

EN TORNO AL MAESTRO DE CERVERA

FRANCISCO CORTI

En 1986, en el valioso y actualizado «corpus» de la pintura gótica catalana sus autores cuestionan la atribución de Post al pintor valenciano Pere Girard, de un conjunto de tablas localizadas en comarcas vecinas al punto de convergencia de las provincias de Barcelona, Lérida y Tarragona¹. Dicha atribución se basaba en dos documentos. En uno de ellos, fechado en 1479, Pere Girard es encargado de pintar una predela, actualmente desconocida, en la catedral de Vich. El otro es un documento de 1490 en que el pintor es citado como ciudadano de Valencia. Teniendo en cuenta que ambos documentos no establecen relación alguna con las pinturas atribuidas por Post, Gudiol y Alcolea, reconociendo la formación valenciana del pintor, proponen llamarle Maestro de Cervera, ya que de la iglesia de San Juan de dicha ciudad «procede una obra importante y bien conocida del pintor». Se trata de un retablo fragmentado dedicado a San Miguel Arcángel, hoy en el Archivo Histórico Municipal de Cervera.

En el catálogo que agrupa las obras del Maestro de Cervera, figuran cuatro compartimentos de un retablo con los siguientes temas: Tentación de San Antonio, San Abdón y San Senén; Flagelación y Camino del Calvario. Sin particularizar las respectivas pertenencias se indica que están en colecciones privadas de París, Madrid y Barcelona².

El hallazgo en una colección privada argentina de las dos tablas con escenas de la Pasión, nos induce a partir de los datos disponibles, a reflexionar acerca de las mismas a los fines de caracterizar una personalidad que según Post «poseía dones que apenas superan los de un rústico artesano».

En antiguas fotografías del año 1909³, se distinguen claramente las grietas que atraviesan ambas pinturas algo por debajo del eje horizontal. Actualmente ambas

¹ Josep Gudiol y Santiago Alcolea i Blanch, *Pintura gótica catalana*, Polígrafa 1986 p. 203; Chandler Rathfon Post, *A history of spanish painting*, Cambridge (Massachusetts) Harvard University Press, t. VII, 1938 pp. 53 ss en adelante citado como Post.

² Post, VII, p. 582, informa que la Tentación de San Antonio estaba en la época de publicación de dicho tomo, 1938 en la colección Darbois, París. Según Archivo Más, Barcelona, fotos n° B-1501 y B-1516, la Flagelación y la Vía Dolorosa pertenecían en 1909 a la colección Dumont, Barcelona. Ambas tablas llegaron a Argentina en fecha poco anterior a 1942. Al respecto Francisco Corti, *Arte Medieval Español en la Argentina*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras –Universidad de Buenos Aires, 1994, pp. 154 ss.

³ Citadas en nota anterior.

grietas están taponadas y además ambas pinturas han sido sometidas a una satisfactoria limpieza general. Las actuales dimensiones –Flagelación 90 x 68,5 cm; Camino al Calvario, 94 x 70 cm– aseguran su pertenencia a un mismo retablo, cosa que no ocurre con las dos restantes tablas, pues ignoramos sus dimensiones. Considerando la iconografía de estas últimas, imágenes de Santos, cabría localizarlas en una predela. Por otra parte la Tentación de San Antonio, a diferencia de las demás, presenta próximo a los cuatro bordes una ancha franja fileteada sobre dorado, típica de la pintura valenciana de la época.

