

El Calvario cuatrocentista catalán del Museo de Bellas Artes de Bilbao

Esbozo para un contexto artístico



Cèsar Favà Monllau

**BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

Créditos fotográficos

- © Album Archivo Fotográfico: figs. 7 y 9
- © Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1, 4 y 5
- © Cabildo Catedral de Girona – Todos los derechos reservados: fig. 6
- © Fundació Instituto Amatller de Arte Hispánico. Archivo Mas: figs. 3, 9 y 11
- © Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014 / Marcos Morilla: fig. 2
- © Museo de Bellas Artes de Asturias: fig. 10
- © Suermondt Ludwig Museum, Aachen: figs. 13 y 14
- © Yale University, 2010. James J. Ross Archive of African Images 1590-1920: fig. 12

Texto publicado en:

Buletina = Boletín = Bulletin. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 8, 2014, pp. 47-83.

Con el patrocinio de:



metro bilbao

Entre las múltiples y significativas muestras de arte catalán medieval que atesora el Museo de Bellas Artes de Bilbao se encuentra esta interesante tabla con el Calvario, hasta hoy escasamente discutida por la crítica [fig. 1]. Las pocas certezas que aún en la actualidad rodean la pieza conforman uno de los factores, seguramente el decisivo, que explican su raquítica situación historiográfica. Y es que, hoy por hoy, esta imagen de la Crucifixión sigue siendo una obra de procedencia desconocida, de autoría ignorada y de clasificación incómoda dentro del marco de la pintura catalana avanzado el cuatrocientos¹.

Se trata de una tabla de dimensiones modestas (100,6 x 85,6 centímetros, según la documentación del museo), que debió de coronar en su día la calle central de un retablo² presumiblemente mediano. Sus elementos morfológicos, a saber, los pináculos laterales, el florón que remata el arco conopial que enmarca la escena o el campo con decoración vegetal, indican que se trata de un compartimento superior. La iconografía, por su lado, sugiere una posición central, dado que, como es de sobra sabido, en época gótica este tema ocupó frecuentemente los áticos de los retablos hispanos³.

La composición es relativamente sencilla, a pesar de que conjuga un número nada desdeñable de personajes. Como procede, el Crucificado ocupa la posición central, dividiéndola en dos mitades, y a sus flancos se agolpan los dos grupos habituales de figurantes: a la izquierda del espectador, el de la Virgen; a la derecha, el encabezado por San Juan Evangelista. Ambos aparecen sentados a los lados de la cruz, según una fórmula que por aquel entonces contaba ya con una larga tradición en la pintura catalana y que gozó de una fortuna inmensa en la pintura valenciana del cuatrocientos, desde el Gótico internacional. A decir verdad, si bien es cierto que María aparece sentada y con los ojos abiertos, al igual que San Juan y las santas mujeres que la rodean, su posición sugiere el desvanecimiento con el que tan asiduamente hace acto de presencia al pie de la cruz. Así, además de presentar el brazo izquierdo caído, una de las Marías situadas a su vera la coge de su mano derecha y la sujeta por el hombro. Entre ellas reconocemos con claridad a la Magdalena, con sus acostumbradas cabellera larga y vestiduras rojas, expresando su dolor a través de un rostro desencajado, puramente caricaturesco, y la acción de tirarse de los cabellos. Una formulación similar para la posición de la Virgen, alguna de las Marías y San Juan la hallamos en diversos Calvarios valencianos

1 Este trabajo se inscribe en el marco de los estudios efectuados dentro del proyecto de investigación «Artistas, patronos y público. Cataluña y el Mediterráneo, siglos XI-XV – *Magistri Cataloniae*» (MICINN HAR2011-23015). Debo agradecer a Javier Viar, director del Museo de Bellas Artes de Bilbao, el haberme dado la oportunidad de estudiar esta obra y el haberme dispensado todo tipo de facilidades al respecto. También me gustaría mostrar mi agradecimiento a Javier Novo, jefe del Departamento de Colecciones, y a José Luis Merino Gorospe, jefe del Departamento de Conservación y Restauración, por las atenciones brindadas durante la realización de este artículo.

2 Lasterra 1969, p. 126, cat. 267.

3 Berg-Sobré 1989, p. 76.



© Material protegido

1. Círculo del Maestro de Girona (¿Ramon Solà II?)
Calvario, c. 1450-1460
Temple sobre tabla. 100,6 x 85,6 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 69/267

adscritos a Joan Reixac, más o menos coetáneos al que nos ocupa; por ejemplo, en el que, procedente al parecer de la localidad alicantina de Banyeres de Mariola, perteneció a la colección bilbaína de Ramón Aras y hoy es parte de la Colección Masaveu [fig. 2], o en el que remata el compartimiento mariano del cuerpo central de un retablo conservado en manos privadas⁴.

Inmersos en cada uno de los dos grupos descritos, sobresalen las figuras de los ladrones, Dimas y Gestas, representados del modo usual. Están atados a su *crux comissa*, con los brazos por detrás del travesaño y las piernas partidas. A la derecha de Cristo, el buen ladrón es joven e imberbe, mientras que el malo es barbudo y aparta levemente su rostro del Crucificado. Detrás de ellos se amontona el gentío, del que forman parte algunos asistentes con turbantes y vestiduras de corte oriental y, al fondo, la soldadesca —o mejor, los yelmos y las lanzas—, mediante la cual se persigue transmitir sensación de muchedumbre y profundidad. El recurso, habitual en la pintura catalana de la época, tiene uno de sus momentos más brillantes y extremos en los cuatro compartimentos laterales del *Retablo de San Jorge* de Bernat Martorell (Sant Celoni, Barcelona, c. 1400-Barcelona, 1452), conservados en el Museo del Louvre.

Se ha apostado por una composición abierta, con medias figuras cortadas longitudinalmente en los extremos laterales. También por una composición estática y serena. Lejos quedan los agitados Calvarios que en Cataluña, a comienzos del mismo siglo, llevaron a cabo pintores como Guerau Gener o Joan Mates. Se ha prescindido incluso de los habituales caballos que suelen tomar parte en la escena, por bien que se puede intuir la presencia del équido al que debe de ir montado Longinos, el centurión de la lanza, que asoma por encima de las Marías. El elenco de figurantes se distribuye en el primer término de un paisaje ciertamente anodino: un terreno árido y con pocos accidentes. Tan sólo se vislumbran grupos de piedrecillas esparcidas aquí y allá, además de un sendero que avanza serpenteante hacia la lejanía, donde se percibe una pequeña arboleda y una minúscula arquitectura encastillada, la habitual representación simbólica de Jerusalén. Y todo ello bajo un cielo dorado, repleto de motivos foliares de estuco en relieve y marcas de punzón.

Este Calvario ingresó en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1959, como consecuencia de la adquisición de parte de la colección de arte antiguo del pintor y empresario Marian Antoni Espinal i Armengol (Terrassa, Barcelona, 1897-Cunit, Tarragona, 1974)⁵. El lote estaba formado por veinticinco pinturas medievales y la transacción, tasada en 3.000.000 de pesetas, se hizo efectiva el 17 de julio tras la firma del correspondiente contrato entre el coleccionista y el director del museo, por aquel entonces Crisanto de Lasterra. El encargado de mediar a fin de que la operación llegara a buen puerto fue Josep Gudiol i Ricart, director del Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona, quien se ocupó de dar salida a la necesidad del propietario de adquirir liquidez con premura⁶.

La venta de la pieza al museo bilbaíno constituye el último eslabón de un periplo complejo y en buena medida desconocido. Gracias a unas informaciones que nos proporciona Chandler R. Post, publicadas en 1938, sabemos que la obra perteneció a una colección particular sevillana y que había sido mostrada «in the Seville Exposition of 1929»⁷, es decir, en la *Exposición ibero-americana de Sevilla*, celebrada entre el 9 de mayo de 1929 y el 21 de junio de 1930⁸. En el catálogo de la muestra de arte antiguo que se llevó a cabo

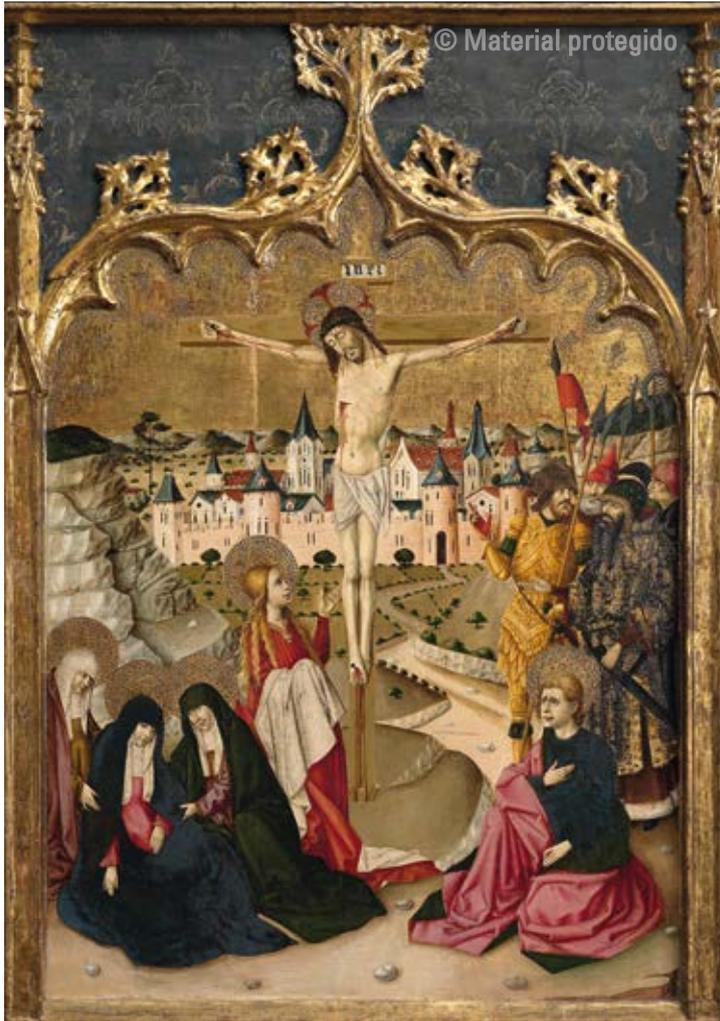
4 Para el primero, con respecto a otras Crucifixiones de Reixac, véase Gómez Frechina 2001, p. 261, fig. 42.4. Sobre el segundo, Ruiz 2007, p. 274, fig. 28.

5 Lasterra 1969, p. 126, cat. 267; Galilea 1993, t. I, p. 373; Galilea 1995a, p. 21, n. 194, fig. p. 27; Galilea 1995b, p. 260.

6 Sobre la operación de compra de la colección Espinal, véanse Galilea 1995a, pp. 20-21; Galilea 1995b, pp. 21-22; y en especial Bassegoda 2013, pp. 53-62, que recoge la bibliografía anterior sobre dicha personalidad y su colección.

7 Post 1938, p. 375.

8 Sobre la exposición, pueden consultarse principalmente Rodríguez Bernal 1994 y Rodríguez Bernal 2006.



2. Joan Reixach
Calvario, c. 1450-1460
Temple sobre tabla. 106 x 81 cm
Colección Masaveu
N.º inv. FM 410

en el Palacio de Bellas Artes de Sevilla, en la plaza América, aparece una pieza cuya descripción, en efecto, se aviene con la obra que nos ocupa. Me refiero a «La Crucifixión» expuesta en la sala 10 y catalogada con el número 40, descrita como una pintura sobre tabla de 0,85 x 0,84 metros, con fondos dorados y figuras de pequeño tamaño, y fechada en los siglos XV y XVI⁹. La documentación que acompaña a una fotografía de este Calvario fechada en 1930 [fig. 3] corrobora la identidad entre la obra y el número 40 del catálogo aludido. Ciertamente es que la cronología y la altura de la pieza señaladas en la mencionada publicación son disonantes respecto a las de la tabla del museo bilbaíno. Sin embargo, lo primero puede deberse fácilmente a un error de catalogación, y lo segundo a una posible refección *a posteriori*. En este sentido, hay que tener presente que en la actualidad la pintura luce un añadido en la parte inferior que explicaría tanto el cambio de dimensiones como su paso del formato rectangular al cuadrado. Se trata de la base inferior de madera [fig. 4] y la estrecha franja inferior de superficie pictórica dispuesta por debajo del montículo donde se clava la cruz, con la ayuda de un tarugo. De hecho, la fotografía mencionada más arriba muestra la pieza aún sin este elemento espurio y, por lo tanto, documentaría el cambio de medidas producido desde la fecha del catálogo de la exposición.

