

JAIME EGUIGUREN

ART & ANTIQUES

Ramón Solà II

(doc. 1431-1484)

**CRISTO VARÓN DE
DOLORES, LA VIRGEN Y
SAN JUAN EVANGELISTA**



Ramón Solà II

(doc. 1431-1484)

Cristo Varón de Dolores, la Virgen y San Juan Evangelista

Girona, hacia 1450-1475

Pintura al temple sobre tabla

57 x 59 cm

Procedencia: Barcelona, colección particular.

Bibliografía: VELASCO 2020, p25, Fig. 2. 'Catàleg de pintura antiga', Museu del Cau Ferrat. (reproducido)

DESCRIPCIÓN E ICONOGRAFÍA

La tabla muestra una representación del *Christus Patiens* que emerge de su sepulcro, flanqueado a izquierda y derecha por la Virgen y San Juan Evangelista (**Fig. 1**). Cristo aparece en el centro de la composición, con los brazos cruzados y la cabeza ladeada hacia su derecha (**Fig. 2**). Viste únicamente un *perizonium* de abundantes pliegues paralelos. Presenta evidentes muestras del martirio sufrido durante la Pasión, explicitadas en la sangre que surge de las llagas de sus manos y, sobre todo, de la del costado (**Fig. 3**). Su cuerpo es robusto y rotundo, con una amplia caja torácica en la que se marcan expresivamente las costillas. Luce en la cabeza la corona de espinas, que le ha provocado heridas de la que brotan algunas gotas de sangre que apreciamos en su frente y rostro. Presenta también un nimbo de rayos realizado con la técnica del pastillaje de yeso dorado. Su cabellera es larga y lacia, y le cae por los hombros y la espalda. En cuanto al rostro, es el de un muerto. Muestra los ojos cerrados y algunas arrugas que refuerzan su expresividad. Las cejas son finas y delicadas, trazadas con dos simples líneas marrones. Los pómulos son prominentes y permiten intuir la estructura ósea, que recubre una barba no demasiado espesa y bien recortada. La boca, ligeramente entreabierta, no deja ver los dientes.

Fig. 1: Ramón Solà II, *Cristo Varón de Dolores, la Virgen y San Juan Evangelista*. Colección Jaime Eguiguren Art & Antiques.



JAIME EGUIGUREN

ART & ANTIQUES

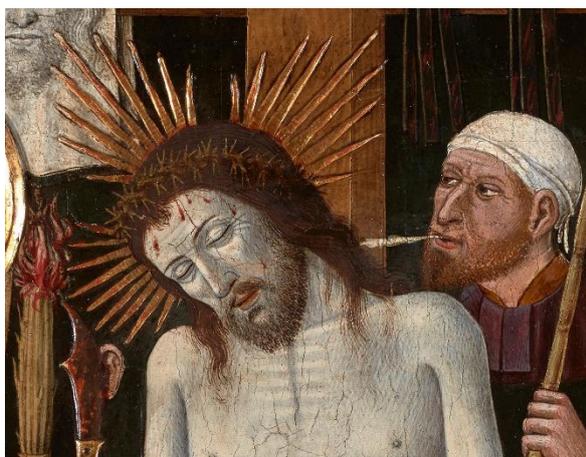


Fig. 2: Ramón Solà II. *Cristo Varón de Dolores, la Virgen y San Juan Evangelista* (detalle). Colección Jaime Eguiguren Art & Antiques.



Fig. 3: Ramón Solà II. *Cristo Varón de Dolores, la Virgen y San Juan Evangelista* (detalle). Colección Jaime Eguiguren Art & Antiques.

Justo a su derecha hallamos a la Virgen Dolorosa, que junta las manos en señal de oración. Luce una toca de viuda blanca y viste una túnica roja de generosos pliegues verticales. El manto, que presenta un ribete punteado, es azul en su parte externa y anaranjado por el interior. Le cubre todo el cuerpo, incluida la cabeza, y genera largos y tubulares pliegues similares a los de la túnica. El rostro de María es delicado y muestra una apesadumbrada expresión que se refuerza al dirigir Ella la mirada hacia el suelo (Fig. 4). Sus ojos marrones están entreabiertos y mantiene sus carnosos labios sellados. Las mejillas son sonrosadas y apreciamos en ellas los habituales trazos grisáceos de la pintura al temple. Detrás de la cabeza luce un nimbo dorado circular realizado en estuco dorado en relieve. Está integrado por diversas circunferencias y en su interior muestra un motivo vegetal de hojas lobuladas y carnosas rodeadas de un profuso punzonado.



Fig. 4: Ramón Solà II. *Cristo Varón de Dolores, la Virgen y San Juan Evangelista* (detalle). Colección Jaime Eguiguren Art & Antiques.

