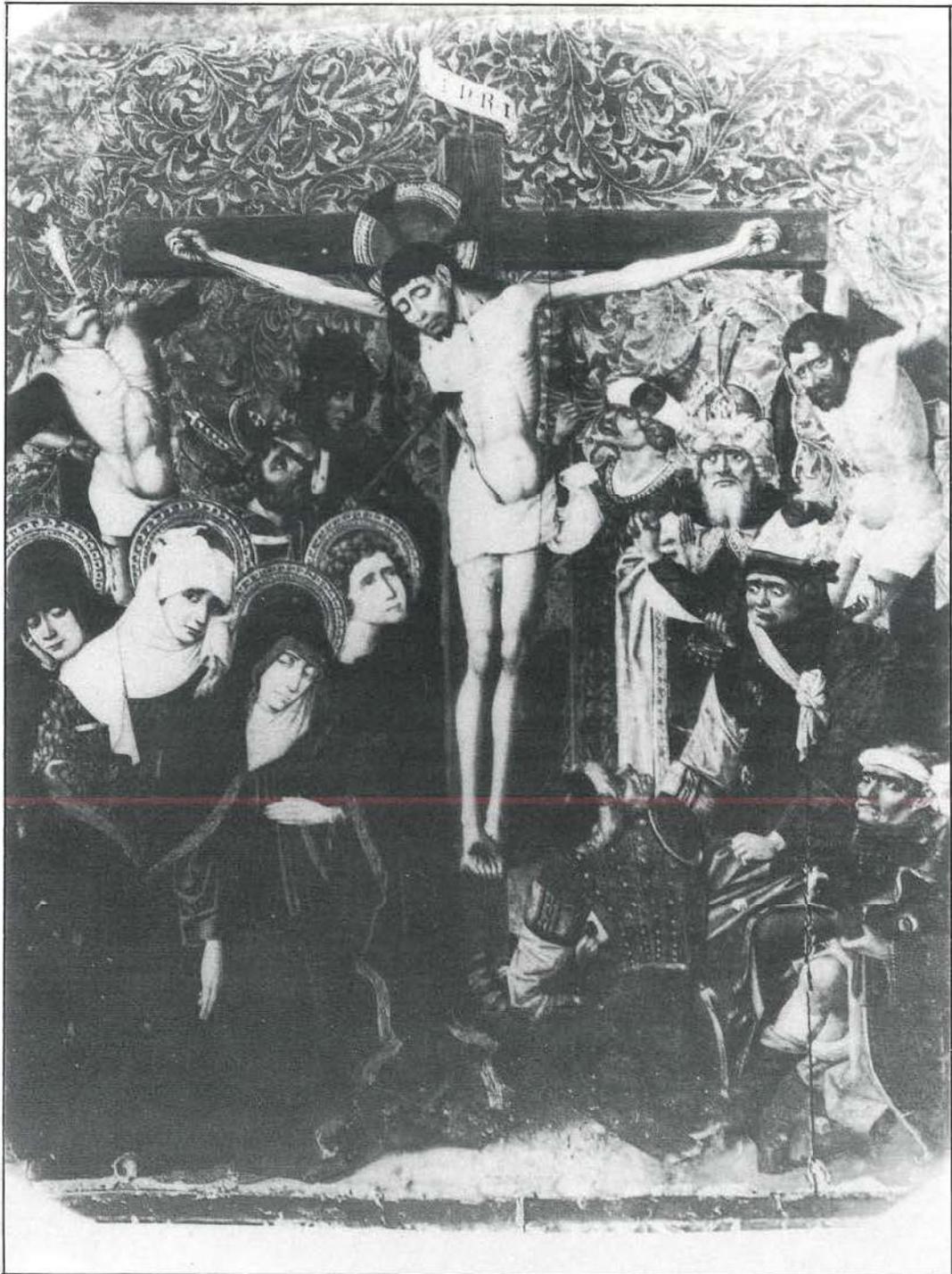


*WENCESLAO RAMBLA*

**EL CALVARIO DEL RETABLO  
DE LA VISITACION Y OTROS SANTOS  
DEL MAESTRO DE SEGORBE**



Retablo de la Visitación. De autor desconocido, denominado por esta obra «Maestro de Segorbe». Hacia 1460. Estado del retablo antes de la guerra civil de 1936. Museo Catedralicio de Segorbe. (Foto Archivo Mas.)



Calvario. Tabla cimera del Retablo de la Visitación, del «Maestro de Segorbe». Museo Catedralicio de Segorbe.  
(Foto Archivo del Museo.)



Pormenor del Calvario, con los soldados sorteando la túnica de Cristo. Del Retablo de la Visitación. Museo Catedralicio de Segorbe. (Foto Archivo del Museo.)

— I —

### OBJETIVO DE ESTE ESTUDIO

El presente estudio sobre *El Calvario* del «Retablo de la Visitación», del anónimo Maestro de Segorbe, pretende ser un detenido de sus aspectos formales y compositivos; de manera que la consideración de una obra de estas clase —es decir, de las que solemos contemplar en un museo de «pintura no contemporánea»— se centre no tanto en su contenido o significación semántica, histórica o de cualquier otra indole cuanto en una reflexión acerca de los valores propios de la *imagen*. Precisamente aquellos que fundamentan el lenguaje específico de una obra pensada y realizada para ser visualmente leída y degustada.

