al sant bisbe, la qual cosa potser atorgarà més fermesa als nostres arguments. Si ens hi fixem, la faç de l'àngel de la primera troba notables equivalents a la Coronació del retaule de Villarroya del Campo (figura 2), sobretot en el que s'emplaça als peus de Crist a la Coronació. Alguns d'aquests àngels de Villarroya, àdhuc, duen el mateix tipus de diadema perlada que ceneix 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 a la taula que el 1982 es trobava en possessió de l'antiquari de Barcelona Xavier Vila, sobre la qual tornarem més endavant (figura 16). La identitat més clara és produeix, en canvi, amb un altre personatge, el rei Gaspar de l'Epifania de Villarroya, que, tanmateix, inclina el cap d'una manera similar. Altrament, és difícil trobar al retaule aragonès un tipus de rostre similar al del Crist de la *Maiestas* de la Galeria Bernat (figura 9), 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* a la Coronació. Igualment, els estilemes són els mateixos que els del pastor que duu el gipó blau a l'Anunci a Joaquim, amb el mateix tipus de barba curta partida, o els del Joaquim que apareix a l'Abraçada davant la Porta Daurada.

Quant a les dedicades a sant Blai (figura 10), preferim ser més cautes en les nostres afirmacions, però sembla que també hi ha alguns trets que ens duen vers el pintor de Benavarrí. Una mostra del que diem la trobem a la taula que, suposadament, va presidir el conjunt, el sant Blai de la col·lecció Costa amb la representació del sant dempeus¹¹³, amb un tipus de rostre molt en la línia de la santa Bàrbara de Pere Garcia conservada al MNAC, el sant Miquel del Museu Episcopal de Vic¹¹⁴, o el sant Nicolau de Bari que apareix en un dels entrecarrers del retaule de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona¹¹⁵. Quant a les taules narratives, personatges com els que participen en la decapitació del sant connecten directament amb determinats tipus humans habituals en la producció del mestre. Ho detectem en fixar-nos en el rostre del saïó que brandeix l'espasa, o en l'abillament del personatge que duu el bastó, molt similar al que ostenta Gaspar a l'Epifania de Villarroya del Campo, àdhuc en el detall del tocat complementat amb un fermall similar. De manera semblant, la dona que entrega el cap de senglar a sant Blai mentre aquest es troba a la presó, mostra un rostre totalment anàleg al de la santa Anna del Naixement de la Verge de Villarroya.

109. Una reproducció del detall del retaule de Siresa a M. Carmen LACARRA, *Blasco de Grañén...*, p. 175, figura 74. Per al sant Joan de la taula del Plany, vegeu Institut Amatller d'Art Hispànic, clixé Z-3847 i Francisco CORTI, *Arte medieval...*, cat. 74.

110. Per al detall del conjunt de Siresa, ibídem, p. 177, figura 76. Per al judici a santa Llúcia, Institut Amatller d'Art Hispànic, clixé Z-3840.

111. Reproduïda a Josep GUDIOL RICART, *Pintura Medieval...*, p. 239, figura 151.

112. Post vinculava el compartiment al conjunt de santa Llúcia, tot i reconèixer que els daurats del fons eren els mateixos que els de les taules dedicades a sant Blai (Ch. R. POST, «The Aragonese...», p. 32, n. 1).

113. Institut Amatller d'Art Hispànic, clixé 19653. Ibídem, p. 31, figura 11.

114. Vegeu *supra* n. 40.

115. La millor reproducció del conjunt la trobem a M. Carmen LACARRA, «Pere Garcia...», 2005, p. 253, tot i que no és suficient per apreciar el detall del sant en qüestió. Remetem al clixé conservat a l'Institut Amatller d'Art Hispànic.

116. Reproduït a M. Carmen LACARRA, *Blasco de Grañén...*, p. 112, figura 42.

117. *Ibidem*, p. 33, figura 8.

118. Ch. R. POST, «The Aragonese...», p. 32.

119. Post ja advertí sobre els lligams de la *Maiestas* amb les taules dedicades a sant Blai (*ibídem*, p. 32, n. 1).

120. *Ibidem*, p. 32, figura 12.

121. Tradició que recull Josep GUDIOL RICART, *Pintura Gòtica...*, p. 301.

122. Ch. R. POST, «The Aragonese...», p. 35, figura 13. Institut Amatller d'Art Hispànic, clixés B-318/B-321; Francesc RUIZ I QUESADA, «Anunciación...», p. 292-293.