JAIME EGUIGUREN

ART & ANTIQUES

En cuanto a san Juan Evangelista, aparece a la izquierda de Cristo. Viste una túnica marrón y, por encima, un manto rojizo que le cubre el brazo izquierdo, del cual solamente percibimos su presencia debajo del volumen del indumento. Interiormente, la prenda presenta un tono amarillento, al igual que la túnica, según intuimos en la zona del cuello. Su actitud denota tristeza y preocupación, como apreciamos en su expresión y en el gesto de llevarse su mano derecha al rostro, un tanto desencajado, para agarrarse el mentón (Fig. 5). El ceño fruncido, la mirada baja y perdida y la boca entreabierta refuerzan esa imagen de desesperación. Muestra una oreja muy prominente y un alborotado y rizado cabello rubio, de múltiples reflejos. Por detrás de la cabeza, luce un nimbo dorado en relieve similar al de María.



Fig. 5: Ramón Solà II. *Cristo Varón de Dolores, la Virgen y San Juan Evangelista (detalle)*. Colección Jaime Eguiguren Art & Antiques.



Fig. 6: Ramón Solà II. *Cristo Varón de Dolores, la Virgen y San Juan Evangelista (detalle)*. Colección Jaime Eguiguren Art & Antiques.

La tumba es un sarcófago de tono rojizo y apariencia jaspeada que se asemeja al pórfido. Sobre ella descansan algunos de los *Arma Christi*; en concreto, el martillo, un clavo y las tenazas en la parte delantera, y los dados y el acetre del vinagre en la zona trasera. El resto de instrumentos de la Pasión aparecen en la parte posterior, alrededor de la cruz del martirio, que aparece rematada por el *titulus* "INRI" (Ihesus Nazarenus Rex Iudeorum). Insertados en el brazo superior de la cruz advertimos los dos clavos con que se sujetaron las manos del Hijo de Dios, aún ensangrentados. Sobre el mismo travesaño se apoyan la escalera, el delicado paño de la Verónica realizado en grisalla (Fig. 6) y los látigos de la

flagelación. A la izquierda aparece la lanza de Longinos, mientras que en la zona central vemos unas cañas, una de las antorchas que guiaron a los centuriones hasta el huerto de Getsemaní y la oreja de Malco, acompañada del cuchillo que san Pedro empleó para cortársela al personaje. Llama especialmente la atención el sayón o judío, de rostro pseudogrotesco y prominente nariz, que sostiene una caña. Sorprendentemente, escupe a Cristo, un detalle que no es ni mucho menos habitual en este tipo de representaciones (Fig. 7). Parece que sostiene, además, la bolsa de las treinta monedas de plata que cobró Judas Iscariote. Por encima del nimbo de san Juan asoma una suerte de hacha o pica y un bastón muy largo, seguramente el que se utilizó para acercar la esponja envinagrada a la boca de Jesús. Finalmente, a la derecha del espectador, vemos la columna de la Flagelación, con las cuerdas enroscadas en el fuste, y, encima de ella, el farol con el que Judas alumbró a los centuriones hasta llegar al huerto de Getsemaní.



Fig. 7: Ramón Solà II. Cristo Varón de Dolores, la Virgen y San Juan Evangelista (detalle). Colección Jaime Eguiguren Art & Antiques.

Tanto el formato cuadrado de la tabla como la iconografía confirman que nos encontramos ante el que fue el compartimento central de una predela de retablo. Otro aspecto que lo certifica es la existencia en origen de una crestería dorada en la parte superior, hoy desaparecida, pero de la que se aprecia la impronta en la parte superior. Dicha impronta se detecta por debajo de la policromía oscura que recubre la huella del friso de pequeños arcos semicirculares que remataban la parte baja de dicha mazonería.

JAIME EGUIGUREN

ART & ANTIQUES

Esta policromía se debió aplicar, precisamente, para tamizar cromáticamente el espacio dejado por la desaparición de la crestería, en el marco de una intervención de conservación-restauración efectuada en fecha no reciente.

Desde el punto de vista técnico, en el anverso de la tabla destaca la presencia de dibujo inciso, con el cual el pintor delimitó los principales elementos que conforman la composición. Lo apreciamos claramente en la zona donde se entrecruzan los dos brazos de la cruz, así como en el contorno de los personajes y de algunos de los *Arma Christi*. Si prestamos atención a la parte posterior (**Fig. 8**), vemos que el compartimento se halla integrado por dos tablones de dimensiones similares dispuestos de forma horizontal, tal como era habitual en los compartimentos que integraban las predelas de los retablos. La junta unión de los mismos es “a unión viva” y se reforzó con un tejido que tenía la misión de combatir el denominado “juego de la madera”, expresión con la que se designan los cambios de volumen del material debido a su naturaleza higroscópica. Ello provoca que la madera se hinche y se deshinche en función de las fluctuaciones de humedad en el ambiente. Este tejido, junto a otros elementos que se utilizaban en la preparación de los tableros, servía para minimizar los efectos, que podían acabar generando la aparición de grietas en la superficie pintada.



Fig. 8: Ramón Solà II. *Cristo Varón de Dolores, la Virgen y San Juan Evangelista (parte trasera)*. Colección Jaime Eguiguren Art & Antiques.

