

# RETROTABULUM



**Estudis d'art medieval**

**Núm 7. Abril 2013**

**ISSN 2014-5616**

## **El retaule de Peralta de la Sal (Osca), una obra desconeguda de Jaume Ferrer i Pere Garcia de Benavarri**

**Francesc Ruiz i Quesada**

**Alberto Velasco González**

### **Preàmbul**

El 16 d'abril de 1908 Josep Pijoan, vocal de la Junta de Museus de Barcelona, iniciava un viatge des de Barcelona que l'havia de portar a descobrir un dels retaules més interessants executats en terres aragoneses cap a mitjans del segle XV. L'obra es trobava a la localitat de Peralta de la Sal, a l'actual comarca de la Llitera (Osca), a uns 70 km de la ciutat de Lleida. Pijoan s'hi va desplaçar per encàrrec de la Junta, atès que la institució havia rebut un oferiment de compra per part del rector de la parròquia. Calia actuar-hi amb rapidesa, ja que un parell d'antiquaris ja havien presentat sengles ofertes pel conjunt. Pijoan va visitar la parròquia i va contemplar el retaule, enduent-se una forta impressió que va reflectir de forma molt gràfica en un informe i un croquis de l'obra que va elaborar a efectes administratius. Malauradament, la Junta no va poder fer-se amb aquest conjunt que tant va impactar al cèlebre historiador barceloní, i l'obra es va acabar disgregant.

Del retaule de Peralta de la Sal no se'n conservava cap rastre, fotografia o descripció acurada tret de la donada per Pijoan al seu informe —que fins ara ha romàs inèdit—, i d'aquí que hagi restat ocult als ulls dels especialistes en la matèria. Avui, un segle i escaig després, recuperem la seva memòria, publiquem la documentació generada per Pijoan i, sobretot, donem a conèixer alguns dels compartiments que van integrar el conjunt, que ja eren coneguts per la historiografia, tot i que no s'havia pogut escatir la procedència o origen. A més, aquests compartiments posen al descobert que en l'obra van intervenir els artistes més representatius del gòtic a les terres de Lleida, Jaume Ferrer i Pere Garcia de Benavarri. Malgrat que desconeixia l'existència d'aquest retaule, Chandler Rathfon Post (1881-1959), ja va intuir algunes de les qüestions que avui desenvoluparem al volum VII de la seva *A History of Spanish Painting*, un treball de capçalera i absolutament referencial per a tots aquells que vulguin acostar-se a la història de la pintura medieval en els regnes peninsulars. A ell li dediquem el nostre text.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> El present estudi arrenca d'una conversa que els autors vam mantenir el 2009 al voltant d'una predel·la amb representacions de profetes antigament conservada a la col·lecció dels germans Junyer (Barcelona), i que, a través de l'informe i el croquis de Josep Pijoan, intuïem que podia

## 1908: el viatge de Josep Pijoan a Peralta de la Sal i la venda del retaule



El 14 de març de 1908, Mn. Alfonso Callén i Cagicós, rector de l'església de Peralta de la Sal, s'adreçava per carta a Josep Puig i Cadafalch (1867-1956), president de la Junta de Museus de Barcelona, per oferir-li l'adquisició d'un retaule gòtic conservat a la parròquia que ell tenia al seu càrrec (apèndix documental, doc. 1).<sup>2</sup> En la missiva el

---

procedir de Peralta de la Sal. D'allà va sortir la idea d'escriure l'article que aquí presentem, tot i que les respectives ocupacions no ens van permetre avançar al ritme que haguéssim desitjat. Durant el procés de discussió i intercanvi d'informació, un dels temes recurrents havia estat la possibilitat que la Dormició de Pere Garcia de Benavarri conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) (inv. 64040), procedent de l'antiga col·lecció de Maties Muntadas, fos la taula principal del retaule que estudiem, atès que entre els compartiments amb aquest tema coneguts —catalans i aragonesos— i sense procedència verificada, per mesures, era l'única que encaixava en el croquis dibuixat per Pijoan. Aquesta possibilitat implicava associar al conjunt de Peralta una Anunciació i una Adoració del Nen conservades a The Cleveland Museum of Art, sobre les quals Post —i més recentment Isidre Puig— havia dit que havien pogut pertànyer al mateix retaule que la Dormició. La hipòtesi era perfectament plausible, i més tenint present que el croquis de Pijoan certificava que el retaule de Peralta estava presidit per una Dormició, flanquejada a banda i banda per una Anunciació i una Adoració del Nen. Tanmateix, ens mancava algun document o indicatiu que ens permetés corroborar-ho de forma més evident. Sortosament, aquesta prova va arribar de la mà de l'amic Jaume Barrachina, director del Museu del Castell de Peralada, que en una jornada científica celebrada a Sitges el passat 5 d'octubre de 2012 va presentar uns inventaris de l'antiga col·lecció Muntadas, en un dels quals s'especificava que la Dormició avui servada al MNAC procedia de Peralta de la Sal. Casualment, en la mateixa jornada un dels autors del present text, Alberto Velasco, va presentar el croquis del retaule dibuixat per Pijoan, amb la qual cosa es va produir una curiosa sinèrgia entre investigadors que treballaven per vies diferents.

Arran de la descoberta és evident que el ventall de possibilitats que oferia la recerca es va ampliar, i en el desenvolupament de la mateixa hem contret tota una sèrie de deutes que ara és de justícia agrair. En primer lloc, a Jaume Barrachina, amb qui hem mantingut un cordial intercanvi d'informació al voltant de Muntadas, de la seva col·lecció i la taula de la Dormició. En relació amb aquest compartiment, ha estat imprescindible l'ajuda prestada per Cèsar Favà, conservador del MNAC, que de forma sol·lícita ha atès les nostres peticions i ens ha facilitat la consulta dels expedients interns de la institució, tant els de l'àrea de conservació, com els de conservació-restauració. Seguidament, mereixen també un reconeixement especial els tècnics de The Cleveland Museum of Art, que han atès diligentment les nostres sol·licituds. El primer contacte el vam efectuar amb Stephen Fliegel, responsable de la secció d'art medieval de la institució, qui ha seguit la nostra recerca amb entusiasme i interès. Ha estat especialment profitós el fluït contacte mantingut amb Catalina Vasquez-Kennedy, que actualment treballa en la restauració dels dos compartiments relacionats amb la nostra investigació, i que molt amablement ens ha nodrit de documentació gràfica diversa sobre els mateixos i ens ha avançat alguns resultats del procés de conservació-restauració que té entre mans. Igualment, a ella devem el coneixement de la documentació dels anys cinquanta del segle XX relacionada amb l'arribada dels compartiments al museu nordamericà. També volem expressar en el nostre més sincer agraïment a Santiago Alcolea, de l'Institut Amatller d'Art Hispànic, que ens va il·lustrar sobre alguns aspectes morfològics dels taulons que conformen la predel·la dels Junyer; i a Isidre Puig, per la cessió d'alguns materials fotogràfics i per les puntualitzacions efectuades al voltant de determinades qüestions relacionades amb la nostra investigació. Finalment, també volem agrair a Marc Sureda (Museu Episcopal de Vic), Mercè Cuadras i Miquel Esport l'ajut prestat davant determinades qüestions puntuals del nostre treball. Quant als crèdits fotogràfics, agraiem a aquelles institucions que ens han cedit imatges per a la seva reproducció en el present article, que són les següents: The Cleveland Museum of Art (p. 48, 50, 57), Museu Nacional d'Art de Catalunya (p. 1, 28, 29, 35, 63, 70, 77, 79, 87), Institut Amatller d'Art Hispànic (p. 28, 41, 53, 81, 82, 85, 86, 91, 94, 96, 102, 103, 104, 105, 107, 108), Museu Episcopal de Vic (p. 18, 52, 92), Museu de Lleida: diocesà i comarcal (p. 14, 15, 32), Arxiu Nacional de Catalunya (p. 11) i Museu Diocesà de Tarragona (p. 115).

<sup>2</sup> La parròquia de Peralta de la Sal pertanyia des de mitjans del segle XI a la diòcesi d'Urgell. El 1956 va passar al bisbat de Lleida, i el 1995, amb la funesta divisió de la diòcesi lleidatana, al de Barbastre-Montsó.



rector li comunicava que l'operació tenia el vist-i-plau del bisbe d'Urgell —Joan Benlloch i Vivó (1907-1919)—, que concedia a la Junta la preferència en la compra davant altres ofertes que ja tenien sobre la taula.<sup>3</sup> Tanmateix, en la carta el rector informava que el retaule es troba “en vísperas de ser enagenado para atender a las reparaciones del templo parroquial”, i que “Los anticuarios han ofrecido y están dispuestos a dar por el quince mil pesetas”, la qual cosa demostra que hi havia altres agents interessats en tancar l'operació. Aquestes informacions van precipitar els esdeveniments, i van obligar a la Junta a actuar amb rapidesa. D'aquí que a la sessió del 20 de març d'aquell mateix any s'acordés enviar com a comissionats a Josep Pijoan i Soteras (1879-1963),<sup>4</sup> el conegut historiador de l'art barceloní i vocal de la Junta, i al pintor Arcadi Mas i Fontdevila (1852-1934) —també vocal de la institució— perquè es desplaressin durant la Setmana Santa a Peralta de la Sal, examinessin l'obra i dictaminessin si procedia la seva adquisició (apèndix documental, docs. 2-4).

El 6 d'abril el rector escrivia novament a Puig i Cadafalch recomanant que els comissionats de la Junta es desplaressin a la localitat franjolina entre el 21 i el 24 d'abril, ja que el 25 havia d'emprendre un viatge a la Seu d'Urgell, en el decurs del qual aprofitaria per informar al bisbe de les gestions que s'estaven efectuant. Novament, el rector va aprofitar el moment per comunicar a Puig que en aquells dies l'havien visitat dos antiquaris de Barcelona i Madrid, “empeñados en comprarme el altar”, però com que els havia informat que la Junta tenia preferència de compra, “se han vuelto muy disgustados” (apèndix documental, doc. 5).

La sortida de Josep Pijoan des de Barcelona cap a Peralta de la Sal es va produir el 16 d'abril, segons ell mateix apunta en l'informe que va efectuar com a resultes del viatge. Aquest document té un valor excepcional, atès que Pijoan explica el resultat de la seva expedició i descriu de forma molt detallada el retaule (apèndix documental, doc. 6). L'informe s'acompanya, a més, d'un valuós croquis del conjunt (vegeu fig. p. 11). Tots dos documents avui es conserven al fons arxivístic de la Junta de Museus de Catalunya (Arxiu Nacional de Catalunya), i havien romàs inèdits fins a dia d'avui.<sup>5</sup> L'informe és força complet, i demostra fins a quin punt el retaule va impactar a Pijoan, que no va dubtar en recomanar vivament l'adquisició per la vàlua de l'obra i el seu bon estat de conservació. Pijoan ens informa que finalment va viatjar sense la companyia d'Arcadi Mas i Fontdevila, que no va incorporar-se a la comissió per motius personals. Detalla que va inspeccionar el retaule al dia següent de la seva sortida de Barcelona, en companyia del rector de la parròquia, i demostra la seva sorpresa en trobar un retaule

---

<sup>3</sup> L'establiment d'aquesta prioritat es remuntava a dos anys abans, amb l'inici de les relacions comercials entre la Junta de Museus i el bisbat urgellenc. En aquella data, també a través de Josep Pijoan, es van iniciar les gestions per l'adquisició del baldaquí de Tavèrnoles (MNAC, inv. 24060), una operació que s'acabaria de tancar al juny gràcies al primer viatge que Pijoan va fer al Pirineu a la recerca d'obres per nodrir els fons medievals dels museus barcelonins. En el decurs d'aquest viatge, a més, va aconseguir el compromís del bisbe amb la causa de la Junta, que va fructificar en el tancament d'un seguit d'importants operacions que van suposar la incorporació de destacades obres als museus de Barcelona. Sobre aquestes qüestions vegeu BORONAT I TRILL, M. J., *La Política d'adquisicions de la Junta de Museus: 1890-1923*, Barcelona, 1999, p. 203-214.

<sup>4</sup> Sobre la figura de J. Pijoan vegeu BARRAL I ALTET, X., *Josep Pijoan. Del salvament del patrimoni artístic català a la Història General de l'Art*, Barcelona, 1999. Quant a les seves relacions amb el mercat d'art vegeu SOCIAS BATET, I. *La correspondència entre Isidre Bonsoms Sicart y Archer Milton Huntington: el coleccionismo de libros antiguos y objetos de arte*, Barcelona, 2010, p. 113-124; SOCIAS BATET, I. & GKOZGKOU, D., *Agentes, marchantes y traficantes de objetos de arte (1850-1950)*, Gijón, 2012, p. 87-95.

<sup>5</sup> Cal fer notar que l'informe va ser esmentat i glossat breument per BORONAT I TRILL, M. J., *La Política d'adquisicions de la Junta de Museus: 1890-1923*, Barcelona, 1999, p. 420-421.



de tanta qualitat en un indret tan recòndit com aquell. Pijoan reconeix que “(...) se encontró con un precioso altar del siglo XV de escuela catalana, o mejor, barcelonesa, probablemente del mismo taller del maestro que pintó el retablo del condestable, en la capilla real”. En un altre moment de l’informe, torna a insistir en la qüestió, apuntant que l’estil li recordava “extraordinariamente el carácter del citado retablo de la capilla real. Sus compartimentos mayores acaso sean menos ricos de estofado y menos finos de ejecución, pero en cambio por lo que hoy puede apreciarse aparenta tener un cierto interés psicológico y acaso más vida y colorido que el que luce el mono-cromo retablo en cuestión” (apèndix documental, doc. 6).

Per tot plegat, Pijoan va apuntar que seria necessari efectuar una sèrie de gestions per tal que l’operació arribés a bon port i que el conjunt pogués ser adquirit per la Junta. Primer, aconsellava escriure al bisbe d’Urgell agraint-li l’atorgament de preferència en la compra, a la vegada que per informar-lo que la Junta procediria a l’adquisició un cop s’haguessin aconseguit els diners. Recomanava igualment escriure al rector de Peralta de la Sal per comunicar-li això últim, i també per assabentar-lo del viatge d’un comissionat que s’encarregaria de tancar les condicions, amb la qual cosa s’aconseguiria guanyar temps. Finalment, Pijoan va sol·licitar en l’informe que se li abonessin les seixanta-cinc pessetes que havia hagut de gastar en el decurs del viatge. Aquestes indicacions van ser plenament assumides per la Junta, que les ratificà en un acord de l’1 de maig del mateix 1908 (apèndix documental, doc. 7). A més, es va procedir a escriure al bisbe d’Urgell per agrair-li la deferència amb la Junta i per informar-lo de la inexistència de fons econòmics per procedir a l’adquisició. Malgrat tot, se li insistia en què es procediria a la compra en el moment en què haguessin fons disponibles (apèndix documental, doc. 8).

Malgrat la rapidesa amb que l’organisme barceloní va abordar la qüestió, les gestions no van fructificar i l’operació no va tancar-se. Estranyament, als registres documentals de la Junta de Museus no resta cap constància dels motius del fracàs, a diferència del que ocorre en altres ocasions. Tampoc es conserva cap carta del rector de Peralta de la Sal, ni del bisbe, apressant a la Junta per agilitzar els tràmits, el que tampoc deixa de ser estrany. Tot indica que el rector o el bisbe van acabar tancant l’operació amb algun altre interessat, molt probablement un dels dos antiquaris de Barcelona i Madrid que s’esmenten en els documents relacionats amb l’operació (apèndix documental, docs. 1, 5 i 6). És gràcies a l’informe de Pijoan que en sabem la identitat de tots dos, així com la quantitat que van oferir pel retaule, 15.000 pessetes, que segons ell, no era pas exagerada “si se tienen en cuenta las circunstancias excepcionales anteriormente expuestas”, és a dir, la gran qualitat de l’obra, la importància del seu autor i el seu bon estat de conservació (apèndix documental, doc. 6).

Un dels antiquaris que havia presentat oferta era un tal “Suárez” de Madrid, de qui no hem pogut escatir la identitat. L’altre, en canvi, és prou ben conegut. Segons un dels documents esmentats, la segona de les ofertes havia vingut dels “señores Dupont y consorte”, cosa que no deixa lloc al dubte quant a la identificació. Es tractava de Celestí Dupont, un antiquari d’origen francès establert a Barcelona,<sup>6</sup> un dels més actius a Catalunya a finals del segle XIX i durant el primer terç de la següent centúria. La seva

<sup>6</sup> Actualment la figura de Dupont està sent objecte d’estudi per part de Clara Beltrán. Vegeu una aproximació a la seva personalitat a VELASCO GONZÁLEZ, A., “Antiquaris, Església i les vendes de patrimoni artístic al Bisbat de Lleida (1875-1936)”, *I Jornada Mercat de l’Art, col·leccionisme i museus*, Sitges, en premsa.

trajectòria la podem resseguir parcialment a través dels registres documentals de l'Arxiu de la Junta de Museus, institució a la qual va oferir nombroses obres.<sup>7</sup>



Com demostra el seu interès pel retaule de Peralta de la Sal, el radi d'actuació de Dupont no es limitava a Catalunya. És molt possible que l'Aragó fos una altra de les zones en què treballà amb preferència, bàsicament per proximitat geogràfica. En aquest sentit, el 1906 va oferir a la Junta un retaule gòtic procedent del nord d'Aragó, que no va ser adquirit per la institució.<sup>8</sup> A banda, sabem de les seves actuacions en l'entorn sevillà en el marc de processos d'exportació als Estats Units que ens parlen de l'abast internacional de les seves operacions,<sup>9</sup> un aspecte que el singularitza en relació a la majoria d'antiquaris establerts en terres catalanes, que no van obrir-se al mercat internacional. Una altra mostra de la seva internacionalització la trobem amb el cèlebre relleu funerari del "Córrer les Armes" procedent del Monestir de Poblet, avui al Museu del Louvre, que Dupont comprà a finals del segle XIX als hereus del col·leccionista barceloní Joan Cortada, i que abans del 1897 exportà al mercat de París.<sup>10</sup>

Més rocambolesca és, en canvi, la història del retaule-frontal de l'església parroquial d'Anglesola, avui conservat al Museum of Fine Arts de Boston (EUA) (inv. 24.149). Josep Pijoan va intentar per tots els mitjans que restés als museus barcelonins, però finalment va acabar al mercat de París, on fou portat per Dupont. En una carta de l'agost de 1906 Pijoan —que es trobava fora de Barcelona— encarregava a Raimon

---

<sup>7</sup> Sobre les relacions establertes en la Junta de Museus i l'antiquari Dupont vegeu BORONAT I TRILL, M. J., *La Política d'adquisicions de la Junta de Museus: 1890-1923*, Barcelona, 1999, p. 215-219, d'on extrèiem el conjunt de notícies que apuntem tot seguit, a banda d'altres esments al seu llibre sobre exemplars d'art medieval que va oferir i que foren rebutjats per diverses raons. Sembla que una de les primeres adquisicions que la Junta va efectuar a Dupont, l'any 1903, va ser un important conjunt d'encensers i objectes d'orfebreria que van exposar-se a l'Exposició d'Art Antic de Barcelona (1902). A partir d'aquell moment, les adquisicions a Dupont van ser nombroses i rellevants, tot i que també sabem d'alguns oferiments que no van acabar fructificant. A la vista dels oferiments i les compres efectuades, sembla que Dupont estava especialitzat en obres d'art medieval, ja fossin retaules pintats, escultures o objectes corresponents a l'àmbit de les arts decoratives. Entre les més significatives que van passar per les seves mans, i que la Junta va acabar adquirint, tenim els frontals romànics d'Avià (MNAC, inv. 15784), la Seu d'Urgell (MNAC, inv. 15803) i Mossoll (MNAC, inv. 15788), venuts entre 1903 i 1906. Juntament amb un quart exemplar que ingressà a través d'una altra font, formen el conjunt de frontals romànics primerament adquirits per la Junta de Museus. És significatiu que Dupont fos protagonista d'aquestes operacions, la qual cosa el situa entre els antiquaris que primer van interessar-se per aquest tipus d'obres. Pel que fa a la pintura gòtica, podem esmentar una taula amb la Mare de Déu de la Llet i àngels músics procedent del convent de Carmelites de Vilafranca del Penedès (BORONAT I TRILL, M. J., *La Política d'adquisicions de la Junta de Museus: 1890-1923*, Barcelona, 1999, p. 407), recentment atribuïda a Pere Nicolau. Vegeu RUIZ I QUESADA, F., "L'art del 1400 i els pintors del Bisbat de Tortosa", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 6 (12/2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link actiu a l'abril de 2013).

<sup>8</sup> BORONAT I TRILL, M. J., *La Política d'adquisicions de la Junta de Museus: 1890-1923*, Barcelona, 1999, p. 218.

<sup>9</sup> Sobre algunes operacions sevillanes de Dupont a Sevilla vegeu DEL CASTILLO UTRILLA, M. J., "El comercio de objetos artísticos entre Sevilla y America", *Laboratorio de Arte*, 4 (1991), p. 263-278.

<sup>10</sup> L'adquisició del relleu pobletà per part de Dupont va ser remarcada per ESPAÑOL, F., "Plañidores del sepulcro de Fernando de Antequera", *Cataluña Medieval*, Barcelona, 1992, p. 240-241, a partir d'una notícia antiga oferida per BARRAQUER I ROVIRALTA, G., *Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX*, vol. III, Barcelona, 1915, p. 382. Vegeu també ESPAÑOL, F., "El sepulcro de Fernando de Antequera y los escultores Pere Oller, Pere Joan y Gil Morlanes, en Poblet", *Locus Amoenus*, 4 (1998-1999), p. 87, en què s'efectua una valoració de la figura de Dupont en el marc del col·leccionisme català de finals del segle XIX i inicis de la següent centúria.

Casellas que anés a la botiga d'en Dupont “per veure tota la retaulada que li ha arribat”. A banda de diverses recomanacions sobre obres que calia que Casellas fermés en el tracte, Pijoan es va esplaïar en el frontal-retaule d'Anglesola amb uns termes que denoten la seva ansietat per fer-se amb aquesta obra que considerava fonamental per incrementar els fons dels museus barcelonins: “Idem procuri que Dupont no vengui per are el frontal de pedra d'Anglesola. Ofereixini forses diners. Diguilhi que l'hi comprarem l'any vinent, que farem una suscripció... cualsevol cosa! Pro que no fugi... aquella pessa. Encare que no agradi als nostres vocals ya'ls hó farem agradar. Fermila encare tres messos y yo l'hi asseguro que's comprara”.<sup>11</sup>

Pijoan, tanmateix, no va aconseguir convèncer als membres de la Junta de Museus, i Dupont va acabar exportant l'obra fora del país. Anys després, Pijoan acabaria retrobant-se amb ella en descobrir-la al seu emplaçament actual, a Boston, fet que el va portar a publicar un breu article on informava sobre la seva història i el disgust que els va produir a ell i a Joaquim Cabot el no poder materialitzar l'operació. A més, no va estalviar crítiques —sense mencionar-lo— cap a Josep Puig i Cadafalch, a qui feia responsable de la pèrdua.<sup>12</sup>

La projecció internacional que Celestí Dupont va tenir com a marxant d'art i antiguitats és un factor a tenir en compte a l'hora de cercar el nom de l'antiquari que va acabar adquirint el retaule de Peralta de la Sal. Com veurem més endavant, tret del compartiment central amb la Dormició que va restar a Barcelona, i possiblement també del Calvari, la resta de taules que suposem integrants d'aquest conjunt van ser exportades al mercat internacional. Dues d'elles es trobaven als anys trenta del segle XX a Cleveland (Ohio, EUA), mentre que altres es van comercialitzar simultàniament a Munic, Amsterdam i Venècia. És necessari recordar en aquest punt que la circulació internacional d'obres medievals catalanes gairebé sempre seguia uns mateixos canals, en els quals Barcelona jugava el paper de ciutat de primer destí i des d'allà, principalment, s'exportaven cap a París. La presència marxants forans operant a Barcelona als primers anys del segle XX és un tema que resta pendent d'estudi, però sí és conegut, en canvi, que Dupont era un dels escassos antiquaris establerts a la capital catalana que tenia contactes a París, on viatjava sovint per exportar les seves obres. Ho va fer, com hem vist, amb el frontal-retaule d'Anglesola i amb el relleu funerari del “Córrer les Armes” de Poblet. A banda de les esmentades exportacions al mercat nord-americà des de Sevilla, altres cops els seus contactes comercials ens el mostren fent operacions amb antiquaris de Londres, com Lionel Harris, a qui va vendre el frontal romànic del Monestir de Sant Cugat del Vallès abans del 1910.<sup>13</sup> Tot plegat fa que existeixin indicis importants per suposar que Celestí Dupont va acabar adquirint el

<sup>11</sup> CASTELLANOS, J., “Dotze cartes de Josep Pijoan a Raimon Casellas”, *Estudis de llengua i literatura catalanes oferts a R. Aramon i Serra en el seu setanta aniversari*, Barcelona, 1983, vol. III, p. 52-53, núm. 5.

<sup>12</sup> PIJOAN, J., “L'altar d'Anglesola al Museu de Boston”, *Gasetta de les Arts*, III, 57 (1926), p. 1-2. Aquest article es completa amb un altre de consecutiu de Paul Tachard, comerciant d'antiguitats establert a Barcelona amb importants ramificacions en el mercat d'art internacional, que aclareix algunes qüestions sobre l'exportació de l'obra primer a París, i després als Estats Units. Vegeu TACHARD, P., “A propósito del retablo de piedra de Anglesola”, *Gasetta de les Arts*, III, 59 (1926), p. 3-4. La publicació d'ambdós articles ha generat una petita confusió en la historiografia entre qui va ser l'antiquari que va portar l'obra a Barcelona —Francesc Llorens—, i qui va ser aquell que va acabar exportant-la a París —Celestí Dupont—, que s'aclareixen a VELASCO GONZÁLEZ, A., “Antiquaris, Església i les vendes de patrimoni artístic al Bisbat de Lleida (1875-1936)”, *I Jornada Mercat de l'Art, col·leccionisme i museus*, Sitges, en premsa.

<sup>13</sup> AULADELL, J., “El frontal de l'altar de Santa Maria del Monestir de Sant Cugat”, *Estudis Santcugatencs*, I (1983), p. 21-32; AINAUD DE LASARTE, J., “Frontal de Sant Cugat del Vallès”, *Cataluña Medieval*, Barcelona, 1992, p. 144-145.



retaule de Peralta de la Sal el 1908, operació amb la qual va frustrar l'intent desesperat de Josep Pijoan per aconseguir que aquesta obra ingressés als fons dels museus barcelonins.



### **La memòria històrica del retaule de Peralta de la Sal**

El retaule de Peralta de la Sal és un conjunt absolutament inèdit en la historiografia especialitzada, d'aquí que l'informe redactat per Josep Pijoan el 1908 sigui a dia d'avui l'única font que ens permet acostar-nos al seu coneixement des d'un punt de vista disciplinar. Tanmateix, tenim la sort que Pijoan va acompanyar aquest informe del dibuix o croquis ja esmentat (vegeu fig. p. 11), el qual és del tot singular perquè ens revela de forma més o menys concisa la temàtica de la majoria de compartiments, i anàlogament al que s'anota en l'informe. Gràcies a aquest element gràfic podem corroborar el que s'esmenta en la descripció de l'informe, és a dir, que es tractava d'un conjunt amb una estructura força peculiar i atípica en el context de la pintura tardogòtica a la Corona d'Aragó.

La seva aparença devia ser força monumental, amb una alçada d'uns sis metres i mig, i una amplada que rondava els quatre, segons va anotar Pijoan al seu croquis. El cos principal es trobava subdividit en dos nivells clarament diferenciats. El primer el composaven tres compartiments de grans dimensions que donaven lloc a tres carrers, el central amb la "Asunción de la Virgen" —la Dormició—, el de la banda esquerra de l'espectador amb l'Anunciació, i el de la part dreta amb l'Adoració del Nen. Sobre d'aquest gran cos s'hi sobreposava un segon nivell que derivava en cinc carrers, amb una gran taula central amb la representació del Calvari, igual en amplada que la central del cos inferior, però amb més alçada. És plausible que aquesta major alçada del Calvari fos deguda a l'existència d'algun tipus d'estructura decorativa a la part superior, atès que és poc probable que la superfície pictòrica d'aquest compartiment fos major que la de la taula central del nivell inferior.

Els carrers laterals que flanquejaven el Calvari, dos per cada banda, hostatjaven deu compartiments marians i altres de contingut cristològic en què la Verge tenia un important protagonisme, amb dues taules als carrers dels extrems, i tres als que es trobaven més propers a la Crucifixió central. La diferència en el nombre de compartiments d'aquests carrers donava lloc a que el retaule adoptés un perfil de tipus esgraonat en la part més elevada del seu perímetre, que era recorregut per un guardapols.

Segons la descripció i el croquis de Pijoan, el retaule tenia una doble estructura de predel·la, la superior amb sis escenes dedicades a la Passió, i la inferior amb sis representacions de profetes dins formes concèntriques o medallons, seguint un model estructural habitual en els retaules aragonesos del darrer gòtic. El 1908 ambdues predel·les presentaven una forma discontinua, atès que al bell mig, i en època posterior —segons afirma Pijoan—, es va obrir un nínxol per albergar una escultura. En relació a aquesta qüestió, existeix una certa contradicció entre la descripció de Pijoan i el seu dibuix, ja que mentre al croquis s'adverteix clarament que el nínxol —el qual es considera "parte destruida" del retaule original— abastava ambdues predel·les, a l'informe es comenta que: "El total [del retaule] se halla en buen estado de conservación, salvo en el centro de la predela superior donde la obra artística ha sido cortada para hacer salir una cartela donde apoyar un santo de talla moderno, que es el que actualmente recibe las devociones de los fieles".

Tanmateix, és possible que aquesta modificació no comportés l'alteració dels bancals, sinó que aquest nínxol modern ocupés l'espai que en origen ocupava el sagrari del retaule. Pel que fa a la data en què aquesta transformació va ser duta a terme, en principi desconeguda, una referència documental indirecta pot donar-nos alguna pista al respecte. El 1677 el pare Luis Cavada, Provincial dels escolapis a Sardènia, va desplaçar-se a Barbastro per fundar el primer col·legi de l'orde a Espanya. Aprofitant el viatge, va visitar la vila nadiua del fundador dels escolapis, Sant Josep de Calassanç (1557-1648), que no era altra que Peralta de la Sal, a l'església parroquial de la qual va poder veure una imatge del sant "colgada junto al altar mayor de la Iglesia Parroquial".<sup>14</sup> Sense dubte, aquesta descripció fa al·lusió al nostre retaule, i malgrat el laconisme de la mateixa, es pot deduir que el moble havia estat modificat per encabir la imatge del sant.

Emperò, esdevé molt més explícita una descripció posterior signada per Sebastián Mercadal, del 1873, en què els detalls relatius a l'alteració d'època moderna són molt més precisos i, a més, se'ns revela que el retaule havia estat desplaçat a un altar lateral: "Un altar del siglo trece adorna á esta Imagen formando con ella otra de las artísticas riquezas, que ha legado á la posteridad la religiosa paleta de la época. Está dividido en tres cuerpos ocupados por multiplicados cuadros formando medallones en el primero y cuadros coronados con doseletes góticos y otros adornos de igual gusto en los dos restantes. Adornos de raro mérito cubren la superficie de esa hermosa pintura, obra acabada del genio religioso de su siglo y legada á la posteridad para despertar en ella el esfuerzo potente de la fé. La imagen del título queda cubierta por la estatua de San José de Calasanz, desde que la villa juzgó, que ningún otro altar podría dedicarse con mejor acierto á honrar la memoria de su ilustre Patricio. No favorece al retablo esta reforma (...) No obstante pueden admirarse todavía los cuadros de la Anunciación y Nacimiento del Hijo de Dios, que completan el segundo cuerpo, los medallones del primero, que reproducen las Imágenes de los Apóstoles y los cuadros del tercero dedicados al culto de varios asuntos marianos".<sup>15</sup>

Sembla deduir-se, doncs, que Mercadal va oblidar esmentar la preel·la de la Passió descrita per Josep Pijoan uns anys més tard, ja que solament menciona la formada per "medallones". D'altra banda, veiem també en aquest text que el conjunt s'havia desplaçat a un altar lateral de l'església, un aspecte que entronca amb la descripció de Pijoan, que va contemplar el retaule "separado hoy del presbiterio" i emplaçat al "fondo de uno de los brazos del crucero del nuevo templo barroco" (apèndix documental, doc. 6). Desconeixem el moment exacte en què es va efectuar aquest trasllat, però de les dues descripcions esmentades es dedueix que es va produir entre 1677 i 1873, segurament coincidint amb la construcció del nou temple barroc. El vell retaule gòtic que presidia la primitiva església romànica, tanmateix, va continuar tenint un important protagonisme en l'escenografia de la nova parròquia.

Una referència indirecta relacionada amb el mercat antiquari de la postguerra ens porta de nou al nostre retaule i a un element de mobiliari litúrgic que va poder formar part de l'estructura de l'altar major de Peralta de la Sal. Ens referim a un frontal que el 1942 era propietat de l'antiquari Domingo Viñals (1877-1950), propietari del denominat "Museo Viñals" d'Igualada, un indret en què hostatjava la seva col·lecció personal i els béns

<sup>14</sup> GINER GUERRI, S., *San José de Calasanz, maestro y fundador*, Madrid, 1992 (<http://www.archivocalasanz.com/2008/11/12/sjc-c-01-peralta-de-la-sal-su-patria/>), link actiu a l'abril de 2013).

<sup>15</sup> MERCADAL, S., *España Mariana, o sea reseña histórica y estadística... Provincia de Huesca, Partidos de Fraga y Tamarite*, Lleida, 1873, p. 154-155.

artístics amb els quals comerciava. Segons una crònica local de l'any 1942, al saló central d'aquest espai s'hi podia veure un retaule barroc que a la part inferior tenia associat "(...) un altar montado cuyo frontal es el de Peralta de la Sal, donde había celebrado misa el santo pedagogo español, José de Calasanz".<sup>16</sup>

Malauradament, les descripcions de 1677 i 1873, així com l'informe de Pijoan, no esmenten aquest frontal. També hem de lamentar que entre les nombroses fotografies relacionades amb la col·lecció i el negoci de Viñals no se'n conservi cap que permeti aproximar-nos a l'aparença física d'aquest moble.<sup>17</sup> En qualsevol cas, no s'ha de descartar que la procedència fos certa, atès que Viñals va mantenir una fluïda i amical relació amb el bisbe de la Seu d'Urgell Joan Benlloch i Vivó (1907-1919), que cap al 1919 va visitar el seu museu, i que va acollir diversos cops a l'antiquari a la seva residència d'estiu a Guissona. A més, Viñals va adquirir diverses obres d'art en parròquies de la diòcesi d'Urgell, a la qual pertanyia Peralta de la Sal.<sup>18</sup> Hem de recordar, a més, que la venda del nostre retaule es va produir cap al 1908, en temps precisament del bisbe Benlloch que per la relació mantinguda amb Viñals va poder facilitar i autoritzar la compra del frontal.

### A l'entorn del croquis de Josep Pijoan

El fet que no es conegui cap fotografia antiga del retaule de la Mare de Déu de Peralta de la Sal és el principal handicap a l'hora de determinar quins compartiments el van poder integrar. Tanmateix, l'acarament del croquis i l'informe generats per Josep Pijoan amb diversos fragments de retaule del context catalanoaragonés sense procedència coneguda, permet recuperar la memòria d'un conjunt del qual s'ignorava l'existència. En aquest sentit, es conserven —o, en alguns casos, es té notícia— d'una sèrie de taules avui esparses que, en la nostra opinió, van formar part del conjunt que aquí estudiem. Les proves que ho corroboren en alguns casos són força concloents, mentre que en altres, els raonaments que ens permeten defensar la seva pertinença a l'obra són de tipus indirecte.

El croquis i l'informe de Pijoan, juntament amb un inventari de la col·lecció Muntadas descobert per Jaume Barrachina que abordarem més endavant, reforcen la proposta de Chandler Rathfon Post de procedència comuna de la Dormició de Pere Garcia de Benavarri custodiada al MNAC, i dues taules amb l'Anunciació i l'Adoració dels Pastors conservades a The Cleveland Museum of Art, que com veurem, eren els compartiments principals del retaule que aquí estudiem.

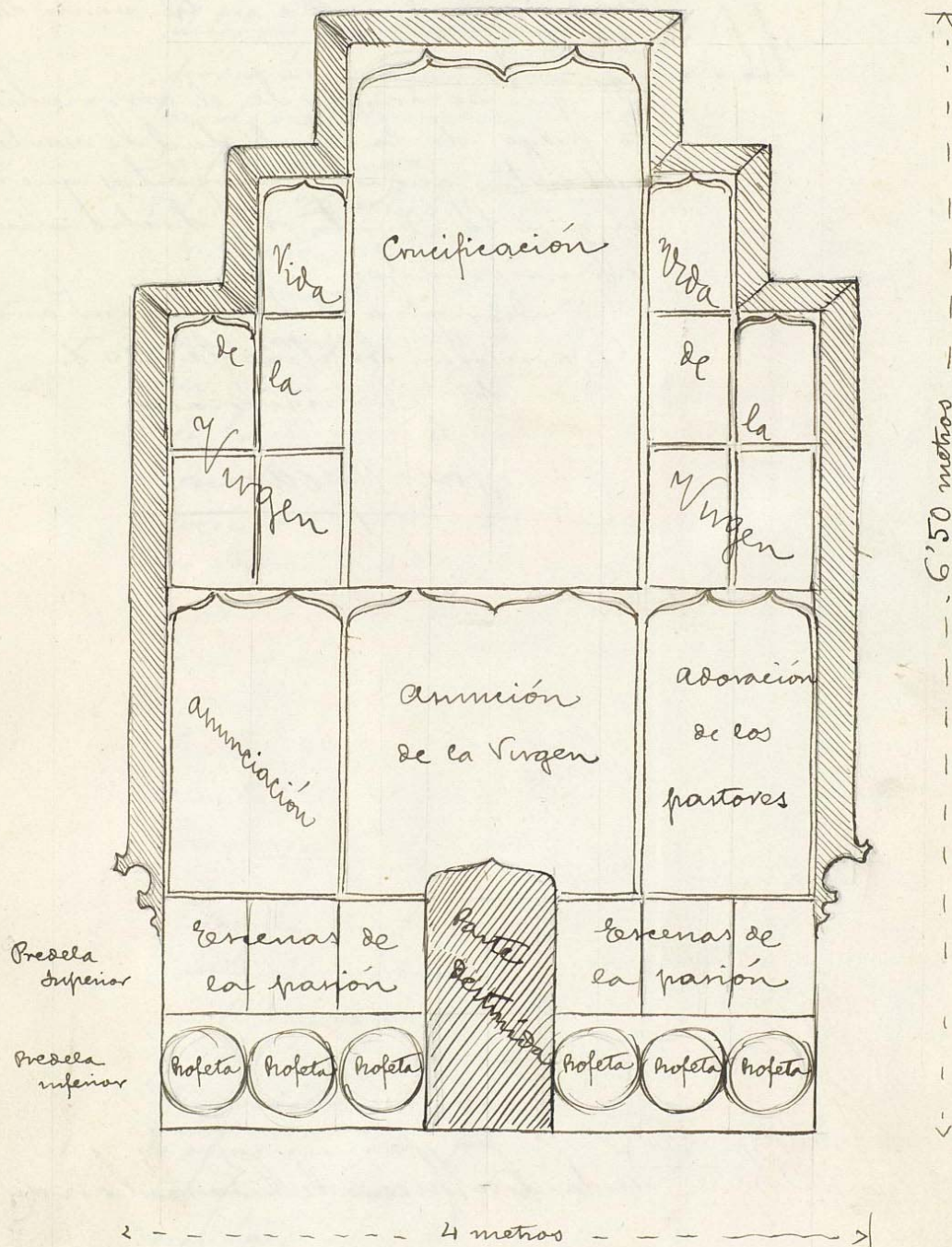
<sup>16</sup> ANÒNIM, "Nuestros reportajes. El Museo Viñals", *Igualada*, 38, 19 de setembre de 1942, citat per CUADRAS, M., *Aproximació a l'antiquari igualadí Domingo Viñals Amat*, treball de fi de màster, Universitat de Barcelona, 2010, doc. 10. En el valuós apèndix documental d'aquest treball s'inclouen diverses entrevistes a personatges que van conèixer l'antiquari, un dels quals, Miquel Ball i Mateu, recorda que "Tenia retaules barrocs i deien que en tenia un de Peralta de la Sal, de San Josep de Calassanç" (Ibidem, doc. 30).

<sup>17</sup> Al denominat *Àlbum Noirjean*, que conté 264 fotografies amb obres que van ser propietat de Viñals, juntament amb i altres de diferents indrets de la Península que sembla van cridar l'atenció de l'antiquari, no es conserva cap que pugui associar-se al nostre retaule. El mateix podem dir de les 236 imatges conservades a l'Arxiu Mas relacionades amb el "Museo Viñals". Hem examinat aquests materials per gentilesa de Mercè Cuadras, que molt amablement ens ha facilitat la consulta.

<sup>18</sup> CUADRAS, M., "L'antiquari igualadí Domingo Viñals (1877-1950)", *Revista d'Igualada*, 36, 2010, p. 25 i 27. Sobre les actuacions de Viñals en terres del bisbat d'Urgell vegeu VELASCO GONZÁLEZ, A., *Devocions pintades. Retaules de les Valls d'Àneu (segles XV i XVI)*, Lleida, 2011, p. 53 i 302-306; VELASCO GONZÁLEZ, A., "Antiquaris, Església i les vendes de patrimoni artístic al Bisbat de Lleida (1875-1936)", *I Jornada Mercat de l'Art, col·leccionisme i museus*, Sitges, en premsa.



Distribución de las escenas  
en el retablo de Peralta de la Sal.



Josep Pijoan. Croquis del retaule de la Mare de Déu de Peralta de la Sal (Osca). Arxiu Nacional de Catalunya (fons Junta de Museus de Catalunya)

L'inventari de Muntadas certifica l'origen de la Dormició a Peralta de la Sal, mentre que els documents de Pijoan corroboren que aquest compartiment central es trobava flanquejat per una Anunciació i una Nativitat, els dos episodis que, precisament, apareixen a les taules de Cleveland. Un altre component que aporta seguretat a la proposta és la correlació de mides entre totes tres taules i el croquis de Pijoan, malgrat alguna lleu disfunció. La dada més significativa l'obtenim de la suma de l'ample de les taules de Cleveland i el de l'obra del MNAC, que dona un total de 3,98 metres, mida gairebé idèntica als 4 metres precisats per Pijoan en el seu dibuix. Al que diem s'han d'afegir les consideracions estilístiques efectuades per Pijoan a l'informe, en què va situar el retaule en el context de la pintura catalana tardogòtica. Ja hem vist que l'historiador apuntava directament cap al taller de l'autor del retaule de la capella de Santa Àgata de Barcelona, és a dir, Jaume Huguet, la qual cosa, malgrat l'evident imprecisió, no ens situa gaire lluny dels dos autors del nostre retaule, Pere Garcia de Benavarrí i Jaume Ferrer, ni que sigui a nivell cronològic.

Una vegada confirmat això, és fàcil advertir que el croquis de Pijoan no és un document que reproduïxi amb absoluta fidelitat l'obra original. En aquest sentit, cal precisar que la taula de la Dormició la va representar a la mateixa alçada que les de Cleveland, quan en realitat és 54 cm més alta. Altrament, l'historiador barceloní indica en aquest dibuix que les modificacions modernes del bancal havien afectat a la part inferior de la Dormició, incidència que no s'aprecia a la pintura del MNAC i que, a més, no comenta en l'informe que acompanya al dibuix.<sup>19</sup> Precisa també que l'ample del retaule era de 4 metres, amb el guardapols inclòs, quan aquesta mida es correspon, en realitat, a la del conjunt de les taules sense l'obra de fusteria i les polseres. També és necessari esmentar que les proporcions dels compartiments dins el conjunt no coincideixen plenament amb les mides que apunta Pijoan, a banda que no va dibuixar cap dels dosserets que embel·lien les taules principals, esmentats a la descripció feta per Mercadal el 1873 — "cuadros coronados con doseletes góticos y otros adornos de igual gusto en los dos restantes"—,<sup>20</sup> a no ser que aquests elements s'hagin d'identificar amb els arcs conopials que rematen alguns dels compartiments.

Així doncs, el valuós croquis de Pijoan, un document del tot rellevant a l'hora d'apropar-nos al retaule de Peralta de la Sal, no és una reproducció exacta sinó més aviat una aproximació singular que l'historiador va fer amb el propòsit que la Junta de Museus tingués una idea aproximada d'aquest conjunt pictòric aragonès. Tot plegat pot ser degut a que Pijoan executés el croquis a Barcelona, en el marc del procés de redacció de l'informe que va efectuar per encàrrec de la Junta. Retornat del seu sojorn a Peralta de la Sal, l'historiador devia passar a net les anotacions agafades *in situ* durant la seva visita, un transvasament que segurament es va efectuar sense una completa pulcritud en el manteniment de les proporcions. I més tenint en compte que els amidaments que Pijoan ofereix del retaule, anotats al croquis, són aproximats. Malgrat això, les dades que aporta aquest document són molt significatives i permeten l'anàlisi de diverses possibilitats.

<sup>19</sup> A l'informe Pijoan esmenta que una remodelació moderna havia afectat a la predel·la superior, però no a la Dormició. "El total [del retaule] se halla en buen estado de conservación, salvo en el centro de la predela superior donde la obra artística ha sido cortada para hacer salir una cartela donde apoyar un santo de talla moderno, que es el que actualmente recibe las devociones de los fieles" (apèndix documental, doc. 6). Es dedueix d'aquestes paraules que la intervenció no va afectar tampoc a la subpredel·la, però si ens fixem en el croquis, veiem que no va ser pas així.

<sup>20</sup> MERCADAL, S., *España Mariana, o sea reseña histórica y estadística... Provincia de Huesca, Partidos de Fraga y Tamarite*, Lleida, 1873, p. 154-155.

Les taules de la Dormició, Anunciació i Adoració dels pastors que analitzem en el present estudi demostren que els autors del conjunt pictòric de Peralta de la Sal van ser Jaume Ferrer i Pere Garcia de Benavarri.<sup>21</sup> El primer, un artista de gran fortuna historiogràfica a qui Isidre Puig ha dedicat una monografia, apareix documentat entre els anys 1430 i 1461.<sup>22</sup> Autor del retaule de la Paeria de Lleida, la primera notícia de la vida de Ferrer és del mes de desembre de l'any 1430, moment en què consta com a “pictore, cive civitatis Ilerde” i actua com a procurador dels béns de la seva esposa Maria Teià en la venda d'unes cases a Barcelona.<sup>23</sup>

Les dates d'activitat de Jaume Ferrer corresponen, estilísticament, a la segona etapa del gòtic internacional. A Lleida és marcada, en primer lloc, pel darrer període d'activitat de Pere Teixidor, que havia començat a treballar en època del primer internacional i que, segons alguns autors, podria ser el pintor que s'amaga rere l'anònim Mestre d'Albatàrrec, a qui s'atribueixen algunes obres que són clarament del segon moment de l'internacional. Però en aquest període a Lleida excel·lí sobretot l'art de Jaume Ferrer, sovint conegut amb el nom de Jaume Ferrer II. Alguns estudiosos, l'esmenten així perquè consideren que el Jaume Ferrer que signa una Epifania (MLDC, núm. inv. 7) d'un conjunt de quatre escenes dedicades a la Mare de Déu (Epifania, Nativitat, Ascensió i Pentecosta), no pot correspondre —per l'estil— amb el Jaume Ferrer documentat a partir del 1430, i proposen identificar l'autor de l'Epifania amb l'anònim Mestre d'Albatàrrec, convertit en Jaume Ferrer (I) i suposat pare de Jaume Ferrer II. D'altres autors segueixen a Rosa Alcoy i identifiquen les obres del Mestre d'Albatàrrec amb el pintor Pere Teixidor, i només admeten un Jaume Ferrer, que es correspondria amb el documentat entre els anys 1430 i 1461. Pere Teixidor és l'autor lleidatà del qual es tenen més notícies històriques, però no se'n conserva cap obra segura documentada.<sup>24</sup> És molt probable que Pere Teixidor fos un parent proper a la família Ferrer, ja que el 1396 hi ha documentat un Pere Teixidor nebot del pintor Guillem Ferrer que treballava a Morella.<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> Com veurem en l'apartat corresponent, Post va proposar la procedència comuna de tots tres compartiments, adscriuint-los a Jaume Ferrer. Tanmateix, en el cas de la Dormició, dubtava entre incloure-la al catàleg del pintor de Lleida o al de Pere Garcia de Benavarri. Va ser I. Puig qui, reprenent la hipòtesi de Post, va formular aquesta proposta d'autoria compartida. Vegeu POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Massachusetts), 1938, VII, p. 536-539 i PUIG, I., “La Dormició de la Mare de Déu del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Noves consideracions a l'obra del pintor Pere Garcia de Benavarri”, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XIV (2000), p. 263-272.

<sup>22</sup> PUIG, I., “Los Ferrer, una familia de pintores leridanos vinculados con la Seu Vella de Lleida”, Company, X. & Puig, I. (eds.), *La pintura gòtica dels Ferrer i altres aspectes (in)coneguts al voltant de la Seu Vella de Lleida, s XIII-XVIII*, Lleida, 1998, p. 65-248 i PUIG, I., *Jaume Ferrer. Pintor de la Paeria de Lleida*, Lleida, 2005.

<sup>23</sup> Maria Teià era filla de Guillem Teià, fabricant d'armes de Barcelona. Vegeu MADURELL, J. M., “El pintor Lluís Borrassà, su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. I Texto. Apéndice documental. Índices”, a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VII (1949), p. 128-129. És probable que l'aparició de Jaume Ferrer a Barcelona fos com a conseqüència de la mort del seu sogre i la liquidació de l'herència de la seva esposa.

<sup>24</sup> Tanmateix, en data recent s'ha proposat vincular una taula amb la representació de santa Tecla amb el retaule que Teixidor va pintar per a la catedral de la Seu d'Urgell (1430-1432). Vegeu ALCOY I PEDRÓS, R., “La bottega in fabula nella scuola pittoriaca di Lleida. Lavoro individuale e collettivo nelle officine catalane tardogotiche”, a *Medioevo:le officine*. A cura d'Arturo Carlo Quintavalle. Milà, 2010, p. 529-548.

<sup>25</sup> Vegeu PUIG, J., “Pintores en Cati”, Castelló, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XX (1944), p. 55-66; RUIZ I QUESADA, F., “Altres obres de Lleida i de la conca del Segre», *L'art*





**Mestre d'Albatàrrec.**

**Compartiments del retaule de Sant Salvador de l'església parroquial d'Albatàrrec. Museu de Lleida: diocesà i comarcal**

*gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, 2005, p. 146-147; RUIZ I QUESADA, F., "L'art del 1400 i els pintors del bisbat de Tortosa", *Retrotabulum* 6 (12/2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link actiu a l'abril de 2013).



**Jaume Ferrer i taller.**

**Nativitat, Epifania, Ascensió i Pentecosta d'un retaule procedent de Binacet (Osca). Museu de Lleida: diocesà i comarcal**

A partir de 1434, i durant un període de dos anys, apareix a Verdú, on va du a terme el magnífic retaule dedicat a la Mare de Déu.<sup>26</sup> D'aquesta obra, en què una part d'escultura la va executar Pere Joan, gairebé es conserven totes les pintures al Museu Episcopal de Vic (inv. 1772-1783). Des de l'any 1437 i fins el 1461 Ferrer resideix a

<sup>26</sup> La documentació sobre el retaule de Verdú havia estat referenciada per diferents investigadors, com a mínim els documents relatius als llibres de Baptismes en què apareix esmentat el pintor Ferrer. Vegeu PIQUER I JOVER, J. J., *El Senyoriu de Verdú*, Tarragona, 1968, p. 12; LLADONOSA, J., *Història de Lleida*, Tàrraga, 1972, vol. I, p. 668; ALONSO GARCIA, G., *Los maestros de la Seu Vella de Lleida y sus colaboradores*, Lleida, 1976, p. 124; BOLEDA, R., "El temple parroquial de Verdú. Evolució històrica i arquitectònica", *Santa Maria de Verdú i altres temes verdunins*, Solsona, 1991, p. 20, n. 78. Tanmateix, és a I. Puig a qui devem la transcripció completa d'aquests documents, juntament amb altres als que la historiografia no havia al·ludit. Vegeu PUIG, I., "Los Ferrer, una familia de pintores leridanos vinculados con la Seu Vella de Lleida", Company, X. & Puig, I. (eds.), *La pintura gòtica dels Ferrer i altres aspectes (in)coneguts al voltant de la Seu Vella de Lleida*, s. XIII-XVIII, Lleida, 1998, p. 79 i ss.



Lleida, on fou escollit conseller (1437), mostassaf (1443-1444 i 1447) i prohoms de la Paeria (1460).<sup>27</sup> El 1439, el Consell General de la Paeria de Lleida donà permís a Pere Teixidor i Jaume Ferrer per pintar i tenir retaules a la part alta de la sala de l'edifici consistorial, temps en què pintà les portes del retaule de l'altar major de la Seu Vella.<sup>28</sup> Aquestes tasques degueren propiciar que fos escollit pel capítol com a pintor de la Seu Vella, el 1444.<sup>29</sup>

A més de pintor de retaules, també ho va ser de draps d'or, estendards, banderes i va atendre les feines relatives a la preparació dels entremesos que acompanyaven les celebracions més singulars de la ciutat de Lleida.<sup>30</sup> Sense notícies importants relatives a la contractació de conjunts pictòrics, hem d'esperar fins al 20 d'octubre de l'any 1457 per tenir-ne una, moment en què va rebre la primera paga del retaule major de l'església de la Sang d'Alcover. Gràcies a aquesta notícia, sabem que Jaume Ferrer va rebre 100 florins dels 400 en què fou pactada l'obra.<sup>31</sup> El 1460, consta que fou un dels prohoms de la Paeria de Lleida, institució de la que va ser expulsat un any després.<sup>32</sup>

Jaume Ferrer i la seva esposa tingueren dos fills, Baltasar, documentat entre 1447 i 1502, i Mateu, qui va vertebrar la continuïtat de l'obrador del seu pare fins el primer decenni del segle XVI. L'esmentada expulsió de Jaume Ferrer del Consell General de

<sup>27</sup> El 1437 consta documentat a Verdú Gaspar Ferrer, germà de Jaume, del qual s'ha dit que podia haver estat pintor i col·laborador al taller familiar, ubicat a la plaça de la Cadena de Lleida. Vegeu PUIG, I., "Los Ferrer, una familia de pintores leridanos vinculados con la Seu Vella de Lleida", Company, X. & Puig, I. (eds.), *La pintura gòtica dels Ferrer i altres aspectes (in)coneguts al voltant de la Seu Vella de Lleida, s XIII-XVIII*, Lleida, 1998, p. 86, n. 48, i p. 96.

