



Fig. 31. Atribuit a Joan Antigó. Sant bisbe (sant Lluís de Tolosa?). Cleveland, Museum of Art.

## A L'ENTORN D'UN PATRIMONI DISPERS I PERDUT. ELS OBRADORS PICTÒRICS GIRONINS DEL DARRER GÒTIC.

FRANCESC RUIZ I QUESADA

La desaparició dels conjunts pictòrics i la disgregació primerenca de les obres dins el circuit del comerç han estat els principals motius pels quals l'episodi gòtic de la pintura gironina és encara força desconegut. Una prova d'aquest esvaniment es pot constatar mitjançant el retaule de la Mare de Déu de l'Escala de Banyoles i els compartiments del retaule de sant Miquel de Castelló d'Empúries, atès que són els únics testimonis, en un període de temps de gairebé trenta anys, capaços d'avaluar documentalment la producció d'un dels obradors més importants i de més èxit del Principat: el de Joan Antigó i Honorat Borrassà. L'escassetat d'obres i l'anonimat dels pintors esmentats fins fa pocs anys, sortosament identificats per Pere Freixas i Miquel Pujol, han afavorit la manca de reconeixement de la singularitat artística d'aquests dos mestres en el context europeu del segon internacional i l'inici del període flamenquitzant<sup>1</sup>.

### HERÈNCIES I PERMUTES DE L'OBRADOR DE JOAN ANTIGÓ I HONORAT BORRASSÀ

En relació amb les dues úniques obres documentades, sabem que l'esplèndid conjunt pictòric de Banyoles va ser dut a terme per Joan Antigó entre els anys 1437 i 1439, mentre que el de Castelló d'Empúries va ser fruit de la col·laboració entre Antigó i Honorat Borrassà, artistes que el van finalitzar el 1448 amb la intervenció puntual de Francesc Vergós II.

La sortosa conservació de tot el moble pictòric banyolí, dedicat a la Mare de Déu de l'Escala, permet identificar tres influències fonamentals. D'una banda la que parteix de l'obra dels Borrassà de Girona i enllaça amb el primer Bernat Martorell, la qual podria estar relacionada amb uns compartiments d'un retaule gironí que hem aprofitat a la mà de Francesc Borrassà, la que el delata com un bon coneixedor de la pintura valenciana i, finalment, la que connecta amb el món dels Limbourg i dels artistes llombards<sup>2</sup>.

En relació amb la formació artística d'Antigó, la devia dur a terme al taller giro-



Fig. 32. Atribuit a Francesc Borrassà. Crist davant Pilat. Raleigh, North Carolina Museum.



Fig. 33  
 a) Joan Antigó. Rei Profeta del retaule de la Verge de l'Escala. Banyoles, Monestir de sant Esteve.  
 b) Atribuit a Francesc Borrassà. Prendiment de Crist. Barcelona, col·lecció particular.

ní dels Borrassà i va encapçalar aquest obrador familiar a causa de la desaparició de Francesc Borrassà, el 1425, del seu germà Guillem Borrassà, al voltant de 1428, i del seu fill Jaume Borrassà, cap a 1431. En aquest entorn, cal emplaçar uns inicis en què caldrà tenir presents pintures com la Flagel·lació (Castres, Musée Goya) i, especialment, la de Crist davant de Pilat (North Carolina Museum of Art in Raleigh) (fig. 32) i les del Prendiment de Crist i Calvari (Barcelona, col·leccions particulars) (fig. 33)<sup>3</sup>. Aquestes taules, procedents de Girona i atribuïbles a Francesc Borrassà<sup>4</sup>, estableixen un bon punt de partida en la comprensió dels inicis de Joan Antigó. La vaporositat formal que omple el volum dels personatges que integren l'escena, el caràcter i la gracilitat, i també l'enginy resolutiu, són les particularitats que defineixen el paradigma d'aquestes pintures, les quals no amaguen la seva relació amb algunes obres adscrites al Rosselló. El cànon figuratiu d'aquestes composicions mostra un diàleg important amb el Calvari d'un retaule possiblement dedicat a sant Andreu (Basilea, Öffentliche Kunstsammlung) –atribuït al Mestre de Rosselló, possiblement Arnau Pintor–, mitjançant el qual es pot donar suport a alguns dels deutes que la primera producció de Joan Antigó manté amb les pintures esmentades<sup>5</sup>.

