

## **El Maestro del Rosellón Propuesta para un catalogo razonado**

LORENA GARCIA MORATO  
Universitat Autònoma de Barcelona

### **Resumen:**

Hasta el momento no se ha construido un discurso razonado y completo sobre cuestiones tan importantes como la identificación o el catálogo razonado del Maestro del Rosellón, pese a la gran calidad artística de su obra. El presente artículo tiene como objetivo dar a conocer una nueva propuesta sobre esta última cuestión, aportando, además, nuevos datos y una renovada mirada a uno de los pintores más interesantes del gótico internacional catalán.

### **Palabras clave:**

Maestro del Rosellón; Gótico Internacional; Pintura; Arnau Pintor; Lluís Borrassà.

### **Abstract:**

The figure of Roussillon Master, in spite of his high artistic quality, up to now has not built a complete discourse about important questions, like his identification or his catalogue of works. The present article aims to reveal a new approach about this last question, as well as to contribute with new information and a renewed glance to one of the most interesting painters of the Catalan international Gothic.

### **Keywords:**

Master of Roussillon; International Gothic; Painting; Arnau Pintor; Lluís Borrassà.

En los últimos años, los estudios sobre la pintura gótica catalana se han basado en la búsqueda de los documentos que permitan identificar a los artistas y contextualizar las obras. En este mismo marco se sitúan las investigaciones en torno a uno de los pintores anónimos más excelsos de la pintura catalana del gótico internacional, el denominado Maestro del Rosellón. En este artículo<sup>1</sup> se propone tanto un catálogo razonado como una relación de las características esenciales del concepto pictórico del maestro.

Antes de iniciar el estudio, cabe constatar las problemáticas que presenta el análisis sobre la pintura gótica internacional rosellonesa. La documentación sobre pintores y sus producciones en esta área es realmente abundante. Desde finales del siglo XIX y principios del XX, las publicaciones fueron prolíficas en esta cuestión<sup>2</sup>, derivadas de los manuscritos de Bernard Alart<sup>3</sup>. No obstante, la citada documentación no coincide, proporcionalmente, con los conjuntos conservados. Es notable la pérdida de retablos en la zona, hecho que dificulta mucho la confección de una historia de la pintura rosellonesa amplia y contrastada. En consecuencia, los trabajos hasta ahora realizados navegan en el terreno de las hipótesis, de las suposiciones, esperando a que las investigaciones en torno a los archivos brinden más luz al trabajo del historiador del arte. En esta misma tesitura, los estudios sobre la identificación del Maestro del Rosellón han supuesto un abanico de posibilidades que aún no han sido resueltas. A pesar de que esta cuestión no será abordada en el presente artículo, la opción que parece más plausible sería la identificación del Maestro del Rosellón con el artista documentado Arnau Pintor (doc. 1385-1440), por ser quien mejor podría personificar las magníficas producciones del citado maestro<sup>4</sup>. Otro de los inconvenientes que presenta el estudio sobre las producciones del Maestro del Rosellón es la dispersión de los retablos, puesto que ninguno se conserva en su emplazamiento original, sino en museos e iglesias de diferentes países: Francia, Suiza y Estados Unidos. Por último, es preciso recordar que todos los conjuntos que a continuación serán tratados han sido objeto de numerosas restauraciones<sup>5</sup> que han provocado la pérdida de los matices técnicos del Maestro del Rosellón y que dificultan el estudio de las obras.

<sup>1</sup> El catálogo que se propone en este artículo deriva de los trabajos de investigación de final de máster: L. GARCIA MORATO, *El Mestre del Rosselló*, defendido en la Universidad Autónoma de Barcelona en septiembre de 2011 (inédito).

<sup>2</sup> Los primeros estudios corresponden a B. ALART, "Notes historiques sur la peinture et les peintres rousillonnais", *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées Orientales*, XIX (1872), pp.199-237; P. VIDAL, "Recherches relatives à l'histoire des Beaux-Arts et Belles-Lettres en Roussillon, après le XI<sup>e</sup> siècle jusqu'au XVI<sup>e</sup>", *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées Orientales*, XXVII (1886), pp. 173-220; P. VIDAL, *Recherches relatives à l'histoire des Beaux-Arts et Belles-Lettres en Roussillon, après le XI<sup>e</sup> siècle jusqu'au XVI<sup>e</sup>*, Perpignan, 1910, pp.12, 23-24; P. MASNOU, "Quelques peintres rousillonnais du X<sup>e</sup> siècle", *Ruscino*, 24-25 (1925), pp. 81-101; 101-139. En el contexto catalán, el estudio más antiguo es el de J. GUDIOL I CUNILL, *La pintura mig-aval catalana II. Els trecentistes*, Barcelona, 1922, p. 115.

<sup>3</sup> B. ALART, *Cartulaire Manuscrit*, Bibliothèque Municipale de Perpignan, Perpignan, ca. 1862.

<sup>4</sup> Esta hipótesis, ya propuesta por otros investigadores, está ampliamente explicada y argumentada en: L. GARCIA MORATO, *El Mestre...*, 2011, pp.68-77.

<sup>5</sup> En el trabajo de investigación de L. GARCIA MORATO, *El Mestre...*, 2011, pp. 81-133, se recogen algunas de las informaciones y fotografías referentes a las restauraciones que se han llevado a cabo en torno a estos retablos.

## LA CREACIÓN DE UNA PERSONALIDAD ARTÍSTICA

La invención del apelativo *Master of Roussillon*<sup>6</sup> se debe a la perspicacia y a la capacidad de Ch. R. Post para discernir en el retablo de San Andrés del Metropolitan Museum of Art de Nueva York unas características y una personalidad artística particular. El profesor norteamericano contó con la ayuda del archivero de los Archives Départementales des Pyrénées-Orientales, Marcel Robin, para aumentar la lista de atribuciones a la nueva personalidad con el retablo de San Juan Bautista de Èvol (conservado en la iglesia de San Andrés de Èvol, Francia). Ambos retablos se convertirán en las obras capitales del Maestro del Rosellón. En este primer catálogo, Post también añadió otras piezas: el retablo de los santos Justo y Pastor, hoy conservado en la Iglesia Americana de París, un Calvario conservado en el Kunstsammlung de Basilea y una predela dedicada al ciclo de la Pasión, conservado en la iglesia parroquial de El Voló. Las cinco piezas, presumibles de ser facturas del mismo maestro, además, fueron consideradas próximas a las producciones del taller de Lluís Borrassà, una tónica que se fue reproduciendo en las investigaciones siguientes.