<sup>28</sup> Sobre el policromat del retaule major de la Seu Vella vegeu FITÉ, F. & BERLABÉ, C., "L'estada a Lleida de Bernat Martorell i Rafael Gregori i la policromia del retaule major de la Seu Vella", *Locus Amoenus*, 2 (1996), p. 103-110. Tradicionalment s'havia afirmat que Jaume Ferrer, Pere Teixidor i un enigmàtic Joan Conilles o Coniller havien col·laborat en la policromia del retaule major de la Seu Vella. Tanmateix, s'ha pogut demostrar que la deducció s'havia efectuat a partir d'una lectura equívoca dels documents que, en realitat, estipulen que Ferrer, Teixidor i Joan Solivella —el nom correcte del pintor Conilles— es van limitar a efectuar tasques de visura i inspecció. Vegeu VELASCO GONZÁLEZ, A., "La pintura de retaules al bisbat de Lleida (segles XIV i XV)", *Temps de consolidació. La baixa edat mitjana. Segles XIII-XV (Arrels Cristianes: Presència i significació del cristianisme en la història i en la societat de Lleida, vol. II)*, Lleida, 2008, p. 565.

<sup>29</sup> FITÉ I LLEVOT, F., "Jaume Ferrer, pintor de la seu de Lleida, i la confecció de draps imperials", *Locus Amoenus*, 8 (2005-2006), p. 67-80.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 67-80.

<sup>31</sup> CAPDEVILA I FELIP, S., *La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, els tresors, els artistes, els capitulars*, Barcelona, 1935, p. 112. A partir de la revisió d'aquest document, I. Puig en va localitzar dues més del mateix dia que complementen l'anterior. Vegeu PUIG, I., "Los Ferrer, una familia de pintores leridanos vinculados con la Seu Vella de Lleida", Company, X. & Puig, I. (eds.), *La pintura gòtica dels Ferrer i altres aspectes (in)coneguts al voltant de la Seu Vella de Lleida*, s. XIII-XVIII, Lleida, 1998, p. 106-107. Sobre el retaule d'Alcover, la darrera aproximació al conjunt és la de PUIG, I., *Jaume Ferrer II. Pintor de la Paeria de Lleida*, Lleida, 2005, p. 227-256, que recull la bibliografia anterior.

<sup>32</sup> "Mes fonch proposat per en Jachme Ferrer que placie al Consell General no sia stat foragynat del Consell General sens culpa alguna que placie al Consell General no sie mesi informació alguna en libri de crims pus crim no ha comes. E quis sotmet al Consell General que si ell dit Jachme ha fet mal que sie castiat sino que sie castigat en sa forma encara que no sie tornat en Consell e aço haura agraria al Consell General". Vegeu PUIG, I., "Los Ferrer, una familia de pintores leridanos vinculados con la Seu Vella de Lleida", Company, X. & Puig, I. (eds.), *La pintura gòtica dels Ferrer i altres aspectes (in)coneguts al voltant de la Seu Vella de Lleida*, s. XIII-XVIII, Lleida, 1998, p. 107.

Lleida el 1461 és la darrera notícia que tenim de l'artista, i no és fins el 1477 que irromp als documents el seu fill Mateu.<sup>33</sup>

Pel que fa a Pere Garcia de Benavarri (doc. 1445-1485), els seus inicis han estat vinculats al taller de Blasco de Grañén (doc. 1422-1459), atès que el 1445 apareix signant com a testimoni en un parell d'instruments notariais relacionats amb el pintor aragonès.<sup>34</sup> En ambdós documents Garcia consta com a habitant de Saragossa, de la qual cosa es dedueix que feia un cert temps que hi residia. És molt probable que s'hi traslladés des del seu Benavarri natal per aprendre l'ofici, un aprenentatge que va dur a terme al taller del pintor aragonès més important del moment i màxim representant del segon gòtic internacional en aquell territori.<sup>35</sup> Saragossa era, a més, un epicentre creatiu especialment dinàmic, sobretot gràcies a l'empenta de l'arquebisbe Dalmau de Mur (1431-1456), que es va erigir com un gran promotor artístic que va aglutinar al seu voltant gran quantitat d'artistes, entre ells el mateix Blasco de Grañén.<sup>36</sup>

És molt possible que Pere Garcia s'hagués independitzat del seu mestre abans del 1449, atès que el 2 de setembre d'aquell any va contractar un retaule per a la localitat de Villar.<sup>37</sup> El contracte es va tancar per un total de 550 sous, i la promotora de l'obra va ser una tal Inés. S'especificava que el conjunt havia d'estar enllestit el Nadal d'aquell mateix any, fet que demostra que es tractava d'un encàrrec poc important, pel seu baix cost i pel poc temps previst per a la seva execució. Molt probablement, la vila de destí de l'obra era Villar de los Navarros, a l'actual comarca del Campo de Daroca, a uns 50 km de Villarroja del Campo. En l'església d'aquesta darrera localitat Garcia havia executat el retaule major,<sup>38</sup> i d'aquí que l'encàrrec de Villar pugui entendre's dins un context de comandes destinades a esglésies d'una regió en què el pintor era conegut.

Un cop enllestit el retaule de Villar de los Navarros, Garcia degué abandonar la capital aragonesa, segurament pels volts del 1450, data en què sembla que ja es trobava treballant en terres lleidatanes, en concret a Belcaire d'Urgell.<sup>39</sup> El 1452, a més, se'l

<sup>33</sup> Arran d'aquests esdeveniments, no es pot desestimar un factible trasllat de residència de l'obrador familiar entre els anys 1461-1477.

<sup>34</sup> Vegeu SERRANO SANZ, M., "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXVI (1917), p. 448 i LACARRA DUCAY, M. C., *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Saragossa, 2004, p. 230, doc. 40. Garcia va tornar a actuar com a testimoni de Blasco de Grañén el 2 de maig 1447. Vegeu *Ibidem*, p. 233, doc. 46.

<sup>35</sup> Sobre aquestes qüestions vegeu VELASCO GONZÁLEZ, A., "Revisant Pere Garcia de Benavarri. Noves precisions a l'etapa saragossana", *Locus Amoenus*, 8 (2005-2006), p. 82-84.

<sup>36</sup> Aquesta faceta de la personalitat de l'arquebisbe ha estat estudiada per M. C. Lacarra en diferents treballs. Vegeu, entre altres, LACARRA DUCAY, M. C., "Un gran mecenas en Aragón: don Dalmacio de Mur y Cervellón (1431-1456)", *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII (1981), p. 149-159; LACARRA DUCAY, M. C., "Els pintors de l'arquebisbe Dalmau de Mur (1431-1456) en terres d'Aragó", *Jaume Huguet. 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 86-97; LACARRA DUCAY, M. C., "Mecenazgo eclesiástico en el antiguo reino de Aragón durante el reinado de Alfonso el Magnánimo", Terés, R. (coord.), *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Tarragona, 2009, p. 416-424.

<sup>37</sup> LACARRA DUCAY, M. C., "Pere Garcia de Benavarri", *Thesaurus / Estudis. L'art als bisbats de Catalunya. 1000 / 1800*, Barcelona, 1986, p. 162-164; LACARRA DUCAY, M. C., "Pere Garcia de Benavarri", *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, 2005, p. 251.

<sup>38</sup> Per a l'atribució d'aquest conjunt a Pere Garcia vegeu VELASCO GONZÁLEZ, A., "Revisant Pere Garcia de Benavarri. Noves precisions a l'etapa saragossana", *Locus Amoenus*, 8 (2005-2006), p. 81-103.

<sup>39</sup> D'aquesta localitat procedeix l'obra més coneguda de l'artista, una taula central de retaule amb la Mare de Déu, el Nen i àngels actualment conservada al MNAC (inv. 15817) que presenta



documenta residint a Benavarri i amb interessos comercials a Barcelona.<sup>40</sup> A finals de 1455 apareix ja plenament involucrat en la vida artística barcelonina, moment en què va signar un contracte amb els hereus del difunt Bernat Martorell per fer-se càrrec de l'obra familiar durant un període cinc anys, des del gener de 1456 fins inicis de 1461.<sup>41</sup> Tanmateix, Tanmateix, i com ja se sospitava, el pacte es va trencar abans del previst, atès que el 1459 Garcia devia contractar el retaule de la Mare de Déu i Sant Vicenç Ferrer del convent de dominics de Cervera, el qual ja estava enllestit el 27 d'octubre de l'any següent segons s'ha demostrat amb la publicació recent de la darrera època de pagament.<sup>42</sup> En aquest document el pintor consta com habitant de la vila de Benavarri, tal com havia fet un mes i escaig abans —el 10 de setembre— en una sentència arbitral,<sup>43</sup> que fins ara era el primer document conegut posterior al retorn de Garcia del seu sojorn barceloní. A partir d'aquell moment, i fins el 1469, el pintor va començar a treballar, amb preferència, per a esglésies de Barbastro.<sup>44</sup>

Els èxits d'un taller ben consolidat el van portar a rebre, ja als anys setanta, un dels encàrrecs més ambiciosos de la seva trajectòria, destinat a l'altar major de la parròquia més important de Lleida, la de Sant Joan.<sup>45</sup> D'aquell moment data l'únic esment documental que el vincula a la ciutat de Lleida, concretament del 1473, quan sembla que treballava en algun encàrrec per al convent de dominics de la ciutat.<sup>46</sup> Com veurem, la introducció de Garcia en el mercat pictòric lleidatà troba raó de ser en la relació

---

la seva signatura a la part baixa. La data d'execució també hi era present, 1450 —segons un relat excursionista—, però va ser esborrada quan l'obra encara romania a la parròquia d'origen, segons s'ha demostrat en data recent (VELASCO GONZÀLEZ, A., *Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarri i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida*, Lleida, 2012, p. 39). Si realment la data que es podia llegir era 1450, cal deduir que Garcia va abandonar Saragossa abans. Vegeu VELASCO GONZÀLEZ, A., "Pintura tardogòtica en Lleida y su área de influencia: Pere García de Benavarri, Pere Espallargues y el Maestro de Vielha", *Correspondencia e integración de les artes. Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*. Màlaga, 2006, tom III, vol. II, p. 404-406.

<sup>40</sup> DURAN I SANPERE, A., *L'art i la cultura (Barcelona i la seva història, vol. III)*, Barcelona, 1975, p. 111, doc. 69. Es publica el text íntegre del document a VELASCO GONZÀLEZ, A., "Pere García de Benavarri y el retablo mayor del convento de San Francisco de Barbastro", *Locus Amoenus*, 6 (2002-2003), doc. I.

<sup>41</sup> El pacte es va segellar el 12 de novembre de 1455, i amb ell Garcia es va comprometre a finalitzar les obres que romanien inacabades al taller dels Martorell, així com a efectuar aquells encàrrecs que poguessin arribar durant la vigència del contracte. Vegeu DURAN I SANPERE, A., "El pintor Pere Garcia de Benavarre", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 39 (1934), p. 233-235. El treball de Duran, d'extensió reduïda, va ser una primera aproximació al tema, ja que no va incloure la transcripció completa dels documents que havia localitzat, ni tampoc l'aparell crític corresponent. No va ser fins al 1975 que l'autor va treure a la llum aquesta informació amb les referències documentals pertinents (DURAN I SANPERE, A., *L'art i la cultura [Barcelona i la seva història, vol. III]*, Barcelona, 1975, p. 111-114). El pacte signat amb Garcia és similar al que els hereus de Martorell havien signat el 1453 amb el pintor Miquel Nadal, que es va trencar abans del previst, i d'aquí la contractació del de Benavarri. Vegeu MADURELL I MARIMÓN, J. M., *El arte en la comarca alta del Urgel*, Barcelona, 1946, p. 57 i DURAN I SANPERE, A., *L'art i la cultura (Barcelona i la seva història, vol. III)*, Barcelona, 1975, p. 126, doc. 72.

<sup>42</sup> Publica el document LLOBET PORTELLA, J. M., "Més precisions sobre el retaule gòtic de la Mare de Déu i Sant Vicenç Ferrer de l'església de Sant Domènec de Cervera", *Urtx. Revista Cultural de l'Urgell*, 27 (2013), p. 161.

<sup>43</sup> MAIRAL DOMÍNGUEZ, M., "Nuevos datos sobre pintores cuatrocentistas de Barbastro (1430-1470)", *Homenaje a D. Federico Balaguer Sánchez*, Osca, 1987, p. 537.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 533-551.

<sup>45</sup> Sobre aquest conjunt, parcialment conservat al MNAC, vegeu VELASCO GONZÀLEZ, A., *Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarri i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida*, Lleida, 2012.

<sup>46</sup> FITÉ LLEVOT, F., "Estada a Lleida de Pere Garcia de Benavarri", *Occidens*, 1 (1985), p. 97-101.

establerta uns anys enrere amb Jaume Ferrer, per exemple, en l'execució del retaule que estudiem en el present article.

El darrer període d'activitat de Garcia cal situar-lo entre la finalització del retaule de Sant Joan de Lleida i la data en què el pintor desapareix dels documents, poc més o menys, entre 1475 i 1485. Un cop enllestit l'encàrrec lleidatà, Garcia es degué dedicar a satisfer comandes per a parròquies de la Franja i l'àrea de Barbastre, amb la forçosa assistència de col·laboradors. És molt possible que el seu darrer treball sigui el retaule major de l'església del convent de franciscans de Barbastre, un important projecte en què se'l documenta entre 1482 i 1485. En aquest darrer any Garcia desapareix dels documents, cosa que potser indica el traspàs del personatge.<sup>47</sup>

Entre els contactes que es van poder establir Jaume Ferrer i Pere Garcia de Benavarri, dels quals parlarem més endavant, destaquem un paral·lel que pot aportar informació sobre la qüestió. El trobem en el sant Miquel del retaule de la Paeria, que clarament es troba connectat amb el que apareix en un carrer lateral de retaule procedent de l'església de l'Ametlla de Segarra, obra atribuïda a Pere Garcia avui conservada al Museu Episcopal de Vic (inv. 869).<sup>48</sup> Garcia va repetir el model en una obra més tardana, de cap a 1475-1485, el Sant Miquel de l'antiga col·lecció Campmany (castell de Santa Florentina, Canet de Mar), avui al Museu de Saragossa,<sup>49</sup> i també en un dels compartiments del retaule de Sant Joan del Mercat de Lleida (ca. 1473-1482), tot i que en aquest cas va introduir algunes variants.<sup>50</sup> Tot sembla indicar que de les obres citades, la més antiga és el retaule de la Paeria, que s'acostuma a datar entre 1445 i 1455 —depenent dels especialistes—, mentre que de les relacionades amb Garcia, la més primerenca seria el sant Miquel de l'Ametlla de Segarra, executat cap a 1459-1460.<sup>51</sup> Hem de deduir, per tant, que Garcia va poder tenir accés al model a través de Jaume Ferrer.

<sup>47</sup> Per al desaparegut retaule dels franciscans de Barbastre vegeu VELASCO GONZÁLEZ, A., "Pere García de Benavarri y el retablo mayor del convento de San Francisco de Barbastro", *Locus Amoenus*, 6 (2002-2003), p. 75-89. Noves consideracions sobre l'obra a VELASCO GONZÁLEZ, A., *Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarri i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida*, Lleida, 2012, p. 28-30.

<sup>48</sup> Els lligams entre ambdues obres fou assenyalat per RUIZ I QUESADA, F., "El panorama artístic a Lleida", *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, 2005, p. 303.

<sup>49</sup> Aquest compartiment pertanyia al mateix conjunt que un sant Pelai que també es conservava a la mateixa col·lecció. Totes dues obres es van subhastar a Barcelona el 28 maig de 2009 (*Balclis. Subasta Mayo*, Barcelona, 2009, p. 113, cat. 1357), i foren adquirides per Govern d'Aragó, que les ha dipositat al Museu de Saragossa. La taula central del retaule del qual van formar part, amb la Mare de Déu, el Nen i el Àngels, es conservava en una col·lecció particular de Barcelona amb data de 2011. Vegeu GUDIOL RICART, J. & ALCOLEA BLANCH, S., *Pintura Gòtica Catalana*, Barcelona, 1986, p. 193, cat. 605.

<sup>50</sup> VELASCO GONZÁLEZ, A., *Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarri i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida*, Lleida, 2012, p. 124.

<sup>51</sup> RUIZ I QUESADA, F., "El panorama artístic a Lleida", *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, 2005, p. 303. La cronologia del retaule de l'Ametlla de Segarra l'establim a partir d'un conjunt proper executat pel mateix pintor, el retaule del convent de dominics de Cervera, del qual Garcia va rebre a l'octubre de 1460 els 53 florins que se li devien per la seva realització. Publica el document LLOBET PORTELLA, J. M., "Més precisions sobre el retaule gòtic de la Mare de Déu i Sant Vicenç Ferrer de l'església de Sant Domènec de Cervera", *Urtx. Revista Cultural de l'Urgell*, 27 (2013), p. 157-161.



**Jaume Ferrer.**

**Retaule de la Paeria (detall). Paeria de Lleida**

**Pere Garcia de Benavarri.**

**Taula de Sant Miquel de l'Ametlla de Segarra (detall). Museu Episcopal de Vic.**

Més enllà del lligam evident que hi ha entre el sant Miquel de l'Ametlla de Segarra i el del príncep dels àngels del retaule de la Paeria, algunes característiques iconogràfiques de la primera pintura palesen una continuïtat al retaule de Santa Clara i santa Caterina de la catedral de Barcelona, conjunt que Pere Garcia de Benavarri va dur a terme en el decurs de la seva estada barcelonina al capdavant de l'obrador pòstum de Bernat Martorell (1456-1460).<sup>52</sup> En referim, per exemple, a la corona vegetal que ostenta l'arcàngel i la que, sense flors, du Jesús a l'escena de les Noces de santa Caterina.

<sup>52</sup> Sobre aquest retaule i la seva promotora vegeu MOLINA FIGUERAS, J., *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Murcia, 1999, p. 39-40; RUIZ I QUESADA, F., "La taula de la mort de sant Baldiri de Lluís Dalmau: confirmació de l'autoria i de l'origen santboià de l'obra", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XIV (2000), p. 142 i ss.; VALERO MOLINA, J., "Sança Ximenes de Cabrera i la capella de santa Clara i santa Caterina de la catedral de Barcelona", *Locus Amoenus*, 8 (2007), p. 47-66; MACÍAS, G., "Devoció i mort a mitjans del segle XV. Retaules per a capelles funeràries", Alcoy, R.; Beseran, P. (eds.), *Imatges indiscretes. Art i devoció a l'edat mitjana*. Barcelona, 2011, p. 133-144.





**Pere Garcia de Benavari.**

**Taula de Sant Miquel de l'Ametlla de Segarra (detall). Museu Episcopal de Vic**

**Pere Garcia de Benavari.**

**Retaule de Santa Clara i santa Caterina (detall). Catedral de Barcelona**

Aquest tipus d'icones i la datació de la taula de la Mare de Déu de Bellcaire l'any 1450 (MNAC, inv. 15817), tal vegada, podrien esdevenir un ressò de l'arribada de Jaume Huguet a Tarragona, des de València, a l'entorn de 1446.<sup>53</sup> Impregnat de les novetats aportades a la Ciutat del Túria per pintors com Allynbrood i Jacomart, l'èxit d'Huguet arribà fins a Vallmoll i Arbeca, localitat situada entre Lleida i Cervera, per a la qual finalment no va treballar, arran del seu trasllat a Barcelona (1448). Portem a col·lació aquesta trama artística per detalls com el de la corona floral que duen els dos personatges de les obres esmentades que Garcia, un element que reapareix en diverses obres valencianes més o menys contemporànies.<sup>54</sup> I, molt especialment, per les coincidències entre la Mare de Déu de Bellcaire i la taula de la Mare de Déu d'Albocàsser (MNAC inv. 64103), obra d'autoria debatuda —que en alguna ocasió ha estat apropada a la mà de Jacomart—, força emparentada amb la Verge de Vallmoll (MNAC inv. 64066), pintada per Jaume Huguet.<sup>55</sup> En l'acarament que es proposa entre

<sup>53</sup> Quant al període tarragoní de Jaume Huguet (1446-1448), marcat per la col·laboració amb Jaume Mateu (1445) i els vincles familiars amb Villahermosa del Rio, vegeu PABELL I TARDIU, J., "Coneixement de Jaume Huguet a partir de la documentació", *Jaume Huguet. 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 22-31; FERRÉ PUERTO, J., "Presència de Jaume Huguet a València. Novetats sobre la formació artística del pintor", *Ars Longa*, 12 (2003), p. 27-32 i RUIZ I QUESADA, F., "Jaume Huguet. La Anunciación", *Espais de Llum (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, València, 2008, p. 282-285.

<sup>54</sup> Una d'elles és el retaule de santa Anna de la col·legiata de Xàtiva (1452), on el veiem en un dels arcàngels del compartiment central. Sobre aquesta qüestió vegeu VELASCO GONZÁLEZ, A., "Sant Miquel i fragment de la Llegenda del Mont Gargà", *Patrimoni dispers. L'esplendor medieval a la Segarra*, Cervera, 2007, p. 54-59. Sobre el conjunt de Xàtiva vegeu GONZÁLEZ BALDOVÍ, M., "Joan Reixac o Pere Joan Reixac. Santa Anna, la Mare de Déu i el Nen", *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, 2003, p. 214-219.

<sup>55</sup> Pel que fa a la taula d'Albocàsser i la seva atribució a Jacomart, vegeu MONTOLÍO TORÁN, D., "Mestre de la Porciúncula: Jaume Baço, àlies Jacomart (?)"; RUIZ I QUESADA, F., "Joan Reixac. Visitació de Maria", *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, 2003, p. 208-213 i 226-231 i RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLÍO TORÁN, D., "De



la pintures de Bellcaire i Albocàsser, destaca el plantejament de l'àngel que apropa el plat fruiter a Maria —en tots dos casos obra de Manises— i l'ornamentació floral que du al cap, de característiques semblants a les corones que, anys més tard, Pere Garcia representarà a l'Ametlla de Segarra i Barcelona.



**Pere Garcia de Benavari.**  
Taula de la Mare de Déu de  
Bellcaire d'Urgell (detall).  
MNAC, Barcelona

**Mestre de la Porciúncula  
(Jacomart?).**

**Detall de la taula de la Mare  
de Déu de la Porciúncula  
d'Albocàsser (Castelló).**  
MNAC, Barcelona

Més enllà d'aquests contactes del mestre de Benavari amb la pintura valenciana i catalana d'influència septentrional, Jaume Ferrer va ser un dels artistes de la Corona d'Aragó que més aviat va introduir les pautes flamenques dins el repertori formal de les seves obres, un aspecte que esdevé un dels trets més característics de tot el període creatiu de l'artista.<sup>56</sup> És molt possible que aquest contacte primerenc de Ferrer amb el llenguatge septentrional acabés incidint en l'obra de Garcia. Ho veurem més endavant, en el model que el de Benavari va emprar per executar el Nen de la taula signada de Bellcaire d'Urgell, clarament derivat de Robert Campin, i que va poder conèixer a través de Ferrer.

La valencianitat de la pintura de Jaume Ferrer podria esdevenir el coixí sobre el qual recolzar aquesta proposta, i s'emmarcaria en l'interessant flux de models i artistes entre Catalunya i València durant els anys trenta i quaranta del segle XV. Les propostes formals que porten a considerar l'ascendent valencià de la pintura ferreriana, segurament cal analitzar-los en paral·lel als orígens familiars de l'altre gran mestre de l'internacional a Lleida, Pere Teixidor; o fins i tot, al costat de detalls més anecdòtics com el fet que el 1454 un Jaume Ferrer, de qui no s'especifica l'ofici ni la residència, aparegui a Barcelona al costat de Jaume Vergós I, un fill del qual va consolidar el seu aprenentatge al taller valencià de Jacomart, entre els anys 1448 i 1450.<sup>57</sup> Dins aquest mateix àmbit creatiu s'ha d'esmentar Joan Reixach, pintor que també ofereix un singular ventall de possibilitats a l'hora d'apropar-nos a Pere Garcia de Benavari.

pintura medieval valenciana”, *Espais de Llum*, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009), València, 2008, p. 154-157.

<sup>56</sup> Vegeu PUIG, I., *Jaume Ferrer. Pintor de la Paeria de Lleida*, Lleida, 2005, p. 37-44.

<sup>57</sup> Vegeu GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., “Un nuevo contrato de Jacomart: el retablo de la iglesia parroquial de Museros”, *Archivo de Arte Valenciano*, LXXV (1994), p. 20-24.

En la dècada del anys trenta del segle XV, la pintura catalana del gòtic internacional va optar progressivament pels models d'origen flamenc, arran de l'èxit aclaparador de l'ars nova o realisme flamenc. L'encís d'Alfons el Magnànim cap a les noves propostes septentrionals i la pintura dels van Eyck van motivar que la Corona financés el viatge del pintor valencià Lluís Dalmau a Flandes amb una assignació de 100 florins, el setembre del 1431. Si bé aquesta quantitat no permet saber quant de temps es va perllongar l'estada de Dalmau a Flandes, les dates en què es dugué a terme donen a conèixer que Dalmau va veure el políptic de l'Adoració de l'Anyell Místic.<sup>58</sup> El retaule de la Mare de Déu dels Consellers, obra pintada per Dalmau i conservada al MNAC, palesa la incidència dels van Eyck i va esdevenir un referent en la pintura de Jaume Ferrer a l'hora de pintar la taula central del retaule de la Paeria de Lleida.

Una altra via d'entrada de l'influx flamenc a l'obra de Ferrer, alternativa a l'art de Dalmau, es va poder produir a través de la il·luminació de manuscrits i la presència a la capital del Segre de Rafael Destorrents, a partir de l'any 1419. Amic de Bernat Martorell, Destorrents va ser l'il·luminador de manuscrits més important a Catalunya i també pintor.<sup>59</sup> Com a miniaturista, l'obra cabdal és el Missal de Santa Eulàlia, còdex que confirma fins a quin punt l'artista va saber assimilar les novetats aportades pels tallers de París. Aquesta connexió i el seu virtuosisme prodigiós de Destorrents poden ser promotors dels aspectes més innovadors del retaule de la Mare de Déu de Verdú (MEV), realitzat per Jaume Ferrer entre els anys 1434 i 1436.

Sense deixar de banda els postulats més peculiars de l'internacional, sembla que foren els models gestats per Robert Campin (antic Mestre de Flémalle) els que més van influir en l'obra de Jaume Ferrer. En observar obres com el tríptic Mérode del Metropolitan Museum de Nova York (ca. 1422) o la taula de Santa Bàrbara del Museo del Prado de Madrid (1438), entre d'altres, és fàcil distingir el rentamans, la tovallola, l'atuell de cristall —de base ampla i coll estret—, els llibres i el papir que penja, així com el ciri apagat.<sup>60</sup> Com veurem, tot aquest repertori forma part de l'Anunciació de Peralta de la Sal i la ressonància creativa de Campin allarga la seva incidència en observar la representació del Nen Jesús en diverses pintures de Jaume Ferrer i de Pere Garcia.

---

<sup>58</sup> Aquest esplèndid conjunt —encarregat a Hubert van Eyck cap al 1424-25 i continuat per Jan van Eyck fins el 1432, arran del traspàs del seu germà el 1426—, fou exposat a Bruges fins el 26 de maig de 1432. En aquesta data fou traslladat a la capella funerària de Joost Vijd i la seva esposa a l'església de Sant Joan de Gant. El retaule de la Mare de Déu dels Consellers, emplaçat originàriament a la capella de la Casa de la Ciutat de Barcelona, també ha estat comparat amb altres obres pintades per Jan van Eyck amb posterioritat, com la Mare de Déu van der Paele del Groeningemuseum de Bruges, obra finalitzada el 1436, fet que podria fer pensar que l'estada de Dalmau a Flandes s'allargà fins a aquestes dates. Una prova versemblant d'aquesta darrera possibilitat ve donada per les anàlisis dels pigments del retaule de la Mare de Déu dels Consellers, el resultat de les quals podrien arribar a integrar Dalmau en l'obrador de Jan van Eyck. Vegeu SALVADÓ, N., BUTÍ, S., RUIZ I QUESADA, F., EMERICH, H., PRADELL, T., "La Mare de Déu dels Consellers de Lluís Dalmau. Una nova tècnica per a una obra singular", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 9 (2008), p. 43-61.

<sup>59</sup> Pel que fa a la faceta com a pintor de Rafael Destorrents, fa uns anys li va ser atribuïda una magnífica taula de la Mare de Déu de la Humilitat que es conserva al Museu Diocesà de Barcelona i que es pot datar dins l'estada a Lleida de l'artista (ca. 1430) (Museu Diocesà de Barcelona, inv. 12). Vegeu RUIZ I QUESADA, F., "Barcelona entre l'internacional i les primeres influències flamenques", *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, 2005, p. 223-224.

<sup>60</sup> També cal afegir la taula de l'Anunciació del Museo del Prado de Madrid, obra pintada per Jacques Daret, deixeble de Robert Campin.

Aquesta qüestió també afecta a la pintura de Joan Reixach, tot establint-se una via de diàleg que també abraça d'altres continguts.<sup>61</sup>



**Taller de Jaume Ferrer.**

**Detall de l'Anunciació del retaule de la Mare de Déu de Peralta de la Sal (Osca). The Cleveland Museum of Art (Ohio, EUA)**

**Robert Campin.**

**Triptic de Mérode (detall). The Metropolitan Museum of Art, The cloisters Collection (Nova York, EUA)**

**Robert Campin.**

**Taula de Santa Bàrbara (detall). Museo del Prado, Madrid**

Pel que fa a Pere Garcia de Benavarri, també advertim el ressò de l'art de Robert Campin, en la posició del Nen de la taula signada de Belcaire d'Urgell, que mostra múltiples concomitàncies amb el de l'Epifania del retaule d'Alcover. Tots dos pintors presenten al Nen en una posició molt peculiar, ajagut entre el mantell de la Mare, beneït amb la mà dreta i amb les cames creuades. Aquest darrer detall és el que acaba d'agermanar ambdues composicions, atès que es fa passar la cama dreta per sota de l'esquerra generant una solució que podem qualificar d'arquetípica.

Les característiques d'aquesta representació de Jesús-Nen ja van ser advertides per Francesc Ruiz i David Montolio en retrobar-les en una obra de col·lecció particular atribuïda a Joan Reixach, en què veiem que el Nen adopta una postura similar, beneït de forma anàloga, i fa també l'intent de creuar les cames, tot i que això no s'acaba de produir. La detecció del lligam va servir als esmentats especialistes per associar aquest tipus de representació del Nen, tan peculiar i característica, als models de Campin.<sup>62</sup> En aquest sentit, la posició longitudinal de la meitat inferior del cos del Nen —de forma molt més acusada, cal dir-ho— és un dels trets que retrobem en certes obres del mestre flamenc i del seu entorn, com per exemple, sengles representacions de la Mare de Déu i

<sup>61</sup> Vegeu RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLÍO TORÁN, D., "Joan Reixach. San Salvador", *Espais de Llum*, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009), València, 2008, p. 286-288.

<sup>62</sup> El paral·lelisme entre les obres de Garcia, Ferrer i la de Reixach, així com la relació amb els models de Robert Campin, s'assenyalen a RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLÍO, D., "San Salvador", *Espais de Llum. La llum de les imatges*, València, 2008, p. 288. Vegeu una reproducció de l'obra de Reixach a RUIZ I QUESADA, F., "Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña", Lacarra, M. C. (coord.), *La pintura gòtica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Saragossa, 2007, p. 296, fig. 28.





**Pere Garcia de Benavari.**

**Detall de la taula de la Mare de Déu de Bellcaire d'Urgell. MNAC, Barcelona**

**Jaume Ferrer.**

**Detall de la taula de l'Epifania del retaule de la Mare de Déu d'Alcover (Tarragona). Museu Diocesà de Tarragona**

En aquests casos Jesús no creua les cames, però sí que ho fa en un dibuix del Museu del Louvre —amb alguna altra versió conservada—,<sup>64</sup> on veiem que allarga la mà per tocar la rosa que sosté Maria, un gest del qual deriva la benedicció que efectua en les obres de Ferrer i Garcia. Aquest allargament del braç també el trobem a la taula del Musée de la Chartreuse de Douai (França), que es una còpia de Campin derivada d'un original perdut del mestre.<sup>65</sup>

<sup>63</sup> Per a aquestes dues obres vegeu THÜRLEMANN, F., *Robert Campin: a monographic study with critical catalogue*, Munic, 2002, núm. III.F.3 i I.13, respectivament.

<sup>64</sup> CHÂTELET, A., *Robert Campin. Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Anvers, 1996, p. 303; NYS, L., "À propos d'un dessin attribué au Maître de Flémalle, conservé au Musée du Louvre à Paris", *Liber Amicorum Raphaël de Smedt. 2. Artium Historia*, Lovaina, 2001, p. 47-61.

<sup>65</sup> HECK, CH., *Collections du Nord-Pas-de-Calais: la peinture de Flandre et de France du nord au XVe et au début du XVIe siècle, (Répertoire des peintures flamandes des quinzième et seizième siècles, 5)*, Brussel·les, 2005, vol. II, núm. 47. En terres hispanes es conserven dues còpies de l'obra de Douai, una a la col·lecció de Manuel La Rosa (Madrid), i l'altra al Museu d'Osca (BERMEJO, E., *La pintura de los primitivos flamencos en España*, Madrid, 1980, vol. I, p. 89-91, figs. 46-49). La del museu aragonès va ingressar a la institució el 1873 a través del llegat de Valentín Carderera, que cal suposar que la va adquirir en algun monestir o església de l'Aragó, ja que gairebé totes les obres que va aplegar a la seva col·lecció procedien d'aquest territori i varen ser adquirides directament als llocs d'origen (ARANA, I., "Valentín Carderera: comisionado, académico y coleccionista", Socias, I. [ed.], *Conflictos bèl·lics, espoliacions, col·leccions*, Barcelona, 2009, p. 87-115; VELASCO GONZÁLEZ, A. "L'exposició retrospectiva de Barcelona de 1867 i els inicis del col·leccionisme de pintura gòtica a Catalunya", *Lambard*.





**Jaume Ferrer.**

**Detall de la taula de l'Epifania del retaule de la Mare de Déu d'Alcover (Tarragona). Museu Diocesà de Tarragona**

**Taller de Robert Campin.**

**Taula de la Mare de Déu. Musée de la Chartreuse de Douai (França)**

**Atribuït a Robert Campin.**

**Dibuix de la Mare de Déu amb sant Jaume i santa Caterina presentant una família (detall, foto girada). Musée du Louvre, Paris**



**Taller de Robert Campin.**

**Taula de l'Adoració dels Mags (detall). Staatliche Museum Preussischer Kulturbesitz, Berlin**

**Jaume Ferrer.**

**Detall de la taula de l'Adoració dels Mags del retaule de la Mare de Déu de Verdú (Lleida). Museu Episcopal de Vic**

**Blasco de Grañén i taller.**

**Detall de la taula de l'Adoració dels Mags (detall) del retaule major d'Anento. Església parroquial d'Anento (Saragossa)**

A aquestes concomitàncies, cal afegir d'altres que, aïllades, només tindrien un valor puntual, però que a l'obra de Ferrer s'afegeixen a la llista dels deutes que ja han estat comentats. Així doncs, destaquem la proximitat entre la magnífica joia d'orfebreria —

---

*Estudis d'art medieval*, XXII [2012], p. 17-19). El detall no deixa de ser interessant, ja que això demostra que el model de Campin va arribar a l'Aragó a través d'obres importades que, ja al segle XV, van instal·lar-se en esglésies del territori, a la vegada que va difondre's a partir de recreacions de pintors locals.

amb forma de reliquiari translúcid al receptacle central—<sup>66</sup> que acull un dels obsequis fets a Jesús, a l'Adoració dels Mags del taller de Robert Campin que es conserva a la Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz de Berlin,<sup>67</sup> i la que apareix representada a l'escena de l'Epifania del retaule de Verdú (1434-1436). A més, també cal tenir present la que apareix a l'escena de l'Epifania del retaule major de l'església parroquial d'Anento (Saragossa), pintat per Blasco de Grañén.<sup>68</sup>

A excepció de Peralta de la Sal, les gerres amb liris que Ferrer va incorporar dins la seva producció també simpatitzen amb l'art de Campin. Per exemple, a l'Anunciació Mérode o a l'escena de la Salutació del Museo del Prado, ambdues de Campin, apareix decorada la gerra amb motius vegetals de caire florentí, ornamentació que, probablement en clau valenciana, és propera a la que hi ha a les escenes de l'Anunciació dels retaules de Verdú i de la Paeria.

L'obra dels alfars de Manises va gaudir d'una rebuda important a les pintures d'influència flamenca pintades a la Corona d'Aragó a partir del 1450, i Pere Garcia de Benavarri mateix la va tenir present a la taula de la Mare de Déu de Belcaire del MNAC. Tanmateix, en parlar del retaule de Verdú cal tenir present el caràcter innovador d'aquest repertori, atès que va ser pintat entre els anys 1434 i 1436. En el camp de la il·luminació de manuscrits i en dates properes, Bernat Martorell va decorar amb un patró pròxim la gerra de l'Anunciació del *Salteri ferial i llibre d'hores* (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, ms. A-398). En aquesta miniatura, la solució del mòdul arquitectònic central de la cambra de Maria no és gaire distant del que apareix a l'Anunciació de Verdú, coincidència que, novament, podria ser raonada per la presència de Destorrents a Lleida i l'amistat entre aquest creador i Bernat Martorell. D'altres objectes, com el petit canelobre de caire alemany que apareix dins l'escriptori de Maria al retaule de la Paeria, també forma part de l'Anunciació conservada als Musées royaux des Beaux-Arts de Brussel·les (ca 1422 ?), obra del cercle de Campin que ha estat atribuïda a Jacques Daret, per Châtelet.<sup>69</sup>

Pel que fa a la taula de la de l'Adoració dels pastors de Peralta de la Sal, la imatge de la Mare de Déu i el Nen Jesús segueix de prop el model fixat a l'hora de representar la visió de santa Brígida de Suècia. Amb precedents coneguts com la taula de la Nativitat de Niccolò di Tomaso, pintada anys abans de la canonització de Brígida (1391),<sup>70</sup> la composició del retaule franjolí simpatitza amb l'art de Campin i de Daret a través

<sup>66</sup> Un exemple d'aquest tipus de reliquiari fou el que va oferir el mariscal Boucicaut a l'església de Sainte-Catherine-de-Fierbois (Indre-et-Loire), cap a l'any 1415. Vegeu CHÂTELET, A., *L'âge d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI et les Heures du Maréchal Boucicaut*, Dijon, 2000, p. 212-213, fig. 11.

<sup>67</sup> Vegeu una reproducció de la taula berlinesa a CHÂTELET, A., *Robert Campin. Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Anvers, 1996, p. 166.

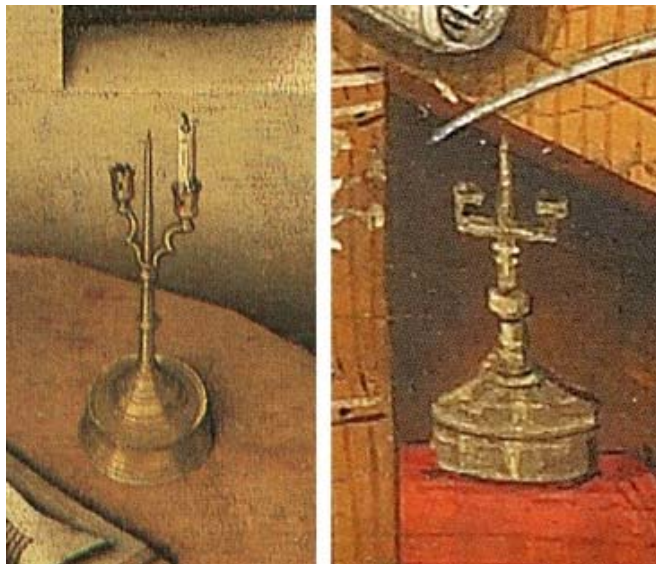
<sup>68</sup> LACARRA DUCAY, M. C., *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Saragossa, 2004, p. 132. La presència dels escuts dels arquebisbes de Saragossa Francesc Climent Sapera (1415-1419 i 1429) i Dalmau de Mur (1431-1456), en el guardapols del retaule, semblen situar l'execució d'aquest magnífic conjunt pictòric en un primer període dels anys trenta del segle XV.

<sup>69</sup> El tipus de canelobre que trobem al retaule de la Paeria amb base troncopiramidal, braços rectes i nus central remet directament a produccions quatrecentistes de l'entorn germànic. Vegeu, per exemple, DEXEL, T., *Gebrauchsgerattypen Band II: Das Metallgerat Mitteleuropas vom Spätmittelalter bis ins 19 Jahrhundert*, Munich, 1981, p. 389, fig. 667; HOOS, H., *Kerzenleuchter aus acht Jahrhunderten*, Frankfurt am Main, 1987, p. 110; LOCKNER, H. P., *Messing: ein Handbuch über Messinggerät des 15.-17. Jahrhunderts*, Munich, 1982, p. 169.

<sup>70</sup> YARZA, J., "Jaume Ferrer. Epifania i Adoració del Nen", *La Seu Vella de Lleida. La Catedral, els promotors, els artistes. S. XIII a S. XV*, Barcelona, 1991, p. 66-68.

d'obres com l'Adoració dels pastors del Musée des Beaux-Arts de Dijon o la Nativitat de la Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid.<sup>71</sup>

L'obra de Jan van Eyck, lògicament, també va incidir en la creativitat de Jaume Ferrer, però és molt més profunda la de Robert Campin, com ja hem tingut ocasió d'analitzar a partir de diferents exemples concrets. Amb tot, la influència d'aquest artista no li va arribar des de València ni Barcelona, llocs on triomfà el paradigma d'arrel eyckia.



**Atribuït a Jacques Daret.**  
**Taula de l'Anunciació (detall).** Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussel·les  
**Taller de Jaume Ferrer.**  
**Detall de l'Anunciació del retaule de la Paeria de Lleida**

La pintura saragossana, de Blasco de Grañén, i la lleidatana, representada per Jaume Ferrer i l'autor del retaule d'Albatàrrec (Pere Teixidor o Jaume Ferrer I), varen mantenir un diàleg continu en què també s'incorporà Pere Garcia de Benavarri, antic membre de l'obra de Grañén. Com ja hem destacat, els bescanvis i permutes entre aquests artistes van originar un bon nombre de punts de trobada. En relació amb els intercanvis, i ja en el final de la carrera de Jaume Ferrer, cal destacar la Crucifixió del retaule de la Mare de Déu d'Alcover (1457), composició en què apareix el mateix soldat que forma part del Calvari de la col·lecció Bauzá, pintat per Luís Allynbrood, i que va ser modelat per Jaume Huguet en el desaparegut retaule de Sant Antoni Abat de Barcelona (1454).<sup>72</sup> A aquest punt de trobada també cal afegir la figuració dels patges negres pintats per Ferrer a l'escena de l'Epifania del retaule de la Verge de Verdú (1434-1436), el que apareix en el retaule de l'Epifania atribuït a Jaume Huguet del Museu Episcopal de Vic (inv. 817), el del compartiment central del retaule del Conestable de Jaume Huguet (1464-1465), i el del rei del retaule de l'Epifania de Rubiols de Mora, pintat per Joan Reixac el 1469.

<sup>71</sup> CHÂTELET, A., *Robert Campin. Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Anvers, 1996, p. 130 i 174. Aquestes propostes van incidir en l'art del gravat de la mà d'artistes com el Mestre E.S. i encara són vigents a la taula de la Vida de Sant Josep de la Sint-Catharinakerk d'Hoogstraten. Vegeu Ibídem p. 279 i 198, respectivament.

<sup>72</sup> La connexió entre el Calvari d'Huguet i el d'Allynbrood va ser assenyalada per FERRE PUERTO, J., "Presència de Jaume Huguet a València. Novetats sobre la formació artística del pintor", *Ars Longa*, 12 (2003), p. 27-32. Partint d'aquest paral·lel, I. Puig va associar el d'Alcover amb l'executat per Jaume Huguet. Vegeu PUIG, I., *Jaume Ferrer. Pintor de la Paeria de Lleida*, Lleida, 2005, p. 244, fig. 76-78.



Tant des del vessant internacional com també des de la flamenquitzant que ara ens ocupa, un altre artista que mostra força punts de contacte tant amb l'obra de Jaume Ferrer com la de Blasco de Grañén fou el pintor valencià Jaume Mateu, creador que també conreà la il·luminació de manuscrits.<sup>73</sup> No sabem si varen contactar, però el cert és que el vessant creatiu valencià incideix en el decurs de la trajectòria artística de Jaume Ferrer.<sup>74</sup> En aquest sentit, destaquem les concomitàncies que es donen entre la taula central del retaule de Sant Jeroni, sant Martí i sant Sebastià, conservat al MNAC (inv. 114742-114745), de Jaume Ferrer,<sup>75</sup> i la que presideix el retaule de Sant Jeroni del Museu Catedralici de Sogorb, atribuït a Mateu. Més enllà dels llibres representats, ens referim a detalls com el paper escrit i enganxat amb lacre a la paret —també present a la taula de l'Anunciació de Vallmoll pintada per Jaume Huguet i conservada al Museu diocesà de Tarragona, inv. 2953—, les ulleres, un segon paper adherit a l'escriptori, i el *paternóster* que reflecteix la seva ombra sobre la paret.<sup>76</sup>

Existeix un segon vincle a remarcar entre els retaules esmentats de Ferrer i Mateu, el paral·lelisme compositiu que ofereix l'escena de l'ase i la caravana de mercaders que forma part de la predel·la del retaule de Ferrer —conservada a la col·lecció d'Ibercaja a Saragossa—, i l'escena homònima que trobem al retaule de Sant Jeroni de Sogorb.<sup>77</sup>

<sup>73</sup> Quant als contactes entre la primera producció artística de Blasco de Grañén, representada per pintures com el retaule d'Anento, i la de Jaume Mateu, a través d'obres com el retaule de la Mare de Déu, sant Martí i santa Àgata de Xèrica o una taula de Sant Blai de l'ermita dedicada a aquest benaurat a Borriana, vegeu RUIZ I QUESADA, F., "Sant Blai gloriós", *Espais de Llum, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, València, 2008, p. 256-261 i RUIZ I QUESADA, F., "L'art del 1400 i els pintors del bisbat de Tortosa", *Retrotabulum* 6 (12/2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link actiu a l'abril de 2013).

<sup>74</sup> Recentment s'ha proposat que la formació de Ferrer va poder tenir lloc a la capital valenciana, primer en el darrer taller de Pere Nicolau, on pintava Jaume Mateu, i més tard en el d'aquest darrer creador. Vegeu RUIZ I QUESADA, F., "L'art del 1400 i els pintors del bisbat de Tortosa", *Retrotabulum* 6 (12/2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link actiu a l'abril de 2013). Tampoc podem oblidar que a l'entorn del 1440 apareix a Barcelona un pintor de nom Jaume Mateu, "habitant Barchinone", que pot ser l'artista homònim que pintava a València. El trasllat des de la ciutat del Túria en aquestes dates podria estar relacionat amb el fet que el 1438 Jaume Mateu nomenés procurador seu el notari Bernat Martí a València, i també amb la manca de notícies seves en aquesta ciutat fins el 1442. D'altra banda, sabem que Jaume Huguet viatjà a València i col·laborà amb Jaume Mateu en un retaule encarregat pel cavaller d'Elx Pere Fernández per a aquesta vila (1445) i també tenim notícia de la relació entre Jaume Ferrer i Jaume Vergós I (1454) —si és que el Jaume Ferrer documentat a Barcelona en aquesta data és el lleidatà—, el fill del qual consolidà el seu aprenentatge a l'obrador valencià de Jacomart, entre els anys 1448 i 1450. Vegeu FERRE PUERTO, J., "Presència de Jaume Huguet a València. Novetats sobre la formació artística del pintor", *Ars Longa*, 12 (2003), p. 27-32 i GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., "Un nuevo contrato de Jacomart: el retablo de la iglesia parroquial de Museros", *Archivo de Arte Valenciano*, 1994 (LXXV), p. 20-24. Finalment i com ja ha estat comentat, és notori que el retorn a Barcelona d'Huguet (1448) va implicar la importació de models gestats a València que degueren incidir en el panorama artístic català.

<sup>75</sup> ALCOY I PEDRÓS, R., "Taller de Jaume Ferrer y Pere Teixidor. San Jerónimo", *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, p. 169-174.

<sup>76</sup> RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D., "Retablo de San Valero", *Espais de Llum, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, València, 2008, p. 250-255. Alguns aspectes del conjunt de Vallmoll, com l'escriptori de l'escena de l'Anunciació, entre altres, tenen com a principal referent el retaule de l'Epifania del Museu Episcopal de Vic, obra que ha estat situada en la primera etapa creativa de Jaume Huguet.

<sup>77</sup> SARALEGUI, L., "Restos de retablos descabalados", *Museum*, VII, 10 (1928), p. 362-365; LACARRA DUCAY, M. C., "La piedad flanqueada por cuatro escenas de la leyenda de san Jerónimo", *Aragón, Reino y Corona*, Madrid, 2000, p. 485-486; MARTINO ALBA, P., "El retablo de san Jerónimo, de Jaume Mateu en la catedral de Segorbe (Castellón)", *Cuadernos de arte e iconografía*, X, 19 (2001), p. 59-74.





**Jaume Ferrer.**  
**Predel·la del retaule de Sant Jeroni, sant Martí i sant Sebastià (detall).** Col·lecció d'Ibercaja (Saragossa)

**Atribuït a Jaume Mateu.**  
**Retaule de Sant Jeroni (detall).** Museu catedralici de Sogorb (Castelló)

Si resseguim el fil conductor cap al vessant internacional de Jaume Mateu, d'altres pintures d'aquest artista també van poder incidir en alguns dels models flamenquitzants que foren gestats tant per Ferrer com per Blasco de Grañén. Quant al pintor de Lleida, un dels eixos de connexió es pot advertir a través de la proximitat que hi ha entre la representació del sant Martí del mateix retaule de Sant Jeroni del MNAC, i la del desaparegut retaule de la Mare de Déu, sant Martí i santa Àgata de Xèrica, atribuït a Jaume Mateu.



**Jaume Ferrer.**  
**Retaule de Sant Jeroni, sant Martí i sant Sebastià (detall).** MNAC, Barcelona

**Atribuït a Jaume Mateu.**  
**Detall del retaule de la Mare de Déu, sant Martí i santa Àgata de Xèrica (Castelló).**

Malgrat que hi ha una distància de més de vint-i-cinc anys entre ambdues imatges i sense tenir en compte les diferències estilístiques, pensem que no cal insistir gaire a l'hora de valorar els importants punts d'enllaç que són presents. Sense oblidar la figura del pobre, la representació del cavall, així com la forma en què l'animal gira el cap i aixeca la pota davantera, l'emplaçament de l'espasa, el luxe de l'acabament de les sobremànigues del sant, més curtes, i la capa només visible a l'espatlla dreta, són testimonis que donen fe d'un diàleg que ens remet, així mateix, al paradigma creatiu de Blasco de Grañén. Ens referim a diferents representacions pintades per l'artista aragonès i el seu obrador dedicades a Sant Martí, una de les quals ha estat documentada en l'any 1445, fa pocs anys.<sup>78</sup> El mateix model va ser emprat per Blasco de Grañén en un sant Julià de l'antiga col·lecció Weibel de Madrid i, també, al compartiment central del retaule de l'ermita de San Martín de Riglos (MNAC, inv. 4352).<sup>79</sup> Curiosament, el darrer és un conjunt en què s'ha volgut veure la mà de Pere Garcia de Benavarri en alguns compartiments,<sup>80</sup> i això el converteix en una possible evidència física de la col·laboració entre tots dos artistes, la qual se suposava a partir dels documents.



**Taller de Blasco de Grañén.  
Taula de sant Martí (foto invertida). MNAC,  
Barcelona**

En resum, aquest model arquetípic de sant Martí que va circular per València i Aragó esdevé un element referencial per explicar no solament la seva difusió, sinó també l'entramat de relacions establert entre aquells que el van incorporar als seus repertoris. Primer, el trobem en la seva versió més antiga a València amb Jaume Mateu. Blasco de Grañén el va adoptar a través dels valencianismes que expliquen una part del seu llenguatge, i el va transmetre a un dels seus deixebles, Pere Garcia de Benavarri. Finalment, també el va emprar Jaume Ferrer, que segurament el va conèixer per la mateixa via valenciana que Grañén.

Dins aquest espai de convergència delimitat per Ferrer i Blasco de Grañén, i amb caràcter innovador, excel·leix la proximitat que hi ha entre els brocats d'algunes vestidures i, també, en el dibuix dels daurats representats al fons de les pintures. Es tracta de la gestació d'uns models vegetals, amb el motiu característic de la carxofa, que gaudiran de

<sup>78</sup> LACARRA DUCAY, M. C., "San Martín y el pobre, una nueva pintura de Blasco de Grañén de 1445", a Parrado del Olmo, J. M. & Gutiérrez Baños, F. (coords.), *Estudios de historia del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, 2009, p. 45-50

<sup>79</sup> Per a les relacions existents entre les tres obres vegeu RUIZ I QUESADA, F., "Maestro di Riglos. Annunciazione della morte e Dormizione della Vergine", *Bagliori del Medioevo: arte romanica e gotica dal Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Milà, 1999, p. 134-136. La filiació amb el taller de Blasco de Grañén va ser apuntada per primer cop a VELASCO GONZÁLEZ, A., "Revisant Pere Garcia de Benavarri. Noves precisions a l'etapa saragossana", *Locus Amoenus*, 8 (2005-2006), p. 94-95.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 94-95; VELASCO GONZÁLEZ, A., *Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarri i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida*, Lleida, 2012, p. 37-38.



molt èxit a la segona meitat del segle XV, per exemple, en obradors com el de Jaume Huguet.<sup>81</sup> Més enllà dels tallers d'Arràs, l'origen d'alguns d'aquests models resten vinculats a les sedes italianes teixides a Lucca, Venècia, Florència i Gènova, les quals tingueren una gran acceptació a les corts europees i van ser reproduïdes dins les composicions dels grans pintors flamencs.<sup>82</sup> La qualitat, textura i tonalitats de les sedes, assolides per aquests creadors a les seves pintures, va competir visualment amb els millors teixits d'importació. A la Corona d'Aragó, diverses ciutats van veure com s'establien sinèrgies entre pintors i artesans del sector tèxtil en la confecció de produccions en què s'empraven aquest tipus de teixits.



**Jaume Ferrer.**  
**Taula de sant Julià, procedent de la capella del palau episcopal d'Aspa. Museu de Lleida: diocesà i comarcal.**

En aquest sentit, a Lleida és important tenir present l'activitat documentada de Jaume Ferrer com a pintor de draps d'or, també denominats *imperials*, posada de relleu per Francesc Fité.<sup>83</sup> Tot i que aquesta faceta de Ferrer es podria remuntar als anys trenta, si tenim en compte la renovació que suposa la decoració dels teixits que apareixen en el retaule de Verdú, la primera notícia de l'artista en aquest àmbit és del 6 de març de 1444, moment en què “magistri Jacobi pictoris” fou contractat per pintar els extrems dels “pannos aureos aut sericos”, és a dir, els draps d'or i seda funeraris corresponents als membres del capítol de la catedral de Lleida. L'acompliment d'aquest encàrrec tenia com a referent un altre que Ferrer també havia pintat per l'“egregii militis domini Petri Decumbis”, encomanat pel capítol.<sup>84</sup> Aquesta relació degué propiciar l'encàrrec del magnífic Sant Julià procedent de la capella del palau episcopal d'Aspa.