Es cierto que una pieza de estas características se hizo por un motivo determinado (ornamentación interior de un edificio dedicado al culto) y por una concreta finalidad didáctico-religiosa (exaltación y afirmación de unos valores espirituales). Que el artista y su dicción expresiva están inmersos en una corriente estilística —que los expertos datan, en este caso, *circa* 1460— muy estudiada por la Historia del Arte, aun cuando el desconocimiento del autor produzca una cierta desazón —y también un acicate— en cuanto dato no despreciable que se nos escapa. Dato que, no obstante, tantas veces sirve para enjuiciar la obra dejando a esta misma de lado y alabando sus virtudes más por lo que se cree saber del artista que por lo estrictamente plástico del asunto.

Qué duda cabe que cuantos más aspectos y enfoques metodológicos —pues también éstos varían a lo largo del tiempo— incidan en el análisis de una obra, así como la posibilidad de establecer conexiones extrapictóricas (económicas, sociales, políticas, culturales, ideológicas) que se concitaron para que aquélla fuese factible, más

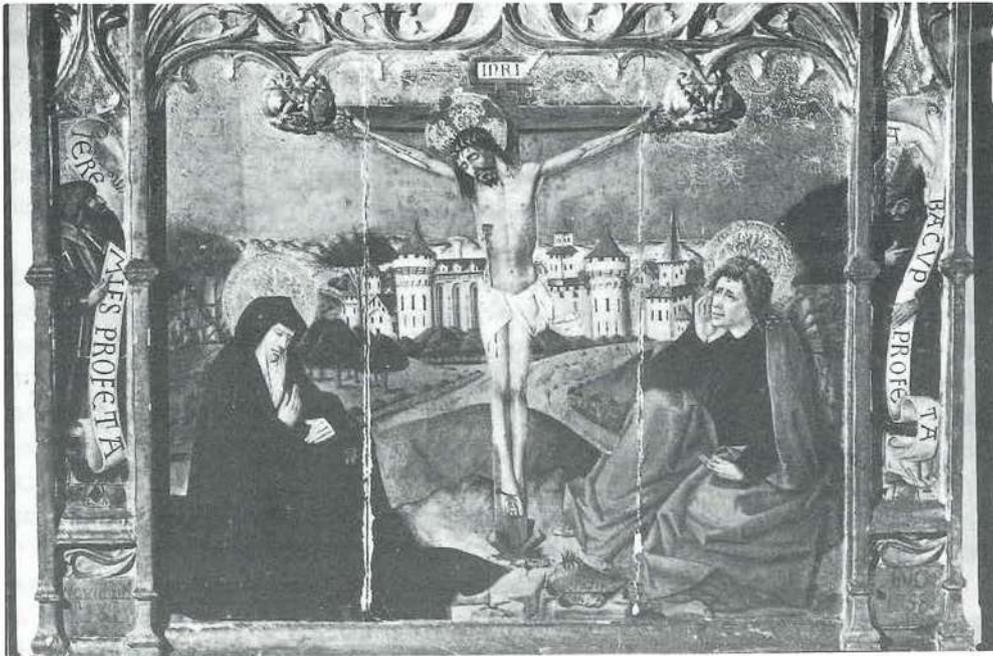
exhaustivo será nuestro conocimiento. Con todo, y sin despreciar este tipo de informaciones, el objetivo de mis indagaciones se centrará en los aspectos estructurantes que configuran esta magnífica pintura cuyas imágenes: por su distribución en el espacio de la representación, por sus líneas y tensiones internas, por otros varios elementos morfológicos y dinámicos... han elevado este *tema* (de ahí que, asimismo, justifique desde una valoración formal aspectos iconográficos) a la categoría de arte con su propio lenguaje: el de las formas ideadas y plasmadas para ser posteriormente visualizadas. Como bien dice el Dr. Triadó: «Una composición no es buena o mala en función del tema, sino en función de la perfecta adecuación plástica al contenido.»

— II —

## INTRODUCCION

Nuestra primera impresión ante la contemplación del «Retablo de la Visitación» (1) es tratar de comprender cómo el abigarrado conjunto de figuras que pueblan la escena del *Calvario* no impide una captación *clara et distincte* de cada uno de los grupos de personajes así como de sus relaciones internas.

Ciertamente una única figura, o limitado número de ellas, plantea a un pintor —al menos en principio— menos problemas compositivos que un grupo numeroso. Y, consiguientemente, también menos problemas a la hora de ser visualizado por un hipotético espectador.



Calvario. Pintura sobre tabla de un retablo, obra de Jacomart y Rexach. Promedio del siglo XV. Museo Catedralicio de Segorbe. (Foto R. R. C. de Archivo del Museo.)