Més enllà dels contactes de la pintura gironina amb el Rosselló, dels quals tornarem a parlar més endavant, resta per avaluar el paper important que molt probablement va tenir un seguit d'artistes gironins que van treballar en els obradors de Francesc i Lluís Borrassà –Mateu Tudó o Joan Tàpies, entre altres–, fins al punt que sembla que van bescanviar el lloc de treball<sup>6</sup>.

La continuïtat del taller de Lluís Borrassà per part d'artistes com Mateu Ortoneda i Jaume Cabrera promou l'activitat d'ambdós pintors a la província de Girona, circumstància que deriva de la desaparició de Francesc Borrassà i la necessitat del seu fill, el jove Jaume Borrassà, d'atendre, des de Barcelona, els encàrrecs pictòrics que es feien a la Ciutat de l'Onyar i el seu entorn<sup>7</sup>. En aquest sentit, destaca que Mateu Ortoneda, pintor de Tarragona, es trasllada a Barcelona i contracta el retaule de la capella de Santa Maria Magdalena de la seu de Girona, l'any 1428, i que en aquest acord consta com a testimoni Pere Sarreal, pintor que havia estat aprenent en el darrer obrador de Lluís Borrassà<sup>8</sup>. D'altra banda, Jaume Cabrera, que també apareix relacionat amb Pere Sarreal, contracta el 1427 dues pintures per a la província de Girona: el retaule encarregat per a un veí de Sant Joan de les Abadesses i el de l'església d'Olot<sup>9</sup>.

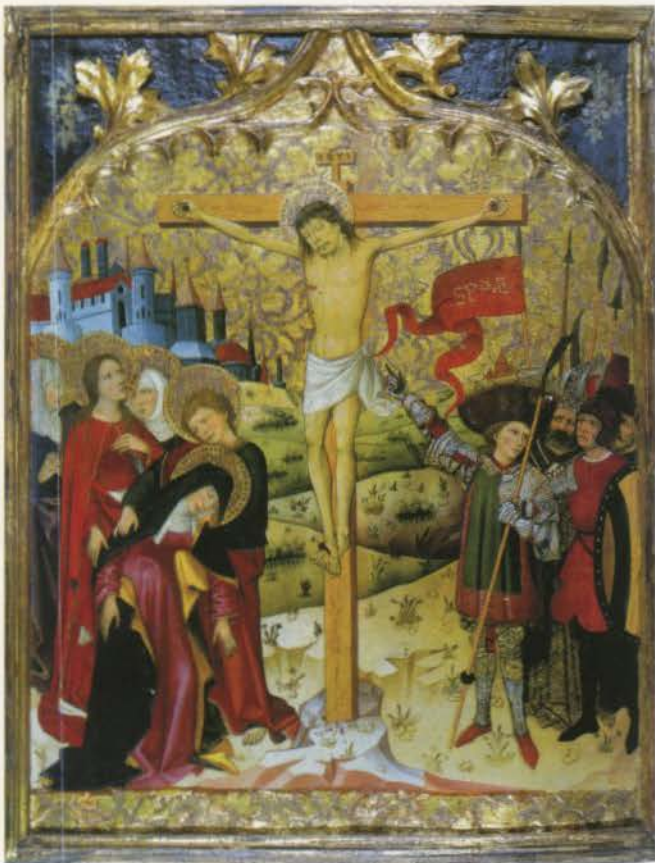
Relacionat amb aquest moment destaca el retaule de sant Joan Baptista de Cabrera de Mar, conjunt que forma part d'aquesta exposició, ja que sintetitza les inquietuds artístiques de l'obrador pòstum de Lluís Borrassà i esdevé el punt de partida de les dues personalitats artístiques més reeixides del segon període del gòtic internacional: la de Bernat Martorell i la de Joan Antigó. En aquests anys, caldrà concretar la singularitat de Jaume Borrassà i l'atenció especial que la pin-

tura d'Antigó va tenir respecte a la de Bernat Martorell, vincles que perduraran al llarg de la carrera artística de tots dos artífexs. Algunes de les obres atribuïdes al pseudomestre de Glorieta, pintor que vam estudiar juntament amb Rosa Alcoy, pensem que cal circumscriure-les dins aquesta òrbita creativa<sup>10</sup>.