123. Ch. R. POST, «The Aragonese...», p. 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 qual no es pot donar validesa. De fet, Gudiol no l'esmenta en la seva catalogació (Josep GUDIOL RICART, *Pintura Medieval...*, p. 79, cat. 182). Gràcies a la informació amablement proporcionada per Jaume Barrachina, hem pogut saber que totes dues taules avui no es conserven entre els fons de la col·lecció Mateu del Castell de Peralada (Girona).

124. Ch. R. POST, «The Catalan School in the Early Renaissance» (*A History of Spanish Painting*, vol. XII), Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1958, p. 687, figura 302.

125. Institut Amatller d'Art Hispànic, 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 està ni de bon tros demostrada (cfr. Josep GUDIOL RICART, *Pintura Medieval...*, p. 79, cat. 176). Emperò 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 ens impedeix saber si Gudiol les considerava pertanyents al mateix moble.

En aquestes 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'Anento¹¹⁶, sobretot la consagració i el martiri amb els rasclats. A la decapitació, 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 Anna del retaule de Lanaja¹¹⁷. De la mateixa manera, tal com hem vist en alguna de les taules de santa Llúcia, a l'escena del martiri amb els rasclats, al pany de muralla que delimita la ciutat del fons, es localitza la decoració constituïda per dues barres sobremuntades per tres punts (figura 12).

Certament, la dualitat de mans detectada no esdevé un argument esclaridor a l'hora de considerar si les taules van pertànyer a un mateix ensamblatge o a dos retaules independents, encara que personalment preferim decantar-nos per aquesta darrera opció. Seguint les indicacions de Post, que no ho tenia gens clar, sembla que totes tenien unes mesures similars, a més de presentar el mateix tipus d'obra de fusteria¹¹⁸. Els daurats dels nimbes, per la seva part, mostren motius semblants, però on sí constatem diferències és en els dels fons. 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 de 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*¹¹⁹. Tot seria més fàcil si les taules de la Passió mostressin els mateixos punxonats que les de santa Llúcia, puix foren efectuades pel mateix mestre, però no és pas així. I, a més, el fet de no tenir coneixement gràfic de l'altre grup de taules de la Passió, encara aporta més incertesa al debat. El que interessa destacar és que el tipus de treball detectat en els daurats de tots dos conjunts es retroba als retaules de Siresa, on també es localitzen els grups de punts i les decoracions que reproduïxen brocats.

Com a mínim, el que sembla clar és que, globalment, ens trobem davant un projecte satisfet pel taller de Blasco de Grañén, en el qual, a més, s'intueix la mà de Pere Garcia. Els repintats impedeixen efectuar asseveracions contundents per a les taules dedicades a sant Blai, però una altra cosa serien les consagrades a santa Llúcia, on, de ben segur, la mà del mestre de Benavari no apareix. Els matisos d'estil adduïts ens situen davant un tipus d'encàrrec similar al de San Martín de Riglos, on hem vist com Blasco de Grañén, o algun membre immediat del seu taller, executava la taula central, i Pere Garcia,

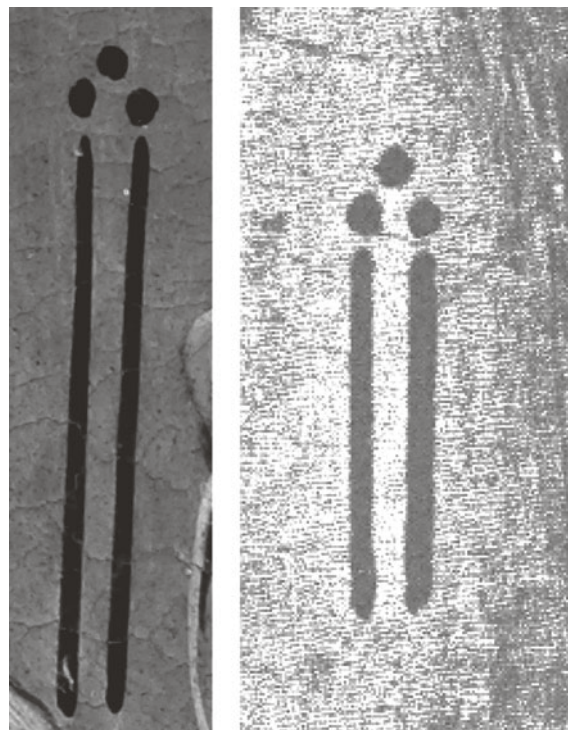


Figura 12.