Si recorremos las salas de este mismo museo (2) —donde se encuentra la obra objeto de estas páginas— y nos detenemos ante la espléndida *Crucifixión de Jacomart* (remate de un retablo de mediados del siglo XV) fácilmente comprenderemos la prevención anunciada. Así, en esta pintura de Jacomart: la simetría central en que se inscribe la figura del Crucificado cuyo eje establece, a su vez, una estricta relación de paralelismo con los ejes verticales de los dos personajes postrados a sus pies, a ambos lados; la radical separación de las tres figuras, el saturado cromatismo de San Juan y María —que contrasta con la marfileña epidermis del Ajusticiado—... van constituyendo una escena de lectura sin problemas y rápida aprehensión en la que ni siquiera distrae la dibujística arquitectura que, como telón de fondo, *redondea* la representación en su conjunto; puesto que en su lejanía —a la cual la convergencia del camino continúa favoreciendo nuestro despliegue visual— no presenta ningún altibajo: el alineamiento de las techumbres recorta la línea del horizonte (nivel óptico a donde confluyen las líneas de fuga). Este mismo incrementa, en una calma *horizontalizada* (reforzada por su paralelismo respecto de los brazos de la cruz), la estabilidad de los diversos términos, el despegue nítido de los perfiles y la espacialidad del «cuadro». La cual, tal vez, sería mayor de no existir la franja de «orfebrería pictórica» de la zona superior del «ático». En todo caso, su coloración se integra perfectamente en el dorado cielo sin distorsionar la serenidad global del conjunto, cuyo formato se sale de la *ratio* habitual en este tipo de escenografía para aparecer casi como una panorámica (con un aire de proto-modernidad, si se me permite la licencia) en cuyo plano limítrofe al espectacular se desarrolla un suceso de palpitante *actualidad*.

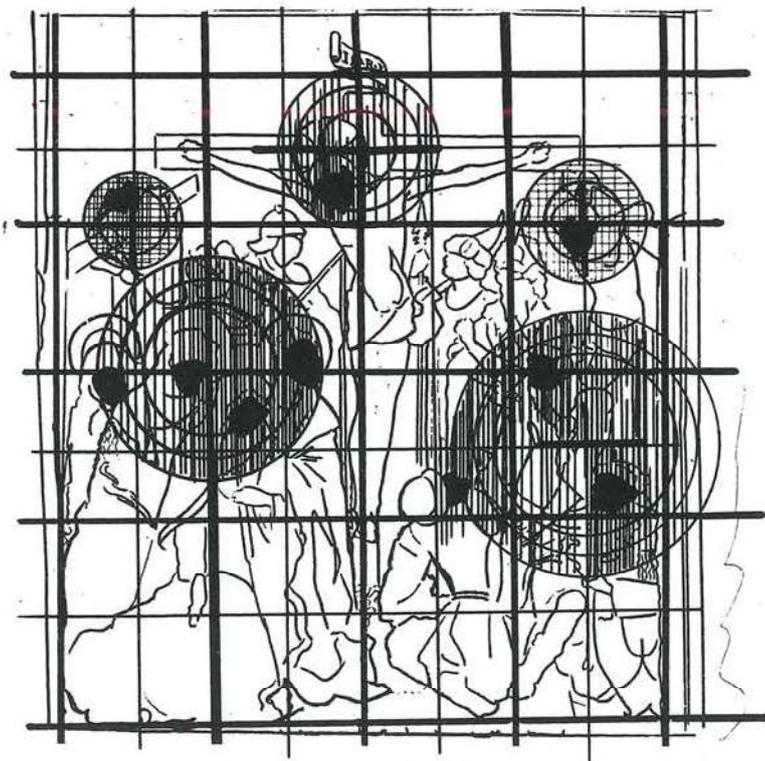


GRAFICO 1

## COMPOSICION SEGUN LA INTERACCION DE DOS SISTEMAS ESPACIALES

Estimo que esa impresión de abigarramiento o conglomerado que presenta la escena del *Calvario* del «Retablo de la Visitación» se debe a que esta composición —cuya base es la relación entre diversos objetos visuales que operan como «centros de fuerza»— es un rotundo ejemplo de la combinación del *sistema cuadrícula* y del *sistema espacial concéntrico*, cuya interacción explica el porqué de la ubicación y relaciones múltiples existentes entre los diversos elementos representados. (GRAFICO 1.)

Por el primero, se pone de relieve cómo el paralelismo y la perpendicularidad constituyen el sistema de referencia más conveniente para la organización del espacio, pues propician un orden visual que facilita —debido a su carácter estructurante más simple— nuestra percepción. Sin embargo, este sistema posee un inconveniente: carece de un *centro*. Su extensión ilimitada en las cuatro direcciones dispersa la atención y dificulta el establecimiento de *correspondencias* en función de unas masas que actúen como dominantes o secundarias; y, en consecuencia, instauren unas relaciones vectoriales (expresión de fuerzas de diverso sentido cuyo *recorrido* propicie una dinamicidad («lo que ocurra» en la obra) a partir de unas determinadas posiciones, unas *posiciones centradas*.

Por el contrario, si —como sostiene Rudolf Arheim— combinamos los dos sistemas, obtendremos una explicación más satisfactoria en nuestro análisis acerca de composiciones visuales, ya que «el sistema centrado aporta el punto medio, el punto de referencia de todas las distancias y lugar de cruce de la vertical y la horizontal centrales de la cuadrícula. Y el sistema cartesiano aporta las dimensiones del arriba y el abajo, la izquierda y la derecha, indispensable en toda descripción de la experiencia humana bajo el imperio de la gravedad».