Uns bons exemples dels intercanvis entre Antigó i Martorell són les tres taules dedicades a la Mare de Déu, en què figuren l'Anunciació, la Nativitat i la Coronació de la Mare de Déu (Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal; col·leccions privades de Berlín i Barcelona). De totes tres pintures, la de la Nativitat genera greus problemes a l'hora d'adscriure-la a l'obra de Martorell, atesos els forts vincles que palesa respecte a la producció d'Antigó i Borrassà, especialment pel que fa a les fisonomies dels personatges representats, tret dels de la Mare de Déu. En aquesta escena, el blat dispers pel terra torna a posar en evidència el nexa amb Antigó<sup>11</sup>.

La incidència d'artistes coneixedors de les novetats valencianes en el darrer obrador de Lluís Borrassà –Bernat Despuig (antic Mestre de Badalona), Pere Pellicer i Pere Sarreal, entre altres– i els intercanvis esmentats entre els tallers borrassians de Barcelona i Girona van haver d'afavorir la peculiar coneixença que palesa l'obra d'Antigó en relació amb la producció valenciana. El retaule de la Mare de Déu de l'Escala evidencia la influència del llenguatge llevanti

Fig. 34. Atribuït a Honorat Borrassà. Calvari. Col·lecció particular.



mitjançant els motius ornamentals, l'expressionisme i la llibertat en la solució d'algunes figures –especialment les que formen part dels muntants i en particular les que donen l'esquena a l'espectador. Aquestes peculiaritats, apreses per Mateu Ortoneda a partir del retaule major de Santes Creus i que formen part del retaule dedicat a la Mare de Déu que va pintar per a Solivella, podrien avalar aquest artista com un dels possibles creadors que va influir en Antigó, respecte a aquestes solucions d'origen llevanti. Si fos així, ajudaria a justificar l'emplaçament de la Mare de Déu a l'esquerra de Crist en l'escena de l'Ascensió i la presència de Maria en l'escenificació de la Resurrecció de Crist del retaule banyolí<sup>12</sup>. En tractar tots aquests aspectes alhora, la possible repercussió de la pintura dels germans Serra en la d'Antigó sembla esvaïr-se.

Els vincles que palesa la darrera producció de Jaume Cabrera en relació amb els triomfs artístics de Giovannino de Grassi i del seu fill Salomone, i també l'èxit de les propostes d'aquests mestres en altres àmbits pictòrics –com el del bisbat de Tortosa, d'on procedia Pere Sarreal–, poden esdevenir importants a l'hora d'atendre la incidència d'aquesta cultura figurativa en la pintura de Joan Antígó<sup>13</sup>. Malgrat això, l'artista sap transgredir aquest tipus d'influències i incorpora en la seva obra models que procedeixen del món de la miniatura, concretament de les *Belles Heures du duc Jean de Berry* (Brussel·les, Bibliothèque Royale Albert 1er, ms. 11060). El paper significatiu de la cort de Berry i l'osmosi que aquest àmbit fa de les tipologies més captivadores d'origen nòrdic deriven de manera esplèndida en l'art d'Antígó i ofereixen una rèplica en observar l'escena de la Presentació en el Temple del moble pictòric de Banyoles<sup>14</sup>.

La continuïtat de l'obrador dels Borrassà de Girona per part de Joan Antígó va haver d'emparar la formació d'Honorat en aquest entorn, relació que va anar més enllà atès que Caterina Borrassà, germana d'Honorat, va casar-se amb Antígó. D'acord amb la nostra opinió, creiem que aquest enllaç es va produir en els inicis dels anys trenta, fruit del qual van néixer els pintors Rafael i Miquel Antígó<sup>15</sup>. A la dècada dels anys quaranta, Joan Antígó devia contreure de nou matrimoni amb Caterina Vicens, germana del pedrer Bernat Vicens i tia del pintor homònim, el qual també va haver de desenvolupar el primer aprenentatge en el taller d'Antígó i Honorat Borrassà. Tanmateix, el traspàs de tots dos en els anys cinquanta va motivar que Vicens cerqués un perfeccionament al costat de Jaume Huguet.

Pel que fa a les obres atribuïbles a Antígó i Honorat Borrassà, a més de la taula de San Joan Baptista i sant Esteve que forma part d'aquesta mostra, també cal esmentar el Calvari (col·lecció privada), vinculat per José i Pitarch a la mà d'Honorat<sup>16</sup> (fig. 34), i una pintura en què es figura l'arcàngel sant Gabriel (Barcelona, MNAC) relacionada per Alcoy amb Antígó i Honorat<sup>17</sup> (fig. 35). Aquesta estudiosa també ha proposat atribuir a l'obrador de Joan Antígó la Mare de Déu voltada de virtuts (Filadèl-

Fig. 35. Atribuit a Joan Antígó i Honorat Borrassà. Sant Gabriel. Barcelona, MNAC.

