



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

A

# Un San Miguel de Pedro García de Benabarre

Autor:  
Corti, F.

Revista:  
Estudios e investigaciones

1988, 1, 51-65



Artículo



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

## UN SAN MIGUEL DE PEDRO GARCIA DE BENABARRE

Francisco Corti

En el Museo Nacional de Arte Decorativo se conserva una tabla de 163 x 84 cm., realizada en témpera y estuco dorado en relieve, que representa al Arcángel Miguel abatiendo al demonio (fig. 1). En el catálogo de dicho museo, editado en 1947, es atribuida a **escuela catalana de Luis y Antonio Dalmau** (1). En un documento de 1428 (2) se menciona a Luis Dalmau, oriundo de Valencia y poseedor del título de pintor de corte del rey Alfonso V, como integrante de una misión real a Castilla. Quince años más tarde se registra su primera menc n en Barcelona, en el contrato de comisión de un retablo para la capilla del Concejo. Se trata del famoso retablo de los **Consellers**, la única obra que con certeza absoluta puede atribuirse a Luis Dalmau (3) y una de las pinturas españolas que mayores coincidencias estructurales y de detalles presenta con la pintura flamenca, en este caso con la obra de Jan van Eyck. A partir de 1442 otros documentos testimonian su residencia en Barcelona hasta su muerte acaecida en 1463 o quizás un poco antes. Además del retablo de los **Consellers**, pocas obras más pueden ser atribuidas por razones estilísticas a Luis Dalmau (4). Con respecto a Antonio Dalmau existen una serie de documentos que atestiguan su actividad en Barcelona entre 1450 y 1499 (5), pero en definitiva su estilo resta absolutamente desconocido.

Las consideraciones precedentes y aún la mera observación del retablo de los **Consellers** o de algunas de las pocas obras atribuidas a Luis Dalmau, bastan para desecharlo como autor del San Miguel. También en 1947 la tabla fue publicada por Post (6) y atribuida al denominado **Maestro de San Quirce**, nombre con el que aquél identificaba al autor del retablo de los Santos Quirico y Julita, que alguna vez perteneció a la iglesia de San Quirce de Tarrasa, Barcelona (7). Post fundamenta su atribución en que el tipo de cabeza y los rasgos faciales son recurrentes en la obra del maestro. Por ejemplo, en el retablo citado, en el Angel que a la derecha de Cristo asiste a la decapitación de Santa Julita (fig. 2). También encuentra Post similar tratamiento en algunos de los comportamientos del retablo de las San-

tas Clara y Catalina (8) y en un San Miguel representado en una ruिनosa tabla del Museo de Vich (fig. 3). En este último Post observa en relación al San Miguel de Buenos Aires, similitudes en cuanto a la postura general, a los pliegues de la drapería, a las alas y a la armadura que cubre las piernas.

En 1944, Gudiol Ricart al referirse a las relaciones entre las pinturas catalana y aragonesa, advierte que la única obra firmada del aragonés Pedro García de Benabarre, la Virgen de Bellcaire (fig. 4), que sirvió de base a Post para constituir el catálogo de aquél (9), proporciona elementos suficientes como para atribuir al benabarrense la totalidad del retablo de San Quirce y Santa Julita y buena parte de los compartimentos del retablo de Santa Clara y Santa Catalina (10). A partir de allí Gudiol Ricart transfiere a Pedro García varias de las obras atribuidas por Post al Maestro de San Quirce, aunque es necesario consignar que el enriquecimiento del catálogo del benabarrense a expensas del anónimo no era ajeno al pensamiento de Post. Este repetidamente insiste sobre la influencia que el Maestro de Sant Quirce habría ejercido sobre Pedro y en el caso del San Antonio de la colección Bacri, París, vacila en atribuirlo a uno u otro pintor (11).

Escapa a la órbita del presente trabajo verificar cada una de las pinturas transferidas por Gudiol a Pedro García y comprobar, como insinúa aquél, si es posible rescatar algunas pocas para un anónimo cuyo nombre no podría ser más Maestro de San Quirce. Nuestros propósitos son establecer los principios estilísticos que rigen la obra de Pedro García de Benabarre y en consecuencia demostrar que es de su mano la tabla del Museo de Arte Decorativo.