Taller de Blasco de Grañén. Detall de la cariatid de sant Joan del retaule de sant Joan Evangelista. San Pedro de Siresa (Osca) (esquerra). Taller de Blasco de Grañén. Detall del miracle amb el cec, procedent d'un retaule dedicat a la santa. Barcelona, col·lecció particular (dreta).

el Calvari. Del que no hi ha dubte, quant a l'autoria, és que el compartiment amb la *Maiestas Domini* (figura 9) és obra exclusiva de Garcia. El problema és que, com veurem, és molt possible que no formés part ni del grup de taules dedicat a sant Blai, ni del consagrat a santa Llúcia.

El tercer conjunt que Post contemplà en mans dels antiquaris Bacri de París estava conformat per dues taules amb la Presentació al Temple i la Resurrecció. En ser més grans que les de sant Blai i santa Llúcia, i malgrat que presenten el mateix treball de fusteria, no dubtà a l'hora d'adscriure-les a un moble independent¹²⁰. Una sèrie d'indícis el portaren a associar a les anteriors quatre taules que la tradició antiquària feia procedents de la zona de Terol¹²¹, conservades en dues col·leccions diferents: Anunci de la Mort de la Mare de Déu i Dormició, a la de Garcia de Haro (Barcelona), avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya¹²², i dos pinacles amb l'Ascensió i la Pentecosta a l'antiga col·lecció Mateu (Barcelona)¹²³. Més endavant, relacionà amb el mateix retaule quatre compartiments conservats en una col·lecció de Moulins-sur-Allier (França), amb l'Adoració del Nen, l'Epifania (figura 13), el trasllat del cos de la Verge per sebullir-la i l'entrega del cingol a sant Tomàs (figura 14)¹²⁴. Gudiol, per la seva part, les atribuï totes 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 resta¹²⁵.

Darrerament, el Dr. Ruiz i Quesada ha tornat al plantejament de Post i les ha considerat integrants d'un únic moble, avançant fins i tot una proposta de reconstrucció hipotètica seguint directament el model de Villarroya del Campo¹²⁶. La hipòtesi és força plausible tenint en compte les mesures i les semblances en els daurats i en l'obra de fusteria¹²⁷, però pensem que cal apuntar-ne un parell de matisos de cara al futur. Primerament, sorprenen les dimensions de les taules de la col·lecció Mateu, Ascensió i Pentecosta, més petites que la resta, i més si prenem com a model el retaule de Villarroya, on les taules que rematen cadascun dels carrers presenten la mateixa amplària que les emplaçades immediatament a sota. Tanmateix, encara amb les primeres, mostren alguna especificitat que val la pena remarcar, com ara, per exemple, l'absència del vel blanc que Maria duu a l'Anunci de la Mort, la Dormició, el trasllat del cos i l'entrega del cingol. On sembla que no existeix incertesa és en l'adscripció al mateix mestre. Observant els estilemes, advertirem un tractament semblant dels rostres en confrontar, per exemple, el sant Pere del trasllat del cos de Maria amb el que trobem a la Pentecosta de la col·lecció Mateu.

Tant si formen part d'un mateix retaule com si no, el seu estil ens duu, un altre cop, vers Pere Garcia de Benavarri. Post les atribuï al Mestre de Bacri, tot i 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 és que, amb tot, en les dues taules esmentades hi veia la mà de l'autor dels conjunts dels sants Blai i Llúcia, un mestre que no acabava de connectar amb el darrer, i això el feia decantar-se per una personalitat diferenciada¹²⁸. De tot plegat, el que cal remarcar-ne és que les teories del professor nord-americà ja apunten vers el que avui proposem aquí. De nou, és necessari referir-se en aquest punt als judicis del Dr. Ruiz i Quesada, que, en analitzar l'Anunci de la Mort i la Dormició de Maria del MNAC, també s'inclinà per la mateixa via¹²⁹. Centrant-nos en aquells aspectes que corroborarien el vincle amb el pintor de Benavarri, i malgrat no haver tingut accés ni a les taules ni, en compensació, a bones reproduccions fotogràfiques que permetessin efectuar precisions conclouents, crida l'atenció el model compositiu i la caracterització dels personatges de la Presentació al Temple¹³⁰, descaradament anàleg a l'emprat per Pere Garcia als retaules de Villarroya del



Figures 13 y 14.
Pere Garcia de Benavarri. Adoració del Nen i Epifania (figura 13); trasllat del cos de Maria i entrega del Cíngol a sant Tomàs (figura 14). Moulins-sur-Allier (França), col·lecció particular. Fotos: Institut Amatller d'Art Hispànic, sense número de clixé (carpeta Mestre de Riglos).