9 Sevilla 1930, p. 137, cat. 40.



3. Fotografía del Calvario del Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1930 Arxiu Mas, Institut Amatller d'Art Hispànic, Barcelona N.º cliché C-59619

Resulta todavía más interesante destacar que en el catálogo de la exposición sevillana se revela también el nombre de la expositora de la obra —«Sra. Vda. de Gestoso.—Sevilla»—, hecho que a su vez queda reflejado en la referida fotografía del Arxiu Mas. Entiendo, pues, que por aquel entonces la pieza pertenecía a doña María Daguerre-Dospital y Buisson, viuda de una de las personalidades más eminentes del contexto cultural sevillano de finales del siglo XIX e inicios del XX: José Gestoso y Pérez (Sevilla, 1852-1917). A la espera de nuevos datos, me interesa recalcar, por el momento, el vínculo entre la obra y este académico poliédrico con inclinaciones evidentes hacia el mundo del arte. Resultan elocuentes al respecto las palabras de Adolfo Rodríguez Jurado en el discurso necrológico dedicado a Gestoso: «...en el hogar dichoso de nuestro insigne compañero, no sólo imperaba la felicidad, sino que también el arte, y su casa constituía un verdadero museo, instalado con gusto irreprochable, que proclamaba las cultas aficiones de sus dueños»¹⁰. Entre otras cuestiones, este hecho explica por sí mismo su inclusión en la muestra de 1929, ya que Gestoso fue uno de los cinco vocales del primer Comité Ejecutivo de la exposición, nombrado en 1910¹¹, aunque no llegase a verla inaugurada a causa de su fallecimiento.

Nada se conoce, por ahora, de las andanzas de la obra antes de su estancia sevillana, si bien confiamos en que próximos estudios saquen a la luz nuevos datos que permitan reconstruirlas. Por ahora me limitaré a consignar que en una de las etiquetas del reverso de la tabla se lee con claridad «Sr. Don José Catala Calle/ del Bruch nº 94/ Tienda/ Barcelona» [fig. 5]¹². Habrá que comprobar, por consiguiente, si dicha inscripción hace referencia al anticuario catalán Josep Català, quien usualmente trata con la Junta de Museus de Barcelona entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX¹³.

10 Homenaje al ateneísta... 2005, p. 15. Sobre José Gestoso, véase, además, Enciclopedia universal... 1924, pp. 1512-1513. La relación mantenida entre Gestoso y Archer Milton Huntington (1870-1955), fundador de la Hispanic Society of America, se analiza en Socias 2010, pp. 132-135.

11 Rodríguez Bernal 1994, pp. 58-61, esp. p. 59; Rodríguez Bernal 2006, p. 33.

12 Cfr. Galilea 1993, t. I, p. 373; Galilea 1995b, p. 260.

13 Sobre los tratos del anticuario Josep Català con la Junta de Museus, Boronat 1999, *pássim*.



4. Círculo del Maestro de Girona (¿Ramon Solà II?)
Calvario, c. 1450-1460
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Reverso



5. Círculo del Maestro de Girona (¿Ramon Solà II?)
Calvario, c. 1450-1460
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Etiqueta del reverso

Como en tantos otros casos, el Calvario que nos ocupa fue introducido en el discurso de la pintura gótica catalana de la mano de Chandler R. Post, quien en el volumen séptimo de su libro *A History of Spanish Painting* lo clasificó como una producción atribuible a la escuela de Jaume Huguet (Valls, Tarragona, c. 1412-Barcelona, 1492). En concreto, y con enorme cautela, el historiador apuntó la posibilidad de que su autor pudiese ser el mismo que realizó una tabla de la Visitación conservada en el Museu del Castell de Peralada (Girona), cuyo estilo vagamente le sugería la mano de un pintor de la órbita de Francesc Solives, además de ciertas analogías con Jaume Ferrer, Pere Garcia de Benavarri y la pintura leridana en general. Pese a ello, cabe remarcar que Post también dejó constancia de que el fondo dorado en relieve de yeso del Calvario le parecía más similar a los usados por el denominado Maestro de Girona y su círculo¹⁴. Al margen de estas consideraciones, años más tarde Crisanto de Lasterra se conformó con clasificar genéricamente la obra como una producción debida a un pintor catalán anónimo de la segunda mitad del siglo XV; apostillando, eso sí, que su brillante colorido recordaba el estilo del círculo de Bernat Martorell¹⁵.

Más allá de la opinión de Lasterra y después de un largo silencio de la crítica, fueron Josep Gudiol y Santiago Alcolea i Blanch quienes, ahondando en uno de los argumentos de Post, abogaron en favor del carácter gerundense de la tabla y la interpretaron como una obra realizada bajo el círculo de influencia del Maestro de Girona, un pintor al que dichos autores identificaron hipotéticamente con Ramon Solà II (documentado en Girona y Barcelona entre 1456 y 1484)¹⁶. Más o menos en la misma línea, Ana Galilea, que es quien en los últimos tiempos se ha ocupado de la pieza en varias ocasiones, la ha catalogado como una hipotética obra de Ramon Solà II¹⁷.

¹⁴ Post 1938, p. 375, fig. 133.

¹⁵ Lasterra 1969, p. 126, cat. 267.

¹⁶ Gudiol/Alcolea 1986, p. 183, cat. 518, fig. 898.

¹⁷ Galilea 1993, t. I, pp. 373-377; t. IV, figs. 129 y 129a; Galilea 1995b, pp. 260-263.

El Maestro de Girona (¿Ramon Solà II?) y su entorno

Desde las últimas aproximaciones al Calvario del Museo de Bellas Artes de Bilbao, realizadas en la década de 1990, el escurridizo panorama pictórico gerundense de la segunda mitad del siglo XV ha sido revisitado en distintas ocasiones. A pesar de que seguimos sin disponer de un nexo inapelable entre los documentos exhumados y las obras conservadas, desde entonces, el conocimiento de esta escuela de finales del medioevo ha aumentado considerablemente. Por un lado se han dado a conocer nuevos documentos; y por otro se han redefinido ciertas personalidades artísticas a partir de las obras conocidas. El resultado de todo ello es, como veremos, un panorama pictórico que, aún siendo opaco, se divisa más rico y plural.

la primera aproximación de conjunto a la pintura gerundense de la segunda parte del cuatrocientos, Post definió dos personalidades artísticas, el Maestro de Girona y el Maestro de Olot, a quienes responsabilizó respectivamente de los dos mayores grupos estilísticos de obra conservados. El primero de ellos, que es claramente más relevante y que es el que por la presente nos interesa, fue articulado a partir de varias tablas conservadas en el *Tresor* de la Catedral de Girona, a saber, el compartimento principal de un retablo con San Benito y su hermana Santa Escolástica (TCG 8), un Calvario (TCG 5) y una Anunciación dividida en dos tablas distintas (TCG 9) [figs. 6-8]. Su autor, en opinión del profesor, sería un pintor activo en Girona avanzado el siglo XV, un seguidor de Jaume Huguet dotado de un conocimiento de la pintura flamenca por encima de lo habitual en la pintura catalana. A partir de estas obras, que tradicionalmente han conformado el núcleo del catálogo del maestro, Post le atribuyó también otras piezas atendiendo a criterios estilísticos. Así, lo responsabilizó del *Retablo de los Gozos de la Virgen* de la iglesia parroquial de Púbol (la Pera, Baix Empordà, Girona), desaparecido desde 1936 pero conocido por fotografías; de cuatro compartimentos de una predela con San Jaime, la Magdalena, Santa Catalina y Santa Lucía (por aquellos años, los dos primeros en una colección particular y los otros dos en manos de Apolinar Sánchez); de una tabla con una santa mártir y un donante, antiguamente en la Colección Masriera (Barcelona); y de un sagrario hoy preservado en el Cau Ferrat de Sitges (n.º inv. 31543). Finalmente, con ciertas reservas, Post otorgó también al pintor la paternidad de otras obras, como una tabla con San Antonio de Padua del Museu Episcopal de Vic (n.º inv. 1053), una tabla de San Jaime del Museu Nacional d'Art de Catalunya (n.º inv. 64054), otra de San Cristóbal de la Catedral de Girona (Museu d'Art de Girona, MD310?) y dos compartimentos laterales con escenas de la vida de San Benito de la colección de la marquesa de Cornellà¹⁸, donde se representa a San Benito dirigiendo las obras de un templo y destruyendo los ídolos respectivamente (ambos en colecciones privadas).

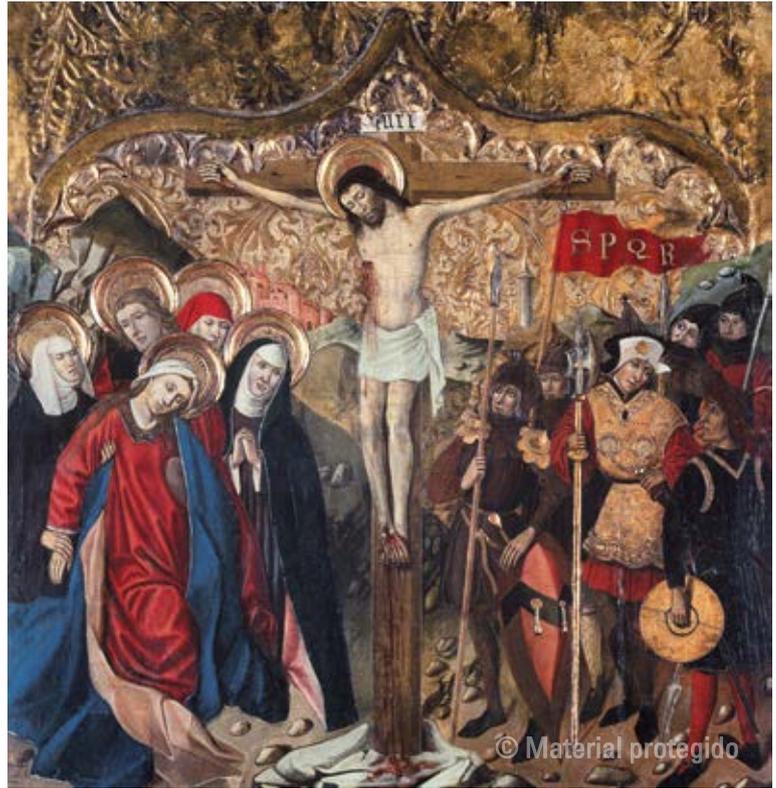
El grueso de este heterogéneo catálogo no fue sometido a crítica hasta que, pasado casi medio siglo, Josep Gudiol y Santiago Alcolea lo redefinieron en profundidad¹⁹. Al margen de cercenar algunas piezas del corpus de obra creado por Post, como el San Cristóbal de Girona o el San Antonio de Padua de Vic, su principal aportación consistió en engrosar el catálogo de obras del Maestro de Girona, distinguiendo las autógrafas de las realizadas con ayuda de colaboradores o las obradas bajo su influencia. Entre las primeras dispusieron las pinturas de la Catedral de Girona referidas, el Sagrario de Sitges, los compartimentos de predela conservados en manos privadas, además del cuerpo central de un retablo inédito con la Virgen y el Niño y parte

18 Post 1938, pp. 376-388, figs. 134-142. Buena parte la propuesta de Post es refrendada en Sutrà 1964. Para el estudio monográfico de algunas obras de este catálogo, véanse Sutrà 1954, Sutrà 1971 y Calzada 1978.