En el Museo de Bellas Artes de Valencia se conservan cinco escenas de la Pasión que posiblemente constituían la predela del retablo encargado en 1461 a Juan Rexach por el gremio de Carniceros⁴. Existe general acuerdo en atribuir dichas pinturas a un fiel discípulo de Rexach. Confrontando dos de las tablas de la serie valenciana con las encontradas en Buenos Aires advertimos que éstas derivan de aquéllas. En la Flagelación salvo los hombres al pie de la columna empeñados en el anudamiento y el que asoma junto al marco derecho, vemos la misma composición centralizada alrededor de Cristo amarrado por los pies a una columna detrás de la cual se abre un nicho en el muro. En cuanto a detalles prácticamente idénticos anotamos: posición de los asistentes junto al borde izquierdo; los forzados movimientos de los verdugos y las mangas recogidas de uno de ellos; en la figura de Cristo, la terminación trebolada de la cruz del nimbo, cierta semejanza facial, el bigote caído y la corta barba bífida, el cruzamiento de los brazos, el plegado del *perizonium*, el anudamiento de la cuerda que le amarra los pies⁵, y finalmente una coincidencia morelliana, la deformación del dedo índice de la mano derecha, que responde a un hábito de deformación de manos frecuente en Juan Rexach y su círculo. Observamos también que el piso de la cámara está cubierto con baldosas típicamente valencianas, cuyo diseño particular, rombo con cruz inscrita en tono más claro, es frecuente en la obra de Rexach⁶. Desde el punto de vista de la perspectiva geométrica la tabla de Buenos Aires ofrece una solución más satisfactoria, pues se atenúa considerablemente la inclinación del plano de apoyo y las líneas ortogonales fugan correctamente en un punto situado aproximadamente en el centro de la composición. Este racionalismo espacial es compatible con la referencia de Camón Aznar quien adjudica al pintor «versiones espaciales interiores cercanas ya al Renacimiento»⁷. Otras características diferenciales de la Flagelación de Buenos Aires atañen a la singularidad de las miradas fijas y penetrantes, y también a eliminación de los accesorios arquitectónicos –capiteles, bóvedas, etc.– y del paisaje de fondo. Esta simplificación debería contribuir a intensificar la dramática interna del hecho narrado, cosa que en

⁴ Elías Tormo y Monzó, *Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentrista*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1913, p. 177; Post. VI (1935), pp. 86 ss.

⁵ El mismo anudamiento en el Martirio de San Sebastián, del retablo de Rubielos de Mora, pintado por Juan Rexach, repr. en Tormo, *Jacomart...*, n.º 34.

⁶ Retablo de Catí, Visitación de San Juan de Morella, Santa canonizada de colección privada barcelonesa, el citado retablo de los Carniceros, Muerte de San Gil de la colección Johnson (Filadelfia), escena de la vida de San Esteban en la sacristía de San Esteban de Valencia, etc.; todos reproducidos en Post. VI.

⁷ José Camón Aznar, *Pintura medieval española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, p. 424.

este caso no ocurre, pues la gestualidad de sicarios y asistentes, a diferencia del modelo, esta rígidamente congelada.

En la Vía Dolorosa mucho más que en la Flagelación, son evidentes las coincidencias con el modelo valenciano. Es la misma multitud compacta, gesticulante, de actitudes amenazantes y movimientos convulsivos, delante de la cual se destaca la sufriente figura del Salvador agobiado por el peso de la cruz en forma de T. Las figuras dolientes de la Madre y del discípulo predilecto deben comprimirse contra el marco izquierdo ante el esbirro que con su escudo les impide avanzar. Los pliegues del sayón de Cristo se repiten fielmente, inclusive el pliegue transversal sobre la rodilla izquierda. Detrás del esbirro que lo arrastra con una cuerda ceñida a la cintura aparece la misma pierna, enfundada en una greba que pertenece al cuerpo cuya cabeza emerge sobre el nimbo. El trompetero ocupa la misma posición en ambas tablas y hacia la derecha de Cristo surgen sobre el perfil de las cabezas, idénticos entreveros de picas, bolas erizadas, palos, signos visibles de la anónima agresividad de la multitud.

Analicemos a continuación las divergencias. Si bien ambas composiciones son compactas la de la colección argentina al suprimir el detallado paisaje, provoca la sensación de mayor abigarramiento, como si prácticamente hubiera dejado de circular aire entre los personajes. Así se refuerza el efecto opresivo y se enriquece la escena desde el punto de vista dramático, lo que no ocurría en la Flagelación. A dicho efecto contribuyen también los tipos faciales. Se trata de rostros cuyos mofletes contrastan por narices angulosas, algunas respingadas, órbitas oculares muy marcadas e iris grandes que hacen esas miradas fijas y penetrantes que ya distinguimos en la Flagelación.