126. Francesc RUIZ I QUESADA, «Anunciación...», p. 292-293.

127. 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 a la Dormició. Quant a les mesures, per ara, solament tenim coneixement de les de l'Anunci de la Mort i la Dor-

mició de Maria del MNAC (93 x 122,5 cm), i de les del trasllat del seu cos i l'entrega del cingol. En el cas de les darreres, a la fitxa de l'Institut Amatller d'Art Hispànic se'n diu que mesuren 198 x 123 cm, tot i que cal pensar que la diferència es deu a un *lapsus calami*. Gràcies a Post, sabem que les dels compartiments amb la Presentació al Temple i la Resurrecció eren equivalents —so

nearly equal»—, mentre que els de la col·lecció Mateu eren més petits (Ch. R. Post, «The Aragonesa...», p. 35).

128. *Ibidem*, p. 34.

129. Francesc RUIZ I QUESADA, «Anunciación...», p. 292-293.

130. Ch. R. Post, «The Aragonesa...», figura 12.



Figura 15.
Pere Garcia de Benavarrí. Adoració del Nen del retaule major de l'església parroquial de Villarroya del Campo. Foto: A. Velasco

131. Per a l'escena de Montanyana, vegeu Ch. R. POST, «The Catalan...», p. 300, figura 98.

132. L'analitzem a Alberto VELASCO GONZÁLEZ, *El Mestre de Vielha: un pintor del tardogòtic entre Catalunya i Aragó*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, en premsa. La taula forma part d'un conjunt dedicat als goigs de la Verge, del qual n'hem localitzat nous compartiments. Gudiol i Alcolea l'atribuïren en el seu moment a Pere Espallargues (Josep GUDIOL RICART; Santiago ALCOLEA BLANCH, *Pintura...*, p. 193, cat. 606).

133. Ch. R. POST, «The Aragonese...», figura 12.

134. Francesc RUIZ I QUESADA, «Taulas de la Resurrecció, la

Campo i Montanyana¹³¹, i encara repetit per un deixeble seu, el Mestre de Vielha-Bartomeu Garcia, en una taula servada en mans privades a Barcelona¹³². Sobretot, s'endevina clarament com la posició dels personatges i la configuració de l'estructura arquitectònica que emmarca el succés són tractats de manera exacta en els tres casos. Detalls com ara el tall de la túnica del summe sacerdot o el gest de Maria podrien dur-nos, àdhuc, a parlar de còpia o, si més no, de derivació d'un model directament comú. El Crist de la Resurrecció¹³³, per altra part, no es troba lluny, ans al contrari, del que forma part d'un ensamblatge de tres taules fragmentàries conservades al Museu de Lleida Diocesà i Comarcal¹³⁴.

Les concomitancies compositives reapareixen a l'Adoració del Nen (figura 13), on es denota una transposició directa del model emprat a Villarroya del Campo (figura 15), fins i tot en els trets més anecdòtics, com ara la presència de Jesús dins la menjadora o la inclusió de l'olla on sant Josep cuina quelcom. També interessa fixar-se en la repetició de la posició de Maria agenollada, totalment de perfil i pregant. No cal dir que l'estructura de canyís i palla que els protegeix també ha rebut un tractament similar, o l'espai on trobem els animals, que sembla una mena de cova excavada amb forma sinuosa. Pel que fa a l'Epifania (figura 13), arribarem a conclusions similars si efectuem la preceptiva comparança amb la seva homònima de Villarroya (figura 1), tot i que caldrà invertir-la. Encara, el rostre de la Mare de Déu representada en totes dues composicions és completament idèntic al de la Maria de la taula central del retaule de la col·lecció Deering, amb un tocat molt semblant (figura 6). Quant a les taules de l'antiga col·lecció Mateu, també s'intueix que ens trobem davant una mateixa mà, en comparar alguns dels rostres dels apòstols amb el sant Josep, o amb els pastors, de l'Adoració del Nen de Villarroya. A la mateixa conclusió arribem si confrontem l'apòstol que apareix just a sobre de Maria, a la Pentecosta, amb el Joaquim de la Presentació al Temple del retaule aragonès, o si fem el propi amb l'apòstol que se situa a primer terme a la Pentecosta, a l'esquerra de l'espectador, amb el Melcior de l'Epifania de Villarroya. En resum, la claríssima dependència compositiva i estilística del moble saragossà obliga a situar aquest retaule deslloriat en el mateix lapse cronològic, vers els anys 1445-1449, coincidint amb el sojorn de Garcia a la capital aragonesa.