<sup>81</sup> Pel que fa als models més sovintejats a la pintura valenciana del gòtic internacional, vegeu GÓMEZ FRECHINA, J., *El retaule de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad: Museo de Bellas Artes de Valencia*, València, 2004, p. 73-83.

<sup>82</sup> Vegeu el catàleg de l'exposició *L'art dels velluters: sederia valenciana dels segles XV-XVI*, València, 2011.

<sup>83</sup> FITÉ I LLEVOT, F., “Jaume Ferrer, pintor de la seu de Lleida, i la confecció de draps imperials”, *Locus Amoenus*, 8 (2005-2006), p. 67-80.

<sup>84</sup> Jaume Ferrer n'havia de posar el teixit de l'orla, la “vitela, filo et factura” prenent el drap esmentat com a referent per a les mides. Aquest mateix any, pintà també una bandera per a la catedral de Lleida, per hissar-la el dia de la festa de la dedicació del temple. Vegeu *Ibidem*, p. 67-80.



Destinats els brocats a embellir parets, draps d'honor i funerals, cobertes de llibre i vestits, entre d'altres, a l'obra de Jaume Ferrer excel·leix el del mantell de la Mare de Déu de la Paeria, teixit de luxe proper al de la capa pluvial de sant Donat a la taula de la Mare de Déu del canonge van der Paele, pintada per Jan van Eyck el 1436 i custodiada al Groeninge Museum de Bruges.<sup>85</sup> Un altre exemple proper al de Lleida, elaborat cap a 1450 i de probable elaboració florentina, el tenim en una capa de cor de seda i fil d'or que es conserva al Musée historique de Berna (inv. 22).<sup>86</sup>



**Dalmàtica (detall). Kantonales Museum Altes Zeughaus, Solothurn (Suïssa)**

**Jaume Ferrer.**

**Retaule de la Paeria (detall). Paeria de Lleida**

**Capa de cor de seda i fil d'or (detall). Musée historique de Berna**

Aquestes són només algunes de les concomitàncies que es van donar entre artistes actius als diversos territoris de l'antiga Corona d'Aragó, les quals, en ocasions venen donades per la difusió de models, però en unes altres es van produir pel coneixement directe entre els artistes i les seves obres. Una proposta que ha estat apuntada en aquest sentit té a veure amb l'imatger Pere Joan i la possible incidència de la seva obra en la definició de l'estil de Jaume Ferrer, arran de la coincidència de tots dos creadors a Verdú.<sup>87</sup>

<sup>85</sup> Aquesta capa reproduïx alguns patrons que formen part d'una dalmàtica duta a terme a Itàlia en el segon quart del segle XV, avui conservada a Kantonales Museum Altes Zeughaus de Solothurn (Suïssa) (inv. 1140), s'ha proposat vincular el teixit a Carles el Temerari, duc de Borgonya. Vegeu STAUFFER, A., "Dalmatique en velours de brocart rouge et bleu", *Charles le Téméraire (1443-1477). Splendeurs de la cour de Bourgogne*, Brussel·les, 2008, p. 235 i 237. El dibuix del brodat de la Mare de Déu de la Paeria és molt proper al que decorava el vestit de la donant i sant Lluís de Tolosa del retaule de sant Jordi, antigament atribuït a Jaume Huguet, i del qual el compartiment central amb sant Jordi i la Princesa es custodia al MNAC (inv. 15868). Conjunt polèmic pel que fa a l'autoria, es conservaven dues taules amb els donants al Kaiser Friedrich Museum de Berlín i van desaparèixer el 1945.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 235 i 236.

<sup>87</sup> ALCOY I PEDRÓS, R., "La bottega in fabula nella scuola pittoriaca di Lleida. Lavoro individuale e collettivo nelle officine catalane tardogotiche", Quintavalle, A. C. (ed.), *Medioevo: le officine*, Milà, 2010, p. 529-548. A l'igual que Pere Garcia de Benavarri, l'escultor Pere Joan també va treballar a Catalunya i Aragó. Autor dels retaules majors de les catedrals de Tarragona i Saragossa, va pactar, així mateix, el retaule major de l'església parroquial de Verdú, conjunt en què Jaume Ferrer va pintar les taules dedicades a Maria que es conserven al Museu Episcopal de Vic. Tanmateix, i d'acord amb una època lliurada amb data 25 de maig de 1436, es té notícia que Pere Joan va acabar abandonant aquest treball per causes desconegudes, plausiblement vinculades als encàrrecs pendents d'acomplir a Tarragona i Saragossa. Vegeu MANOTE I CLIVILLES, M. R., "Pere Joan", *L'Art gòtic a Catalunya. Escultura II: De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, 2007, p. 124-143. La quantitat que Ferrer va rebre l'any

Sense saber el grau de coneixement que Ferrer tenia aleshores dels aspectes simbòlics dipositats en els objectes o en algunes de les imatges representades pels grans mestres flamencs —el simbolisme tipològic del que parlava Panofsky—, ni tampoc la formació intel·lectual i teològica —escolàstica— que tenien els promotors de les obres, s’ha de dir que molts d’aquests objectes són presents a les obres de Jaume Ferrer i dels mestres amb qui va col·laborar. D’aquí que un dels trets més característics de la pintura nordeuropea, el simbolisme, és factible que sigui present a les taules del retaule de Peralta i també a d’altres composicions relacionades amb el mestre lleidatà.<sup>88</sup>

La referència nòrdica que mostra la pintura de Ferrer també abriga d’altres referents. És prou conegut que moltes de les propostes dutes a terme pel pintor i gravador Martin Schongauer parteixen de creacions anteriors dels grans mestres flamencs o, fins i tot, d’artistes com Bartolomé Bermejo.<sup>89</sup> Pel que fa a aquesta qüestió, no creiem desafortunat parar l’atenció cap als punts en comú que palesa la taula lateral del retaule de la Paeria de Lleida dedicada a Sant Jordi i la princesa, i l’escena homònima desenvolupada en estampa per Schongauer.<sup>90</sup> Malgrat que el gravat es va dur a terme amb posterioritat a la imatge creada per Jaume Ferrer, plantejem aquestes semblances no des de l’afinitat absoluta sinó des de l’impacte que va poder generar a l’artista un

---

1436 va ser de 271 florins dels 10.000 sous pactats amb Pere Joan. D’acord amb la nostra opinió, els 271 florins podrien correspondre a l’època final de la feina duta a terme per Ferrer, la qual, pels testimonis pictòrics conservats, resta lluny d’assolir la xifra de 10.000 sous. Davant l’abandó, tal vegada Ferrer va subrogar la finalització del conjunt i és probable que la diferència correspongui a bona part dels elements escultòrics encara conservats i d’altres totalment refets, com la Mare de Déu que presidia el conjunt i que va ser greument malmesa a la Guerra Civil.

<sup>88</sup> Tal vegada, es podria donar una lectura simbòlica a la presència de diversos animals a l’obra de Jaume Ferrer. Per exemple, el gat i la rata figurats a l’exterior de la cambra de Maria que forma part de l’Anunciació del retaule de la Paeria. Pel que fa a aquesta representació, totalment inusual, el gat ens podria dur a la traïció i la rata al dimoni o la mort. Pel que fa a aquesta interpretació i sense establir enllaços directes de contingut, recordem la ratera pintada a l’exterior del taller de Sant Josep que forma part del tríptic de Mérode pintat per Robert Campin i conservat al Metropolitan Museum de Nova York. Meyer Schapiro interpretà la ratera com a al·lusió directa al sermó *De Ascensione Domini* de Sant Agustí: “Muscipula diaboli, crux Domini”, segons la qual la ratera del diable és la creu del Senyor. Vegeu SCHAPIRO, M., “<Muscipula Diaboli>. The Symbolism of the Mérode Altarpiece”, *The Art Bulletin*, vol. XXVII, 3 (1945), p. 182-187. En algunes pintures del cercle d’artistes que tractem en aquest treball es varen incloure diversos animals. Per exemple, el gos i el gat de pèl eriçat que Pere Garcia de Benavari va pintar a la taula de la Inscripció del nom de Sant Joan Baptista del retaule de Sant Joan del Mercat de Lleida (MNAC, inv. 24103). Aquests animals ja apareixen representats per l’autor del retaule d’Albatàrrec a la taula del Sant Sopar del Museu diocesà i comarcal de Solsona (inv. 16). També en un Sant Sopar, el del retaule major de Sant Agustí Vell de Barcelona (MNAC, inv. 40412), Jaume Huguet va incorporar les imatges d’un gat i un corb amb una fruita. La presència del gat prop de Judes va ser un motiu iconogràfic sovintejat a la pintura italiana posterior, —Ghirlandaio, Cossimo Rosselli Bernardino Luini i Basano, entre d’altres. Vegeu MARANI, O., *Il Genio e le Pasioni. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, Milà, 2001, p. 173, 177, 208-209, 231, 310. Pel que fa al gos enfrontat al gat i l’inici de la Nova Aliança, implícita a l’escena de l’Anunciació, no podem oblidar la representació d’aquests animals a la Salutació de l’àngel miniada pel Mestre de les Inicials de Brussel·les en un llibre d’hores del British Museum de Londres (Add. 29433, f. 20r). Per últim i deixant de banda aspectes relatius a la Passió de Crist, tampoc es pot desestimar el vincle dels galls, presents a l’Epifania del retaule de la Paeria, amb el despuntar d’un nou dia, o d’una nova era universal, implícita a la revelació de Jesús als reis dels tres continents coneguts.

<sup>89</sup> Arwed Ulrich Koch i Jaume Barrachina han tractat aquest aspecte. Vegeu BARRACHINA NAVARRO, J., “Bartolomé Bermejo. Mare de Déu amb Xiquet”, *Els Reis Catòlics i la monarquia d’Espanya*, València, 2004, p. 598-600 i BARRACHINA NAVARRO, J., “Bartolomé Bermejo. Virgen con Niño”, *Los Reyes Católicos y Granada*, 2005, p. 401-405. En ambdues fitxes es fa constar la bibliògrafa de Koch relativa al pintor Schongauer.

<sup>90</sup> *Martin Schongauer. Maître de la gravure rhénane, vers 1450-1491*, París, 1991, fig. p. 104-105.

original flamenc, suposadament perdut, i el seu valor pioner en el context de la Corona d'Aragó. Així doncs i més enllà de l'ull que cerca el paral·lelisme absolut entre la imatge a cavall de tots dos cavallers, amb el braç alçat que du l'espasa, centrem el nostre interès en el tipus de drac i, especialment, en la llança trencada. En ambdues elaboracions, és prou notable destacar la simultaneïtat del tros de llança que apareix fixat a la gola del ésser diabòlic, tot caragolant la cua.



**Martin Schongauer.**  
**Gravat de Sant Jordi i el drac**

**Jaume Ferrer.**  
**Retaule de la Paeria (detall). Paeria de Lleida**

Aquest mateix camí és el que ens podria portar a detalls com el del papagai que s'integra a l'Anunciació del retaule de la Paeria, de nou innovador en l'escenari que aplegava els territoris de la Corona d'Aragó, i recordar la Mare de Déu amb el papagai gravada per Schongauer i vinculada a una creació primerenca de Bartolomé Bermejo.<sup>91</sup>

Una vegada hem arribat fins aquí, creiem que els deutes importantíssims que hi ha entre l'escena central del retaule de la Paeria i la Mare de Déu dels Consellers de Barcelona, pintada per Lluís Dalmau (1443-1445), no cal valorar-los com una imposició que tingué l'artista, sinó més aviat com un testimoni més del gran encís que Jaume

<sup>91</sup> Present a d'altres pintures, com la taula de la Mare de Déu del canonge van der Paele de Jan van Eyck, el papagai ha estat considerat símbol de la virginitat de Maria i també s'ha posat en relació amb l'escena de l'Anunciació, atesa la capacitat que palesa l'au a l'hora de reproduir l'Ave anunciat per l'arcàngel. Pel que fa a la Mare de Déu amb el Nen de Bartolomé Bermejo, vegeu RUIZ I QUESADA, F., "La alteridad velada, o la mirada del alma, en la obra de Bartolomé Bermejo", *Retrotabulum* 4 (2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link actiu a l'abril de 2013).



Ferrer va tenir cap als models flamencs.<sup>92</sup> Una altra prova d'aquesta seducció, també present al retaule dels paers lleidatans, es podria gestar a través de la representació del rei Baltasar figurat a l'escena de l'Epifania. Més enllà dels aspectes que lliguen la composició amb el retaule de Verdú, destaquem el color negre de la pell del rei, un aspecte totalment innovador a la pintura coetània de la Corona d'Aragó,<sup>93</sup> i la proximitat que mostra aquest personatge respecte dels models gestats per Rogier van der Weyden, deixeble de Robert Campin. Lògicament, no parlem d'una incidència directa, sinó de la captació innovadora de Ferrer a l'hora d'integrar models emparentats amb van der Weyden, alguns dels quals van poder ser deutors de Campin mateix.



**Jaume Ferrer.**  
**Retaule de la Paeria (detall).**  
**Paeria de Lleida**

**Rogier van der Weyden.**  
**Triptic de l'altar Columba (detall).**  
**Alte Pinakothec, Munic**

Respecte a la producció de Rogier, i sense deixar de banda figures com la que apareix a l'extrem dret de la il·luminació en què Jean Wauquelin lliura les *Chroniques de Hainaut* a Felip el Bo (ca. 1447, Bibliothèque royale de Brussel·les, ms. 9242, f. 1), les representacions del rei Baltasar a la Paeria i al tríptic de l'altar de Santa Columba de l'Alte Pinakothec de Munic (1450-1456) semblen remetre a una cultura figurativa comuna. Destaquem, per exemple, la solució del tors, representat en diagonal, el moviment de les cames, el tipus de corona amb el turbant que penja, i la presència de

<sup>92</sup> Sobre aquesta qüestió vegeu PUIG, I., *Jaume Ferrer. Pintor de la Paeria de Lleida*, Lleida, 2005 i RUIZ I QUESADA, F., "Apropament a la simbologia del Retaule de la Mare de Déu dels Consellers", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 5 (2002), p. 27-46, 229-242 i 331-342.

<sup>93</sup> Així ho va apuntar YARZA LUACES, J., "Retaule de la Paeria. Jaume Ferrer II y colaboradores", *Cataluña Medieval*, Barcelona, 1992, p. 323.

l'espasa, lligada a la corretja, trets concurrents que poden respondre a la reinterpretació d'un original septentrional, anterior al retaule de la Paeria (ca. 1445-1455).<sup>94</sup>

Segons s'ha demostrat en data recent, la irradiació dels models flamencs també va incidir en l'obra de Pere Garcia de Benavarri. En primer lloc, qui sap si fruit de la col·laboració amb Jaume Ferrer i, més tard, per la captació dels models gestats per Rogier van der Weyden. Pel que fa a aquests últim, sobresurt l'emmirallament de la taula de sant Jeroni amb el *leo mansuetus* (MNAC, inv. 24104) del retaule major de l'església de Sant Joan del Mercat de Lleida respecte la imatge homònima representada en grisalla a una de les ales del tríptic Sforza, conservat als Musées royeaux des Beaux-Arts de Brussel·les (1444-1460).<sup>95</sup>



**Rogier van der Weyden.**  
**Triptic Sforza (detall).** Musées royeaux des Beaux-Arts, Brussel·les  
**Pere Garcia de Benavarri.**  
**Taula de sant Jeroni del retaule major de l'església de Sant Joan del Mercat de Lleida.** MNAC, Barcelona.

<sup>94</sup> El model gestat per Rogier van der Weyden al tríptic de Santa Columba va gaudir de molt èxit i va ser reproduït, amb la figuració negroide del rei Baltasar, per artistes com Hans Memling al tríptic de l'Adoració dels Mags del Museo del Prado (inv. 1557), pintat entre 1470 i 1472. La mateixa pinacoteca acull una altra taula de similars característiques (inv. 1558), atribuïda a un deixeble de Weyden. Vegeu SILVA MAROTO, P., *Guia del Museo del Prado. Pintura flamenca de los siglos XV y XVI*, Madrid, 2001, p. 68-69 i 74-77.

<sup>95</sup> Així s'apunta a VELASCO GONZÁLEZ, A., *Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarri i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida*, Lleida, 2012, p. 120-122, fig. 37-38. Un altre exemple de la difusió d'aquesta imatge es conserva a l'Accademia Carrara di Belle Arti, Pinacoteca de Bèrgamo. Vegeu CAVALIERI, F., "Pintor italiano anónimo (tercer cuarto del siglo XV). San Jerónimo", *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Madrid-València, 2001, p. 281-284. Pel que fa a Aragó, també destaca la incidència important que va tenir la Mare de Déu Duran, pintada per Rogier van der Weyden i conservada al Museo del Prado de Madrid, en la desapareguda taula central del retaule de Pompién (Osca), contractat a Bernat de Arás l'any 1461. Vegeu MARTENS, D., "Una huella de Rogier van der Weyden en la obra de Bernat de Arás, <pictor vecino de la ciudad de Huesca>", *Archivo Español de Arte*, LXXXI, 321 (2008), p. 1-18. A la producció valenciana, un exemple similar el tenim a la Mare de Déu amb el Nen de l'antiga col·lecció Viuda de Iturbe, vegeu MARTENS, D., "Le rayonnement européen de Rogier de le Pasture (vers 1400-1464), peintre de la Ville de Bruxelles", *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 61 (1996), 58-77.

El sant Jeroni de Pere Garcia de Benavarri és un tipus de representació del sant amb un marcat caràcter eclesiològic, amb ben pocs paral·lels en el context dels regnes hispans.<sup>96</sup> És per això que crida especialment l'atenció que Jaume Ferrer, un altre pintor de l'entorn lleidatà, executés una imatge similar per al retaule de Sant Jeroni, sant Martí i sant Sebastià, conservat al MNAC (inv. 114742-114745). Es data cap a 1450-1460 i, per tant, es tracta d'una representació uns anys anterior a la de Garcia, que cal situar entre 1473 i 1482.<sup>97</sup> En ambdues composicions el benaurat apareix en una posició similar i acompanyat del lleó, que el veiem en posició rampant. Tanmateix, i d'acord amb el que ja ha estat comentat, aquí no podem afirmar que ambdós pintors seguissin un model comú.

En relació amb l'ascendent flamenc d'aquest tipus de composicions, no podem deixar d'esmentar el tríptic pintat per Jan van Eyck que Alfons el Magnànim va comprar al genovès Giovanbattista Lomellino, el 1444.<sup>98</sup> Aquest conjunt pictòric —que incloïa la figuració de l'Anunciació, al mig, i les de sant Jeroni a l'estudi i sant Joan Baptista, als laterals—, és molt probable que fos l'obra d'art que, segons Giovanni Pontano a *De*

---

<sup>96</sup> A banda d'aquelles pintures en què se'ns presenta al sant al desert entre roques i escorpins, fent penitència i colpejant-se el tors amb una pedra, les imatges isolades dins el seu estudi o cel·la, envoltat de llibres, no són pas habituals en el context català i hispà, malgrat la gran devoció que es professava pel personatge. De fet, les de Ferrer i Garcia es compten entre les úniques conservades en l'entorn català. En el context hispà, la més coneguda és la del retaule de sant Jeroni procedent d'Olmedo (Valladolid), obra de Jorge Inglés, conservat al Museo Nacional de Escultura de Valladolid (ARIAS MARTÍNEZ, M., "Sobre el retablo de San Jerónimo del pintor Jorge Inglés", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 1 [1996-1997], p. 7-14.). Aquestes representacions acostumen a mostrar una sèrie de *topoi* habituals quant a l'ambientació de l'episodi, alguns dels quals apareixen en els compartiments de Ferrer i Garcia. Se'n desmarca, en canvi, la que imatge de sant Jeroni que trobem a la Pietat Desplà de Bartolomé Bermejo (Museu de la Catedral de Barcelona), atès que no pertany a aquest grup en què el sant apareix dins la seva cel·la o estudi. Vegeu MOLINA FIGUERAS, J., *Arte, devoción y poder en la pintura tardogòtica catalana*, Múrcia, 1999, p. 142-143; RUIZ I QUESADA, F., "Entre l'Hermon i la muntanya santa del salmista. Lluís Desplà a la Pietat de Bartolomé Bermejo", *Retrotabulum*, 2, 2012, p. 2-52 (<http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum/79-retrotabulum-2>, link actiu a l'abril de 2013).

<sup>97</sup> VELASCO GONZÁLEZ, A., *Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarri i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida*, Lleida, 2012, p. 120. Per a la cronologia de la composició de Ferrer vegeu ALCOY I PEDRÓS, R., "Taller de Jaume Ferrer. Sant Jeroni", *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, 2003, p. 322-327; PUIG, I., *Jaume Ferrer. Pintor de la Paeria de Lleida*, Lleida, 2005, p. 209.

<sup>98</sup> Bartolomeo Facio el descriu: "Eius est tabula insignis i penetralibus Alphonsi Regis, in qua est Maria Virgo ipsa venustate ac verecundia notabilis. Gabriel Angelus Dei filium ex ea nasciturum annuntians excellenti pulchritudine capillis veros vincentibus Joannes Baptista vitae sanctitatem, et austeritatem admirabilem prae se ferens, Hieronymus viventi perpersimilis, biblioteca mirae artis, quippe quae, si paulum ab ea discedas, videatur introrsu recedere et totos libros pandere, quorum capita modo appropinquanti appareant. In eiusdem tabulae exteriori parte pictus est Baptista Lomellinus cuius fuit ipsa tabula, cui solam vocem deesse iudices, et mulier quam amabat praestanti forma et ipsa qualis erac ad unguem expressa, inter quos solis radius veluti per rimam illabebatur, quam verum soles putes." Vegeu TOSCANO, G., "Opere fiamminghe nelle collezioni di Alfonso il Magnanimo", Santoro, M. (ed.), *Le Carte Aragonese. Atti del convegno* (Ravello, 3-4 ottobre 2002), Pisa-Roma, 2004, p. 170-172. Arran dels punts de contacte amb la il·luminació de sant Tomàs d'Aquino de les Hores de Torí-Milà, una taula que ha estat atribuïda a l'obra de Jan van Eyck és el Sant Jeroni al seu estudi del Detroit Institute of Arts (inv. 25.4), vegeu AINSWORTH, M. W. & MARTENS, M. P. J., *Petrus Christus*, Nova York, 1994, p. 68-71. Diversos especialistes han destacat els punts de contacte entre la pintura de Detroit i la descrita a l'inventari de la col·lecció de Llorenç el Magnífic (1492): "Una tavoletta di Fiandra suvi uno San Girolamo a studio, chon uno armarietto di piu libri di prospettiva e uno liono a' piedi, pera di maestro Giovanni di Bruggia, cholorita a olio in una guaina", (f. 30).



*Magnificencia*, preferia el rei a totes les altres.<sup>99</sup> A més, cal esmentar el retaule de sant Francesc i sant Jeroni que Colantonio va pintar per a l'església de San Lorenzo Maggiore de Nàpols, conservat al Museo e Gallerie Nazionali de Capodimonte de la capital partenopea i diverses col·leccions privades.<sup>100</sup> Pel que fa a aquesta magnífica obra, duta a terme entre els anys 1445 i 1447, destaca l'hàbit franciscà que du sant Jeroni, vestidures que, sorprenentment, són les mateixes que va pintar Jaume Ferrer en representar el sant a la predel·la avui conservada a la col·lecció Ibercaja de Saragossa, però que en origen va formar part del retaule abans esmentat del MNAC.<sup>101</sup> Des del vessant que contempla la reinterpretació d'un model i sense establir cap vincle directe, lògicament, tal vegada en aquest punt caldria tornar a recuperar la figura de Jacomart, el seu retorn a València l'any 1446, el viatge que el portà a Nàpols un any després i l'estància definitiva a la Ciutat del Túria, a partir del 1448.



**Jaume Ferrer.**  
Predel·la del retaule de Sant Jeroni, sant Martí i sant Sebastià (detall). Col·lecció d'Ibercaja (Saragossa)

<sup>99</sup> TOSCANO, G., "Opere fiamminghe nelle collezioni di Alfonso il Magnanimo", Santoro, M. (ed.), *Le Carte Aragonese. Atti del convegno* (Ravello, 3-4 ottobre 2002), Pisa-Roma, 2004, p. 165-189. Malauradament, aquesta obra de van Eyck, juntament amb d'altres del mateix artista i de Rogier van der Weyden que es custodiaven al Castell Nou de Nàpols no s'han conservat. Weiss comenta que les obres de van Eyck d'Alfons el Magnànim van ser portades per Frederic d'Aragó a França i es van cremar en l'incendi del castell de Tours, succeït entre el 15 i el 16 de setembre de 1504. Vegeu WEISS, R., "Jan van Eyck and the Italians", *Italian Studies*, XI (1956), p. 12-13. L'adquisició del Tríptic Lomellino a Gènova, ciutat on es conservava una altra obra de Jan van Eyck —el tríptic Giustiniani— va coincidir amb l'estada italiana de Jacomart i és força probable que aquest pintor hagués participat a la compra reial. Vegeu RUIZ I QUESADA, F.: "La incidència d'Itàlia i Flandes en temps d'Alfons el Magnànim", *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, 2005, p. 206-209.

<sup>100</sup> Pel que fa al conjunt napolità, vegeu BOLOGNA, F., *Il Polittico di Colantonio a San Lorenzo*, Nàpols, 2001 i GALLI, A., "Colantonio y colaborador. Beatos franciscanos de San Lorenzo Maggiore, 1445-1447", *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Madrid-València, 2001, p. 381-387. També vinculada a Nàpols, però més tardana, destacar la bellíssima taula de Sant Jeroni al seu estudi d'Antonello da Messina, vegeu *Antonello a Napoli*, Milà, 2001.

<sup>101</sup> Vegeu nota 77.

## L'estructura general del retaule de Peralta de la Sal

El croquis que Josep Pijoan va fer del retaule de Peralta de la Sal el 1908 ens situa davant un conjunt amb una tipologia curiosa en el context catalanoaragonès. Tot indica que en aquella data encara conservava la seva estructura original —tret de la modificació esmentada a la part central de la doble predel·la—, d'aquí que avui puguem especular al voltant d'aquestes peculiaritats. El conjunt destacava per la seva gran verticalitat, per l'existència de dos nivells que configuraven el cos central, així com per la presència d'una doble estructura de predel·la i, finalment, pel tipus de perfil esgraonat que mostrava a la part superior. Sobre aquesta darrera qüestió, la tipologia esgraonada de retaule va gaudir de molt èxit a l'Aragó durant el gòtic internacional,<sup>102</sup> com a conseqüència del gran desenvolupament que van començar a assolir alguns retaules majors i de la seva tendència a ocupar completament la superfície del mur de l'absis.



**Juan de Leví.**

**Retaule dels sants Prudenci, Llorenç i Caterina. Catedral de Tarassona (Saragossa)**

Aquesta tendència a ocupar la superfície del mur va donar lloc a diverses propostes, la majoria en funció del territori de la Corona d'Aragó on es va dur a terme el retaule, de les característiques arquitectòniques del temple que havia d'acollir-lo, i del nombre

<sup>102</sup> Una aproximació general a aquest tipus de retaules de configuració esgraonada a SOBRÉ, J. B., *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*, Columbia, 1989, p. 94-100.

d'advocacions que abrigava, i del nombre d'advocacions que abrigava el conjunt pictòric. Una de les primeres experiències fou el retaule dels sants Prudenci, Llorenç i Caterina de la Catedral de Tarassona, obra de Juan de Leví i, suposadament, Pere Rubert (1403-1408).<sup>103</sup> Tanmateix, en aquesta ocasió l'obra no va presidir l'altar major de la catedral aragonesa, sinó que va ser situat a una de les dues capelles dels Pérez Calvillo. El conjunt, a més, aplegava tres retaules que es corresponien amb sengles altars disposats en un mateix mur. A l'igual que molts anys després va passar amb el retaule de la Mare de Déu dels Consellers (1443-1445), entre molts d'altres, les característiques ogivals de l'arquitectura catedralícia són les que defineixen el perfil apuntat d'aquesta obra, que a Tarassona implica la presentació esgraonada de les taules més altes. Una altra proposta va ser la del retaule de la Mare de Déu de l'Esperança, sant Francesc i Sant Gil de la catedral de Tudela (Navarra), executat pel saragossà Bonanat Zahortiga seguint un encàrrec de Francés de Villaespesa (1411-1412).<sup>104</sup> Aquest conjunt també va ser destinat a una de les capelles laterals de la catedral i el perfil esgraonat, invers en alçada, no palesa la finalitat d'omplir la paret de l'oratori sinó la de diferenciar l'advocació dels tres carrers centrals —dedicats a la Verge— de les dues dedicacions laterals, amb les imatges i escenes hagiogràfiques de sant Francesc i sant Gil.

Pel que fa al model esgraonat emprat a Peralta de la Sal, una altra de les primeres creacions en el context catalanoaragonès fou el retaule major de l'església parroquial de Sant Martí de Palafrugell (Girona), conjunt ara desaparegut que va ser pactat amb el pintor Lluís Borrassà a finals de l'any 1414.<sup>105</sup> En aquesta ocasió, però, les dimensions més reduïdes del temple van motivar que dos dels quatre carrers laterals fossin substituïts per taules annexes. L'estructura va ser precisada al contracte, on s'indica

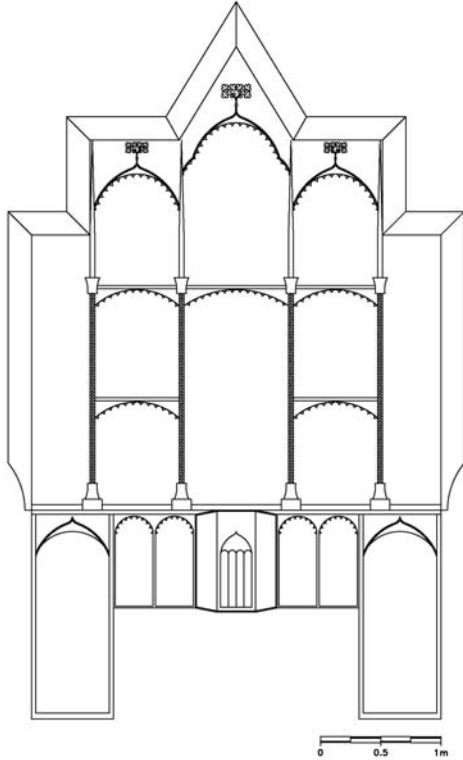
<sup>103</sup> Sobre aquest retaule vegeu LACARRA DUCAY, M. C., "Juan de Levi, pintor al servicio de los Pérez Calvillo en su capilla de la Seo de Tarazona", *Retablo de Juan de Leví y su restauración*, Saragossa, 1990, p. 29-45; AINAGA ANDRÉS, M. T., "El legado artístico de Pedro y Fernando Pérez Calvillo a la sede episcopal de Tarazona (Zaragoza)", *Turiaso*, X, II (1992), p. 455-503. Pel que fa a les referències documentals que poden contradir la intervenció del pintor valencià Pere Rubert en aquest retaule catedralici, vegeu RUIZ I QUESADA, F., "L'art del 1400 i els pintors del bisbat de Tortosa", *Retrotabulum* 6 (12/2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link actiu a l'abril de 2013).

<sup>104</sup> OLIVÁN BAILE, F., *Bonanat y Nicolás Zahortiga y la pintura del siglo XV: estudio histórico-documental*, Saragossa, 1978, p. 11-22; MELERO MONEO, M. L., "Bonanat Zaortiga: aproximación al estudio del retablo de Nuestra Señora de la Esperanza de Tudela (Navarra)", *El Arte aragonés y sus relaciones con el hispánico e internacional. Actas III Coloquio de Arte Aragonés*, Osca, 1986, p. 155-170. El dia 5 de gener de 1404, Benet XIII va ordenar a l'oficial de Pamplona confirmar la documentació pública segons la qual el noble Francés de Villaspesa, cavaller, de la diòcesi de Pamplona, fundà una capellania a la capella de Sant Gil de l'església de Santa María la Mayor de Tudela, en què poguessin rebre sepultura eclesiàstica el mateix Francés i la seva esposa Isabel, així com els seus descendents i progenitors. Vegeu CUELLA ESTEBAN, O., *Bulario aragonés de Benedicto XIII. II. La curia itinerante (1404-1411)*, Saragossa, 2005, p. 33. També en data 5 de gener de 1404, Francés de Villaespesa, va ordenar a l'oficial d'Albarrasí confirmar la seva fundació d'una capellania a l'altar major de l'església de Sant Joan Baptista de Terol, avui desapareguda, dotant-la per a celebració diària d'una missa i escollint aquesta església per a sepultura familiar. Vegeu CUELLA ESTEBAN, O., *Bulario de Benedicto XIII. IV. El Papa Luna (1394-1423), promotor de la religiosidad hispana*, Saragossa, 2009, p. 38 y 486 i RUIZ I QUESADA, F., "Del obispo Sopera a los linajes Pomar y Nadal. Gonçal Peris y los retablos de Puertomingalvo", *Retrotabulum*, 5 (09/2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link actiu a l'abril de 2013).

<sup>105</sup> MADURELL MARIMÓN, J.M., "El pintor Lluís Borrassà, su vida, su tiempo, sus seguidoras y sus obras. II Apéndice Documental", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1950 (VIII), doc. 190, p. 212-215. Per a la hipòtesi de reconstrucció i anàlisi econòmic d'aquest conjunt i la resta d'obres pintades per Lluís Borrassà vegeu RUIZ I QUESADA, F., *Lluís Borrassà i el seu taller*, tesi doctoral inèdita, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1999, vol. I, p. 262-268.



que les taules annexes havien de tenir 12 pams d'alçada, els carrers laterals 16 i el central 20, amb la peculiaritat que aquest darrer havia d'acabar en punta. Un altre exemple d'aquest tipus de retaule va ser el que va presidir l'altar major de l'església parroquial de Sant Andreu de Gurb, obra que fou pactada en el mes de juliol de 1415 i de la que es conserven algunes pintures al Museu Episcopal de Vic.<sup>106</sup>



**Hipòtesi de reconstrucció del retaule major de l'església parroquial de Sant Martí de Palafrugell (Girona), pintat per Lluís Borrassà**

A partir d'aquestes propostes arribem al retaule major d'Anento (Saragossa), pintat per Blasco de Grañén a l'inici dels anys trenta del segle XV, sufragat en part per l'arquebisbe Francesc Climent Sopera (1415-1419 / 1429), però dut a terme ja en època de Dalmau de Mur (1431-1456).<sup>107</sup> En aquest conjunt, també de triple advocació, es pot advertir l'acoblament esgraonat dins l'arc ogival i la compareixença de carrers força estrets, equivalents a les taules annexes que ja hem destacat.

A l'Aragó, sembla que aquests retaules de perfil esgraonat va assolir plena difusió coincidint amb l'època en què Blasco de Grañén va dominar el panorama pictòric, atès que en trobem alguns sorgits del seu obrador que presenten aquesta morfologia. Després del d'Anento, seguirien el desaparegut d'Ontinyena (Osca), pintat no gaire lluny del de Lanaja (1437) i promogut per Beatriz Cornel, priora del monestir de Sixena entre 1427 i 1451;<sup>108</sup> i el d'Ejea de los Caballeros, en què Grañén ja hi treballava el 1440.<sup>109</sup> Tots els conjunts esmentats es caracteritzen per projectar-se cap a la part superior del mur derivant en aquesta forma esgraonada que descrivim.

<sup>106</sup> GINEBRA I MOLINS, R., "El retaule de Sant Andreu de Gurb de Lluís Borrassà. Estudi històric", *Ausa*, vol. XIX, núm. 145 (2000), p. 141-171. La transcripció del text del contracte i la hipòtesi de reconstrucció del conjunt de Gurb a RUIZ I QUESADA, F., "L'evolució del retaule", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Barcelona, 2005, p. 40-47.

<sup>107</sup> Vegeu una reproducció a LACARRA DUCAY, M. C., *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Saragossa, 2004, p. 112, fig. 42.

<sup>108</sup> LACARRA DUCAY, M. C., *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Saragossa, 2004, p. 159, fig. 64. Quant a la cronologia, s'ha establert en base a la presència de les armes de la priora al guardapols.

<sup>109</sup> LACARRA DUCAY, M. C., *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Saragossa, 2004, p. 47, fig. 17. Pel que fa a la cronologia, sabem que el contracte es va signar el 1438, però no l'hem conservat. El primer pagament en què el pintor consta treballant en l'obra és del 1440. Vegeu SERRANO SANZ, M., "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXVII (1917), p. 445; LACARRA DUCAY, M. C., *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Saragossa, 2004, p. 220, doc. 26.



**Blasco de Grañén i taller.  
Retaule major d'Anento  
(Saragossa)**

**Blasco de Grañén.  
Retaule major d'Ontinyena  
(Osca). Conjunt desaparegut**





**Hipòtesi de reconstrucció del retaule major de l'església parroquial de Peralta de la Sal (Osca), pintat per Jaume Ferrer i Pere Garcia de Benavarri**



Aquests retaules que hem anat comentant són cronològicament anteriors al de Peralta de la Sal, i és segurament per això que no presenten la subdivisió en dos nivells del cos principal que mostra el darrer, amb un pas de tres a cinc carrers. Es tracta d'una peculiaritat per a la qual no trobem casos comparables, ni tan sols en aquells retaules més tardans que cal considerar hereus directes —quant a l'estructura— dels mencionats de Blasco de Grañén, com el parcialment desaparegut de Pallaruelo de Monegros (Osca), obra de Martín de Soria (1485).<sup>110</sup> En canvi, al retaule d'Anento es comença a intuir un aspecte que després es definirà amb més claredat a Peralta de la Sal, la presència al cos principal de taules amb majors dimensions —gairebé similars a la central— que les de la resta del conjunt. Sigui com sigui, no coneixem paral·lels per a la curiosa combinació de compartiments que es dona a Peralta, amb aquest primer nivell amb tres taules més grans, i amb un segon amb deu composicions dedicades a la Mare de Déu, distribuïdes en quatre carrers que flanquegen el Calvari central.

Una altra de les peculiaritats del retaule de Peralta de la Sal era l'estructura de doble bancal de la part baixa, amb una predel·la superior amb escenes de la Passió, i una subpredel·la amb profetes dins clípeus. Aquesta dualitat estructural és ben comú en els retaules de la Corona d'Aragó, i té un èxit especial a l'Aragó durant el tardogòtic.<sup>111</sup> A Catalunya, en canvi, no és gens habitual trobar retaules amb doble predel·la.<sup>112</sup> D'aquí que la seva presència a Peralta de la Sal s'entengui com un lligam amb el que era habitual en la pintura aragonesa del moment, segurament a través de l'aportació personal d'algun dels pintors que van col·laborar en l'execució del conjunt.

L'origen d'aquest tipus d'estructura inferior a l'Aragó es troba al període internacional, com veiem al retaule de la Vida de la Verge de l'església parroquial de Rubiols (Terol), obra de Gonçal Peris de cap al 1418,<sup>113</sup> i que segurament és l'exemple més antic conservat en aquest territori. Peris és un pintor actiu a València, on aquest tipus de bancal apareix documentat des de l'any 1414, moment en què va contractar el retaule major de l'església de Meliana (València).<sup>114</sup> Cal entendre, doncs, que les dobles

<sup>110</sup> Reproduït a GUDIOL RICART, J., *Pintura Medieval en Aragón*, Saragossa, 1971, p. 272, fig. 181.

<sup>111</sup> Un dels primers en apuntar-ho va ser POST, CH. R., *The Aragonese School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VIII)*, Cambridge (Massachusetts), 1941, p. 372. Cfr. SOBRÉ, J. B., *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*, Columbia, 1989, p. 100-102. El 1489, al contracte del retaule de la capella de Sant Pere de la Seu de Saragossa, es va sol·licitar als pintors Martín Bernat i Miguel Ximénez que executessin "(...) un sota banquo en el qual estan obradas unas oes de maçoneria; que dentro de las dichas oes hayan de pintar testas de profetes, con sus carteles (...)." Se'ls va tornar a demanar el mateix quan van contractar el de Salvatierra de Escá, l'any 1496: "(...) baxo ha de haver un sotabanquo con testas de profetas, con los carteles en la mano de lo que profetizaron en el advenimiento del Señor." Vegeu SERRANO SANZ, M., "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXI (1914), p. 449 i 452, docs. VII i VIII.

<sup>112</sup> ALCOY I PEDRÓS, R., *San Jorge y la princesa. Diálogos de la pintura del siglo XV en Cataluña y Aragón*, Barcelona, 2004, p. 155, n. 232.

<sup>113</sup> El retaule ha estat documentat en data recent per LLANES DOMINGO, C., *L'obra de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, tesi doctoral, Universitat de València, 2011, p. 615-616, doc. 151.

<sup>114</sup> El retaule, dedicat a Sant Joan Baptista i sant Joan Evangelista, va ser contractat per Peris el 29 de desembre de 1414, per un total de 300 florins sense la fusta. Quant a la doble predel·la, el document diu que havia de ser "cum scanno in quo sint depicti prophete et supra scanno in quo sint istorie Passionis Domini Nostri Iesú Christi cum suo tabernaculo (...)". Vegeu CERVERO GOMIS, L., "Pintores valentinos, su cronología y documentación", *Archivo del Arte Valenciano* 1966, p. 27-28 i ALAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, València, 1996, p. 182-183, doc. 30. A València retrobem aquest tipus de bancal en diferents conjunts, entre altres, el retaule de Pobla Llarga, d'autor anònim (SOBRÉ, J. B., *Behind the Altar Table. The*

predel·les van arribar a l'Aragó possiblement a través d'aquesta via del sud, a partir del treball d'artistes valencians en esglésies de Terol. Sembla que després d'aquestes primeres experiències, l'artista que va incorporar-les plenament als seus retaules va ser Blasco de Grañén, com veiem al ja esmentat d'Ontinyena. El taller de l'artista va emprar una solució diferent a Ejea de los Caballeros, on ens trobem amb una única predel·la dedicada a la Passió, i amb divuit profetes distribuïts al guardapols, a partir de figures senceres i de mig cos.<sup>115</sup> Tot plegat esdevé un argument més per atribuir a Grañén un protagonisme important en la renovació estructural dels grans retaules majors produïts en terres d'Aragó en aquells anys.

El seu nebot, Martín de Soria, va emprar la doble predel·la al retaule de Pallaruelo de Monegros, tot i que en aquest cas la subpredel·la prenia més rellevància en hostatjar apòstols de cos sencer.<sup>116</sup> El mateix artista va utilitzar una solució diferent en una altra obra, una predel·la conservada en temps de Post a la col·lecció de la comtessa de la Béraudière (París).<sup>117</sup> Malgrat els profetes continuen apareixent de cos sencer, en aquest cas conformen una predel·la autònoma de majors dimensions i sense la companyia d'un segon bancal, a diferència dels casos que venim comentant. Entre els artistes plenament afins al tardogòtic que van emprar solucions similars trobem a l'autor del cèlebre cap del profeta Daniel del Museo del Prado (inv. 2683), antigament atribuït a Jaume Huguet —darrerament tendeix a relacionar-se amb un mestre anònim aragonès—, el qual va poder formar part d'una estructura de predel·la, no sabem si

---

*Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*, Columbia, 1989, p. 114, fig. 66; GÓMEZ FRECHINA, J., "Fragmentos del retablo de los Gozos de la Virgen de Poble Llarga", Benito, F. & Gómez Frechina, J., [eds.], *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, València, 2001, p. 172-179, núm. 18-20). A banda del cas citat de Rubiols, Gonçal Peris va emprar l'estructura de doble predel·la en un retaule per a la vila de Villahermosa del Río, del qual solament hem conservat un fragment del bancal, amb parelles de sants, i un altre fragment de la subpredel·la amb representacions de profetes. Vegeu PÉREZ, C. (dir.), *Fragmento de Predela. Villahermosa del Río*, Castelló, 2006 i RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D., "Predela de retablo", *Espais de Llum, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, València, 2008, p. 278-281. Quant a la representació de profetes a la pintura valenciana, vegeu Calvé Mascarell, Ó., "El uso de la imagen del profeta en la cultura valenciana bajomedieval", *Ars Longa*, 20 (2011), p. 49-68 A Mallorca excel·leix el retaule de Monti-Sion, conjunt que Tina Sabater situa cap a l'any 1395 i Francesc Ruiz a finals de la segona dècada del segle XV o inicis de la següent. Vegeu LLOMPART, G., *La Pintura Medieval Mallorquina*, vol. 3, Palma, 1978, p. 73-76, SABATER, T., *La Pintura Mallorquina del segle XV*, Palma, 2002, p. 85-98 i RUIZ I QUESADA, F., "Repercussions i incidències del periple pictòric mallorquí per terres catalanes i valencianes", *Mallorca gòtica*, Palma, 1998, p. 21-43.

<sup>115</sup> LACARRA DUCAY, M. C., *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Saragossa, 2004, p. 47, fig. 17. Cal apuntar que aquest retaule, malgrat ser contractat per Blasco de Grañén el 1438 —el contracte no es conserva—, no es va enllestir en vida de l'artista, que va traspasar el 1459. A partir de 1463 va agafar les regnes de l'encàrrec el seu nebot, Martín de Soria, l'estil del qual es detecta perfectament en alguns dels profetes del guardapols (vegeu un detall a *Ibidem*, p. 85, fig. 35). Cal afegir, a més, la intervenció d'un tercer artista que és a qui cal atribuir la major part de compartiments del conjunt. Vegeu YARZA LUACES, J., "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.

<sup>116</sup> Es tracta d'un conjunt ja posterior al de Peralta de la Sal, atès que en un dels seus compartiments, a banda de la signatura de l'artista, podia llegir-se la data de 1485. El primer en detectar la presència de la data va ser POST, CH. R., *The Aragonese School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting)*, vol. VIII, Cambridge (Massachusetts), 1941, p. 316.

<sup>117</sup> Reproduïda a POST, CH. R., *The Aragonese School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting)*, vol. VIII, Cambridge (Massachusetts), 1941, p. 374, fig. 165.

combinada amb escenes del cicle passional.<sup>118</sup> Pot citar-se igualment el cas d'una predel·la amb sis caps de profetes amb filacteris conservada antigament en mans dels germans Junyer (Barcelona) que van ser també els propietaris de la subpredel·la amb profetes que, tal vegada, es podria associar al retaule de Peralta de la Sal. Aquest altre exemple va ser publicat per Post, que el va considerar obra d'un autor aragonès anònim.<sup>119</sup>

D'altra banda, veiem en aquests retaules que la predel·la amb escenes de la Passió és gairebé omnipresent, mentre que a les subpredel·les poden aparèixer o bé profetes, o bé apòstols amb els articles de la Fe del Credo.<sup>120</sup> Els darrers, pel seu contingut textual, esdevenen un complement perfecte per a episodis dedicats a la vida de Crist.<sup>121</sup> Altrament, a part dels exemples ja citats, els apòstols també apareixen en alguns retaules aragonesos posteriors al de Peralta de la Sal. És el cas del retaule major de l'església de Maluenda (Saragossa), obra de Juan Rius i Domingo Ram (ca. 1475-1477), on en lloc de profetes també trobem apòstols amb el Credo,<sup>122</sup> a banda de la predel·la dedicada a la Passió. Aquest esquema es repeteix en una obra del mateix entorn artístic, executada per un mestre proper als anteriors. Es tracta d'un bancal amb sis escenes de la Passió i sengles caps d'apòstols dins formes concèntriques, conservat al Metropolitan Museum of Art de Nova York (inv. 10.12a-b), d'antic atribuït al Mestre de Bonnat.<sup>123</sup> Més o menys contemporani és el retaule de Blesa (Terol), avui al Museu de Saragossa. Obra documentada de Martín Bernat i Miguel Ximénez (1481-1487), ens mostra una combinació encara més complexa, amb parelles d'apòstols al bancal duent filacteris amb articles de la Fe del Credo, i caps de profetes dins clípeus a la subpredel·la, en el marc d'un retaule que al seu cos principal exalta la invenció de la Creu i la Passió de Crist.<sup>124</sup> Finalment, entre els exemples aragonesos més tardans, podem esmentar el

<sup>118</sup> MOLINA FIGUERAS, J., "Cap del profeta Daniel", *Jaume Huguet. 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 222-223. Sobre la filiació aragonesa d'aquesta obra vegeu ALCOY I PEDRÓS, R., *San Jorge y la princesa. Diálogos de la pintura del siglo XV en Cataluña y Aragón*, Barcelona, 2004, p. 155.

<sup>119</sup> POST, CH. R., *The Aragonese School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VIII)*, Cambridge (Massachusetts), 1941, p. 500-501, fig. 230.

<sup>120</sup> La presència de la iconografia del Credo dels apòstols als bancals dels retaules de la Corona d'Aragó es remunta a alguns exemples catalans de la primera meitat del segle XIV (ho esmenta ALCOY I PEDRÓS, R., "Caixa de núvia", *Moble català*, Barcelona, 1994, p. 210-211), i troba un moment especialment àlgid a la segona meitat de la centúria amb la figura de l'escultor Bartomeu de Robio i l'escola de Lleida (ESPAÑOL, F., *El escultor Bartomeu de Robio y Lleida. Eco de las plástica toscana en Catalunya*, Lleida, 1995, p. 148-156). Sobre aquesta iconografia vegeu, entre altres, FRANCO MATA, A., "El doble credo en el arte medieval hispánico", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XIII (1995), p. 119-136.

<sup>121</sup> Aquesta associació es produeix, per exemple, a les pintures de la capella de Sant Blai de la Catedral de Toledo (ca 1399). Vegeu FRANCO MATA, A., "El Arzobispo Pedro Tenorio, vida y obra: su capilla funeraria en el claustro de la catedral de Toledo", Núñez, M. & Portela, E. (ed.), *La Idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1992, p. 73-93; CASTAÑÓN, J. et al., "La capilla de San Blas en la catedral primada de Toledo", *La capilla de San Blas de la catedral de Toledo*, Madrid, 2005, p. 39-53.

<sup>122</sup> El contracte del retaule de Maluenda és molt exhaustiu pel que fa als compartiments que havien d'executar els pintors. Quant a la subpredel·la amb els apòstols, s'exigeix als pintors que incloguin "(...) aquellas mesmas testas et la mesma forma que es el retaulo del Sepulcre. Empero que aya dos testas mas", la qual cosa demostra que se'ls va donar un referent directe, avui perdut. Vegeu MAÑAS BALLESTÍN, F., "El retablo de Santas Justa y Rufina, de Maluenda. Los pintores Juan Rius y Domingo Ram", *Archivo Español de Arte*, XLI (1968), p. 219 i lám. IV.

<sup>123</sup> GUDIOL RICART, J., *Pintura Medieval en Aragón*, Saragossa, 1971, p. 323, fig. 232; SOBRE, J. B., "Two Fifteenth-Century Aragorese Retables and Painters of the Calatayud Group", *Metropolitan Museum Journal*, 15 (1981), p. 95-98, figs. 4-6.

<sup>124</sup> Vegeu una recomposició del retaule a LACARRA DUCAY, M. C., *Arte gótico en el Museo de Zaragoza*, Saragossa, 2003, p. 67, fig. 42.



retaule de la col·legiata de Bolea, executat entre 1498 i 1503, en què tornen a combinar-  
se escenes de la Passió al bancal i apòstols a la subpredel·la.<sup>125</sup>



### **Els compartiments principals del retaule: Dormició, Anunciació i Adoració dels pastors**

Entre tots els compartiments susceptibles de procedir del retaule de Peralta de la Sal, un dels casos més clars és el de la Dormició conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). El dibuix de Pijoan permet deduir que la taula que presidia el conjunt era de grans dimensions i que devia superar els dos metres d'alçada. Entre els compartiments de retaule catalans i aragonesos, conservats o coneguts gràficament i sense procedència determinada, l'única Dormició que presenta aquestes característiques és la que conserva el MNAC atribuïda a Pere Garcia de Benavarri (inv. 64040), una obra que comptant la seva moderna estructura d'emmarcament mesura 277,2 x 168,5 x 19 cm. Sense aquesta fusteria afegida, les dimensions de la taula són 226 x 149 x 2,3 cm, que són les que nosaltres hem donat com a vàlides a l'hora de plantejar la reconstrucció hipotètica del conjunt (vegeu fig. p. 44).

Partint d'aquesta coincidència iconogràfica i de les mides apuntades, la possibilitat que aquesta taula formés part del conjunt era, com a mínim, versemblant en l'inici de la nostra recerca. Tanmateix, aquesta sospita l'ha acabat confirmant en data recent Jaume Barrachina, que ha localitzat un inventari inèdit de la col·lecció de Maties Muntadas (1853-1927) —en la qual es trobava integrada la Dormició abans d'ingressar al MNAC—, on s'especifica que aquest compartiment procedia de “Peralta de la Sal”. El manuscrit és autògraf del col·leccionista i en ell anotava les procedències de les obres que anava comprant, a més d'altres qüestions com el preu que pagava per les adquisicions, o per la seva restauració. Es tracta, doncs, d'un quadern d'ús privat que gaudeix d'una fiabilitat absoluta.<sup>126</sup> L'aparició d'aquest document, per tant, confirma la procedència de la taula del MNAC i atorga validesa al que sospitàvem a través del tema representat, de la coincidència amb el que va anotar Pijoan al seu croquis, i de la correlació de mesures.

Així mateix, la descoberta de Barrachina i el dibuix de Pijoan permeten associar de forma definitiva al retaule de Peralta de la Sal dos compartiments més amb l'Anunciació (172 x 124,7 x 1,9 cm) i l'Adoració del Nen (172,7 x 124,4 x 1,9 cm) conservats a The Cleveland Museum of Art (Ohio, EUA) (inv. 1953.660.1 i 1953.660.2). Van ser donats a conèixer el 1938 per Ch. R. Post quan encara es conservaven a la col·lecció Ginn, a Cleveland,<sup>127</sup> on van romandre fins el 1953. En aquell any ambdues taules van ser donades al museu nordamericà pels hereus de Frank Hadley Ginn y Cornelia Root Ginn.<sup>128</sup> Una sèrie de cartes conservades als arxius de la institució, contemporànies a la donació, ens informen sobre el procés seguit pels responsables del

<sup>125</sup> MORTE, C., “El retablo mayor de la colegiata de Bolea (Huesca): una aproximación al dibujo subyacente a través de la reflectografía de infrarrojos”, Company, X.; Vilalta, M. J.; & I. Puig (eds.), *El rol de lo hispano en la pintura mediterránea de los siglos XV y XVI*, Lleida, 2009, p. 206-267.

<sup>126</sup> Agraïm a Jaume Barrachina les informacions que ens ha facilitat al voltant de l'aparició d'aquest manuscrit i sobre l'esment de la procedència de la taula del MNAC. El resultat de les seves recerques es publicarà a BARRACHINA, J., “Unes anotacions de procedències, de mà de Maties Muntadas”, *I Jornada Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museus*, Sitges, en premsa.

<sup>127</sup> POST, CH. R., *The Catalan School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VII)*, Cambridge (Massachusetts), 1938, p. 536-539, fig. 197.