Teniendo presentes estos presupuestos podemos comprender mejor cómo la disposición del conjunto de figuras de este *Calvario* no es tan arbitraria, indiscriminada o confusa como podría aparecer en una aproximación a la pintura llevada a cabo con poca detención y sin tener en cuenta las anteriores consideraciones. Así:

A) El artista ha cuidado que los personajes se ubiquen en lo alto o en la parte baja del plano compositivo según su significado ideológico: 1. — En las franjas superiores de la *implícita* cuadrícula aparecen los crucificados (sus cabezas como parte distintiva) acción que implica elevar unos cuerpos por encima del público para que puedan visualezarse inmediatamente en tan atormentada postura (3). 2. — En las zonas próximas a la base: i) los grupos de seguidores, que abrumados por la plena quedan de hinojos doloridos e impotentes, gravitosamente atrapados hacia el suelo por la considerable masa de sus cuerpos unidos en bloque; ii) en un término un poco más alejado, entre los crucificados y en torno al jefe de la guardia, los soldados y oficiales vigilan puestos en pie. Refuerzan en su verticalidad el poder y el mando respecto a los demás figurantes, al tiempo que la susodicha verticalidad los relaciona con la axialidad fundamental de la composición —la que pasa por la cruz central—; y iii) tres guardianes semi-sentados/agachados, enzarzados en una disputa, crean una *relación distorsionada*

a causa de su *masa irregular y en movimiento*; como desencajadas se presentan las posturas de los ladrones crucificados. Cabe añadir que este trío ni está acongojado por la pena —como la de las santas mujeres, manifiesta en sus posiciones abatidas pero dignas—, ni está pendiente, como el resto de la soldadesca, de la misión vigilante que se les ha encomendado. Ajenos a ella, se abalanzan en una disputa mezquina por el sorteo de la divina túnica y expresan una agresividad que, a nivel formal, se patentiza por esa fluctuación (impulsos/vectores direccionales) hacia el suelo —horizontalidad— y hacia arriba —ascensionalidad—. Fluctuación que asume y exige, una vez más, la intersección de perpendiculares y, por consiguiente, el estatus estructural básico de la retícula compositiva.

B) Por otra parte, el sistema concéntrico se desarrolla, en el caso que estudiamos, alrededor de tres importantes «centros de fuerza»:

*El primero* o principal (la cabeza de Xto. que como forma oval funda un *nodo*) coincide con los ejes dominantes de la cuadrícula de la composición —subyacentes en la cruz de Xto.— cuya verticalidad y eje transversal dividen, descriptivamente, el espacio en una *franja superior corrida* y en dos mitades inferiores. Sin embargo, dado que la cabeza de Cristo sufre una inclinación o ligera desviación respecto a la intersección de los ejes de la cruz, es por lo que este centro principal conlleva un desplazamiento hacia la parte izquierda de la cuadrícula. Zona en donde se establece un *segundo* punto de atención (el grupo formado por San Juan, la Madre y las santas mujeres) y al que *nos ha conducido* el *nodo* del Crucificado. Esta progresión visual hacia ese segundo «centro» viene reforzada, además, por el sentido direccional que induce la mirada de Jesucristo; así como porque tanto la *silueta* dorada de su aureola como la del grupo de seguidores reafirman, con su circularidad, esta conexión/interacción de «centros».

El *tercer* «centro de poder», más *oscuro* pero existente, vendría constituido por la triada de soldados discutidores enlazados por sus gesticulantes extremidades superiores (4). Agrupación de individuos relacionada con la anterior mediante tres oposiciones: a) ocupación del área contraria a la de las mujeres. b) por ofrecer una postura dinamizada frente a la quietista de aquellas; c) aunque ambas agrupaciones mantienen una «estructura geométrica triangular» de su masa, el «centro» del bloque formado por las mujeres muestra una *tendencia centrífuga* hacia lo que ocurre a su alrededor; en cambio, en el de los soldados la tendencia es *centripeta*: volcada hacia el manto que los une a todos ellos en la discordia.

Finalmente, otros «centros de poder secundarios» serían: a) los vehiculizados por ambos ladrones crucificados, aunque eclipsados por la importancia del centralizado. b) los de los soldados erguidos que, situados en un segundo plano, quedan semiocultos por la yuxtaposición de los grupos anteriores y, por ello, ejercen una menor atracción sobre el espectador —quien, por cierto, no deja de ser otro centro de interés: *exterior* al universo de la obra pero importante, pues a él se dirige aquella. Además, no pocas de las miradas de los personajes —representados en el espacio pictórico— apelan al espectador.

En suma, la interacción entre las formas y masas que operan como «centros de poder» junto a su interrelación respecto a un sistema de referencias dispuesto según las coordenadas verticales y horizontales (las cuales no son ajenas a la estructura bidi-

mensional del formato) compendian las bases de la composición. De su equilibrio dinámico, de su organización de fuerzas e impulsos, de la conjunción de los diversos elementos se obtendrá un enunciado visual capaz de contactar con el público/receptor y de enviarle un mensaje o un significado sobrepuesto al icónico —si se da la coyuntura e interesa— con toda garantía o efectividad.

— I V —

### CATEGORIAS ANALITICAS APLICADAS AL ESTUDIO DE LA OBRA

Pasando a un desmenuzamiento puntual, podemos detallar —con las categorías analíticas establecidas por Henrich Wölfflin— este planteamiento general del modo siguiente:

A) Es patente la *linealidad* de esta pintura en la medida en que todas las figuras y demás objetos representados vienen claramente perfilados. Los límites y contornos de cada forma están perfectamente definidos. Contribuye también a esta nítida definición la uniforme iluminación que baña a cada figura.

B) *Visión en superficie*: Los elementos están distribuidos en una serie de planos paralelos —muy comprimidos— al *plano del cuadro*, de modo que la «plenitud» de la pintura es mucho más sobresaliente que su concepción en «profundidad».