Observemos en primera instancia los rasgos faciales específicos del Arcángel: rostro de forma ovoidal con amplio mentón terminado en punta, cejas muy arqueadas, párpados casi cerrados cuyos volúmenes son acentuados por un intenso efecto de claroscuro, ambos ojos dirigidos hacia el mismo lado, nariz recta, boca pequeña marcada por una línea negra y frente despejada limitada por una diadema. En la tabla de Bellcaire (fig. 4) la Virgen y el Angel músico a su derecha, están emparentados por

la forma de las caras y sus fisonomías, con San Miguel. Además tres de los Angeles, tienen la misma frente despejada separada de los cabellos alisados por una diadema y aún es muy similar el tratamiento de los bucles. Las similitudes pueden extenderse también a detalles fisonómicos, como los voluminosos párpados entrecerrados bajo cejas arqueadas, en uno de los monjes que acompañan a San Benito en el retablo de la iglesia parroquial de Graus (fig. 5) y en Herodías que asiste al banquete de Herodes en el retablo de Benavent (12). El intenso detalle claroscuro entre cejas y párpados lo encontramos reproducido en el **San Miguel pesando almas y abatiendo al demonio** del museo Isabella Stewart Gardner de Boston (13).

También hay detalles coincidentes en materia de draperías. En un San Miguel atribuido por Post a la escuela de Pedro García (14), el manto en su caída izquierda se pliega hacia adentro según una amplia curva, tal como ocurre en el San Miguel de Buenos Aires. Además el drapeado de la parte inferior del manto de éste se repite en el regazo del San Benito de Graus (fig.5).

En el mismo retablo de Graus y también en la Virgen de Bellcaire (fig. 4) el fondo ha sido decorado con el mismo motivo de la flor de cardo que en la tabla de San Miguel. Además en los tres casos el fondo dorado se interrumpe en correspondencia con la figura central, siendo reemplazado por un ornamento pintado con motivos florales estilizados. Finalmente, para concluir con los aspectos decorativos, observamos que el fondo dorado cubre solamente la mitad superior y que la mitad restante presenta una ancha franja grisácea ornamentada con figuras rómbicas rodeadas de follaje. Dicha franja está limitada por encima y por debajo con una serie de filetes de distintos anchos y valores. Este sistema decorativo reconoce otros ejemplos en la órbita catalana, pues la mitad inferior del fondo de una tabla que perteneció a una colección berlinesa (15) tiene una conformación decorativa que puede considerarse como una variación de la anteriormente descrita.

Del examen de las imágenes de San Miguel hasta aquí ejemplificadas surge nítidamente que todas ellas están inscriptas en un rígido marco geométrico de forma rectangular, una de cuyas

diagonales está dada por la lanza. Además esta geometrización se extiende a varias líneas internas, como las cenefas de los mantos, los perfiles de los torsos, las formas de las cabezas, etc. Es precisamente en Aragón, región natal de Pedro García, donde se expone con mayor evidencia la tendencia generalizada en la pintura española tardo-medieval, de encerrar la composición en un patrón formal geométrico y también allí, especialmente en el último tercio del siglo XV, es frecuente la organización interna de las imágenes mediante líneas geométricas definidas. En este sentido, debemos considerar a Pedro de Benabarre como antecesor de los aragoneses Miguel Jiménez y Martín Bernat (16).

El principio estilístico consistente en la inserción de la composición dentro de un definido marco geométrico, lo comprobamos en otras obras de Pedro de Benabarre. Por ejemplo, en la Virgen de Bellcaire (fig. 4) el grupo se inscribió perfectamente en una forma ovalada cuyo eje vertical coincide con el eje geométrico del cuadro y en el martirio de Santa Julita los dos grupos de asistentes se inscriben en sendos trapecios (fig. 2).