<sup>128</sup> Abans, segons consta als registres del museu, amb dues taules van ser exhibides el 1941 al Toledo Museum of Art.

museu a l'hora de gestionar l'ingrés (apèndix documental, docs. 9-12).<sup>129</sup> Els tècnics de Cleveland van contactar amb Mitchell Samuels (1880-1959), *art dealer* de prestigi, cofundador i president de l'establiment French & Company de Nova York, una de les grans galeries nord-americanes especialitzades en art medieval.<sup>130</sup> La raó d'aquest contacte tenia la seva justificació, atès que la galeria novaiorquesa havia estat la venedora dels compartiments als Ginn anys enrere. Ho sabem a través d'un dels conservadors del museu, Henry S. Francis, que així ho afirma en una carta del 17 de desembre de 1953 adreçada a William Powell Jones (apèndix documental, doc. 11) (vegeu fig. p. 50), el marit de Marian Ginn Jones, filla dels donants de les taules. Aquesta documentació també ens revela altres dades curioses, com per exemple, la valoració econòmica que French & Company va efectuar d'ambdues taules el 1953, segons requeriment del propi museu; o també la curiosa filiació artística que en proposaven, "Spanish late 15th century, Atelier James Huguet or one of his followers, Catalan school" (apèndix documental, doc. 9).

En el moment de publicar aquests dos compartiments, Post va efectuar una interessant proposta amb la qual defensava una procedència comuna amb la Dormició del MNAC, llavors encara custodiada a la col·lecció Muntadas,<sup>131</sup> a partir d'uns arguments força ben travats i de naturalesa diversa. Primerament, per la presència a les taules de Cleveland d'una seriació de "M" coronades al mantell de Maria, un element que reapareixia a la Dormició Muntadas i que en totes tres taules presentava unes coincidents característiques cal·ligràfiques.

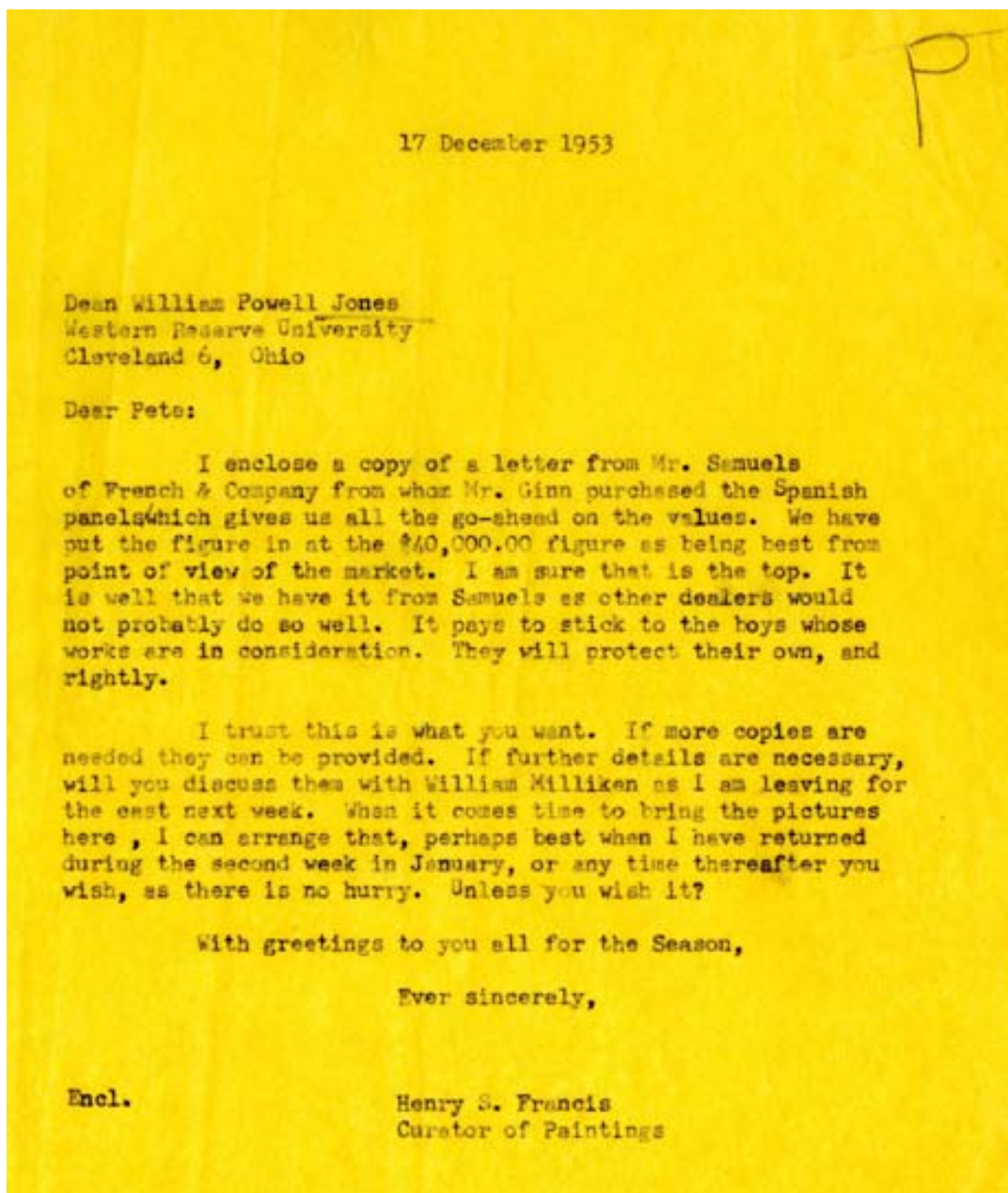
Segons l'historiador nordamericà, la coincidència podia respondre a que tots tres compartiments fossin executats per un mateix pintor, però sobretot, a que pertanyessin originalment a un mateix retaule. Ell mateix apuntava que les mesures de les taules eren "sufficiently analogous", cosa que corroboraria la hipòtesi. Tanmateix, considerava inusual que els motius daurats dels fons de la Dormició fossin diferents als que apareixien als dos compartiments de Cleveland, que per la seva part, mantenien innegables lligams amb diverses obres del pintor lleidatà Jaume Ferrer, i en especial, amb els del retaule de l'església de la Sang d'Alcover —llavors encara conservat al seu emplaçament original, i avui al Museu Diocesà de Tarragona—, obra de la qual ja es

<sup>129</sup> Totes aquestes informacions ens han estat facilitades molt amablement pels tècnics del Cleveland Museum of Art, a qui agraïm la deferència. Voldríem manifestar el nostre agraïment a Steven Fliegel, conservador de l'àrea d'art medieval, pel suport rebut davant les nostres peticions; així com un reconeixement especial a Catalina Vasquez-Kennedy, conservadora-restauradora de dita institució, que ha col·laborat molt de prop amb la nostra recerca fent-nos a mans els materials custodiats als arxius del museu.

<sup>130</sup> Sobre la història d'aquesta galeria vegeu BREMER-DAVID, CH., *Building American Collections of European Tapestries: The Role & Influence of French & Company. Notes from a lecture by Charissa Bremer David presented for the Gloria F. Ross Center for Tapestry Studies and the Textile Council at the Minneapolis Institute of Arts on May 9, 2002*, consultable online a <http://tapestrycenter.org/wp-content/uploads/2008/12/4th-annual-lecture-bremer-david-transcript1.pdf> (link actiu a l'abril de 2013); cfr. MERINO DE CÁCERES, J. M. & MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: "El gran acaparador"*, Madrid, 2011, p. 253-255, que segueixen fil per randa l'esmentat treball de Bremer-David per traçar el perfil de French & Company. De la mateixa autora vegeu també BREMER-DAVID, CH., "French & Company and American Collections of Tapestries, 1907-1959", *Studies in the Decorative Arts*, XI, 1 (2003-2004), p. 38-68. Nova documentació expurgada per Isabel Coll demostra que French & Company va ser un dels habituals proveïdors d'antiguitats de Charles Deering, el cèlebre col·leccionista afincat al palau Maricel de Sitges fins el 1921. Vegeu COLL MIRABENT, I., *Charles Deering and Ramon Casas: A Friendship in Art*, Evanston, 2012, p. 266, 278 i 282.

<sup>131</sup> POST, CH. R., *The Catalan School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VII)*, Cambridge (Massachusetts), 1938, p. 536-539.

coneixia un document que confirmava l'autoria i la cronologia (1457), donat a conèixer per Mn. Sanç Capdevila.<sup>132</sup>



**Carta de Henry S. Francis adreçada a William Powell Jones, de data 17 de desembre de 1953**

En tractar-se d'una obra documentada, el retaule d'Alcover va esdevenir per a Post la pedra de toc per atribuir a Jaume Ferrer —tot i que amb dubtes— la Dormició Muntadas i les taules de Cleveland.<sup>133</sup> Amb la sagacitat que el caracteritzava, va adonar-se que la composició de la Dormició Muntadas repetia el model que apareixia a l'escena

<sup>132</sup> CAPDEVILA, S., *La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, els tresors, els artistes, els Capitulars*, Tarragona, 1935, p. 112.

<sup>133</sup> POST, CH. R., *The Catalan School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VII)*, Cambridge (Massachusetts), 1938, p. 532-535, fig. 195.



homònima d'Alcover,<sup>134</sup> i va apuntar un per un tots els detalls que sustentaven l'establiment d'aquest paral·lelisme. Amb tot, i malgrat l'acumulació d'evidències compositives i iconogràfiques que permetien la vinculació, Post va detectar que, a banda de les diferències en els daurats, l'estil de la Dormició Muntadas mostrava quelcom diferent que l'acostava a la manera de fer de Pere Garcia de Benavarri. D'aquí que arribés a especular amb una possible atribució al darrer, i a proposar que Ferrer hagués emprat la mateixa composició a Alcover. Sigui com sigui, va preferir decantar-se per l'adscripció al segon, no sense deixar d'afirmar que "There is a limbo on the edges of the styles of Pedro García and Jaime Ferrer in which they closely approach each other and in which a distinction between the two becomes a ticklish matter".<sup>135</sup> En definitiva, la Dormició de la col·lecció Muntadas va crear un problema de difícil solució a Post, a qui cal reconèixer-li dues coses. D'una banda, la seva hipòtesi sobre la procedència compartida amb les taules de Cleveland, i de l'altra, el fet d'haver detectat una sèrie de matisos estilístics en tots tres compartiments que, com veurem, avui ens permetran especular al voltant de si Pere Garcia de Benavarri i Jaume Ferrer van poder col·laborar en un moment donat de la seva trajectòria.

Malauradament, la teoria de Post sobre la procedència comuna dels dos compartiments de Cleveland i la Dormició Muntadas no va ser tinguda en compte per la historiografia posterior. Tanmateix, fa escassos anys la hipòtesi va ser recuperada de l'oblit i reivindicada per Isidre Puig, a qui cal reconèixer aquest mèrit. Partint del camí obert per Post, i emparant-se en el paral·lel compositiu que el professor de Harvard va establir amb el compartiment homònim d'Alcover, Puig va concloure que la taula de la Dormició va poder ser iniciada per Ferrer i enllestida per Pere Garcia de Benavarri. Com hem apuntat, Post ja havia detectat tota una sèrie de petits detalls que agermanaven ambdues composicions, i que feien obligat l'establiment d'un vincle absolutament directe. Puig va insistir en aquestes concomitàncies, i a partir d'elles, va deduir que el retaule al qual van pertànyer les tres taules de Barcelona i Cleveland va poder ser encarregat a Ferrer, que n'hauria realitzat la major part, i enllestit per Garcia, que hauria intervingut únicament a la Dormició. Aquesta col·laboració li va permetre especular al voltant del vincle professional que va unir ambdós tallers, que segons l'esmentat historiador, va poder tenir a veure amb la desaparició de Ferrer als anys seixanta del segle XV. Segons aquest especialista, és probable que els hereus del pintor encara no estessin prou capacitats per dirigir el taller, i d'aquí que contactessin amb Garcia, que pocs anys abans havia resolt una situació similar a Barcelona en fer-se càrrec del taller de Bernat Martorell.<sup>136</sup>

## L'Anunciació

L'arcàngel sant Gabriel apareix davant Maria assenyalant amb la destra l'origen diví del seu missatge, mentre subjecta amb l'altra mà el filacteri de la Salutació, amb la llegenda: "Ave gra[tia] plena d[ominus] tecum benedicta tu." Amb capa, l'arcàngel du

<sup>134</sup> Aquesta relació havia estat detectada prèviament per GUDIOL RICART, J., *La pintura gòtica a Catalunya*, Barcelona, 1936, p. 15, cat. 17, tot i que Post, sempre curós a l'hora de citar les aportacions d'altres, o bé no coneixia la publicació de l'especialista català, o bé no va ser a temps d'incorporar-la per qüestions editorials —cal recordar que el vol. VII de la seva *A History of Spanish Painting* es va publicar el 1938.

<sup>135</sup> POST, CH. R., *The Catalan School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VII)*, Cambridge (Massachusetts), 1938, p. 534.

<sup>136</sup> PUIG, I., "La Dormició de la Mare de Déu del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Noves consideracions a l'obra del pintor Pere Garcia de Benavarri", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XIV (2000), p. 263-272.

una alba i una estola creuada al pit amb el senyal de la creu que l'identifiquen com a diaca.



Taller de Jaume Ferrer.  
Anunciació del retaule de la Mare de Déu de Peralta de la Sal (Osca). The Cleveland Museum of Art



La composició es desenvolupa en un àmbit emparat per dues construccions i és a la rosassa d'una d'elles on es distingeix la faç de Déu Pare. D'aquest indret surten set rajos daurats, en al·lusió als set dons de l'Esperit Sant, que condueixen el colom cap a la Verge. La singularitat de l'inici de la Santíssima Trinitat, així com també del periple cristològic, és enaltida amb els cants de tres àngels que entonen: “Gloria in Excelsis Deo et in Terra // pax Hominibus Bone Volun // tatis Laudamus Te Benedicimus Te Adoramus Te Glorificamus Te // Procer: Gloriam Tuam Gratias Agimus Tibi et (...)” [Glòria a Déu a dalt del cel i a la terra pau als homes que estima el Senyor. Us lloem, us beneïm, us adorem, us glorifiquem, us donem gràcies per la vostra immensa glòria, (Senyor Déu, Rei celestial)]. Es tracta del *Gloria in excelsis*, himne litúrgic antiquíssim vinculat als inicis del cristianisme. Tot canviant “altissimis” per “excelsis”, la primera part d'aquest text: “Gloria in altissimis Deo et in terra pax in hominibus bonae voluntatis”, el cita sant Lluç (2,14) en veu dels àngels que van anunciar el naixement de Jesús als pastors.

Arran de la cita bíblica, gairebé tots els pintors el van incloure en les composicions dedicades a l'Anunci als pastors, dins un filacteri sostingut pels àngels, però Jaume Ferrer va optar per l'escena de l'Anunciació a l'hora de deixar constància d'aquest càntic. Amb anterioritat, l'artista així ho havia fet també en el retaule de Verdú (1434-1436), on són vuit àngels els escollits per sostenir filacteris amb el text del *Gloria in excelsis*. L'Anunciació implica la gestació i inici de la vida terrenal de Crist en el sí de Maria i, des del seu vessant eclesiàstic, hom pot interpretar que el càntic dels àngels en aquest moment revela al món el naixement de l'Església en la figura de la Verge

En relació amb l'Anunciació, no hi ha dubte que respon al repertori de Jaume Ferrer, ja que mostra els seus deutes respecte a l'escena homònima del retaule de la Mare de Déu de Verdú (1434-1436) i, especialment, amb la Salutació de la Paeria de Lleida (ca. 1445-1455). Poc més tard i seguint aquesta mateixa gènesi, la tornem a reconèixer a l'Anunciació del retaule de la Mare de Déu d'Alcover.<sup>137</sup>

Els àmbits arquitectònics que envolten la gestació de Jesús indiquen el final d'un període i l'inici d'una nova era marcada, així mateix, per la mort del Redemptor.<sup>138</sup> El motiu que enriqueix el mantell blau de la Filla de Sió és la M de Maria sota la corona que li atorgarà el seu Fill.<sup>139</sup> En relació amb el mobiliari i els objectes representats no són en absolut fortuïts i recorden solucions com la de l'Anunciació del retaule de Vallmoll pintada per Jaume Huguet, obra que es conserva al Museu Diocesà de Tarragona (inv. 2953).<sup>140</sup> No obstant això, la sintonia flamenquitant que ofereixen ambdues anunciacions, la de Peralta de la Sal i la de Vallmoll, cal matisar-la mitjançant

<sup>137</sup> Una altra referència a l'obra de Jaume Ferrer es pot apreciar en el paviment de la cambra de Maria, la rajola del qual és la mateixa que apareix a la taula de sant Sebastià del retaule de Sant Jeroni del MNAC, però representada obliquament. A més, i amb l'única diferència del color de la rajola, coincideix amb el de l'Anunciació del retaule de la Paeria de Lleida.

<sup>138</sup> Tal vegada per això, sota el mantell blau de Maria apareix la túnica morada de la Passió i les mànigues són vermelles, color que al·ludeix a l'Antiga Aliança, rematades en verd, en al·lusió al Nou Pacte.

<sup>139</sup> La decoració del Mantell amb la M de Maria i la corona es pot advertir en obres com la Mare de Déu de l'Esperança, atribuïda al Mestre d'Estamariu, que es conserva en el Musée des Arts Decoratifs de París. Vegeu BLANC, M., *Retables. La collection du Musée des Arts Décoratifs*, París, 1998, p. 66-67.

<sup>140</sup> GUDIOL I RICART, J., & AINAUD DE LASARTE, J., *Huguet*, Barcelona, 1948, p. 51-57, 104, 106, 123, fig. 28-30, LIAÑO, E., “Retaule de Vallmoll”, *Jaume Huguet. 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 198-200 i RUIZ I QUESADA, F., “Jaume Huguet. La Anunciación”, *Espais de Llum. (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, València, 2008, p. 282-285.



el seu origen, ja que la primera remet a la incidència de Robert Campin, l'antic mestre de Flémalle, i la segona a la influència de Jan van Eyck.

Com ja hem comentat, la presència a Lleida del pintor i miniaturista Rafael Destorrents, va poder afectar l'evolució artística de Ferrer, atorgant-li la possibilitat d'atresorar un bagatge que va enriquir la cultura figurativa de l'artista.<sup>141</sup> La creativitat de Destorrents no va poder passar-li desapercebuda i potser en ella s'emmirallen alguns dels aspectes innovadors que ofereix la pintura de Jaume Ferrer.<sup>142</sup> En aquest sentit, la figura de sant Gabriel de Peralta de la Sal reelabora un model que va tenir la seva primera aparició en el retaule de Verdú i que no és indiferent al de l'arcàngel que saluda a Maria en les *Petites Heures du duc de Berry* (Bibliothèque nationale de Paris, ms. lat. 18014, f. 141v).<sup>143</sup>



**Anunciació de les *Petites Heures du duc de Berry*. Bibliothèque nationale de Paris**

**Jaume Ferrer.**

**Taula de l'Anunciació del retaule de la Mare de Déu de Verdú (Lleida). Museu Episcopal de Vic.**

En la ponderació d'aquesta influència, destaquem els àngels que gaudeixen de l'escena des de la tarima superior de l'arquitectura, solució que simpatitza amb l'Anunciació de Verdú. La representació de Déu al centre de la plataforma es pot resseguir a través d'imatges tan impactants com l'Anunciació de les *Belles Heures du Duc de Berry* dels

<sup>141</sup> FITÉ, F., & BERLABÉ, C., "L'estada a Lleida de Bernat Martorell i Rafael Gregori i la policromia del retaule major de la Seu Vella", *Locus Amoenus*, 2 (1996), p. 103-110.

<sup>142</sup> RUIZ I QUESADA, F., "El panorama artístic a Lleida", *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, 2005, p. 223-24 i 302.

<sup>143</sup> PANOFKY, E., *Les primitifs flamands*, París, 1992, p. 88, fig. 54. Vegeu també l'Anunciació miniada per un seguidor de Jacquemart (Walters Art Gallery de Baltimore, ms. 96, f. 30) a MEISS, M., *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late XIV Century and the Patronage of the Duke*, 2 vol, Londres (2a edició), 1967, 2, fig. 618.

germans Limbourg, conservades al Metropolitan Museum de Nova York (Ms 54.1.1, f. 30).<sup>144</sup>



**Blasco de Grañén.**  
**Anunciació del retaule major d'Ontinyena**  
**(Osca). Conjunt desaparegut**

La Mare de Déu de Peralta, asseguda i amb el llibre obert de la Nova Aliança sobre els seus genolls, assumeix el disseny diví mitjançant la mirada i les mans en oració. El pedestal sobre el qual apareix té com a precedents algunes de les formes capritxoses que tant Jaume Mateu com Blasco de Grañén van posar sota els peus dels escollits de Déu.<sup>145</sup> D'acord amb el que ja s'ha comentat, la coordinada valenciana de Mateu va derivar cap a Grañén i Jaume Ferrer. Alguns dels aspectes icònics que tractarem, gairebé apareixen de manera simultània a l'obra del pintor aragonès i a la del lleidatà, a partir de la dècada dels anys trenta. Tanmateix, en el retaule de Peralta de la Sal tenen un valor capital, ja que impliquen a Pere Garcia de Benavarri, artista que formà part de l'obra de Grañén.<sup>146</sup> En aquest punt de trobada, i pel que fa a la composició que ara ens ocupa, es pot destacar la imatge de l'arcàngel sant Gabriel que formà part del desaparegut retaule d'Ontinyena, que Blasco de Grañén degué pintar cap a 1435-1440.

La representació del gerro amb els liris de pura puresa propis de l'Anunciació s'aparta de l'esquema més difós, ja que apareix sobre una ribella que evoca les *dinanderies* nòrdiques i presenta el bec abocador d'una gerra, elements que juntament amb la tovallola al·ludeixen a

<sup>144</sup> Aquest tipus de tribunes fou força sovintejat pel Mestre de les Inicials de Brussel·les, il·luminador de manuscrits d'origen italià que va ser actiu a París a finals del segle XIV. Dels germans Limbourg, destaquem els àngels emplaçats a la part superior de l'edifici que acull l'Anunciació de les *Très riches Heures du duc de Berry* (Chantilly, Institut de France, Musée Condé, ms. 65, f. 26).

<sup>145</sup> En relació amb la figura de Blasco de Grañén, pintor antigament conegut amb el nom de Mestre de Lanaja, identificat per María del Carmen Lacarra, remetem a la monografia duta a terme per aquesta investigadora, LACARRA DUCAY, M. C., *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Saragossa, 2004. Pel que fa a la coordinada valenciana de Mateu vegeu nota 74.

<sup>146</sup> En aquesta tessitura i més enllà que la pintura de l'Anunciació de Peralta de la Sal emani de la creativitat de Jaume Ferrer, la veritat és que la figura de l'arcàngel té rèpliques en diverses obres elaborades per Pere Garcia de Benavarri i els seus seguidors. Exemples els tenim en el retaule de l'Anunciació que es conserva al MNAC (inv. 64077) procedent de la col·lecció Muntadas (vegeu VELASCO GONZÁLEZ, A., *Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarri i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida*, Lleida, 2012, p. 63, fig. 25); i a les escenes de la Salutació que formen part del retaule major de l'església dels sants Just i Pastor de Son i d'un retaule de la catedral de Roda d'Isàvena, ambdues obres de Pere Espallargues. Vegeu, respectivament, VELASCO GONZÁLEZ, A., *Devocions pintades. Retables de les Valls d'Àneu (segles XV i XVI)*, Lleida, 2011, p. 131, fig. 46 i MARÍN COLOMINA, P., "Escenas de la vida de Jesús", *Lux Ripacurtiae I*, Graus-Osca, 1997, p. 112-113.

Maria.<sup>147</sup> La referència a la puresa de la Verge, *sine macula*, mitjançant la tovallola i el rentamans, o només aquest, es pot apreciar en obres tan importants com l'Adoració de l'Anyell Místic de Gant, pintat pels germans Van Eyck; el retaule Mérode de Robert Campin, al Metropolitan Museum of Art de Nova York, proper a la Santa Bàrbara de Robert Campin, del Museo del Prado; o l'Anunciació de Rogier van der Weyden custodiada al Musée du Louvre de París.<sup>148</sup>

D'acord amb el que ja hem comentat, la Salutació de l'àngel verifica el final d'un període i l'inici d'un altre i és per això que els llibres de tapa vermella, els de l'antic Pacte, romanen tancats i els de cobertes verdes mostren les seves pàgines. En aquesta mateixa direcció i fent contrast amb el llibre, hi ha representat un pergami que penja de la prestatgeria, el qual en d'altres obres ha estat interpretat com a testimoni de l'etapa anterior a la Nova Aliança.

A l'entorn d'una finestra tancada, tal vegada en referència al pudor de Maria,<sup>149</sup> apareixen dues fruites: una magrana i una poma.<sup>150</sup> Respecte a la primera, el gran nombre de llavors fan referència a la fertilitat.<sup>151</sup> En relació amb la poma, és ben conegut que la seva simbologia conté significats totalment oposats. En obres com *Le Pèlerinage de l'ame*, s'identifica la pomera amb l'Arbre de la Vida i també amb l'Arbre de la Ciència del be i del mal "coneixement unitiu que confereix la immortalitat", és a dir la Salvació, segons el pensament cristià, "o coneixement distintiu que provoca la caiguda."<sup>152</sup>

L'atuell i el vas són dos símbols marians força sovintejats —atuell incòlume, vas espiritual, vas digne d'honor, vas d'insigne devoció, vas de vida, vas d'elecció, vas d'honor, vas predestinat, etc.—, mentre que l'espelma apagada s'ha posat en relació

<sup>147</sup> Els lliris, la tovallola "inmaculada" i els reflexos de la gerra, han estat associats a la virginitat de la Inmaculada Concepció de Maria. Vegeu CHÂTELET, A., *Robert Campin. Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Anvers, 1996, p. 97.

<sup>148</sup> No obstant això, i més enllà d'aquesta primera lectura, aquests objectes poden remetre a alguns dels *arma Christi* i, en conseqüència, al desenllaç final de la vida de Jesús. Concretament el rentamans i el drap que va utilitzar Pilat. Aquesta simbologia també es pot apreciar a la taula de Maria entronitzada del retaule de Nostra Senyora de Jesús d'Eivissa, ja que apareixien als peus de la Verge amb el Nen. Vegeu RUIZ I QUESADA, F., "En torno a los Osona: La vara sacerdotal y la influencia de Bermejo en el retablo del Calvario", *Retrotabulum* 3 (05/2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php /retrotabulum> (link actiu a l'abril de 2013). D'acord amb aquesta mateixa opinió, el paternòster, símbol de la vida contemplativa, ens pot dur a l'Ave Maria, però també als misteris de goig, dolor o de gloria. Recordem que l'al·lusió a la Passió de Crist es pot constatar a la pintura valenciana del gòtic internacional en la imatge del Nen amb la creu que apareix en algunes escenes de l'Anunciació.

<sup>149</sup> CHÂTELET, A., *Robert Campin. Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Anvers, 1996, p. 97.

<sup>150</sup> A la taula de l'Anunciació del retaule de Vallmoll, i també en al·lusió al canvi transcendental que s'origina en aquell instant, Huguet va figurar dues fruites entre els dos llibres, la primera de les quals, la més propera al còdex de tapes vermelles, al·ludeix al fruit del paradís de l'Edèn i l'altra, més propera al llibre verd, és un testimoniatge del nou paradís que s'obre al creient gràcies a la redempció del pecat, assolida pel sacrifici de Crist a la creu.

<sup>151</sup> D'altra banda, la magrana també simbolitza la sang, associació que palesa connotacions eucarístiques. A les mans del Nen Jesús remet a la Resurrecció, per la seva regeneració a la primavera, mentre que a les de Maria palesa la castedat.

<sup>152</sup> GARCIA MAHIQUES, R., "Malum Arbor. El código semiológico de la manzana", *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 2 (1991), p. 81-87.



amb els escrits de santa Brígida de Suècia: “la llum divina aniquilava totalment la llum material de la candela.”<sup>153</sup>

### L'Adoració dels pastors

La segona de les taules del retaule de Peralta de la Sal conservades a The Cleveland Museum of Art és la que mostra l'Adoració dels pastors.<sup>154</sup> Per tant, no s'ha representat el moment en què Maria va infantar, sinó un succés immediatament posterior. Jesús apareix a terra, sobre de la vora del mantell de la seva Mare, sostenint l'orbe terrestre i beneint amb la mà dreta. Maria apareix agenollada, va nimbada i duu una túnica de brocats daurats. Per sobre llueix un mantell de color blau decorat amb les “M” coronades que també trobem al compartiment amb la Dormició. Josep apareix darrere de Maria, amb nimbe poligonal i subjectant amb la mà un ciri. Els pastors els localitzem a la banda dreta de la composició, darrere d'un vímet que serveix com a tanca. L'estable, amb la tradicional presència del bou i la mula, mostra una curiosa combinació d'obra arquitectònica i estructures de fusta i palla. La part superior del compartiment s'ha decorat amb un fons de pastillatge de guix, gofrat i daurat, que concorda amb el d'altres taules del conjunt.

Com a l'Anunciació, les mides de la taula donen una importància cabdal a aquest passatge, el qual té a veure amb la primera manifestació de Crist a la humanitat, tot constatant l'inici de la Nova Aliança i el triomf del cristianisme. Pintures com la de l'Adoració dels pastors d'Hugo van der Goes de la Gemäldegalerie de Berlín, en què dos profetes retiren les cortines cap als costats de la composició, escenifiquen la revelació de la nova Llei a un primer nucli, el dels pastors, que arribarà a tenir un abast universal.<sup>155</sup> Panofsky interpreta l'obra de van der Goes amb la il·lustració de la funció

<sup>153</sup> Panofsky així ho interpreta quan comenta el Tríptic de Mérode. Aquest autor també destaca la simbologia mariana del candelero que porta l'espelma encesa, “ (...) (a la façó dont une mère porte son enfant), est égalment un symbole familier de la Vierge: Ipsa enim est candelabrum et ipsa est lucerna... Christus, Mariae filius, est candela accensa.” Vegeu PANOFSKY, E., *Les primitifs flamands*, París, 1992, p. 267.

<sup>154</sup> “I havia pastors en els països respectuosos de la mateixa en el camp, alternant-se per cuidar els seus ramats a la nit. I heus aquí l'àngel del Senyor entrà a dins, i la glòria del Senyor els va envoltar de resplendor, i van tenir gran temor. I l'àngel els digué: No tingueu por, perquè he aquí us dono noves de gran goig, que serà per a tothom. Que us ha nascut avui, a la ciutat de David un salvador, que és Crist el Senyor. I això us serà per senyal a vosaltres. Trobareu al nen en bolquers, posat en una menjadora. I sobtadament va aparèixer amb l'àngel un estol dels exèrcits celestials que lloava Déu, i dient: Glòria a Déu a dalt, i a la terra pau, bona voluntat envers els homes. I va esdevenir que, com els àngels es van anar d'ells al cel, els pastors deien entre ells: Passem doncs fins Bethlehem, i vegem això que ha vingut a passar, que el Senyor ha donat a conèixer a nosaltres. I van venir depressa, i van trobar Maria i Josep, amb el nen posat en una menjadora. I quan l'havien vist, van fer notori el que se'ls havia dit sobre el nen. I tots els que van sentir, es van meravellar de les coses que deien els pastors. Però Maria conservava aquests records en el seu cor. I els pastors se'n tornaren glorificant i lloant-lo per totes les coses que havien vist i sentit, com els ho havien anunciat” (Lluc 2, 8-20).

<sup>155</sup> “I havia pastors en els països respectuosos de la mateixa en el camp, alternant-se per cuidar els seus ramats a la nit. I heus aquí l'àngel del Senyor entrà a dins, i la glòria del Senyor els va envoltar de resplendor, i van tenir gran temor. I l'àngel els digué: No tingueu por, perquè he aquí us dono noves de gran goig, que serà per a tothom. Que us ha nascut avui, a la ciutat de David un salvador, que és Crist el Senyor. I això us serà per senyal a vosaltres; Trobareu al nen en bolquers, posat en una menjadora. I sobtadament va aparèixer amb l'àngel un estol dels exèrcits celestials que lloava Déu, i dient: Glòria a Déu a dalt, i a la terra pau, bona voluntat envers els homes. I va esdevenir que, com els àngels es van anar d'ells al cel, els pastors deien entre ells: Passem doncs fins Bethlehem, i vegem això que ha vingut a passar, que el Senyor ha donat a conèixer a nosaltres. I van venir depressa, i van trobar Maria i Josep, amb el nen posat en una menjadora. I quan l'havien vist, van fer notori el que se'ls havia dit sobre el nen. I tots els

bíblica, en què el “Vetus testametum velatum” dona pas al “Novum testamentum revelatum.”<sup>156</sup> L'Adoració dels pastors constata l'inici del reconeixement envers el Salvador.<sup>157</sup> Els pastors, tot i ser jueus, acompanyen a Maria en la pregària que fa al seu Fill i esdevenen la imatge atemporal dels que opten per seguir a Crist.



Al compartiment de Peralta veiem que sant Josep sustenta un ciri encès, un detall que retrobem, per exemple, en obres de Jaume Ferrer i el seu entorn immediat, com una de les taules del Museu de Lleida: diocesà i comarcal (inv. 7) i també a l'escena de la Nativitat del retaule de Verdú.<sup>158</sup> Aquesta peculiaritat, que té precedents antics, va gaudir d'un gran acolliment a la pintura d'arrel flamenca i té la seva gènesi a les *Revelationes* de Santa Brígida de Suècia. D'acord amb aquest text, el Nen irradiava una llum que ofuscava qualsevol altra i és per això que apareix dins una màndorla, tant a la taula del museu lleidatà com a Verdú.<sup>159</sup> A la composició de Cleveland, el mantell de la

---

que van sentir, es van meravellar de les coses que deien els pastors. Però Maria conservava aquests records en el seu cor. I els pastors se'n tornaren glorificant i lloant-lo per totes les coses que havien vist i sentit, com els ho havien anunciat” (Lluc 2, 8-20).

<sup>156</sup> PANOFSKY, E., *Les primitifs flamands*, París, 1992, p. 615-617.

<sup>157</sup> La figura del pastor estableix un nexa amb el vessant pastoral de Crist, el seu nou sacerdot i la vara sacerdotal. Aquesta vara, la de pastor, és la que sustenta el pessebre d'una Adoració dels pastors de Rodrigo d'Osona, conservada en el Museu del Prado. Vegeu RUIZ I QUESADA, F., “En torno a los Osona: La vara sacerdotal y la influencia de Bermejo en el retablo del Calvario”, *Retrotabulum* 3 (2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link actiu a l'abril de 2013). Citem aquesta obra ja que l'associació va ser coneguda per un dels seguidors de Pere Garcia de Benavarri, concretament pel Mestre de Vielha, a qui s'ha proposat identificar amb Bartomeu Garcia, fill de Pere. Cridem l'atenció cap a l'escena de l'Adoració dels pastors del retaule de la Mare de Déu i sant Miquel de l'església parroquial d'Escalzarre (Dallas Museum of Art), ja que en aquesta pintura és la vara de pastor la que sustenta el pessebre. Vegeu VELASCO GONZÁLEZ, A., *Devocions pintades. Retaules de les Valls d'Àneu (segles XV i XVI)*, Lleida, 2011, p. 98.

<sup>158</sup> S'ha dit que els exemples més primerencs d'aquest tipus de representacions, tot i que sense la iconografia de sant Josep amb el ciri encès, es troben a la Itàlia de finals del segle XIV. Vegeu YARZA LUACES, J., “Jaume Ferrer. Epifania i Adoració del Nen”, *La Seu Vella de Lleida. La Catedral, els promotors, els artistes. S. XIII a S. XV*, Barcelona, 1991, p. 66-68. El motiu no trigà a arribar a Catalunya, essent el retaule de l'Anunciació de la catedral de Barcelona una de les primeres representacions del tema, seguida de prop del retaule de la Salutació de Copons, obra pintada per Lluís Borrassà que es conserva a la col·lecció Montortal. Vegeu ALCOY I PEDRÓS, R., “El retaule de Sant Gabriel. Pere de Valdebriga i el primer Borrassà”, *Lambard. Estudis d'art medieval*, VI (1994), p. 325-357 i RUIZ I QUESADA, F., “Lluís Borrassà. Retablo de la Encarnación de Jesucristo”, *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*, València, 2009, p. 154-159.

<sup>159</sup> Al capítol 12, la benaventurada comenta que “Estaba yo en Belén, dice la Santa, junto al pesebre del Señor, y vi una Virgen encinta muy hermosa, vestida con un manto blanco y una túnica delgada, que estaba ya próxima a dar a luz. Había allí con ella un rectadísimo anciano, y los dos tenían un buey y un asno, los que después de entrar en la cueva, los ató al pesebre aquel anciano, y salió fuera y trajo a la Virgen una candela encendida, la fijó en la pared.” Ja en el següent capítol: “y estando así la Virgen en oración, vi moverse al que yacía en su vientre, y en un abrir y cerrar los ojos dio a luz a su Hijo, del cual salía tan inefable luz y tanto esplendor, que no podía compararse con el sol, ni la luz aquella que había puesto el anciano daba claridad alguna, porque aquel esplendor divino ofuscaba completamente el esplendor material de toda otra luz. Al punto vi a aquel glorioso Niño que estaba en la tierra desnudo y muy resplandeciente, cuyas carnes estaban limpiísimas y sin la menor suciedad e inmundicia. Oí también entonces los cánticos de los ángeles de admirable suavidad y de gran dulzura. Así que la Virgen conoció que había nacido el Salvador, inclinó al instante la cabeza, y juntando las manos adoró al Niño con sumo decoro y reverencia, y le dijo: Bien venido seas, mi Dios, mi Señor y mi Hijo.” Amb una amplia bibliografia i en relació amb aquest tema, centrat a la pintura tarragonina, vegeu MATAS, S., “La huella de las <Revelaciones> de Santa Brígida de Suecia (1302-1373), en la pintura gótica tarraconense”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 102 (2008), p. 399-412.



Mare de Déu és el que acull la imatge de Jesús i el que al·ludeix, a través del color groc del folre i la silueta que dibuixa al terra, a la màndorla de l'Infant.



**Jaume Ferrer, Pere Garcia de Benavarri i taller**  
**Adoració dels pastors del retaule de la Mare de Déu de Peralta de la Sal (Osca). The Cleveland Museum of Art**



La presència del ciri a l'Adoració del Nen de Peralta obliga a traçar un pont amb l'obra de Pere Garcia de Benavarri, atès que com veurem en un altre moment del present treball, va intervenir en l'execució d'aquest compartiment i no sabem si això va poder condicionar la presència d'aquest detall iconogràfic en la composició. Ho remarquem perquè el ciri encès es va convertir en un *topos* recurrent en l'obra d'aquest pintor i els seus seguidors, que van contribuir a la seva difusió a la zona de Ponent i la Franja. Així, apareix en tots els Naixements executats per Garcia, Espallargues i el Mestre de Vielha, exceptuant el del retaule de la Verge del Soler d'Enviny, d'Espallargues. Fins ara, la representació més antiga dins aquest cercle de pintors calia cercar-la al retaule de Montanyana (ca 1475-1485).<sup>160</sup>



Adoració dels pastors. Alte Pinakothec, Munic

També en sintonia amb el simbolisme flamenc i amb precedents coneguts que tindran una gran acceptació en el decurs de la segona meitat del segle XV, especialment a València, a l'Adoració dels pastors de Peralta s'incorpora el vímet de l'antic Paradís i, alhora, la pedra d'un edifici en runes que es consolidarà com a nou Temple arran del naixement del Messies.<sup>161</sup>

De l'entorn europeu cal destacar una taula de l'Adoració dels pastors que es conserva a l'Alte Pinakothek de Munic. Atribuïda per algun crític a Johann Koerbecke, la pintura és del nostre interès per dues raons. En primer lloc, perquè apareix el muret esglaonat que dona pas a la composició i també perquè s'integren materials constructius de fusta i pedra. La segona raó és pel text del filacteri vinculat a Maria, en què també es fa referència a les paraules de santa Brígida.<sup>162</sup> Obres com

<sup>160</sup> Sobre aquestes qüestions vegeu VELASCO GONZÀLEZ, A., *El Mestre de Vielha: un pintor del tardogòtic entre Catalunya i Aragó*, Lleida, 2006, p. 125.

<sup>161</sup> Va ser una pràctica molt habitual en temps del gòtic internacional la representació del tancat de vímet, el qual en moltes ocasions fa referència al Jardí de l'Edèn. A partir d'obres com el retaule de San Miguel i Tots els sants que es conserva al Metropolitan Museum de Nova York, s'enllaça la precarietat d'aquest element iconogràfic amb la fermesa i permanència de la pedra de la Jerusalem celeste. Vegeu RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D., "De pintura medieval valenciana", *Espais de Llum, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, València, 2008, p. 139 i 140. D'altra banda, l'al·lusió al nou temple que té com a pedra angular l'antic edifici veterotestamentari serà resseguida en el decurs de la segona meitat del segle XV i culmina en obres com l'Epifania de "lo fill de Mestre Osona." Vegeu RUIZ I QUESADA, F., "En torno a los Osona: La vara sacerdotal y la influencia de Bermejo en el retablo del Calvario", *Retrotabulum 3* (2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link actiu a l'abril de 2013).

<sup>162</sup> "O du vesen des wesen. O du lich des lichtes. O du overschoen ewighe / schoenheit. O ynghedruckede ewighe soticheit. O du hoghe bant der godliker / munne unde hebbest gelaten de glorie dyns vaders unde du quamest neder yn/ dit darl der unsalicheit up dattuuns van de ewigen doet werlosen / woldest. O myn her unde myn god unde myn alre sotest soen" (O being

aquesta, o el Naixement de Crist i Anunci als pastors del retaule de Sant Tomàs Becket del Mestre Francke, conservat a l'Hamburger Kunsthalle —en què dels llavis de Maria surt una inscripció amb el text: “Dominus meus, filius meus”—, ens porten de nou a les *Revelacions* de Santa Brígida de Suècia i ajuden a entendre la imatge de recolliment que palesa la Mare de Déu de Peralta. Amb la presència dels pastors, la Mare de Déu que prega és l'Església que neix, i el bressol de l'Església no és la menjadora sinó el mantell de Maria.

Pel que fa a la figuració de l'estable, l'artista responsable de la seva concepció es mostra conservador i el representa d'acord amb un model trescentista que defuig les formes arquitectòniques complicades del gòtic internacional. Artistes com els Serra, Lluís Borrassà i el Mestre de Villahermosa van conrear aquest tipus de representació, en què una coberta senzilla a dos aigües dona pas a la cova que acull el bou i l'ase.



**Jaume Ferrer, Pere García de Benavarri i taller**

**Detall de l'Adoració dels pastors del retaule de la Mare de Déu de Peralta de la Sal (Osca). The Cleveland Museum of Art**

**Mestre de Villahermosa.**

**Retaule de l'Eucaristia (detall). Església parroquial de Villahermosa del Río (Castelló)**

Un dels elements icònics importants a la taula de l'Adoració dels pastors de Peralta de la Sal és la del Nen Jesús beneint amb la mà dreta i ostentant el *globus mundi* amb l'esquerra. Aquesta iconografia i el jardí barrat que apareix a l'escena, semblen fer al·lusió a la segona vinguda del Salvador, o segona Parusia. D'acord amb un joc de prefiguracions, el jardí tancat emmarca el final de l'estada terrenal de Jesús, ja que és en el jardí de les Oliveres on transcorre l'Oració a l'hort, l'Ascensió de Crist i també és on es durà a terme el Judici Final, segons Zacaries. D'aquesta manera, i vinculada al Calvari que coronava el moble de Peralta de la Sal, culmina la segona lectura del discurs iconogràfic del moble, tot establint-se una connexió amb les imatges de Maria i el seu Fill en el centre del Nou Jardí.<sup>163</sup>

---

of beings, O light of lights, O you most beautiful, eternal beauty. O ingrained eternal sweetness, O you, my high vessel of divine love, for me hast Thou left the glory of Thy Father and come down to this vale of tears, that You might redeem eternity, O my Lord and my God and my most sweet son.” Vegeu VAN OS, H. *et al.*, *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe 1300-1500*, Amsterdam, 1994, p. 98.

<sup>163</sup> Aquest vincle és present en obres com el díptic de la col·lecció Montortal, tal vegada procedent del monestir cistercenc de Benifasá, el díptic Carrand del Museo Nazionale del



**Jaume Ferrer, Pere Garcia de Benavarri i taller.**  
**Detall de l'Adoració dels pastors del retaule de la Mare de Déu de Peralta de la Sal (Osca). The Cleveland Museum of Art (Ohio, EUA)**

La imatge de Jesús beneït i amb el *globus mundi* va gaudir d'una àmplia difusió en el nord d'Europa des del segle XIII, un tipus de representació que aplega obres en què el Nen apareix dins el bressol. En el camp de l'orfebreria destaca el *Jésueau* del Musée des Arts Anciens de Namur, llavorat en plata a principis del segle XV.<sup>164</sup> Amb l'excepció del retaule major que Pere Oller va executar per a la catedral de Vic (1420), en què aquesta iconografia apareix a l'escena de l'Epifania, la resta d'obres la integren a l'Adoració dels pastors.<sup>165</sup> No gaire difosa, el exemple més carismàtic és el de l'escena homònima que forma part del retaule del Conestable, pintat per Jaume Huguet entre els anys 1464 i 1465.<sup>166</sup>

Prèviament i dins el context aragonès és força interessant la presència del Nen amb el globus a l'escena de la Nativitat que forma part del retaule de Velilla de Jiloca, obra del

---

Bargello de Florència o el díptic de la Mare de Déu i Crist en la creu com a redemptor del Món custodiat al Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, obra de un pintor germànic. Vegeu RUIZ I QUESADA, F., "Maestro Montortal. La Virgen y el Niño con donante y Crucifixión", *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*, València, 2009, p. 150-153.

<sup>164</sup> La devoció cap al Naixement del Nen Jesús va ser molt fomentada pels franciscans. Recordem Sant Francesc d'Assís i el Betlem de Greccio de 1222. Pel que fa a aquest tema, CARRERO SANTAMARÍA, E., "Monjas y conventos en el siglo XIV. Arquitectura e imagen, usos y devociones", Serés, G.; Rico, D.; & O. Sanz (eds.), *El <Libro del Buen Amor>: texto y contextos*, Bellaterra, 2008, p. 207-235 i OS, H. VAN *et al.*, *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe 1300-1500*, Amsterdam, 1994, p. 100-103.

<sup>165</sup> J. Valero ja va advertir sobre el valor d'aquest detall en el nostre compartiment de Cleveland, tot esmentant que també el trobem al retaule del Conestable de Jaume Huguet. Vegeu VALERO MOLINA, J., "L'Epifania del retaule major de la catedral de Vic", *Taüll* 22 (2008), p. 36-39. A l'Epifania del retaule de la Mare de Déu d'Oto (Osca), atribuït a Blasco de Grañén, destaca la representació del Nen Jesús en actitud de beneir i amb el ceptre a l'altra mà, tal vegada en al·lusió al Rei de reis. Vegeu LACARRA DUCAY, M. C., *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Saragossa, 2004, p. 157.

<sup>166</sup> Força anys més tard, la retrobem en l'entorn valencià, especialment en les obres del Mestre d'Artès. Vegeu GÓMEZ FRECHINA, J., "Maestro de Artés. Natividad", *La memoria recuperada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, València, 2005, p. 148-151.



denominat Mestre de Velilla, un dels pintors que millor exemplifiquen el pas del llenguatge internacional al flamenquitant. En aquest sentit, cal destacar, així mateix, la presència del rentamans i de la tovallola que hem comentat en parlar de l'escena de l'Anunciació de Peralta de la Sal.<sup>167</sup>



**Mestre de Velilla.**  
**Detall de l'Adoració dels pastors del**  
**retale de la Mare de Déu de Velilla de**  
**Jiloca (Saragossa)**

Tot plegat obliga a replantejar-se el paper de Jaume Ferrer en el disseny d'aquest compartiment del conjunt, atès que la intervenció de Garcia i els paral·lels aragonesos apunten en una altra direcció. A diferència de l'escena de l'Anunciació, que considerem afí als models de Jaume Ferrer, la composició de l'Adoració dels pastors conjuga la creativitat d'un artista adscrit al taller de l'anterior amb la de Pere Garcia de Benavarri, atès que estilísticament s'atesta la intervenció del darrer, la mà del qual es detecta molt clarament en les figures dels pastors i el Nen Jesús.<sup>168</sup> La intervenció del de Benavarri determina la presència, per tant, del *globus mundi* a la mà del Nen, doncs no és un element que aparegui associat als naixements de Jaume Ferrer, ni tampoc a altres pintors del moment actius a la regió. Seria un tret gairebé "propi" del pintor de

<sup>167</sup> LACARRA DUCAY, M. C., "Retablo de la Virgen con el Niño, santa Catalina y santa Bárbara", *Joyas de un Patrimonio 2. Restauraciones de arte mueble en la provincia de Zaragoza*, 1999, p. 13-53.

<sup>168</sup> Respecte a la producció de Pere Garcia, el muret representat a l'Adoració dels pastors de Peralta encara té plena validesa en pintures dels seus seguidors i antics col·laboradors directes. Ho veiem al Naixement i a l'Epifania del retale major de l'església dels sants Just i Pastor de Son, obra de Pere Espallargues. Vegeu VELASCO GONZÁLEZ, A., *Devocions pintades. Retables de les Valls d'Àneu (segles XV i XVI)*, Lleida, p. 134-136.

Benavarri. El trobem, per exemple, al Naixement del retaule de Montanyana,<sup>169</sup> i és interessant apuntar que el va transmetre als seus dos seguidors coneguts. Reapareix en diferents treballs del Mestre de Vielha, com l'Adoració dels pastors del retaule de la Mare de Déu i sant Miquel d'Escalarre,<sup>170</sup> al retaule major de Sant Miquèu de Vielha, en una taula de col·lecció particular, i al retaule del Museo Nacional de San Carlos (Mèxic, D. F.).<sup>171</sup> Pel que fa als treballs de Pere Espallargues, trobem aquest detall iconogràfic a l'Adoració dels pastors del retaule d'Enviny,<sup>172</sup> a la del desllorigat retaule de l'ermita de la Mare de Déu de Soler, també d'Enviny (Museu de Belles Arts de Budapest),<sup>173</sup> al retaule d'Abella de la Conca, i en un dels compartiments conservats a Sant Vicenç de Roda d'Isàvena.<sup>174</sup>

### **La Dormició-Assumpció o el Somni de la mort de Maria**

L'esplèndida representació de la Dormició de la Mare de Déu, actualment al MNAC, estava integrada al carrer central del retaule de Peralta de la Sal, conjuntament amb la Crucifixió de Crist. Es mostra el moment del traspàs de Maria, que apareix ajaguda al llit, amb els ulls clucs i acompanyada dels apòstols. El tàlem sobre el qual descansa es troba cobert per un ric teixit amb decoracions de brocat que representen amb el motiu de la carxofa. Els apòstols que assoleixen més protagonisme són Pere i Joan. El primer, revestit de pontifical, actua d'oficiant, mentre que Joan es disposa a dipositar sobre el fèretre la palma del Paradís. La resta d'apòstols contemplen el cos sense vida de vida, entre els quals destaca el que s'ubica al capçal del llit sostenint una creu. En primer terme apareixen dos més asseguts i immersos en la lectura, a la llum d'una brandonera en la que cremen diversos ciris. A la part superior de la composició destaca la presència d'una glòria de serafins que retalla els fons daurat i en la qual s'ha representat la rebuda de l'ànima de Maria per part de Crist. El compartiment mostra diversos elements de fusteria que l'embelleixen però que no són originals, ja que corresponen a una intervenció de restauració duta a terme en temps del col·leccionista Maties Muntadas, el propietari de l'obra abans del seu ingrés al MNAC el 1956.

Com acabem de veure, la taula aplega, alhora, el trànsit de la Verge i l'assumpció de la seva ànima al cel. Es tracta d'una escenificació de tradició bizantina que, associada al Calvari, cal posar-la en relació amb aquells retaules catalans i valencians que emplacen el trànsit sobre l'escena principal i sota la Crucifixió. L'exemple més antic el tenim en el retaule de Santa Maria de Bell-lloc, encarregat probablement per Jaume Fabre canonge de la Seu d'Urgell. Les taules que s'han conservat d'aquest conjunt han estat atribuïdes a Jaume Serra (1365-1370).<sup>175</sup>

<sup>169</sup> VELASCO GONZÁLEZ, A., *Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarri i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida*, Lleida, 2012, p. 52, fig. 17.

<sup>170</sup> VELASCO GONZÁLEZ, A., *Devocions pintades. Retaules de les Valls d'Àneu (segles XV i XVI)*, Lleida, 2011, p. 98

<sup>171</sup> VELASCO GONZÁLEZ, A., *El Mestre de Vielha: un pintor del tardogòtic entre Catalunya i Aragó*, Lleida, 2006, figs. 19, 68 i 47, respectivament.

<sup>172</sup> MACÍAS PRIETO, G., "El retablo de Enviny en la Hispanic Society de Nueva York: Pere Espallargues en el taller de Pere García", Alcoy, R. & Beseran, P. (eds.), *El romànic i el gòtic desplaçats. Estudis sobre l'exportació i migracions de l'art català medieval*, Barcelona, 2007, fig. 2.

<sup>173</sup> NYERGES, É., *Spanish Paintings. The collection of the Museum of Fine Arts*, Budapest, 2008, p. 46.

<sup>174</sup> MARÍN COLOMINA, P., "Escenas de la vida de Jesús", *Lux Ripacurtiae I*, Graus-Osca, 1997, p. 112-113.

<sup>175</sup> Al costat de l'escena de la Dormició de Maria deuria ser la de l'Anunciació, però l'estat fragmentari de l'obra no permet precisar si a l'altra banda hi havia la de la Nativitat o la de la





**Pere Garcia de Benavarrí.**  
**Taula de la Dormició i Assumpció de la Verge, del retaule de la Mare de Déu de Peralta de la Sal**  
**(Osca). MNAC, Barcelona**



Vinculada la Dormició a l'escena de la Coronació de Maria, un altre testimoni relacionat amb l'escenari artístic català, però dut a terme a València, és el retaule major de Santa Maria d'Alpont del Mestre de Villahermosa (guardat a l'aldea d'El Collado i al Museo de Bellas Artes de Zaragoza).<sup>176</sup>

A partir d'aquestes dates, el gran èxit que tingueren a l'àmbit valencià els retaules dedicats als Goigs de Maria van fomentar, en algunes ocasions, com per exemple el retaule de la Mare de Déu de l'església parroquial d'Albentosa (Terol), la representació del goig de la Dormició al cim de l'obra, coronada pel Calvari.<sup>177</sup> A aquest tipus de retaules, dels que ja hem destacat el de la Mare de Déu de la Llet de l'antiga col·lecció Bosch i Catarineu, s'afegeix el de la Mare de Déu de l'Esperança de l'església parroquial de Pego, pintat per Antoni Peris. Un exemple gairebé paradigmàtic a l'hora d'apropar-nos al retaule de Peralta.<sup>178</sup>

Aquestes pintures amb la representació de la Dormició són la imatge plàstica de les nombroses escenificacions teatrals del misteri assumpcionista a l'àmbit de la Corona d'Aragó.<sup>179</sup> La narrativa dels fets esdevinguts a l'entorn de la mort de la Verge sorgeix dels relats apòcrifs de tradició assumpcionista i de la Llegenda Àuria.<sup>180</sup> En els segles

<sup>176</sup> La disposició de la Dormició sota l'escena de la Coronació de Maria, al cim del conjunt pictòric, també va ser present al retaule d'El Burgo de Osma, pintat per Gonçal Peris, i es pot apreciar al retaule de la Mare de Déu i sant Miquel de l'església parroquial d'Escalarre, pintat pel Mestre de Vielha (Bartomeu Garcia?). Vegeu VELASCO GONZÁLEZ, A., *El Mestre de Vielha: un pintor del tardogòtic entre Catalunya i Aragó*, Lleida, 2006, p. 126-133. Entre els testimonis perduts destacats per aquest autor, sabem que el 1433, el pintor Gonçal Peris Sarrià contractà amb el cavaller Jaume Darries, molt probablement Jaime de Urriés, un retaule dedicat als goigs de la Verge. Al compartiment central hi havia de mostrar la Verge entronitzada, al damunt una taula amb l'Assumpció i com a coronament, una tercera amb la Trinitat. Vegeu SANCHÍS SIVERA, J., *Pintores medievals en València*, Barcelona, 1914, p. 65. Pel que fa a la possible destinació d'aquest retaule al Regne d'Aragó i la versemblant identitat del comitent amb Jaime de Urriés, vegeu RUIZ I QUESADA, F., "Del obispo Sopera a los linajes Pomar y Nadal. Gonçal Peris y los retablos de Puertomingalvo", *Retrotabulum. Estudios d'art medieval*, 5 (09/2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link actiu a l'abril de 2013).