En principi, sembla que no ens han pervingut ni les taules amb les quals s'iniciava el cicle del retaule que acabem d'analitzar, una de les quals devia estar dedicada a l'Anunciació¹³⁵, ni el compartiment principal que degué presidir-lo. Partint de la història narrada als carrers laterals, és molt possible que s'hi representés una imatge entronitzada de la Mare de Déu amb el Nen seguint l'arquetip icònic de Villarroya del Campo, heretat, com ja s'ha vist, de Blasco de Grañén. Reuneix aquestes característiques una taula que el 1982 es trobava en comerç a Barcelona, concretament en mans de l'antiquari Xavier Vila (figura 16)¹³⁶. Presenta la Mare de Déu, que duu l'habitual ram de lliris, asseguda en un ampullós tron de traceries calades, recolzant-se el Nen sobre els seus genolls. Jesús beneeix amb la mà 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 al fons,

dos més 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, hi trobem l'emblema heràldic del darrer, amb una au —una garsa?— i un castell al camper.

Malgrat els intensos repintats que l'afecten, apreciables especialment en els rostres dels personatges, l'atribució a Pere Garcia de Benavarri és clara. D'una banda, s'hi endevina un seguiment fidedigne de l'esquema de la taula central de Villarroya 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 força el que posteriorment representarà el mestre al retaule dels dominics de Cervera¹³⁷, mentre l'àngel que li fa *pendant* troba el seu paral·lel ideal en qualsevol dels que apareixen a la Coronació de Villarroya (figura 2), al de la *Maiestas Domini* de la Galeria Bernat de Barcelona (figura 9), i en altres figures angèliques de produccions posteriors del mestre, com els del martiri dels sants Quirze i Julita del retaule de Sant Quirze de la Serra¹³⁸.

Res no se sap de la procedència de l'obra, però la presència de la divisa personal del donant tal vegada permetrà en el futur establir una filiació concreta. Paral·lelament, val la pena esmentar alguns aspectes que podrien justificar l'adscripció de la taula al mateix conjunt que el grup anteriorment descrit. Per una banda, les seves mesures, 162 x 100 cm¹³⁹, s'adiuen perfectament amb l'estructura que dibuixava el retaule original. Si efectuèssim una reconstrucció hipotètica del moble, l'alçada del nostre compartiment seria lleugerament inferior a la suma de la de dos dels compartiments laterals, i donaria com a resultat una solució equivalent a la que trobem a Villarroya del Campo (figura 1). Un altre aspecte que cal valorar és el tractament dels daurats, amb motius punxonats molt semblants als que trobem a les taules narratives. Igualment, les redortes que la flanquegen, confiant que siguin les originals, són iguals que les de la resta de taules. Òbviament, es tracta d'elements que afavoreixen l'establiment de la vinculació, però, en essència, cal reconèixer que no esdevenen arguments de pes.

Si l'estructura d'aquest hipotètic retaule era exactament idèntica a la de Villarroya, únicament ens faltaria localitzar dos compartiments més al carrer central del moble, just per sobre de la taula principal, és a dir, una coronació i el Calvari al cim. Entre les taules esparses atribuïdes al Mestre de Riglos o a Pere Garcia, no n'hi ha cap que reuneixi les característiques de la primera, però, pel que fa al remat, tenim, com a mínim, un parell de possibilitats que, tot i així, no deixen de ser simples hipòtesis. Primerament,

retornant al conjunt de la Galeria Bernat de Barcelona, hem vist com, d'antuvi, mai no ha restat clar si la *Maiestas Domini* (figura 9) s'havia d'associar al grup de taules de santa Llúcia o al de sant Blai. La primera notícia que es té de totes ens la facilità Post, que les contemplà a Paris, al costat de dos dels compartiments del retaule que estem provant de reconstruir, la Presentació al Temple i la Resurrecció¹⁴⁰. Per tant, malgrat que en aquell temps la *Maiestas* es relacionés amb les taules de santa Llúcia, també fóra possible que compartís origen amb els dos darrers, i més tenint en compte que foren executades pel mateix pintor, ja que els dedicats als sants Blai i Llúcia s'adiuen més amb el que seria la producció del taller de Blasco de Grañén. No cal dir que les seves mesures (92 x 82 cm) contribueixen també a la filiació, i el mateix podem dir de l'obra de fusteria, amb les redortes i la xambrana repintant els dissenys fins ara comentats.