Otro principio de conformación característico de Pedro García es la explícita vinculación formal entre objetos y detalles del primer plano con elementos del segundo plano y del fondo. De esta manera a la vez que se contrarresta en parte la profundidad especial emanada, por ejemplo, de la visión perspectiva de un trono, se enfatizan elementos significativos del plano intermedio o del fondo decorado. En el San Miguel que estudiamos, la lanza en su parte superior corre ceñidamente paralela al perfil de una de las alas y además las cenefas del manto se prolongan en los perfiles de ambas alas. En la Virgen de Bellcaire (fig. 4), el perfil del manto de María se prolonga en el límite del respaldo del trono y el nimbo de aquella roza el nimbo del Angel músico colocado en un plano posterior. En el retablo de Graus (fig. 5), una de las aristas del báculo sostenido por el monje ubicado a la izquierda, se prolonga en el borde lateral del brocado. En el compartimento central del retablo de Quirico y Julita, la hoja de sierra, atributo del pequeño Santo, se superpone a la parte anterior del trono y la cuerda de la

misma se prolonga exactamente en el borde izquierdo de la tela brocateada; asimismo la cuchilla sostenida por Julita, se prolonga en el correspondiente borde de dicha tela (17). Finalmente observamos cómo en el mismo retablo, en la escena de la decapitación de Santa Julita, la figurita que representa el alma de Quirico, se prolonga en el brazo de Cristo benediciente (fig. 2).

Examinemos a continuación la paleta desarrollada por Pedro García en la tabla de Buenos Aires. El castaño oscuro se ha elegido como color local de la armadura, del escudo y del cuerpo demoníaco y un castaño claro, aplicado en largas y regulares bandas, proporciona convincente ilusión de volumen. El otro color dominante es el rojo, que aparece en el revés del manto, en ambas fauces demoníacas y en las alas de ambas figuras. Un rojo muy oscuro caracteriza al broche que sujeta el manto y otro muy cálido y saturado, en consecuencia muy contrastante con el castaño de la armadura, aparece en las grebas, cujas, rodilleras, canilleras y en las cortas correas, que hebillas mediante, sujetan el peto. El efecto decorativo resultante del contraste de pequeñas parcelas rojas contra la amplia base de color castaño, está reforzado por las hebillas tratadas en relieve con estuco dorado. Esta técnica se aplica también a las cenefas del manto, a los anillos concéntricos del nimbo, al broche y a la media luna que limita su borde izquierdo, a las perlas de la diadema, en fin, a las argollas y a la importante guarnición en punta del escudo. Este tratamiento en relieve además de enriquecer y de elevar la dignidad de la figura, le otorga cierto grado de presencia concreta. El despliegue decorativo abarca también el piso de baldosas con motivos volátiles y el fondo, cuya decoración ya hemos descrito. El empleo del estuco dorado en relieve tiene un antecedente significativo en la obra de Bernardo Martorell, el mayor representante del estilo internacional en Cataluña. Dicha técnica se manifiesta como tendencia creciente en la pintura catalana, especialmente en la obra de Jaime Huguet, donde al igual que en el San Miguel de Pedro García, una paleta baja y de tonalidades más bien frías contrasta con la riqueza del despliegue decorativo en oro. Como ejemplos de la obra de Huguet, citamos el retablo de los Curtidores, dedicado a San Agustín, comisionado en 1463 y recién completado en 1486 o los fragmentos que se conservan del retablo de San Vicen-

te, procedente de Sarriá (18). En ellos predominan rojo y azul oscuro, azul verdoso, castaños, pardos, algún ocre amarillento, todos en agudo contraste con el relieve dorado de las cenefas, de los pluviales, de las pedrerías de mitras y guantes, de los nimbos, en fin, de la decoración floral del fondo.