JAIME EGUIGUREN

ART & ANTIQUES

Vemos también que en toda la superficie posterior quedan restos de una preparación a base de yeso, cola animal y fibras vegetales, que tenía también la misión de reducir el efecto de los movimientos de la madera. Así, la superficie del reverso se recubrió con una masilla de yeso seguramente aglutinada con cola animal, sobre la cual se empapó la estopa, una fibra de tipo vegetal. El objetivo de su aplicación era el mismo, asegurar la estabilidad de la unión de los tablones durante los procesos de dilatación y contracción de la madera. Fue un sistema muy popular en los obradores pictóricos hispanos de la baja edad media. Finalmente, para reforzar la estructura general del compartimento, el ensamblador o carpintero situó un travesaño vertical, hoy desaparecido, pero del que se aprecia todavía la huella en la zona central. Dicho travesaño se fijó con clavos introducidos por el anverso de la tabla, y se doblaron las puntas una vez traspasaron el barrote por la parte posterior. Al desaparecer el travesaño, los clavos fueron serrados, aunque su presencia todavía se detecta a simple vista.

Iconográficamente, las representaciones del *Vir dolorum* o *Christus Patiens* en el contexto hispano son muy conocidas y acostumbraban a centrar las predelas de los retablos y los sagrarios donde se custodiaban las Sagradas Formas. En consecuencia, las connotaciones eucarísticas de estas *imago pietatis* son muy evidentes, pues la sangre que emana del cuerpo de Cristo se convierte en una exaltación simbólica de la Eucaristía. A su vez, la imagen de Cristo emergiendo de su tumba ensangrentado reforzaba el mensaje de otras escenas como la Crucifixión, el episodio con el que culminaba la historia de la salvación y la redención de los hombres.¹ La conciencia que los promotores tenían sobre el valor eucarístico de este tipo de imágenes del Cristo sangrante aparece reflejada, por ejemplo, en el contrato que el pintor Lluís Borrassà firmó en 1415 para la realización de un retablo destinado a la iglesia de Sant Andreu de Gurb (Barcelona). Se especifica en el documento que el pintor incluiría “prop del tabernacle (...) la image de Jesús tanent un títol en la mà en lo qual aurà escrit «hoc est corpus meum» e ab l’altre mà signant en ves lo tabernacle, e de l’altre part, en la casa prop del tabernacle, farà lo

¹ MOLINA 1999, p. 127.

dit Luys sant Johan Babtiste ab la una mà signant al tabernacle e en l'altre tanent un títol en lo qual aurà escrit «Ecce agnus Dei».²

La muerte de Cristo en el Gólgota se complementaba perfectamente con el espíritu eucarístico o salvífico de imágenes como la que aquí presentamos, acompañado de los instrumentos de la Pasión.³ En los términos que describimos, la redención se materializaba en la sangre que emana de las llagas de Jesús. En ocasiones, la sangre se vierte dentro de un cáliz, poniendo así el énfasis en la relación de esta representación con la Eucaristía.⁴ Eran imágenes con la función de motivar la piedad de los fieles y buscar su implicación emocional, dentro de los parámetros de piedad empática que delimitaba la *devotio moderna*. Se generalizaron en la Corona de Aragón a partir de mediados del XIV y, hacia 1400, en el entorno parisino, apareció una variante de la cual se nutre la que aquí encontramos, la de Cristo sostenido por ángeles.⁵

Una de las cuestiones iconográficas que más llaman la atención en la tabla es la importancia que se ha dado a las *Arma Christi*. Su presencia es habitual en las representaciones del Varón de Dolores, aunque no siempre aparecen con el detallismo y exhaustividad que aquí se han representado.⁶ Entre todas ellas, llama poderosamente la atención la vehemencia y brutalidad del rostro masculino que irrespetuosamente escupe a Cristo. Los Evangelios ofrecen un perfecto soporte textual para este tipo de imágenes, pues Marcos, Mateo y Lucas describen como algunos judíos escupieron a Jesús.⁷ Así pues, la violencia y la brutalidad de los torturadores se pone de manifiesto en

² GINEBRA 2000, pp. 141-171.

³ El Cristo de Dolores suele acompañarse de los *Arma Christi* de la Pasión, y en algunos documentos de la época se hace hincapié en la asociación. Es el caso del contrato que en 1407 firmó Lluís Borrassà para la realización de un retablo para el monasterio de Sant Miquel de Fluvià, donde se le solicitó que en medio del bancal pintase “la Pietat ab les armes de Jhesucrist, so es, la creu, les corregades, la lansa e la esponga” (MADURELL 1950, pp. 164-167, doc. 150). Para la vinculación de estos elementos con las imágenes patéticas de Jesucristo y su culto, véase MÂLE 1908, p. 91 y ss.

⁴ Sobre estas cuestiones, véase VETTER 1963; LA FAVIA 1980; GARCÍA 1997; MACDONALD-RIDDERBOS-SCHLUSEMANN, 1998; MOLINA 2001, pp. 89-105.

⁵ VALERO 2009.

⁶ Sobre los *Arma Christi*, véanse los estudios reunidos en COOPER-DENNY-BROWN 2014.

⁷ “Y algunos comenzaron a escupirle, y a cubrirle el rostro y a darle de puñetazos, y a decirle: Profetiza. Y los alguaciles le daban de bofetadas” (Mc 14: 65). Cfr. Mt 26: 67, Mt 27: 30 y Lc 18: 32.