<sup>177</sup> Entre les obres desaparegudes que eren culminades per la coronació i el calvari, al carrer central, a l'Aragó es demanà aquesta iconografia a Blasco de Grañén en encarregar-li el 1450 un retaule per a la vila d'Ainzón (Saragossa), i també a Pedro de Aranda en el contracte d'un conjunt destinat a la capella del capítol de Sant Pere Màrtir de Calataiud: "Ençima de la peça de en medio ha de haver otra ystoria (...) que es la Coronacion de Nuestra Senyora (...) Item ençima de esta peça misma ha de aver otra peça que es la punta del retablo (...)". Vegeu BORRÁS GUALIS, Gonzalo, "Pintores aragoneses del siglo XV", *Suma de Estudios en homenaje al Ilustrísimo Doctor Ángel Canellas López*, Saragossa, 1969, p. 188, nota 16. Per a aquest i d'altres exemples posteriors, vegeu VELASCO GONZÁLEZ, A., *El Mestre de Vielha: un pintor del tardogòtic entre Catalunya i Aragó*, Lleida, 2006, p. 126-133.

<sup>178</sup> Malgrat la pèrdua de la taula cimera, el retaule de l'Epifania pintat per Joan Reixac, conservat al MNAC (inv. 50621), tal vegada mostrava també aquesta combinació d'escenes.

<sup>179</sup> El tema dels Goigs de Maria i molt especialment la temàtica assumpcionista ha estat tractat de manera brillant per Teresa Vicens i als estudis d'aquesta estudiosa remetem. Vegeu VICENS I SOLER, M.T., *El cicle de la mort i glorificació de la Verge a la plàstica catalana medieval*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 1995; VICENS I SOLER, M.T., "Els goigs marians: un programa iconogràfic del gòtic català", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 7 (2003), p. 25-50. Vegeu també GONZÁLEZ CASADO, P., *La Dormición de la Virgen. Cinco relatos árabes*, Madrid, 2002 i SHOEMAKER, S. J., *Ancient traditions of the Virgin Mary's dormition and assumption*, Oxford, 2002.

<sup>180</sup> Pel que fa als textos apòcrifs relatius a la Dormició de la Mare de Déu, vegeu VICENS I SOLER, M.T., *El cicle de la mort i glorificació de la Verge a la plàstica catalana medieval*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 1995 i MIMOUNI, S.-C., *Les traditions anciennes sur la Dormition et l'Assomption de Marie: études littéraires, historiques et doctrinales*, Leiden-Boston, 2011.

del gòtic, la idea de Maria com a Mare de Crist i intercessora de la humanitat davant seu, li va donar una imatge més humana que va afavorir l'aprofundiment en la història de la seva vida. D'acord amb la Llegenda Àuria, la Verge va morir a l'edat de setanta anys, dotze més tard que el seu Fill, malgrat que diversos autors bizantins comenten que va viure fins els vuitanta.

Així doncs, la devoció cap als darrers moments de la vida terrenal de Maria esdevé la base del triomf d'un tipus de retaule que, com el de Peralta de la Sal, té els seus orígens més immediats en els retaules valencians dedicats als Goigs de Maria. Sense esmentar la multitud d'exemples escultòrics i amb precedents com la Maestà de Duccio, tant la pintura valenciana, la del bisbat de Tortosa, com l'aragonesa van optar per incrementar en les seves pintures el nombre de passatges relacionats amb la dormició de Maria. A més a més del retaule major de l'església de Guimerà pintat per Ramon de Mur (ca. 1412) —al Museu Episcopal de Vic, del qual s'han conservat les escenes de l'Anunci de la mort, la Dormició i el Lliurament del cingol—,<sup>181</sup> destaquem les tres composicions figurades en el retaule de la Mare de Déu de Rubiols de Mora (ca. 1418) —Anunci de la mort, Arribada dels apòstols i Dormició—, les quals van passar a ser quatre en el retaule de la Verge d'Ontinyena, pintat per Blasco de Grañén cap a 1435-1440, en incorporar el Trasllat del cos de Maria.<sup>182</sup> Aquest episodi reapareix en dues obres relacionades amb l'entorn d'aquest pintor, la qual cosa demostra que va poder transmetre l'ús de la composició als seus deixebles. Una d'elles és el retaule de Villarroya del Campo, relacionat d'antic amb el Mestre de Riglos, posteriorment amb el taller de Blasco de Grañén, i considerat per altres obra de Pere Garcia de Benavarri.<sup>183</sup> Dins aquest mateix cercle artístic cal situar un conjunt de taules conservades en diferents museus i col·leccions, una de les quals incorpora el Lliurament del cingol a sant Tomàs, escena fortament emparentada amb la que Blasco de Grañén representà en un altre retaule dedicat a la Mare de Déu.<sup>184</sup> Cal destacar el retaule de la Maria i el seu Fill que es

<sup>181</sup> Pel que fa a Catalunya, hi ha constància documental d'un retaule, contractat el 23 de juny de 1383 al pintor Nicolau Fretton o Fretmon per a la parròquia de la Selva del Camp (Tarragona), dedicat a l'Assumpció de la Mare de Déu i en què sant Tomàs havia de portar la cinta, vegeu PIÉ, J., "Anals inèdits de la vila de la Selva del Camp de Tarragona", *Revista de la Asociación Artística Arqueológica Barcelonesa*, 6 (1909), p. 49-50. Entre els seguidors de Pere Garcia de Benavarri, cal destacar el bancal centrat per la composició del lliurament del cingol a sant Tomàs pintat pel Mestre de Vielha i conservat al Musée des Arts Decoratifs de París, vegeu VELASCO GONZÁLEZ, A., *El Mestre de Vielha: un pintor del tardogòtic entre Catalunya i Aragó*, Lleida, 2006, p. 203-206, en què a partir d'aquesta obra, s'analitza l'episodi a la llum de les fonts i d'alguns exemples conservats a la Corona d'Aragó. En relació amb aquesta iconografia, vegeu VICENS SOLER, T., "El Lliurament del cingol, un episodi del cicle assumpcionista", *Recerca*, 12 (2008), p. 65-96..

<sup>182</sup> L'escenificació del trasllat del cos de Maria també va formar part d'un retaule atribuït a l'antic Mestre de Torà i, així mateix, del retaule major de l'església de Mosquerola, pintat per Pere Lembrí amb anterioritat a l'any 1415, conjunt que va aplegar, a més a més, l'Anunci de la mort, la Dormició i la Coronació. Aquest mateix artista va contractar el retaule major de l'església parroquial de Castellfort l'any 1415, conjunt que fou substituït l'any 1598 i que contenia les imatges de l'Anunci de la mort, la Dormició i la Coronació de Maria. Vegeu GUDIOL I RICART, J. & ALCOLEA BLANCH, S., *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986, p. 69, cat. 175, fig. 325, *Una memoria concreta. Pere Lembrí, pintor de Morella y Tortosa (1399-1421)*, Castelló, 2004, p. 119-120. Quant a la taula fins fa poc adscrita a l'antic Mestre de Torà i Pere Lembrí, vegeu RUIZ I QUESADA, F., "L'art del 1400 i els pintors del bisbat de Tortosa", *Retrotabulum* 6 (12/2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link actiu a l'abril de 2013).

<sup>183</sup> Sobre aquest conjunt vegeu VELASCO GONZÁLEZ, A., "Revisant Pere Garcia de Benavarri: noves precisions a l'etapa saragossana", *Locus amoenus*, 8 (2005-2006), p. 81-103, que recull la bibliografia anterior.

<sup>184</sup> Vegeu RUIZ I QUESADA, F., "Maestro di Riglos. Annunciazione della morte e Dormizione della Vergine", *Bagliori del Medioevo: arte romanica e gotica dal Museu Nacional d'Art de*

conserva al Museu de Vilafranca del Penedès, conjunt que s'ha apropiat al pintor Pasqual Ortoneda. En aquesta ocasió, les quatre escenes laterals escenifiquen l'Anunci del traspàs, l'Arribada dels apòstols, la Dormició i el Lliurament del cíngol. El conjunt ens és ara especialment interessant per un doble motiu, ja que va ser dut a terme l'any 1459, segons consta en la inscripció que figura al tron, i perquè creiem que va ser destinat a la zona de la Franja (Osca).<sup>185</sup>

La Dormició de Peralta ens informa dels esdeveniments relatius a l'òbit de Maria i també reflecteix el dolor, la consternació i el temor que van tenir els apòstols en aquest moment, fins el punt que un d'ells sembla amagar-se darrere de sant Joan. Reposant el seu cap sobre un coixí, Maria jeu sobre un llit cobert per una roba brocada. Recordant els escrits de santa Brígida, la seva cara és de placidesa “Yo me quedé como dormida al separarse el alma del cuerpo y desperté en un perpetuo gozo; y merecí esto, porque fuí la que padeció mayor amargura que todos en la muerte de mi Hijo, y por eso quiso Dios sacarme del mundo con una muerte suavísima.”<sup>186</sup>

Veiem com el deixeble estimat de Crist, sant Joan, diposita a les mans de la Mare de Déu la palma del Paradís que li va lliurar la Verge moments abans de morir —un dels seus atributs més característics juntament amb la copa enverinada—, la qual li havia estat donada a Maria per un àngel en el moment d'anunciar la seva pròxima mort.

---

*Catalunya*, Milà, 1999, p. 134-136 i VELASCO GONZÁLEZ, A., “Revisant Pere Garcia de Benavarrí: noves precisions a l'etapa saragossana”, *Locus amoenus*, 8 (2005-2006), p. 98-100. Pel que fa al retaule pintat per Blasco de Grañén vegeu LACARRA DUCAY, M. C., *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Saragossa, 2004, p. 195-201, que recull la bibliografia anterior.

<sup>185</sup> Tot seguint les apreciacions de Post, el conjunt pot vincular-se al cercle de Mateu Ortoneda i, més concretament, a Pasqual Ortoneda. En primer lloc, per la proximitat estilística amb les obres de Tarragona i d'Embid de la Ribera, malgrat el pas del temps; i, en segon lloc, perquè els postulats de les pintures amb relació a la data que figura al peu del tron del retaule de Vilafranca, l'any 1459, palesen que és una de les darreres obres d'un artista avesat a les línies de l'internacional tarragoní dels Ortoneda. Amb aquestes dues premisses, l'autor del retaule de Vilafranca més versemblant és Pasqual Ortoneda, raó per la qual, el conjunt possiblement procedia de la zona de la Franja, propera a Barbastre. POST, CH. R., *The Catalan School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting)*, vol. VII, Cambridge (Massachusetts), 1938, p. 547-550 i RUIZ I QUESADA, F., “Les escoles pictòriques de Tarragona”, *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Barcelona, 2005, p. 149-151. Vegeu també MIRET I NIN, M. M., *El retaule de la Mare de Déu*, Vilafranca del Penedès, 1994 i, pel que fa a l'anàlisi dels pigments, SALVADÓ, N.; BUTÍ, S.; COTTE, M.; CINQUE, G.; & PRADELL, T., “Shades of green in 15th century paintings: combined microanalysis of the materials using synchrotron radiation XRD, FTIR and XRF”, *Applied Physics A: Materials Science & Processing*, en premsa. Un conjunt posterior, el retaule de l'església del Miracle de Balaguer, estava presidit per una Dormició a la taula central, desapareguda, però coneguda per una fotografia antiga, amb un Calvari a sobre, i tenia alguna escena sincrètica més del cicle assumpcionista, com la dels apòstols davant el sepulcre buit. Deixant de banda la més que segura presència d'una escultura al nínxol central, a Ella es dediquen diverses escenes, concretament l'Anunciació, la Dormició i la dels apòstols davant el sepulcre. Les dues darreres mereixen un comentari especial, ja que es tracta de composicions sincrètiques que combinen diversos passatges del cicle assumpcionista de la Verge. Així, a la taula central es concentren Dormició, Assumpció de l'Ànima i Coronació, mentre que a la protagonitzada pels apòstols s'hi inclou l'Assumpció del Cos i la posterior Glorificació. Sobre la segona, el seu propi caràcter la converteix en una escena molt poc comuna en el context de la Corona d'Aragó. Vegeu VELASCO GONZÁLEZ, A., *El Mestre de Vielha: un pintor del tardogòtic entre Catalunya i Aragó*, Lleida, 2006, p. 143-151.

<sup>186</sup> Aquest passatge és el que s'escenifica a la Dormició de la Gemäldegalerie de Berlín, pintada per Bartolomé Bermejo. Vegeu RUIZ I QUESADA, F., “De Acqui Terme a la Piedad Desplà. Textos e iconografías inéditos de Bartolomé Bermejo”, *Retrotabulum*, 1 (2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link actiu a l'abril de 2013).



A la primera línia de la composició pictòrica, dos apòstols afligits llegeixen a la llum d'una brandonera que dona suport a nou espelmes enceses —possiblement relacionades amb la por al dimoni que Maria va tenir en el període del trànsit.<sup>187</sup> Els nou ciris de la brandonera coincideixen amb els nou escollits restants situats a l'altra banda del llit de Maria, dels quals sant Pere, revestit de pontifical, llegeix un llibre de pregàries i executa el ritus de purificació.

A la part més elevada de la composició Crist, envoltat de querubins, acull l'ànima de la seva Mare. A d'altres obres, l'Assumpció de Maria també serà representada en cos i ànima, d'acord amb un model que Jaume Ferrer ja va incorporar al retaule de Verdú i que també va desenvolupar Blasco de Grañén.

La majoria de les mirades són de temor i complicitat i ben pocs són els que gaudeixen de la darrera imatge de la Mare de Déu. Sant Tomàs no va ser present i és per això que el pintor només representa onze apòstols. Aquests deixebles de Crist esdevenen la imatge de la primera Església. De tots ells destaca el que resta emplaçat al cap del llit amb la creu a les mans, el qual i malgrat que la creu no és aspada, sovint ha estat identificat amb sant Andreu.

Tanmateix, l'emblema que porta l'apòstol no creiem que sigui la creu del seu martiri, atès que cap altre deixeble du el símbol del suplici que va patir, i pot tenir relació amb aquells apòcrifs que parlen de l'arbre de la vida en el moment del trànsit i assumpció de la Mare de Déu. Pel que fa a aquesta qüestió, i a les mans de sant Joan, la creu també va ser representada a la Dormició de Bartolomé Bermejo que es conserva a la Gemäldegalerie de Berlín. En aquesta obra, la creu substitueix la *palma mortis* i el motiu pel qual el pintor la representa tan



**Bartolomé Bermejo.**  
**Taula de la Dormició de la Mare de Déu**  
**(detall). Gemäldegalerie, Berlín**

<sup>187</sup> A la Llegendà Àuria varen ser integrats diversos escrits dedicats a l'assumpció de la Mare de Déu, entre els quals destaquen els de Sant Joan Damascè. Aquest autor comenta que en morir Maria van començar a lluir amb esplendents lluminositats les làmpades que havia a la casa. La por que va tenir la Mare de Déu al dimoni, en els darrers moments de la seva vida, apareix en bona part dels apòcrifs dedicats a la dormició i assumpció i, també segons el Damascè, va ser en el moment d'expirar que van fugir espantats els mals i els dimonis. A l'*Homilia de Ciril de Jerusalem*, Maria exclama: "Que se avergüencen las potestades de las tinieblas porque nada de ellas se encuentra en mí... huya de mi vista el dragón, para que yo me presente en Ti con confianza." Vegeu *Dormición de la Virgen. Relatos de la tradición copta*, Madrid, 1995, p. 277. A d'altres representacions del trànsit només es figura un ciri encès (Sterbekerze), iconografia que també apareix a l'hora de representar altres moribunds. Vegeu, per exemple, l'escenificació de la mort de santa Llúcia que forma part d'un retaule pintat per Bernat Martorell. Conservat ara a París, al MNAC i a una col·lecció privada, probablement fou encarregat per Pere de Palou, personatge que va ser canonge de la catedral de Barcelona i president de la Generalitat de Catalunya.

sobredimensionada ve donat per la seva funció: la d'acompanyar a Maria fins arribar a Déu Pare, protegint-la de la compareixença del dimoni.<sup>188</sup> Es tracta d'una solució que es pot posar en paral·lel amb la figuració de la palmera del paradís representada en les escenes de l'Assumpció de la Mare de Déu, pintades per artistes com Angelo Puccinelli o Gherardo Starnina,<sup>189</sup> i amb la que Jaume Ferrer va integrar a la Dormició del retaule de la Paeria, on tampoc va deixar de banda la *palma mortis*.



**Jaume Ferrer.**  
**Retaule de la Paeria (detall). Paeria de Lleida**

**Dormició de la Mare de Déu del retaule de sant Joan Baptista i sant Miquel. Església de San Valero de Saragossa**

Com és prou conegut, la creu esdevé l'arbre de la vida del nou paradís i creiem que és des d'aquesta interpretació que cal atendre la seva relació amb la *palma mortis* dipositada a les mans de Maria. D'aquesta palma, emblema dels morts, s'ha dit que va ser tallada en els jardins del Paradís o que provenia de la palmera que es va inclinar en el decurs de la Fugida a Egipte. Lliurada per l'àngel a l'escena de l'anunciació de la seva mort, la funció de la palma va ser la d'allunyar l'ànima de Maria dels poders de les tenebres. És precisament sant Joan qui la devia dur davant del fèretre i, en correspondència al vincle que hi ha entre la palma i la creu, també és l'evangelista qui porta només la creu, a la meravellosa taula berlina de Bermejo.

Propera a aquesta darrera obra, la singularitat que palesa la creu que porta un dels apòstols dins el context iconogràfic assumpcionista també és present a la taula de la Dormició del retaule de Sant Joan Baptista i sant Miquel de l'església de San Valero de

<sup>188</sup> Vegeu RUIZ I QUESADA, F., "Bartolomé Bermejo. Dormició de la Mare de Déu", *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, 2003, p. 136-141, RUIZ I QUESADA, F., "De Acqui Terme a la Piedad Desplà. Textos e iconografías inéditos de Bartolomé Bermejo", *Retrotabulum*, 1 (2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link actiu a l'abril de 2013), en què s'efectua una nova interpretació de l'esplèndida obra de Berlín, i LENOWITZ, H., "Hebrew Script in the Works of Bartolomé Bermejo", *Ars Judaica. The Bar-Ilan Journal of Jewish Art*, 4 (2008), pp. 7-20.

<sup>189</sup> STREHLKE, C. B., *Italian paintings 1250-1450*, Filadèlfia, 2004, p. 390-398.



Saragossa. Es aquesta composició es pot advertir la imatge de l'apòstol que alça la creu, com acompanyant l'ànima de Maria al sí de Déu, i la brandonera amb els ciris encesos.<sup>190</sup>

La Dormició de Peralta sintetitza tot el relat del traspàs de Maria. És a dir, acull la seva mort i alhora l'assumpció, després de la qual i segons alguns apòcrifs va ser portada sota l'arbre de la vida. Tal vegada per això, i com a prefiguració, l'apòstol que du la creu apareix a la capçalera del llit.<sup>191</sup> Aquesta iconografia, es pot posar en relació amb imatges anteriors que emplacen sant Joan en aquest mateix lloc i amb la *palma mortis*. En observar obres com la Dormició del *Breviari* de Châteauroux, del Maître de Bedford; la de l'antic retaule gòtic de la catedral d'El Burgo de Osma, pintada per Gonçal Peris i actualment al Museu Marès de Barcelona; o també la del *Saltiri-Llibre d'hores* d'Alfons el Magnànim (British Library de Londres), entre moltes d'altres, es pot apreciar la presència de l'apòstol preferit de Crist a la capçalera del llit de Maria, amb la Palma del Paradís a la mà, tret icònic que Pere Garcia de Benavarri, a Peralta, i Jaume Ferrer, a Alcover, van derivar cap a l'apòstol que du la creu, tot i que també van mantenir la representació de la palma.

En aquesta tessitura, i com ja hem apuntat en parlar de la imatge de sant Gabriel a l'Anunciació, també cal tenir en compte el pintor Blasco de Grañén. Obres com la Dormició del Museo de Bellas Artes de Bilbao, pintada per aquest artista aragonès i el seu taller, verifiquen la presència de l'apòstol amb la creu a la capçalera del llit, qüestió important a l'hora d'apropar-nos a Pere Garcia de Benavarri, com a membre de l'obrador de Grañén.<sup>192</sup>

El model de la Dormició de Peralta de la Sal es retroba a l'obra de Jaume Ferrer, com es pot apreciar a l'escena homònima del retaule d'Alcover, i perdura a la producció artística de Pere Garcia de Benavarri, com pot veure's en un dels compartiments del retaule de Montanyana, on l'apòstol amb la creu torna a situar-se al capçal



**Blasco de Grañén i taller.**  
**Taula de la Dormició de la Mare de Déu.**  
**Museo de Bellas Artes, Bilbao**

<sup>190</sup> Així mateix, també destaquem els utensilis que descansen a la lleixa. Símbols de Maria, a l'estança on esdevé el retrobament de Mare i Fill hi ha el pot, la gerra, el vas i els llibres que ja coneixem. D'altra banda, també són presents els boixets que, tal vegada, fan referència al vel del temple i que també apareixen a l'escena de l'Anunciació del retaule de la Mare de Déu de Verdú.

<sup>191</sup> Quant a la imatge de Maria vinculada a l'arbre de la Creu, vegeu RUIZ I QUESADA, F., "Antoni Oliva (?) i Miquel Alcanyís I. Reliquiari de la columna", *Mallorca gòtica*, Palma, 1998, p. 171-174.

<sup>192</sup> D'aquesta pintura i d'altres que formaren part del mateix conjunt, vegeu nota 184.



del tàlem virginal.<sup>193</sup> Aquest artista va transmetre el model a un dels seus col·laboradors, Pere Espallargues, que el va emprar al retaule de l'ermita de la Mare de Déu del Soler d'Envyiny (Museu de Belles Arts de Budapest),<sup>194</sup> i en un compartiment de retaule conservat al Museu dera Val d'Aran, originari de la parròquia de Vilac,<sup>195</sup> tot i que en aquest darrer cas el llit el va disposar de forma obliqua al pla pictòric. Es manté, en tots dos casos, la presència de la brandonera en primer pla i de l'apòstol amb la creu a l'indret assenyalat. La variant en la disposició del llit la retrobem en un altre dels seguidors de Garcia, el Mestre de Vielha, com es pot veure al retaule de la Mare de Déu i sant Miquel de l'església parroquial d'Escalarre (Dallas Museum of Art), en què continua emplaçant-se l'apòstol amb la creu al mateix indret, i mantenint-se la presència de la brandonera, en primer terme, amb sis ciris.<sup>196</sup>



**Pere Garcia de Benavarri.**  
**Taula de la Mare de Déu**  
**Apocalíptica i sant Vicenç Ferrer.**  
**MNAC, Barcelona**

L'escenificació del trànsit de la Mare de Déu i l'Assumpció en el sí de Déu, implica la reunió de l'Església, tanca el cicle cristològic coredeemptor de Maria a la terra, i obre un de nou amb imatges que palesen la intercessió de Maria com a advocada i protectora de la humanitat, des del seu traspàs fins a la fi del món. Aquesta etapa es pot resseguir a

<sup>193</sup> Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona, clixé Gudiol B-853.

<sup>194</sup> NYERGES, É., *Spanish Paintings. The collection of the Museum of Fine Arts*, Budapest, 2008, p. 47. Al mateix museu es conserva un segon compartiment del mateix retaule amb l'Adoració dels pastors, que com ja s'ha apuntat, mostra un punt de coincidència amb la de Peralta, la presència del *globus mundi* a la mà de Jesús-Nen.

<sup>195</sup> Company, X. & Puig, I., "Els pintors de Lleida, les terres de Ponent i els Pirineus", *L'art gòtic a Catalunya. Pintura III. Darreres manifestacions*, Barcelona, 2006, p. 171.

<sup>196</sup> VELASCO GONZÁLEZ, A., *Devocions pintades. Retaules de les Valls d'Àneu (segles XV i XVI)*, Lleida, p. 101.

través del capítol xxxvi de l'*Speculum Humanae Salvationis*, on es desenvolupa el tema de l'Assumpció i Coronació de la Mare de Déu, com a prefiguració de la Dona Apocalíptica, i es dona pas al paper de Maria coredemptora.<sup>197</sup>

En relació amb la *Mulier Amicta Sole*, al Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg es custodia un díptic del Mestre de Hallein de cap a 1453, integrat per un Calvari i la Dona Apocalíptica, amb un sant Joan Evangelista als peus, que reproduïx la seva visió i referma el valor d'aquesta imatge femenina.<sup>198</sup> Els valors semàntics d'aquesta imatge poden ser traslladats a una obra de Pere Garcia de Benavarri parcialment perduda, el retaule del convent de dominics de Cervera, en què va representar una Mare de Déu amb els atributs de la Dona Apocalíptica (MNAC, inv. 114749).<sup>199</sup> És molt probable que aquesta pintura, en origen, es coronés amb una Crucifixió, amb la qual cosa ens trobem davant un missatge similar al que a Peralta ofereix la lectura conjunta de la Dormició i el Calvari. Així, l'associació entre la iconografia mariana apocalíptica i la creu a Cervera ratificaria el nexce entre la Dormició-Assumpció de Maria i el Calvari de Peralta. En aquest sentit, ambdues obres ofereixen una correspondència i ens porten a un mateix rerefons simbòlic que aplega el paper coredemptor de la Mare de Déu.<sup>200</sup>

### El discurs iconogràfic de l'obra

La iconografia més sovintejada en els retaules de la Corona d'Aragó va seguir la narrativa cronològica de la vida del benaurat que presidia el conjunt pictòric, tot i que hi ha diversos exemples que s'allunyen d'aquest model i constaten un missatge addicional que complementa i dona força al missatge icònic del moble. En el decurs del

<sup>197</sup> Escrit a la Germània meridional, cap a l'any 1324, l'*Speculum Humanae Salvationis* ha estat relacionat per uns estudiosos amb els dominics i per uns altres amb els franciscans. Vegeu M. TOMAS, "Lo Speculum Humanae Salvationis e l'idea occidentale della redenzione", *Nuova Rivista Storica*, LVIII (1974), p. 379-395. Per a l'associació entre aquest text i diverses obres de la Corona d'Aragó, vegeu RUIZ I QUESADA, F., "Maria, Mater Gratiae, Mater Misericordiae [...]. Aspectes iconogràfics entorn de la Mare de Déu del Mantell i els ordes mendicants", *Lambard. Estudis d'art medieval*, XV (2003), p. 157-203.

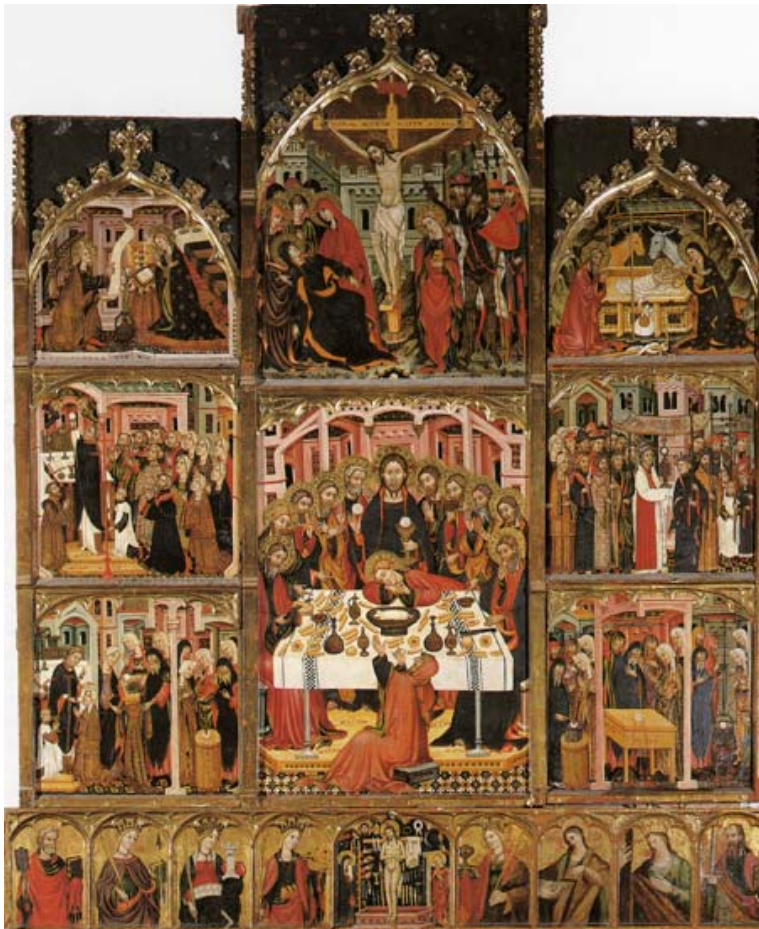
<sup>198</sup> Vegeu OS, H. VAN *et al.*, *The Art of devotion in the Late Middle Ages in Europe 1300-1500*, Amsterdam, 1994, p. 151.

<sup>199</sup> YARZA LUACES, J., "Pere Garcia de Benavarre, Verge i Nen, sant Vicenç Ferrer i donants", *La Seu Vella de Lleida. La catedral, els promotors, els artistes s. XIII a s. XV*, Barcelona, 1991, p. 166-168. Vegeu també RUIZ I QUESADA, F., "Maria, Mater Gratiae, Mater Misericordiae [...]. Aspectes iconogràfics entorn de la Mare de Déu del Mantell i els ordes mendicants", *Lambard. Estudis d'art medieval*, XV (2003), p. 157-203, VELASCO GONZÁLEZ, A., "Mare de Déu i el Nen, sant Vicent Ferrer i donants. Professió de Sant Vicent Ferrer", *Patrimoni dispers. L'esplendor medieval a la Segarra*, Cervera, 2007, p. 34-40, VELASCO GONZÁLEZ, A., "Dos arquetips iconogràfics i dos models de difusió en la iconografia primerenca de sant Vicent Ferrer", Español, F & Fité, F. (eds.), *Hagiografia peninsular en els segles medievals*. Lleida, 2008. p. 235-268, i VELASCO GONZÁLEZ, A. "De València a Vannes: culte, devoció i relíquies de sant Vicent Ferrer", *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, 29 (2008), p. 395-436.

<sup>200</sup> Moltes vegades, l'Assumpció de Maria va associada a la Coronació. Des d'aquests passatges que remetent al retrobament de Mare i Fill es poden entendre obres com el Díptic del Calvari i de la Coronació de Maria, atribuït al pintor que uns autors identifiquen amb Pere Teixidor, i altres amb Jaume Ferrer I —reproduït a PUIG, I., "Els Ferrer. Els pintors més emblemàtics del bisbat i la ciutat de Lleida", *Temps de consolidació. La baixa edat mitjana. Segles XIII-XV (Arrels Cristianes: Presència i significació del cristianisme en la història i en la societat de Lleida*, vol. II), Lleida, 2008, p. 583. El rerefons comú entre l'Assumpció de Maria i la Dona Apocalíptica és el que vehicula obres com el díptic de Joana de França, dut a terme per l'obra de Rogier van der Weyden. Conservat al Musée Condé de Chantilly, a una de les taules apareix Joana de França postrada als peus de la Mare de Déu Apocalíptica, en companyia de sant Joan Baptista, mentre que a l'altra taula s'escenifica la Crucifixió de Crist. Reproduït a *Ibidem*, p. 585.



període gòtic, aquesta tipologia d'obres es pot resseguir des de finals del segle XIV i tota la centúria següent. Per la complexitat que ofereix l'estudi d'aquest tipus de moble només tractarem tres exemples, un dels quals, lògicament, és el del retaule major de l'antiga església de Peralta de la Sal.<sup>201</sup>



**Mestre de Villahermosa.**  
**Retaule de l'Eucaristia de Villahermosa del Río. Església parroquial de Villahermosa del Río (Castelló)**

La característica principal d'aquests conjunts pictòrics radica en l'emplaçament de tres, o més composicions, en un mateix registre, tot trencant d'una manera subtil la narrativa cronològica o bé allunyant-se, només aparentment, de la resta d'escenes. El primer dels exemples que hem seleccionat, anterior al retaule de Peralta de la Sal, és el retaule de la Institució de l'Eucaristia de l'església parroquial de la Nativitat de Nostra Senyora de Villahermosa del Río, conjunt pintat pel Mestre de Villahermosa cap a l'any 1385-1390. En aquesta ocasió, les tres escenes superiors —les de l'Anunciació, Crucifixió i Nativitat—, constaten l'inici de la cristiandat, que enllaça amb la resta d'escenes tot oferint una dualitat: la dels seguidors de Crist i la dels seus detractors.<sup>202</sup>

La primera representació, l'Anunciació, escenifica l'inici de la vinguda de Crist en tant que es representa la Immaculada Concepció del Salvador, i la segona escena, la de la Nativitat, mostra Jesús incorporant-se d'un bressol que podria prefigurar la seva imatge al sepulcre. Així doncs i més enllà de la brillant lectura d'aquestes pintures en

<sup>201</sup> Dins aquest tipus de mobles pictòrics excel·leix el retaule que Lluís Borrassà va pintar per al convent de Santa Clara de Vic, conservat al Museu Episcopal de Vic. Vegeu RUIZ I QUESADA, F., "Lluís Borrassà. Virgen de la Esperanza, San Miguel y Santa Clara. San Francisco y las tres órdenes franciscanas", *Catalonia. Arte gòtico en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, p. 148-154, NUET BLANCH, M., "El salvamento de naufragos, metáfora de la penitencia en el gótico catalán", *Locus Amoenus* 5 (2000-2001), p. 60- 61 i RUIZ I QUESADA, F., "Maria, Mater Gratiae, Mater Misericordiae [...]". Aspectes iconogràfics entorn de la Mare de Déu del Mantell i els ordes mendicants", *Lambard. Estudis d'art medieval*, XV (2003), p. 157-203.

<sup>202</sup> FAVÀ, C. "El retaule eucarístic de Vilafermosa i la iconografia del Corpus Christi a la Corona d'Aragó", *Locus Amoenus* 8 (2005-2006), p. 105-121 i RUIZ I QUESADA, F., "Maestro de Villahermosa. Retablo de la Institución de la Eucaristía", *Espais de Llum, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, València, 2008, p. 218-223.



analogia a la transsubstanciació, duta a terme per Cèsar Favà, s'ha de dir que al·ludeixen, en una segona lectura, a la concepció, mort i resurrecció de Crist en el sepulcre i que tenen continuïtat en la transsubstanciació eucarística que s'inicia en el Sant Sopar. Amb la presència de sant Josep, la segona lectura de l'escena de la Nativitat evidencia el retrobament definitiu de Mare i Fill. Maria-Església, agenollada damunt la peanya d'un setial, comparteix amb el Nen un rosari -de misteris de goig, dolor i glòria-. El rerefons d'aquesta composició és el mateix que hi ha a una de les taules que presidia el retaule major de l'església de Villahermosa del Río, pintat pel Mestre de Villahermosa mateix.



**Pere Espallargues.**  
**Retaula de la Mare de Déu d'Enviny (Lleida).** Hispanic Society de Nova York

Totalment vinculat a la narrativa anterior i ja dins el vessant marià de finals del segle XV, el segon exemple que volem esmentar aquí correspon a un retaule pintat per un antic col·laborador Pere Garcia de Benavarri. Aquesta obra —que es guarda a la Hispanic Society de Nova York, i procedeix d'Enviny (Lleida)— va ser executada per Pere Espallargues l'any 1490, segons consta al guardapols. Estudiada fa pocs anys per Guadaira Macias, l'autora l'interpreta com un conjunt dedicat als goigs de Maria, malgrat que la lectura de les escenes i la seva disposició constaten un programa iconogràfic que va força més enllà.<sup>203</sup>

En aquest sentit, al registre superior del retaule d'Enviny s'inclouen les imatges de l'Anunciació, la Crucifixió i la Resurrecció. És a dir, les que exemplifiquen, amb l'inici, mort i resurrecció, el decurs del periple de Crist a la Terra i l'inici d'una nova etapa.<sup>204</sup> Dut a terme gairebé un segle

<sup>203</sup> MACÍAS PRIETO, G., "El retablo de Enviny en la Hispanic Society de Nueva York: Pere Espallargues en el taller de Pere García", Alcoy, R. & Beseran, P. (eds.), *El romànic i el gòtic desplaçats. Estudis sobre l'exportació i migracions de l'art català medieval*, Barcelona, 2007, p. 275-305. El retaule d'Enviny cal emmarcar-lo com un de la irradiació de l'obra de Pere Garcia de Benavarri, pintor que es nodreix tant de les propostes aragoneses com de les catalanes i, alhora, de les valencianes. Així doncs i sense esmentar diverses qüestions, fer una lectura de l'obra de Pere Espallargues en clau només catalana té com a resultat arribar a conclusions forçosament esbiaixades.

<sup>204</sup> Comentem això pel fet que l'escena de la Resurrecció resta emplaçada entre l'Adoració dels pastors i l'Epifania, posició anòmala dins el discurs cronològic més sovintejat. Pel que fa a les altres quatre escenes del moble, les de la Visitació, Adoració dels pastors, Epifania i Presentació al Temple, el discurs és complementari, tot i que cal centrar-lo en les primeres revelacions de Crist, les quals, conjuntament amb la redempció del pecat, òbviament, són les que donen sentit a aquest periple. La primera composició, la de la Visitació, implica el reconeixement que fa l'Antiga a la Nova Aliança. La segona escena, la de la Nativitat amb l'Adoració dels pastors, projecta la seva missiva cap al reconeixement del poble jueu, tema que tractarem més endavant en ocupar-nos de l'escena homònima al retaule de Peralta de la Sal. La segueix l'Epifania,

abans, es pot visualitzar un discurs proper al d'Enviny en els dos carrers d'un retaule valencià subhastat per Bukowski a Estocolm, l'any 1964.<sup>205</sup>



**Gonçal Peris i taller.**  
**Retaule de la Mare de Déu de la Llet. Antiga col·lecció Bosch i Caterineu**

Les pintures que coronen el retaule de la Mare de Déu de la Llet de l'antiga col·lecció Bosch i Catarineu vehiculen el discurs iconogràfic de les taules principals del conjunt pictòric de Peralta de la Sal, atès que trobem la mateixa combinació d'escenes.<sup>206</sup> Integrades en una obra dedicada als Goigs de Maria, aquestes composicions esdevenen, per si mateixes, una imatge sintètica que abraça el períple terrenal de Crist i de Maria, en clau cristològica, el retrobament d'ambdós i la vigència d'un temps en què la Mare de Déu-Església actua com a intercessora. El retrobament de Mare i Fill es representa a

---

adoració que posa de manifest la primera revelació universal de Crist als reis dels tres continents coneguts aleshores i, finalment, la Presentació de Jesús al Temple, moment en què és presentat a Déu Pare i es confirma la revelació que havia fet l'Esperit Sant a Simeó. Amb l'escena de la Presentació en el temple finalitza un discurs en què s'enalteix la revelació de Crist, tot prefigurant i donant pas, alhora, a l'escena del Calvari que corona el moble. Aquesta associació té diversos precedents, dels quals destacarem l'espectacular díptic Carrand del Museo Nazionale del Bargello de Florència (ca 1400), obra que en alguna ocasió ha estat vinculada a la pintura valenciana, i que palesa el nexa entre la Mare de Déu entronitzada i la Crucifixió de Crist. Dels goigs de Maria que podien decorar el setial de la Mare de Déu del Díptic Carrand, van ser els de l'Epifania i el de la Presentació en el Temple els que foren escollits per l'artista. Com a imatge que prefigura el sacrifici, en aquesta selecció s'ha de tenir en compte que la Presentació en el Temple és un dels Goigs de Maria, però també és el primer dels misteris de Dolor, moment en què Simeó li profetitzà a Maria que una espasa li traspassaria l'ànima. És aquesta profecia la que connecta l'escena de la Presentació en el Temple de Jesús i la mort de Jesucrist a la creu, tant al Díptic Carrand com a la seqüència narrativa del retaule d'Enviny.

<sup>205</sup> JOSÉ I PITARCH, A., "Noticia de unas tablas valencianas", *Archivo de Arte Valenciano*, LXI (1980), p. 21-22.

<sup>206</sup> La presència en un mateix registre de l'Anunciació, Dormició de Maria i Adoració dels pastors també la tenim en el retaule dels Goigs de la Mare de Déu pintat per Pere Nicolau, obra que es conserva al Museo de Bellas Artes de Bilbao (inv. 69/182).

l'escena de la Dormició, la qual apareix vinculada a la Santíssima Trinitat del petit compartiment superior que confirma la mort de Crist a la creu.

Una prova de la validesa d'aquest missatge sintètic el tenim en el retaule de la Mare de Déu de l'Esperança, santa Caterina i sant Bartomeu de l'església parroquial de Pego (Alacant) pintat per Antoni Peris. No es tracta d'un conjunt dedicat als Goigs de Maria, però les escenes superiors són les mateixes que van gaudir de més protagonisme en el retaule major de Peralta de la Sal, i també en el cas anterior.



**Antoni Peris.**  
**Retaule de la Mare de Déu de l'Esperança, santa Caterina i sant Bartomeu. Església parroquial de Pego (Alacant)**

A diferència dels casos que hem vingut comentant, en el retaule de Peralta les tres composicions que culminaven el conjunt pictòric es traslladen al primer registre, el principal, sense perdre l'associació amb la crucifixió de Crist. Això singularitza el missatge que ofereix aquesta agrupació d'escenes, atès que reben un protagonisme major que en els casos fins ara analitzats. Mostraven l'Anunciació, el Trànsit i l'Adoració dels Pastors, amb la qual cosa es feia al·lusió a l'inici del transcurs terrenal de Crist, al retrobament de Mare i Fill i al paper essencial de Maria-Església a l'etapa que segueix. Vinculades a la Crucifixió, totes tres escenes són dipositàries d'una àmplia simbologia que acompanya i amplifica la lectura més tradicional. No cal insistir, igualment, en què el sacrifici del fill de Déu que es llegia entrelínies en escenes com la de l'Anunciació, i que es preludiva als compartiments de la predel·la dedicada a la Passió, culminava en la imatge superior de la Crucifixió.

### **Un Calvari del MNAC pintat per Jaume Ferrer**

L'autoria compartida dels tres compartiments de Barcelona i Cleveland pot servir-nos d'orientació a l'hora de cercar-ne altres que també van poder formar part del retaule de Peralta de la Sal. Al MNAC (inv. 64082) es conserva un Calvari de grans dimensions,



clarament degut de la mà de Jaume Ferrer, que mostra l'habitual representació multitudinària presidida per Crist.<sup>207</sup> En primer terme i a la dreta del Crucificat, Maria és sostinguda per sant Joan i consolada per les tres Maries, mentre que, a l'altra banda, s'escenifica el sorteig que feren els soldats per apropiar-se de la túnica de Crist. Rere —i a l'entorn— del Salvador s'aprecia un semicercle de personatges a cavall, —civils, eclesiàstics i militars—, entre els quals es troba Stephaton, amb la esponja amarada de vinagre, i el centurió que va reconèixer Crist com a Fill de Déu. A la dreta d'aquest seguici, el primer personatge apareix preguntant a Crist i ocupa el lloc on sovint és Longí, el centurió romà que va traspasar el costat de Crist amb la llança, però les vestidures que du i l'absència de l'arma no permeten ratificar aquesta identificació. L'escena aplega també la crucifixió dels dos lladres, Sant Dimas, en el moment en què és lligat i colpejat a les cames amb un matxet, i Gestes, el mal lladre.

Iconogràficament, en aquest compartiment dedicat a la mort de Crist, el desmai que pateix la Mare de Déu gairebé palesa la prefiguració del tema central del conjunt pictòric.<sup>208</sup> Pel que fa a la cèlebre exclamació del centurió, “Vere Filius Dei erat iste”, (Veritablement, aquest home era Fill de Déu), no s'inclou dins un filacteri, a diferència de moltes pintures del gòtic internacional, sinó que apareix inscrita a l'escut d'un dels militars.<sup>209</sup> Un bon nombre de llances i banderoles destaquen sobre l'or del fons de l'escena i, com a Alcover, l'àliga és el distintiu d'una d'aquestes insígnies, la qual ha estat interpretada en clau cristològica,<sup>210</sup> tot i que sobre aquest símbol altres han projectat connotacions negatives.

<sup>207</sup> Sobre aquest Calvari vegeu *La colección Muntadas*, Barcelona, 1931, p. 48, cat. 33; *Colección Matías Muntadas. Catálogo-Guía*, Barcelona, 1957, p. 11, cat. 21; GUDIOL RICART, J. & ALCOLEA BLANCH, S., *Pintura Gòtica Catalana*, Barcelona, 1986, p. 152, cat. 448, fig. 752; PADRÓS I COSTA, M. R., “Crocefissione”, *Bagliori del Medioevo: arte romanica e gotica dal Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Milà, 1999, p. 126-127; PUIG, I., *Jaume Ferrer II. Pintor de la Paeria de Lleida*, Lleida, 2005, p. 221-224, fig. 72.

<sup>208</sup> PADRÓS I COSTA, M. R., “Crocefissione”, *Bagliori del Medioevo: arte romanica e gotica dal Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Milà, 1999, p. 126-127.

<sup>209</sup> Amb d'altres missatges, la representació de l'escut en què s'integra una missiva es pot advertir en diverses obres, com, per exemple, al de sant Miquel arcàngel del Judici Final pintat per Jan van Eyck, conservat, juntament amb la Crucifixió, al Metropolitan Museum de Nova York. A la Corona d'Aragó, aquesta solució la trobem en l'obra de Blasco de Grañén i també és present a la taula de Sant Jordi i la princesa que es conserva al MNAC. La referència a l'obra de Blasco de Grañén és de Rosa Alcoy, qui destaca l'escut amb inscripcions àrabs que du un dels soldats representats a la pintura de l'Empresonament de Jesús del retaule d'Ejea de los Caballeros (Saragossa) i la posa en relació amb la taula de Sant Jordi i la Princesa. Vegeu ALCOY I PEDRÓS, R., *San Jorge y la princesa. Diálogos de la pintura del siglo XV en Cataluña y Aragón*, Barcelona, 2004, p. 29-30, fig. 11. Pel que fa a la inscripció de l'escut que lliura la princesa a sant Jordi, també en cursiva àrab similar a les del tipus tulut que es reproduïen als teixits granadins del segle XV, vegeu AINAUD DE LASARTE, J., “Sant Jordi i la princesa”, *Jaume Huguet. 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 224-225.

<sup>210</sup> PADRÓS I COSTA, M. R., “Crocefissione”, *Bagliori del Medioevo: arte romanica e gotica dal Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Milà, 1999, p. 126-127.



**Jaume Ferrer.**  
**Crucifixió de Crist. MNAC, Barcelona**

Estilísticament, la imatge de Crist crucificat és molt propera a la que corona el retaule de Sant Jeroni, sant Martí i sant Sebastià que forma part de les col·leccions d'art gòtic del MNAC (inv. 114742-114745), obra de Jaume Ferrer. Entre els personatges a cavall, destaca la figura del sacerdot jueu que porta mitra, ja que simpatitza amb el centurió d'una taula amb la Resurrecció de Crist de la qual parlarem més endavant.<sup>211</sup>

Aquest Calvari presenta l'interès de procedir de la col·lecció de Maties Muntadas, la mateixa que la Dormició de Peralta de la Sal. Ara bé, i segons ens informa Jaume Barrachina, en l'inventari inèdit d'aquesta col·lecció que acaba de sortir a la llum no s'esmenta que comparteixi origen amb la Dormició. És molt probable, per tant, que Muntadas l'adquirís per separat, en el marc d'una operació diferent de la Dormició, i d'aquí que la procedència no s'hagués conservat en la tradició del mercat antiquari.

Són diversos els arguments que ens porten a pensar que el Calvari també podria procedir del retaule que aquí estudiem. Primerament, existeixen evidències de tipus formal, ja que el seu estil s'adiu molt bé al d'altres compartiments que proposem integrar en aquest mateix conjunt. En segon lloc, s'aprecia que els daurats del fons mostren importants concomitàncies amb els d'altres taules que, pensem, van formar part del retaule. I en darrera instància, les seves grans dimensions (162,5 x 147,8 x 8 cm), les quals ja van ser destacades per Ch. R. Post,<sup>212</sup> i que s'adiuen perfectament amb les proporcions generals del retaule segons el croquis de Josep Pijoan.

L'aspecte més interessant, amb tot, és que l'ample del Calvari és el mateix que el de la Dormició del MNAC —prescindint de l'emmarcament modern que presenta la darrera. D'aquí, per exemple, que sigui significatiu que totes dues taules estiguin formades per quatre posts disposades de forma vertical que s'uneixen a cantell viu, és a dir, el mateix sistema constructiu que els dos compartiments conservats a The Cleveland Museum of Art, que també presenten quatre posts.<sup>213</sup>

<sup>211</sup> Pel que fa a la representació dels sacerdots jueus a la pintura gòtica catalana i aragonesa, vegeu YARZA LUACES, J., "Del alfaquí sabio a los pseudo-obispos: una particularidad iconográfica gòtica", *Sharq al-Andalus*, 10-11 (1993-1994), p. 749-776. La barba trenada del sacerdot jueu és la mateixa que du un dels pastors que adoren Jesús al retaule de la Mare de Déu de Gràcia de Puertomingalvo, obra pintada per Gonçal Peris el 1436 actualment custodiada al Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas. En relació amb aquest conjunt, vegeu RUIZ I QUESADA, F., "Del obispo Sopera a los linajes Pomar y Nadal. Gonçal Peris y los retablos de Puertomingalvo", *Retrotabulum*, 5 (09/2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link actiu a l'abril de 2013).

<sup>212</sup> POST, CH. R., *The Catalan School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VII)*, Cambridge (Massachusetts), 1938, p. 545, que adscriu la taula a un pintor que considerava "better satellite of the Paheria Master". Pel que fa a les mesures, les hem contrastat *in situ* al MNAC, amb la qual cosa resten definitivament corroborades després que al catàlegua editat amb motiu de l'adquisició de la col·lecció Muntadas s'apuntessin unes de diferents (220 x 175 cm) (*Colección Matías Muntadas. Catálogo-Guía*, Barcelona, 1957, p. 11, cat. 21).

<sup>213</sup> Les radiografies practicades en data recent a les taules de Cleveland han demostrat que l'unió de cadascuna de les posts es va reforçar amb tires de lli a la part anterior, les quals també es van aplicar de forma horitzontal al mateix nivell dels desapareguts travessers de fusta de la part posterior —ambdós compartiments van ser rebaixats per tal d'instal·lar el clivellat de fusta que presenten actualment, i que segurament correspon a una intervenció del primer terç del segle XX. Agraïm aquestes informacions a Catalina Vasquez-Kennedy, responsable de la intervenció de restauració que a dia d'avui s'està duent a terme en els compartiments de Cleveland. Futures anàlisis hauran de demostrar si el Calvari i la Dormició del MNAC també presenten aquestes especificitats tècniques, i caldrà veure també si les analítiques de pigments que puguin efectuar-se en tot aquest conjunt de taules mostren resultats coincidents.





**Dormició-Assumpció de la Mare de Déu (revers). MNAC, Barcelona**

**Crucifixió de Crist (revers). MNAC, Barcelona**

D'altra banda, és significatiu que al croquis de Pijoan (vegeu fig. p. 11) se'ns mostri un Calvari amb una superfície força més gran que la taula principal del conjunt, un aspecte que no hauria de contravenir l'adscripció d'aquest Calvari al retaule de Peralta de la Sal. La dissonància podria trobar una explicació —ja comentada— en el fet que Pijoan no dibuixés amb precisió els elements de fusteria del moble, com per exemple, tubes, dossierets, pinacles o tabernacles, que de ben segur existien,<sup>214</sup> i que únicament esbossés uns arcs conopials que remataven la majoria de compartiments del cos superior. L'existència d'aquests elements és ben habitual en els retaules quatrecentistes de la Corona d'Aragó, i veiem que habitualment assoleixen un important protagonisme a la part elevada dels mobles. Ho posem de relleu perquè és plausible que el Calvari del retaule de Peralta de la Sal és rematés amb alguna mena de tabernacle o estructura de fusteria calada, segurament emplaçada davant una post o zona sense figuració col·locada per sobre del propi Calvari, i així ho reflectim en la proposta de reconstrucció

<sup>214</sup> En un moment donat del seu informe, Pijoan esmenta que “El retablo va provisto de su guardapolvo, calados, etc” (vegeu apèndix documental, doc. 5), mentre que en la descripció del 1873 s'esmenta que alguns compartiments eren coronats “(...) con doseletes góticos y otros adornos de igual gusto en los dos restantes” (MERCADAL, S., *España Mariana, o sea reseña histórica y estadística... Provincia de Huesca, Partidos de Fraga y Tamarite*, Lleida, 1873, p. 154-155). Un exemple que evidencia amb escreix la singularitat que tingueren els dossierets i pinacles a l'hora d'ennobrir el moble el tenim en el retaule d'Ontinyena, pintat per Blasco de Grañén. Vegeu una reproducció a LACARRA DUCAY, M. C., *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Saragossa, 2004, p. 159, fig. 64.

del conjunt (vegeu fig. p. 44). A aquesta hipotètica estructura de remat li hem de suposar una certa alçada, amb la qual cosa donem una explicació a la major superfície del Calvari al croquis de Pijoan, que seria una absoluta irregularitat en el context de la retaulística del moment.

### **Unes taules de temàtica mariana, pintades per Pere Garcia i Jaume Ferrer**

El retaule de Peralta de la Sal es conservava íntegre l'any 1908 i va ser desmembrat taula per taula amb l'objectiu de ser comercialitzat. Exemples d'aquest procés els tenim en d'altres conjunts, els quals, amb la perseverança i encreuament de dades duta a terme pels investigadors, s'han anat reconstruint. El retaule major de l'església de Sant Joan del Mercat de Lleida i el retaule major de Montanyana, ambdós pintats per Pere Garcia de Benavarri i el seu obrador, il·lustren magníficament el viatge de les obres lluny del seu destí original.<sup>215</sup> Amb rutes diferents i entre molts d'altres, el retaule major de Peralta de la Sal va seguir el mateix procés. Ateses les circumstàncies és ben lògic que, en la mesura del possible, mirem d'aportar arguments i proves que facilitin la reconstrucció hipotètica del conjunt i l'estudi dels diferents compartiments que el van integrar.