19 Gudiol/Alcolea 1986, pp. 181-183, cats. 507-518, figs. 84, 85 y 880-898.



6. Maestro de Girona (¿Ramon Solà II?)
San Benito y Santa Escolástica, c. 1471-1485
 Temple sobre tabla. 171 x 112,5 cm
 Tesor de la Catedral de Girona
 N.º inv. TCG 8



7. Maestro de Girona (¿Ramon Solà II?)
Calvario, c. 1471-1485
 Temple sobre tabla. 111 x 110 cm
 Tesor de la Catedral de Girona
 N.º inv. TCG 5

de un Calvario del *Tesor* de la Catedral de Girona [fig. 9]²⁰. En cambio, el retablo mariano de Púbol o la tabla jacobea del Museu Nacional d'Art de Catalunya habrían sido realizados, según su parecer, con la ayuda de colaboradores. Por último, la estela del maestro se advertiría en un número considerable de piezas, entre las cuales el Calvario que nos atañe. Éstas son la tabla con la santa mártir de la antigua colección Masriera; un Calvario y dos tablas de un *Retablo de San Bartolomé* procedentes de Cruilles (Baix Empordà, Girona), todas preservadas en el Museu d'Art de Girona (n.º inv. 134.339 y MD292); un compartimiento de predela con San Antonio de la iglesia de Vilallobent (Baixa Cerdanya, Girona) y dos compartimientos de otro retablo, con la *Vocación de San Mateo* y *San Bartolomé aplacando dos dragones ante las puertas de la ciudad de Nadabar*, de la iglesia parroquial de Sant Martí d'Aravó (Guils de Cerdanya, Baixa Cerdanya, Girona).

Con posterioridad, tanto Rosa Alcoy como Francesc Ruiz alertaron de la diversidad de manos todavía escondidas en el nuevo catálogo del Maestro de Girona²¹, y este último autor, por su parte, adscribió una nueva

20 *Ibíd.*, p. 182, cat. 509. Aunque no queda claro, posiblemente esta tabla, que fue reintegrada en el *Retablo de la Virgen de Bell-ull*, sea la tabla mariana conservada en el museo de la Catedral de Girona, a la cual, recientemente, se ha referido Valero 2008, p. 66. Gudiol y Alcolea i Blanch, por otro lado, se inclinan a creer que tanto la tabla de *San Benito y Santa Escolástica* como el Calvario de Girona y los dos compartimientos de la colección de la marquesa de Cornellá formaron parte, en origen, de un mismo retablo (p. 182, cat. 508). Las medidas del compartimiento central (117 x 112,5 cm) y del Calvario (111 x 110 cm) lo hacen posible. Últimamente, además, se ha planteado la posibilidad de que las tablas de predela conservadas en manos privadas (no así el Sagrario de Sitges) puedan proceder del mismo retablo (Cornudella 2009, p. 13). Agradezco al conservador técnico del *Tesor* de la Catedral de Girona, el señor Joan Piña, el que me haya facilitado las informaciones relativas a las tablas allí conservadas.

21 Alcoy 1998, p. 323; Ruiz 2000, pp. 14-15; Ruiz 2003c, p. 56.



8. Maestro de Girona (¿Ramon Solà II?)
Díptico de la Anunciación, c. 1471-1485
 Temple sobre tabla. 174 x 90 cm (cada una)
 Tesor de la Catedral de Girona
 N.º inv. TCG 9

obra al maestro, creo que con acierto: la tabla de la *Virgen con el Niño* conservada en el Museo de Bellas Artes de Asturias, anteriormente asignada a Jaume Huguet [fig. 10]²². El canon de la figura mariana y su rostro, estrechamente emparentado con el de la Anunciada de Girona, son algunos de los argumentos que, a mi entender, permiten sustentar tal atribución.

Así las cosas, en fechas recientes se ha producido una última inflexión significativa en el catálogo del Maestro de Girona y su círculo de influencia, la cual ha sido planteada, en paralelo y con ligeras variantes, por Rafael Cornudella y Joan Valero. Basados en argumentos de estilo, ambos autores han propuesto desgajar parte de la producción que había sido situada bajo la batuta de este pintor anónimo y, con ello, han aislado una personalidad artística diferenciada aunque con vínculos evidentes.

Para Joan Valero, las tablas de San Bartolomé de Cruïlles, la de Santiago del Museu Nacional d'Art de Catalunya y la de la santa mártir de la Colección Masriera son obra de un pintor diferente del Maestro de Girona, el cual luce un estilo propio aunque presente rasgos comunes con éste. Por tal motivo el autor ha propuesto asignar estas producciones a un colaborador singularizado dentro del obrador del maestro anónimo o a un pintor diferente con el que mantiene influencias mutuas²³.

22 Ruiz 2000, p. 15; Ruiz 2003b, p. 106a, cat. 42. Sobre la tabla, véase Silva 1988, cat. 3; Pérez Sánchez 1995, cat. 3; Pérez Sánchez 1999, cat. 5. A pesar de asignar la tabla a Huguet y vincularla estilísticamente a otras producciones del maestro de Valls, Pilar Silva también señaló nexos con la pintura del Maestro de Girona, asociado a Ramon Solà II, si bien negó que éste fuese su autor.

23 Valero 2008, pp. 66-67.



9. Maestro de Girona (¿Ramon Solà II?)
Virgen con el Niño, c. 1471-1485
 Temple sobre tabla. 22 x 64 cm
 Tesor de la Catedral de Girona
 N.º inv. TCG 4

10. Maestro de Girona (¿Ramon Solà II?)
Virgen con el Niño, c. 1465-1485
 Temple sobre tabla. 167 x 89 cm
 Museo de Bellas Artes de Asturias
 Colección Pedro Masaveu
 N.º inv. 1791

Rafael Cornudella, por su parte, además de las tres obras mencionadas, ha asignado al mismo pintor anónimo otras tablas procedentes de la iglesia parroquial de Cruïlles, probablemente originarias del mismo conjunto, quizá el retablo mayor del templo: el Calvario del Museu d'Art de Girona y tres fragmentos hasta el momento inéditos que se conocen mediante unas fotografías del *Repertorio iconográfico de Espanya* (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Arxiu). Con este grupo de obras, mayoritariamente procedente de la localidad ampurdanesa de Cruïlles, el autor ha creado la figura del Maestro de Cruïlles²⁴, recuperando de algún modo la personalidad artística que, ya a mediados de la década de 1950, Gudiol Ricart había definido a partir de las tablas de San Bartolomé de dicha localidad²⁵, más tarde situadas bajo la influencia del Maestro de Girona.

Una vez clarificados los perfiles artísticos del Maestro de Girona y el Maestro de Cruïlles, dos personalidades distintas pero con nexos evidentes, ambos artífices se erigen, sin duda alguna, como dos figuras señeras del marco artístico gerundense de la segunda mitad del siglo XV. Apartadas de la mano del Maestro de Girona las tablas cerdanas que Gudiol y Alcolea situaron bajo su influencia, es decir, la tabla de Vilallobent y las de Guils de Cerdanya, hay que tener en cuenta, por último, que el catálogo de este pintor todavía puede engrosarse con una nueva pieza. En efecto, durante la elaboración de este trabajo Rafael Cornudella me ha informado de la existencia de un nuevo conjunto atribuible a la mano del Maestro de Girona, la autoría del

24 Cornudella 2008 y Cornudella 2009. La misma distinción entre el Maestro de Girona y el Maestro de Cruïlles aparece también en Macías/Cornudella 2011, p. 140.

25 Gudiol 1955, pp. 288 y 291. Al mismo artífice, Gudiol le adscribió el *Retablo de Santa Cristina* de Corçà (Baix Empordà), conjunto que hoy se atribuye unánimemente a otro anónimo gerundense, el Maestro de Olot (MD 290).

cual me parece fuera de toda duda²⁶. Se trata del cuerpo principal de un *Retablo de San Quirce* conocido mediante fotografías [fig. 11]. Dicho conjunto había sido clasificado como obra anónima, aproximadamente del tercer cuarto del siglo XV, dentro de la órbita barcelonesa de Bernat Martorell²⁷. A pesar de ello, los tipos físicos de las figuras poderosas y de perfiles recortados encajan a la perfección con la producción del Maestro de Girona, y lo mismo sucede con las formulaciones espaciales, pese a ser más simples y reiterativas que las albergadas en otras producciones del pintor.

Las obras hasta el momento asignadas al Maestro de Girona dibujan un perfil artístico que, como se ha admitido desde antiguo, ha asimilado los modos pictóricos en uso en la Barcelona de mediados del cuatrocientos y, en especial, el universo pictórico de Jaume Huguet²⁸. Las deudas del primero con respecto al segundo se tornan paradigmáticas, por ejemplo, si comparamos la figura del Niño de la Epifanía del compartimento central del *Retablo del Condestable* (capilla de Santa Ágata del Palacio Real Mayor, Barcelona) con el del regazo de la Virgen del Museo de Bellas Artes de Asturias, adscrita recientemente al Maestro de Girona²⁹. Sin embargo, como se ha venido insistiendo, la cultura figurativa del pintor no señala únicamente hacia el maestro de Valls. Aunque los contactos apuntados con respecto a la producción de Anthoine de Lonhy (activo en Borgoña, Barcelona y el Piamonte, entre 1446 y 1480/1490) son, a mi modo de ver, genéricos³⁰, ciertamente algunas de las composiciones del Maestro de Girona responden a modelos empleados por Bernat Martorell. De ello podemos darnos cuenta tan sólo comparando el Pentecostés del retablo de Púbol con el que Martorell realizó para el retablo mayor de la iglesia barcelonesa de Santa Maria del Mar³¹. Allende la pintura barcelonesa, el vigor de los modelos flamencos escrutados por el Maestro de Girona, y que llegan al clímax en el paisaje del díptico de la Anunciación, han servido para proponer contactos hipotéticos del maestro con la pintura valenciana, el verdadero mascarón de proa en la adopción del realismo flamenco en la Corona de Aragón³².

Lamentablemente, ninguna de las piezas del actual corpus de obra del Maestro de Girona ha podido ser documentada de forma incontestable. Sin embargo, esto no ha impedido que, más allá de unas insinuaciones prematuras en aras a identificarlo con los pintores Pere o Gabriel Alemany³³, la crítica pronto empezara a buscar su potente personalidad artística entre los diversos miembros de la familia Solà, conformada por Ramon Solà I, sus dos hijos Ramon y Esteve, y su yerno Miquel Rovira, casado con Miquela Solà. No en balde, según los documentos, en la segunda mitad del siglo XV esta familia, de la que no conservamos obra conocida, ocupó una posición central en el medio artístico de la ciudad Girona y su área de influencia, análoga a la que durante el segundo tercio de la centuria habían jugado los cuñados Joan Antigó y Honorat Borrassà.

26 Agradezco a Rafael Cornudella que me haya informado de su hallazgo y cedido su publicación, así como también el haber puesto a mi disposición sus materiales sobre pintura gerundense del cuatrocientos.

27 Gudiol/Alcolea 1986, p. 140, cat. 423. En sendas fichas de la Fototeca del Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona correspondientes a la fotografía G-67472, la obra aparece adscrita al pintor Valentí Montoliu y a la escuela de Girona con interrogación, respectivamente.

28 Las concomitancias entre Huguet y el Maestro de Girona se desarrollan en Gudiol/Ainaud 1948, p. 59.

29 Silva 1988, p. 25, cat. 3; Ruiz 2003c, p. 56.

30 Sobre los contactos entre el Maestro de Girona y Anthoine de Lonhy, véanse Ruiz 2000, pp. 15-16; Ruiz 2003a, p. 106; Ruiz 2003b, p. 333, cat. 42; Ruiz 2003c, p. 55. La cuestión se califica de «meramente circunstancial» en Valero 2008, p. 68.