JAIME EGUIGUREN

ART & ANTIQUES

las fuentes evangélicas, tema sobre el cual abundaron diversas fuentes cristocéntricas posteriores, llegando a equiparar a dichos torturadores con animales.⁸

Es necesario señalar que, aunque se conocen otras representaciones del personaje, como la que vemos en uno de los frescos que Fra Angélico realizó para una de las celdas del Convento de San Marco de Florencia (hacia 1439-1443), la imagen del judío escupiéndole a Cristo no se encuentra entre el repertorio más habitual de instrumentos de la Pasión. Si nos centramos en el caso que nos ocupa, la cabeza del personaje, representada de perfil, nos emplaza claramente ante alguien con connotaciones negativas a quien se ha caracterizado como un judío de prominente nariz. Este carácter negativo se ve reforzado por el pañuelo o bonete que luce en la cabeza, pues la ridiculez en su caracterización remite a la imagen del necio, aquél que no reconoce la palabra del Evangelio y que niega la naturaleza divina del Hijo de Dios.⁹ La imagen, por tanto, trasluce un antisemitismo muy evidente y conecta la representación con el marcado carácter antijudío de buena parte de la sociedad medieval.¹⁰ En suma, detalles como el que acabamos de describir eran el complemento perfecto para una representación piadosa que buscaba conmover a quien rezaba ante ella. El cuerpo maltrecho y ensangrentado de Jesús, o la crueldad y violencia con que fue tratado durante la Pasión, eran acicates para despertar emotividad y empatía en el fiel.¹¹

⁸ MARROW 1977.

⁹ Véase PHILIP 1953, pp. 267-293.

¹⁰ Sobre la imagen del judío escupiéndole a Cristo, véase BALE 2006, pp. 145-168. Sobre la iconografía antisemita en la Corona de Aragón véase, entre otros, RODRÍGUEZ 2008.

¹¹ MARROW 1979.

ATRIBUCIÓN: RAMÓN SOLÀ II, PINTOR DE GIRONA

Sin ningún género de dudas, la tabla debe atribuirse al pintor Ramón Solà II, activo en el área de Girona (Cataluña, España) desde mediados del siglo XV. La comparación de nuestra tabla con otras obras atribuidas al maestro es concluyente. Una representación similar la hallamos en el sagrario de retablo conservado en el Museu del Cau Ferrat de Sitges (Barcelona) (**Fig. 9**),¹² donde vemos un Cristo de configuración anatómica y posición similares, que luce una corona de espinas idéntica y, además, un nimbo de rayos solares realizado con pastillaje de yeso completamente concomitante. Se repiten, incluso, detalles como la disposición de la cruz, la forma en que la sangre brota de sus llagas, o la moldura del sarcófago a la altura de las manos de Jesús. Es también muy parecido el tipo de representación de la Virgen y San Juan que vemos en los compartimentos laterales de dicho sagrario, donde vemos nimbos dorados que han recibido un tratamiento del estuco en relieve completamente análogo.

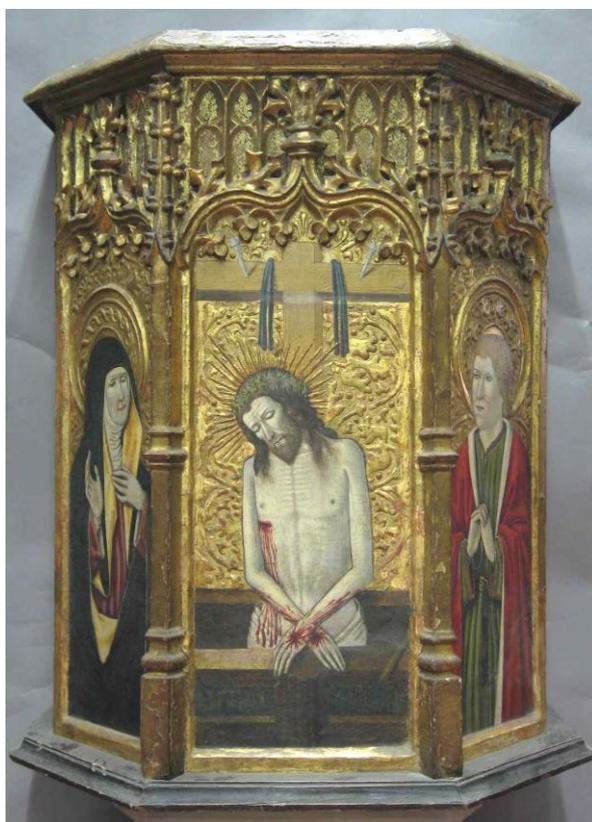


Fig. 9: Ramón Solà II. Sagrario. Museu del Cau Ferrat, Sitges.

¹² GUDIOL-ALCOLEA 1986, p. 182, cat. 510, Fig. 886; VELASCO (en prensa).