L'informe i el croquis de Pijoan, juntament amb la descripció que Sebastián Mercadal va fer del retaule el 1873,<sup>216</sup> demostren que el retaule de Peralta de la Sal tenia una sèrie de compartiments dedicats a la vida de la Verge. Segons Pijoan, eren deu composicions que es distribuïen en quatre carrers que flanquejaven el Calvari, amb cinc escenes per banda. Aquest nombre tan elevat de taules dedicades a la Mare de Déu obliga a pensar en un cicle iconogràfic força desenvolupat, que devia iniciar-se amb la Concepció i Infància de Maria, i que segurament es cloïa amb compartiments dedicats al cicle de Mort i Glorificació. La temàtica d'aquestes deu escenes entronca directament amb la de les tres taules majors ubicades al nivell inferior del cos principal, on hi havia dos episodis habituals en els goigs de Maria, això és, l'Anunciació i la Nativitat, mentre que al bell mig presidia el conjunt la Dormició, una de les escenes clau en la narració dels darrers dies de vida de la Mare de Déu.

Per tal de poder escatir quines van poder ser aquestes taules marianes de petit format que completaven el conjunt, novament partirem de les dades segures. En primer lloc, l'ample de les taules de Cleveland dóna idea de quin podia ser el d'aquests compartiments marians secundaris. En aquest càlcul, cal tenir presents els muntants, especialment els que delimitaven el carrer central, que podien afegir el marge d'uns centímetres de diferència. A partir d'aquestes dues referències cridem l'atenció cap a un grup de pintures descontextualitzades —algunes de les quals varen ser comercialitzades per un mateix antiquari alemany, com veurem—, que tenen la particularitat que cap d'elles reproduceix el mateix tema marià, que no inclouen les representacions de l'Anunciació, l'Adoració dels pastors ni la Dormició, i l'amplària de les quals ronda, en diverses ocasions, la de la meitat de les taules de Cleveland. És molt significatiu, altrament, que l'autoria d'aquestes pintures sigui compartida, ja que algunes van ser pintades per Jaume Ferrer i d'altres per Pere Garcia de Benavarri, precisament els autors del retaule de Peralta de la Sal. Altres detalls que permetrien la seva adscripció al retaule serien els motius i la morfologia dels daurats, anàlegs als de les taules que fins ara hem analitzat.

<sup>215</sup> VELASCO GONZÀLEZ, A., *Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarri i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida*, Lleida, 2012, p. 51-54 (Montanyana).

<sup>216</sup> MERCADAL, S., *España Mariana, o sea reseña histórica y estadística... Provincia de Huesca, Partidos de Fraga y Tamarite*, Lleida, 1873, p. 154-155.

Dins el catàleg de Jaume Ferrer es troben tres compartiments de retaule amb l'Epifania, la Resurrecció i l'Ascensió que compleixen tots els requisits per poder adscriure's a aquest conjunt de deu taules marianes que estem cercant. Josep Gudiol i Santiago Alcolea els van situar en col·leccions d'Amsterdam i Venècia.<sup>217</sup> Els dos primers van romandre a la ciutat italiana fins el 1960, en què van ser subhastats a Viena. Van acabar ingressant en una col·lecció particular de Verona, on encara es conservaven fa escassos anys quan van ser estudiats per Caterina Limentani Viridis.<sup>218</sup>



**Jaume Ferrer i taller.**  
**Adoració dels Mags, Resurrecció i Ascensió de Crist. Diverses col·leccions privades**

Les dimensions d'aquests tres compartiments s'adiuen bé al retaule de Peralta de la Sal, segons l'escala del croquis de Pijoan. L'Epifania mesura 81 x 62 cm,<sup>219</sup> la Resurrecció 89 x 58 cm i l'Ascensió 85 x 66 cm. La seva alçada, com veiem, oscil·la entre els 81 i els 89 cm, el que ens situa dins la mateixa escala proporcional que la nostra proposta de reconstrucció (vegeu fig. p. 44). Pel que fa als temes representats, concorden amb la descripció de Pijoan que, en genèric, esmenta que les deu taules que flanquejaven el Calvari mostraven escenes dedicades a la Mare de Déu. En aquest sentit, Maria apareix en tots tres episodis que, no ho oblidem, s'integren dins el cicle dels darrers goigs i, en conseqüència, podrien situar-se al costat dret del conjunt.

<sup>217</sup> GUDIOL RICART, J. & ALCOLEA BLANCH, S., *Pintura Gòtica Catalana*, Barcelona, 1986, p. 152, cat. 443, figs. 738-739. Vegeu també PUIG, I., *Jaume Ferrer II. Pintor de la Paeria de Lleida*, Lleida, 2005, p. 267-271, amb reproduccions en blanc i negre de tots tres compartiments i on s'apunta que van poder formar part d'una predel·la. Puig va considerar arriscat considerar-les d'un mateix conjunt, però la coincidència en les mesures, l'estil i els daurats del fons, fan especialment viable aquest origen comú. A la informació associada a les fotografies d'aquests tres compartiments conservades a l'Institut Amatller d'Art Hispànic, es recull que la Resurrecció (clixé Gudiol 67673) i l'Ascensió (clixé Gudiol 67664) eren propietat de "Mattiazzo" a Venècia, mentre que sobre l'Epifania (clixé Gudiol 67673) s'apunta que es trobava el 1937 a Amsterdam en mans de Peter de Boer, any en què fou publicada al catàleg de venda *Catalogue de tableaux anciens & catalogue supplémentaire Eté 1937*, núm. 3 (referenciat per *Ibidem*, p. 267-268, fig. 96).

<sup>218</sup> VIRDIS, C. L., "Dipinti quattroceteschi catalani in una collezione veronese: aggiunte a Jaume Ferrer II e al suo atelier", *Verona Illustrata*, 14 (2001), p. 26-28, figs. 12-13 i làm. II (l'Ascensió a color).

<sup>219</sup> Les dimensions les prenem de PUIG, I., *Jaume Ferrer II. Pintor de la Paeria de Lleida*, Lleida, 2005, p. 267, que les dona com "aproximades".



Just a l'altra banda del Calvari es disposaven cinc compartiments més de temàtica mariana que precedien als fins ara descrits. Una combinació de diversos factors ens fa pensar que tres d'ells podrien ser una Abraçada davant la Porta Daurada i una Presentació de la Mare de Déu al Temple, que en temps de Post eren propietat de l'antiquari Hugo Helbing, a Munic; juntament amb un Naixement de la Verge que llavors es conservava a la col·lecció Van Heek, a Heerenberg (Holanda), i que posteriorment va ser destruït en un incendi. Post atribuïa tots tres al Mestre de Sant Quirze, és a dir, a Pere Garcia de Benavarri, aspecte que entronca amb l'autoria compartida del nostre conjunt.<sup>220</sup> A més, els daurats que apareixen als nimbes dels personatges, i també al fons del compartiment amb l'Abraçada davant la Porta Daurada, mostren la mateixa tècnica d'execució i els mateixos motius que els compartiments fins ara analitzats, fins i tot, en el detall dels punts isolats que es distribueixen entre els motius vegetals.<sup>221</sup>



**Pere Garcia de Benavarri i taller.**

**Abraçada davant la Porta Daurada, Nativitat de la Verge i Presentació en el Temple. Diverses col·leccions privades**

Un altre aspecte que podria facilitar l'adscripció d'aquestes tres taules al retaule de Peralta de la Sal són les seves dimensions. Desconeixem les del desaparegut Naixement de la Mare de Déu, però en canvi, un informe del 1969 sobre el que suara tornarem, ens dóna a conèixer que l'Abraçada davant la Porta Daurada mesurava 90 x 66 cm, uns amidaments que ens situen ben a prop dels que hem vist per a l'Epifania, la Resurrecció i l'Ascensió. D'altra banda, el catàleg de l'*Exposición de Primitivos Mediterráneos*,<sup>222</sup> celebrada a Barcelona el 1952, ens diu que les mesures d'aquest compartiment eren en aquell moment un xic més grans, 105 x 81,5 cm, i que la Presentació al Temple en feia 106 x 75 cm. La variació en les mesures és justificable si es té en compte l'estructura d'emmarcament que lluia aquesta taula a l'exposició barcelonina, segons evidencien

<sup>220</sup> POST, CH. R., *The Catalan School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VII)*, Cambridge (Massachusetts), 1938, p. 220-222, fig. 58, amb reproducció de l'Abraçada davant la Porta Daurada. Recullen la informació sobre la destrucció de la taula del Naixement de la Mare de Déu GUDIOL RICART, J. & ALCOLEA BLANCH, S., *Pintura Gòtica Catalana*, Barcelona, 1986, p. 188, cat. 544.

<sup>221</sup> Els nimbes d'aquestes tres taules mostren la mateixa decoració, per exemple, que el sant Josep de l'Adoració del Nen de Cleveland, i que els profetes de la subpredel·la que més endavant analitzem. Post ja va apuntar que els daurats d'aquestes tres taules presentaven idèntics motius als d'algunes obres de Jaume Ferrer. Vegeu POST, CH. R., *The Catalan School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VII)*, Cambridge (Massachusetts), 1938, p. 221.

<sup>222</sup> *Exposición primitivos mediterráneos*, Barcelona, 1952, p. 60, cat. 101-102.

dues imatges fotogràfiques d'aquell any dutes a terme a l'entorn de la mostra, circumstància que també afecta a la taula de la Presentació.<sup>223</sup> A més, el tipus d'emmarcament d'ambdues taules és exactament el mateix que el del Naixement de la Verge, la qual cosa confirma la proposta de Post, relativa a l'origen comú de les tres pintures. A això hem d'afegir que totes tres taules degueren ser propietat d'un mateix col·leccionista en una data anterior a l'any 1938, moment en què ja havien estat disgregades, a Munic i Holanda.

Aquesta exposició de 1952 va esdevenir el primer cop en què ambdues pintures s'exhibien públicament, i van constar com a propietat d'un tal "L. Losbichler" de Barcelona. Avui sabem que aquest personatge era en realitat un antic agent de la Gestapo que va canviar el seu nom, que es va dedicar al comerç d'art i antiguitats a gran escala, i que va a tenir a Barcelona un dels seus centres predilectes d'operacions. Les fonts que han permès descobrir la veritable personalitat de Losbichler també recullen informacions concretes sobre les dues taules que aquí comentem.<sup>224</sup> Es tracta de documents conservats als arxius privats d'un dels antiquaris més importants de l'Europa d'aquells anys, Jacques Seligmann (1858-1923), atès que Losbichler va mantenir una fluïda correspondència amb el seu fill Germain (1893-1978).<sup>225</sup> S'aporten dades interessants, com per exemple, les ja esmentades mesures de l'Abraçada davant la Porta Daurada (90 x 66 cm), que consten en un llistat de Seligmann del 1969 i que, com acabem de veure, varien en relació a les publicades al catàleg d'exposició del 1952. S'anota, a més, que després de participar a la mostra la taula havia estat netejada i que "había estado reconocida como obra de Jaime Huguet".

Un altre aspecte curiós que es comenta en aquest llistat de 1969 és que l'Abraçada davant la Porta Daurada —res es diu de la Presentació al Temple— "Procede muy probablemente de un altar de San Pedro de Villamayor", que caldria identificar amb la vila de Sant Pere de Vilamajor (Barcelona). És evident que aquesta dada emparada en l'oralitat contravé la nostra proposta d'associar la taula al conjunt de Peralta de la Sal, però atès que no l'hem pogut contrastar amb cap altra informació, preferim deixar-la al marge en la nostra argumentació. Per contra, les seves mesures, els daurats i la iconografia permeten defensar l'adscripció al retaule aragonès. Nogensmenys, hi ha un argument encara més contundent: que formés part d'un grup de taules totes elles comercialitzades per l'antiquari Hugo Helbing. Segons Ch. R. Post, aquest agent va posseir una Abraçada davant la Porta Daurada, un Naixement de la Mare de Déu i una

<sup>223</sup> Les imatges es conserven a l'Institut Amatller d'Art Hispànic (núm. de clixé G-27380 i G-27381). Si escalem la imatge amb marc de l'Abraçada davant la Porta Daurada, segons les mides precisades al catàleg de 1952, i després eliminem l'emmarcament resulta que les mides resultants són les de 90 x 66 cm, no gaire llunyanes —una mica major en amplada—, que les de la Presentació. Molts cops les mesures dels compartiments d'un mateix retaule tenien notables variacions, com veiem, per exemple, en dos conjunts relacionats amb Pere Garcia de Benavarri. És el cas del retaule de Montanyana, on veiem que les alçades dels seus compartiments oscil·len entre els 125 i 140 cm, i les amplades entre els 84 i els 94 cm (GUDIOL RICART, J. & ALCOLEA BLANCH, S., *Pintura Gòtica Catalana*, Barcelona, 1986, p. 189, cat. 552). Altrament, al retaule major de l'antiga església de Sant Joan de Lleida, les alçades varien entre els 184 i els 198 cm, i les amplades entre els 115 i els 144 cm (VELASCO GONZÁLEZ, A., *Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarri i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida*, Lleida, 2012, p. 98-128).

<sup>224</sup> Es recullen aquestes informacions inèdites en una interessant entrada del blog <http://gatopardo.blogia.com/2012/022001-ludwig-losbichler-marchante-de-arte-y-agente-de-la-gestapo.php> (link actiu a l'abril de 2013).

<sup>225</sup> Sobre els Seligmann vegeu una aproximació recent a SOCÍAS, I. & GKOZGKOU, D., *Agentes, marchantes y traficantes de objetos de arte (1850-1950)*, Gijón, 2012, p. 39-48.

Presentació al Temple, totes tres integrants d'un mateix retaule,<sup>226</sup> i que són les que avui proposem adscriure al retaule de Peralta de la Sal. A més, Helbing va comercialitzar dues més amb l'Oració a l'Hort i el Camí del Calvari que compartien origen amb les anteriors i que, per extensió, caldria associar al desaparegut bancal de a la Passió de Crist del nostre retaule franjolí.

Segons el repertori més freqüent a l'època, el cicle marià del moble de Peralta de la Sal podia començar per l'Expulsió dels pares de la Verge del temple, l'Anunci a sant Joaquim i l'Anunci a santa Anna de la seva futura paternitat. D'acord amb el nombre total de deu compartiments, d'aquests tres episodis creiem que només van ser dos els que formaren part de l'obra, els quals degueren donar pas a l'Abraçada davant la Porta Daurada, el Naixement de la Verge i la Presentació de Maria en el temple, tots tres pintats per Pere Garcia de Benavarri.<sup>227</sup> Ja a l'altra banda del conjunt pictòric i com a obra de Jaume Ferrer, la primera taula va poder ser la de l'Epifania, seguida de la Presentació de Jesús en el temple (desapareguda), la Resurrecció, l'Ascensió i la Pentecosta (desapareguda). Tanmateix, no desestimem que la Coronació de la Mare de Déu també formés part del conjunt pictòric, atesa la singularitat d'aquesta escena dins el programa iconogràfic de l'obra.<sup>228</sup>

Si ens centrem en l'episodi de l'Abraçada davant la Porta Daurada, veiem que l'escena presenta la composició habitual, amb els pares de Maria fonent-se en una tendra abraçada que simbolitza la concepció de la seva esperada i desitjada filla. Joaquim du nimbe poligonal, i Maria circular, tots dos executats amb pastillatge de guix daurat i amb motius similars als d'altres compartiments del retaule. Els acompanyen un pastor i una serventa. L'episodi transcorre davant una ciutat emmurallada, una idealització de Jerusalem, i s'adverteix un esbossat paisatge a mà esquerra. El fons mostra els tradicionals fons daurats.

La història de Joaquim i Anna diu que tots dos havien estat expulsats del Temple pel summe sacerdot, atès que ja eren grans i no tenien descendència, un fet que pels jueus era considerat un càstig diví.<sup>229</sup> Això va motivar que l'ancià, abatut, decidís el seu propi desterrament al camp, al costat dels pastors, on va rebre l'anunci de l'àngel que l'informà de la seva paternitat. És per això que a la pintura de Peralta apareix sant

<sup>226</sup> POST, CH. R., *The Catalan School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VII)*, Cambridge (Massachusetts), 1938, p. 220-222.

<sup>227</sup> L'escena de l'Anunci a sant Joaquím va poder ser molt similar a la representada en una taula antigament a l'Erich Gallery de Nova York (GUDIOL I RICART, J., & ALCOLEA BLANCH, S., *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986, p. 189, núm. 554, fig. 946), i que posteriorment va passar a mans del col·leccionista William Randolph Hearst (MERINO DE CÁCERES, J. M. & MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La destrucció del patrimoni artístic español. W. R. Hearst: <el gran acaparador>*, Madrid, 2012, p. 536-538, fig. 305).

<sup>228</sup> Pel que fa a l'escena de la Coronació de la Mare de Déu, i més enllà de la possibilitat que fos la darrera de les representacions de petit format dedicades a Maria a Peralta de la Sal, cal recordar el retaule d'El Collado pintat pel Mestre de Villahermosa (ca. 1395-1396). Aspecte ja comentat en un altre moment del present text, en aquest conjunt destaca l'associació entre la taula de la Dormició i el Calvari, damunt del qual hi ha l'escenificació de la Coronació de la Mare de Déu.

<sup>229</sup> El cicle de Joaquim i Anna, o el que és el mateix, la història de la Concepció i Naixement de Maria, el trobem descrit als Evangelis apòcrifs (Protoevangeli de Jaume, l'Evangeli del Pseudo-Mateu i el Llibre de la Nativitat de Maria), ja que els canònics no ens proporcionen informació sobre el naixement, infantesa i joventut de la Verge. La història va gaudir d'especial fortuna al segle XIII gràcies a obres com l'*Speculum Historiae* de Vincent de Beauvais, o la *Llegenda Auria* de Jacoppo da Varazze, però cal assenyalar que fou amb l'aparició el 1497 de la *Vita Christi* d'Isabel de Villena que la llegenda dedicada als pares de la Verge va tenir una difusió més àmplia.



Joaquim venint dels afores de la ciutat, acompanyat d'un pastor. Santa Anna, que també havia rebut l'avís per un àngel de l'arribada del seu marit, el va anar a esperar a la Porta Daurada, la mateixa per la qual Jesús efectuaria després l'entrada a Jerusalem un diumenge de Rams.<sup>230</sup>



**Pere Garcia de Benavarri i taller.  
Abraçada davant la Porta Daurada. Col·lecció privada**

<sup>230</sup> Aquesta Porta també s'ha relacionat amb la Porta del Paradís, la qual és identificable amb la Mare de Déu.

Així, sant Joaquim i santa Anna van ser pares de la Verge gràcies a la intervenció divina, malgrat que en aquesta escena no aparegui l'àngel que uneix els caps dels pares de Maria.<sup>231</sup> La intercessió de Déu ratifica la Immaculada Concepció de la Mare de Déu, més enllà de la concepció sense màcula del Salvador.



**Pere Garcia de Benavarri i taller.**

**Naixement de la Verge. Abans a la col·lecció Van Heek, a Heerenberg (Holanda) (desapareguda en un incendi)**

<sup>231</sup> El plantejament de l'escena mostra lligams amb les propostes dutes a terme, molts anys abans, per Miquel Alcanyís i Gonçal Peris en pintures com l'Abraçada del Museu de la catedral de Sogorb o la que forma part del retaule de Rubiols de Mora (ca. 1418).



Quant al compartiment amb el Naixement de Maria, novament ens trobem davant una composició que segueix els prototips tradicionals, amb santa Anna recostada en un llit, i acompanyada per diverses serventes o parteres que li serveixen aliments i atenen a Maria-Nena. A una d'elles se la distingeix amb un nimbe poligonal. El llit, cobricelat i encaixat, s'ha representat en paral·lel al pla pictòric, amb les figures femenines distribuïdes al seu voltant. Dues d'elles, les de primer pla, atenen a la Verge, acabada de néixer, una embolcallant-la i l'altra eixugant uns bolquers a la llum de braser de ferro forjat. Entre els treballs de Pere Garcia de Benavarri, la composició simpatitza, per exemple, amb el del Naixement de sant Joan Baptista del retaule major de l'església de Sant Joan del Mercat,<sup>232</sup> tot i que la qualitat artística de la pintura que ara tractem és més notòria. Malgrat que la de Peralta va ser probablement retallada, la composició d'ambdues és molt similar, així com també la disposició del llit. També retrobem la camisola ratllada de la convalescent i la llevadora que eixuga el bolquer amb l'escalfor del braser, la qual llueix un vestit amb mànigues "a la morisca". Per la resta, les diferències més importants semblen remetre a la moda del moment, més avançada en el cas del Naixement de Sant Joan Baptista del retaule lleidatà.



**Pere Garcia de Benavarri i taller.**

**Naixement de Sant Joan Baptista del retaule major de l'església de Sant Joan del Mercat de Lleida. MNAC, Barcelona**

**Mestre de les Inicials de Brussel·les.**

**Nativitat. British Museum, Londres (Add. 29433, f. 56)**

<sup>232</sup> VELASCO GONZÁLEZ, A., *Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarri i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida*, Lleida, 2012, p. 103-106, làm. 1.



En relació amb la llevadora que eixuga el bolquer, és molt possible que el seu origen es trobi en la il·luminació de manuscrits parisencs de finals del segle XIV. El tema apareix en una miniatura amb la Nativitat d'un llibre d'hores conservat al British Museum de Londres (Add. 29433, f. 56), executat pel Mestre de les Inicials de Brussel·les, artista italià que visità París a la dècada dels anys noranta del segle XIV. Els inicis d'aquesta iconografia a la Corona d'Aragó es poden advertir a un Naixement de la Mare de Déu que es conserva al MNAC, i que va formar part d'un retaule marià pintat per l'antic Mestre de Torà, a l'entorn del 1400.<sup>233</sup> A l'Aragó, el particular del bolquer també apareix als retaules de santa Anna del claustre de la col·legiata de Santa Maria d'Alquezar (c. 1437-1438) i de la col·lecció Juñer de Barcelona, atribuïts al Mestre d'Arguis, així com al retaule d'Ontinyena i d'altres obres del cercle de Blasco de Grañén.<sup>234</sup> Més endavant el retrobem a la producció de Pere Garcia de Benavarri.



**Pere Garcia de Benavarri.**  
**Naixement de la Verge de l'església parroquial de Benavarri. Desaparegut**

És probable, per tant, que Pere Garcia de Benavarri entrés en contacte aquest detall iconogràfic a través del seu aprenentatge al taller de Blasco de Grañén.<sup>235</sup> A banda dels casos esmentats de Peralta i el retaule de Sant Joan del Mercat de Lleida, el va tornar a emprar en un compartiment que fins el 1936 es va conservar a l'església parroquial de Benavarri, al retaule de santa Anna d'Ainsa (desaparegut) i al de Montanyana (MNAC, inv. 114750), així com en un parell de taules que anys enrere es trobaven en comerç a

<sup>233</sup> Vegeu RUIZ I QUESADA, F., "L'art del 1400 i els pintors del bisbat de Tortosa", *Retrotabulum*, 6 (12/2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link actiu a l'abril de 2013).

<sup>234</sup> Vegeu POST, CH. R., *The Hispano-Flemish Style in Andalusia (A History of Spanish Painting*, vol. V), Cambridge (Massachusetts), 1934, p. 310-311, fig. 98 i LACARRA DUCAY, M.C., "Retablo de Santa Ana y la Virgen", *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón Medieval*, Osca, 1993, p. 424-425.

<sup>235</sup> Garcia va fer el propi amb algun dels seus deixebles, com el Mestre de Vielha (Bartomeu Garcia?), que el va emprar a l'escena homònima del retaule de Fonts (Osca), i al Naixement del Baptista d'un retaule conservat anys enrere en una col·lecció particular de Blanes. Vegeu, respectivament, VELASCO GONZÀLEZ, A., *El Mestre de Vielha: un pintor del tardogòtic entre Catalunya i Aragó*, Lleida, 2006, p. 153 i 183, figs. 37 i 46. La partera que eixuga el bolquer la retrobem en una taula fins fa poc atribuïda a Garcia (GUDIOL I RICART, J. & ALCOLEA BLANCH, S., *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986, p. 189, cat. 555), però que recentment s'ha traspasat a un altre pintor segurament actiu en l'entorn lleidatà (VELASCO GONZÀLEZ, A., *Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarri i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida*, Lleida, 2012, p. 56). Quelcom similar podem dir d'un compartiment de retaule conservat antigament en una col·lecció de Kentucky (EUA), i que Post atribuïa a Pere Espallargues (POST, CH. R., *The Catalan School in the Late Middle Ages [A History of Spanish Painting*, vol. VII], Cambridge [Massachusetts], 1938, p. 259, fig. 80). Després de conservar-se uns anys al Saint Louis Art Museum —des del 1963—, fa pocs anys va ser subhastat a Nova York (Christie's, Rockefeller Plaza, subhasta del 4 d'octubre de 2007, lot núm. 12).

Barcelona.<sup>236</sup> Veiem que la composició general en totes elles és la mateixa que en els anteriors casos, a partir d'un llit encaixat amb dossier. En la majoria dels exemples citats, la sintonia també és remarcable per la presència de la dona que, asseguda a terra, acull la Mare de Déu, i de la dama que du la gerra d'aigua en una mà i la copa a l'altra.

Un altre tret iconogràfic, si més no peculiar, és la representació del personatge femení que dona de menjar a santa Anna, que apareix en tots els casos esmentats, inclòs el de Peralta de la Sal.<sup>237</sup> Com tots sabem, i més enllà que la mare de la Verge era una dona ja gran quan va néixer Maria, els evangelis aporten molt poca informació dels moments que ara narrem. Aquesta mancança i la gran devoció que va tenir santa Anna, molt especialment a Alemanya, van incentivar els escrits apòcrifs dedicats a la seva vida. Tal vegada a l'entorn de la revelació a santa Nicoleta de Corbie (1408), a qui se li va aparèixer santa Anna, o només pel fet que la Mare de Déu era cosina de santa Isabel, es podria identificar a la darrera amb la dona nimbada que, al nostre compartiment, assisteix santa Anna.<sup>238</sup> El nimbe circular de la mare de Maria, al·lusiú al Nou Pacte, contrasta amb el poligonal de la presumpta santa Isabel, que correspon a l'Antiga Aliança.<sup>239</sup> Si fos així, la imatge escenifica el Naixement de la Verge i, alhora, al·ludiria el de sant Joan Baptista, moment en què la ja anciana santa Isabel fou assistida per la Mare de Déu.<sup>240</sup>

El nodriment de santa Anna al compartiment de Peralta permet també al·ludir a la presència de les parteres, que no apareixen esmentades als apòcrifs que donen cobertura textual a l'esdeveniment. En canvi, sí que apareixen a la *Vita Christi* d'Isabel de Villena (1497), que bevia de tradicions anteriors. Al text de la monja valenciana es comenta que Anna fou assistida durant el part per cinc dones enviades per Déu, anomenades “Benignitat, Pobretat, Prudència, Paciència y Fermetat”, les quals es poden connectar amb les parteres que acostumen a documentar-se en la pintura del moment.<sup>241</sup> Aquestes figures responen a una tradició iconogràfica àmpliament estesa per Orient i Occident, atès que documentem la seva presència en obres bizantines del

<sup>236</sup> Vegeu, respectivament, POST, CH. R., *The Catalan School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VII)*, Cambridge (Massachusetts), 1938, p. 216 i 289, figs. 54 i 92; AINAUD DE LASARTE, J., *Donació Fontana. Catàleg*, Barcelona, 1976, s. p.; GUDIOL I RICART, J. & ALCOLEA BLANCH, S., *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986, p. 189, cat. 559; VELASCO GONZÁLEZ, A., *Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarri i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida*, Lleida, 2012, p. 57, n. 173.

<sup>237</sup> Pel que fa a aquest tema, vegeu BESERAN, P., “El nodriment d'Elisabet i Anna, parteres. Observacions sobre un aspecte iconogràfic dels Naixements de la Verge i el Baptiste al Gòtic”, *Ir Col·loqui d'Història de l'Alimentació a la Corona d'Aragó*, Lleida, 1995, vol. 2, p. 871-884.

<sup>238</sup> Segons la visió de santa Nicoleta de Corbie, Stellanus i Emerenciana foren els pares de santa Anna i Ismeria, la qual es casà amb Efraín i foren pares de santa Isabel, mare de sant Joan Baptista. Vegeu TRENS, M., *Iconografia de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1946, p. 108-114.

<sup>239</sup> La forma del nimbe de santa Anna varia segons l'artista que el va representar. Per exemple, Blasco de Grañén el va figurar poligonal en bona part de les seves obres, mentre que pintors com Gonçal Peris, Miquel Alcanyís o Jaume Ferrer mateix el van pintar circular.

<sup>240</sup> Pere Garcia de Benavarri es va fer ressò d'aquest detall al compartiment esmentat del retaule de Sant Joan del Mercat de Lleida.

<sup>241</sup> VILLENNA, ISABEL DE, *Vita Christi*, Barcelona, 1995, p. 76. Que la seva representació era assumida ho demostra el contracte d'un retaule destinat a una capella de l'església de Sant Joan el Vell de Saragossa, datat el 1419. Es demana al pintor Berenguer Ferrer que hi pinti “(...) quando nasció la Virgen Maria en cambra bien adreçada e encortinada, e como la ministravan muytas sirvientes e la banyaban”. Vegeu SERRANO SANZ, M., “Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXV (1916), p. 418.

segle X, i ja més endavant, en realitzacions italianes i franceses dels segles XIII i XIV. També s'ha volgut justificar la seva aparició a partir de permanències de diversos cultes pagans, com el de les tres parques de la mitologia grega que eren sempre presents quan una criatura venia al món. Tanmateix, no pot descartar-se que fossin un reflex d'una realitat més propera i quotidiana, és a dir, que fossin una transposició del que era l'acte d'infantar. Ho veiem, per exemple, en algunes tradicions recollides en obres com el *Costumari Català*, en què parla dels aliments que s'oferien a les dones que acabaven de donar a llum.<sup>242</sup>

Continuant amb la lògica narrativa del retaule de Peralta de la Sal, a la taula següent s'escenifica la Presentació de la Mare de Déu al temple, en què veiem com Maria puja els graons del Temple davant la presència del seus pares, Joaquim i Anna. La rep el Summe Sacerdot, juntament amb una munió de donzelles que s'entreveuen per dos dels finestrals —anacrònicament gòtics— de l'edifici. Santa Anna, amb nimbe circular, du a la mà un cistell amb dues tòrtres o colomins com a ofrena, mentre que Joaquim, amb nimbe poligonal, aixecà els braços en mostra de respecte. El moment escollit en aquest compartiment és aquell en què la Verge va ser lloada amb el nom de “Madona Sancta Maria de Mont de Sión, en remembrança dels XV graons que Madonna Sancta Maria pujà en edat de III anys.”<sup>243</sup>

La composició que ara tractem mostra punts de contacte amb la del retaule major de l'església parroquial de Verdú, pintat per Jaume Ferrer (1434-1436), avui al Museu Episcopal de Vic, i també amb la figurada pel Mestre de Villahermosa al retaule d'El Collado (ca. 1395-1396). Entre altres qüestions que agermanen aquestes composicions, la presència de les verges als finestrals és un tret iconogràfic comú en totes elles.<sup>244</sup>

Tanmateix, l'escena que ara suposem originària de Peralta de la Sal esdevé una simplificació de les anteriors i inclou alguns trets iconogràfics propis de la Presentació de Jesús en el temple, com la cistella amb el parell d'aus i el ciri que du santa Anna.<sup>245</sup> Segons la llei de Moisès, una vegada transcorreguts quaranta dies des del naixement de Jesús es va fer la presentació del nadó al Senyor i es va oferir en sacrifici un parell de tòrtres o de colomins l'ofrena habitual dels pobres.

<sup>242</sup> BESERAN, P., “El nodriment d'Elisabet i Anna, parteres. Observacions sobre un aspecte iconogràfic dels Naixements de la Verge i el Baptiste al Gòtic”, *Ir Col·loqui d'Història de l'Alimentació a la Corona d'Aragó*, Lleida, 1995, vol. 2, p. 871-884.

<sup>243</sup> Vegeu PUIG I PUIG, S., *Episcopologio de la Sede Barcinonense, apuntes para la historia de la Iglesia de Barcelona y de sus preladados*, Barcelona, 1929, vol. I, p. 271 i PAULÍ MELÉNDEZ, A., *El Real Monasterio de Ntra. Sra. de Monte-Sion de Barcelona*, Barcelona, 1952, p. 42-43. La gran devoció del rei Joan I cap a la Mare de Déu de Monti-Sion va afavorir la divulgació d'aquesta imatge per tot el territori de la Corona d'Aragó, des de finals del segle XIV.

<sup>244</sup> VILLENA, ISABEL DE, *Vita Christi*, Barcelona, 1995, p. 97.

<sup>245</sup> És habitual que la Presentació de Maria al temple presenti contaminacions iconogràfiques de la Presentació de Jesús. A banda de les comentades, cal afegir la presència de la profetissa Anna, que a Peralta no apareix; o la presència de les santes dones de l'Antiga Llei que poden posar-se en connexió amb aquelles que apareixen com a testimonis de la Presentació de Jesús. Sobre aquestes qüestions vegeu VELASCO GONZÁLEZ, A., “El retablo gótico de Santa Ana de Fonz: un ejemplo de promoción episcopal en relación al inmaculismo”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, XC (2003), p. 286.





**Pere García de Benavarri i taller.**  
**Presentació en el Temple de Maria. Col·lecció privada**

Així doncs, aquesta iconografia fa referència a la Purificació de la Mare de Déu, tot i la seva immaculada concepció, i també a la benedicció dels ciris, coneguda amb el nom de festa de la Candelera.<sup>246</sup> La presència del ciri que sosté Anna ja la documentem en

<sup>246</sup> La Presentació de Jesús al temple acostuma a representar sincrèticament dos episodis diferents del ritual jueu posteriors al Naixement, la pròpia presentació del Nen i la Purificació de Maria. Sobre la darrera, les dones jueves que acabaven d'infantar havien de passar un rite de

exemples bizantins del segle XI, i pot relacionar-se amb un fragment del Protoevangeli de Sant Jaume (VII, 2) en què referint-se a la Presentació de la Verge, es comenta: “Llamad a las doncellas hebreas que están sin mancilla y que tomen sendas candelas encendidas, no sea que la niña se vuelva atrás y su corazón sea cautivado por alguna cosa fuera del templo de Dios. Y así lo hicieron mientras iban subiendo al templo de Dios”.<sup>247</sup>



**Jaume Ferrer.**  
**Presentació en el Temple de Maria,**  
**del retaule de la Mare de Déu de**  
**Verdú (Lleida). Museu Episcopal de**  
**Vic**

**Mestre de Villahermosa.**  
**Retaule de l'Eucaristia (detall).**  
**Església parroquial de Villahermosa**  
**del Río (Castelló)**

A finals del segle XIV, artistes com el Mestre de Villahermosa al retaule d'El Collado, van representar la Presentació de Maria en el temple, poc després de néixer, i també l'escena de Montis-sion. Tanmateix, el fet que la primera representació només es duia a terme amb els fills barons primogènits, juntament amb l'èxit que en va tenir la segona, van afavorir la juxtaposició d'ambdues pintures en una sola escenificació, com així es fa palès a la taula que ara comentem.

Amb més personatges integrats a l'escena, l'emplaçament de sant Joaquim i santa Anna a cada banda de l'escala, és present al retaule de la Mare de Déu i sant Jordi de Vilafranca del Penedès, pintat per Lluís Borrassà, ubicació que, amb la cistella dels

---

purificació en què se sacrificava o bé corder, habitual entre els rics, o bé un colomí o tórtora, propi dels més humils (Levític 1, 14; 5, 7 y 11; 12, 8; Nombres 6, 10; Lluç 2, 24).

<sup>247</sup> Sobre el tema dels ciris encesos vegeu RÉAU, L., *Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento (Iconografía del arte Cristiano, Tomo I/vol. I)*, Barcelona, 1996, p. 173. La *Biblia Pauperum* i l'*Speculum Humanae Salvationis* ofereixen tipus estandarditzats de l'episodi de la Presentació de Jesús al temple, i ho fan seguint diversos fragments de l'Antic Testament que feien al·lusió a la Purificació i les candelas. Paral·lelament, les noves versions de la escena que apareixen a partir d'aquell moment, la relacionen d'una forma anacrònica amb la festivitat de la Candelera, que commemora la pròpia Purificació i que deu el seu nom a les candelas que es beneïen i es portaven enceses durant el desenvolupament de la mateixa. Vegeu KISHPAUGH, M. J., *The Feast of the Presentation of the Virgin Mary in the Temple: an Historical and Literary Study*, Washington, 1941; SHORR, D. C., "The iconographic development of the Presentation in the temple", *The Art Bulletin*, XXVIII (1946), p. 18-19; DEUG-SU, I., "La festa della Purificazione in Occidente (s. IV-VIII)", *Studi Medievali*, XV (1974), p. 143-216; PRADALIER-SCHLUMBERGER, M., "L'image de la Vierge de la Chandeleur au XIII e au XIV siècle", *De la creation à la restauration. Travaux offerts à Marcel Durliat pour son 75è anniversaire*, Toulouse, 1992, p. 341-350; PALAZZO, E. & JOHANSSON, A. K., "Jalons liturgiques pour une histoire du culte de la Vierge dans l'Occident latin (Ve-XIe siècles)", *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, 1996, p. 23-32; HOWELL JOLLY, P., "Learned Reading, Vernacular Seeing: Jacques Daret's Presentation in the Temple", *The Art Bulletin*, vol. LXXXII, 3, (2000), p. 430-431.

colomins que du la mare de la Verge, també es pot apreciar al retaule de Santa Anna pintat pel Mestre d'Arguis per al claustre de la col·legiata de Santa Maria d'Alquézar (Osca), cap a 1437-1438.<sup>248</sup>

Els altres compartiments de petit format que pensem van poder formar del retaule de Peralta de la Sal representen l'Epifania, la Resurrecció i l'Ascensió de Crist, i van ser pintats per l'obra de Jaume Ferrer. Malgrat es tracta d'episodis en què Crist assoleix el principal protagonisme, la presència de Maria continua sent rellevant en totes tres, i d'aquí que s'adiguin especialment amb un retaule que estava plenament dedicat a enaltir la figura de la Mare de Déu.

Pel que fa a l'Epifania, i malgrat la qualitat força deficient de la fotografia i els evidents repints,<sup>249</sup> palesa clarament la intervenció de l'artista lleidatà i el seu obrador. Es mostra el moment en què els mags duen les seves presentalles al nou nat, que jau a la falda de Maria. Just al darrere apareix sant Josep, amb nimbe poligonal, que té les eines de fuster ben a prop ubicades en un tamboret. La figuració d'aquestes eines, entre les que destaca una aixa, posa de relleu l'ofici de Josep i exemplifiquen novament la important influència nòrdica que palesen aquestes pintures. El pessebre és una construcció que barreja obra arquitectònica i estructures de fusta, mentre que el fons de la composició s'ha decorat amb motius gofrats i daurats que recorden els dels compartiments comentats.

En la composició apareixen detalls iconogràfics característics en la producció de Jaume Ferrer. En aquest sentit, destaquem la presència del farcell que forma part de l'Adoració dels pastors del mateix retaule de Peralta de la Sal; i també de la imatge del rei Melchior que, amb el copó a la mà, gaudeix de la carícia que li fa el Salvador al cap, detalls que també apareixen a l'escena homònima del retaule de la Paeria de Lleida. La corona del rei Gaspar figurada a l'Epifania d'aquest darrer conjunt simpatitza amb la que aquí llueix el mateix monarca, mentre que la de Baltasar connecta amb la representada al retaule de Verdú. L'estora de palla trenada, amb l'extrem mig caragolat, és la mateixa que apareix tant a Verdú com també al retaule dels paers. Pel que fa a aquest tret iconogràfic en l'obra d'altres artistes, s'ha de destacar la taula de l'Epifania del retaule de la Mare de Déu de l'Escala, de l'església del monestir de Sant Esteve de Banyoles.<sup>250</sup> Conjunt pintat per Joan Antígó entre els anys 1437 i 1439, aquesta concurrència és singular ja que es tracta d'una obra gairebé coetània al retaule de Verdú (1434-1436) i també perquè constata la incidència de la il·luminació de manuscrits, similar a la que hem proposat en parlar de la factible incidència de Rafael Destorrents en la producció artística de Jaume Ferrer. En aquesta direcció, les investigacions de Judith Berg Sobré ja varen posar de relleu la incidència de la Presentació en el Temple de les *Belles Heures du duc Jean de Berry* (Bibliothèque Royale Albert I, ms. 11060, fol. 98), dutes a terme per Jacquemart d'Hesdin, en l'Epifania que forma part del retaule banyolí.<sup>251</sup>

<sup>248</sup> Actualment conservat al Museu de la col·legiata. Vegeu LACARRA DUCAY, M. C., "Retablo de Santa Ana y la Virgen", *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón Medieval*, Osca, 1993, p. 424-425.

<sup>249</sup> Com ja hem apuntat més amunt, es tracta d'una taula en parador desconegut que únicament coneixem a través d'una fotografia de l'Institut Amatller d'Art Hispànic (clixé núm. G-67673).

<sup>250</sup> MOLINA I FIGUERAS, J., "Joan Antígó. Retaule de la Verge de l'Escala", Molina, J. (ed.), *Bernat Martorell i la tardor del gòtic català. El context artístic del retaule de Púbol*, Girona, 2003, p. 78-83.

<sup>251</sup> BERG SOBRÉ, J., "Le retablo de Banyolas et le style international", *Revue de l'Art*, 28 (1975), p. 34-39.





**Jaume Ferrer i taller.**  
**Adoració dels Mags. Col·lecció privada**



**Joan Antigó.**  
**Epifania del retaule de la Mare de Déu de**  
**l'Escala. Monestir de Sant Esteve, Banyoles**

A la següent taula, la de la Resurrecció, Jesús apareix dempeus sobre el sepulcre tancat, duent l'oriflama crucífera i amb una sèrie de soldats-centurions anacrònicament abillats que es distribueixen al voltant de la tomba. Dos d'ells apareixen adormits, seguint el relat d'alguns apòcrifs. L'episodi transcorre en una mena de jardí clos, amb una tanca i elements vegetals en darrer terme. Per sobre, el característic fons daurat i gofrat. Maria, que apareix de mig cos a través d'una obertura practicada en una edificació, és testimoni de la resurrecció del seu Fill.

Iconogràficament la composició mostra una d'aquelles variants en què Jesús apareix damunt el sepulcre tancat, un tret que esdevé una constant en la producció de Jaume Ferrer, juntament amb el fet que a voltes aparegui segellat. D'altres coincidències remetent al retaule de la Paeria, en representar sobre el pit de Crist un fermall que uneix dues puntes del sudari, per la presència de quatre soldats, emplaçats a cada banda del sepulcre, i també la maça que du un d'aquests centurions armats.

D'aquesta taula és remarcable assenyalar la proximitat notòria que hi ha entre el soldat que mira a Crist i el centurió que el reconeix com a Fill de Déu al Calvari del retaule de Sant Jeroni del MNAC. Entre aquestes dues obres, també cal destacar coincidències entre les vestidures del soldat amb la pica sobre el sepulcre i alguns dels personatges representats al Calvari del retaule esmentat. Altrament, val la pena advertir sobre un altre dels soldats encarregats de custodiar el sepulcre de Crist, aquell que apareix adormit rere d'un escut amb la imatge d'un àliga bicèfala, la qual ha estat interpretada en al·lusió a la presència del poder romà i també al fet antinatural, negatiu, que tingui dos caps.<sup>252</sup>

<sup>252</sup> RIQUER, M. DE, *Heràldica catalana*, Barcelona, 1983, vol. I, p. 234-238.





**Jaume Ferrer i taller.**  
**Resurrecció de Crist. Col·lecció privada, Verona**



Tanmateix, el més interessant d'aquest compartiment és la presència del *prima vidit* de Maria, imatge associada al triomf de Crist sobre la mort que també apareix al retaule d'Alcover. Es tracta d'un detall iconogràfic no habitual en la pintura catalanoaragonesa de la baixa edat mitjana, tot i que no per això deixem de trobar alguns paral·lels i fonts textuais que li donen suport. Els evangelis canònics no mencionen en cap moment que Crist s'aparegués a la seva Mare després de mort, però l'exegesi medieval sempre ho va donar per fet. Autors com Sant Ambròs (*Liber de Virginitate*) van deixar establert que Maria va ser la que *primum vidit*,<sup>253</sup> i aquest fet es va produir entre el Divendres Sant i el Diumenge de Resurrecció.<sup>254</sup> La història es va amarar de matisos sentimentals a partir del segle XIII, i així ho veiem en relats com el de la *Legenda Àuria* de



Iacoppo da Varazze, on en el capítol corresponent a la Resurrecció es comenta que Jesús es va aparèixer a la seva Mare abans que a ningú i, de pas, es justifica que els evangelis canònics no diguin res sobre la qüestió.<sup>255</sup>

**Jaume Ferrer.**

**Retaule de Sant Jeroni, sant Martí i sant Sebastià (detall). MNAC, Barcelona**

A la mateixa col·lecció de Verona (Itàlia) que custodia la Resurrecció es conserva l'Ascensió que en aquest estudi proposem associar al retaule de Peralta de la Sal. L'Ascensió des del mont de les Oliveres (Fets dels Apòstols 1, 1-11; Lluc 24, 50-53), es va produir als quaranta dies de la resurrecció de Crist i és un dels episodis més divulgats dins el cicle de la seva glorificació. Seguint la tradició icònica medieval, solament apreciem la part inferior del cos i els peus de Jesús, que puja al cel davant la presència dels apòstols i la seva Mare, tots ells en actitud orant. Deixa les empremtes a la roca, d'acord a un model àmpliament difós a Catalunya durant el gòtic internacional, i que continua representant-se amb èxit durant el darrer gòtic. Com és habitual, solament identifiquem a sant Pere, a qui els pintors sempre atorguen primacia en l'episodi, juntament amb sant Joan Evangelista i sant Pau. La irrealitat de l'episodi es remarca amb el gran protagonisme dels fons daurats, que ocupen bona part de la meitat superior de la composició. L'escena concorda amb la majoria d'exemples que ens han pervingut, el que prova que les pautes de representació de l'episodi estaven més que establertes, sense deixar gaire lloc a possibles variacions.

<sup>253</sup> "Vidit ergo Maria resurrectionem Domini: et prima vidit, et credit". Vegeu MIGNE, J. P. *Patrologia Latina*, vol. 16, París, 1841, col. 283.

<sup>254</sup> GIANELLI, C., "Temoignages patristiques grecs en faveur d'une Apparition du Christ Ressucité à la Vierge Marie", *Revue d'Etudes Byzantines*, XI (1953), p. 106-119; BRECKENRIDGE, J. D., "Et prima vidit: The Iconography of the Appearance of Christ to his mother", *The Art Bulletin*, XXXIX (1957), p. 9-32; DOBRZENIECKI, T., "Legenda średniowieczna w pismienictwie i sztuce: Chrystofania Marii", Lewański, J. (ed.), *Średniowiecze. Studia o kulturze*, Breslàvia, 1965, t. II, pp. 7-120 (*non vidimus*). En relació a Catalunya, va ser Mn. Josep Gudiol Cunill el primer en cridar l'atenció sobre aquesta peculiaritat iconogràfica, i ho va fer en un clarividet –tot i que breu– article. Vegeu GUDIOL CUNILL, J., "La Mare de Déu en la Resurrecció de Crist", *La Veu de Catalunya. Pàgina Artística*, 8 d'abril de 1918, p. 429. Cfr. ALCOY I PEDRÓS, R., "Observaciones sobre la iconografía de la Resurrección de Cristo en la pintura gótica catalana", Yarza, J. (ed.), *Estudios de Iconografía Medieval Española*, Bellaterra, 1984, p. 195-377.

<sup>255</sup> VORÁGINE, S. DE LA, *La Leyenda Dorada*, Madrid, 1982, vol. I, p. 232-234. Sobre aquestes qüestions vegeu PUIG SANCHIS, I. & VELASCO GONZÁLEZ, A., "Una tabla inédita de Nicolau Falcò y la iconografía de la aparición de Cristo resucitado a su madre con los padres del limbo", *Ars Longa*, 21 (2012), p. 152-153.



**Jaume Ferrer i taller.**  
**Ascensió de Crist. Col·lecció privada, Verona**



A diferència del que hem vist en compartiments anteriors, aquí Jaume Ferrer trenca amb les escenificacions de Verdú i la Paeria en observar la presència de sant Pere en el lloc de sant Joan. En canvi, coincideix amb l'escena homònima del Museu de Lleida: diocesà i comarcal (núm. inv. 9), procedent de Binacet (Osca) (vegeu fig. p. 15), signada per Jaume Ferrer, que alguns atribueixen al nostre artista, mentre que altres la vinculen al seu hipotètic pare.

### **El bancal de la Passió de Crist**

Un cop hem analitzat el cicle dels deu compartiments marians del cos superior del retaule, cal que centrem la nostra atenció en la doble estructura de bancal que presentava. Pijoan va ser molt clar en aquest punt, atès que descriu un conjunt amb “(...) dos predelas una inferior con círculos con los profetas y otra predela superior con escenas de la Pasión” (apèndix documental, doc. 6). Dissortadament, l'historiador barceloní no va ser explícit a l'hora de detallar quines eren les escenes que integraven aquesta predel·la dedicada a la Passió, tot i que al croquis advertim que es trobava integrada per sis compartiments. A diferència del que hem vist per als compartiments marians, als catàlegs actuals de Jaume Ferrer i Pere Garcia de Benavarri no existeixen compartiments amb aquesta temàtica, i sense procedència coneguda, que puguin associar-se al nostre retaule.

En canvi, una lacònica referència donada a conèixer per Ch. R. Post el 1938 sí pot donar-nos alguna idea al respecte. Quan l'especialista nord-americà va referir-se als compartiments amb l'Abraçada davant la Porta Daurada, el Naixement de la Mare de Déu i la Presentació al Temple, va afirmar que eren propietat de l'antiquari Hugo Helbing, amb establiment a Munic. Segons Post, “Helbing has sold other pannels purpoting to have belonged to the same retable and all incorporating the same general traits”.<sup>256</sup> La descripció de Post és inequívoca en aquest punt, segurament perquè tenia a l'abast informacions que demostraven que els compartiments procedien d'un mateix retaule, un origen comú que es corroborava a partir de la seva aparença física i morfologia. Dos d'aquests compartiments eren l'Oració a l'Hort i el Camí del Calvari, dels quals Post no publica cap fotografia i dels que només comenta que es trobaven en una col·lecció suïssa. Malauradament, en desconeixem la seva fortuna posterior i l'actual localització. En qualsevol cas, el fet que procedissin del mateix conjunt que els altres tres, juntament amb la seva temàtica passional, són arguments suficients per proposar-les com a elements desllorigats de la predel·la superior del retaule de Peralta de la Sal. La pertinença a aquest moble es reforça amb l'adscripció estilística efectuada per Post, que va apuntar que l'Oració a l'Hort era clarament obra del Mestre de Sant Quirze, pintor avui identificat amb Pere Garcia de Benavarri, mentre que el Camí del Calvari, que es trobava a la mateixa col·lecció helvètica, “it might have been executed by Jaime Ferrer.”<sup>257</sup>

A banda del que fins ara hem argumentat, existeix una informació indirecta aportada per Post que permetria aportar noves evidències per a l'adscripció d'ambdues taules al nostre retaule. Té a veure amb una taula amb la representació de l'Epifania que, a banda de pertànyer al mateix conjunt que les anteriors, també havia estat comercialitzada per l'antiquari Helbing, tot i que ara es trobava a Amsterdam en mans d'un altre marxant, Otto Busch. L'especialista nordamericà tampoc va publicar cap

<sup>256</sup> POST, CH. R., *The Catalan School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VII)*, Cambridge (Massachusetts), 1938, p. 221-222.

<sup>257</sup> POST, CH. R., *The Catalan School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VII)*, Cambridge (Massachusetts), 1938, p. 222.



imatge que avui ens permeti una identificació ràpida i efectiva, però va deixar-nos pistes que permeten associar-la directament al grup de taules que comentem. En aquest sentit, va atribuir aquesta Epifania al mateix pintor que l'Oració a l'Hort, el Mestre de Sant Quirze, a desgrat dels importants repints que presentava.<sup>258</sup> És precisament en aquests repints on resideix la clau de l'assumpte, juntament amb la localització de la taula a Amsterdam, ja que més amunt hem vist com l'Epifania que proposem associar al cos superior del retaule es trobava el 1937, precisament, a Amsterdam en mans de la galeria Peter de Boer i mostrava evidents repints.<sup>259</sup> En resum, pensem que cal identificar aquesta Epifania repintada i mencionada per Post amb la que hem esmentat més amunt en referir-nos als tres compartiments de Verona-Amsterdam, i de la qual es conserva una imatge a l'Institut Amatller Art Hispànic (vegeu fig. p. 83). Aquesta fotografia confirma que la taula havia patit importants alteracions, la qual cosa concorda amb la descripció de Post. Malgrat el propietari d'Amsterdam sigui diferent en les dues fonts amb que treballem —el testimoni de Post i la fotografia de l'Institut Amatller—, s'ha de tenir present que els establiments antiquaris Peter de Boer i Otto Busch van col·laborar professionalment,<sup>260</sup> i sembla lògic que intercanviessin i es prestessin obres en el marc de les habituals dinàmiques del mercat en què s'intenta afavorir les vendes.

En conclusió, a banda que Post esmentés que tots aquests compartiments comercialitzats des de Munic per Hugo Helbing procedissin d'un mateix retaule, per al nostre propòsit és rellevant aquest creuament de dades que permet identificar l'Epifania coneguda per la fotografia antiga, amb la que va veure Post en mans d'Otto Busch. Com hem vist més amunt, l'Epifania fotografiada ha estat associada per diferents investigadors a la Resurrecció i Ascensió conservades avui a Verona, i si aquests compartiments van poder pertànyer al retaule de Peralta de la Sal, cal pensar el mateix de l'Oració a l'Hort i el Camí del Calvari, que segons Post, compartien origen amb l'Epifania. Si a això afegim que aquestes dues taules amb escenes de la Passió Post les atribuïa, una a Jaume Ferrer, i l'altra a Pere Garcia de Benavarri, l'adscripció al retaule franjolí en surt reforçada. És també fonamental que Post tingués a l'abast informacions procedents del mercat antiquari que rememoraven l'origen comú de tots els compartiments, cosa lògica si tenim present que no havien passat tants anys des de la venda del retaule de Peralta de la Sal el 1908. La procedència comuna, juntament amb l'atribució a dos artistes diferenciats, la concordança iconogràfica i la correlació aproximada de mesures amb el croquis de Josep Pijoan, són arguments de pes a l'hora de defensar l'origen a la parròquia aragonesa.