31 Valero 2008, p. 68; Cornudella 2009, pp. 12-13.

32 Cornudella 2009, p. 15.

33 Tal posibilidad fue planteada por Post a partir de las inscripciones contenidas en la tabla de la Anunciada de la Catedral de Girona, que según él podían aludir al apellido Alemany. Se trata de la letra A de una de las baldosas y de la inscripción «MANA» [sic], que interpretó como «MANY» cuando en realidad se lee «MARÍA». Pese a ello, la creencia de que Pere Alemany fuera un pintor de estilo vergosiano, y por tanto distinto al Maestro de Girona, y el hecho de que los documentos no presentasen a Pere como pintor de retablos hicieron que Post finalmente no se atreviese a plantear tal identificación y prefiriese crear al anónimo Maestro de Girona. Post 1938, pp. 380-381.



11. Fotografia del *Retablo de San Quirce*
(c. 1456-1485, en paradero desconocido)
Arxiu Mas, Institut Amatller d'Art Hispànic, Barcelona
N.º cliché G-67472

En un primer momento Gudiol Ricart creyó poder identificar al Maestro de Girona creado por Post con el pintor Esteve Solà. A pesar del vago conocimiento que en aquel momento se tenía de los perfiles artísticos del clan, para dicho autor fue decisivo el hecho de que las obras de la Catedral de Girona reflejasen, según él, la influencia de Jaume Huguet y que Esteve hubiera trabajado con este pintor desde 1467³⁴. Contrariamente, en su monografía sobre la Catedral y el Museo Diocesano de Girona, el presbítero Lamberto Font asignó, hipotéticamente y sin justificación alguna, las obras de la Catedral de Girona al padre de éste, Ramon Solà I³⁵, propuesta que con algunos matices y cautelas fue recogida en trabajos posteriores³⁶.

Núria de Dalmasas y Antoni José abandonaron la idea de adscribir las obras a Ramon Solà senior, y de nuevo las creyeron atribuibles a Esteve o, mejor aún, a Esteve o Ramon junior³⁷. Desde la aportación de Gudiol y Alcolea, como habíamos adelantado, la crítica tiende, de forma mayoritaria, a identificar tentativamente al Maestro de Girona con Ramon Solà II. Estos autores fundamentaron su propuesta en el encaje entre el catálogo del maestro anónimo y la trayectoria profesional de este pintor. A favor de ello, remarcaron el empleo de una misma técnica de modelado de telas en las obras del gerundense y en algunas de las producciones de Huguet donde advertían la presencia de colaboradores³⁸.

Hoy sabemos que Ramon Solà I (documentado desde 1424; fallecido en 1462) ya está activo en la década de 1420³⁹. Las primeras noticias a él referidas lo presentan realizando numerosos trabajos de policromía decorativa, una tarea que, como la mayoría de pintores, no abandona a lo largo de su carrera. Ahora bien, los documentos lo señalan también como un importante pintor de retablos. En 1433 tenemos constancia de su implicación en unos conjuntos para Torroella de Montgrí (Baix Empordà, Girona) y Vilanna (Bescanó, Girona), aunque de forma sorprendente no lo volvemos a hallar involucrado en tareas de este tipo hasta 1448, con motivo de su participación en el retablo mayor de Sant Feliu de Guíxols (Baix Empordà, Girona)⁴⁰. A partir de esta fecha vuelve a aparecer y lo hace convertido en uno de los pintores clave de la ciudad de Girona, empleado en un número considerable de retablos, algunos de ellos para la Catedral. En los pactos conservados de estas obras se pone de manifiesto su vinculación profesional tanto con su hijo Ramon Solà II como con su yerno, Miquel Rovira (documentado en Castelló d'Empúries y Girona entre 1453 y 1467). Así, en 1461, un año antes de morir, Ramon Solà I establece una sociedad con Rovira, por la cual, a la muerte

34 Gudiol 1955, p. 288. De hecho, anteriormente, Josep Gudiol y Joan Ainaud ya habían apuntado dicha posibilidad: Gudiol/Ainaud 1948, p. 59.

35 Lamberto Font adjudicó a Ramon Solà I las tablas de la Anunciación, además de la Crucifixión y la tabla de San Benito y Santa Clara [sic], que creyó procedentes del mismo retablo. Font 1952, p. 47, figs. 92-96. También se adscriben a Ramon Solà en Palol 1955, p. 138.

36 Joan Sutrà contempló la posibilidad de que el autor de las obras pudiese ser Ramon Solà, aunque no cerró la puerta a la identificación con Pere y Gabriel Alemany, contemplada por Post (Sutrà 1964, p. 43). En un primer momento, Freixas se hizo eco de la adscripción de las tablas del *Tresor* de la Catedral de Girona a Ramon Solà I (Freixas 1983, pp. 182 y 185). Poco más tarde, el mismo autor las asignó a los dos Ramón Solà, padre e hijo, o solamente al hijo (Freixas 1984, p. 82), y finalmente, pese a atribuir el Calvario catedralicio a Ramon Solà I, que supuso precedente del mismo conjunto que las tablas de la Anunciación, explicitó que tanto esta atribución como otras precedentes no tenían un fundamento suficientemente sólido y que, por el precario estado de la cuestión gerundense, bien podría ser obra de cualquiera de los pintores de escuela gerundense documentados (Freixas 1986, p. 165, cat. 92).

37 Dalmasas/José i Pitarch 1984, p. 269.

38 Gudiol/Alcolea 1986, p. 182. Cfr. Molina 1994, p. 490 y n.º 21. Tal coincidencia técnica ya es advertida en Gudiol/Ainaud 1948, pp. 96-97. Sin embargo, la cuestión se relativiza en Ruiz 2000, n.º 67.

39 Sobre la figura de Ramon Solà I, ver principalmente Freixas 1972, p. 60; Freixas 1983, pp. 182-184, docs. LII, LIII, LIV, LV, LVI, LVII, LVIII, LIX, LX, LXII; Freixas 1986; Gudiol/Alcolea 1986, pp. 143 y 181; Prats 1994, p. 457; Ruiz 2000, pássim; Freixas 2001; Jiménez 2001; Freixas 2003, pp. 76-77; Ruiz 2003b, pp. 102-103, cat. 42; Pujol 2004, pp. 38-39, docs. 44, 76, 77, 79; Ruiz 2005c; Molina 2006b, pp. 38-41; Molina 2008b, pp. 53-54; Valero 2008.

40 Jiménez 2001, p. 13. Para explicar el vacío de casi veinte años durante los cuales ningún documento presenta a Ramon Solà I contratando ningún retablo, Francesc Ruiz ha propuesto su ingreso, en ese tiempo, en el taller de Joan Antigó y Honorat Borrassà. Refuerza su hipótesis aludiendo al hecho de que la creación del taller del padre de los Solà coincide con la desaparición de Antigó y Borrassà; también a la relación documental existente con Honorat Borrassà y a la vinculación de Ramon Solà I con algunas obras relacionadas con estos pintores, como el citado retablo de Sant Feliu de Guíxols o el retablo de Juià. Véase Ruiz 2000, p. 13; Ruiz 2003a, p. 102; Ruiz 2003c, p. 55; Ruiz 2005c, pp. 283-284.

del primero, el segundo tiene que asumir la realización de un grupo importante de retablos ya pactados. La relación de Rovira y los Solà se mantiene durante buena parte de la década de 1460⁴¹.

Poco es lo que conocemos sobre Esteve Solà (nacido en 1444-1445; documentado entre 1462 y 1467), más allá de que en 1467 pactó su ingreso en el taller de Jaume Huguet, siguiendo la senda que en 1458 había abierto otro pintor gerundense, Bernat Vicens⁴². Únicamente que en 1463, muerto su padre, había formalizado un contrato de aprendizaje con el valenciano Mateu Alemany (documentado entre 1457 y 1463)⁴³ por un periodo de dos años y que en 1462, ya en Barcelona, se había puesto al servicio de Narcís Marra para aprender los oficios de cirujano y barbero.

A diferencia de lo que sucede con Esteve, la imagen que tenemos de Ramon Solà II es mucho más completa⁴⁴. Tal y como hemos dicho, en un primer momento aparece vinculado a la figura paterna. Así, los pactos establecidos en 1456 por Ramon Solà I para la confección del *Retablo de la Virgen, San Cucufate y San Jaime* en Fornells de la Selva (Girona) indican que, si alguna razón le impidiese dar término a la obra, su hijo debería hacerse cargo. La asociación entre ambos se pone también de manifiesto en los instrumentos referentes a otras obras de este periodo, como el *Retablo de San Pedro de Juià* (documentado en 1459) o el *Retablo de San Quirce* de Verges (Baix Empordà, Girona) (documentado en 1460 y 1461). Después de esto, como su hermano Esteve y Bernat Vicens, Ramon Solà II también se traslada a Barcelona, donde lo hallamos desde 1462⁴⁵. En 1465 el rey Pedro de Portugal aprueba un pago de 77 sueldos por unos trabajos suyos no especificados en el Palau Reial Major de Barcelona⁴⁶. Finalmente, desde inicios de la década de 1470 aparece de nuevo en Girona, donde la documentación lo presenta ocupado en trabajos de pintura decorativa y en la realización de retablos⁴⁷. Sobresalen los encargos que satisface para la Catedral: en 1472 pinta la clave de bóveda de San Pedro de la nave central de la seo y en 1484 asume la policromía de la capilla dedicada a todos los santos, tal y como anteriormente ya había hecho con la de Santo Domingo y San Julián, y la de San Benito y Santa

41 Miquel Rovira era hijo del pintor barcelonés Pere Rovira y hermano del también pintor Pere Joan Rovira. De hecho, antes de entrar en contacto con los Solà, se encargó de la terminación de un retablo contratado por su hermano, el de los Gozos de la Virgen de la iglesia de Santa Eulàlia de Noves, en Garriguella (Alt Empordà, Girona). En cuanto a Miquel Rovira, véanse Freixas 1983, pp. 183-185, docs. LIX y LXIII; Gudiol/Alcolea 1986, pp. 143, 165 y 181-182; Ruiz 2000, p. 13; Pujol 2004, pp. 38-39, docs. 60 y 70; Pujol 2005, p. 288. Para Pere Joan Rovira, remitimos a Pujol 2004, p. 38, docs. 55, 59, 60, 63, 65, 66 y 91; Ruiz 2000, p. 13; Ruiz 2003a, p. 106, n.º 35; Ruiz 2003c, p. 55; Pujol 2005, p. 288; Ruiz 2005b; Ruiz 2005c, pp. 284-285. Finalmente, con respecto al padre de éstos, Ruiz 2005b nos remite a la bibliografía anterior sobre el artista.

42 En relación a Bernat Vicens, véase nota 49. Las noticias relativas a Esteve Solà, pueden consultarse especialmente en Gudiol/Ainaud 1948, pp. 20, 60, 94 y 97; Freixas 1983, p. 362; Gudiol/Alcolea 1986, pp. 181-182; Pujol 1994, p. 65; Ruiz 2000, p. 13; Ruiz 2003c, pp. 53 y 55, n.º 24; Pujol 2004, p. 45, doc. 80; Ruiz 2005c; Molina 2006a; Valero 2008, esp. p. 69.

43 Mateu Alemany está documentado como pintor en Castelló d'Empúries y en Perpignan entre 1457 y 1470. Sobre dicho pintor, Durliat 1954, p. 116; Pujol 1994, p. 65; Ruiz 2003c, p. 55, n.º 24; Pujol 2004, pp. 44-45, docs. 80 y 85.