JAIME EGUIGUREN

ART & ANTIQUES

Otro paralelo que ayuda a sustentar la atribución de la tabla a Solà es el compartimento central de la predela del retablo de la iglesia parroquial de Púbol (Girona) (**Fig. 10**), dedicado a la Virgen y desaparecido durante la Guerra Civil española,¹³ donde vemos un Cristo absolutamente idéntico al nuestro. Las coincidencias vuelven a darse entre numerosos aspectos como la posición del personaje, el nimbo de rallo dorados, así como el importante protagonismo iconográfico concedido a los instrumentos de la Pasión. El mismo tipo de rostro de Cristo volvemos a encontrar en un *Calvario* conservado en el tesoro de la catedral de Girona (**Fig. 11**), parte integrante de un retablo dedicado a san Benito y santa Escolástica.¹⁴ En ese mismo *Calvario* encontramos otro detalle que ayuda a respaldar la atribución, pues vemos como María junta las manos piadosamente de forma similar a como lo hace en nuestra tabla (**Fig. 12**). Las facciones del rostro del san Juan son también parecidas en ambos casos (**Fig. 13**). Por otro lado, el trabajo de las carnaciones, con las mejillas sonrosadas perfectamente remarcadas, recuerda al que vemos en los dos personajes de la *Anunciación* conservada en el tesoro de la catedral de Girona (**Fig. 14**).¹⁵



Fig. 10: Ramón Solà II. *Cristo Varón de Dolores*. Detalle de la predela del desaparecido retablo de Púbol.

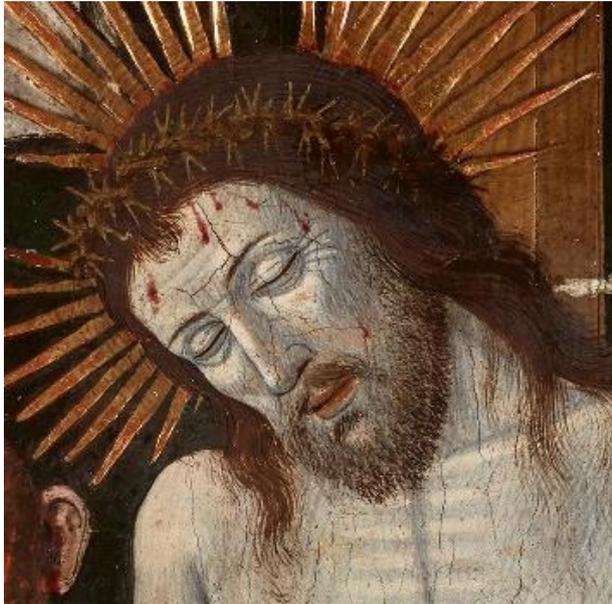
¹³ PUJOL 2004, p. 190.

¹⁴ GUDIOL-ALCOLEA 1986, p. 182, cat. 508, figs. 880-883.

¹⁵ GUDIOL-ALCOLEA 1986, p. 182, cat. 507, figs. 84-85.

JAIME EGUIGUREN

ART & ANTIQUES



Ramón Solà II. *Cristo Varón de Dolores, la Virgen y San Juan Evangelista* (detalle).
Colección Jaime Eguiguren Art & Antiques.



Fig. 11: Ramón Solà II, *Calvario* (detalle)
tesoro de la catedral de Girona.



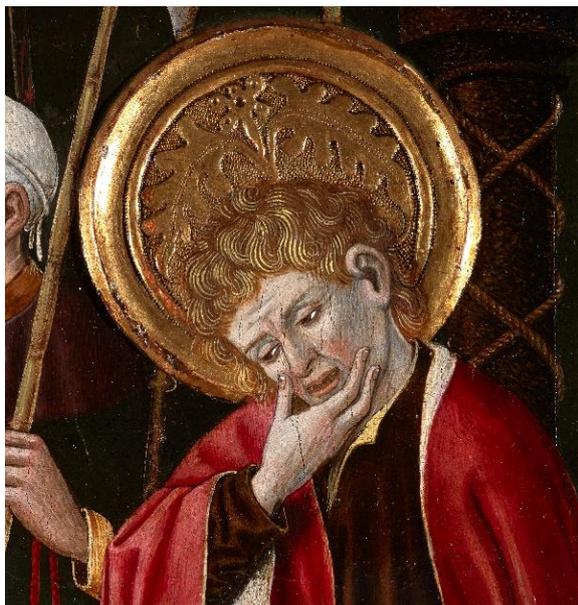
Ramón Solà II. *Cristo Varón de Dolores, la Virgen y San Juan Evangelista* (detalle).
Colección Jaime Eguiguren Art & Antiques.



Fig. 12: Ramón Solà II, *Calvario* (detalle)
tesoro de la catedral de Girona.

JAIME EGUIGUREN

ART & ANTIQUES



Ramón Solà II. *Cristo Varón de Dolores, la Virgen y San Juan Evangelista (detalle)*. Colección Jaime Eguiguren Art & Antiques.



Fig. 13: Ramón Solà II, *Calvario (detalle)* tesoro de la catedral de Girona.



Fig. 14: Ramón Solà II, *Anunciación*. Tesoro de la catedral de Girona.