Un documento publicado por Durán y Sanpere (19), nos informa que a la muerte de Bernardo Martorell hacia fines de 1452, su segunda esposa y su hijo Bernardo de diecisiete años a quien también se cita como pintor, ante las dificultades para conducir el taller y poder cumplir con los compromisos contraídos, formalizaron una sociedad, primero con el catalán Miguel Nadal, y luego, desde 1456 con el benabarrense García. Este se comprometió por el término de cinco años, a concluir las obras comenzadas y a ejecutar nuevos contratos, reservándose el derecho de asumir por cuenta propia otras comisiones fuera de Barcelona. Otro documento fechado a principios de 1529 se refiere al testamento del pintor Pedro Espalargues, donde se menciona a su padre, del mismo nombre, como pintor de Benabarre (20). De Espalargues padre, se conserva el retablo de Enviny, fechado en 1490, cuyo estilo deriva indiscutiblemente de Pedro García (21). Estas cualidades y el documento testamentario citado más arriba son argumentos a favor de un aprendizaje de Espalargues el viejo, en el taller de Pedro García, en Benabarre, en una época anterior a 1490, probablemente hacia 1470-1480. Si además tenemos en cuenta que buena parte de la producción conocida de García, se encuentra en localidades situadas a ambos lados del límite entre las provincias de Lérida y Huesca, incluyendo la capital ilerdense y Benabarre, obtenemos una prueba más de una intensa actividad del benabarrense, luego de finalizada en Barcelona su obligación contractual con los familiares de Martorell hacia fines de 1460.

En este caso los datos documentales resultan confirmados por las consideraciones estilísticas. Gudiol Ricart está acertado cuando afirma que los retablos de Santa Clara y Santa Catalina y de San Quirico y Santa Julita, testimonian el paso de Pedro García por el taller de Bernardo Martorell (22). Ya Post al analizar el retablo de San Quirce lo había relacionado con Martorell por el tratamiento a la manera de la miniatura de las

escenas narrativas (fig. 2) y por la complacencia en elementos pintorescos, v.g. los suntuosos vestidos orientales, típicos del estilo internacional (23). Además hay que añadir otras cualidades estilísticas típicas de Martorell, como la yuxtaposición de colores cálidos y brillantes, que reaparece en Santa Julita y otras figuras del mismo retablo vestidas con manto rojo con revés amarillo, o el drapeado con predominio de pliegues tubulares. Es muy probable que en una segunda instancia García recibiera las influencias del gran sucesor de Martorell en Cataluña, Jaime Huguet. Ello explicaría el cambio de la composición colorística que se aprecia en obras como el San Miguel aquí estudiado, la Virgen de Bellcaire o el retablo de Graus, seguramente pintadas con posterioridad al período barcelonés, quizás en la década 1460-1470. Gudiol Ricart considera a las dos últimas y a otras del mismo período como obras decadentes ya que el estilo pierde la agudeza y sensibilidad del período barcelonés cuando **García había alcanzado casi el nivel del gran Jaime Huguet** (21). Por nuestra parte rechazamos dicha valoración negativa y creemos por el contrario que dichas obras son características del estilo maduro de Pedro García. En esta etapa estilística se integran de manera equilibrada el esquema compositivo geométrico con el principio de coordinación de elementos formales ubicados a distinta profundidad. Al respecto basta observar en San Miguel cómo la diagonal de la lanza se prolonga en el perfil de una de las alas o la correspondencia entre el perfil derecho del escudo y el ala del mismo lado. En esta repetida interrelación se insertan también los contrastes cromáticos. Estos se verifican no solamente entre partes de un mismo objeto, sino también entre objetos ubicados a distinta profundidad, como el escudo y una de las alas. Esta peculiar estructuración contribuye, a pesar de la tipificación de las caras y de la general contención expresiva, a vitalizar notablemente las imágenes. Esta vitalidad interna caracterizada especialmente por la equilibrada distribución de rectas y curvas, se pierde en las obras de taller o de discípulos, en las que, las curvas, sobre todo en los drapeados, se convierten en pliegues angulosos y las figuras parecen totalmente absorbidas por el esquematismo geométrico. Para ejemplificar este grupo de obras, escogemos entre muchas otras, los compartimentos de un retablo procedente de Montaña, para Gudiol obra decadente del benabarrense y para Post obra de taller (25).

Es probable que ninguno de los dos estudiosos esté acertado en la atribución y que la obra pertenezca en realidad a Pedro Espalargues. La confirmación de tal hipótesis quizás pueda surgir del correcto enfoque de las relaciones entre García y su presunto discípulo Espalargues, lo que ciertamente escapa a los límites impuestos al presente estudio.