44 Sobre Ramon Solà II, ver Freixas 1983, pp. 182-185, docs. LII, LVI, LX, LXI y LXII; Gudiol/Alcolea 1986, pp. 181-183, cats. 507-518, figs. 84 y 85, 880-898; Freixas 1997, cat. 30; Victor 1997, pp. 177-179, 183, 185 y 188; Ruiz 2000, pp. 14-16; Ruiz 2003b, pp. 102-103, cat. 42; Ruiz 2003c, p. 55; Pujol 2004, pp. 39, 144, 171-172, 174 y 193, doc. 76; Molina 2006a; Molina 2006b, pp. 38-41; Molina 2008b, pp. 54-56; Valero 2008.

45 El paso de Vicens y de Esteve Solà por el taller de Huguet ha sido puesto en relación con unos posibles contactos entre algunas obras del Maestro de Girona y la mano de un ayudante advertido en ciertas realizaciones del pintor de Valls, entre las cuales estarían la escena de San Bartolomé de las tablas superiores del *Retablo de Santa Ana, San Bartolomé y María Magdalena* de la iglesia de Sant Martí de Pertegàs, en Sant Celoni (Vallès Oriental, Barcelona) o la figura del San Bartolomé de la capa pluvial de la imponente *Consagración de San Agustín* (Museo Nacional d'Art de Catalunya, n.º inv. 24365-CJT y n.º inv. 24140, respectivamente). Beseran 1993, p. 184, cat. 8; Alcoy/Beseran 1993, p. 38. También en Alcoy 1998, p. 314, donde además se señala el *Santo Sepulcro* huguetiano del Museo del Louvre como uno de los posibles puntos de partida que explica la obra del Maestro de Girona. Lo recogen Ruiz 2000, p. 14, y Ruiz 2003a, p. 106. Por mi parte no logro advertir, sin embargo, ningún elemento de contacto verdaderamente significativo entre estas obras y la producción del Maestro de Girona.

46 A partir de este hecho, y teniendo en cuenta la relación profesional de Bernat Vicens y Esteve Solà con Jaume Huguet, se ha propuesto que Ramon Solà II pudo colaborar también con Huguet. A sugerencia de Joan Ainaud, se recoge en Gudiol/Alcolea 1986, p. 181. Sobre este punto, *cf.* Valero 2008, p. 68. Otros pintores del ámbito gerundense que cobran cantidades por obra en el Palau Reial Major fueron Pere Joan Rovira, hermano de Miquel Rovira y cuñado de Ramon Solà II, y Martí Lluç. Para ello, remito a los trabajos recientes de Molina 1991, p. 71; Ruiz 2000, p. 14; Ruiz 2003c, p. 55.

47 Una posible vinculación de Ramon Solà II con el mundo de la miniatura, desarrollada en Ruiz 2000, pp. 15-16 (también en Ruiz 2003c, pp. 55-56 y Ruiz 2005c, pp. 284), es refutada en Valero 2008, p. 69.

Escolástica. Por ahora los documentos lo hacen responsable de un *Retablo de Santa Cristina* encargado por Salvador Carreres, de Lloret, de un retablo para la iglesia de Sant Genís de Palafolls (ambos contratados en 1477) y del *Retablo de San Marcos* del convento de la Mercè de Girona (1482-1483)⁴⁸.

En el estado actual de cosas, sin duda es pronto para identificar con rotundidad tanto la figura del Maestro de Girona como las de la mayoría de los pintores que jugaron un papel destacado en el área gerundense en la segunda mitad de siglo. Podemos convenir, sin embargo, que el catálogo de este pintor anónimo no parece avenirse con el perfil profesional de Ramon Solà I, activo en el tercio central del siglo XV y, por tanto, presumiblemente formado de acuerdo a las corrientes pictóricas del Gótico internacional. La dimensión documental de Esteve Solà y su trayectoria tampoco terminan de encajar con la magnitud y la procedencia de las obras del catálogo del Maestro de Girona. En efecto, los pocos datos conocidos sobre Esteve son de los años 1460 y después de ello desaparece de la documentación. En cambio, es indudable que, como mayormente se ha venido insistiendo, en base a los documentos, Ramon Solà II es, por ahora, el que parece mejor posicionado de cara a ocupar esta plaza, si bien conviene no olvidar que en los últimos tiempos se han dado a conocer nuevos datos sobre pintores activos en la zona gerundense en la segunda mitad del cuatrocientos, algunos de los cuales están en estrecha vinculación con los Solà⁴⁹.

Como ya indicasen Gudiol y Alcolea, la trayectoria profesional de Ramon Solà II, tanto sus coordenadas cronológicas y geográficas como la magnitud de su figura, podría hallar acomodo en la producción del Maestro de Girona. De la misma manera, su estancia en Barcelona en la década de los sesenta permite justificar los vínculos que el pintor presenta con la pintura barcelonesa de mediados del siglo XV, entre ellos con Martorell, que fallece en 1452, y con Huguet. Recordemos, en este sentido, que Solà trabaja en el Palacio Real Mayor de Barcelona en el momento en que el maestro de Valls realiza el *Retablo del Condestable* y que los nexos existentes entre la obra del Maestro de Girona y Huguet llegan a ser tan contundentes como los que se advierten entre el Niño de este retablo huguetiano y la tabla de la Colección Masaveu.

Ramon Solà II reaparece en la Catedral de Girona a partir de los años setenta, una cronología compatible con la mayoría de piezas del Maestro de Girona vinculadas a este centro. Ya hemos dicho que en este momento asume, entre otras, la decoración pictórica de la capilla de San Benito y Santa Escolástica y, si bien es cierto que esto no garantiza que realizase el retablo correspondiente⁵⁰, obra del Maestro de Girona, también lo es que este dato, sumado a los motivos que venimos desgranando, lo acerca de forma irresistible⁵¹. Por otro lado, hay que tener en cuenta que el *Retablo de San Benito y Santa Escolástica* no es el único que puede relacionarse con Ramon Solà II. También la Anunciación de la Catedral ha sido ligada a una noticia de

48 En el contrato del *Retablo de San Marcos de Girona* se alude a otro conjunto realizado con anterioridad por el mismo autor.

49 La nómina de pintores vinculados documentalmente a los Solà es extensa. Además de Miquel Rovira y Mateu Alemany, ya mencionados, mantienen tratos, entre otros, con Bernat Vicens (1456), el francés Pere Terri (1458), Miquel Torell (1481) o Martí Lluç. Bernat Vicens, sobrino de Joan Antigó, está activo en Girona y Barcelona, donde firma un contrato de perfeccionamiento del oficio de pintor con Jaume Huguet (1458). Sobre él, véanse entre otros Gudiol/Ainaud 1948, pp. 15 y 18; Pujol 1988-1989, p. 252; Pujol 1994, p. 79; Freixas 1983, n.º 21, doc. LIII, p. 363, pp. 336-337; Gudiol/Alcolea 1986, pp. 143, 162, 164, 165 y 181; Víctor 1997, pp. 183-185; Ruiz 2000, pp. 12-13; Ruiz 2003b, p. 99, cat. 42; Ruiz 2003c, pp. 53 y 55; Ruiz 2005c, p. 284; Molina 2006a; Valero 2008, pp. 69-70. En cuanto a Miquel Torell, activo en Girona y Perpignan entre 1471 y 1487, véanse Durliat 1954, pp. 118-119; Freixas 1984; Gudiol/Alcolea 1986, pp. 183-184, cats. 519-523, figs. 899-903; Ainaud 1990, p. 119; Lacarra 1993, p. 94; Molina 1994, pp. 489-490; Ruiz 2003c, p. 56; Cornudella 2004, p. 162; Pujol 2004, pp. 171-172; Freixas 2006; Valero 2008, pp. 70-71. Sobre la participación de Martí Lluç en los trabajos del Palau Reial Major de Barcelona, véase la nota 46. Sobre otras cuestiones, como su contacto con Ramon Solà I, pueden consultarse Ruiz 2003a, p. 102; Ruiz 2003c, p. 55; Ruiz 2005c, p. 284. Finalmente, sobre el lenguadociano Pere Terri, véanse Freixas 1983, p. 185 y doc. LX; Sala 1987, pp. 21-33 y 55-56; Cornudella 2004, p. 162; Valero 2008, p. 64, n.º 19.

50 Cfr. Valero 2008, p. 65.

51 Véanse recientemente Molina 2006b, p. 40; Molina 2008b, pp. 55-56.

1480 del Llibre d'Obra de la seo de Girona, donde se alude a un pago hecho al pintor por haber realizado el «saludo» del pilar que está cerca de la tesorería («fet e adobat aquella salutació del pilar que est prop de la tresoreria»)⁵². De hecho, en la misma línea, deberemos averiguar qué relación puede guardar el *Retablo de San Quirce y Santa Julita* de Verges, vinculado tanto a Ramon Solà II como a su padre, con el retablo que se ha propuesto adscribir al catálogo del Maestro de Girona en las páginas precedentes.

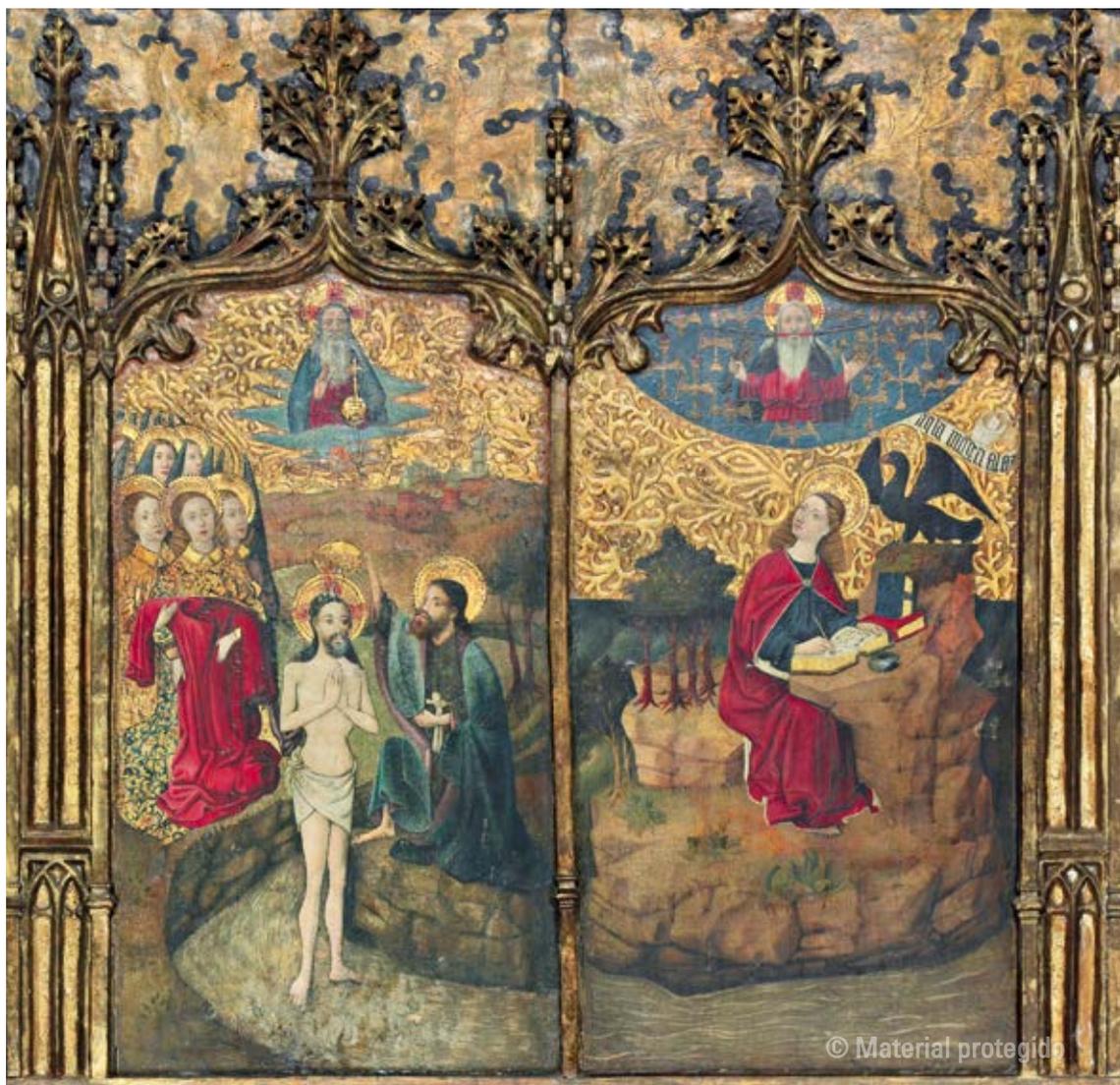
Un contexto para el Calvario del Museo de Bellas Artes de Bilbao