Las publicaciones de Post suscitaron, posiblemente, el interés de Josep Gudiol i Ricart, que en el capítulo dedicado a Lluís Borrassà comenta: *en el Rosselló, Lluís Borrassà va tenir un important competidor, desgraciadament anònim, amb una personalitat i un art depuradíssim, que acusa la maduresa estilística corresponent a la segona dècada del segle XV*<sup>7</sup>. Estas dos publicaciones, además de enfatizar la gran calidad pictórica de las producciones del Maestro del Rosellón, lo sitúan dentro de la historia del arte catalán y ponen de manifiesto la proximidad con el taller borrasiano.

El relevo de estos primeros estudios realizados por Post fue retomado por M. Durliat, quien contribuyó al engrosamiento del catálogo de piezas atribuibles al Maestro del Rosellón con un artículo publicado en 1952 bajo el título *Une oeuvre inconnue du maître du Roussillon à Cotlliure*<sup>8</sup>, en referencia a un fragmento de un retablo con una escena de la vida de Santo Domingo. Posteriormente, en 1954 se publica el libro *Arts Anciens du Roussillon*<sup>9</sup>, donde aporta toda la información –tanto artística como documental– que se había revelado hasta el momento. En la publicación de Post<sup>10</sup> de 1958 sobre el Maestro del Rosellón, los estudios están estrechamente relacionados con la figura de M. Durliat, el cual proporciona documentación al norteamericano relativa al artista. Ambos, pues, amplían de nuevo el catálogo del nuestro artista con el retablo de San Nicolás de Cameles (iglesia parroquial de Cameles).

El primer catálogo que reunió estas siete piezas, al que además se añadió el fragmento de un retablo posiblemente dedicado a San Andrés conservado de nuevo en el Kunstsammlung de Basilea, fue el publicado por J. Gudiol i Ricart y S. Alcolea i Blanch en la magna obra *Pintura gòtica catalana*<sup>11</sup>. A partir de estas primeras aportaciones, muchos han sido los historiadores que han ampliado y han contribuido a la divulgación del conocimiento sobre el

<sup>6</sup> CH. R. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge, Massachussets, 1938, vol. VII, p.778. Aunque fue comprado en Londres, se sabe que el retablo de San Andrés estaba en origen en la ciudad de Perpiñán, de donde deriva el topónimo utilizado.

<sup>7</sup> J. GUDIOL I RICART, *Història de la pintura gòtica a Catalunya*, Barcelona, 1944, p. 37.

<sup>8</sup> M. DURLIAT, “Une oeuvre inconnue du maître du Roussillon à Cotlliure”, *Études Roussillonnaises*, t.II-fasc.4 (1952), pp. 84-86.

<sup>9</sup> M. DURLIAT, *Arts Anciens du Roussillon*, Perpignan, 1954, pp. 77-95.

<sup>10</sup> CH. R. POST, *A History of...*, 1958, XII, pp. 572-574.

<sup>11</sup> J. GUDIOL I RICART, S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986, pp. 116-119.

Maestro del Rosellón. Entre ellos cabe desatacar los realizados por Rosa Alcoy<sup>12</sup>, Françoise Robin<sup>13</sup> y F. Ruiz Quesada<sup>14</sup>, que han presentado nuevas propuestas, tanto en lo referente a la identificación del Maestro del Rosellón con pintores documentados, como al análisis de los conjuntos atribuidos. Generalmente, este primer catálogo ha sido ampliamente respaldado por los investigadores, pese a las diferencias estilísticas y las divergencias en las calidades pictóricas que se pueden identificar en los conjuntos. No obstante, aún queda por construir un estudio sistemático, completo y exhaustivo, puesto que no se ha publicado una monografía<sup>15</sup> sobre este maestro. Los investigadores concluyen en situarlo en torno al arte promovido por Lluís Borrassà y su taller, a la vez que posicionan sus producciones en la primera línea del arte gótico internacional<sup>16</sup> catalán. Pero, ¿qué cualidades tiene este artista para ser considerado uno de los mejores pintores de esta época? Qué características propician que se lo considere una personalidad artística diferenciada?

El catálogo razonado que se propone en el presente artículo se reduce sustancialmente del presentado por Post<sup>17</sup>. De las ocho obras atribuidas por el norteamericano y otros investigadores, en este estudio sólo se consideran cuatro piezas: el retablo de San Andrés del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, el retablo de San Juan Bautista de Èvol, el fragmento de Colliure y el Calvario de Basilea. Estos conjuntos son los que ejemplifican de una manera más clara los conceptos pictóricos del Maestro del Rosellón. Antes de dar paso a la presentación del nuevo catálogo, se proporciona una pequeña relación de estas características básicas a modo de pequeño muestrario para el lector. Uno de sus rasgos más distintivos es la utilización de la arquitectura como vehículo articulador de las escenas narrativas, elemento que a su vez, ayuda a la construcción de una perspectiva. Si bien no se trata de una labor exclusiva del Maestro del Rosellón, puesto que hay otros artistas, como Lluís Borrassà, que también la utilizan, el desarrollo de esta práctica llega a sus niveles de mayor perfección e imaginación en las producciones del rosellonés. Otra de las características de este artista es la gran suavidad de la paleta cromática que realza la armonía de sus composiciones, donde se mezclan una gran vivacidad de movimientos con otras escenas más serenadas. Sus composiciones, equilibradas y sosegadas, huyen de la utilización del dorado para los fondos de las escenas, una práctica que su coetáneo Lluís Borrassà utilizaba con gran profusión. En consecuencia, los conjuntos del Maestro del Rosellón presentan una gran variedad de fondos, todos ellos pintados, donde se utilizan tanto las arquitecturas como los paisajes. En conclusión, la producción de nuestro artífice, aun presentando puntos de contacto con la pintura de Borrassà, representa un paso más en el desarrollo compositivo, formal y cromático, que escapa de los modelos tradiciones del pintor gerundense.

<sup>12</sup> R. ALCOY I PEDRÓS, “Pintura antiga i medieval”, en X. BARRAL I ALTET (ed.), *Ars Cataloniae*, vol. VIII, Barcelona, 1998, pp. 243-245.

<sup>13</sup> F. ROBIN, “Le retable de Saint-Jean-Baptiste à Èvol”, en *Les arts picturaux en France Méridionale et en Catalogne du XIIIe au XVe siècle* (Actes du 4e colloque d’histoire de l’art méridional au Moyen Âge), Narbona, 2003, pp. 97-102.

<sup>14</sup> F. RUIZ QUESADA, “Els pintors del Rosselló”, en A. PLADEVALL I FONT (dir.), *L’Art Gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent Internacional*, Barcelona, 2005, pp. 127-133.