JAIME EGUIGUREN

ART & ANTIQUES

Es muy peculiar el tratamiento de la zona exterior de los nimbos de los personajes, que coincide plenamente con el que vemos en diferentes obras del pintor. Nos referimos a los dos formas concéntricas más exteriores que se repiten en la mayoría de pinturas de Ramón Solà II, como los citados compartimentos del *Retablo de San Benito y Santa Escolástica* (Fig. 15), así como un conjunto de compartimentos de predela con la representación de diferentes santos, uno de los cuales, el de Santiago, ha sido adquirido en fecha reciente por el Museu d'Art de Girona (Fig. 16). Estos compartimentos pertenecían a la misma predela que el sagrario del Museu del Cau Ferrat y fueron dados a conocer por Chandler R. Post cuando se encontraban repartidos entre una colección particular de Barcelona y el anticuario madrileño Apolinar Sánchez.¹⁶



Fig. 15: Ramón Solà II, *San Benito y Santa Escolástica*.
Tesoro de la catedral de Girona.



Fig. 16: Ramón Solà II, *San Jaime el Mayor*. Museu d'Art, Girona.

En cuanto al pintor, Ramón Solà II es uno de los maestros más representativos del último gótico en la zona de Girona. Se le documenta por primera vez en 1431 recibiendo la tonsura, cuando aún era un niño. Ello ha llevado a pensar que nació poco después de

¹⁶ POST 1938, p. 382, Fig. 137; GUDIOL-ALCOLEA 1986, p. 182, cat. 510, figs. 884-887.

JAIME EGUIGUREN

ART & ANTIQUES

1420.¹⁷ Conocemos bastantes noticias sobre su trayectoria profesional.¹⁸ En un principio aparece vinculado laboralmente a su pare, homónimo y también pintor, con quien debió formarse. La documentación nos ha dejado testimonio de encargos satisfechos en la zona de Girona, ya sea en la capital, trabajando para la catedral y el monasterio de la Mercè; o en localidades como Fornells, Verges, Lloret, Julià y Palafolls. Colaboró con otros pintores, como Miquel Torell, Pere Terri, o Esteve Rovira, que era su cuñado. Su estilo, juntamente con el hecho que su hermano Esteve se incorporase al taller de Jaume Huguet en 1467, han llevado a una parte de la historiografía a defender una posible colaboración de Solà con este último,¹⁹ lo que podría entenderse en el marco de su estancia en Barcelona, donde aparece documentado en 1465 trabajando en la decoración del palacio real, justamente cuando Huguet realizaba el célebre retablo del Condestable conservado en la capilla de Santa Ágata.²⁰

Entre las obras que hasta hace poco se incluían en el catálogo de Ramón Solà II se cuentan aquellas que, desde antiguo, se asociaban al Maestro de Gerona,²¹ aunque analizadas con detenimiento, se observa que responden a la intervención de diversas manos.²² Últimamente, este conjunto de obras ha sido reordenado por Joan Valero, que ha circunscrito a la mano de Ramón Solà II las dos tablas con la representación de la Anunciación conservadas en el tesoro de la catedral de Girona, quizás su única realización documentada (**Fig. 14**);²³ el *Retablo de San Benito y Santa Escolástica*, con su tabla principal (**Fig. 15**) y el *Calvario* (**Fig. 17**) también en el tesoro de la catedral gerundense, y dos compartimentos narrativos en manos privadas; el desaparecido retablo de la iglesia parroquial de Púbol, ya mencionado; el sagrario del Museu del Cau Ferrat (**Fig. 9**) y los cuatro compartimentos de predela que formaban parte del mismo

¹⁷ VALERO 2008, p. 64.

¹⁸ Aparecen recogidas en GUDIOL-ALCOLEA 1986, pp. 181-182; FREIXAS 1983, pp. 182-186; VICTOR 1997, pp. 177-179; FREIXAS 1997, pp. 202-205; FREIXAS 2001, pp. 237-241; VALERO 2008, pp. 61-72.

¹⁹ GUDIOL-ALCOLEA 1986, p. 182; RUIZ 2000, pp. 12-16; RUIZ 2003, pp. 55-56.

²⁰ MOLINA 2006, p. 134; MOLINA 2008, p. 54

²¹ POST 1938, pp. 376-388; GUDIOL-ALCOLEA 1986, pp. 182-183, cat. 507-518.

²² MOLINA 2008, pp. 54-55.

²³ SUTRÀ 1964, p. 43; VALERO 2008, p. 66.

JAIME EGUIGUREN

ART & ANTIQUES

conjunto, igualmente ya citados (**Fig. 16**); y, finalmente, una calle central de retablo con la Virgen y el Niño y el Calvario en el remate, conservada también en el tesoro de catedral de Girona y que se ha convertido en la última obra incorporada al catálogo del artista.²⁴ Valero no incluyó en su catálogo, en cambio, una obra que otros especialistas sí consideran de él, la *Virgen con el Niño* conservada en el Museo de Bellas Artes de Asturias procedente de la colección Masaveu (**Fig. 18**).²⁵



Fig. 17: Ramón Solà II, *Calvario*. Tesoro de la catedral de Girona.



Fig. 18: Ramón Solà II, *Virgen con el Niño*. Museo de Bellas Artes de Asturias.