Así, el primer plano comprende: 1.—la zona de los seguidores de Cristo, cuyas formas —revestidas de ampulosos ropajes que caen hasta el suelo— se erigen en una masa de considerable peso tanto por el área que abarca como por su denso cromatismo. 2.—la zona ocupada por los soldados en disputa. De menor volumen y número pero que contrarresta —equilibrando dinámicamente— la anterior agrupación al mantener una actitud de calculada inestabilidad gracias a la *postura expresionista* engendrada por la disputa.

En un segundo plano: el Crucificado y los dos primeros—adelantados— soldados, erguidos a ambos lados. Aunque, en verdad, más bien podríamos calificar estas posiciones como un «primer plano bis» debido a ese efecto de *aplastamiento* o comprensión que impide una afirmación rotunda en términos de primer, segundo o tercer planos.

Algo similar podemos mantener con referencia a los crucificados laterales: la impresión de que ambos se sitúan *recesivamente* respecto al crucificado central se debe más a que una respetable parte de sus anatomías quedan tapadas por la multitud (y ligeramente sobrepasadas sus cruces por la cruz principal) que por la variación de sus proporciones corpóreas en relación a las de Cristo. Y justamente es la soldadesca, en pie —intercalada entre Este y los crucificados adláteres— quien viene a establecer un punto de referencia importante por el que se constata la modalidad que se pergeña: tales personajes erectos que bordean los grupos del primer plano y *se alejan* hasta el fondo dorado, lo hacen *ascensionalmente* («en pirámide») originando la mayor convergencia de líneas de perspectiva de toda la escena. Aunque, de todos modos, el fondo —como *telón* frente al cual se desenvuelve nítidamente recortada la escena—

limita la penetración visual en un espacio de restringida profundidad tal como comparativamente podemos comprobar con la escena homóloga del retablo de Jacomart aludido al principio. Allí las lejanas construcciones, el paisaje y, por supuesto, las claras líneas concurrentes del camino cambian completamente el sentido espacial, bien distinto al del *Calvario* del Maestro de Segorbe.

En resumen, el plano frontal —subdividido en zonas simétricas en función del Crucificado que actúa como eje clave de la composición— y los subsiguientes planos paralelos mantienen un sutil y *progresivo distanciamiento* generador de una breve perspectiva, pero (5) que —con todo— no deshace la sensación de la prevaleciente *disposición plana* del conjunto. (GRAFICO 2.)

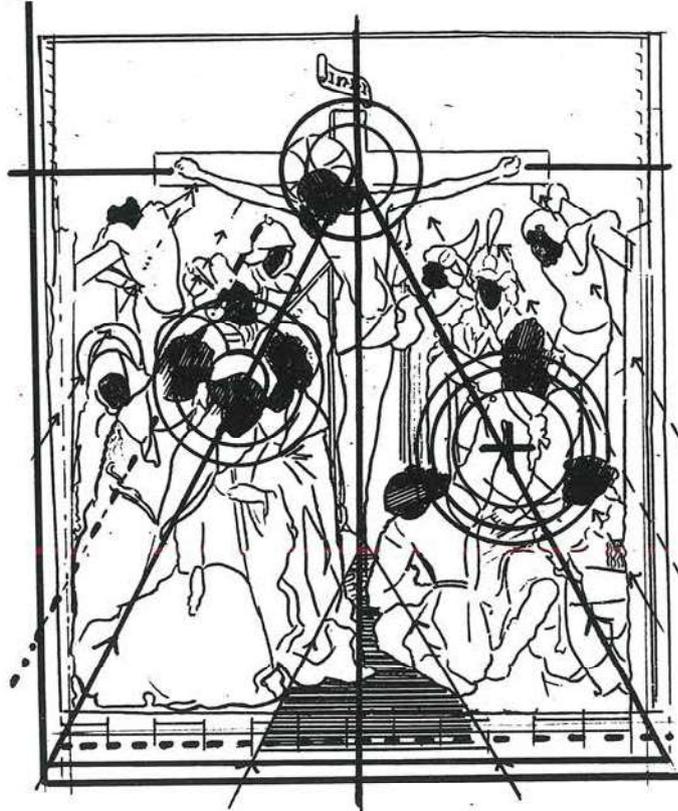


GRAFICO 2

C) *Forma cerrada de la obra*: Aun contando con los puntos concéntricos —nucleadores de fuerzas vectoriales—, la composición sigue manteniendo el básico entramado del sistema cuadrangular. Todas las imágenes giran alrededor de la figura de Cristo cuya postura *erguida* establece la vertebración:

1.—*En paralelo*, de todos los ejes verticales que recorren cada figura de pies a cabeza. Y no sólo de los personajes en pie, sino también de los que están postrados, pero que lo están con la dignidad de quienes se hallan ante un superior. Incluso la posición *quebradiza* (angulada) del trio de codiciosos soldados mantiene —como el grupo de seguidores del Señor, de hinojos— verticalizado el *tronco* de cada uno de sus cuerpos y, por tanto, en paralelo con el eje de la cruz central.

2.—Igualmente, *las horizontales* tienen también una línea «maestra» o directriz: la materializada por el travesaño de la cruz principal (su longitud abarca prácticamente toda la *anchura* del espacio pictórico) que hacia abajo despliega parte del entramado cuadrícula: franjas horizontales que enlazan en diversos niveles las cabezas de los soldados, a ambos lados de Cristo, y las de los grupos del primerísimo plano.

Finalmente, constatamos cómo el «marco» cierra sin fisuras la escena. La conexión entre los diversos «centros de poder» y su trabazón por mor de las verticales y horizontales de la cuadrícula cohesionan la composición de modo tal que no surge ninguna incitación a *connotaciones extraformato*. Nada se escapa ni sugiere que podamos, imaginativamente, transgredir los límites impuestos.