<sup>15</sup> El primer intento de configurar un estudio completo: L. GARCIA MORATO, *El Mestre...*, 2011, pp. 7-77.

<sup>16</sup> Las fluctuaciones entre artistas y obras del gótico internacional pudieron contemplarse en la reciente exposición celebrada en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC): *Catalunya 1400*. Véase al respecto: R. CORNUDELLA I CARRÉ (ed.), *Catalunya 1400*, Barcelona, 2012 (catálogo de la exposición celebrada en el MNAC del 29 de marzo al 15 de julio de 2012).

<sup>17</sup> CH. R. POST, *A Histor of...*, 1938, VII, pp. 777-778.

## PROPUESTA PARA UN CATÁLOGO RAZONADO

En el presente estudio se tomarán como obras referenciales tanto el retablo de San Andrés de Nueva York como el retablo de San Juan Bautista de Èvol, por diferentes motivos. En primer lugar, son los dos únicos retablos completos que conocemos y que se pueden atribuir de manera clara al Maestro del Rosellón. En segundo lugar, ambos retablos muestran la habilidad y la versatilidad pictóricas del artista, sobre todo a nivel compositivo, aspecto en el que presenta una mayor originalidad. En tercer lugar, cabe hacer mención a la singularidad en la colocación de los compartimentos, poco ortodoxa sobre todo en lo que respecta a los coronamientos, que también aporta un posible aspecto identificativo en sus producciones. Y por último, la estrecha filiación que se puede establecer con la pintura derivada del taller de Lluís Borrassà. Todos estos aspectos se ampliarán a continuación, examinando cada uno de los retablos y fragmentos que se proponen como un catálogo atribuible al arte del Maestro del Rosellón.



FIG. 1. RETABLO DE SAN ANDRÉS. METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NUEVA YORK

**El retablo de San Andrés**, (FIG. 1) conservado en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Como ya se ha comentado, a través del estudio de este retablo Post identificó una nueva personalidad artística. Hasta el momento no se posee ningún documento que informe del lugar de origen, como tampoco de su autor. No obstante, sí se dispone de algunas noticias más recientes que contribuyen a la contextualización de la obra. Fue en 1906 cuando el museo neoyorkino adquirió el retablo en Londres procedente de Perpiñán. Desde entonces se depositó en el Fondo Rogers y actualmente se expone en *The Cloisters* del citado museo. El conjunto de San Andrés dedica cada uno de sus compartimentos a narrar los episodios de la

vida del santo. En la tabla central se sitúa la figura entronizada de San Andrés con una *crux imminsa* y no con la habitual *crux decussata*<sup>18</sup>. Corona el retablo la escena de la Virgen con el Niño acompañada de Santa Inés y Santa Caterina y unos ángeles músicos. Esta elección es poco frecuente, ya que los coronamientos suelen estar dedicados a la Crucifixión, aunque en este caso se contempla la excepción. La única referencia a la figura de Cristo se encuentra en la predela con la tradicional *imago pietatis*<sup>19</sup>, acompañada de otros compartimentos dedicados a escenas que explican la vida de San Andrés.

El resto de los compartimentos, tanto del cuerpo central del retablo como de la predela, están destinados a la narración de la vida de San Andrés, siguiendo fielmente el texto de la *Leyenda Dorada*<sup>20</sup> de Iacopo da Varazze. La calle situada a la izquierda, presenta dos compartimentos. En el superior se ubica la escena de la pesca milagrosa y la vocación de los santos Juan y Santiago, mientras que en el registro inferior hallamos el castigo de la madre incestuosa. En la calle de la derecha, en la parte superior, se representa el martirio de San Andrés y, en la parte baja, San Andrés liberando a un obispo de las tentaciones del demonio. La iconografía y la composición empleada en estos dos últimos compartimentos presenta aspectos novedosos respecto al texto de Iacopo da Varazze<sup>21</sup>. Como se ha explicado con anterioridad, el atributo identificativo del martirio de este santo es la *crux decussata*. Sin embargo, tal y como sucede en el compartimento central, el Maestro del Rosellón adopta la versión de la crucifixión *per transversum* y atado con cuerdas<sup>22</sup>. Existen paralelismos cercanos con la misma rareza iconográfica, como por ejemplo, el retablo de San Andrés de Gurb (1415-1418) de Lluís Borrassà, conservado en el Museo Episcopal de Vic. El único elemento divergente entre ambos retablos es que el maestro rosellonés atavió a San Andrés con una larga túnica negra en una escena llena de vida y movimiento, mientras que Borrassà presenta una crucifixión de San Andrés tan solo con el perizoma, en una escena menos novedosa.

El elemento más peculiar del segundo compartimento es la composición de la escena. La representación está dividida en dos espacios. En la parte izquierda, podemos observar a San Andrés, intentando acceder a una casa donde se halla un obispo con sus ayudantes y el demonio que quiere tentarlo. Esta división tanto narrativa como formal se lleva a cabo mediante una separación arquitectónica, que crea dos ambientes con un trabajo de la perspectiva realmente acertado. En cuanto a la predela, de los seis compartimentos conservados –el último está perdido–, el central está dedicado a la *imago pietatis*, anteriormente citada y las cinco restantes se dividen para explicar tres historias más de la vida de San Andrés. Este desfase entre compartimentos e historias se soluciona utilizando dos compartimentos para narrar un momento histórico, de tal manera que en la primera se explica la acción y en la segunda la reacción, formando la siguiente secuencia: 1-2 / 3-5 / 6-7. De este

<sup>18</sup> La habitual *crux decussata* de San Andrés es una iconografía que se configura y se inventa a partir del siglo XV como elemento identificador del martirio de San Andrés, ya que en las fuentes hagiográficas no se especifica esta precisión. L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, tomo II – vol. II, Barcelona, 1997, pp. 86-95.

<sup>19</sup> La escena que se conoce generalmente como *imago pietatis* tiene diferentes versiones. La que se muestra en este retablo, Cristo sostenido por un ángel, es uno de los ejemplos menos extendidos en la pintura gótica catalana. Véase: J. VALERO MOLINA, “Ecos de una iconografía francesa de la *imago pietatis* en la Corona de Aragón”, en M.C. COSMEN ALONSO ET AL. (ed.), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, León, 2009, pp. 333-342.

<sup>20</sup> I. DA VARAZZE, *La leyenda dorada*, Madrid, 1987, vol. I, pp. 29-37.

<sup>21</sup> I. DA VARAZZE, *La leyenda...* 1987, vol. I, pp. 29-37.