También es notoria la extensión del despliegue decorativo al sayón de Cristo, totalmente estofado con motivos florales estilizados. El escudo del esbirro que enfrenta a María y Juan, ha sido enriquecido decorativamente con una franja recorrida por trazos en relieve dorado que simulan escritura cúfica. La trompeta pintada de la tabla valenciana cede paso a otra plasmada en relieve mediante estuco dorado. Mención especial merecen las botonaduras en relieve de cenefas de vestidos de cascos y escudos y, como en la Flagelación, el gran número de círculos concéntricos de los nimbos, de los cuales el que corona a Cristo conserva la cruz trebolada rojiza, único motivo decorativo de los nimbos del Redentor en los fragmentos del Retablo de los Carniceros.

La expansión decorativa descrita, típica de la pintura catalana de la segunda mitad del siglo XV, incide en la estructura interna de la composición. Una de las razones por la cual la imagen de Cristo se destaca netamente del resto es el estofado del sayón y el modelado del mismo mediante gruesos trazos verde-azulados sobrepintados. Este modelado está ausente del sayo corto, totalmente aplanado del soldado que lo arrastra. Si deslizamos nuestra mirada hacia la izquierda de Cristo, observamos un confuso mosaico de irregulares guardas doradas que aunque corresponden a partes de cascos, escudos petos, faldones, grebas, no son percibidas como cobertura de cuerpos tridimensionales. En consecuencia, la imagen de Cristo se destaca en relieve sobre un fondo definitivamente plano, donde los rostros se insertan en la madeja decorativa.

Extendiendo el estudio comparativo a otras obras del grupo Maestro de Cervera, apreciamos que las caras de la tentadora de San Antonio y de San Senén⁸ se repiten en el San Juan de la Vía Dolorosa.

En el retablo procedente de San Miguel de Verdú⁹ según Post una de las obras capitales del maestro, el Arcángel tiene el mismo rostro mofletado que San Juan aunque su expresión es más serena, debido en parte a que mantiene los párpados entornados. El resto de la figura muestra brocados, diversos motivos dorados, a la hoja o estucados en relieve, en una palabra la misma expansión decorativa que en la Vía Dolorosa con la que comparte el desolado paisaje de redondeadas colinas. En el remate el Crucificado y su Madre, muestran gran parecido con los mismos en la Vía Dolorosa. En el resto del retablo se pueden encontrar circunstanciales similitudes con los ejemplos aquí revisados, pero todo parece indicar la mano de un asistente. Inclusive en una figura temáticamente afín al Arcángel, el San Jorge ubicado en la predela, carece de esa tensión interna que tanto en el compartimento central como en la Vía Dolorosa resulta de esa fusión de lo decorativo con un dinamismo fundado en el predominio de curvas diagonales. La nariz respingada del boyero que observa como la flecha milagrosa hiere en un ojo al arquero carece de la efectividad expresiva de las narices respingadas de los sicarios que impulsan a Cristo hacia el Calvario.

En cuanto a la tabla de San Martín y el mendigo que perteneciera a la colección parisina Kleinberger, es posible que el modelo haya sido un San Jorge atribuido dubitativamente por Post a Jacomart¹⁰. A pesar de la posición invertida del caballo, hay semejanzas en la gestualidad y el dilatado pasaje flamenquizante de la tabla valenciana ha sido, como en la Vía Dolorosa, reemplazado por las mismas colinas redondeadas. También encontramos un principio de conformación común con la Vía Dolorosa. Una figura en relieve, en este caso el mendigo, se destaca sobre un fondo marcadamente bidimensional en el que se integran las siluetas del jinete y del caballo con el fondo colinoso. Las guarniciones de la cabalgadura están enriquecidas con botones estucados en oro. Las expresiones faciales se adecuan al carácter más sereno de la escena. A este grupo hay que añadir un San Jorge¹¹, figura en la que reaparece el dinamismo observado en el San Miguel de Verdú.