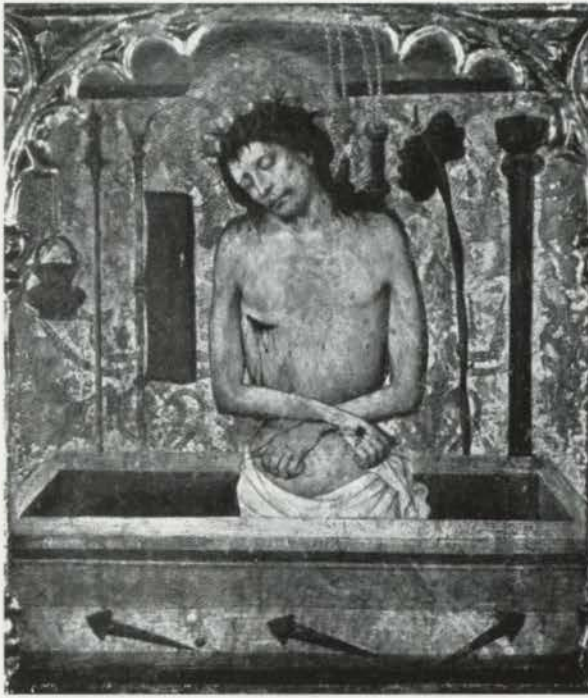


Fig. 36. Atribuit a Joan Antigó i Honorat Borrassà. Mare de Déu. Nova York, Metropolitan Museum.



fia, Museum of Art), taula que ha estat tradicionalment relacionada amb Bernat Martorell<sup>18</sup>.

Per la nostra part, en una altra ocasió ja vam apropar a la mà d'aquests pintors dos compartiments d'una predel·la, en què es representa un Baró de Dolors i santa Caterina (custodiats, respectivament, a Oxford, Campion Hall i a Montecarlo, col·lecció Hans Brantschen)<sup>19</sup>(fig. 37). Aquestes dues pintures, atribuïdes per Post al Mestre de Sant Quirze i relacionades de manera incorrecta amb el retaule de Sant Martí de Riglos<sup>20</sup>, van formar part d'un bancal del qual es conserva una taula amb la Mare de Déu (Nova York, Metropolitan Museum of Art) (fig. 36) i dues més, amb les imatges de santa Bàrbara i sant Joan Evangelista (Nova York, col·lecció Ottinger). Cal destacar la proximitat estilística i formal que hi ha entre



aquest conjunt de pintures i el catàleg d'obres relacionat amb Antigó i Honorat. En aquest sentit i respecte a la taula dels sants Joan Baptista i Esteve que s'exposa, cal destacar que el paisatge amb arbres que s'inclou en aquesta obra es repeteix d'acord amb les mateixes característiques en diverses de les pintures de l'antiga predel·la, les quals també van ser pintades amb la tècnica de tremp i oli sobre fusta. D'altra banda, els nimbes d'alguns dels sants de l'antic bancal reproduïen el mateix model peculiar que mostren les imatges de sant Joan Baptista i sant Esteve i que també es poden observar a les taules de Castelló d'Empúries.

Una taula d'un sant bisbe (Cleveland, Museum of Art), atribuïda amb dubtes per Bologna al Mestre del Trionfo della Morte,<sup>21</sup> palesa coincidències més que notables respecte a les característiques formals i estilístiques desenvolupades en el retaule de Banyoles (fig. 31). En aquest sentit, volem destacar que el tractament mòrbid de les carnacions, la mirada clara dels personatges, la paleta de colors i les solucions arquitectòniques que ofereix la taula de Cleveland són recursos força sovintejats en l'esplèndid conjunt dedicat a la Mare de Déu de l'Escala. Tot i que l'anàlisi d'aquesta obra la desenvolupem en un estudi més ampli, dut a terme conjuntament amb Marta Oriola, i que també inclou el procés de restauració de la taula, avancem la proposta d'emplaçar-la dins la producció de Joan Antigó en un moment no gaire llunyà del retaule de l'Escala, anterior no obstant al del retaule de sant Miquel de Castelló d'Empúries.

Fig. 37. Atribuit a Joan Antigó i Honorat Borrassà. Baró de Dolors i Santa Caterina. Oxford, Campion Hall; Montecarlo, Hans Brantschen.