En los últimos años, la figura del Maestro de Girona, identificado de forma verosímil con Ramón Solà II, ha sido objeto de revisiones y actualizaciones por parte de otros especialistas. A parte de la propuesta de Valero, hemos de mencionar un estudio de Rafael Cornudella acerca del pintor y, también, del Maestro de Cruïlles, una

²⁴ VALERO 2008, p. 66. Cfr. CORNUDELLA 2009, p. 13 y FAVÀ 2014, p. 65, Fig. 11.

²⁵ RUIZ 2000, p. 15; FAVÀ 2014, pp. 65-66, Fig. 12.

JAIME EGUIGUREN

ART & ANTIQUES

personalidad de nueva creación que debe situarse en el entorno directo del anterior.²⁶ Dicho investigador, en paralelo a Valero, ha extirpado del catálogo de Solà —que él continua denominando “Maestro de Girona”— una serie de trabajos que atribuye al Maestro de Cruïlles, con lo que la personalidad de nuestro pintor ha quedado mucho mejor definida. A ello debemos sumar un interesante trabajo de César Favà, en el que se da a conocer una nueva obra de Ramón Solà II, el cuerpo superior de un retablo dedicado a san Quirico, hoy en localización desconocida, del que tenemos constancia de su existencia a través de fotografías antiguas.²⁷ Es especialmente seductor considerar que esta última obra pudiese ser el retablo dedicado a los santos Quirico y Julita que los Solà, padre e hijo, estaban realizando en la localidad de Verges en 1460.²⁸

En cuanto al origen de la tabla que nos ocupa, se desconoce la iglesia de procedencia, pero es evidente que debe tratarse de algún templo del área de Girona. Tampoco es posible asociarla de forma directa a alguno de los conjuntos hoy atribuidos al pintor. En cualquier caso, sus dimensiones mantienen una cierta proporción con los compartimentos del *Retablo de San Benito y Santa Escolástica* (Figs. 15 y 17). La tabla principal de dicho conjunto, conservada en el tesoro de la catedral gerundense, mide 170 x 112 cm, mientras que las medidas del *Calvario* que remataba el retablo son de 111 x 110 cm. Conocemos también las medidas de uno de los dos compartimentos narrativos conocidos del retablo, aquel que muestra a san Benito dirigiendo la construcción de un templo, cuyas dimensiones son 80 x 65 cm.²⁹ Del segundo, el de san Benito destruyendo los ídolos, se ignoran. Aunque no pretendemos establecer una vinculación directa entre la tabla que aquí estudiamos y los compartimentos *Retablo de San Benito y Santa Escolástica*, no debería descartarse la pertenencia de todas ellas a un mismo conjunto, y más teniendo en cuenta que algunas de las tablas que integraron el retablo original pasaron al mercado de arte y se encuentran en manos privadas. En este mismo sentido hay que tener en cuenta la hipótesis apuntada en su momento por Cornudella, que

²⁶ CORNUDELLA 2009, pp. 10-15.

²⁷ FAVÀ 2014: 67-68, Fig. 13.

²⁸ FREIXAS 1983, p. 184 y 206-207, doc. LVI.

²⁹ Las medidas se apuntan en GUDIOL-ALCOLEA 1986, p. 182, cat. 508.

JAIME EGUIGUREN

ART & ANTIQUES

propuso que el sagrario del Museu del Cau Ferrat (**Fig. 9**) y los cuatro compartimentos de predela que formaban conjunto con él (**Fig. 16**), pudiesen integrar la predela del *Retablo de San Benito y Santa Escolástica*, de acuerdo a las similitudes existentes en el trabajo de la mazonería y los dorados.³⁰ Esta opción, naturalmente, descartaría que la tabla que aquí estudiamos hubiese podido formar parte del retablo en cuestión.

Finalmente, otra opción que debe contemplarse sobre la procedencia de nuestra tabla atañe a un conjunto igualmente conservado en la catedral de Girona, la ya mencionada calle central de retablo con la Virgen y el Niño y el Calvario en el remate. Sus dimensiones de 122 x 64 cm muestran un ancho que se asemeja al del *Cristo de Dolores, la Virgen y San Juan Evangelista*, por lo que tampoco debería descartarse que pudiesen haber compartido origen.

Alberto Velasco González

Doctor en Historia del Arte

Universitat de Lleida

Lleida, 5 de febrero de 2020

³⁰ CORNUDELLA 2009, p. 13.

JAIME EGUIGUREN

ART & ANTIQUES



JAIME EGUIGUREN

ART & ANTIQUES

BIBLIOGRAFÍA

- Anthony Bale, *The Jew in the Medieval Book: English Antisemitism, 1350-1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

- Lisa H. Cooper; Andrea Denny-Brown (ed.), *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture. With a Critical Edition of 'O Vernicle'*, New York, Ashgate Publishing, 2014.

- Rafael Cornudella, “Calvari (segona meitat s. XV). Mestre de Cruïlles”, *MD'A: Butlletí Informatiu del Museu d'Art de Girona*, 71, 2009, pp. 10-15.

- Cèsar Favà, “El Calvario cuatrocentista catalán del Museo de Bellas Artes de Bilbao”, *Boletín. Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 8, 2014, pp. 47-83.