<sup>22</sup> Según I. DA VARAZZE, *La leyenda...*, 1987, vol. I, pp. 29-37, San Andrés fue atado, y no clavado, para alargar su agonía.

modo, los compartimentos 1 y 2 presentan la historia de la intercesión de San Andrés ante las peticiones de una mujer por quedarse embarazada. Los compartimentos 3 y 5 representan al santo expulsando a los perros de Nicea y la posterior resurrección del joven, muerto por dichos animales. En el compartimento número 6 se narra la resurrección de los cuarenta discípulos de San Andrés muertos en un naufragio. El último compartimento, desaparecido, podría contener la representación de los seguidores explicándole al santo el periplo<sup>23</sup>. Desde un punto de vista estilístico, el estudio de la predela reafirma la consideración del hipotético taller del Maestro del Rosellón. Si comparamos estos compartimentos con el resto del retablo se observan desigualdades en el trabajo pictórico<sup>24</sup>, sobre todo en la perspectiva y en el canon de los personajes. Aun así, se considera trabajo del taller, puesto que los modelos formales no difieren de los presentados en el resto del conjunto. No obstante, algunos investigadores, como C. Favà<sup>25</sup>, consideran que esta predela pudo ser obrada por un pintor con una personalidad artística ajena al taller del Maestro del Rosellón. El retablo de San Andrés del MET muestra la representación de diferentes santos en las entrecalles, una práctica frecuente en el gótico internacional. La identificación de los mismos presenta dificultades. De izquierda a derecha y de arriba abajo: San Pedro, Santo Domingo, San Pablo, dos santos –sin identificar–, San Mateo, San Luis de Tolosa y Santo Tomás de Aquino.

La segunda obra que se atribuye al Maestro del Rosellón es la conocida como **retablo de San Juan Bautista de Èvol**, (FIG. 2) custodiado en la iglesia de San Andrés de Èvol. La documentación escrita referente a este retablo es nula pero la aparición del donante, en el compartimento central y de su heráldica, en la predela, aporta la información para la contextualización de la obra. El personaje fue identificado por M. Durliat<sup>26</sup> como Guillem de So, vizconde de Èvol<sup>27</sup>, gracias a dos escudos ubicados en las enjutas de la predela. Estos datos sirvieron para situar la cronología del retablo antes del año de defunción de Guillem de So en 1428. No obstante, en un documento del año 1426 perteneciente al retablo de Boule d'Amont, contratado por Jaubert Gaucelm, se especifica que el trabajo de carpintería debía parecerse a este retablo de Èvol, por lo que se debería adelantar la cronología, como mínimo dos años<sup>28</sup>. El estudio de la heráldica empleada todavía complica más la datación de la obra. En la predela aparecen cuatro blasones: los dos blasones de la familia So ya citados (el camper de oro y una banda de gules<sup>29</sup>), otro de la familia Aragall de Cerdeña (campo de oro, un gallo de sable, pasante, armado, crestado, barbado, de gules y membrado, de sable<sup>30</sup>) y, por último, el de la familia Çagarriga (el campo de gules y una garriga de oro<sup>31</sup>).

<sup>23</sup> Según I. DA VARAZZE, *La leyenda...*, 1987, vol. I, pp. 29-37.

<sup>24</sup> F. RUIZ QUESADA, "Els pintors del Rosselló", en A. PLADEVALL I FONT (dir.), *L'Art Gòtic...*, 2005, vol. II, p. 133.

<sup>25</sup> C. FAVÀ MONLLAU, "Calvario de Basilea", en R. CORNUDELLA I CARRÉ (ed.), *Catalunya 1400...*, Barcelona, 2012, p. 180-181.

<sup>26</sup> M. DURLIAT, *Arts Anciens...*, 1954, p. 80.

<sup>27</sup> Para saber más de la historia de la familia de Èvol, véase: J. GIRALT, "Notice historique de la Vicomté d'Èvol communes d'Èvol et d'Olette", *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées Orientales*, XLVI (1905), pp. 185-313.

<sup>28</sup> M. DURLIAT, "Jaubert Gaucelm, peintre de Perpignan", *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées Orientales*, LXI (1953), pp. 19-28.

<sup>29</sup> F. TARAFÀ, *Crònica dels cavallers catalans*, ca. 1495-1556, transcripción y estudio crítico de A. Armengol i de Pereyra, Sabadell, 1954, vol. II, p. 117.

<sup>30</sup> F. TARAFÀ *Crònica...*, 1954, vol. II, p. 66: "Lo camper d'or, un gall de sabba passant, arnea, cresta barba de güella i membrea de sabba".

<sup>31</sup> F. TARAFÀ, *Crònica...*, 1954, vol. II, p. 185: "Lo camper de güella e una garriga".



FIG. 2 RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA DE ÉVOL. IGLESIA DE SAN ANDRÉS DE ÉVOL (FRANCIA)

M. Durliat, remitiendo a la genealogía de la familia So<sup>32</sup> llegó a la conclusión de que el personaje representado al lado de San Juan Bautista debía ser identificado con Guillem de So, quien se casó en primeras nupcias con su prima Blanca de Aragall y, posteriormente, contrajo matrimonio con Elionor Çagarriga. No obstante, según las informaciones recogidas por el monje J. Capeille<sup>33</sup>, Bernat de So<sup>34</sup> (1413) también se casó con Blanca de Aragall antes de 1385 y fue Guillem de So quien casó con Elionor Çagarriga. Bajo estas premisas, el abanico de posibilidades en torno al patrocinio de la pieza se multiplica. De todas las opciones, la más factible, como bien apuntó Françoise Robin<sup>35</sup>, es pensar que Guillem de So fue quien encargó

<sup>32</sup> Marcel Durliat aporta este dato citando una noticia dada por Joan Ainaud de Lasarte encontrada en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid. Según Ainaud en unos papeles de un tal Galceran de Vilanova aparece una genealogía de la familia So que, posteriormente, fue utilizado por Durliat. Los citados papeles actualmente no presentan ninguna genealogía, más bien son documentos dispersos. De hecho, la noticia nunca ha sido publicada por Joan Ainaud.

<sup>33</sup> J. CAPEILLE, *Dictionnaire de biographies roussillonnaises*, Marseille, 1978, pp. 585-587.

<sup>34</sup> El parentesco entre Guillem de So y Bernat de So no está definido. Posiblemente, Bernat de So sea el padre de Guillem. F. ROBIN, "Le retable...", 2003, pp. 97-98.