Fig. 38. Segon Mestre de Puigcerdà. Martiri de sant Joan Evangelista. Barcelona, MNAC.

Fig. 39. Segon Mestre de Puigcerdà. Somni de sant Joan Evangelista a l'illa de Patmos. Barcelona, MNAC.

#### ELS SOLÀ I ELS OBRADORS DE PUIGCERDÀ

Un altre artista que també cal tenir present en l'avaluació de l'obrador d'Antigó i Honorat Borrassà és Ramon Solà I. Aquest pintor va començar a contractar obres pictòriques de nou arran del traspàs de tots dos mestres, incidència que indica que va treballar amb ells i que a causa de la seva desaparició va instal·lar el seu propi taller. Aquesta qüestió sembla ser corroborada pel fet que Solà I va contractar de bell nou algunes de les pintures que Honorat Borrassà no va poder enllestir a causa de la mort, com és el cas del retaule de Juià<sup>22</sup>. Malauradament, no s'ha conservat cap obra documentada que faci referència a la seva pintura, tot i que els contactes que va mantenir amb Antigó i Honorat Borrassà fan pensar en algun tipus de vinculació estilística. Relacionat amb Honorat el 1446 i amb Solà I el 1447, també s'ha de tenir present Martí Lluç, pintor que a l'edat de setze anys va signar com a aprenent en el taller de Francesc Bergès per un període de dos anys i mig, contracte que va ser avalat per Ramon Solà I<sup>23</sup>.

Quant a Ramon Solà II, fill de Ramon Solà I, s'ha de tenir present que devia néixer a començament de la dècada dels anys trenta, circumstància que fa semblant que s'iniciés artísticament a l'obrador d'Antigó i Borrassà<sup>24</sup>. En el testament de Ramon Solà I, atorgat el 1459, s'indica que el seu fill Ramon era casat i que ja tenia descendència, raó per la qual pensem que devia tenir gairebé vint-i-cinc anys en morir Honorat Borrassà<sup>25</sup>. Cal destacar que en la redacció de les



darreres voluntats de Solà I va actuar com a testimoni el pintor Martí Pagès<sup>26</sup>.

També dins el panorama artístic gironí dels anys cinquanta, cal recordar la presència de Pere Escaparra a la capital de la Cerdanya en un moment força proper al de la realització del retaule dels sants Joan Baptista i Esteve, pintat per Antigó i Borrassà<sup>27</sup>. L'activitat pictòrica d'Escaparra a Puigcerdà, lloc on apareix com a veí el 1446, podria estar relacionada amb dues taules dedicades a sant Joan Evangelista (Barcelona, MNAC) (figs. 38 i 39), les quals devien ser pintades en aquestes dates i palesen concurrències amb Bernat Martorell i també amb Arnau Gassies<sup>28</sup>. Altres dues taules, dedicades a sant Miquel i santa Eulàlia (Dijon, Musée des Beaux Arts) (fig. 40), palesen una relació important amb les pintures del MNAC, especialment amb la taula del somni de sant Joan Evangelista<sup>29</sup>. Aquestes dues obres, atribuïdes per Post amb dubtes a Pere Garcia de Benavarri, ofereixen concomitàncies notables que afecten les tipologies figuratives i el plantejament paisatgístic desenvolupat rere de les figures dels benaurats, circumstàncies que estableixen un diàleg amb l'esmentada taula del somni de sant Joan Evangelista del MNAC, tot i que les de Dijon devien ser dutes a terme anys més tard<sup>30</sup>.

Des del punt de vista iconogràfic, les escenes del desestructurat retaule de sant Joan Evangelista de Puigcerdà són força similars respecte a les composicions del conjunt homònim de l'església de Palau del Vidre, mentre que, estilísticament, cal remarcar algunes afinitats amb Arnau Gassies, pintor valencià resident a Per-

Fig. 40. Atribuït al Segon Mestre de Puigcerdà. Santa Eulàlia i sant Miquel. Dijon, Musée des Beaux Arts.