Una vez desgranados los pormenores del catálogo del Maestro de Girona, la conexión establecida por Gudiol y Alcolea entre el Calvario de Bilbao y este pintor —y, por ende, con el ambiente pictórico gerundense— sigue pareciéndome un hecho admisible, al margen de cuál sea la procedencia real de la pieza que nos ocupa. Únicamente me gustaría añadir un par de matices. En primer lugar, que los contactos me parecen más estrechos con la obra del Maestro de Girona que con la producción del Maestro de Cruïlles. Y en segundo lugar que, si por el momento, otorgo la autoría del Calvario a un artista del círculo del Maestro de Girona, es sólo por intentar relacionarlo con un artífice conocido y con un catálogo más o menos estable. No pretendo, sin embargo, supeditarlo a la obra del Maestro de Girona, entre otras cosas porque ignoramos, por ahora, la personalidad artística de su autor y, por lo tanto, desconocemos los contactos mantenidos entre ambos pintores y su dirección real.

Como ya indicé Post, los relieves foliares de yeso del fondo dorado del Calvario parecen conducirnos hacia un ambiente artístico común al que manifiestan ciertas obras del catálogo del Maestro de Girona, como el retablo de Púbol o el Sagrario de Sitges, por poner un par de ejemplos; y lo mismo podríamos señalar entre algunos detalles de tipo formal, como la manera de concebir los nimbos crucíferos mediante rayos rojizos, visible tanto en nuestro Crucificado como en el Calvario del Tesoro de la Catedral de Girona o el Sagrario mencionado.

Estos vínculos genéricos pueden, a su vez, hacerse extensivos a determinadas cuestiones relativas a la concepción de los personajes. Tanto las indumentarias como algunos de los tipos físicos empleados están emparentados con los de ciertos personajes del catálogo del Maestro de Girona. Así, y a pesar del cambio de escala, la Virgen desvanecida —y de algún modo las santas mujeres que la flanquean— guarda cierta relación con las santas mujeres del Calvario de la Catedral de Girona o con la Virgen del Sagrario de Sitges, todas las cuales van ataviadas con un mismo manto de reverso ocráceo. Y lo mismo sucede, a mi entender, entre la cara de perfil del personaje del tocado y la túnica larga situado a la derecha de Gestas con respecto al centurión porta-lanza y algunos de los soldados de la Crucifixión de Girona; o entre las fisonomías de los ladrones, sobre todo la de Gestas, y el personaje del turbante emplazado en el primer plano de la tabla en que San Benito destruye los ídolos. De igual modo podríamos afirmar, por último, que el rostro de San Juan Evangelista no está lejos del del pastor arrodillado enfrente de la Virgen en la Natividad del retablo de Púbol o del San Gabriel de la Anunciación gerundense.

52. Esta noticia fue publicada por Joan Sutrà a partir de una referencia facilitada por Jaime Marqués. Sutrà 1964, p. 43. Sin embargo, el erudito creyó que ésta hacía referencia a Ramon Solà I, cuando en realidad corresponde a Ramon Solà II. Recientemente, Joan Valero ha insistido en la posibilidad de que la referencia aluda al díptico de la Anunciación de la Catedral de Girona, con lo cual estaríamos ante una obra documentada de este pintor. Valero 2001, p. 228, n.º 27; Valero 2008, p. 66. Lo recogen Molina 2006b, p. 40; Molina 2008b, pp. 55-56.



12. Anónimo, Cataluña
Bautismo de Cristo. San Juan Evangelista en Patmos, c. 1450-1460
Temple sobre tabla. 117,8 x 122,9 cm
Yale University Art Gallery. Donación de Richard M. Hurd, B.A., 1888
N.º inv. 1928.159

Ahora bien, pese a los contactos esgrimidos, las divergencias existentes entre el Calvario de Bilbao y las obras del actual catálogo del Maestro de Girona me inclinan, por el momento, a creerlas realizadas por dos artífices distintos, aunque de algún modo vinculados entre sí⁵³. El cambio de canon y, en general, de concepto pictórico que se advierte entre nuestro Calvario y el del Tesoro de la Catedral de Girona puede ser sintomático en este sentido, y puede extrapolarse a buena parte de la producción de este artífice. Los personajes de la tabla bilbaína tienden a los perfiles caligráficos y están dotados de menor rotundidad y aplomo que las figuras escultóricas y de líneas recortadas habituales del Maestro de Girona. Además, éstos se desenvuelven en un paisaje abierto que poco tiene que ver con los del Calvario de Girona o con el que corona el *Retablo de San Quirce*. Y mucho menos todavía con el paisaje panorámico que se vislumbra por los

53 Cfr. Galilea 1995b.

ventanales de la Anunciación del Maestro de Girona, una de sus producciones de mayor gusto flamenco. Tampoco en nuestra pieza advertimos la propensión de este maestro (y del Maestro de Cruïlles) por aderezar los nimbos y determinados objetos mediante relieves de yeso.

De hecho, el paisaje, las figuras y sus pliegues, así como otros elementos ornamentales, entre ellos los nimbos, en general nos sitúan, a mi parecer y con la cautela requerida, en un estadio pictórico anterior al representado por el núcleo de la producción del Maestro de Girona o, como mínimo, con una vinculación mayor a las pautas artísticas en boga en la Cataluña de mediados del cuatrocientos⁵⁴. Sin abandonar Girona, diríamos que algunas de estas soluciones planteadas en el Calvario se acercan más al momento pictórico que representan, por ejemplo, las dos tablas conservadas del *Retablo de San Miguel* de Castelló d'Empúries (Museu d'Art de Girona, MDG312), realizado en la década de 1440⁵⁵.

Más allá de los contactos formales y estilísticos advertidos con la pintura gerundense, hay que poner de relieve, por otro lado, las concomitancias existentes entre el Calvario y las partes conservadas de un *Retablo de los Santos Juanes* de procedencia desconocida que, por lo que yo sé, no han sido indicadas hasta la fecha. Tal vinculación ha sido posible gracias a una anotación manuscrita en el reverso de una de las fichas del Calvario de la fototeca del Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona, en la cual se hace alusión a un «retablo de los santos Juanes de Yale». Dicha información debe de referirse a los dos compartimentos con el *Bautismo de Cristo* y *San Juan Evangelista en Patmos* que se conservan en la Yale University Art Gallery [fig. 12], donde, según la documentación del museo, ingresaron por donación de Richard M. Hurd, Bachelor of Arts, en 1888⁵⁶.

Antes de pasar a desglosar los elementos convergentes entre el Calvario de Bilbao y estos compartimentos del museo americano, sin embargo, debo señalar que todavía existen otros dos compartimentos que debieron de formar parte, en mi opinión, del mismo conjunto de los Santos Juanes al que, en origen, pertenecieron los de Yale. Me estoy refiriendo a dos tablas del Suermondt Ludwig Museum de Aquisgrán donde se representan las escenas de la *Decapitación de San Juan Bautista* y *Banquete de Herodes* y *San Juan Evangelista con la copa envenenada* [figs. 13 y 14], las cuales en los últimos años han sido estudiadas por Francesc Ruiz en relación a la pintura cuatrocentista gerundense. Por un lado este autor ha señalado una cultura figurativa común a estas tablas y dos compartimentos dedicados al Evangelista que, procedentes de Puigcerdà, se conservan en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (n.ºs inv. 15794 y 24077)⁵⁷. Por otro lado, ha remarcado posibles puntos de contacto tanto con la pintura del Maestro de Girona, identificado con Ramon Solà II, como con la pintura barcelonesa de mediados del siglo XV. Por todo ello, Ruiz las ha atribuido hipotéticamente al taller de Miquel Rovira y Ramon Solà I, y las ha relacionado con el *Retablo de los Santos Juanes* de Foixà⁵⁸, aludido más arriba. No disponemos por ahora, sin embargo, de suficientes argumentos que permitan validar o refutar tales hipótesis, altamente atractivas.

54 Cfr. Galilea 1993, t. I, p. 376; Galilea 1995b, p. 260.

55 Sobre la obra, consúltese Cornudella 2012, que remite a la bibliografía anterior de la pieza.

56 Ambos compartimentos se publican en Company 1990, p. 98, fig. 47, como parte de una predela donde conviven la influencia del pintor Valentí Montoliu, por un lado, y la de Jacomart y Joan Reixach, por otro.

57 Estas dos tablas han sido asignadas al Segundo Maestro de Puigcerdà, identificado hipotéticamente con el pintor Pere Escaparra. Véase Ruiz 2005a, pp. 298-299. Por otra parte, el autor de estas piezas ha sido rebautizado como Maestro de Aiguatèbia por Rafael Cornudella, a partir de la atribución al mismo artífice de una tabla de la Virgen con el Niño de esta localidad del Conflent, en la Cataluña francesa. Macías/Favà/Cornudella 2011, p. 112.

58 Ruiz 1999, p. 128, cat. 33; Ruiz 2003a, pp. 104 y 106, cat. 42; Ruiz 2005c, p. 285.



13. Anónimo, Cataluña
Decapitación de San Juan Bautista y Banquete de Herodes,
 c. 1450-1460
 Técnica mixta sobre tabla. 102,5 x 53 cm
 Suermondt Ludwig Museum, Aquisgrán, Alemania
 (imagen anterior a la restauración)



14. Anónimo, Cataluña
San Juan Evangelista y la copa envenenada,
 c. 1450-1460
 Técnica mixta sobre tabla. 104 x 51 cm
 Suermondt Ludwig Museum, Aquisgrán, Alemania
 (imagen anterior a la restauración)

Según la información facilitada por el Stichting Restauratie Atelier Limburg de Maastricht (Países Bajos), donde se está llevando a cabo una intervención de conservación-restauración de la tabla de *San Juan Evangelista con la copa envenenada*, el soporte de esta pieza mide 104 x 51 centímetros y su capa pictórica 81,5 x 46,5 centímetros. Y las dimensiones de la capa pictórica de la tabla de *Decapitación de San Juan Bautista*, que fue restaurada anteriormente en la misma institución y que en la actualidad no conserva su soporte original, son de 80 x 45 centímetros⁵⁹. Estas medidas son, pues, del todo consonantes con las del conjunto de los dos compartimentos de Yale, que según información del museo son de 117,8 x 122,9 centímetros, es decir, aproximadamente sobre los 61 centímetros de anchura cada uno con anexos.

La complementariedad iconográfica y de proporciones que se da entre las tablas de Yale y Aquisgrán se ve reforzada por la compatibilidad de los elementos de talla que han pervivido y por la sintonía entre otros

⁵⁹ Debo agradecer a Kate Seymour, jefa del Departamento de Educación del Stichting Restauratie Atelier Limburg de Maastricht, y a su equipo, formado por Marya Albrecht, Melissa Daugherty y Lieve d'Hont, el haberme facilitado las imágenes de las obras, previas a su restauración, y las dimensiones de las tablas.

aspectos morfológicos de las pinturas, como los relieves de yeso dorados de los fondos o los nimbos de los personajes. A todo ello cabe sumar, finalmente, la identidad estilística perceptible entre los cuatro compartimentos. La concepción de los interiores y los exteriores es pareja, y el canon de las figuras representadas en todas ellas muestra una identidad meridiana que, entre otras muchas, se concreta en personajes tan próximos como los dos Santos Juanes Evangelistas que protagonizan las dos escenas a él dedicadas, o entre la faz de Domiciano y las caras del Bautista, por mencionar algunos ejemplos.