<sup>35</sup> F. ROBIN, *Le retable...*, 2003, pp. 97-102.

este retablo para conmemorar la memoria de su padre, Bernat de So. De este modo, la primera pareja de heráldicas (So-Aragall) estaría relacionada con Bernat de So y la segunda (So-Çagarriga) con Guillem de So. En consecuencia, quien aparece representado debería ser Bernat de So, vestido con traje militar mostrando su heráldica y como devoto de San Juan Bautista. De hecho, en su testamento dejó constancia de que quería ser enterrado en la capilla de San Juan Bautista de la iglesia de los dominicanos de Perpiñán, cuyo absidiolo y altar izquierdo también era propiedad de la familia de So<sup>36</sup>. Con todos estos antecedentes, las cuestiones sobre el lugar de origen de este retablo parecen esclarecerse, por lo que podemos conjeturar que el retablo de San Juan Bautista de Èvol fue proyectado para la iglesia del convento de los dominicos de Perpiñán<sup>37</sup> y que, posteriormente, pasó un periplo hasta llegar a la iglesia de San Andrés de Èvol, donde se conserva actualmente.

La atribución del retablo de San Juan Bautista de Èvol al Maestro del Rosellón fue ampliamente respaldada desde el momento en que Ch.R.Post y Marcel Robin lo situaran en el entorno del maestro rosellonés. No obstante, algunos investigadores como J. Gudiol y S. Alcolea<sup>38</sup> presentaron algunas reticencias sobre la cuestión. Incluso F. Robin<sup>39</sup> atribuyó directamente este conjunto al *Maitre d'Èvol*. Estas visiones alejadas, según el catálogo que se propone, pueden atribuirse a la pérdida de veladuras y de otros componentes pictóricos como consecuencia de la degradación y otras vicisitudes que el profesor norteamericano explicaba en su publicación de 1938<sup>40</sup>. Ch. R. Post aseguraba que en el año 1936, el retablo de Èvol no se encontraba en la iglesia de San Andrés de Èvol, puesto que fueron robadas diferentes partes del mismo –se deduce pues, que se desmembró–. Posteriormente, se ignora la fecha, el retablo fue recuperado y custodiado en el Palacio de Justicia de Perpiñán. Los testimonios fotográficos consultados en el Arxiu Mas de Barcelona, tomados en torno al año 1939, atestiguan y corroboran que algunas tablas fueron mutiladas, mientras que en otros puntos del retablo las capas pictóricas estaban totalmente destruidas<sup>41</sup>. Es obvio, pues, que posteriores restauraciones han provocado la pérdida de los sutiles toques distintivos del pintor rosellonés, que desembocan en las dudas de algunos investigadores sobre la atribución de la obra.

En líneas generales, el retablo de Èvol se articula de la siguiente manera: en el compartimento central se representa a San Juan Bautista acompañado de Bernat de So, mientras que el coronamiento está presidido por el Bautismo. En la calle izquierda, primeramente se sitúa la visión de Zacarías, en segundo lugar la Visitación y, finalmente, el Nacimiento de San Juan. En la calle derecha, aparecen las escenas de la Predicación de San Juan, la Degollación y Presentación a Herodes y, finalmente, el Enterramiento del santo. En la predela, a parte de la heráldica ya citada, se narra el Ciclo de la Pasión: la Captura de Cristo, Cristo ante Pilatos, la Crucifixión, el Descendimiento y el Enterramiento.

El retablo de San Juan Bautista de Èvol presenta algunas rarezas iconográficas, acordes con las vistas en el conjunto neoyorkino, a la vez que se mezclan con otros aspectos más tradicionales de la hagiografía cristiana. El ejemplo más claro de esta dualidad se encuentra en el compartimento central con la representación de San Juan Bautista. El Precursor, adulto, asceta, aparece ataviado con una túnica de pelo de camello, con un faja blanca, que responde a

<sup>36</sup> M. DURLIAT, *L'art dans...*, 1964, p. 81.

<sup>37</sup> La historiografía tiende a contextualizar esta obra en torno a la hipótesis de que fue concebida para la capilla de la Bastida de Oleta construida por los vizcondes de Èvol.

<sup>38</sup> J. GUDIOL I RICART, S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica...*, 1986, pp.116-119.

<sup>39</sup> F. ROBIN, *Le retable...*, 2003, pp. 97-102.

<sup>40</sup> CH. R. POST, *A History of...*, 1938, VII, p.782.

<sup>41</sup> Las fotografías están recogidas en el trabajo de: L. GARCIA MORATO, *El Mestre...*, 2011, pp. 81-133.

la iconografía propia del siglo XIV. Existe un ejemplo de la misma iconografía que sorprende por el grado de similitud entre ambas. Nuevamente, se trata de un retablo de su coetáneo Lluís Borrassà dedicado a San Juan Bautista y conservado en el Museo de Artes Decorativas de París.

El atributo diferenciador de la producción del Maestro del Rosellón es la lámpara de luz relacionada con la filacteria con la inscripción ECCE AGNUS DEI ECCE LUX VERA. La lámpara, un objeto poco usual en la pintura gótica, tiene por lo menos un paralelo en la iluminación de manuscritos, en concreto, el ejemplo del folio 306v. del Misal de Galcerán de Vilanova (FIG.3), datado en 1396. Hasta el momento, no se poseen argumentos para poder relacionar esta iconografía. En el retablo hallamos otros dos elementos iconográficos poco ortodoxos. Por un lado topamos, de nuevo, con la cuestión de la colocación de los compartimentos. Tal y como sucede en el retablo de Nueva York, el compartimento que corona la obra no está dedicado a la Crucifixión, sino que en este caso se halla el Bautismo de Cristo. En el centro de la predela, en este conjunto sí está ubicada la Crucifixión. Por otro lado, la representación del Enterramiento de San Juan Bautista, situada en la parte inferior de la calle izquierda, es una escena poco frecuente en la pintura gótica catalana<sup>42</sup>. En las facetas compositivas y narrativas del retablo de San Juan Bautista de Èvol existen muchas coincidencias con el retablo de San Andrés de Nueva York. Así, en las escenas que representan el Nacimiento de San Juan y la Degollación y Presentación a Herodes, las escenas se dividen en dos ambientes que narran la acción reacción de las historias. En el primer caso, a la izquierda del compartimento se sitúa el Nacimiento, propiamente dicho y, a la derecha, Zacarías escribiendo el nombre de Juan tal y como le dicta el ángel situado en un segundo plano. En el segundo caso, en la escena de la Degollación, a la izquierda aparece el verdugo con la espada con la que acaba de decapitar al santo, mientras que, en la parte derecha, se sitúa el séquito de Herodes y la presentación de la cabeza. Estas mismas estrategias compositivas fueron utilizadas por Lluís Borrassà en el retablo de París. No obstante, la capacidad de la utilización de la perspectiva y de la colocación de los personajes en la escena es sustancialmente mejor en el retablo rosellonés. Además de las coincidencias compositivas y de las irregularidades de la iconografía de los retablos roselloneses hasta ahora citados, el estilo de ambos, las gamas cromáticas y la semejanza de fisonomías son patentes. No obstante, como ya se ha comentado, el mal estado de conservación del retablo de Èvol y, en consecuencia, la restauración de las lagunas pictóricas, que en algunos puntos eran totales, han provocado la pérdida del estilo original de la pieza, hecho que dificulta las comparaciones estilísticas con el resto de producciones que podrían ser atribuidas al Maestro del Rosellón. A pesar de estas evidencias, por las características anteriormente descritas no dudamos en atribuir esta obra a la mano del maestro rosellonés.