Fig. 41. Taller dels Solà i Miquel Rovira. Decapitació de sant Joan Baptista i miracle de sant Joan Evangelista. Aquisgrà, Swermont Ludwig Museum.

pinyà de manera definitiva, a partir dels anys quaranta<sup>31</sup>. Lluny de l'elevada qualitat artística de la darrera producció d'Antigó i Honorat Borrassà, farem notar que la solució peculiar dels nimbes que caracteritza el catàleg d'obres adscrits a aquests dos pintors també és present en el retaule de sant Miquel i sant Hipòlit de Palau del Vidre —obra contractada a Arnau Gassies el 1454— i que la imatge de Crist en el retaule de sant Joan Evangelista d'aquesta mateixa localitat es mostra deutora de la dels dos pintors gironins<sup>32</sup>.

Dins una cultura figurativa molt propera, cal emplaçar dues pintures que devien formar part d'un retaule dedicat a sant Joan Baptista i sant Joan Evangelista. Ens referim a dues taules en què es representa la decapitació de sant Joan Baptista i el banquet d'Herodes i sant Joan Evangelista davant Domizià amb la copa



Fig. 42. Retable de sant Miquel. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias.

enverinada (Aquisgrà, Swermont Ludwig Museum)<sup>33</sup> (fig. 41). Els punts de contacte d'aquestes obres amb les pintures de Puigcerdà conservades en el MNAC i amb algunes de les produccions atribuïdes als Solà podrien esdevenir una altra coordenada a l'hora d'apropar-nos al llenguatge pictòric gironí que dóna els seus fruits a redós de l'obrador d'Antigó i Borrassà, al qual Berg Sobré vincula ambdues taules<sup>34</sup>. Segons el nostre parer i sense desestimar el nexa amb Girona, no creiem plausible l'atribució a Antigó i Honorat, atès que les pintures s'allunyen de l'esquema visual més conegut d'aquests mestres i perquè l'autor denota que va conèixer de prop els models compositius conreats a Barcelona en els anys cinquanta, dècada en què van morir Antigó i Honorat Borrassà. Tenint en compte aquesta circumstància i sense gaires més referències, potser caldrà ponderar l'arribada de Miquel Rovira a l'àmbit gironí i la seva incidència en el taller dels Solà, moment en què duïen a terme el retaule dels sants Joan Baptista i Joan Evangelista de l'església parroquial de Foixà<sup>35</sup>. En aquest sentit, l'elevada valoració econòmica d'aquest moble podria tenir relació amb les mides dels compartiments conservats en el Swermont Ludwig Museum, cada un dels quals amida 1 m x 0.5 m aprox. Pel que fa a la tècnica emprada, les taules van ser pintades amb oli i tremp, procediment que devia conèixer Ramon Solà I si es té en compte la més que probable col·laboració amb Antigó i sobretot amb Honorat Borrassà, mestres que coneixien la tècnica mixta.

A les obres atribuïdes a Ramon Solà II, de les quals la majoria formen part del Museu de la Catedral de Girona, ja vam proposar afegir una pintura vinculada al pas de Ramon Solà II per Barcelona, anys en què va conèixer de prop la pintura d'Antoine de Lonhy i de Jaume Huguet. Es tracta de la taula de la Mare de Déu (Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias), procedent de la Col·lecció Masaveu<sup>36</sup> (fig. 42). En aquest mateix entorn, també cal ponderar la intervenció de l'artista en les pintures del retaule de Pertegaz, obra contractada a Jaume Huguet<sup>37</sup>.

Finalment i també com a proposta, creiem convenient ponderar la possible relació del retaule de sant Miquel que es conserva en el Museo de Asturias, procedent de la Col·lecció Masaveu, amb la pintura gironina-rossellonesa.<sup>38</sup> Més enllà de les coincidències de tipus iconogràfic que es poden establir amb altres conjunts de la Catalunya Nord dedicats a l'arcàngel, especialment el de Palau del Vidre pintat per Arnau Gassies, destaquem, entre altres, l'emplaçament del punt de mira baix en la solució de les composicions, l'estilització i la fragilitat de les figures, especialment apreciable en el Baró de Dolors i la Mare de Déu de la predel·la, les quals sintonitzen amb algunes de les delicades imatges del conjunt banyolí, tot i que no assoleix l'exquisida qualitat artística d'aquest darrer retaule.