Y, dentro del espacio plástico de la representación, la *línea quebrada* «  » que resulta formada por el enlace de los travesaños de las tres cruces, clausura y engloba internamente todos los elementos figurados de la composición. Al tiempo que semánticamente marca un límite entre *lo terrenal* (abajo) y *lo celestial* (arriba de los crucificados), supone *formalmente* —por la «regular irregularidad» del trazo quebrado— una intermediación o *paso* hacia el «despliegue gestual» de la *orfebrería* del fondo: adornos florales voluptuosos y finalmente caprichosos de rasgos sueltos y *libres*. (GRAFICO 5.)

D) *Elementos expresivos dinamizadores*. Como afirma Susan Woodford la «forma cerrada transmite una impresión de estabilidad y de equilibrio y —como en el caso que nos ocupa— se observa una tendencia hacia la disposición simétrica». Si embargo, el que una obra como *El Calvario*, del Maestro Segorbe, esté subcontenida no implica, en absoluto, rigidez. Su equilibrio no es amorfo, sino dinámico, ya que el sistema centrado nuclea, en torno a unos determinados puntos «atractivos», un haz de vectores indicativos de líneas de fuerza. Las cuales, en este ejemplo, corroboran también la disposición triangular en que se estructura geométricamente la composición. Pues bien, entre todos esos «puntos» (unos más secundarios que otros; de ahí el movimiento y el *ir* de grupo de formas según su ubicación y jerarquización en el espacio, masa cromática, angulosidad de las trayectorias...) se establece una corriente móvil que podríamos concretar icónicamente en:

- 1.—Alternancia de rostros.
- 2.—Direcciones de escena (representadas e inducidas).
- 3.—Expresividad de los rostros.
- 4.—Expresividad de las manos.

#### 1) *Alternancia de rostros*

En: a) Los soldados en pie a ambos lados de la cruz central: cara/perfil a su izquierda; perfil/cara a su derecha.

b) La inclinación rostral de Cristo, San Juan y la última de las mujeres mantienen un mismo ángulo.

c) El violento escorzo del ladrón, a la derecha de Cristo, se corresponde alternativamente con la forzada portura de la cabeza de uno de los soldados en disputa a la izquierda del Salvador.

## 2) Direcciones de escena

a) *Representadas* aquí por elementos puntiformes que explicitan vectores direccionales tales como: la lanza enhiesta y la lanza hiriente a ambos lados de la Cruz-clave de la simetría referencial de la composición. El puño en alto de uno de los esbirros que, aunque con otra intencionalidad, sirve para *apuntar* al Crucificado.

En otro sentido, la posición de las manos de la Virgen: su diestra caída, como la mirada de su Hijo, indicativa de que «todo ha concluido»; la izquierda recogida sobre el pecho connota la idea de solidaridad transmitida por el grupo de seguidores que la arropan en esta amarga hora.

b) *Inducidas*. Fundamentalmente son *líneas de mirada* que conectan internamente distintas zonas de la composición activándolas. Vienen dadas por sus personajes: la amplia ojeada ascendente de San Juan hacia Jesús, enclavado en el «árbol de la cruz»; la de Este que la devuelve suavemente, inclinada su faz hacia el discípulo y acompañantes. Las *visual línea* de la soldadesca circundante atenta, mientras uno de ellos clava la lanza, a la repercusión que en el cuerpo del Ajusticiado va a tener la lacerante herida. El *doblete* de miradas recíprocas entre dos de los soldados que riñen por el manto en disputa. (ESQUEMA GRAFICO 3.)

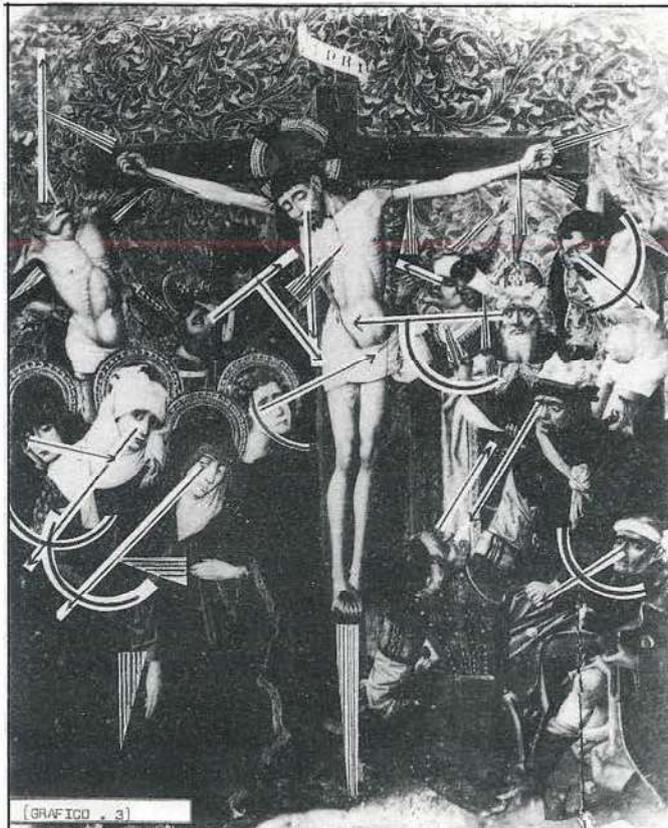


GRAFICO 3

Por otra parte, es interesante hacer hincapié en que son numerosas las miradas que se dirigen hacia el espectador —desde donde *se representa* el acto de la crucifixión—, proyectándose fuera del plano pictórico mismo e interpelando al sentimiento del público —posibles fieles postrados a los pies del retablo que incluye este *Calvario*—. Tendríamos así, aunque de distinto signo, la mirada de la Virgen y una de las mujeres; la del soldado agazapado, y agarrado a la túnica, en la esquina derecha inferior como haciéndonos cómplice de su acción; la mirada que nos lanza uno de los ladrones que nos inquiera apesadumbrado desde lo alto de su cruz...