Por todo ello creo que se puede proponer que los compartimentos de Yale, hoy unidos, en origen debían constituir los compartimentos superiores de las calles laterales de este retablo dedicado a los Santos Juanes. A la izquierda del cuerpo central, el *Bautismo de Cristo* abriría el ciclo del Bautista y en un piso inferior se hallaría la tabla de la *Decapitación de San Juan Bautista y Banquete de Herodes* de Aquisgrán. Haciendo *pendant*, en la parte derecha del conjunto hallaríamos los compartimentos protagonizados por el Evangelista, es decir, las tablas de *San Juan Evangelista en Patmos* y *San Juan Evangelista con la copa envenenada*.

Si ahora volvemos nuestra atención hacia el Calvario de Bilbao, rápidamente nos daremos cuenta de los vínculos estructurales que mantiene con las cuatro tablas conocidas de este *Retablo de los Santos Juanes*. Los elementos de talla de nuevo encajan, hasta el punto de que los cinco compartimentos muestran un detalle tan singular como las pequeñas hojas lanceoladas que decoran los extremos inferiores de los arcos conopiales que enmarcan las escenas. Y lo mismo puede decirse de la decoración a base de relieve de yeso de los campos de cada uno de los compartimentos o de los nimbos de los personajes, que combinan un núcleo con motivos vegetales diseñados a punzón rodeado por dos cenefas: la interna con decoración punzonada y la externa con ornatos perlados sobre borde negro. La misma identidad se hace extensible a la forma de concebir los nimbos crucíferos. Finalmente, cabe destacar la conformidad que existe entre la decoración vegetal de los campos situados encima de los arcos conopiales de todos los compartimentos cimeros, a saber, los de las tablas de Yale y Bilbao.

Debo confesar que la idea de que en origen el Calvario de Bilbao hubiese pertenecido al *Retablo de los Santos Juanes* conocido por los compartimentos de Yale y Aquisgrán es ciertamente atractiva, máxime teniendo en cuenta que hasta el momento el Calvario ha sido concebido como el único vestigio superviviente de un retablo desconocido. Las conexiones estructurales expuestas lo hacen posible, y lo mismo sucede si tenemos en cuenta que la altura de la superficie con decoración vegetal que rodea los florones en el Calvario debe de ser semejante a la de las tablas laterales superiores; y que su anchura (83,5 centímetros) es prácticamente el doble respecto a la capa pictórica de sus colaterales.

Sin embargo, la identidad estilística defendida entre las tablas laterales de este *Retablo de San Juan Bautista y San Juan Evangelista* no me parece tan evidente cuando de lo que se trata es de afrontar su comparación con la obra bilbaína. Es cierto que determinados elementos guardan cierta coherencia entre sí. Entre ellos, los indumentos y su decoración, la concepción de los pliegues o del paisaje. Confróntense en este sentido, por ejemplo, las formas que adopta la capa del Evangelista al tocar el suelo en las figuras sentadas en el Gólgota y en Patmos, o el paisaje de la Crucifixión y el del Bautismo de Cristo. Ahora bien, entre otras cosas, los rostros de los personajes se me antojan diferentes y las figuras de los compartimentos laterales denotan una mayor plasticidad y unos perfiles claramente más fluidos. Estas y otras diferencias me conducen a abogar cautelosamente en favor de la participación en el Calvario de un pintor distinto del autor, ciertamente notable, de los compartimentos hagiográficos comentados, por bien que mantengan ciertos puntos de contacto. De hecho, la observación de las cinco tablas nos conduce, aparentemente, hacia referentes pictóricos diferenciados.

Simplificando quizá en exceso, el Calvario de Bilbao remite, tal y como he intentado desglosar más arriba, a la corriente de la pintura gerundense representada por el Maestro de Girona, quizá a un estadio previo al de las obras preservadas en el Tesoro catedralicio de esta ciudad. En cambio, las cuatro tablas de los Santos Juanes parecen impregnadas, en general, de un mayor conocimiento de los nuevos modos del realismo flamenco y parecen entroncar más nítidamente con el medio artístico barcelonés y valenciano de mediados del siglo XV, y en especial con el universo figurativo del valenciano Lluís Dalmau (activo en Valencia y Barcelona entre 1428 y 1461) y su entorno. Aunque no puedo extenderme sobre este extremo, los ángeles a la orilla del Jordán de la tabla del *Bautismo de Cristo* de Yale aparentemente hallan acomodo al abrigo de los ángeles cantores de la superba *Mare de Déu dels Consellers* (Museu Nacional d'Art de Catalunya, n.º inv. 15938), a la vez que, por ejemplo, la escena del *Milagro de San Juan Evangelista con la copa envenenada* de Aquisgrán se aclimata al marco pictórico definido por composiciones como la tabla de la *Decapitación de San Baudelio*, del retablo mayor de la iglesia parroquial de Sant Boi de Llobregat (colección particular), realizada por Dalmau en 1448; o una tabla donde se muestra un santo diácono delante de un juez, emparentada también con la producción de este maestro y datada a mediados del siglo XV⁶⁰.

Qué duda cabe de que futuras contribuciones esclarecerán si la tabla del Calvario fue en realidad parte del *Retablo de los Santos Juanes*, hecho que aparentemente podría evidenciar la participación de dos pintores distintos en un mismo conjunto, o si, por el contrario, el Calvario, por un lado, y las tablas del retablo conservadas en Alemania y Estados Unidos, por otro, formaron parte, en origen, de dos obras distintas, realizadas por dos pintores diferentes pese a que muestren cierto parentesco, sobre todo en lo formal y estructural. Del mismo modo, habrá que confiar que el tiempo despeje muchas de las incógnitas que aún hoy, pese a nuestros esfuerzos, enmascaran la verdadera dimensión del espinoso Calvario del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

60 Con respecto a la pintura de Lluís Dalmau y las obras referidas, véanse las últimas aproximaciones de Ruiz 2006 y Ruiz 2007.

BIBLIOGRAFIA

Ainaud 1990

Joan Ainaud de Lasarte. *La pintura catalana : de l'esplendor del gòtic al barroc*. Genève : Albert Skira ; Barcelona : Carroggio, 1990.

Alcoy 1998

Rosa Alcoy. «La pintura gòtica», Xavier Barral (ed.). *Pintura antiga i medieval*. Barcelona : L'Isard, 1998, pp. 136-329 (col. Art de Catalunya/Ars Cataloniae, IX).

Alcoy/Beseran 1993

Rosa Alcoy ; Pere Beseran. «Una proposta de reconstrucció per al retaule huguetià de Pertegàs», *Quaderns de Vilaniu : miscel·lània de l'Alt Camp : butlletí de l'Institut d'Estudis Vallencs*, Valls, n.º 24, nov. 1993, pp. 35-53.

Bassegoda 2013

Bonaventura Bassegoda. «Marian Espinal (1897-1974) : pintor y coleccionista», *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Immaculada Socias Batet ; Dimitra Gkozgekou (coords.). Gijón : Trea, 2013, pp. 53-62.

Berg-Sobré 1989

Judith Berg-Sobré. *Behind the altar table : the development of the painted retable in Spain, 1350-1500*. Columbia : University of Missouri Press, 1989.

Beseran 1993

Pere Beseran i Ramon. «Coronaments del retaule de santa Anna, sant Bartomeu i santa Magdalena», *Jaume Huguet : 500 anys*. [Cat. exp. y jornadas de estudio celebradas en Valls los días 16, 17 y 18 de diciembre de 1992]. Barcelona : Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1993, pp. 182-184.

Boronat 1999

Maria Josep Boronat i Trill. *La política d'adquisicions de la Junta de Museus, 1890-1923*. Barcelona : Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.

Calzada 1978

Josep Calzada y Oliveras. «El desaparegut retaule de Púbol», *Revista de Girona*, Girona, n.º 82, 1978, pp. 63-69.

Company 1990

Ximo Company. *La pintura hispanoflamenca*. València : Edicions Alfons el Magnànim, 1990.

Cornudella 2004

Rafael Cornudella i Carré. «El Mestre de la Llotja de Mar de Perpinyà (àlies Mestre de Canapost; àlies Mestre de la Seu d'Urgell)», *Locus Amoenus*, Bellaterra (Barcelona), n.º 7, 2004, pp. 137-169.

Cornudella 2008

—. *Un mes, una obra : Calvari de l'església de Santa Eulàlia de Cruïlles, Mestre de Cruïlles*. Girona : Museu d'Art de Girona, 2008.

Cornudella 2009

—. «Calvari (segona meitat s. XV) : Mestre de Cruïlles», *MD'A : Butlletí Informatiu del Museu d'Art de Girona*, Girona, n.º 71, 2009, pp. 10-15.

Cornudella 2012

—. «Joan Antigó, Honorat Borrassà i taller. Taules del Retaule de sant Miquel», Rafael Cornudella (dir.). *Catalunya 1400 : el Gòtic Internacional*. Guadaira Macías ; Cèsar Favà (col.). [Cat. exp.]. Barcelona : Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2012, pp. 228-231.

Dalmases/José i Pitarch 1984

Núria de Dalmases ; Antoni José i Pitarch. *L'art gòtic, s. XIV-XV*. Barcelona : Edicions 62, 1984. (Història de l'Art Català, vol. III).

Durliat 1954

Marcel Durliat. *Arts anciens du Roussillon*. Perpignan : Conseil Général des Pyrénées Orientales, 1954.

Enciclopedia universal... 1924

Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana, t. XXV. Barcelona : Hijos de J. Espasa, 1924.

Font 1952

Lamberto Font, Pbro. *Gerona, la catedral y el museo diocesano : estudio descriptivo, repertorio iconográfico, índice explicativo de las ilustraciones*. Gerona : Carlomagno, 1952.

Freixas 1972

Pere Freixas i Camps. «Antoni Canet, maestro mayor de la Seo de Gerona, 1417-1426», *Revista de Girona*, Girona, n.º 60, 1972, pp. 50-60.

Freixas 1983

—. *L'art gòtic a Girona : segles XIII-XV*. Girona : Institut d'Estudis Catalans, 1983.

Freixas 1984

—. «El retaule gòtic de Cassà de la Selva», *Quaderns de la Selva*, Santa Coloma de Farners (Girona), n.º 1, 1984, pp. 81-86.

Freixas 1986

—. «Ramon Solà. Cat. 92 : Ramon Solà I : La Crucifixió», *Thesaurus. Estudis : l'art als bisbats de Catalunya 1000-1800*. Barcelona : Fundació Caixa de Pensions, 1986, pp. 164-165.

Freixas 1997

—. «Ramon Solà II : Santiago el Mayor», *Cathalonia : arte gòtico en los siglos XIV-XV* [Cat. exp., Madrid, Museo del Prado]. Madrid : Ministerio de Educación y Cultura, 1997, pp. 202-205.

Freixas 2003

—. «L'escola de Girona a l'època del retaule de Púbol : Joan Antigó i Honorat Borrassà», Joan Molina Figueras (ed.). *Bernat Martorell i la tardor del gòtic català : el context artístic del retaule de Púbol*. [Cat. exp.]. Girona : Museu d'Art de Girona, 2003, pp. 63-77.

Freixas 2006

—. «Miquel Torell, el Mestre d'Olot», Antoni Pladevall i Font (dir.). *L'art gòtic a Catalunya. Pintura III : darreres manifestacions*. Joan Sureda i Pons (ed.). Barcelona : Enciclopèdia Catalana, 2006, pp. 198-199.