La segona taula que podria haver exercit aquest paper és un remat de retaule amb la representació de la Trinitat conservat al Museu del Prado, on ingressà el 1916 procedent del llegat Pau Bosch¹⁴¹. Per a Post es tractava del mateix pintor que havia executat les taules de la Mare de Déu a les quals hem al·ludint fins ara, tot apuntant l'escassa diferència quant a mesures —97 x 86 cm— amb la *Maiestas* suara esmentada¹⁴². Gudiol la va incloure entre els treballs del Mestre de Riglos¹⁴³, atribució descartada per la Dra. Lacarra en relacionar-la amb l'autor del retaule de Velilla de Jiloca (Saragossa), el denominat «Mestre de Velilla», pintor al qual també atribuï una *Mater Misericordiae* del Museu Diocesà de Terol i una coronació del Museu Lázaro Galdiano de Madrid¹⁴⁴. Emperò, pensem que l'anàlisi física de la Trinitat demostra que no pot associar-se a les obres en qüestió. Malgrat que es tracti d'una taula necessitada d'una neteja que permeti observar amb deteniment els estilemes propis del seu autor, l'absència de repintats permet establir-ne una filiació d'autoria clara. Una comparació amb els àngels representats a la Coronació del Museu Lázaro Galdiano permet veure que són obra d'una mà perfectament diferenciada, i el mateix podem dir si ens fixem en els trets definitoris del Crist inclòs en totes dues. Per contra, creiem que existeixen arguments suficients per atribuir-la a Pere Garcia de Benavarri. Així, l'àngel que s'ha emplaçat a la Trinitat tocant al 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 conservat al Museu Diocesà de Barcelona¹⁴⁵. Uns altres, com el que apareix a l'extrem de la part inferior esquerra, recorden als representats al retaule de Villarroya del Campo (figura 2), als de la taula que posseï l'antiqua-

Verge i un sant Bisbe», a Ximo COMPANYY; Isidro PUIG; Jesús TARRAGONA (eds.), *Museu Diocesà de Lleida 1893-1993. Catàleg. Exposició Pulcra*, Lleida, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1993, p. 103, cat. 147, que les atribueix al taller de Pere Garcia.

135. Francesc RUIZ I QUESADA, «Anunciación...», p. 292-293.

136. Clixés Mas E-6209/E-6213. A la informació complementària de la fotografia, la peça s'atribueix al Mestre de Riglos.

137. Joaquín YARZA, «Pere Garcia de Benavarri. Verge i Nen, sant Vicenç Ferrer i donants», Francesca ESPAÑOL, Francesca; Esther RATÉS (eds.), *La Seu Vella de Lleida. La Catedral, els promotors, els artistes. S. XIII a S. XV*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1991, p. 167.

138. Elena BOLÍVAR, «Retaulle...», p. 58-59.

139. Les hem extretes de la informació adjunta a les fotografies de l'Institut Amatller d'Art Hispànic (clixés Mas E-6209/E-6213).

140. Ch. R. POST, «The Aragonese...», p. 32, figura 12.

141. Agraïm des d'aquestes línies l'amable acollida per part de la Dra. Pilar Silva Maroto en la nostra visita al Museu del Prado per analitzar la taula en qüestió. Sobre aquesta obra, vegeu José GARNELO I ALDA, «Primitivos españoles en la colección Bosch del Prado», *Arte Español*, 1916-1917, p. 359; José CAMÓN AZNAR, *Pintura...*, p. 330-331, figura 324; *Museo del Prado. Catálogo*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura-Ediciones el Viso, 1996, p. 463 i 568, cat. 2666.