### 3) *Expresividad de los rostros*

También la tipología es variada y permite, de nuevo, constatar la dinámica interna de la obra. Como es lógico, esta subdivisión de «las modalidades expresivas» es inseparable del posicionamiento alternante de las cabezas, así como de los *rayos* de mirada que tales personajes representan o sugieren. Sin ánimo de ser reiterativo, podríamos encontrar los siguientes tipos básicos de *expresión rostral*:

a) *Cavilosos y melancólicos*; Rostro del soldado con casco y lanza detrás/abajo de la axila derecha de Cristo. Y rostro de *santa mujer* con tocado blanco. Ambas figuras se relacionan al formar parte de la *línea* constitutiva de un lado de uno de los *triángulos* en que se estructura —según la agrupación de elementos figurados— la composición.



La lanzada. Pormenor del Calvario del Retablo de la Visitación. Museo Catedralicio de Segorbe.  
(Foto Archivo del Museo.)

b) *Atentos a lo que sucede*: 1.—A la acción que ejecuta = soldado clavando la lanza. 2.—A cómo se desarrolla la escena = el jefe de la guardia —hombre barbado y con turbante— que mira de reojo a Cristo sin dejar de inspeccionar al resto de la escena con ágiles vistazos (movilidad ocular sugerida).

c) *Fuertemente «expresionistas»*: 1.—Los rostros de los soldados disputantes: de ojos desencajados por el fragor de la riña; de muecas esperpénticas y duras en sus labios. Conectados, como *puntos nodales*, con: 2.—El crucificado lateral del lado opuesto —de postura fuertemente vilentada— que muestra una deformada cabeza de rasgos faciales *asnales*, aún bien visibles a pesar del enérgico escorzo. Ciertamente —aunque estemos muy lejos del poderoso expresionismo *avant la lettre* demostrado por Matthias Grünewald en la *Crucifixión* del *retablo de Isenheim*— el impacto y contraste tremendamente activo de este ladrón crucificado sobresale muy por encima de todo el conjunto de rostros del *Calvario* (6).

d) *Rostros despejados y diáfanos*, aunque su claridad se da dentro de la congoja: la faz del discípulo predilecto y de una de las mujeres. Precisamente, rostros ambos en la zona opuesta a la del trío de soldados reñidores inmersos en la vergüenza de sus ignominiosas muecas.

e) *Doloridos con melancólica elegancia*: El de la Virgen y el de su Hijo Crucificado, de lánguida caída de ojos. *Vectorialmente* unidos, entre sí, en un trayecto conector de similar nobleza.

#### 4) *Expresividad de las manos*

Si —como sostiene Arnheim— es cierto que un rostro se erige en un *nodo*, o sea: en una constelación de vectores, con tal que entendamos los rasgos de la cara de un modo dinámico, como formas con vida. Y, de entre esos rasgos, los ojos:—identificados con los rayos direccionales de la mirada— adquieren un significativo papel; no es menor el que comportan las manos.

Así, podemos entresacar algunas formas de «comportamiento expresivo representable por las manos» de algunos personajes y clasificarlos en:

a) *Funcional* Como la férrea mano del guardián asida a la lanza para sostenerla. Como la mano de su compañero que empuña la laza para introducirla en el pecho de Cristo y así herirle. Como las manos del trío de soldados que agarran ávidamente la túnica que todos desean.

b) *Como lenguaje del signo*: Puño cerrado, presto para golpear, denotativo de una discrepancia entre personas a punto de ser dirimida contundentemente.

c) *Expresivas*: Como el espasmo contractivo de los dedos de las manos, perforadas sangrantemente por los clavos, de Cristo.

d) *Comunicativo*: Como la palma extendida y alzada hacia el frente por parte del jefe de la guardia, indicando que se ha cumplido la orden.

e) *Simbólico*: La mano de una de las mujeres que *encaja* su inclinado rostro como símbolo del *peso* que le produce la pena. O bien, la mano de la Virgen sobre su corazón como conteniendo el inmenso dolor que su pecho encierra.