Galilea 1993

Ana María Galilea Antón. *Catalogación y estudio de los fondos de pintura española del Museo de Bellas Artes de Bilbao del siglo XIII al XVIII (de 1270 a 1700)*. [Tesis doctoral]. Zaragoza : Universidad, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte, 1993.

Galilea 1995a

—. «La colección de pintura española anterior a 1700 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao», *Urtekaria 1994 : asterlanak, albistak = Anuario 1994 : estudios, crónicas*, Bilbao, 1995, pp. 7-42.

Galilea 1995b

—. *La pintura gòtica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao : catàlogo*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilboko Arte Ederretako Museoa, 1995.

Gómez Frechina 2001

José Gómez Frechina. «Calvario : Joan Reixach», Fernando Benito Doménech ; José Gómez Frechina (dirs.). *La clave flamenca en los primitivos valencianos*. [Cat. exp., Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia]. Valencia : Generalitat Valenciana, 2001, pp. 258-261.

Gudiol 1955

Josep Gudiol Ricart. *Ars Hispaniae, IX : pintura gòtica*. Madrid : Plus Ultra, 1955.

Gudiol/Ainaud 1948

Josep Gudiol Ricart ; Joan Ainaud de Lasarte. *Huguet*. Barcelona : Instituto Amatller de Arte Hispánico, 1948.

Gudiol/Alcolea 1986

Josep Gudiol ; Santiago Alcolea i Blanch. *Pintura gòtica catalana*. Barcelona : Polígrafa, 1986.

Homenaje al ateneísta... 2005

El homenaje al ateneísta Don José Gestoso Pérez. Sevilla : Ateneo de Sevilla, 2005.

Jiménez 2001

Àngel Jiménez Navarro. «Joan Antigó i Ramon Solà, artistes pintors de Girona, treballaren en el retaule de l'altar major de l'església del monestir de la vila (s. XV)», *L'Arjau : informatiu de l'Arxiu i Museu de Sant Feliu de Guíxols*, Sant Feliu de Guíxols (Girona), n.º 41, 2001, pp. 12-14.

Lacarra 1993

M. Carmen Lacarra Ducay. «Els pintors de l'arquebisbe Dalmau de Mur (1431-1456) en terres d'Aragó», *Jaume Huguet : 500 anys*. [Cat. exp. y jornadas de estudio celebradas en Valls los días 16, 17 y 18 de diciembre de 1992]. Barcelona : Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1993, pp. 86-97.

Lasterra 1969

Crisanto de Lasterra. *Museo de Bellas Artes de Bilbao : catálogo descriptivo : sección de arte antiguo*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1969.

Macías/Cornudella 2011

Guadaira Macías ; Rafael Cornudella. «La pintura després de Jan van Eyck», *El Gòtic en las colecciones del MNAC*. Barcelona : Museu Nacional d'Art de Catalunya : Lunwerg, 2011, pp. 119-165.

Macías/Favà/Cornudella 2011

Guadaira Macías ; Cèsar Favà ; Rafael Cornudella. «La pintura del gòtic internacional», *El Gòtic en las colecciones del MNAC*. Barcelona : Museu Nacional d'Art de Catalunya : Lunwerg, 2011, pp. 69-117.

Molina 1991

Joan Molina i Figueras. «Pedro de Portugal y la promoción de las formas artísticas en Barcelona (1464-1466)», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, Zaragoza, n.º XLIII, 1991, pp. 61-80.

Molina 1994

—. «Relacions i intercanvis artístics entre Girona y el Rosselló a la segona meitat del segle XV», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, Girona, vol. XXXIII, 1994, pp. 481-515.

Molina 2006a

—. «Al voltant de Jaume Huguet», Antoni Pladevall i Font (dir.). Joan Sureda i Pons (ed.). *L'art gòtic a Catalunya. Pintura III : darreres manifestacions*. Barcelona : Enciclopèdia Catalana, 2006, pp. 122-146.

Molina 2006b

—. «La catedral del canonge i Bisbe Joan Margarit (1434-1484)», *El bisbe Margarit i la seva època*. [Cat. exp., Girona, Fontana d'Or]. Girona : Fundació Caixa Girona, 2006, pp. 29-43.

Molina 2008b

—. «L'horitzó estètic d'un humanista català : Joan Margarit i el triomf dels models septentrionals a la Girona del Quatre-cents», Mariàngela Vilallonga ; Eulàlia Miralles ; David Prats (eds.). *El cardenal Margarit i l'Europa quatrecentista : Actes del Simposi Internacional, Universitat de Girona, 14-17 de novembre de 2006*. Roma : L'«Erma» di Bretschneider, 2008, pp. 35-60.

Palol 1955

Pere de Palol. *Gerona monumental*. Madrid : Plus Ultra, 1955.

Pérez Sánchez 1995

Alfonso Emilio Pérez Sánchez. «Jaime Huguet : Virgen con el Niño», *Colección Pedro Masaveu : cincuenta obras*. [Cat. exp., Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias]. Oviedo : Principado de Asturias, Consejería de Educación, Cultura, Deportes y Juventud, 1995, pp. 18-19.

Pérez Sánchez 1999

—. «Jaime Huguet : Virgen con el Niño», *Colección Pedro Masaveu : pinturas sobre tabla (ss. XV-XVI)*. [Cat. exp.]. Oviedo : Principado de Asturias, Consejería de Cultura : Museo de Bellas Artes de Asturias, 1999, pp. 26-27.

Post 1938

Chandler R. Post. *A history of Spanish painting, vol. VII : the Catalan School in the late middle ages*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1938.

Prats 1994

Lluís Prats. «El sepulcro de Bernat de Pau, obispo de Girona (1436-1457)», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, Girona, vol. XXXIII, 1994, pp. 453-479.

Pujol 1988-1989

Miquel Pujol i Canelles. «El retaule de Sant Miquel de Castelló d'Empúries : descoberta la identitat dels seus autors», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, Girona, vol. XXX, 1988-1989, pp. 233-259.

Pujol 1994

—. «El retaule de Sant Miquel de Castelló d'Empúries i la seva circumstància sociocultural», *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, Figueres, n.º 27, 1994, pp. 45-79.

Pujol 2004

—. *Pintors i retaules dels segles XIV i XV a l'Empordà*. Figueres : Institut d'Estudis Empordanesos : Diputació de Girona, Patronat Francesc Eiximenis, 2004.

Pujol 2005

—. «Els pintors de l'Empordà», Antoni Pladevall i Font (dir.). *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II : el corrent internacional*. Francesc Ruiz i Quesada (ed.). Barcelona : Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 286-289.

Rodríguez Bernal 1994

Eduardo Rodríguez Bernal. *Historia de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929*. Sevilla : Servio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1994.

Rodríguez Bernal 2006

—. *Historia de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla*. Sevilla : Instituto de la Cultura y las Artes, 2006.

Ruiz 1999

Francesc Ruiz i Quesada. «Maestro di Puigcerdà : il sogno di san Giovanni Evangelista nell'isola di Patmo», Maria Rosa Manote i Clivilles (dir.). *Bagliori del Medioevo : arte romanica e gotica dal Museu Nacional d'Art de Catalunya*. [Cat. exp., Roma, Palazzo Ruspoli]. [Milano] : Leonardo Arte, 1999, pp. 128-129.

Ruiz 2000

—. «El retaule de sant Agustí de Jaume Huguet : un referent singular en l'art pictòric català del darrer quatre-cents», *Quaderns de Vilaniu : miscel·lània de l'Alt Camp : Butlletí de l'Institut d'Estudis Vallencs*, Valls, n.º 37, 2000, pp. 3-40.

Ruiz 2003a

—. «A l'entorn d'un patrimoni dispers i perdut : els obradors pictòrics gironins del darrer gòtic», Joan Molina Figueras (ed.). *Bernat Martorell i la tardor del gòtic català : el context artístic del retaule de Púbol*. [Cat. exp.]. Girona : Museu d'Art de Girona, 2003, pp. 95-108.

Ruiz 2003b

—. «Antoine de Lonhy : retaule de la Mare de Déu, sant Agustí i sant Nicolau de Tolentino», *La pintura gòtica hispanoflamenca : Bartolomé Bermejo i la seva època*. [Cat. exp.]. Barcelona : Museu Nacional d'Art de Catalunya ; Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, pp. 328-333.

Ruiz 2003c

—. «Dalmau, Huguet i Bermejo, tres grans mestres que il·luminen el darrer gòtic català», *La pintura gòtica hispanoflamenca : Bartolomé Bermejo i la seva època*. [Cat. exp.]. Barcelona : Museu Nacional d'Art de Catalunya ; Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, pp. 49-61.

Ruiz 2005a

—. «Pere Escaparra i el Segon Mestre de Puigcerdà», Antoni Pladevall i Font (dir.). *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II : el corrent internacional*. Francesc Ruiz i Quesada (ed.). Barcelona : Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 298-299.

Ruiz 2005b

—. «Pere Rovira i algunes obres de la Catalunya Nord», Antoni Pladevall i Font (dir.). *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II : el corrent internacional*. Francesc Ruiz i Quesada (ed.). Barcelona : Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 265-267.

Ruiz 2005c

—. «Ramon Solà I», Antoni Pladevall i Font (dir.). *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II : el corrent internacional*. Francesc Ruiz i Quesada (ed.). Barcelona : Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 282-285.

Ruiz 2006

—. «Lluís Dalmau», Antoni Pladevall i Font (dir.). *L'art gòtic a Catalunya. Pintura III : darreres manifestacions*. Joan Sureda i Pons (ed.). Barcelona : Enciclopèdia Catalana, 2006, pp. 51-66.

Ruiz 2007

—. «Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña», Maria del Carmen Lacarra Ducay (coord.). *La pintura gòtica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*. Zaragoza : Institución «Fernando el Católico», 2007, pp. 243-297.

Sala 1987

Carme Sala i Giralt. *L'Art religiós a la comarca de la Garrotxa : el pre-renaixement, el renaixement, el barroc i el trànsit d'una tendència a l'altra (seg. XV a XVII)*. Olot : [s.n.] (Alzamora Artgràfica), 1987.

Silva 1988

Pilar Silva Maroto. «Jaime Huguet : Virgen con el Niño», *Obras Maestras de la Colección Masaveu*. [Cat. exp., Palacio de Villahermosa]. Madrid : Ministerio de Cultura, 1988, pp. 25-27.

Socias 2010

Inmaculada Socias Batet. *La correspondencia entre Isidre Bonsoms Sicart y Archer Milton Huntington : el coleccionismo de libros antiguos y objetos de arte*. Barcelona : Reial Acadèmia de Bones Lletres : Associació de Bibliòfils de Barcelona, 2010.

Sutrà 1954

Joan Sutrà Viñas. «Las tablas de la Anunciación de las Salas Capitulares de Girona», *Vida parroquial*, Figueres, n.º 844, 24 de diciembre de 1954, s.p.

Sutrà 1964

—. «El 'Maestro de Gerona', Ramón Solà (?)», *Revista de Girona*, Girona, n.º 28, 1964, pp. 39-43.

Sutrà 1971

—. «Contribución al estudio de los tesoros artísticos del Bajo Ampurdán», *Revista de Girona*, Girona, n.º 57, 1971, pp. 32-34.

Valero 2001

Joan Valero Molina. «L'etapa gironina de l'escultor Pere de Santjoan», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, Girona, vol. XLII, 2001, pp. 221-236.

Valero 2008

—. «El pintor gironí Ramon Solà II i un retaule dedicat a santa Cristina per a Lloret», *Quaderns de la Selva*, Santa Coloma de Farners (Girona), n.º 20, 2008, pp. 61-72.

Victor 1997

Sandrine Victor. «La cathédrale de Gérone durant la maîtrise d'oeuvre de maître Julia 1479-1490», *Lambard : estudis d'art medieval*, Barcelona, n.º 10, 1997, pp. 169-196.