142. Ch. R. POST, «The Aragonese...», p. 37, figura 14.

143. Josep GUDIOL RICART, *Pintura Medieval...*, p. 79, cat. 175.

144. M. Carmen LACARRA, *Pintura Gòtica Aragonesa en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2004, p. 31-38.

145. Vegeu *supra* n. 43.



Figura 16.
Pere Garcia de Benavarrí. Mare de Déu amb el Nen i donant. En comerç a Barcelona el 1982 (Antiguitats Xavier Vila). Foto: Institut Amatller d'Art Hispànic, clixé Mas E-6209.

ri Xavier Vila (figura 16) o als de la *Maiestas Domini* esmentada (figura 9). Les concomitàncies apuntades, per tant, ens fan considerar-la com un altre dels treballs executats per Garcia abans del seu trasllat a Barcelona, segurament en el marc de l'etapa saragossana. Quant a la possible adscripció a aquest retaule deslloriat, els arguments tornen a ser els mateixos que els esgrimits per a la *Maiestas*: coincidència en l'estil, mesures, daurats i obra de fusteria.

Deixant de banda el moble esmentat, i ja per acabar, ens agradaria incidir en una sèrie de realitzacions també atribuïdes per Gudiol al Mestre de Riglos i que realment, una altra volta, cal resituar en l'òrbita de pintors diferents. És el cas d'un

fragment d'Anunciació amb la figura de l'arcàngel Gabriel del MNAC, on ingressà procedent de la col·lecció Muntadas. La Dra. Alcoy el va atribuir a Joan Antigó i Honorat Borrassà, proposta que ha estat assumida pel Dr. Ruiz i Quesada¹⁴⁶. Seguidament, val la pena esmentar un segon retaule conservat a la parroquial de Villarroya del Campo, dedicat a sant Bartomeu, sant Miquel i santa Bàrbara, atribuït per Post al Mestre de Bacri, i per Gudiol, al Mestre de Riglos¹⁴⁷. L'anàlisi física del conjunt ens obliga a incloure'l dins el mateix entorn pictòric que el dels mestres fins ara descrits, encara que no es pot identificar, ni de bon tros, amb cap d'ells. Una altra obra que Gudiol va incloure al seu catàleg és una ascensió de la col·lecció Marius de Zayas, a Stamford (EUA), tot i que en realitat es tracta d'una de les taules del deslloriat retaule de Montanyana (Osca), executat per Pere Garcia vers el 1475, conservada des del 1971 al Museu de Belles Arts de Sevilla, juntament amb altres que van integrar la predella del conjunt¹⁴⁸. Una última obra que demostra l'heterogeneïtat del catàleg del fictici Mestre de Riglos és un retaule conservat a dia d'avui en una col·lecció particular de Verona (Itàlia)¹⁴⁹, del qual ha donat notícia darrerament la Dra. Caterina Viridis Limentani, que l'ha associat al taller de Jaume Ferrer II¹⁵⁰. Segons el nostre parer, no existeixen arguments a nivell estilístic per adscriure l'obra ni al taller ni a cap seguidor del pintor lleidatà, mentre que sí que es donen algunes constants que l'emparenten directament amb pintors de l'entorn aragonès, com ara el Mestre de Bonnat. En aquest sentit, interessa confrontar l'obra amb algunes taules atribuïdes a aquest artífex conservades al Museu Bonnat de Baiona¹⁵¹.

Conclusió

Amb el present estudi, pensem que s'han aportat una sèrie d'interessants novetats sobre el període iniciàtic del pintor Pere Garcia de Benavarrí. Tot i que la documentació ja permetia intuir quelcom del que proposem, ha estat l'atribució del conjunt de Villarroya del Campo i obres afins el que confirma de manera definitiva diferents aspectes. D'una banda, la formació a Saragossa al cantó de Blasco de Grañén i, de l'altra, l'establiment del mestre en aquesta ciutat en la primera fase de la seva trajectòria, un cop ja independitzat. Això mateix obliga a resituar en el temps les que fins ara es consideraven les primeres realitzacions del pintor, que ara passen a formar part d'una segona etapa productiva que troba a Benavarrí el seu epicentre creatiu, i que cal ubicar en un moment immediatament posterior a l'anterior. De retruc, l'atribució d'aquest nou grup d'obres ens obliga a refutar aquelles propostes que li adscriuen alguns

dels retaules encara conservats a San Pedro de Siresa, ja que els seus estilemes no tenen res a veure amb els del pintor.