### **La subpredel·la amb profetes de Peralta de la Sal i un bancal antigament relacionat amb Jaume Huguet**

Durant el desenvolupament del nostre text hem fet al·lusió diversos cops a una subpredel·la amb representacions de profetes que, al retaule de Peralta de la Sal, se situava just per sota del bancal amb escenes de la Passió. Com passa amb la resta de compartiments del conjunt, res se sabia del seu destí després de la venda del 1908, però l'anàlisi detallada de l'informe i el croquis de Josep Pijoan esdevenia un important al·licient per proposar la seva identificació amb una predel·la amb aital iconografia conservada actualment en una col·lecció particular de Barcelona. Malauradament, no

<sup>258</sup> POST, CH. R., *The Catalan School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VII)*, Cambridge (Massachusetts), 1938, p. 222.

<sup>259</sup> Kunsthandel P. de Boer B. V., Herengracht 512, 1017 CC Amsterdam (Holanda), a dia d'avui encara en funcionament.

<sup>260</sup> Vegeu, per exemple, HAASE, G., *Kunstraub und Kunstschutz*, Norderstedt, 2008, vol. I, p. 294.

hem tingut accés directe a l'obra, i això ha implicat que el desenvolupament de la nostra hipòtesi s'hagi efectuat a partir de les escasses informacions publicades, i a partir de fotografies antigues conservades a l'Institut Amatller d'Art Hispànic.

Què en sabem d'aquesta subpredel·la? Del 9 al 31 de maig de 1936 es va organitzar a la Sala Parés de Barcelona el *II Saló Mirador*, una exposició que tenia per objectiu acostar al gran públic una sèrie de pintures conservades en mans privades que, pel seu valor intrínsec i qualitat, aportaven coneixements rellevants per la història de la pintura gòtica a Catalunya.<sup>261</sup> Una de les obres que es van presentar a la mostra era una predel·la de retaule, de procedència desconeguda, amb la representació de sis profetes (Isaïes, Salomó, Zacaries, Daniel, David i Abraham) propietat dels germans Carles i Sebastià Junyer, antiquaris, restauradors i col·leccionistes, la qual mai fins aquell moment havia estat analitzada o estudiada pels especialistes.<sup>262</sup> Es va publicar al catàleg de la mostra amb una ostentosa atribució a Jaume Huguet, una adscripció que va ser mantinguda poc després per Ch. R. Post, no sense manifestar dubtes. D'aquí que la classifiqués entre aquelles realitzacions del mestre d'autoria qüestionable. Altrament, i com a novetat, el professor nordamericà va recollir a través dels propietaris de l'obra una tradició oral que la feia procedent del nord de Manresa.<sup>263</sup>

L'atribució de la predel·la a Huguet va començar a trontollar en la monografia que Josep Gudiol i Joan Ainaud de Lasarte van dedicar al pintor el 1948, moment en què sembla que l'obra encara romania en mans dels Junyer. En aquest sentit consideraven que “no puede con toda seguridad afirmarse que se trata de una obra de Huguet, y aun aceptando su paternidad se hace difícil situarla cronológicamente en la serie de sus obras”. Tanmateix, tots dos autors reconeixien els innegables lligams estilístics i tècnics amb les obres que sí consideraven del mestre. Un altre aspecte que els feia dubtar de l'atribució era l'allunyament de les llavors considerades obres aragoneses d'Huguet, avui consensuadament descartades del seu catàleg per la historiografia.<sup>264</sup>

El vaivé atributiu va posar-se novament de manifest el 1986 quan Josep Gudiol i Santiago Alcolea van incloure novament la predel·la dins el catàleg raonat dels treballs d'Huguet, recollint que es conservava en una col·lecció particular de Barcelona.<sup>265</sup> Tanmateix, des d'aquell moment, tots aquells que s'han pronunciat han preferit desvincular-la de les seves produccions. Joan Sureda, el 1991, considerava que es

<sup>261</sup> Vegeu una crònica de l'exposició a GUAL, E. F., “II Saló Mirador: La pintura gòtica a Catalunya”, *Mirador. Setmanari de Literatura, Art i Política*, 377, 7 de maig de 1936, p. 2.

<sup>262</sup> Vegeu el catàleg que s'edità amb motiu de la mostra, on s'inclou una breu fitxa catalogràfica de la predel·la (GUDIOL RICART, J., *La pintura gòtica a Catalunya*, Barcelona, 1936, p. 15, cat. 19, amb il·lustració de detall d'un dels profetes). A la revista *Vell i Nou* el 1915 es va publicar un breu en que s'afirmava que “Els coneguts col·leccionistes senyors Junyer han fet darrerament, entre altres adquisicions, la d'una hermosa pradella de retaule del segle XV” (ANÒNIM, “Antiguitats”, *Vell i Nou*, VI, 1 d'agost de 1915, p. 21). No tenim constància que es tracti de la que aquí estudiem, però el fet que la revista destaquí l'adquisició d'una predel·la en aquests termes —quan normalment no ho feia—, com a mínim deixa la porta oberta. Sobre els Junyer vegeu BARRACHINA, J., “Introducció”, *Catalunya Romànica*, vol. XXVI, Barcelona, 1997, p. 335-341.

<sup>263</sup> POST, CH. R., *The Catalan School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting*, vol. VII), Cambridge (Massachusetts), 1938, p. 158-160, fig. 36.

<sup>264</sup> GUDIOL RICART, J. & I AINAUD DE LASARTE, J., *Huguet*, Barcelona, 1948, p. 50, figs. 24-27. A desgrat d'aquestes consideracions i objeccions, la predel·la s'inclou amb el núm. VII dins la catalogació d'obres del pintor que Gudiol i Ainaud van efectuar en el citat treball (p. 104).

<sup>265</sup> GUDIOL RICART, J. & ALCOLEA BLANCH, S., *Pintura Gòtica Catalana*, Barcelona, 1986, p. 170, cat. 470, fig. 784.

tractava d'una obra dubtosa,<sup>266</sup> mentre que en un nou estudi que se li dedicà el 1993, un dels autors que signen el present article va preferir desvincular-la del pintor de Valls, i considerar-la del mateix mestre que va executar el cap de profeta del Museu del Prado (inv. 2683) i el cèlebre Sant Jordi i la Princesa del MNAC (inv. 15868).<sup>267</sup> Darrerament s'hi ha referit a la qüestió Rosa Alcoy, que l'adscriu a l'entorn aragonès, tot i que sense pronunciar-se al voltant d'una filiació estilística concreta.<sup>268</sup> També s'ha aliniat en aquesta direcció "aragonesa" Guadaira Macías, que ha proposat atribuir els profetes de la banda esquerra a una mà propera al Mestre del Sant Jordi i la Princesa, mentre que els de la banda dreta serien obra d'un segon mestre o col·laborador,<sup>269</sup> diferenciació que no compartim en semblar-nos totes les figures d'una sola mà.

La predel·la (56 x 232 cm) mostra la representació de sis profetes. Apareixen de mig cos ubicats dins formes concèntriques que, al fons, presenten una decoració amb pastillatge de guix daurat, gofrat i punxonat, amb motius absolutament anàlegs als dels compartiments que fins ara hem aprofitat al retaule de Peralta de la Sal. Tots els personatges duen nimbes poligonals executats amb la mateixa tècnica, i sostenen filacteris amb inscripcions que ajuden a la seva identificació, atès que contenen el seu nom més la paraula "Profeta".<sup>270</sup> D'esquerra a dreta, trobem a Isaïes, Salomó, Zacaries, Daniel, David i Abraham. En destaca la varietat de posicions que presenten tots ells, alternant-se les figures frontals, amb aquelles que es troben de tres quarts o completament de perfil. Igualment, i com ja va apuntar Post, sorprèn la voluntat del pintor per individualitzar els rostres, la qual cosa atorga riquesa i qualitat al resultat final.<sup>271</sup>



**Subpredel·la dels profetes. Col·lecció privada**

Quant a l'estat de conservació, el material fotogràfic a partir del qual treballem permet deduir un bon estat general de la superfície policroma. Tanmateix, és fàcil constatar la completa desaparició de l'obra de fusteria amb traceries calades que devia envoltar els clípeus, i d'aquí que resti a la vista la capa de preparació, pintada —o repintada— d'un color ataronjat. Com ja hem apuntat, ens ha estat impossible efectuar una inspecció física de l'obra, i d'aquí que no haguem pogut corroborar o refutar el que va afirmar

<sup>266</sup> SUREDA, J., "Problemes entorn a Jaume Huguet: proposta d'un nou catàleg", *Cultura* [Valls], LXIII, 511 (1991), p. 11-14. Cfr. SUREDA, J. *Un cert Jaume Huguet, el capvespre d'un somni*, Barcelona, 1994, p. 116-117.

<sup>267</sup> RUIZ I QUESADA, F., "Isaïes, Salomó, Zacaries, Daniel, David i Abraham", *Jaume Huguet. 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 236-237.

<sup>268</sup> ALCOY, R., *San Jorge y la princesa. Diálogos de la pintura del siglo XV en Cataluña y Aragón*, Barcelona, 2004, p. 129 i 154, n. 232.

<sup>269</sup> MACÍAS, G., "Noves aportacions al catàleg de dos mestres aragonesos anònims. El Mestre de Sant Jordi i la princesa i el Mestre de Sant Bartomeu", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 11 (2010), p. 41.

<sup>270</sup> Vegeu les transcripcions a RUIZ I QUESADA, F., "Isaïes, Salomó, Zacaries, Daniel, David i Abraham", *Jaume Huguet. 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 236.

<sup>271</sup> POST, CH. R., *The Catalan School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VII)*, Cambridge (Massachusetts), 1938, p. 158.



Post al seu moment, que opinava que “The half-lengths of Prophets (...) are set in circular gold backgrounds of embossed foliage, and have evidently evidently been lifted from their original Gothic framework at the bottom of a retable and placed in a new red frame by which they are not now separated from one another”.<sup>272</sup> Certament, d’haver-se produït l’operació que intuïa Post, es tractaria d’una intervenció força agressiva que, en tot cas, sembla que no va comportar l’afegit de repints a les figuracions.

Una de les fotografies de l’obra publicades el 1948 per Gudiol i Ainaud demostra que la predel·la s’acompanyava d’una estreta motllura de fusta, segurament daurada, que recorria el seu perímetre exterior, i que cal relacionar amb l’entrada de l’obra al mercat d’art i antiguitats.<sup>273</sup> Igualment, i comparant aquesta imatge amb la que es va publicar —en color— el 1993,<sup>274</sup> deduïm que en aquest interval de temps es va produir alguna intervenció de restauració, atès que han desaparegut o dissimulat algunes pèrdues o esquerdes, com la que es localitzava al bell mig de la figura de Zacaries.<sup>275</sup>



**Subpredel·la dels profetes. Detall de la junta de les dues meitats. Col·lecció privada, Barcelona**

Un nou —i fins ara mai assenyalat— aspecte que les fotografies antigues conservades a l’Institut Amatller d’Art Hispànic de Barcelona permeten detectar és que la predel·la, en realitat, es troba conformada per dues meitats que van ser unides per presentar-les de forma conjunta, una operació que segurament cercava una presentació comercial més profitosa de cara a la venda en el mercat d’art i antiguitats. El punt d’unió d’ambdues parts se situa entre les figures de Zacaries i Daniel, com s’adverteix especialment en una de les fotografies publicades per Gudiol i Ainaud.<sup>276</sup> Això demostra que originalment cadascuna de les meitats mostrava la representació de tres profetes. La restauració que es va dur a terme entre 1948 i 1993 va intentar dissimular la presència de la junta d’unió, i d’aquí que a la imatge en color de l’obra publicada el 1993 la junta s’apreciï en menor mesura.<sup>277</sup> Advertim que les manipulacions són molt evidents, amb uns daurats que es presenten alterats i amb solucions de discontinuïtat. És suficient una comparació amb els daurats de la intersecció entre els medallons de Isaïes i Salomó, o amb la dels de David i Abraham, per veure que la central ha estat alterada.

<sup>272</sup> POST, CH. R., *The Catalan School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VII)*, Cambridge (Massachusetts), 1938, p. 158.

<sup>273</sup> GUDIOL RICART, J. & I AINAUD DE LASARTE, J., *Huguet*, Barcelona, 1948, fig. 24.

<sup>274</sup> RUIZ I QUESADA, F., “Isaïes, Salomó, Zacaries, Daniel, David i Abraham”, *Jaume Huguet. 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 237.

<sup>275</sup> L’existència d’aquesta esquerra es pot constatar a POST, CH. R., *The Catalan School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VII)*, Cambridge (Massachusetts), 1938, fig. 36 i GUDIOL RICART, J. & I AINAUD DE LASARTE, J., *Huguet*, Barcelona, 1948, fig. 27.

<sup>276</sup> GUDIOL RICART, J. & I AINAUD DE LASARTE, J., *Huguet*, Barcelona, 1948, fig. 24.

<sup>277</sup> RUIZ I QUESADA, F., “Isaïes, Salomó, Zacaries, Daniel, David i Abraham”, *Jaume Huguet. 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 237.

El fet que aquesta predel·la es presentés abans d'entrar al mercat d'art i antiguitats en dues meitats amb tres profetes cadascuna, és una de les qüestions que podria facilitar l'adscripció d'aquest element al nostre retaule. Així, la partició de la predel·la pot relacionar-se amb que el retaule de Peralta presentés un nínxol al bell mig, obert en època moderna per inserir-hi una imatge de Sant Josep de Calassanç. Aquesta transformació parcial ja va ser advertida per S. Mercadal el 1873,<sup>278</sup> i més endavant per Josep Pijoan, que va apuntar que “en el centro de la predela superior (...) la obra artística ha sido cortada para hacer salir una cartela donde apoyar un santo de tabla moderno” (apèndix documental, doc. 6). Aquesta descripció no s'acaba d'ajustar al que després Pijoan va representar al croquis (vegeu fig. p. 11), on veiem que la refecció també havia afectat a la subpredel·la, que apareix dividida en dues meitats amb tres profetes cadascuna. S'aprecia també al dibuix de Pijoan que cadascun dels profetes es presentava dins formes concèntriques a manera de clípeus, el que novament esdevé un argument per relacionar la subpredel·la de la col·lecció barcelonina amb el nostre retaule. El que va dibuixar Pijoan, a més, es confirma amb la descripció de Sebastián Mercadal del 1873, que en un parell d'ocasions menciona que la predel·la estava conformada per diversos “medallones”.<sup>279</sup>



**Subpredel·la dels profetes, meitat esquerra. Col·lecció privada, Barcelona. La línia vermella equival a una junta de taulons que ha provocat una esquerda, sense continuïtat a la meitat dreta del bancal. La línia groga, equival a la discontinuïtat d'una altra junta que apareix al costat dret del bancal.**

Una qüestió de tipus físic que confirmaria la independència constructiva d'ambdues meitats de la predel·la de la col·lecció barcelonina, és la discontinuïtat que s'adverteix en les esquerdes de la superfície policroma, segons advertim a les fotografies antigues conservades a l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona.<sup>280</sup> Aquestes esquerdes van ser provocades per la dilatació de les juntes existents entre els taulons horitzontals que conformen cadascuna de les meitats, i que va provocar l'esquerdament de la policromia en projectar-se externament.

<sup>278</sup> MERCADAL, S., *España Mariana, o sea reseña histórica y estadística... Provincia de Huesca, Partidos de Fraga y Tamarite*, Lleida, 1873, p. 154-155.

<sup>279</sup> *Ibidem*, p. 154-155.

<sup>280</sup> Aquesta qüestió ha estat advertida per Santiago Alcolea i Blanch, director de l'Institut Amatller d'Art Hispànic, que molt amablement ens l'ha comunicat.



**Subpredel·la dels profetes, meitat dreta. Col·lecció privada, Barcelona. La línia vermella equival a una junta de taulons que ha provocat una esquerda, sense continuïtat a la meitat esquerra del bancal. La línia groga, equival a la discontinuïtat d'una altra junta que apareix al costat esquerre del bancal.**

La presència d'una d'aquestes juntes l'advertim a mitja alçada de la meitat esquerra de la predel·la, passant per sota de la barbata dels tres profetes —vegeu la línia vermella traçada sobre la fotografia— i que no té solució de continuïtat en la banda dreta del bancal —la desaparició de l'esquerda l'hem marcat amb una línia groga. Així mateix, localitzem una segona junta a l'alçada del front dels tres profetes de la meitat dreta —vegeu la línia vermella traçada sobre la fotografia—, i que tampoc troba correspondència al costat esquerre —ho hem marcat amb color groc. La discontinuïtat d'aquestes juntes de taulons entre una meitat i l'altra del bancal, per tant, és un argument més per defensar la possible construcció autònoma d'ambdues meitats, i de retruc, per relacionar aquesta obra amb el nostre retaule.

Les mesures de la subpredel·la amb els profetes esdevenen un altre dels punts a valorar a l'hora de justificar la seva adscripció al retaule de Peralta de la Sal. Si efectuem una comparació entre el seu amidament i l'amplada màxima del retaule que Pijoan anotà al seu croquis, veurem que la correspondència existeix. La predel·la de la col·lecció barcelonina mesura 252 cm de llargada, mentre que Pijoan va anotar que l'amplada del retaule era de quatre metres —coincident amb la suma de l'ample de les taules del MNAC i Cleveland—, els quals si descomptem l'amplada que devia tenir el nínxol o sagrari central, restarem ben a prop dels dos metres i mig de llargada que té la subpredel·la de col·lecció barcelonina.

Pel que fa a l'alçada de la subpredel·la, 56 cm, veiem que les proporcions amb la resta de compartiments del conjunt continua mantenint-se, tot i que torna a detectar-se una lleugera disfunció amb el croquis de Pijoan, on veiem que l'alçada és un xic superior. Ho hem pogut confirmar a través de la reconstrucció hipotètica del retaule (vegeu fig. p. 11), efectuada a escala a partir dels amidaments coneguts, i que com diem, demostra que en aquest punt el croquis de Pijoan és inexacte.

Igualment, es fàcil apreciar que algunes subpredel·les —com la del retaule de Rubiols de Mora, per exemple—, tenen una amplada una mica més reduïda que la de la predel·la corresponent. És per això que en la nostra reconstrucció, i a diferència del croquis de Pijoan en què totes dues apareixen igualades, hem plantejat una amplada diferent per a cadascuna de les dues parts de predel·la i subpredel·la. En aquest sentit, el dibuix de l'historiador barceloní evidencia que cadascuna d'aquestes parts era més



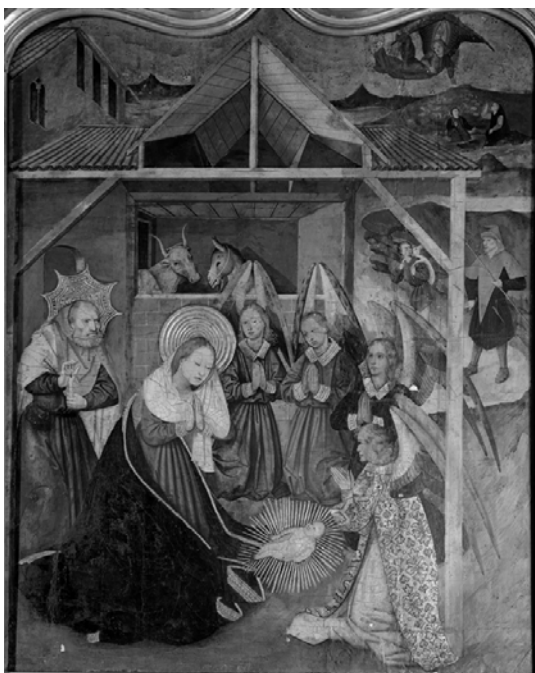
ampla que els compartiments de l'Anunciació i l'Adoració dels pastors, quan en realitat no és així: Anunciació i Adoració mesuren 124 cm, i cadascuna de les meitats de la subpredel·la amb els profetes 126 cm.

Un element que podria servir de complement al que venim apuntant quant a la procedència d'aquesta subpredel·la és la seva filiació estilística, que des d'antic s'ha vingut relacionant amb Jaume Huguet o el seu entorn directe. Aquesta adscripció entra directament en connexió amb el criteri exposat per Pijoan al seu informe (apèndix documental, doc. 6), en què va defensar de forma vehement que el retaule de Peralta de la Sal calia atribuir-lo al mateix pintor que va executar el retaule de la capella de Santa Àgata de Barcelona, el retaule del Conestable Pere de Portugal. Per contra, no podem silenciar que la subpredel·la no es correspon estilísticament amb la resta de compartiments que proposem adscriure al retaule de Peralta de la Sal, en què les mans de Jaume Ferrer i Pere Garcia de Benavarri són les que destaquen. Aquest és el principal handicap a l'hora de donar una resposta afirmativa a l'origen de la subpredel·la a Peralta, tot i que una possible explicació a aquesta dissonància és que aquesta part del retaule fos contractada per un mestre que va treballar de forma independent als anteriors, un fet que no és estrany en la pintura i els contractes de retaules del moment.<sup>281</sup>

En resum, existeixen una sèrie d'evidències que permetrien defensar que el bancal inferior del retaule de Peralta de la Sal es correspon amb aquesta subpredel·la de col·lecció particular antigament atribuïda a Jaume Huguet. Primerament, la presència de sis profetes dins formes concèntriques o clípeus, cadascun dels quals es troba directament unit als que té al costat. Aquesta tipologia de predel·la i el fet que els medallons es toquessin entre ells, són aspectes que retrobem al croquis de Josep Pijoan. És significativa també la partició que observem a la predel·la i subpredel·la del croquis de Pijoan, que coincideix amb el fet que el bancal de la col·lecció barcelonina estigui format per dues meitats, posteriorment unides.—S'ha de tenir també present l'antiga atribució de l'obra, que coincideix amb l'adscripció de Pijoan del retaule de Peralta de la Sal a l'entorn d'Huguet, així com la correlació de mesures existent entre la predel·la i les dimensions aproximades del retaule aportades per Pijoan. També poden argüir-se les concomitàncies existents entre els motius i morfologia dels daurats del fons dels medallons, que mostren una extraordinària semblança amb els de la resta de compartiments que proposem adscriure al retaule.

Malgrat tot, resta en l'aire donar una explicació concloent a que aquest bancal fos executat per un pintor diferenciat dels que van intervenir en la resta del conjunt, un fet que podria justificar-se per circumstàncies inherents al procés d'execució de l'obra, les quals a dia d'avui se'ns escapen per complet.

<sup>281</sup> Un exemple el tenim en el contracte que el pintor Ramon Gonçalvo va signar el 31 de juliol de 1459 per l'execució d'un bancal destinat al retaule de sant Vicent Ferrer del convent dels dominics de la Seu d'Urgell (Lleida), document del qual es dedueix que el cos superior del conjunt ja es trobava enllestit. Vegeu MADURELL I MARIMÓN, J. M., "El Arte en la Comarca Alta del Urgel", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 4 (1946), p. 323-325, doc. 21. També tenim el cas del retaule major de l'església de sant Miquel de la Seu d'Urgell, una obra que degué iniciar el pare de l'anterior, Jaume Gonçalvo, però que no va poder dur a terme, atès que el cos superior va ser contractat el 1431 per Bernat Despuig, que el va enllestir en col·laboració amb Jaume Cirera. Vegeu ALCOY I PEDRÓS, R. & RUIZ I QUESADA, F., "Jaume Gonçalvo", *L'Art Gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, 2005, p. 144-145.



**Adoració dels pastors. Antiga col·lecció Conde de Casal de Madrid**

Tot i que no podem poder afirmar amb contundència que la subpredel·la dels profetes formés part del retaule de Peralta, sí podem destacar diversos aspectes que, directa o indirectament, posen en relació el seu autor i els pintors del retaule franjolí, Jaume Ferrer i Pere Garcia de Benavarri. En aquest sentit, destaquem la taula de l'Adoració dels pastors de l'antiga col·lecció Conde de Casal de Madrid, atribuïda al cercle d'Huguet per Josep Gudiol.<sup>282</sup> Vinculada per Post al mateix autor que, segons ell, pintà el conjunt pictòric de Sant Jordi i la Princesa, Martín de Soria, la taula madrilenyana va ser adscrita a un retaule que va acollir una Coronació de la Mare de Déu, actualment al MNAC, i una Presentació en el Temple de la Verge, antigament a la col·lecció Tomàs Harris de Londres.<sup>283</sup> Malgrat els importants repints que distorsionen la taula de la col·lecció Conde de Casal, les faccions de sant Josep porten a la memòria algunes de les imatges que formen part de la subpredel·la dels profetes.



**Subpredel·la dels profetes (detall). Col·lecció privada, Barcelona**



**Coronació de la Mare de Déu (detall). MNAC, Barcelona**

<sup>282</sup> GUDIOL RICART, J., *Pintura Medieval en Aragón*, Saragossa, 1971, p. 247, fig. 159.

<sup>283</sup> POST, CH. R., *The Aragonese School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VIII)*, Cambridge (Massachusetts), 1941, p. 362-368.

Tanmateix, el que més ens interessa destacar és que la composició d'aquesta taula reproduïx bona part de l'escena de l'Adoració dels pastors de Peralta de la Sal. En observar les imatges de sant Josep i la Mare de Déu d'ambdues obres, que coincideixen totalment fins al més mínim detall, és força evident que estem davant d'un mateix patró.



**Jaume Ferrer, Pere Garcia de Benavarri i taller. Detall de l'Adoració dels pastors del retaule de la Mare de Déu de Peralta de la Sal (Osca). The Cleveland Museum of Art**

**Detall de l'Adoració dels pastors. Antiga col·lecció Conde de Casal de Madrid**



**Detall de l'Adoració dels pastors del retaule de sant Joan Baptista i sant Miquel. Església de San Valero de Saragossa**

El mateix podem dir d'una altra composició que, segons Gudiol, va ser executada pel pintor de la taula de la col·lecció Conde de Casal. Ens referim a l'Adoració dels pastors del retaule de sant Joan Baptista i sant Miquel de l'església de sant Valero de Saragossa.<sup>284</sup> En observar l'escena de l'Adoració dels pastors, la imatge de la Mare de Déu i la de l'Infant arropat pel mantell matern tornen a repetir el model de Peralta, esdevenint una baula més de la cadena que anem enfilant i a la que s'afegeixen diversos trets iconogràfics presents a l'escena de la Dormició de Maria d'aquest mateix conjunt saragossà, ja comentats anteriorment.

Aquesta gran afinitat, a la que s'afegeix la incidència de l'autor de la predel·la dels profetes, podria suposar que l'autor de l'Adoració dels pastors de Madrid fou un dels membres del taller regentat per Jaume Ferrer i Pere Garcia de Benavarri, responsable de dur a terme el moble, tot i que no es pot menysprear que la coincidència es degui a la circulació de models.

<sup>284</sup> Sembla ser que aquest retaule prové de l'església de San Andrés apòstol de Saragossa.



Incidint sobre el que acabem de comentar, parlar de la predel·la dels profetes i de la pintura aragonesa dels anys cinquanta implica topar amb els enigmes que envolten la figura d'un dels seus principals artistes, ja que ens anem a l'òrbita del cèlebre tríptic de Sant Jordi i la Princesa.<sup>285</sup> Tot i que no és el moment ara per endinsar-nos en la problemàtica d'aquest anònim, un dels secrets més ben guardats de la pintura aragonesa, les dates en què ens fa moure el retaule de Peralta coincideixen amb la mort de Bernat Martorell, esdevinguda l'any 1452, i, en conseqüència amb la disgregació d'un importantíssim obrador que ja coneixia l'art de Jaume Huguet, que havia retornat de València el 1448. Malgrat els intents de continuïtat del taller martorellià, alguns dels membres d'aquest obrador, com Jaume Romeu, Joan Rius, Salvador Roig i Bernat Ortoneda, van decidir traslladar-se a terres aragoneses i, tal vegada, un d'aquests noms és el que s'amaga rere del Mestre de sant Jordi i la princesa.<sup>286</sup>

El retaule de Peralta és un dels testimonis que millor exemplifiquen la comunió existent entre les propostes pictòriques aragoneses i catalanes a mitjan segle XV. Es tracta d'un moment clau en l'acceptació i difusió del model flamenc, un fenomen en què el trasllat de pintors des de Catalunya cap a l'Aragó va esdevenir, segurament, un element catalitzador. En aquest sentit, no podem descartar que aquesta itinerància d'artistes tingués a veure amb el procés invers que va protagonitzar Pere Garcia de Benavarri, que va abandonar Saragossa cap a 1450 i va centrar els seus interessos comercials a Barcelona. Pel que fa a aquesta qüestió, creiem interessant recuperar la dada que relaciona Pere Garcia de Benavarri amb la ciutat de Barcelona, tot just l'any 1452. El 14 de febrer d'aquest any —deu mesos abans de la mort de Martorell—, el pintor va confessar deure a Joan Ballester, cortiner de Barcelona, 8 lliures i 5 sous per un fil de paternòsters de corall que li havia fet comprar, i el va nomenar procurador seu per rebre tots aquells diners o altres béns que li pertoquessin.<sup>287</sup> Aquesta informació sembla demostrar que Garcia ja feia un cert temps que tenia interessos comercials a Barcelona, i les preguntes que ens plantegem ara són si la direcció que va ostentar aquest pintor del taller pòstum de Martorell, a partir de l'any 1456, va estar vinculada amb la presumpta primera estada a la ciutat Comtal i, altrament, si Garcia va acollir en el seu obrador o va col·laborar puntualment amb alguns pintors de l'entorn martorellià que van decidir marxar a Aragó. Aquest fet podria servir d'explicació a l'aparició a Peralta de l'autor de subpredel·la amb profetes, tot i que tampoc pot descartar-se que aquest mestre treballés de forma autònoma a Peralta, un cop Ferrer i Garcia van enllestir la seva tasca, com ja hem apuntat més amunt.

<sup>285</sup> Pel que fa a aquest artista, vegeu ALCOY I PEDRÓS, R., *San Jorge y la princesa. Diálogos de la pintura del siglo XV en Cataluña y Aragón*, Barcelona, 2004

<sup>286</sup> Des del Principat anaren a Saragossa els pintors Joan Rius, instal·lat el mateix any en què morí Bernat Martorell (1452), i Salvador Roig, que hi anà poc després. Jaume Romeu, col·laborador de Martorell l'any 1437, apareix documentat a Saragossa entre els anys 1440, moment en què col·labora amb Pasqual Ortoneda, i 1470. La formació de Benet Ortoneda, fill de Pasqual, es va dur a terme en el taller de Martorell a partir de 1446. Pel que fa a Romeu, els lligams explícits entre l'únic fragment documentat de Pasqual Ortoneda, el compartiment del retaule d'Embid de la Ribera (MNAC, inv. 65783), amb la pintura de Bernat Martorell poden generar dubtes seriosos a l'hora d'assegurar-ne l'autoria ja que se sap que en aquestes dates Ortoneda va subrogar la realització de les escenes laterals d'un retaule a Jaume Romeu. Vegeu RUIZ I QUESADA, F., *Bernat Martorell, el Mestre de sant Jordi*, Barcelona, 2002, p. 123-124.

<sup>287</sup> DURAN I SANPERE, A., *L'art i la cultura (Barcelona i la seva història, vol. III)*, Barcelona, 1975, p. 111, doc. 69. Es publica el text íntegre del document a VELASCO GONZÁLEZ, A., "Pere García de Benavarri y el retablo mayor del convento de San Francisco de Barbastro", *Locus Amoenus*, 6 (2002-2003), doc. I.

## Jaume Ferrer *versus* Pere Garcia de Benavarri

L'anàlisi estilística dels compartiments que van integrar el retaule de Peralta de la Sal demostra que es tracta d'un projecte compartit en què van intervenir dos dels mestres més importants de la pintura lleidatana i franjolina del segle XV, això és, Jaume Ferrer i Pere Garcia de Benavarri. Veiem que certes taules responen a la mà directa d'aquests artistes, com la taula central i algunes de les marianes, mentre que altres es deuen al taller de Ferrer, com l'Anunciació. Fins i tot, a l'Adoració dels pastors pot advertir-se una important intervenció de Garcia, a qui cal atribuir l'execució del Jesús-Nen i els pastors, mentre que la resta del compartiment seria obra d'un artista vinculat al taller de Ferrer.

A tot això s'ha d'afegir la intervenció del tercer pintor que va executar la subpredel·la dels profetes, amb la qual cosa se'ns dibuixa un perfil d'obra en què van concórrer artistes procedents d'entorns artístics diferents. La intervenció d'aquest tercer artista és una de les incògnites que encara amaga el retaule de Peralta de Sal, atès que no podem afirmar amb seguretat si es tractava d'algú vinculat a Ferrer i Garcia, o si bé va intervenir en l'obra amb posterioritat.

Davant aquesta casuística se'ns presenten dues possibilitats a l'hora de traçar el procés d'execució del retaule: una primera que passaria per considerar l'obra com un projecte en què els tallers de Ferrer i Garcia es succeeixen, és a dir, que per motius que se'ns escapen va ser un retaule iniciat per un dels mestres i enllestit per l'altre; i una segona opció que implica considerar el conjunt un projecte unitari i compartit des del principi per tots dos artistes, amb la intervenció de col·laboradors, entre els quals caldria comptar a l'autor de la subpredel·la.

Si donéssim per vàlida l'opció dels dos tallers que treballen de forma independent, i atenent als lapses cronològics en què Jaume Ferrer i Pere Garcia apareixen actius, el més probable és que fos una obra iniciada per Ferrer, a qui documentem entre 1430 i 1461, però que finalment va enllestir Garcia, qui consta per primer cop el 1445 i perllonga la seva trajectòria fins el 1485. Aquesta opció implica assumir que el conjunt el contractaria el pintor lleidatà, que el deixaria inacabat, ja fos pel seu traspàs o perquè van donar-se diferències irreconciliables amb els promotors. En cas que l'aturada de l'obra fos deguda a la mort de l'artista, és possible que després es reprengué l'execució a partir de dues possibilitats. Primerament, que fossin els impulsors del projecte els que decidissin comptar amb els serveis de Pere Garcia, un mestre prou conegut en els ambients artístics de la Franja, ja que residia a la localitat propera de Benavarri. I la segona opció és que fossin els hereus de Jaume Ferrer qui, un cop traspassat el mestre, contactessin amb Garcia per tal que es fes responsable de l'acabament de l'obra. No cal insistir en què aquest ventall de possibilitats s'adiu amb el fet que al retaule hi hagi compartiments d'un i altre artista, que alguns siguin producte de la intervenció del taller de Ferrer, i que altres mostrin la intervenció de mans adscrites a un i altre obrador.

No obstant, també és factible que Jaume Ferrer i Pere Garcia contractessin el retaule de forma conjunta i que des d'un principi col·laboressin colze amb colze en la seva execució. Dins aquesta segona conjuntura, s'hauran de tenir presents dues variables simptomàtiques: que Garcia executés el principal compartiment del conjunt, el de la Dormició; i d'altra banda, el paper especialment rellevant del taller de Ferrer, ja que atestem la intervenció d'una mà diferent a la del mestre en els dos compartiments que flanquejaven el principal i que avui es custodien a The Cleveland Museum of Art. El

treball de Jaume, en canvi, és fàcilment aïllable al Calvari, l'Epifania, la Resurrecció i l'Ascensió.

A l'hora de valorar la col·laboració de tots dos obradors haurem de preguntar-nos pel sentit de la mateixa. És a dir, si realment es va tractar d'un projecte assumit des del principi per Ferrer i Garcia, caldrà que analitzem els condicionants que van definir el treball conjunt d'embós tallers. En aquest sentit, quins eren els motius que van portar als dos mestres a treballar plegats? El projecte de Peralta de la Sal va ser una col·laboració puntual, o s'entenia en un marc associatiu més ampli i profund? A quan es remuntava aquesta col·laboració? Evidentment, es tracta de preguntes difícils de respondre sense el suport de documentació que ho permeti fer de manera no especulativa.

El camí traçat per Chandler Rathfon Post i Isidre Puig quant a la procedència comuna de la Dormició del MNAC i les dues taules de Cleveland, va obrir una interessant via d'anàlisi en relació amb la possible relació professional que Jaume Ferrer i Pere Garcia de Benavarri van poder mantenir en un moment donat de la seva trajectòria. Aquesta via va ser explotada més explícitament pel segon d'aquests investigadors, que va acceptar la proposta d'origen comú de les taules defensada pel professor nord-americà, i va argumentar que el conjunt del qual van formar part aquests tres compartiments fos, en realitat, el resultat d'una aliança establerta entre el de Benavarri i els hereus de Jaume Ferrer. Segons Puig, el retaule va ser iniciat per Ferrer, que l'hauria deixat inacabat en desaparèixer a la dècada dels seixanta del segle XV —se'l documenta per darrer cop el 1461. Un cop mort el cap del taller, i davant la impossibilitat dels hereus per fer-se càrrec de l'obra, és possible, al parer de Puig, que aquests contactessin amb un mestre de solvència reconeguda que pogués mantenir la producció del taller a bon ritme i amb la qualitat requerida. Pere Garcia responia a aquest perfil, ja que pocs anys abans havia resolt una situació similar a Barcelona en fer-se càrrec del taller de Bernat Martorell. En conseqüència, va suggerir que l'existència d'aquesta aliança professional s'atestava en la Dormició del MNAC, que va poder ser dibuixada per Ferrer —i d'aquí la gran semblança de la composició amb la que apareix al retaule d'Alcover (ca 1457)—, i enllestida per Pere Garcia, l'estil del qual s'adverteix clarament en la pintura. En canvi, sempre segons Puig, l'Anunciació i l'Adoració dels Pastors conservades a Cleveland serien obra del taller de Ferrer.<sup>288</sup>

Abans d'entrar a analitzar amb detall aquesta argumentació al voltant del moment exacte en què el retaule de Peralta va ser executat, és a dir, si abans o després del sojorn barceloní de Garcia, creiem oportú fer una precisió estilística sobre un dels dos compartiments conservats a The Cleveland Museum of Art, atès que pot ajudar a comprendre el que després explicarem. Malgrat totes dues taules s'han atribuït a Jaume Ferrer, l'anàlisi dels estilemes de l'Adoració dels Pastors demostra clarament que Garcia també va intervenir en la seva realització, en concret, executant les figures dels pastors i el Nen.<sup>289</sup> Així, el rostre del pastor que apareix en primer terme és absolutament anàleg al d'alguns personatges del retaule dels sants Quirze i Julita de Sant Quirze del Vallès (Museu Diocesà de Barcelona, inv. 19), un conjunt executat coincidint amb el sojorn barceloní de Garcia (ca. 1456-1460). També es detecten

<sup>288</sup> PUIG, I., "La Dormició de la Mare de Déu del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Noves consideracions a l'obra del pintor Pere Garcia de Benavarri", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XIV (2000), p. 269-271.

<sup>289</sup> Puig va parlar d'una dualitat de mans en la taula i va remarcar la major qualitat dels pastors en relació amb la resta de figures. Tanmateix, justificava aquestes diferències en el marc del taller de Ferrer, atribuïnt la Maria i el Josep a algun dels membres de l'obra. Vegeu *Ibidem*, p. 266.



concomitàncies amb alguns personatges de la Dormició del MNAC, del retaule de Sant Joan de Lleida, i amb el sant Vicenç Ferrer de Cervera (MNAC). L'altre pastor de la taula de Cleveland, el barbat, també troba clares correspondències en altres obres de Pere Garcia, com el sant Josep de l'Adoració del Nen del retaule de Montanyana (MNAC, inv. 114751). El Nen, per la seva part, troba un paral·lel perfecte en la darrera obra citada, no només pel que fa a l'estil, sinó també en l'anàloga posició, i en el detall iconogràfic de l'orbe terrestre que sosté.



**Jaume Ferrer, Pere Garcia de Benavarri i taller. Detalls de l'Adoració dels pastors del retaule de la Mare de Déu de Peralta de la Sal (Osca). The Cleveland Museum of Art**

**Taller de Pere Garcia de Benavarri. Detall de l'Adoració dels pastors del retaule major de la Mare de Déu de Montanyana. MNAC, Barcelona**



**Jaume Ferrer, Pere Garcia de Benavarri i taller. Detalls de l'Adoració dels pastors del retaule de la Mare de Déu de Peralta de la Sal (Osca). The Cleveland Museum of Art**

**Pere Garcia de Benavarri. Detall de la taula de la Mare de Déu Apocalíptica i sant Vicenç Ferrer. MNAC, Barcelona**

**Pere Garcia de Benavarri. Detall de la Dormició de la Verge del retaule de la Mare de Déu de Peralta de la Sal (Osca). MNAC, Barcelona**

**Pere Garcia de Benavarri. Detalls invertits del Martiri i Mort de Sant Quirze i santa Julita. Museu Diocesà de Barcelona**

En relació amb la resta de figures del compartiment, el rostre de la Mare de Déu no presenta les característiques habituals en els personatges femenins de Garcia. Els seus estilemes, en canvi, l'apropen a alguns dels treballs adscrits a Ferrer i el seu taller, com per exemple. En definitiva, i com veurem més endavant, sembla que aquest altre pintor que col·labora amb Garcia en l'execució del compartiment és el mateix que va realitzar el Calvari del retaule d'Alcover, i per tant, cal considerar-lo un auxiliar de Ferrer. Tot plegat demostra que l'Adoració dels Pastors del retaule de Peralta de la Sal és el resultat de la intervenció de dos pintors diferenciats, un fet que pot entendre's perfectament en el marc d'un projecte en col·laboració.

En la mateixa línia, aquestes consideracions podrien fer-se extensives al compartiment de la Dormició, on veiem que els daurats del fons mostren patrons decoratius diferents a la resta del conjunt, especialment en els nimbes dels apòstols. Aquestes diferències podrien explicar-se per la intervenció simultània de dos pintors en la realització de l'obra, però sorprenen en el marc d'un projecte que en aparença havia de ser el màxim d'unitari possible, com a mínim en els aspectes decoratius. Les dissonàncies, per tant, podrien emprar-se per defensar que el conjunt va ser iniciat per Ferrer i enllestit per



Garcia, tal i com va proposar Isidre Puig en associar la Dormició als compartiments de Cleveland.

La situació descrita deixa les portes obertes de cara a la interpretació del procés d'execució del retaule de Peralta de la Sal, ja que es fa difícil assegurar amb contundència si va ser un conjunt iniciat per un mestre i finit per l'altre, o si bé tots dos mestres van treballar colze amb colze des del principi. A més, la tria d'una opció o l'altra implica posicionar-se en relació al vincle professional que tots dos pintors van poder mantenir. Per la nostra part, ens decantem per l'opció d'un treball en comú des del moment de formalització de l'encàrrec, atès que es donen elements suficients per pensar que van mantenir una relació professional estreta, com hem vist en l'apartat dedicat als models compositius compartits entre tots dos mestres. Als arguments exposats ara n'afegirem altres de contingut diferent que, pensem, reforcen aquesta hipòtesi.

El primer que hem de posar de relleu és que no conservem cap document que vinculi professionalment a tots dos pintors, i d'aquí que el retaule de Peralta de la Sal esdevingui l'evidència més ferma d'aquesta possible col·laboració. Tanmateix, i a banda de la proposta de Chandler Rathfon Post i Isidre Puig al voltant de la Dormició del MNAC i les dues taules de Cleveland, Joan Ainaud de Lasarte va suggerir quelcom similar en afirmar que la mà de Pere Garcia apareixia en algunes parts del Calvari del retaule d'Alcover.<sup>290</sup>

Certament, l'observació d'Ainaud és pertinent, atès que alguns aspectes d'aquesta Crucifixió multitudinària recorden molt al pintor de Benavarrí, com per exemple, la figura de Crist, molt similar a la que apareix al retaule de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona; o els rostres del dignatari de túnica vermella que assenyala les nafres d'un dels lladres, el del soldat que sosté una maça i un escut a la dreta de la composició, personatges que troben diversos equivalents al retaule de sant Quirze i santa Julita de Sant Quirze del Vallès (Museu Diocesà de Barcelona). Tanmateix, és difícil que el de Benavarrí intervingués al conjunt tarragoní, bàsicament perquè la documentació ens diu que aquest retaule es va iniciar el 1457, i des de l'any anterior Garcia ja es trobava a Barcelona treballant en exclusivitat per als Martorell.<sup>291</sup>

D'altra banda, és il·lustrativa la comparació del Calvari d'Alcover amb el compartiment del MNAC que mostra el mateix episodi i que nosaltres proposem associar al retaule de Peralta de la Sal, atès que malgrat ser dues obres cronològicament properes, responen a plantejaments estilístics força allunyats. Les figures, els rostres i els trets generals del pintor que va executar el d'Alcover ens situen davant un mestre que coneix el llenguatge flamenquitant i que s'allunya de Ferrer, mentre que l'artista que va executar el Calvari de Peralta és un artífex encara afí al lèxic internacional, amb uns

<sup>290</sup> AINAUD DE LASARTE, J., *La pintura catalana: de l'esplendor del gòtic al Barroc*, Barcelona, 1990, p. 108. En aquesta qüestió Ainaud segurament seguia l'opinió de Post, que per il·lustrar la influència del Mestre de Sant Quirze —avui identificat amb Pere Garcia— en l'obra de Ferrer, posava com a exemple el Calvari d'Alcover. Vegeu POST, CH. R., *The Catalan School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VII)*, Cambridge (Massachusetts), 1938, p. 531.

<sup>291</sup> Els documents fins ara coneguts sobre el moble d'Alcover, tots ells de l'any 1457 (transcrits íntegrament a PUIG, I., *Jaume Ferrer. Pintor de la Paeria de Lleida*, Lleida, 2005, p. 295-296), es refereixen al primer pagament —"prima solutione"— de 100 florins que Ferrer va rebre per l'encàrrec, que ascendia a 400. Això vol dir que el retaule, molt probablement, s'acabava de contractar i que encara no s'havia iniciat, ja que en els encàrrecs d'aquell moment el primer pagament acostuma a anar associat a la signatura de les capitulacions. En aquell any Garcia ja es trobava a Barcelona i, per tant, és improbable que col·laborés amb Ferrer en l'obra d'Alcover, ja que al contracte amb els hereus de Martorell se li reclamava, implícitament, una exclusivitat.



estilemes clarament identificables amb els del mestre lleidatà i que segueix el prototip del compartiment homònim del retaule de la Paeria. Aquesta filiació a les novetats nòrdiques del pintor que executa el Calvari d'Alcover es corrobora en el detall del detall del soldat que desembeina l'espasa i que remet al retaule de Sant Antoni Abat de Jaume Huguet, com ja hem comentat en un altre moment del present treball.<sup>292</sup>

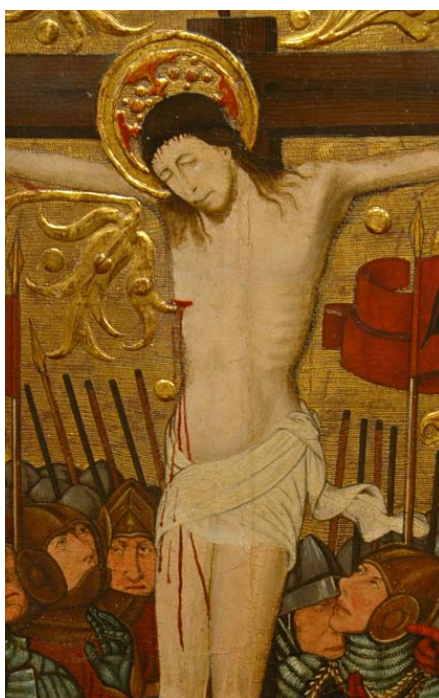


**Taller de Jaume Ferrer.**

**Calvari del retaule major de l'església parroquial d'Alcover. Museu Diocesà de Tarragona**

<sup>292</sup> Sobre aquest detall vegeu PUIG, I., *Jaume Ferrer. Pintor de la Paeria de Lleida*, Lleida, 2005, p. 244. L'autor també va posar de relleu la peculiaritat estilística d'aquest compartiment, que l'allunyava de la resta de taules del conjunt (Ibidem, p. 248).





**Pere Garcia de Benavarrí. Calvari del retaule de santa Clara i santa Caterina (detall). Catedral de Barcelona**

**Taller de Jaume Ferrer. Calvari del retaule major de l'església parroquial d'Alcover (detall). Museu Diocesà de Tarragona**

**Pere Garcia de Benavarrí. Calvari del retaule de santa Clara i santa Caterina (detall). Catedral de Barcelona**

**Taller de Jaume Ferrer. Calvari del retaule major de l'església parroquial d'Alcover (detall). Museu Diocesà de Tarragona**



**Taller de Jaume Ferrer. Calvari del retaule major de l'església parroquial d'Alcover (detall). Museu Diocesà de Tarragona**

**Pere Garcia de Benavarri. Retaule de Sant Quirze i santa Julita (detall invertit). Museu Diocesà de Barcelona**

**Taller de Jaume Ferrer. Calvari del retaule major de l'església parroquial d'Alcover (detalls). Museu Diocesà de Tarragona**

**Pere Garcia de Benavarri. Retaule de Sant Quirze i santa Julita (detall). Museu Diocesà de Barcelona**

Pel que fa a aquest misteriós artífex que col·labora amb Ferrer a Alcover executant el Calvari, en la nostra opinió, es tracta del mateix que va intervenir en la realització de la Maria i el Josep de l'Adoració del Nen de Peralta de la Sal, essent aquest l'únic compartiment en què es detecta la seva mà. Que en aquesta mateixa taula del retaule franjolí s'apreciï clarament la intervenció de Pere Garcia de Benavarri és un detall que no podem perdre de vista i que caldrà valorar a l'hora d'entendre quin va ser el procés d'execució d'embós conjunts i com van interactuar Ferrer, Garcia i els auxiliars dels respectius obradors.



Aquest pintor anònim que treballa a Peralta de la Sal i Alcover hauria de ser, en principi, un col·laborador fidel de Jaume Ferrer, segurament ben integrat en l'estructura del seu taller. Amb tot, els importants lligams estilístics que manté amb Pere Garcia de Benavarri indiquen que també podria tractar-se d'un pintor afí al darrer que, després de col·laborar amb ell a Peralta, va restar al costat de Ferrer i va continuar treballant amb el darrer pocs anys després a Alcover.<sup>293</sup> Això ens posaria davant dinàmiques de treball —segurament habituals en aquell moment— establertes entre obradors diferents i que impliquen la compartició i l'intercanvi d'artesans qualificats.

Sigui com sigui, el que crida poderosament l'atenció és que es tracta d'un pintor amb molta entitat, desimbolt i lliure en la seva forma de treballar, i més modern que Ferrer en el conreu formal de les novetats flamenquitants. En aquest sentit, malgrat l'ús de Ferrer de models compositius i iconogràfics d'arrel nòrdica, en matèria d'estil es va mantenir fidel a les formes amanerades del segon internacional. Aquest altre pintor, en canvi, és un mestre de formes més rotundes i aspres que s'ha deslliurat d'aquests clixés endolçits, un aspecte que Ferrer va mantenir en els seus encàrrecs més tardans, com podem veure al retaule de la Paeria o en determinats compartiments de Peralta de la Sal.

La intervenció d'aquest mestre a Peralta de la Sal i Alcover permet establir un nou pont entre aquests dos retaules, que suposem executats amb pocs anys de diferència. Com veurem més endavant, el de Peralta va realitzar-se segurament entre 1450-1455, mentre que el d'Alcover es va iniciar el 1457. L'escàs marge de temps transcorregut i el fet que en ambdós conjunts Jaume Ferrer aparegui envoltat de socis i col·laboradors que assoleixen un protagonisme molt acusat, semblen demostrar que la dinàmica de funcionament de l'obra del pintor lleidatà havia variat en relació a períodes anteriors. En retaules dels anys trenta com el de Verdú (1434-1436), Ferrer es mostra molt més protagonista, deixant poc marge de visibilitat als auxiliars amb els que devia treballar. En canvi, quan executa el retaule de la Paeria de Lleida (1445-1450) veiem que delega de forma important en un pintor de gran qualitat i interessants aportacions iconogràfiques que realitza alguns compartiments del bancal, així com en altres mestres que intervenen en altres parts del conjunt.<sup>294</sup>

La gran visibilitat dels col·laboradors en el retaule del consistori lleidatà encara es fa més manifesta en els encàrrecs de Peralta i Alcover, on veiem que la mà de Ferrer solament es detecta en alguns compartiments, mentre que els auxiliars —o possibles socis com Pere Garcia— adquireixen un notable protagonisme. El resultat és que aquests retaules dels anys cinquanta vinculats a Ferrer presenten una aparença física molt desigual, amb alguns compartiments executats pel cap del taller, i altres on la seva mà no apareix per enlloc. La situació ens parla de la dinàmica interna de l'obra en aquells anys, que segurament rebia gran quantitat d'encàrrecs que l'obligaven a

<sup>293</sup> El conjunt d'Alcover és un dels retaules més complexos i desiguals en la producció del mestre lleidatà, amb una varietat de mans que demostra fins a quin punt el mestre va comptar amb l'ajut de col·laboradors en la seva execució. Vegeu PUIG, I., *Jaume Ferrer. Pintor de la Paeria de Lleida*, Lleida, 2005, p. 229.

<sup>294</sup> YARZA LUACES, J., "Retaule de la Paeria. Jaume Ferrer II i col·laboradors", *Catalunya Medieval*, Barcelona, 1992, p. 323. Cfr. ALCOY I PEDRÓS, R., "La pintura a la Seu Vella de Lleida de l'italianisme al gòtic internacional", *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, Lleida, 1991, p. 130, n. 68; PUIG, I., "Jaume Ferrer II. Los dibujos subyacentes del retablo de la Paeria de Lleida", Company, X.; Vilalta, M. J.; & Puig, I. (eds.), *El rol de los hispano en la pintura mediterránea de los siglos XV y XVI*, Lleida, 2009, p. 88-135; MACÍAS, G., "Retaule de la Mare de Déu, sant Miquel i sant Jordi", Cornudella, R. (dir.), *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*, Barcelona, 2012, p. 222-225.

envoltar-se de col·laboradors i socis que l'ajudaven a satisfer-los amb eficàcia. Això és el que es comença a intuir al retaule de la Paeria, i que ja es manifesta de forma molt més evident a Peralta de la Sal, on Ferrer va cercar un *partenaire* de qualitat contrastada com era Pere Garcia de Benavarri. A Alcover, en canvi, va comptar amb col·laboradors de naturalesa i qualitat diverses, el millor i més rellevant dels quals és aquell que va executar el Calvari, un mestre que ja havia intervingut a Peralta.

La cronologia avançada d'aquestes obres que comentem és la que justifica la major presència de col·laboradors en el projecte d'Alcover, ja fos per l'edat avançada de Ferrer —que desapareix dels documents el 1461—, o per l'ebullició de comandes que es vivia a l'obrador. Al conjunt tarragoní, hi ha compartiments en què la mà del *capo bottega* es fa molt evident, com el de l'Adoració del Nen, que recorda a obres dels anys trenta com el retaule de Verdú. En canvi, algunes taules s'acosten a solucions emprades poc abans al retaule de la Paeria, com la de l'Epifania; mentre que altres palesen la intervenció d'auxiliars molt més matussers, i així ho veiem en alguns compartiments de la predel·la, com el de la Maria o santa Tecla que, de lluny, són els de menys qualitat de l'obra. Compartiments com els de la Resurrecció o l'Ascensió recorden a treballs més avançats del pintor lleidatà, entre ells, els homònims de Peralta de la Sal. L'Ascensió i la Dormició d'Alcover també mostren analogies claríssimes amb el conjunt de Peralta, especialment la segona, que a banda de compartir composició amb la taula principal del retaule franjolí, mostra una sèrie d'estilemes coincidents, per exemple, en els rostres de l'apòstol que seu i llegeix un llibre en primer terme, o en el de túnica verda que sosté un ciri. La Dormició d'Alcover podria partir del plantejament fixat a Peralta de la Sal, tot i corregint amb subtileza alguns detalls, com, tal vegada, l'impacte visual que genera el camí que recorre l'ànima de Maria contraposat al que constata la *palma mortis*. A Alcover, aquest desordre s'aminora, atès que l'ànima de la Mare de Déu coincideix amb el recorregut de la palma.