Tras la presentación de las dos obras capitales, la tercera pieza atribuible al Maestro del Rosellón es el **fragmento de un retablo** posiblemente dedicado a Santo Domingo (FIG. 4), conservado en **Colliure**. Este fragmento fue atribuido por Marcel Durliat<sup>43</sup> en 1952. El

<sup>42</sup> Parece ser que el único ejemplar que se conserva con la misma iconografía, aunque con estilos muy diferentes, es en un compartimento de la calle derecha del retablo de San Juan Bautista de la iglesia de Santa María de Tobed (Zaragoza), atribuido a Francesc Serra y taller entre 1356 y 1359. Actualmente, este retablo está fragmentado en diferentes museos y colecciones particulares. La tabla que aquí citamos se conserva en el Museo del Prado (P03107). Véase: C. FAVÀ y R. CORNUDELLA, "Els retaules de Tobed i la primera etapa dels Serra" en *Butlletí del MNAC*, 11 (2010), Barcelona, pp. 63-89

<sup>43</sup> M. DURLIAT, *Une ouvre...*, 1952, pp. 257-261.

fragmento de Colliure, que sigue las estrategias compositivas ya vistas tanto en el retablo de San Andrés y en el retablo de Èvol, presenta dos momentos de una historia que fue recogida por Teodorico de Apolda<sup>44</sup>, dominico alemán, en el año 1288, en su biografía sobre Santo Domingo. Esta crónica narra un episodio del viaje de Santo Domingo a Roma para aprobar su regla. Allí tuvo una visión (registro derecho de la tabla) donde Jesucristo se le apareció acompañado de tres flechas (en el registro superior, pintado en época moderna), una por cada uno de los pecados más cometidos: lujuria, avaricia y orgullo. Al día siguiente, Santo Domingo y San Francisco, aun perteneciendo a doctrinas diferentes, tuvieron un encuentro (registro izquierdo de la representación), que culminó con un abrazo y las palabras: *Eres mi compañero. Unámonos y ningún adversario podrá con nosotros*<sup>45</sup>. A continuación, se besaron y sus corazones se unieron en uno. Esta metáfora, aparece representada con una Crucifixión, flanqueado por dos corazones en el centro de la escena, también un añadido repintado en época moderna.



FIG. 3 DETALLE DEL FOLIO 306V DEL MISAL DE GALCERÁN DE VILANOVA. MUSEO DIOCESANO DE LA SEU D'URGELL

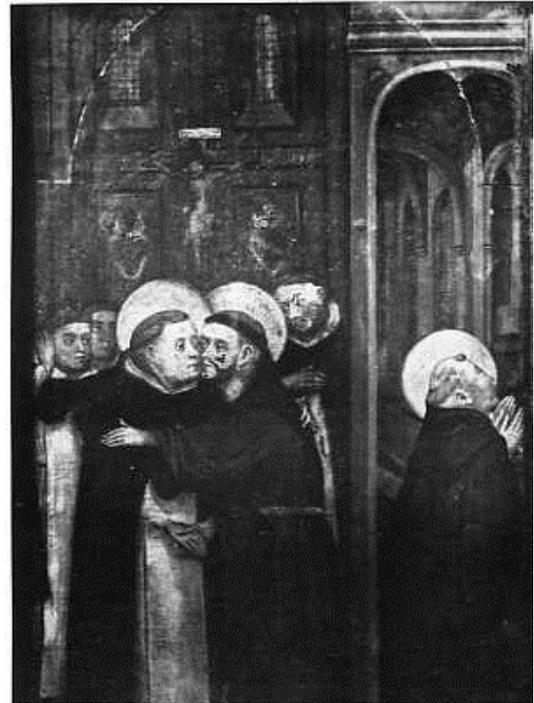


FIG.4 FRAGMENTO DE COLLIURE. IGLESIA PARROQUIAL DE COLLIURE (ARXIU MAS)

Los aspectos compositivos que ayudan a atribuir esta pieza al catálogo del Maestro del Rosellón son numerosos, a pesar de que sólo se conserva este pequeño fragmento. Por un lado, como hemos mencionado, el relato se desarrolla en una misma tabla separada formalmente por un elemento arquitectónico. Por otra parte, en la visión de Santo Domingo, la escena está ambientada en un claustro, en consonancia con el gusto del Maestro del

<sup>44</sup> J.B. SOLLERIO ET AL., *Acta Sactorum Augusti*, t. I, Paris, 1867, pp. 558-559.

<sup>45</sup> L.RÉAU, *Iconografía...*, 1997, pp. 294-402 y A. GIORDANO, G. IMBRIANO, *Gli artisti e San Domenico*, Madonna dell'arco, 2004, p.52.



FIG. 5. CALVARIO KUNSTANNLUNG, BASEL

Rosellón por la utilización de la arquitectura como pilar compositivo y separativo de las escenas. En este caso, incluso, la perspectiva también se articula mediante los arcos del claustro.

A nivel estilístico, nuevamente, el retablo de San Andrés de Nueva York aporta las claves necesarias para poder establecer paralelos. El modelo para la representación de Santo Domingo es utilizado en ambos retablos, presentando un personaje achaparrado, con coronilla y ojos caídos. A pesar de que el retablo no esté completo, estas comparaciones tanto a nivel formal como estilístico aportan argumentos necesarios para considerar este fragmento como obra del Maestro del Rosellón, tal y como apuntó M. Durliat<sup>46</sup>.