El decurs de la investigació també ens ha portat a endinsar-nos en antigues propostes d'historiadors com ara Post i Gudiol al voltant de mestres anònims com ara els de Siresa, Bacri i Riglos, la qual cosa ens ha servit per demostrar que els seus catàlegs són ben lluny de ser unitaris, especialment en el cas del darrer. Això es comprova en el cas del retaule que li dóna nom, una obra que atribuïm per primer cop al taller de Blasco de Grañén, amb la possible col·laboració de Pere Garcia en algunes de les seves taules. A partir d'aquí, hem corroborat que el catàleg d'obres

que deixà establert Gudiol per aquest artífex comprèn, en realitat, treballs de pintors diversos. Conjunts com ara els de sant Blai i santa Llúcia, on hem vist la intervenció de Garcia en alguna de les seves taules, cal adscriure'ls també al taller de Blasco de Grañén, mentre uns altres poden relacionar-se, àdhuc, amb pintors com ara Joan Antígó i Honorat Borrassà. Amb tot, el més interessant és que dins d'aquest catàleg fictici d'obres és on localitzem molts dels treballs primerencs de Pere Garcia de Benavarri. Ens referim a retaules com ara els de Villarroja del Campo, el de l'antiga col·lecció Deering, o taules com ara la *Maiestas Domini*, actualment en comerç a Barcelona, o la Trinitat del Prado, entre altres.

146. Rosa ALCOY, «Taller de Joan Antígó y Honorat Borrassà. San Juan Bautista y San Esteban», *Catalonia. Arte gótico en los siglos XIV y XV*, Madrid, 1997, p. 177; Francesc RUIZ i QUESADA, «A l'entorn d'un patrimoni dispers i perdut. Els obradors pictòrics gironins del darrer gòtic», *Bernat Martorell i la tardor del gòtic català. El context artístic del retaule de Púbol*, Girona, Museu d'Art de Girona-Generalitat de Catalunya-Diputació de Girona-Bisbat de Girona, 2003, p. 99, figura 35; ídem: «Joan Antígó i Honorat Borrassà», *L'Art Gòtic a Catalunya. Pintura II. El Corrent Internacional*, Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, p. 281-282. Anteriorment, se n'havien ocupat Post, que el relacionà amb el Mestre de Sant Quirze

(Ch. R. POST, «The Catalan...», p. 236, figura 66), i Ainaud, amb una laconica vinculació a l'escola catalana (Joan AINAUD DE LASARTE, *Donació Fontana. Catàleg*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona-Museu d'Art de Catalunya, 1976, núm. 114748). La filiació més recent és totalment encertada, però ni que sigui a tall anecdòtic, voldríem posar de relleu les semblances quant a caracterització general que es donen amb el seu homònim al retaule de la Paeria de Lleida, obra de Jaume Ferrer II i col·laboradors (Isidro PUIG, *Jaume Ferrer II, Pintor de la Paeria de Lleida*, Lleida, Ajuntament de Lleida-Pagès Editors, 2005, p. 147, figura 34).

147. Ch. R. POST, «The Aragonesa...», p. 37-38, que tam-

bé apuntava semblances amb el Mestre de Sant Quirze; Josep GUDIOL RICART, *Pintura Medieval...*, p. 79, cat. 178.

148. Alberto VELASCO GONZÁLEZ, «El retablo gótico de Santa Ana de Fonoz: un ejemplo de promoción episcopal en relación al inmaculismo», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XC (2003), p. 288, n. 55. Marius de Zayas fou un caricaturista i cineasta mexicà, amic de Pablo Picasso i Francis Picabia, instal·lat als Estats Units. En morir, la seva vídua donà diverses obres a diferents museus, entre ells el de Belles Arts de Sevilla, ciutat amb la qual l'artista havia mantingut diversos vincles.

149. Cal matisar que Gudiol el relacionava amb el seu cercle

(Josep GUDIOL RICART, *Pintura Medieval...*, p. 80, cat. 189).

150. El 1938, el retaule es trobava a Salzburg i el 1957 va ser adquirit a Innsbruck per la família que actualment el posseeix. Vegeu Caterina Limentani VIRDIS, «Dipinti quattrocenteschi catalani in una collezione veronese: aggiunte a Jaume Ferrer II e al suo atelier», *Verona Illustrata*, 14 (2001), p. 21-30.

151. Reproduïdes a Dominique DELMAS, *Le Moyen Âge dans les collections du Musée Bonnat*, Baiona, Musée Bonnat, 2002, p. 31-35. El Dr. Puig també ha rebutjat la filiació al taller, tot i que sense descartar una vinculació amb algun seguidor de l'artífex lleidatà (Isidro PUIG, *Jaume Ferrer II...*, p. 270).