Detectem també a Alcover la mà d'alguns col·laboradors que van intervenir en altres obres relacionades amb el taller dels Ferrer, com el retaule de Preixana (Museu Episcopal de Vic, inv. 1761-1767).<sup>295</sup> En aquest sentit, val la pena fixar-se en el cor angèlic i el Déu Pare envoltat de serafins de l'Anunciació, que clarament poden associar-se al mestre que va executar els compartiments narratius i el Calvari del conjunt de Preixana. Aquest darrer retaule podria ser un bon referent per explicar que va passar amb el taller de Jaume Ferrer un cop traspassat el mestre, atès que detectem la intervenció de tres pintors clarament diferenciats, el de més qualitat, aquell que va executar la taula principal. El segon, que va executar els compartiments narratius i el Calvari, és el que treballa en els elements esmentats de l'Anunciació d'Alcover, mentre que al bancal localitzem la intervenció d'un tercer artífex. La mà de més qualitat, la que va executar el compartiment central, també intervé a Peralta de la Sal i l'advertim, per exemple, als àngels de l'Anunciació, que són anàlegs als que apareixen al compartiment de Preixana. En canvi, el rostre de la Maria i l'àngel de Peralta van ser realitzats per la mateixa mà que va executar els personatges homònims d'Alcover.

En resum, la gran varietat de mans que detectem al retaule tarragoní barrejant-se entre elles i intervenint indistintament en diferents compartiments, pot servir-nos per entendre el funcionament del taller de Ferrer durant els anys cinquanta, una etapa

<sup>295</sup> Sobre el retaule de Preixana vegeu la darrera aproximació efectuada per COMPANY, X. & PUIG, I., "Els pintors de Lleida, les terres de Ponent i els Pirineus", *L'art gòtic a Catalunya. Pintura III. Darreres manifestacions*, Barcelona, 2006, p. 177-178, que apunten la possibilitat que el retaule fos obra dels fills de Jaume Ferrer, Mateu i Baltasar, i que s'executés al darrer quart del segle XV.

productiva caracteritzada per la cessió de protagonisme del mestre als ajudants i col·laboradors. Aquesta forma de procedir ja es detecta al retaule de la Paeria de Lleida, s'explota de forma interessant a Peralta amb la intervenció de Pere Garcia de Benavarri, i culmina de manera poc exitosa a Alcover. Tot plegat ens emplaça davant un suggerent panorama que ajuda a entendre l'aliança professional que Ferrer i Garcia van establir a Peralta de la Sal.

Existeixen alguns indicis que podrien indicar que la relació de Pere Garcia de Benavarri amb l'obrador de Jaume Ferrer es va poder allargar encara més en el temps, un cop traspassat el cap del taller, tot i que en uns termes diferents. Tota la historiografia s'ha mostrat unànime en considerar que amb la desaparició d'escena de Jaume, el panorama pictòric lleidatà va restar orfe d'un mestre amb la mateixa entitat i protagonisme. Certament, és estrany que amb la seva mort cap dels hereus recollís l'herència paterna pel que fa al control del mercat pictòric lleidatà, atès que es tractava de l'obrador més important de Ponent des del primer terç del segle XV, juntament amb el de Pere Teixidor. Sabem que dos fills de Jaume es van dedicar a l'ofici dels pinzells, Baltasar (doc. 1447-1502) i Mateu (doc. 1477-1511), el segon amb més fortuna documental que el primer,<sup>296</sup> però el cert és que des del 1461 en què es documenta per darrer cop a Jaume, i el 1477, quan Mateu irromp per primera vegada, cap membre de la nissaga és esmentat a la documentació. Per explicar-ho podria argüir-se la pèrdua dels protocols notariais de la ciutat de Lleida, però en canvi, s'ha de tenir en compte que cap dels Ferrer apareixen esmentats als registres documentals de la catedral lleidatana, que són força complets per aquests anys. Tal vegada el taller va caure en desgràcia arran d'aquella notícia del 1461 en què es comenta que Jaume Ferrer “ha fet mal” i, en conseqüència, era expulsat del Consell General de la Paeria.<sup>297</sup> Com hem apuntat, aquest és el darrer cop en què mestre Jaume consta als documents, la qual cosa no deixa de ser simptomàtica. Va morir poc després? Va traslladar el seu obrador a

<sup>296</sup> La primera notícia sobre Baltasar Ferrer té a veure amb un arrest que va patir el 1447 (PUIG, I., *La Pintura Gòtica del siglo XV en les Terres de Lleida: la saga de los Ferrer*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 1998, p. 558, doc. 76a), mentre que la seva darrera aparició el 1502 va ser esmentada per primer cop a BERLABÉ, C., “Jordi Safont, un mestre d'obres de mitjan segle XV a la Seu Vella de Lleida. Noves aportacions”, *Lambard. Estudis d'art medieval*, III (1995), p. 26. Es publica íntegrament el document a PUIG, I., “Documentos de pintores y pinturas del siglo XVI en la Seu Vella de Lleida”, Company, X. & Puig, I. (eds.), *La pintura gòtica dels Ferrer i altres aspectes (in)coneguts al voltant de la Seu Vella de Lleida, s. XIII-XVIII*, Lleida, 1998, p. 254-256, doc. 9. Sobre Mateu Ferrer, vegeu una aproximació recent a COMPANY, X. & PUIG, I. “Els pintors de Lleida, les terres de Ponent i els Pirineus”, *L'art gòtic a Catalunya. Pintura III. Darreres manifestacions*. Barcelona, 2006, p. 175-178. La data en què se'l documenta per darrer cop ha fluctuat en la historiografia. Segons Gabriel Alonso era l'any 1511 (ALONSO GARCÍA, G., *Los maestros de “La Seu Vella de Lleida” y sus colaboradores*, Lleida, 1976, p. 194), però Isidre Puig va comprovar la informació als registres documentals de la Seu Vella i va determinar que es tractava d'un error (PUIG, I., “Documentos de pintores y pinturas del siglo XVI en la Seu Vella de Lleida”, Company, X. & Puig, I. [eds.], *La pintura gòtica dels Ferrer i altres aspectes (in)coneguts al voltant de la Seu Vella de Lleida, s. XIII-XVIII*, Lleida, 1998, p. 114). Sembla que el darrer esment d'aquest pintor és del 1507, i correspon a un document publicat per FITÉ, F. & BERLABÉ, C., “El misteri de la Colometa a la Lleida del segle XV”, Busqueta, J. J. & Balasch, E. (eds.), *Manuel de Montsuar, degà de Lleida i president de la Generalitat de Catalunya*, Lleida, 1994, p. 113. Aprofitem el moment per esmenar una errada d'un dels dos autors que signen el present article, que va apuntar que la darrera aparició de Mateu Ferrer a la documentació era del 1509 (VELASCO GONZÁLEZ, A., *El Mestre de Vielha: un pintor del tardogòtic entre Catalunya i Aragó*, Lleida, 2006, p. 26).

<sup>297</sup> Publica el document PUIG, I., “Los Ferrer, una familia de pintores leridanos vinculados con la Seu Vella de Lleida”, Company, X. & Puig, I. (eds.), *La pintura gòtica dels Ferrer i altres aspectes (in)coneguts al voltant de la Seu Vella de Lleida, s. XIII-XVIII*, Lleida, 1998, p. 107.



un altre indret arran d'una possible defenestració relacionada amb un escàndol en què es va veure implicat? Avui per avui, els interrogants s'imposen a les respostes.

Tanmateix, tampoc pot descartar-se que l'obra dels Ferrer continués en funcionament a un ritme inferior que en èpoques passades, i amb un nivell d'encàrrecs menor en relació amb els anys d'èxit. És segur que la guerra civil catalana (1462-1472) va influir en el nivell de comandes que arribaven al taller, atès que mentre va durar la contesa bèl·lica, les comissions o encàrrecs van descendir notablement a tot Catalunya. El conflicte va afectar profundament a la ciutat de Lleida, però un cop finit, la capital va iniciar un procés de reconstrucció en què els encàrrecs artístics van tornar a fluir. És en aquest context que s'ha proposat l'arribada de Pere Garcia de Benavarri a Lleida, a qui el 1473 trobem treballant al convent de predicadors.<sup>298</sup>

Fins a la desaparició de Jaume Ferrer és molt possible que les portes de la ciutat de Lleida restessin tancades per a Garcia —i altres pintors—, ja que el mestre lleidatà segurament va exercir un control ferri de les comandes generades per la Paeria, les parròquies i la Seu Vella. Amb tot, un cop va traspasar, el de Benavarri va poder fer-se càrrec d'un dels retaules més ambiciosos duts a terme a la capital en aquells anys, el de l'altar major de la desapareguda l'església de Sant Joan, que segurament va executar entre 1473 i 1482.<sup>299</sup> És plausible que cap dels tallers pictòrics lleidatans del moment, ni tan sols el dels Ferrer, fos capaç d'assumir un encàrrec com el de Sant Joan, que era la parròquia més important de la ciutat. Mateu Ferrer sabem que es va dedicar a la pintura de retaules, però potser no reunia les condicions per emprendre una empresa d'aquella magnitud. A més, no se'l documenta fins el 1477, i el seus primers esments en la documentació sempre ens el presenten efectuant tasques menors, com la neteja del retaule major de l'antiga catedral. D'aquí que es pensés en Garcia per a la seva realització, un mestre amb una reconeguda trajectòria i de solvència contrastada. A més, la relació professional prèvia amb Jaume Ferrer a Peralta de la Sal va poder aplanar el camí del mestre ribagorçà en la consecució de l'encàrrec. És possible, per tant, que els hereus de Ferrer l'ajudessin a aconseguir aquesta comanda.

Tampoc pot descartar-se que l'encàrrec a Pere Garcia s'hagués d'explicar per altres raons que ara se'ns escapen, com per exemple, que es tractés d'un pintor l'obra del qual era coneguda o especialment apreciada pels gestors de la parròquia lleidatana. En qualsevol cas, els arguments que hem anat exposant semblen demostrar que va ser una conjunció de coincidències la que va portar Garcia a treballar a la ciutat de Lleida, entre les quals cal comptar la desaparició de Jaume Ferrer, la possible relació amb els seus hereus, que el de Benavarri ja fos un pintor conegut a la ciutat i, finalment, la conjuntura de reconstrucció cívica que vivia la capital després de la guerra de Joan II.

<sup>298</sup> FITÉ LLEVOT, F., "Estada a Lleida de Pere Garcia de Benavarri", *Occidens*, 1 (1985), p. 97-101; VELASCO GONZÁLEZ, A., *Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarri i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida*, Lleida, 2012, p. 74-75.

<sup>299</sup> Aquesta cronologia s'ha establert partint de l'únic esment documental de Garcia a Lleida (1473), i tenint en compte també l'inici del seu treball en el retaule major de l'església dels franciscans de Barbastre (1482). S'ha de tenir present, no obstant, que en un document del 13 novembre de 1455 es menciona que el retaule de l'església de Sant Joan ja es trobava en construcció —"retabulum construendum"—, una notícia que s'ha posat en relació amb l'obra de fusteria del moble. Les tasques pictòriques, per diferents motius, segurament no es van iniciar fins a la intervenció de Garcia, a partir de 1473. Sobre aquestes qüestions vegeu VELASCO GONZÁLEZ, A., *Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarri i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida*, Lleida, 2012, p. 71-72.

## Els promotors i la cronologia del retaule de Peralta de la Sal

La vila per a la qual Jaume Ferrer i Pere Garcia de Benavarri van executar el retaule que analitzem en el present estudi apareix esmentada a partir del segle XI amb el nom de *Petra alta*, més tard amb el de Peralta, Peralta de la Sal “y de la Honor” i, a partir de l’any 1970, amb el de Peralta de Calasanz, arran de la fusió amb Calasanz i Gavasa. La seva singularitat —la de “la Honor”— fou la de ser cap de la baronia de Peralta, els senyors de la qual van formar part de l’alta noblesa catalana i aragonesa.

El castell de Peralta va ser el centre d’una jurisdicció senyorial que tingué els seus inicis en la donació perpètua que Aurembiaix, comtessa d’Urgell filla d’Ermengol VIII, va signar a favor de Ramon de Peralta i els seus descendents, el 1226. Centrada en el castell de Montmagastre, molt proper a Peralta, la donació també va incloure drets de senyoriu dels castells de Gavasa, Purroi, Rocafort de Llitera i Pelegrinyó. A més, van tenir drets a Saidí i a Geminell, atorgats per Pere el Gran, i també el castell de Tamarit de Llitera.

A finals del segle XIII i fruit de la unió amb els Castre, descendents del rei Jaume I, els barons de Peralta foren, així mateix, barons de Castre.<sup>300</sup> Ja a mitjans del segle XIV, Felip de Castre i la seva esposa Francesca Alemany i Rocabertí també eren senyors de Guimerà.<sup>301</sup> Llur filla, Aldonça de Castre i Alemany, baronessa de Castre, Peralta i Guimerà, es va casar amb Bernat Galceran, baró de Pinós, i el nét d’aquests, Felip Galceran de Castre i de Tramaced, ho va fer amb Magdalena d’Anglesola, senyora de Miralcamp i castlana de Cervera. Tot i que va morir l’any 1461, Felip Galceran de Castre i de Tramaced, *el Barbut*, va redactar les seves darreres voluntats el 1452 on consta com a senyor “de les Baronies de Castre, de Peralta, de Tremacet e de Crabera (sic),<sup>302</sup> e de les Honors de Monclús e de Olsó, e de la vila de Guimerà e del loch de Danycaula”,<sup>303</sup> i la seva esposa va atorgar testament el 1464.<sup>304</sup> El successor va ser llur nét Felip Galceran el Pòstum, vescomte d’Illa i Canet, baró de Castre, Peralta, Tramaced, Pinós,

<sup>300</sup> Segons Iglesias Costa el territori abastava: “Castro, La Puebla de Castro, Lascuarre, Laguarres, Aler, Zurita, Secastilla, Ubierno, Bolturina, Artasona, Estadilla, Olvena, Estada, Luzás, Caserras, Juseu, Camporrells, Castillonroy, Quatrocorz, Gabasa, Castarlenas, Pueyo de Marguilén, Peralta de la Sal, Estopiñán, Pilzán, Baells, Baldellou, Barasona, Peraltilla de Castro, Pelegrín, Miravet, Piñana y Montmagastre.” Vegeu IGLESIAS COSTA, M., *Arquitectura románica siglos X-XI, XII y XIII. Arte religioso del Alto Aragón oriental*, Barcelona, 1985, I, p. 186 i LAPEÑA PAÚL, A.I., “La baronia de Castro y el molino de Estadilla”, *Homenaje a Don Antonio Durán Gudiol*, Osca, 1995, p. 515-529.

<sup>301</sup> DUCH MAS, J., “La baronia i el comtat de Guimerà”, *Urtx. Revista cultural de l’Urgell*, 19 (2006), p. 83-104.

<sup>302</sup> La baronia de Cabrera de Ribagorça abraçava el “castrum et locum [...] de Calassanz” que afrontava amb els termes de “Juseu et de Labacuy et de Almunia et de Peralta et de Gavassa”; el “locum de Ardos”, que afrontava “cum terminis de Calassanz, de Stadella et de Juseu”; el “castrum et locum de Camporrells”, que afrontava “cum terminis de Naia et de Castillon et de Valldelou et de Trago et de Miraveto”; el “castrum et locum de Valldelou” que afrontava “cum terminis de Camporrellis et Castilionis Rubei, de Çalgar et de Trago” el “castrum et locum [...] de [...]” que afrontava “cum terminis de Naia et de Camporrellis et de Almunia et de Valldelou”; el “castrum et locum de Fet”, que afrontava “cum terminis de Bellmont et de Muntfalco et de Penabera”; el “castrum et locum de Bellmont” que afrontava “cum rivo Nogarie et cum terminis de Fet”; el “castrum et locum de Finestres”, que afrontava “cum terminis de Çalgar et de Spellunca den Bosch et cum rivo Nogarie”. Vegeu ALTISENT, A., “La disputada herència de Constança d’Anglesola (m. 1405)”, *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona, 1998, vol. I, p. 384.

<sup>303</sup> GINER GUERRI, S., *S. José de Calasanz, Maestro y fundador*, Madrid, 1985, digitalitzat a <http://www.archivocalasanz.com> (link actiu a l’abril de 2013).

<sup>304</sup> Vegeu Miralcamp en la història, <http://miralcamp.ddl.net/index.php>. (link actiu a l’abril de 2013). Es tracta d’un document inèdit conservat a l’Ajuntament de Miralcamp.

Mataplana, Gironella, Lluçà, la Porteralla, Guimerà i Pequera, senyor de Miralcamp, Bagà, la Vall de Tosses i Selgua, qui es va casar amb Timbor Ferrandis d'Hixar i, en segones núpcies, amb Guiomar Manrique.

L'antiga església de Peralta de la Sal, que apareix documentada des de l'any 1077, estava excavada parcialment a la paret rocosa i devia ocupar l'espai del creuer de l'actual temple.<sup>305</sup> Del patrimoni medieval atresorat a la vila i més enllà del retaule que ha estat l'origen d'aquest treball, només resta l'escultura de la Mare de Déu del castell de la Mora, obra que ha estat apropada a l'entorn del taller del Mestre d'Anglesola.<sup>306</sup> Les esglésies de la baronia de Peralta van formar part de la diòcesi d'Urgell, tot i que van ser adscrites a Sant Pere d'Àger, Santa Maria de Solsona o la catedral de La Seu d'Urgell, amb el beneplàcit del bisbe.<sup>307</sup>

No posseïm notícies que ens parlin sobre el paper dels barons de Peralta com a promotors artístics, però en canvi, conservem algunes obres procedents dels seus dominis senyorials que podrien esdevenir testimoni del seu interès per les formes artístiques. La primera és el retaule major de l'església de Guimerà (Museu Episcopal de Vic, inv. 853, 854, 870, 876-878, 880-884, 888), dut a terme pel pintor Ramon de Mur (doc. 1412-1435) en temps de Pere Galceran I de Pinós i Joana de Tramaced i d'Ahones. No sabem si van col·laborar econòmicament en l'execució de l'obra, però la gran rellevància de l'encàrrec i sobretot el seu elevat cost, potser van requerir de la intervenció senyorial, atès que les finances de la universitat —i també la captació de recursos a la vila per part del senyor— podien veure's afectades.<sup>308</sup>

<sup>305</sup> GINER GUERRI, S., *S. José de Calasanz, Maestro y fundador*, Madrid, 1985, digitalitzat a <http://www.archivocalasanz.com> (link actiu a l'abril de 2013).

<sup>306</sup> Vegeu ALCOY I PEDRÓS, R. & PALOMARES PUERTAS, A., "Arte gótico religioso en la Litera: pintura y escultura", Palomares Puertas, A. & Rovira Marsal, J. (coords.), *Comarca de La Litera*, Saragossa, 2008, p. 154.

<sup>307</sup> Pel que fa a aquesta qüestió, Giner comenta que: "Arnaldo Mir de Tost beneficia con donaciones de iglesias cercanas a Peralta su predilecto monasterio o canónica de San Pedro de Ager, mientras su señor, el conde de Urgel Ermengol IV, prefiere hacer las suyas a Santa María de Solsona, como consta en las referentes a Gavasa, Calasanz, Momagastre y Albelda de Litera. Y junto con éstas debió de hacer lo mismo con la iglesia de Peralta, pues con fecha de 1097 el papa Urbano II confirma las posesiones de la canónica agustiniana de Solsona, entre las que nombra a las «ecclesiam de Mamagastra, ecclesiam de Petra alta»; Eugenio III ratifica en 1150 la aprobación de su predecesor y enumera entre otras muchas las siguientes: «ecclesiam de Albella, ecclesiam de Calasanz, ecclesias de Momagastre, de Petra alta, de Balager, de Albesa...». Y lo mismo se repite en otros documentos de 1180 y 1188: «ecclesiam de Calasant, ecclesias de Albella, de Momagastre, de Petra alta, de Albesa...». La adscripción de estas iglesias a la canónica agustiniana de Solsona se hace, naturalmente, con la aprobación del obispo de Urgel, en cuya diócesis están situadas todas ellas, salvos siempre los derechos episcopales inviolables. Otras donaciones o adscripciones se hacen directamente a la Iglesia de la Seo, de modo que mientras Peralta, Momagastre, Calasanz, etc., quedan adscritas a Santa María de Solsona, las de Caladrons, Pilzán, Fet, Finestres, etc., se adjudican a San Pedro de Àger, y las de Gavasa, Rocafort, Purroy, etc., se vinculan directamente a la Seo. Al finalizar el siglo XIII la canónica de Solsona ejercía su patronato sobre 75 iglesias pertenecientes no sólo al obispado de Urgel, sino también al de Vich, Barcelona, Lérida y Zaragoza. Pero mucho antes de que fuera convertida en colegiata (1592) y transformada en diócesis (1593), la parroquia de Peralta de la Sal fue vinculada directamente a la Seo de Urgel. La parroquia de Peralta queda, pues, enclavada ininterrumpidamente en la diócesis de Urgel desde el principio, es decir, desde mediados del siglo XI, ya sea como dependiente de la canónica agustiniana de Solsona, ya sea como vinculada directamente a la Seo". Vegeu GINER GUERRI, S., *S. José de Calasanz, Maestro y fundador*, Madrid, 1985, digitalitzat a <http://www.archivocalasanz.com> (link actiu a l'abril de 2013).

<sup>308</sup> Un cas similar el tenim en el retaule de Sant Pere que Gonçal Peris va pactar amb els jurats de Benifaió i Almussafes per a l'església de Benifaió, en data 28 d'abril de 1435. Tot i que no va abonar cap quantitat destinada al moble, en aquest pacte també va participar Nicolau Jofré en representació de Jaume Jofré, senyor de Benifaió: "(...) conventum i concordatum inter nos



Encara amb Ramon de Mur, el seu treball a la vila de Cervera en obres com la Mare de Déu de la Llet que es conserva al MNAC (inv. 15818), potser s'ha d'entendre a través de la castlania cerverina ostentada des de l'any 1410 per Magdalena d'Anglesola, senyora de Guimerà i Peralta. En aquesta mateixa direcció, cal destacar que algunes de les obres destinades als territoris de la baronia i executades en temps de Felip Galceran de Castre i de l'esmentada Magdalena d'Anglesola, varen ser pintades cap 1459-1460 per Pere Garcia de Benavarri, com un retaule per al convent dels dominics de Cervera, amb alguns compartiments al MNAC; o un altre per a l'església de l'Ametlla de Segarra, parcialment conservat al Museu Episcopal de Vic.<sup>309</sup> El treball previ de Garcia a Peralta de la Sal va poder servir-li per rebre després aquests encàrrecs segarrencs, amb la possible mediació de Felip Galceran i Magdalena, que en ser senyors de Peralta, segurament es van implicar en l'execució del retaule major de l'església d'aquesta vila i, posteriorment, van poder intercedir perquè Garcia treballés a Cervera i l'Ametlla de Segarra, que també formaven part dels seus dominis. Una opció plausible és que els responsables de l'encàrrec de Peralta coneguessin el treball del pintor per la seva residència a Benavarri, on apareix documentat el 1452 després del seu retorn del sojorn saragossà. Així, la proximitat entre aquesta població, capital del comtat de Ribagorça, i Peralta de la Sal va poder afavorir el contacte entre els promotors i el pintor.

Pel que fa a Jaume Ferrer, desconexem si va existir cap via de contacte directe amb els senyors de Peralta, però si va ser així, segurament s'explica per la proximitat de la ciutat de Lleida i pel fet que Ferrer fos el pintor més important de la capital ponentina en aquells anys. Tanmateix, no pot descartar-se que per la importància de l'obra que es

---

partes predictas, presente e interviniente honorabili Nicholao Joffre, milite procuratore honorabilis Iacobi Joffre, militem dominici loci de Benifayo." Així doncs, va ser Nicolau, com a procurador del senyor, qui va ratificar l'acord i, a més, també es va reservar el dret d'escollir l'escena que coronaria el conjunt pictòric. Vegeu ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, València, 1996, p. 215-217, doc. 60.

<sup>309</sup> La datació del retaule de l'Ametlla de Segarra s'havia establert en funció de la poca distància que hi ha entre les dues poblacions i també per la gran proximitat formal entre ambdues obres. Vegeu RUIZ I QUESADA, F., "El panorama artístic a Lleida", *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 300-303. S'havia proposat també que algun d'ambdós retaules restés per acabar-se al gener de 1456, quan va entrar en vigor el contracte amb els Martorell i Garcia es va desplaçar a Barcelona, ja que en el moment de signar els pactes, el de Benavarri va sol·licitar que li fos permès enllestir "algunes obres les quals segons diu te començades e principiades fora Barcinona". Vegeu VELASCO GONZÁLEZ, A., "Mare de Déu i el Nen, Sant Vicent Ferrer i donants. Professió de Sant Vicent Ferrer", *Patrimoni dispers. L'esplendor medieval a la Segarra*, Cervera, 2007, p. 40; VELASCO GONZÁLEZ, A., "Sant Miquel i fragment de la Llegenda del Mont Gargà", *Patrimoni dispers. L'esplendor medieval a la Segarra*, Cervera, 2007, p. 59. Tanmateix, un estudi recent ha demostrat que el darrer pagament a Garcia pel retaule dels dominics de Cervera es va efectuar el 27 d'octubre de 1460 (LLOBET PORTELLA, J. M., "Més precisions sobre el retaule gòtic de la Mare de Déu i Sant Vicenç Ferrer de l'església de Sant Domènec de Cervera", *Urtx. Revista Cultural de l'Urgell*, 27 [2013], p. 157-161). Malgrat els paers de Cervera tenien intenció de dedicar un retaule al frare valencià cap a 1455-1456, coincidint amb la canonització del personatge i que havia de ser costejat per la família Barrufet (LLOBET PORTELLA, J. M., "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), el document que ara ha sortit a la llum, a banda de confirmar de forma definitiva l'autoria per part de Garcia, demostra que la materialització de l'encàrrec no es va produir fins uns anys després, i que finalment el promotor va ser el carnisser cerverí Antoni Cabeça, que així ho va estipular al seu testament. Segons Llobet, Cabeça va morir entre el 28 de novembre de 1458 i el 29 d'octubre de 1459, data aquesta darrera en què la seva muller ja consta com a vídua. Amb tot, una notícia coneguda des de fa uns anys demostra que Cabeça encara era viu el 25 de maig de 1459 (BERTRAN, P., "Els llibres del batlle de Cervera, Galzeran Sacirera (1459-1460). Notes de vida quotidiana i conflictivitat urbana a Cervera, a darreries de l'edat mitjana", *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, 26 [2005], p. 890), per la qual cosa podem acotar encara més la cronologia del retaule.

contractava, qualsevol dels dos pintors, després de rebre la proposta dels promotors, cerqués l'ajuda de l'altre per poder assumir l'encàrrec.

A l'igual que hem vist per a la vila de Guimerà, el fet que Peralta de la Sal fos el centre de la baronia obliga a considerar en termes concrets el paper que els seus senyors van poder tenir en la contractació de l'impressionant moble que ha donat lloc a aquest estudi. Peralta era una vila petita, i per força, l'erecció d'un retaule com aquell devia suposar un gran dispendi econòmic en què, molt possiblement, aquells que ostentaven el poder temporal de l'indret van haver de dir la seva. Aquest fet és el que ens fa suposar que els senyors de Peralta van poder costejar l'encàrrec, o com a mínim, una part important.

En conclusió, els arguments exposats semblen indicar que Pere Garcia de Benavarri va treballar a Peralta de la Sal entre 1450, que és quan cal situar el seu retorn de Saragossa,<sup>310</sup> i 1456, any en què entra en vigor el contracte signat amb els Martorell. Els senyors de Peralta en aquell moment eren Felip Galceran de Castre i Magdalena d'Anglesola, que a partir de la seva probable intervenció en el finançament de l'encàrrec, van poder afavorir el posterior treball de l'artista en esglésies de la Segarra, ja que Magdalena era castlana de Cervera.

Aquesta cronologia s'adiu amb les notícies documentals conegudes sobre el pintor Jaume Ferrer, que el 1457 iniciava l'execució del retaule d'Alcover i, per tant, potser hem de deduir que ja havia finit el seus treballs a Peralta de la Sal. L'estil dels compartiments de Peralta que poden adscriure's a ell o artistes integrats al seu obrador mantenen forts punts de contacte amb els retaules de Verdú, la Paeria i sant Jerònim del MNAC —obres dutes a terme entre els anys 1434-1450, aproximadament—, i s'allunyen de les escenes homònimes del retaule d'Alcover. La tesi defensada per Puig en relació a la Dormició del MNAC i les taules de Cleveland implica considerar que el retaule de Peralta degué ser iniciat a l'entorn del d'Alcover, o fins i tot més tard, qüestió aquesta que no s'adiu amb la imatge pictòrica del nostre conjunt, molt més propera a la producció ferreriana anterior a 1450. En la mateixa direcció, als compartiments que Ferrer va executar a Peralta veiem una evolució en relació amb el retaule de la Paeria de Lleida, que cal situar entre la segona meitat de la dècada dels quaranta —recordem que el retaule de la Verge dels Consellers, en què sembla inspirar-se el compartiment central del retaule lleidatà, va executar-se entre 1443 i 1445—, i els primers anys de la dècada dels cinquanta.

Els lligams compositius i la compartició de determinats models entre Ferrer i Garcia que hem comentat en un altre apartat del present treball també ofereixen algunes coordenades cronològiques interessants a l'hora d'entendre els lligams establerts entre tots dos mestres. Garcia va adoptar en alguna de les seves obres el model del sant Miquel que apareix al retaule de la Paeria. Entre els treballs que ens han pervingut d'ell, el més antic és el sant Miquel de l'Ametlla de Segarra, que cal situar cap a 1456 o poc abans, mentre que el moble de la Paeria, com ja hem apuntat, seria un xic anterior. Per tant, hem de destacar la primacia de Ferrer en l'ús d'aquesta tipus d'imatge.

El procés s'inverteix, en canvi, si analitzem el cas de la transposició del model de la Dormició de Peralta al del compartiment respectiu d'Alcover. El darrer va ser executat cap a 1457, per tant, uns anys després de la composició de Peralta executada per Garcia.

<sup>310</sup> VELASCO GONZÁLEZ, A., "Pintura tardogótica en Lleida y su área de influencia: Pere García de Benavarri, Pere Espallargues y el Maestro de Vielha", *Correspondencia e integració de les artes. Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Màlaga, 2006, tom III, vol. II, p. 404-406.

Ferrer va tenir accés al model coincidint amb l'execució del retaule de Peralta, i el va emprar sense gaires modificacions, tal com Garcia havia fet, a la inversa, amb el prototip del sant Miquel de la Paeria. Com veiem, en el cas de la Dormició la primacia correspon a Garcia, la qual cosa ens situa davant un curiós procés de fluxos entre tots dos artistes.

Un altre nexa d'unió entre ells amb afectacions a nivell cronològic ve donat pel lleuger ascendent de Robert Campin que palesen algunes de les seves realitzacions, un aspecte igualment ja comentat en un apartat anterior del nostre estudi. Sembla que aquesta influència és més acusada en Jaume Ferrer, però existeix un detall puntual que, en termes cronològics i a la vista de les obres que ens han pervingut, apareix abans en l'obra de Garcia. Ens referim al creuament de cames de Jesús-Nen en la taula de Belcaire d'Urgell (MNAC), una obra executada el 1450, segons es llegia en una inscripció a dia d'avui perduda.<sup>311</sup> En l'obra de Jaume Ferrer aquest detall solament el retrobem a l'Epifania del retaule d'Alcover (1457) i, per tant, és possible que el pintor lleidatà el conegués en la fase tardana de la seva trajectòria, arran del seu contacte amb Garcia, que hauria estat el primer en incorporar-lo al seu repertori figuratiu.

### **A manera de conclusió**

Siguin o no vàlides les nostres hipòtesis i propostes cronològiques per al retaule de Peralta de la Sal, el que interessa retenir és que la seva execució i el treball compartit entre ambdós artistes va suposar una important fita en les respectives trajectòries professionals. En relació amb Garcia, que s'hagi pogut determinar la seva intervenció en aquest moble en els anys immediatament posteriors al seu retorn de Saragossa, aporta nova llum sobre els treballs que va executar abans de la seva estada a Barcelona com a continuador del taller pòstum de Bernat Martorell (1456-1460). Aquest nou retaule que cal incorporar al seu catàleg de produccions ajuda a establir molt millor el perfil professional de l'artista, que en aquells anys ja s'enfrontava amb projectes ambiciosos i de gran envergadura, malgrat que ho fes en col·laboració amb un altre artista. El treball al costat de Ferrer, a més, pot servir per explicar que, anys després, se li obrissin les portes del mercat pictòric de la ciutat de Lleida.

Quelcom similar pot afirmar-se per a Ferrer, ja que el treball a Peralta en col·laboració amb Garcia i altres pintors dóna més sentit a l'etapa final d'un dels obradors més exitosos de la pintura lleidatana medieval. Entre els cants de cigne de l'obrador es trobava el retaule d'Alcover, que sorprenia per la multiplicitat de mans que s'advertia als seus compartiments, i que contrastava amb treballs anteriors com el retaule de Verdú, on la mà de Ferrer era absolutament la dominant, segurament per la menor intervenció d'auxiliars. Ara, la curiosa casuística d'execució compartida del retaule de Peralta ajuda a comprendre el que va passar a Alcover, i que s'havia assajat prèviament al retaule de la Paeria, on veiem que el pintor lleidatà ja compta amb col·laboradors d'entitat.

En el marc d'aquestes valoracions finals cal analitzar també una altra de les aportacions que es fan en aquest estudi, la possibilitat que la subpredel·la amb els profetes formi part del retaule de Peralta de la Sal. Es tracta d'un bancal amb una fortuna historiogràfica notable, immers en una casuística estilística complexa no exempta de polèmica. D'antic es va atribuir a Jaume Huguet, després a algú del seu entorn, i

<sup>311</sup> Sembla que la data, en numeració romana, ja es va esborrar i manipular abans que l'obra sortís de l'església de Belcaire d'Urgell. Vegeu VELASCO GONZÁLEZ, A., *Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarri i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida*, Lleida, 2012, p. 39-40.



actualment es relaciona amb un pintor aragonès que coneixia les aportacions del gran mestre de Valls. Evidències físiques semblen corroborar que aquest element va formar part del moble de Peralta, la qual cosa implica abordar el paper que el seu autor va jugar en l'execució del conjunt, és a dir, si va treballar en col·laboració amb Ferrer i Garcia, o si ho va fer de forma independent. L'estil i origen d'aquest tercer pintor, que treballa a l'àmbit saragossà, es pot posar en connexió amb les concomitàncies compositives de l'Adoració del pastors de Peralta i determinades obres emplaçades dins "l'entorn aragonès" de Jaume Huguet, cosa que ens obliga a no perdre de vista els referents saragossans de l'autor de la subpredel·la amb els profetes.

Veiem, per tant, que des de dues vies diferents, una compositiva i una altra estilística, el retaule de Peralta traça ponts de diàleg amb la pintura duta a terme als obradors saragossans de cap a 1450. Això ens obliga a preguntar-nos sobre l'origen i el perquè de la intervenció d'aquest tercer pintor que a Peralta, pel que sembla, només va treballar en la subpredel·la. L'estada saragossana de Pere Garcia de Benavarri (ca. 1445-1450) podria ser una bona explicació per aquests ponts, ja que l'opció més senzilla és donar sentit a la composició de Peralta a partir dels paral·lels aragonesos que li hem trobat. Tanmateix, la disgregació del taller de Martorell i el flux d'artistes catalans cap a Saragossa podria ser una altra explicació plausible, en la qual Garcia podria tornar a assolir un cert protagonisme.

Finalment, a partir d'ara caldrà incorporar el retaule major de Peralta de la Sal a la llista de retaules executats a Ponent i la Franja en temps del tardogòtic, un període sobre el qual no tenim massa informació a causa dels estralls de la Guerra Civil en les parròquies de la regió i, també, per la pèrdua dels protocols notarials de les principals viles i ciutats de l'àrea. La història de la pintura gòtica a les terres de Lleida i la Franja s'ha hagut d'escriure a partir de minses despulles pictòriques i d'uns pocs documents, i d'aquí que troballes com les que hem presentat en aquest estudi aportin un coneixement fonamental per avançar una mica més en la configuració del panorama general. En aquest sentit, el retaule de Peralta de la Sal es configura com un encàrrec cabdal en la història de la pintura medieval lleidatana i franjolina, ja que aglutina al seu darrere a dos dels principals pintors de les terres de Lleida en els segles medievals, Jaume Ferrer i Pere Garcia de Benavarri. El primer va ser el màxim representant del segon internacional a Ponent, així com l'ampli dominador del panorama pictòric de la ciutat de Lleida; mentre que el segon, que va desenvolupar la seva trajectòria ja en l'època en què el paradigma flamenc era el preponderant, va centrar la seva àrea d'actuació a la Franja i l'àrea de Barbastro, amb alguna incursió puntual a la ciutat de Lleida, i amb sojorns previs a Saragossa i Barcelona. El treball conjunt d'aquests dos artistes a Peralta de la Sal, per tant, configura un dels capítols més interessants de la història de la pintura gòtica catalana i aragonesa del segle XV, i en especial, sobre la transició que es va donar en aquests entorns artístics cap a 1450.

## Apèndix documental

### **Document 1**

ANC, fons ANC1-715, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de secretaria (sèrie General), codi de referència ANC1-715-T-1951, signatura antiga 029. Sessió del 20 de març de 1908.

Peralta de la Sal, 14 de març de 1908.

Sr. Puig y Cadafach  
Barcelona

Muy Sr. mío y de mi mayor aprecio: Por encargo del Sor. Obispo de Urgel me dirijo a U. Para poner en su conocimiento que en esta Iglesia parroquial hay un precioso altar gótico, verdadera obra de arte, que está en vísperas de ser enagenado para atender a las reparaciones del templo parroquial, y como U. forma parte de la Junta de Museos, desearía lo pusiese en conocimiento de la misma, no dudando que obtaran por su adquisición.

Los anticuarios han ofrecido y están dispuestos a dar por el quince mil pesetas, pero el Sr. Obispo quiere que Us. sean preferidos.

No dudo que U. se dignará contestar aún lo antes posible, a lo que le quedará altamente agradecido su afmo. Capellán y s. s. q. b. s. m.

Alfonso Callén, pbro.

Peralta de la Sal (Huesca) 14 Marzo 1908.

### **Document 2**

ANC, fons ANC1-715, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes de la Junta i organismes predecessors, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona de 20 de març de 1908, codi de referència ANC1-715-T-380, signatura antiga 1350.

Barcelona, 20 de març de 1908.

(...)

Leída una carta del Rvdo. D. Alfonso Callén y Cagicós, manifestando que en la Iglesia Parroquial de Peralta de la Sal, existe un notabilísimo retablo gótico, que está en vísperas de ser enagenado, para atender a las reparaciones del templo, se acordó que, durante las fiestas de la próxima Pascua pasen a dicha localidad los Sres. Mas y Fondevila y Pijoán, á fin de ver dicha obra e informar lo que proceda respecto de su adquisición y precio

(...)

### **Document 3**

ANC, fons ANC1-715, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de secretaria (sèrie General), codi de referència ANC1-715-T-1951, signatura antiga 029. Sessió del 20 de març de 1908.

Barcelona, 24 de març de 1908.

Iltre. Sr. D. Arcadio Más y Fondevila  
Iltr. Sr. D. José Pijoan y Soteras

Barcelona 24 de Marzo de 1908.

Esta Junta, en sesión del día 20 del actual, en vista de la atenta carta remitida por el Rdo. D. Alfonso Callén y Cagicós, manifestando que en la Iglesia parroquial de Peralta de la Sal, existe un notabilísimo retablo gótico que está en vísperas de ser enagenado, para atender a las repaciones de aquel templo.

Acordó comisionar a V. S. y al Iltre. Sr. D. [espai en blanc] para que durante las fiestas de la próxima Pascua de Resurrección, pasen a dicha localidad a fin de ver la mencionada obra e informar lo que proceda respecto de su adquisición y precio.

Dios guarde a V. S. muchos años

El Presidente  
J. Puig y Cadafalch  
Minuta original

#### **Document 4**

ANC, fons ANC1-715, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de secretaria (sèrie General), codi de referència ANC1-715-T-1951, signatura antiga 029. Sessió del 20 de març de 1908.

Barcelona, 24 de març de 1908.

Rdº. Sr. D. Alfonso Callén y Cagicós Pbro.

Barcelona 24 de marzo de 1908

Esta Junta en sesión del día 20 del actual, en vista de la atenta carta remitida por V. Manifestando que en la Iglesia parroquial de Peralta de la Sal, existe un notabilísimo retablo gótico que está en vísperas de ser enagenado para atender a las reparaciones de aquel templo.

Acordó estimar en lo que valen las indicaciones hechas por V. y delegar a los Iltres. Sres. Vocales artistas, D. Arcadio Mas y Fontdevila y D. José Pijoan para que durante las fiestas de la próxima Pascua de Resurrección pasen a esa localidad a fin de ver dicha obra e informar lo que proceda respecto de su adquisición y precio.

Dios guarde a V. muchos años.  
El presidente.  
=J. Puig y Cadafalch=



## **Document 5**

ANC, fons ANC1-715, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de secretaria (sèrie General), codi de referència ANC1-715-T-1951, signatura antiga 029. Sessió del 20 de març de 1908.

Peralta de la Sal, 6 d'abril de 1908.

Sr. Puig y Cadafalch  
Barcelona

Muy Sr. Mío y de mi consideración más distinguida: enterado de su muy atenta comunicación y de fecha 24 de Marzo próximo pasado, me veo en el deber de manifestarle, que sería muy conveniente el que los delegados por esa Junta viniesen a esta del 21 al 24 del actual, porque el 25 quiero salir para Urgel a fin de tomar parte en las oposiciones a Curatos y no sé a puesto fijo el día que podré regresar.

Sería muy conveniente el que viniesen en la fecha indicada para poder comunicar al Sr. Obispo las impresiones de los Sres. delegados.

Esperando sus gratas órdenes se despide de U.en atento capellán y s. s. q. b. s. m.

Peralta de la Sal 6 Abril de 1908

P. D.: Estos días he tenido la visita de dos anticuarios de Madrid y Barcelona empeñados en comprarme el altar, pero les he dicho que tiene la preferencia la Junta de Museos de esa y se han vuelto muy disgustados.

## **Document 6**

ANC, fons ANC1-715, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de secretaria (sèrie General), codi de referència ANC1-715-T-1951, signatura antiga 029. Sessió del 20 de març de 1908.

Barcelona, 20 d'abril de 1908.

Referenciat: BORONAT I TRILL, M. J., *La Política d'adquisicions de la Junta de Museus: 1890-1923*, Barcelona, 1999, p. 420-421.

Excmo. Sor.

Comisionado el que suscribe para pasar en unión de D. Arcadio Mas y Fondevila al pueblo de Peralta de la Sal, para informar a esta ilustre Junta, acerca del mérito y conveniencia de adquisición de un altar gótico excelente en la iglesia de aquella localidad.

El que suscribe, teniendo en cuenta la premura indicada por el párroco que debía ausentarse de la parroquia el día 20 del presente mes, y la dificultad de acompañarle que manifestó D. Arcadio Mas, en dichos días, de acuerdo con dicho señor, determiné hacer solo esta diligencia encomendada a ambos, realizándola en la forma que a continuación se explica.

El día 16 salió de Barcelona con el correo de Zaragoza pernoctando en Lérida, para continuar el viaje al día siguiente hasta Binéfar y Peralta de la Sal. En Binéfar contradictoriamente a los informes que se tenían, no hay servicio ordinario de correo hasta Peralta debiendo hacerse este trayecto en tartana particular durante cinco horas: dos de buena carretera y otras tres por el barranco de la Tosa intransitable con las lluvias. Después de ver en Peralta el altar objeto del viaje y de entrar en explicaciones con el párroco, al día siguiente 18, deshizo el camino por la Tosa hasta Binéfar, tomando allí el tren para Zaragoza donde el Comisionado tenía que ir por asuntos profesionales.

Los gastos [?] a cargo de la Junta son únicamente el viaje de ida de Barcelona a Binéfar y el alquiler de la tartana para ir a Peralta ya que el viaje de regreso fué por su cuenta particular.

Pasando ahora a lo que realmente interesa a esta Il. Junta, acerca del mérito y condiciones del retablo en cuestión debe declarar el comisionado que se trata de una pintura de valor y cuya presencia en aquel punto no dejó de causarle agradable sorpresa.

Efectivamente desde Binéfar, en los pueblos del tránsito venía notando en las iglesias el tipo de altar frecuentísimo en Aragón de los retablos semigóticos del siglo XVI con vulgarísimas pinturas acumuladas en multitud de recuadros.

Un altar parecido esperaba hallar en el pueblo de Peralta, pero en lugar de esto, se encontró con un precioso altar del siglo XV de escuela catalana, o mejor, barcelonesa, probablemente del mismo taller del maestro que pintó el retablo del condestable, en la capilla real.

El altar que fué el principal en la iglesia antigua, separado hoy del presbiterio, ocupa el fondo de uno de los brazos del crucero del nuevo templo barroco cuya ruina inminente invita a la venta del citado retablo. Este se compone de dos predelas una inferior con círculos con los profetas y otra predela superior con escenas de la pasión. El verdadero retablo consta de cuatro compartimentos grandes, la adoración, la ascensión, la anunciación, y la crucifixión y otros diez compartimentos menores, con escenas de la vida de la Virgen.

El total se halla en buen estado de conservación, salvo en el centro de la predela superior donde la obra artística ha sido cortada para hacer salir una cartela donde apoyar un santo de tabla moderno, que es el que actualmente recibe las devociones de los fieles.

Todo el resto se encuentra en buen estado de conservación con una capa de barniz que dificulta un poco su examen presente, pero que es una garantía de integridad.

El estilo es, como ya se ha dicho el de la escuela barcelonesa a fines del siglo XV y recordando extraordinariamente el carácter del citado retablo de la capilla real. Sus compartimentos mayores acaso sean menos ricos de estofado y menos finos de ejecución, pero en cambio por lo que hoy puede apreciarse aparenta tener un cierto interés psicológico y acaso más vida y colorido que el que luce el mono-cromo retablo en cuestión.

Las escenas menores parecen ser de mano menos artística, no obstante por la riqueza iconográfica tienen también un alto interés. No hay que olvidar que entre la predela superior y las escenas menores hay 16 composiciones correspondientes a las más variadas influencias de las escuelas italiana y flamenca.

El retablo va provisto de su guardapolvo, calados etc. en relativo buen estado, y no hay duda que su adquisición sería muy conveniente para nuestro Museo. Pasando ahora a la forma material de hacer este traspaso, la gestión de la Junta ha sido ya precedida por la tasación efectuada por los anticuarios señores Dupont y consorte y Suárez de Madrid, quienes han ofrecido, después de previo viaje a dicha localidad la cantidad de quince mil pesetas según declara el párroco de Peralta, que no es exagerada si se tienen en cuenta las circunstancias excepcionales anteriormente expuestas.

Por todo lo que precede el que suscribe propone a la aprobación de la Junta los extremos siguientes:

1º Que se escriba al Muy Ilre. Sr. Obispo de Urgel agradeciendo la preferencia demostrada nuevamente para esta Junta y ofreciéndole para la adquisición del altar para cuando reúna los fondos suficientes.

2º Que se escriba al Cura-párroco de Peralta diciéndole que en cuanto llegue este caso, pasará a dicho lugar un comisionado a ultimar las condiciones de la venta, con objeto cuando menos, de conseguir una demora de tiempo en la venta del retablo y

3º que se acuerde el inmediato pago de la cantidad de sesenta y cinco pesetas que son los gastos que con cargo a la Junta ha hecho dicho comisionado.

Dios qe. a V. S. Iltrmo. m. años

Barcelona Abril 20 de 1908  
José Pijoan.

M. Ilre. Junta de Museos de Barcelona

### **Document 7**

ANC, fons ANC1-715, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes de la Junta i organismes predecessors, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona de 20 de març de 1908, codi de referència ANC1-715-T-382, signatura antiga 1350.

Barcelona, 1 de maig de 1908.

(...)

Leyóse también el informe emitido por el Vocal suplente D. José Pijoán, relativo al altar gótico existente en la iglesia de Peralta de la Sal, cuya obra examinó de presencia únicamente dicho señor, por haberle sido imposible al Vocal Sr. Mas asistir al referido examen. La Junta, hallándose conforme con lo expuesto por el Sr. Pijoán, acordó: 1º, que se escriba al M. Ilres. Sr. Obispo de Urgel, agradeciendo la preferencia demostrada nuevamente a esta Junta, y ofreciéndose a adquirir dicho altar cuando posea la Junta los fondos suficientes; 2º, que se escriba al Sr. Cura Párroco de Peralta, diciéndole que



en cuanto llegue este caso, pasará a dicho pueblo un comisionado, para ultimar las condiciones de la venta y obtener una demora de tiempo en la enagenación del retablo, y 3º, que se acuerde el inmediato pago de la cantidad de sesenta y cinco pesetas a que ascienden los gastos que con cargo a la Junta ha hecho dicho comisionado.

(...)

### **Document 8**

ANC, fons ANC1-715, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de secretaria (sèrie General), codi de referència ANC1-715-T-1953, signatura antiga 029. Sessió de l'1 de maig.

Barcelona, 5 de maig de 1908

Excmo. E Ilmo. Sr. Dr. D. Juan Benlloch y Vivó, Obispo de la Seo de Urgel y Príncipe de Andorra.

Barcelona 5 de mayo de 1908

Excmo. E Ilmo. Sr:

Gratitud profunda debe a V. E. Ilma. esta junta, por el interés con que se digna coadyugar á los esfuerzos que la misma viene realizando, no tan solo para reunir e instalar digna y decorosamente, cual se merecen los ejemplares litúrgicos de carácter histórico, retirados del culto, sino también para evitar su odiosa enagenación, precursora de su emigración a países extranjeros.

Por esto acude hoy a V. E. Ilma., esta Junta, a fin de que se sirva interponer su eficaz autoridad y valiosa influencia, para que se conserve a favor de esta ~~Junta~~ [ratllat] entidad oficial la preferencia en la adquisición del altar gótico existente en la iglesia de Peralta de la Sal, cuyo producto ha de invertirse en la reparación de aquel templo.

La circunstancia de hallarse ya actualmente agotada la consignación de que dispone esta Junta para la adquisición de ejemplares impide de momento la compra de este ejemplar que indudablemente podrá ser adquirido en cuanto se disponga de los fondos necesarios.

De la bondad, ilustración y cultura artística que tanto distinguen a V. E. Ilma., espera confiadamente esta Junta, que se dignará dictar las disposiciones convenientes, a fin de que nos sea concedida la preferencia en la adquisición, de dicho ejemplar de la pintura medieval disponiendo al propio tiempo, que dicha adquisición pueda efectuarse en las mejores condiciones económicas posibles.

Las simpatías y el recuerdo imborrable que de V. E. Ilma. guarda siempre la ciudad de Barcelona seran motivo indudablemente para que se interese en favor de nuestra petición.

Dios guarde a V. E. Ilma. muchos años.

El presidente  
=J. Puig y Cadafalch=

Minuta original

**Document 9**

The Cleveland Museum of Art Archives, Records of the Director's Office, William Mathewson Milliken, caixa/carpeta: 16/French&Company 1936-1958.

Nova York, 15 de dezembro de 1953.

Mr. Henry Sayles Francis  
Curator of Paintings  
The Cleveland Museum of Art  
Cleveland 6, Ohio

My dear Mr. Francis:

In regard to the two paintings, size 55" by 73" including the frame, Spanish late 15th century, Atelier James Huguet or one of his followers, Catalan school, 1480, subject, "The Annunciation" and "The Adoration of the Shepherds", these are exceptionally fine examples of Spanish art of this period.

They are in an excellent state and indeed a great rarity. We would put a valuation on these two paintings of \$40,000 to \$50,000.

I am,

Sincerely yours,  
FRENCH & COMPANY, INC.

Mitchell Samuels

**Document 10**

The Cleveland Museum of Art Archives, Records of the Director's Office, William Mathewson Milliken, caixa/carpeta: 16/French&Company 1936-1958.

Nova York, 17 de dezembro de 1953.

Mr. Mitchell Samuels  
French & Company, Inc.  
210 East 57th Street  
New York 22, New York

Dear Mr. Samuels:

I appreciate so much your kindness in writing the letter of December 15 with regard to the two fine panels by Huguet which have been given by the children of Mr. Ginn to this museum. I am grateful for your help in establishing a current value for them.

I hope to see you sometime early in January when I plan to be in New York to thank you in person.

With Holiday Greetings,

HSF/h            Henry S. Francis  
                         Curator of Paintings

### **Document 11**

The Cleveland Museum of Art Archives, Records of the Director's Office, William Mathewson Milliken, caixa/carpeta: 23/Jones, William Powell.

Cleveland, 17 de dezembro de 1953.

17 december 1953

Dean William Powell Jones  
Western Reserve University  
Cleveland 6, Ohio

Dear Pete:

I enclose a copy of a letter from Mr. Samuels of French & Company from whom Mr. Ginn purchased the Spanish panels which give us all the go-ahead on the values. We have put the figure in at the 40,000.00 as being best from point of view of the market. I am sure this is the top. It is well that we have it from Samuels as other dealers would not probably do so well. It pays to stick to the boys whose works are in consideration. They will protect their own, and rightly.

I trust this is what you want. If more copies are needed they can be provided. If further details are necessary, will you discuss them with William Milliken as I am leaving for the east next week. When it comes time to bring the pictures he, I can arrange that, perhaps best when I have returned during the second week in January, or any time thereafter you wish, as there is no hurry. Unless you wish it?

With greetings to you for all the Season,

Ever sincerely

Encl.            Henry S. Francis  
                         Curator of Paintings

### **Document 12**

The Cleveland Museum of Art Archives, Records of the Director's Office, William Mathewson Milliken, caixa/carpeta: 23/Jones, William Powell.

Gates Mills, 21 de dezembro de 1953.

Mrs. W. Powell Jones  
Old Mill Road  
Gates Mills Ohio

Dear Mrs. Jones,



At the meeting of the Accessions Committee of the Board of Trustees on December 15,  
the gift of the two Tempera paintings

Annunciation by Jaime Ferrer  
Nativity by Jaime Ferrer

was announced and created great interest and enthusiasm. I am happy to say that they were accepted as unrestricted gifts and I was asked to express to you and your sister and brothers, their very deep appreciation. I am writing to each of them.

It is a gift of great importance for us and we will label them as requested, "In memory of Frank Hadley Ginn and Cornelia Root Ginn".

The Tapestries are on view on the south wall of the Armor Court and the Madonna is the future of our Christmas decorations.

Very sincerely yours  
William M. Milliken  
Secretary