La última pieza que se atribuye al trabajo del Maestro del Rosellón es el conocido como **Calvario de Basilea** (FIG. 5), conservado en el Kunstsammlung de dicha ciudad suiza. Hasta el momento, no se conoce la procedencia exacta de este coronamiento de retablo, sólo se especifica

su origen norcatalán. No obstante, Post<sup>47</sup> la situó, con fortuna, en los talleres catalanes. La escena de la Crucifixión no presenta aspectos diferenciales, puesto que es una iconografía que se repite, independientemente del autor o escuela a la que pertenezca. Recuperando los dos retablos completos, el de San Andrés y el de Èvol, se recordará que ambos desestiman la escena del Calvario en sus coronamientos. Así pues, el único paralelo con el que podemos realizar ejercicios comparativos es el compartimento central de la predela del retablo de Èvol (FIG.2), aunque respondan a naturalezas diferentes. A pesar de estos impedimentos, ambos ejemplos mantienen un ritmo compositivo parecido. En los dos compartimentos se sigue un patrón centrado por la Crucifixión, flanqueado por dos grupos de personajes, como es habitual. En el costado izquierdo, aparece el grupo centrado por la Virgen y San Juan; mientras que en el derecho se sitúan los verdugos acompañados por caballos. El único detalle que difiere entre estas dos crucifixiones es el ambiente donde se establece la escena. El retablo de Èvol se desarrolla en un escenario indeterminado, mientras que el Calvario suizo está ambientado en un espacio con el fondo arquitectónico, simulando unas murallas de Jerusalén, además, aporta profundidad a la escena. El Maestro del Rosellón rehúye la utilización del dorado en los fondos, una práctica extendida en todo el gótico internacional. A nivel estilístico, estas dos piezas utilizan los mismos modelos para la configuración de las fisonomías de los personajes que, en algún caso, como el de San Juan Evangelista, realmente son idénticos.

<sup>46</sup> M. DURLIAT, *Une ouvre...*, 1952, pp. 257-261.

<sup>47</sup> CH. R. POST, *A History of...*, 1938, VII, p.780.



FIG. 6. RETABLO DE LOS SANTOS JUSTO Y PASTOR. IGLESIA AMERICANA DE PARÍS (ARXIU MAS)

Las continuas comparaciones con los trabajos de Lluís Borrassà, en este caso, tampoco se escapan a nivel estilístico. Los argumentos aportados sobre los modelos para la configuración de los personajes son de suficiente peso como para contemplar la atribución al taller del Maestro del Rosellón.

Por último, cabe mencionar el **retablo de los santos Justo y Pastor** (FIG. 6) conservado en la Iglesia Americana de París<sup>48</sup>. Este retablo fue atribuido al Maestro del Rosellón por Ch.R.Post<sup>49</sup> comparándolo con el retablo de San Andrés de Nueva York: *To anyone who has studied the retable of St. Andrew for but a few minutes the unity of authorship in the Wilkinson altarpiece<sup>50</sup> is at once obvious*. Pese al énfasis de esta inicial valoración, Post cambió de parecer: *I have recently become still more sceptical about his authorship of the retable at Evol<sup>51</sup>*.

Ciertamente, como apunta Post, la atribución de esta pieza al Maestro del Rosellón no puede ser afirmada con tanta rotundidad como en los cuatro conjuntos anteriores. En general, el trabajo compositivo de las escenas carece de la lucidez y originalidad de las otras producciones. En el retablo parisino los ambientes son mucho más llanos, sin trabajo

<sup>48</sup> La Iglesia Americana de París es el primer templo estadounidense, de raíces protestantes, que se estableció en el extranjero.

<sup>49</sup> CH. R. POST, *A History of...* 1938, VII, pp. 777-778.

<sup>50</sup> A principios del siglo XX el retablo de los santos Justo y Pastor era conocido como retablo *Wilkinson*, en referencia a la colección privada donde estaba custodiado. En fechas ignoradas fue depositado en la Iglesia Americana de París.

<sup>51</sup> CH. R. POST, *A History of...*, 1958, XII, p. 573.

perspectivo, en detrimento de otras escenas de las pinturas atribuidas. No obstante, los modelos formales para la representación de los personajes, como las figuras estilizadas o narices puntiagudas, son recurrentes entre los modelos del Maestro del Rosellón. Por consiguiente, el conjunto de los santos Justo y Pastor puede situarse en los círculos próximos al taller del maestro del rosellonés, aunque no es atribuible a nuestro artífice.

## OBRAS EXCLUIDAS DEL NUEVO CATÁLOGO

En esta nueva propuesta de catálogo se excluyen obras que la historiografía atribuyó en su momento a la mano del Maestro del Rosellón y que, según este nuevo enfoque, deben quedar fuera de su corpus.

Uno de estos trabajos es el **retablo de San Nicolás de Cameles** (FIG. 7). A diferencia de los conjuntos hasta ahora presentados, este es el único caso en el que se conservados documentación específica. Se trata de dos testamentos en los cuales se dona dinero para la construcción de este retablo. El primero de ellos, datado en 1407, corresponde a Guillem Roca de la Roca<sup>52</sup>, mientras que el segundo (1408) pertenece a Francesc Riba de Qurubio<sup>53</sup>.



FIG. 7 RETABLO DE SAN NICOLÁS IGLESIA PARROQUIAL DE CAMELES (FRANCIA) ARXIU MAS

Este retablo ha sido objeto de muchas restauraciones que han desvirtuado de manera sustancial su aspecto original del siglo XV. No obstante, a nivel compositivo, podemos observar la existencia de similitudes con las estrategias empleadas por el Maestro del Rosellón. En algunos compartimentos el pintor del retablo de Cameles utiliza la arquitectura para separar la acción y la reacción de la escena. En cambio, el estilo de las pinceladas, así como los modelos formales de los personajes que narran la vida de San Nicolás difieren enormemente de los utilizados por el Maestro del Rosellón. Sin embargo, el concepto pictórico de este retablo recuerda a las facturas del taller de los Serra en Barcelona, como ya apuntó F. Ruiz Quesada<sup>54</sup>. Por la cronología del retablo (1406-1407), el pintor documentado perpiñanés al que se podría atribuir este conjunto es Jaubert Gaucelm (1393-1440).

<sup>52</sup> B. ALART, *Cartulaire...*, ca. 1862, vol. XVII, pp. 420-421. Testamento de Guillem Roca de la Roca del 25 de diciembre de 1407, pp. 420-421.

<sup>53</sup> B. ALART, *Cartulaire...*, ca. 1862, vol. XVII, p. 448. Testamento de Francesc Riba de Qurubio del 19 de febrero de 1408, p. 448.

<sup>54</sup> F. RUIZ QUESADA, *Els pintors...*, 2005, p.132.

De hecho, Jaubert Gaucelm<sup>55</sup> está documentado como discípulo de los Serra entre 1393 y 1397<sup>56</sup>. Deudor de este conocimiento, como afirman J. Gudiol y S. Alcolea, *Jaubert Gaucelm es buen conocedor de la técnica*<sup>57</sup>, aunque en comparación con el conjunto de San Andrés de Nueva York la calidad pictórica es menor. Con estas premisas, no sería arriesgado atribuir el retablo de San Nicolás de Cameles al taller de Jaubert Gaucelm y no al círculo del Maestro del Rosellón.