\*

#### NOTAS

- (1) Museo Nacional de Arte Decorativo, Catálogo, Buenos Aires, 1947, 210, p. 134.
- (2) CHANDLER RATHFON POST, A history of spanish painting, Cambridge, Harvard University Press, t. VII, 1938, p. 11.
- (3) Reproducción en: JOSE GUDIOL RICART, La pintura gótica, Ars Hispaniae, t. IX, Madrid, Plus Ultra, 1955, figs. 204 y 205.
- (4) CH. R. POST, op. cit., t. VII, p. 19. Recientemente se ha incorporado una obra más al exiguo catálogo de Luis Dalmau, cf. Joan Ainaud, Una tabla documentada de Luis Dalmau, en Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad, Barcelona, 12 (1968), p. 73-84.
- (5) S. SANPERE y MIGUEL, Los cuatrocentistas catalanes, Barcelona, L'Arena, 1906, t. I, p. 291.
- (6) CH. R. POST, op. cit., t. IX, 1947, p. 852 y fig. 361.
- (7) Actualmente en el Museo Diocesano de Barcelona. CH. R. POST op. cit., t. VII, 1938, p. 198 ss.
- (8) CH. R. POST, op. cit., t. VII, fig. 50. El retablo se halla actualmente en el Museo de Arte Catalán, Barcelona.
- (9) CH. R. POST, op. cit., t. VII, p. 264 y ss.

- (10) JOSE GUDIOL RICART, Historia de la pintura gótica en Cataluña, Barcelona, Ediciones Selectas, 1944, p. 50. Al pie del trono de la Virgen de Bellcaire hay una inscripción en la que se lee: Pere García de Benavare m'a pintat... y a continuación una fecha ilegible que algunos, desautorizados por Duran y Sanpere, pretenden leer 1475 o 1476; cf. AUGUSTO DURAN y SANPERE, El pintor Pedro Garcia de Benabarré, En Butlletí dels Museus d'Arte de Barcelona, Agosto 1934, p. 233-235.
- (11) CH. R. POST, op. cit., t. VII, p. 273 y fig. 88, t. IX, p. 852.
- (12) Actualmente en el Museo de Arte Catalán de Barcelona. Reproducción en CH. R. POST, op. cit., t. VII, fig. 84.
- (13) PHILIP HENDY, The Isabella Stewart Gardner Museum, Catalogue of the exhibited paintings and drawings, Boston, printed for the Trustees, 1931. Este autor basa su atribución en similitudes entre el San Miguel y la Virgen de Bellcaire.
- (14) La tabla perteneció a un retablo de la colección Campmany, Barcelona. CH. R. POST, op. cit., t. VII, p. 302, fig. 102.
- (15) Berlín, colección Kocherthaler, San Miguel abatiendo al demonio, atribuido por Post, con reservas, a Jaime Huguet, CH. R. POST, op. cit., t. VII, p. 162, fig. 38.
- (16) Sobre ambos pintores aragoneses activos durante el último tercio del siglo XV, CH. R. POST, op. cit., t. VIII, 1941, p. 73 ss.
- (17) Reproducción en JOSE CAMON AZNAR, Pintura medieval española, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, fig. 436.
- (18) Sobre los retablos de Huguet, CH. R. POST, op. cit., t. VII, p. 90 ss. Del retablo de los Curtidores existe una buena reproducción en color en J. CAMON A. op. cit., lám. XIX.

- (19) A. DURAN y SANPERE, op. cit. en n. 10.
- (20) J. M. MADURELL, Anales y Boletines de los Museos de Arte de Barcelona, I, 3 (1943), p. 61, n. 96, citado según CH. R. POST, op. cit., t. IX, p. 854.
- (21) El retablo de Enviny fue publicado y reproducido en su totalidad por ELIZABETH GUE TRAPIER, Catalogue of paintings in the collection of the Hispanic Society of America, Nueva York, 1930, p. 43. En cuanto a las relaciones estilísticas entre García y Espalargues el viejo, CH. R. POST, op. cit., t. VII, p. 238 ss.
- (22) J. GUDIOL R., op. cit., en n. 10, p. 50.
- (23) CH. R. POST, op. cit, t. VII, p. 204.
- (24) J. GUDIOL R. op. cit. en n. 10, p. 51.
- (25) CH. R. POST. op. cit., t. VII, p. 298 ss, figs. 97, 98 y 100.