- <sup>1</sup> Vid. Freixas 1979, Pujol 1988-1989, 233-255 i Íd. 1994, 45-79.
- <sup>2</sup> Pel que fa a la incidència dels Limbourg, vid. Berg 1975. Vid. l'anàlisi del retaule de Banyoles a Molina 1992, 292-293 i Íd. 1997 (1), 197-204.
- <sup>3</sup> Vid. Ruiz i Quesada 1997 (1), 71. Pel que fa a Francesc Borrassà, vid. Ruiz i Quesada, 2000 (1), 136-145.
- <sup>4</sup> Les dades econòmiques que hem obtingut relatives a la pintura de Francesc Borrassà són bastant aclaridores respecte a l'acceptació que devia tenir la seva obra. Aquesta informació emplaça la producció feta per Francesc com la més preuada que es feia des de Girona en el període gòtic del primer internacional, vid. Ruiz i Quesada 1999 (3), 464-465.
- <sup>5</sup> Vid. Ruiz i Quesada 1998 (3), 184-187.
- <sup>6</sup> Vid. *supra* n. 4, 582-588. Quant a l'activitat de diversos pintors a l'Empordà, vid. Pujol 1988-1989, 233-255, Íd. 1994, 45-79 i Íd. (en premsa).
- <sup>7</sup> El 8 d'abril de 1427, Jaume Borrassà va atorgar poders des de Barcelona als seus oncles Pere i Asbert Borrassà, vid. Madurell 1949-1952, VIII doc. 277. En aquesta escriptura Jaume Borrassà consta com a pintor de Girona, «*filius Francisci Borraça quondam dicte civitatis*», i era més gran de 18 anys i més petit de 25.
- <sup>8</sup> Vid. Ruiz i Quesada 1998 (2), 53-96.
- <sup>9</sup> Vid. Madurell 1950, doc. 337 i Madurell 1949-1952, X doc. 712.
- <sup>10</sup> Per a algunes de les conclusions, vid. Alcoy 1998, 253-255.
- <sup>11</sup> Quant a la incidència de Martorell en altres obradors gironins, destacarem que la Verge de l'Anunciació del desaparegut retaule de la Mare de Déu de Púbol és força propera a la de la taula de l'Anunciació de Montréal, a la que s'inclou en el fol. 145 del *Saltiri-Llibre d'Hores* (Barcelona, AHCB, ms. A-398) i a la del retaule de sant Miquel de la Pobra de Cérvoles, obres atribuïdes a Bernat Martorell. Pel que fa al retaule de la Mare de Déu de Púbol, vid. Calzada 1978, 63-69.
- <sup>12</sup> Quant a la presència de la Mare de Déu en l'escena de la Resurrecció de Crist en l'àmbit català, vid. Alcoy 1984.
- <sup>13</sup> Vid. Calvo 1995; Alcoy & Ruiz 2000, 381-401, Ruiz i Quesada 1997 (2), 130-134 i Alcoy 1998, 255-257.
- <sup>14</sup> Vid. Berg 1975.
- <sup>15</sup> L'any 1455, Rafael Antigó, fill de Joan Antigó, va vendre una casa que havia estat propietat de la seva mare, Caterina, la qual confrontava amb una altra del pintor Honorat Borrassà (AHG, Girona 1, vol. 440). D'acord amb aquest text, Rafael era l'hereu universal del testament de la seva mare, atorgat l'any 1440. El fet que la casa de Caterina estigués al costat de la d'Honorat Borrassà fa pensar que la mare de Rafael i del seu germà Miquel era en realitat Caterina Borrassà i no Caterina Vicens com s'ha dit en alguna ocasió, més si es té en compte que, segons Pere Freixas, l'any 1452, Caterina Vicens era viva. Així doncs, Joan Antigó es va casar primer amb Caterina Borrassà i van tenir dos fills, Rafael i Miquel Antigó, que, l'any 1455, tenien vint-i-un i disset anys, referència que ens informa que van néixer cap a 1434 i 1438, respectivament. Amb data 13 d'octubre de 1458, Miquel Antigó va redactar testament i va nomenar Bernat Vicens, pintor de Girona, hereu universal. En aquest document, s'indica que Bernat Vicens era cosí germà, *sobrinus*, de Miquel Antigó (AHG, Girona 8, vol. 75). Tanmateix, l'any 1465, data del codicil testamentari del pedrer Bernat Vicens, Miquel Antigó era viu encara, vid. Ruiz i Quesada, 2000 (2), 12-13 i 36.
- <sup>16</sup> Vid. una reproducció a Post 1947, 85, fig. 362 i Massot 1996.
- <sup>17</sup> Vid. Alcoy 1997 (2), 177.
- <sup>18</sup> Vid. Alcoy 1998, 296. Quant a la vinculació a Martorell, vid. Grizzard 1982.
- <sup>19</sup> Ruiz i Quesada 1998 (1), 439. La taula que es conserva a Montecarlo procedia de la col·lecció de Thomas Harris i va ser venuda per Christie's el 1980.
- <sup>20</sup> Vid. Post 1938, 230-234 i Naval 1999, 144-145. Quant al retaule de San Martí de Riglos, la taula central es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAC 4352).
- <sup>21</sup> Vid. Bologna 1977, 28, figs. 23 i 24.
- <sup>22</sup> El retaule de Julià, contractat inicialment a Honorat Borrassà, va ser pactat de nou per Ramon Solà I, vid. Clara 1987, 132 i Freixas 1997 (2), 205.
- <sup>23</sup> Vid. Ruiz i Quesada 2003, 55.
- <sup>24</sup> Josep Gudiol i Santiago Alcolea ja van suposar que el naixement de Ramon Solà II havia de ser entre 1431 i 1442 i que la diferència d'edat amb el seu germà, nascut el 1445, devia ser notable, vid. Gudiol & Alcolea 1986, 181.
- <sup>25</sup> Vid. Ruiz i Quesada 2000 (2), 14. Altres propostes a Freixas 1983, 184-185 i 331 i Víctor 1997, 177.
- <sup>26</sup> Madurell esmenta aquest artista amb el nom de Marià, vid. Madurell 1949-1952, VII reg. 405.
- <sup>27</sup> El 18 de març de 1443, Pere Escaparra apareix a Barcelona relacionat amb Bernat Martorell en una escriptura en què tots dos van actuar com a testimonis, vid. Duran i Sanpere 1975, 122, reg. 44.
- <sup>28</sup> A partir de l'any 1465, Escaparra apareix documentat a Perpinyà, on rep l'encàrrec d'un retaule dedicat a sant Joan per a l'església d'Illa i, el 1472, el d'un conjunt dedicat a la Mare de Déu per a l'església de Rodés, Vid. Durliat 1954, 118. Quant a les pintures, vid. Ruiz i Quesada 1999 (2).
- <sup>29</sup> Vid. Post 1938, 296, fig. 96.
- <sup>30</sup> Aquest tractament del paisatge també es pot apreciar en la *Taula de santa Margarida i el drac* de la Catedral d'Elna, obra atribuïda a Arnau Gassies, vid. Gudiol & Alcolea 1986, 156, núm. 458, fig. 765.
- <sup>31</sup> Vid. el recull de les notícies relatives a Arnau Gassies a Gudiol & Alcolea 1986, 155 i 156.
- <sup>32</sup> Vid. Gudiol & Alcolea 1986, 156, núm. 457, fig. 761-763.
- <sup>33</sup> Vid. Ruiz i Quesada 1999 (2), 128-129.
- <sup>34</sup> El 1997 vaig poder desenvolupar un primer apropament a aquestes pintures, arran d'una consulta feta pel Dr. Thomas Fusenig, vid. Fusenig 2000.