La segunda obra excluida del catálogo es la citada **predela de El Voló** (FIG. 8) que fue atribuida al Maestro del Rosellón tanto por Ch. R. Post<sup>58</sup> como por M. Durliat<sup>59</sup>. No en vano, J. Gudiol y S. Alcolea<sup>60</sup> creyeron que este conjunto<sup>61</sup> presentaba unas características toscas y poco desarrolladas, alejadas totalmente de la personalidad artística del Maestro del Rosellón. Además, los dos investigadores sitúan la pieza en cronologías más avanzadas, hacia la segunda mitad del siglo XV, por lo que se escapa de las establecidas para el maestro rosellonés. El último fragmento que se incluye en este apartado es el **fragmento de San Andrés liberando a un obispo de las tentaciones del demonio** conservado en el Kunstsammlung de Basilea (FIG. 9). Este compartimento fue atribuido al Maestro del Rosellón en relación al Calvario de Basilea, conservado en el mismo museo suizo. En la hipótesis sugerida por J. Gudiol y S. Alcolea<sup>62</sup>, aunque con reservas, los investigadores consideraron que el estilo de esta pieza era más avanzado. Parece claro que ambas obras tienen poca relación y no existen evidencias de que formaran parte de un mismo retablo, puesto que las divergencias estilísticas son muy evidentes. Recuperando la propuesta de J. Gudiol y S. Alcolea, se podría aventurar la posibilidad, como sugiere C. Favà<sup>63</sup>, de que esta pieza fuese producida por Arnau Gassies



FIG. 8 FRAGMENTO DE LA PREDELA DE EL VOLÓ  
ARXIU MAS



FIG. 9 SAN ANDRÉS LIBERANDO AL OBISPO DE LAS  
TNTACIONES DEL DEMONIO. KUNSTSANNLUNG, BASEL.  
ARXIU MAS

<sup>55</sup> Para más información sobre el pintor véase M. DURLIAT, *Jaubert...*, 1953, pp. 19-28.

<sup>56</sup> J.M. MADURELL, "El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo y sus seguidores y sus obras", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, IX (1952), p. 95, doc. 500.

<sup>57</sup> J. GUDIOL I RICART, S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica...*, 1986, p. 117.

<sup>58</sup> CH. R. POST, *A History of...*, 1938, VII, p. 784.

<sup>59</sup> M. DURLIAT, *Arts Anciens...*, 1954, p. 86.

<sup>60</sup> J. GUDIOL I RICART, S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica...*, 1986, p. 117

<sup>61</sup> A pesar de que los conceptos estilísticos de esta *imago pietatis* difieran de los presentados por el Maestro del Rosellón, es importante apreciar que esta versión iconográfica del ángel sosteniendo a Cristo es la misma que se contempla en la predela del retablo de San Andrés del Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

<sup>62</sup> J. GUDIOL I RICART, S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica...*, 1986, p. 116.

<sup>63</sup> C. FAVÀ MONLLAU, "Calvario...", 2012, p. 180-181.

(doc. 1410-1456), el pintor perpiñanés más importante de la segunda generación del gótico internacional norcatalán.

## CONCLUSIONES

El catálogo razonado compuesto en el presente artículo difiere sustancialmente de los propuestos por los Ch.R.Post y J. Gudiol y S. Alcolea. La nueva propuesta, principalmente, reduce a cuatro los conjuntos que presumiblemente pueden ser considerados como obras del Maestro del Rosellón. El nuevo planteamiento de catálogo es la consecuencia del ejercicio comparativo entre todas las obras atribuidas con la finalidad de extraer las características de la personalidad artística del Maestro del Rosellón y de su taller. Así pues, se estipula como uno de los rasgos distintivos del maestro la utilización de la arquitectura como elemento articulador de las escenas. De este modo, se crean unas composiciones dotadas de gran originalidad derivadas de su versatilidad e imaginación. A pesar de que algunos de sus trabajos estén próximos a los rasgos estilísticos del taller de Lluís Borrassà, el artista rosellonés desarrolla y evoluciona los modelos compositivos del gerundense, que permanece más anclado en las tradiciones trecentistas, aunque con una excelente calidad. Otra de las características que alejan todavía más el arte de ambos pintores, es el desuso del dorado como fondo neutro de las composiciones por parte del rosellonés, una práctica profusamente utilizada en cambio por el taller de Borrassà.

Las características pictóricas del Maestro del Rosellón supone un estadio más avanzado en el desarrollo del gótico internacional, contribuyendo con novedosos conceptos pictóricos y perfeccionando los modelos formales que sus antecesores y coetáneos utilizaron para sus producciones.

Al inicio del artículo se ha mencionado la figura de Arnau Pintor (1385-1440) como posible personaje con el que se podría identificar el Maestro del Rosellón<sup>64</sup>. Recuperando todos los argumentos en defensa del extraordinario estilo del norcatalán, es preciso aportar cierta información identificativa que ayude a situar la actividad del pintor dentro del entramado artístico de la época. Según los documentos conservados entorno a la figura de Arnau Pintor, es plausible ubicar el arte de este pintor en la primera línea del gótico internacional, sobre todo por la cantidad de encargos recibidos, tanto en territorio rosellonés como en el área gerundense. Como consecuencia de la itinerancia de Arnau Pintor, algunos investigadores han detectado posibles influencias de los talleres roselloneses sobre los gerundenses<sup>65</sup>. Al final de su vida, Arnau Pintor recibió el encargo de construir el documentado retablo de Tuïr (1440) que, desafortunadamente no se conserva, en colaboración con Arnau Gassies. Este trabajo conjunto, posiblemente, demostrara la hipótesis de que Gassies fuese el continuador de la escuela pictórica rosellonesa de la segunda mitad XV<sup>66</sup>. Con estas premisas, se propone la hipótesis de que Arnau Pintor es el único artista documentado con categoría suficiente para ser identificado como el Maestro del Rosellón.

---

<sup>64</sup> Hipótesis desarrollada en L. GARCIA MORATO, *El Mestre...*, 2011, pp. 68-77.

<sup>65</sup> J. MOLINA I FIGUERAS, "Relacions i intercanvis artístics entre Girona i el Roselló a la segona meitat del segle XV", *Annals de l'Institut d'Estudis gironins*, XXXIII (1994), pp. 481-505.

<sup>66</sup> Hipótesis desarrollada en L. GARCIA MORATO, *El Mestre...*, 2011, pp. 68-72.