- FIGURA Nro. 1

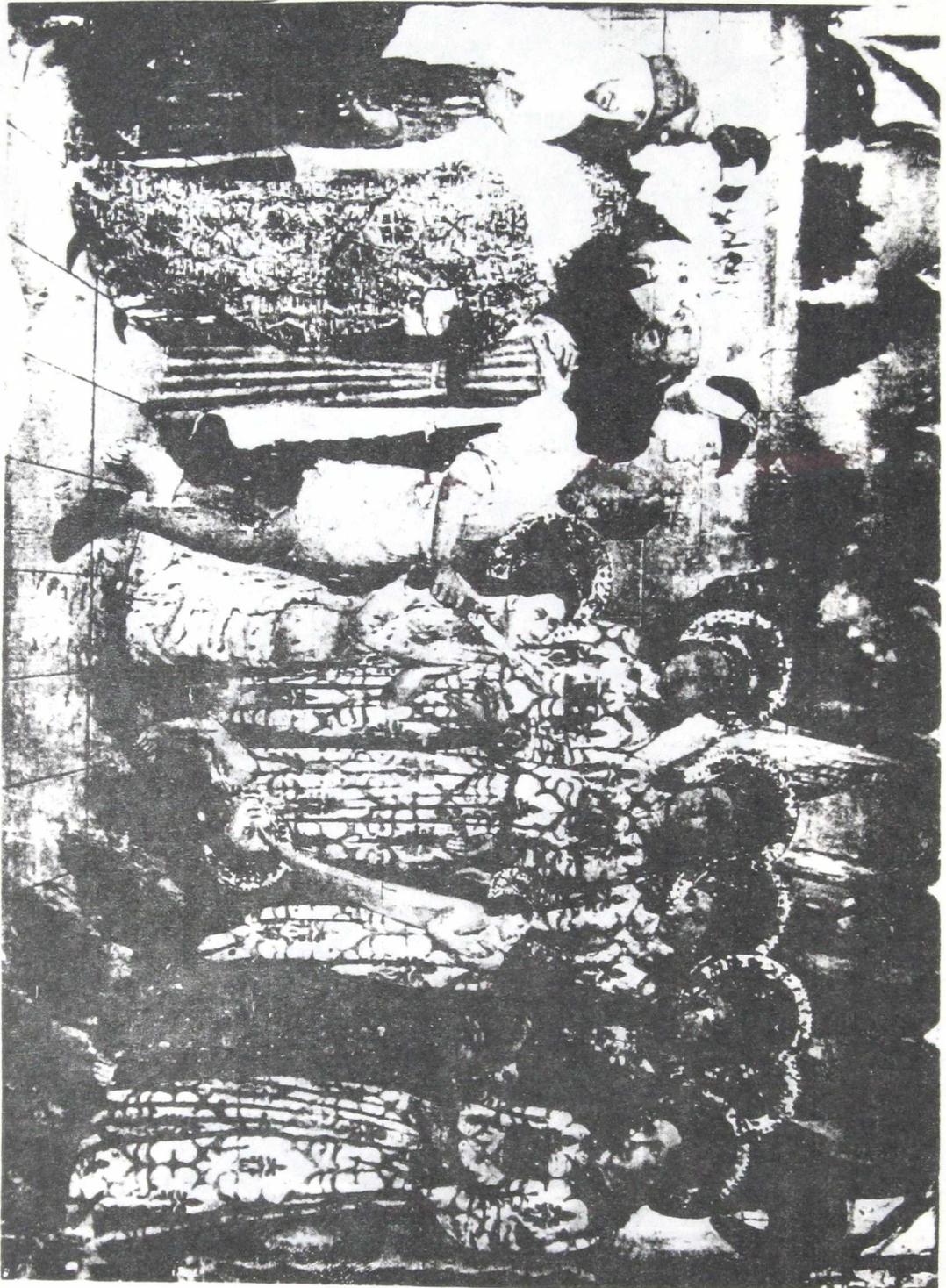


FIGURA N.º. 2



FIGURA Nro. 3



FIGURA Nro. 4



FIGURA Nro. 5