- Pere Freixas, *L'art gòtic a Girona*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Institut d'Estudis Gironins, 1983.

- Pere Freixas, “Ramón Solà II. Santiago el Mayor”, en *Cathalonia. Arte gòtico en los siglos XIV-XV*, Madrid, Fundación La Caixa, Ministerio de Educación y Cultura, Museo Nacional d'Art de Catalunya, 1997, pp. 202-205.

- Pere Freixas, “Aportació documental sobre el pintor Ramon Solà I”, *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XLII, 2001, pp. 237-241.

- Rafael García Mahiques, “La iconografía emblemática de la Sangre de Cristo”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXVIII, 1997, pp. 63-106.

- Rafel Ginebra, “El retaule de Sant Andreu de Gurb de Lluís Borrassà. Estudi històric”, *Ausa*, XIX, 145, 2000, pp. 141-171.

JAIME EGUIGUREN

ART & ANTIQUES

- Josep Gudiol Ricart y Santiago Alcolea Blanch, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1986..
- Louis Marcello La Favia, *The man of sorrows: its origin and development in Trecento florentine painting: a new iconographic theme on the eve of the Renaissance*, Roma, Sanguis, 1980.
- Alasdair A. MacDonald, Bernhard Ridderbos and Rita Schlusemann (ed.), *The Broken Body: Passion Devotion in Late Medieval Culture*, Groningen, 1998.
- Josep Maria Madurell i Marimon, “El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VII, 1949, pp. 9-235; VIII, 1950, pp. 9-387; X, 1952, pp. 9-367.
- Émile Mâle, *L’art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, Armand Colin, 1908.
- James H. Marrow, “*Circumdedderunt me canes multi*: Christ’s Tormentors in Northern European Art of the Late Middle Ages and Renaissance”, *Art Bulletin*, 59, 1977, pp. 167-181.
- James H. Marrow, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance: A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Kortrijk, Van Ghemmert Publishing Company, 1979.
- Joan Molina, *Arte, devoción y poder en la pintura tardogòtica catalana*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999.

JAIME EGUIGUREN

ART & ANTIQUES

- Joan Molina, “Contemplar, meditar, resar. Funció i ús de les imatges de devoció al voltant del 1500”, in *L’art a Catalunya i els Regnes Hispans en temps de Carles I*, Barcelona, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pp. 89-105.
- Joan Molina, “Al voltant de Jaume Huguet”, en *L’art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2006, pp. 122-146.
- Joan Molina, “L’horitzó estètic d’un humanista català: Joan Margarit i el triomf dels models septentrionals a la Girona del Quatre-cents”, en Mariàngela Villalonga et al. (eds.), *El cardenal Margarit i l’Europa quatrecentista*, Roma, L’Erma di Bretschneider, 2008, pp. 35-60.
- L. B. Philip, “The Prado Epiphany by Jerome Bosch”, *The Art Bulletin*, 35, 1953, pp. 267-293.
- Chandler Rathfon Post, *The Catalan School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VII)*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1938.
- Miquel Pujol i Canellas, *Pintors i retaules dels segles XIV i XV a l’Empordà*, Figueres, Institut d’Estudis Empordanesos, Diputació de Girona, Patronat Francesc Eiximenis.
- Paulino Rodríguez Barral, *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Bellaterra [y otras], Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions [y otras], 2008.

JAIME EGUIGUREN

ART & ANTIQUES

- Francesc Ruiz i Quesada, “El Retaule de Sant Agustí de Jaume Huguet. Un referent singular en l’art pictòric barceloní del darrer quatrecent”, *Quaderns de Vilaniu (Miscel·lània de l’Alt Camp)*, 37, 2000, pp. 3-40.
- Francesc Ruiz i Quesada, “Dalmau, Huguet i Bermejo, tres grans mestres que il·luminen el darrer gòtic català”, en *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, pp. 49-61.
- Joan Sutrà Viñas, “El ‘Maestro de Gerona’ Ramon Solà (?)”, *Revista de Gerona*, 28, 1964, pp. 39-43.
- Joan Valero, “El pintor gironí Ramon Solà II i un retaule dedicat a santa Cristina per a Lloret”, *Quaderns de la Selva*, 20, 2008, pp. 61-72.
- Joan Valero, “Ecos de una iconografia francesa de la Imago Pietatis en la Corona de Aragó”, en Concepción Cosmen Alonso (et al.) (ed.), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la baja edad media*, León, Universidad de León, 2009, pp. 333-342.
- Alberto Velasco González, “Atribuït a Ramon Solà II (doc. 1431-1484). Sagrari amb el Crist de Dolors, la Mare de Déu i sant Joan Evangelista”, en *Catàleg de pintura antiga. Museu del Cau Ferrat. Sitges*, Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, (en premsa).
- Ewald M. Vetter, “Iconografía del Varón de Dolores. Su significado y origen”, *Archivo Español de Arte*, XXXVI, 141-144, 1963, pp. 197-231.
- Sandrine Victor, “La cathédrale de Gérone durant la maîtrise d’oeuvre de maître Julia 1479-1490”, *Lambard. Etudis d’Art Medieval*, 10, 1997, pp. 169-196.