<sup>35</sup> Quant al retaule de Fortià, Vid. Freixas 1983, doc. LVII i LVIII. L'any 1453, tot just després de la mort de Bernat Martorell, consta que Miquel Rovira era a Castelló d'Empúries, moment en què es va fer càrrec d'una comanda que havia deixat inacabada el seu germà Pere Joan Rovira, vid. Pujol (en premsa). Tanmateix, Miquel Rovira no torna a sortir documentat fins a l'any 1461, moment en què signa un contracte d'associació amb Ramon Solà I. A partir d'aquesta notícia i del matrimoni de Miquel amb Caterina, filla de Solà I, podem suposar que ambdós artistes ja col·laboraven amb anterioritat. L'emigració de molts pintors gironins a Barcelona en morir Ramon Solà I, el 1462, podria estar relacionada amb la voluntat de conèixer de prop les noves propostes conreades a la Ciutat Comtal en aquests anys, en les quals Miquel Rovira podia haver participat. En aquesta direcció es podria interpretar que fos precisament Miquel Rovira i no Ramon Solà II qui avalés a Esteve Solà per ingressar a l'obrador de Jaume Huguet, el 1467.

<sup>36</sup> Vid. Ruiz i Quesada 2000 (2), 15-16.

<sup>37</sup> Vid. Alcoy & Beseran 1993, 35-53 i Ruiz i Quesada 2000 (2), 15-16.

<sup>38</sup> Vid. Gudiol & Alcolea 1986, 140, núm. 422, fig. 711 i Pérez Sánchez 1999, 20 i 21.