Las expresiones faciales agresivas de los sicarios de la Vía Dolorosa tienden a templarse en dos grupos de Apóstoles quienes asisten respectivamente a una Entrega de las llaves¹² y a un Pentecostés¹³. En ambas, el personaje protagónico se destaca contra un fondo en el que se alternan motivos decorativos con cabeza yuxtapuestas y/o superpuestas. Las caras denotan una actitud reflexiva, con algo de tristeza, acorde con ambos contextos iconográficos. El mismo principio de conformación se manifiesta en menor medida en la Epifanía de la colección Orriols¹⁴.

⁸ Post, VII, fg. 220; Gudiol, *Pintura gótica...*, fg. 1032, respectivamente.

⁹ Gudiol, *Pintura gótica...*, fg. 89 (en color); Camón, *Pintura medieval...*, fg. 408.

¹⁰ Post, VI (1935), fg. 6.

¹¹ San Francisco, Palacio de la Legión de Honor; Post, XIII (1953), p. 350, fg. 146.

¹² Los Angeles, County Museum, Post, VII, fg. 218.

¹³ Museo de Schwerin, Post, VIII (1941), p. 746, fg. 356.

¹⁴ Post, X, (1950), p. 384. fg. 157.

Si comparamos las últimas pinturas analizadas con la Vía Dolorosa, se manifiesta en ellas una cierta adecuación de las expresiones faciales y de la conformación general al contenido dramático de cada escena particular. Dentro del presente contexto interesa especialmente los fragmentos de un retablo consagrado a San Pedro, conservados en el Museo de Solsona (Lérida). San Pedro entronizado¹⁵, que viste pluvial de anchas cenefas decoradas con trazos cúficos es la versión algo más blanda del sicarlo ubicado detrás de la cruz y que agita su mano. En las escenas en que San Pedro huyendo de Roma se encuentra con el Redentor, las coincidencias de éste con el Cristo que se encamina al Calvario son notables: drapeado casi idéntico —observamos el pliegue horizontal sobre la rodilla izquierda derivado de Juan Rexach—, iguales son las respectivas melenas terminadas en mechones rizados que descansan sobre hombros y espalda, barbas y bigotes, posiciones de ambas manos, veteados de las cruces. Sin embargo el Cristo de «*Quo Vadis*» tiene los brazos más cortos y su figura es más rechoncha. Su cara es más ancha y su nariz carnosa, cualidades éstas que contribuyen a que la expresión patética del Cristo camino al Calvario se convierta en triste y serena.

Entre los asistentes a la Crucifixión de San Pedro encontramos varias similitudes faciales con los que asisten a la Flagelación. La figura de perfil con nariz respingada de ambas pinturas, reaparece en las imágenes de sendos pastores en las Natividades de Vilanova de Bellpuig y Cervera¹⁶. En el retablo de Solsona, como en algunos compartimentos del retablo de Verdú, mantiene cierta vigencia un fondo paisajístico convencional. Dada la imposibilidad de un ordenamiento cronológico preciso de las obras del Maestro de Cervera, de momento es imposible relacionar la mencionada característica con una etapa determinada de una actividad. Los límites cronológicos de ésta son, la fecha del contrato del retablo de los Carniceros, 1461, dos de cuyos compartimentos de predela fueron modelos para las tablas que actualmente se encuentran en Argentina, y la fecha de un donativo testamentario, noviembre de 1494, efectuado a favor de la ejecución del retablo de Verdú.

¹⁵ Post, VIII, fg. 2170

¹⁶ Gudiol, *Pintura gótica...*, fgs. 1027 y 1028 respectivamente.



1



2



Valencia. Museo de Bellas Artes. Retablo de los Carniceros. Detalles de la predela.-1. Vía Dolorosa por el asistente de Juan Rexach.-2. Flagelación por el asistente de Juan Rexach.

LAMINA III

1



2



3

1. París. Colección Kleinberger. San Martín y el mendigo por el Maestro de Cervera.—2 y 3. Solsona. Museo. Retablo de San Pedro. «Quo Vadis» y Crucifixió de San Pedro por el Maestro de Cervera.