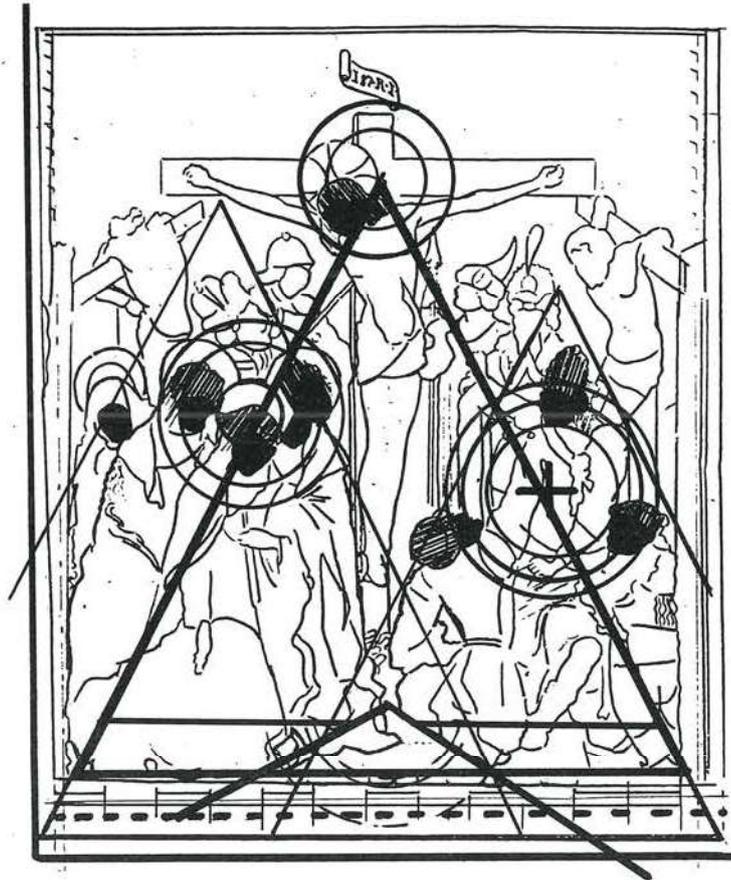


GRAFICO 4

— V —

### EL TRIANGULO COMO BASE DE LA COMPOSICION

Como indicaba en el punto «D», es notoria la disposición triangular en que se organiza la composición. En efecto, esta figura geométrica se constituye en un ordenamiento fundamental de la arquitectura interior de la obra.

En primer lugar, ésta viene estructurada en función de dos triángulos invertidos. Los lados del de mayor dominancia —el que integra los dos grupos del primer plano con el Crucificado— estaría representado por: a) La línea que tomando como vértice el extremo superior de la cruz bajaría hasta el extremo inferior izquierdo (bloque de mujeres). b) La línea opuesta que desde el mismo vértice se prolongaría hasta el extremo inferior derecho (soldados disputantes); y c) Como base del triángulo: el segmento que enlazaría ambos grupos de personas. La importancia de esta organización triangular quedaría potenciada por cuanto las trayectorias de los tres lados conectarían los otros tantos *centros de poder*: cabezas de Cristo, de las mujeres y del trío de guardianes (7).

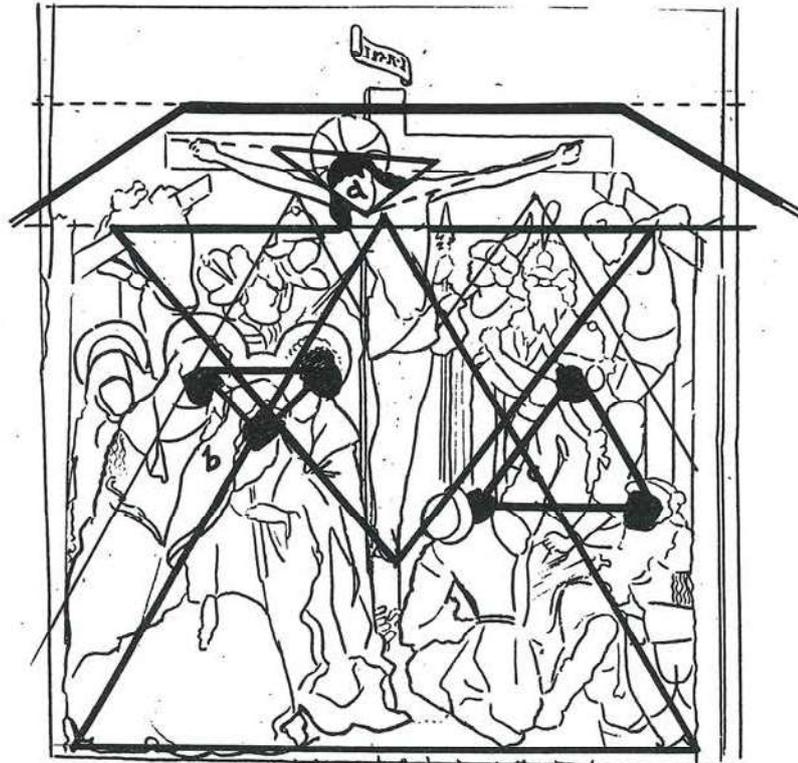


GRAFICO 5

En segundo lugar, la otra estructura triangular relacionaría el extremo inferior de la cruz de Cristo con cada uno de los crucificados situados a su diestra y siniestra (dos lados del triang.); resultando el tercer lado la línea que pasando por la cabeza del Crucificado acabaría a las de ambos ladrones.

Y en tercer lugar, otras estructuras zonales serían: las *masas mismas* que ocupan respectivamente los grupos de mujeres y soldados disputantes; y los *espacios intercostales* (entre «cruz principal/grupos del primer plano/cabezas de ajusticiados adláteres) que enmarcarían triangularmente el resto de la soldadesca puesta en pie. Por consiguiente, podemos comprobar una vez más la estrecha conexión entre todas las zonas con sus elementos «comprendidos», de modo que no sólo en su relación semántica, sino también en su relación formal el autor no deja ningún cabo suelto. (*ESQUEMAS GRAFICOS N.º 4 Y 5.*)

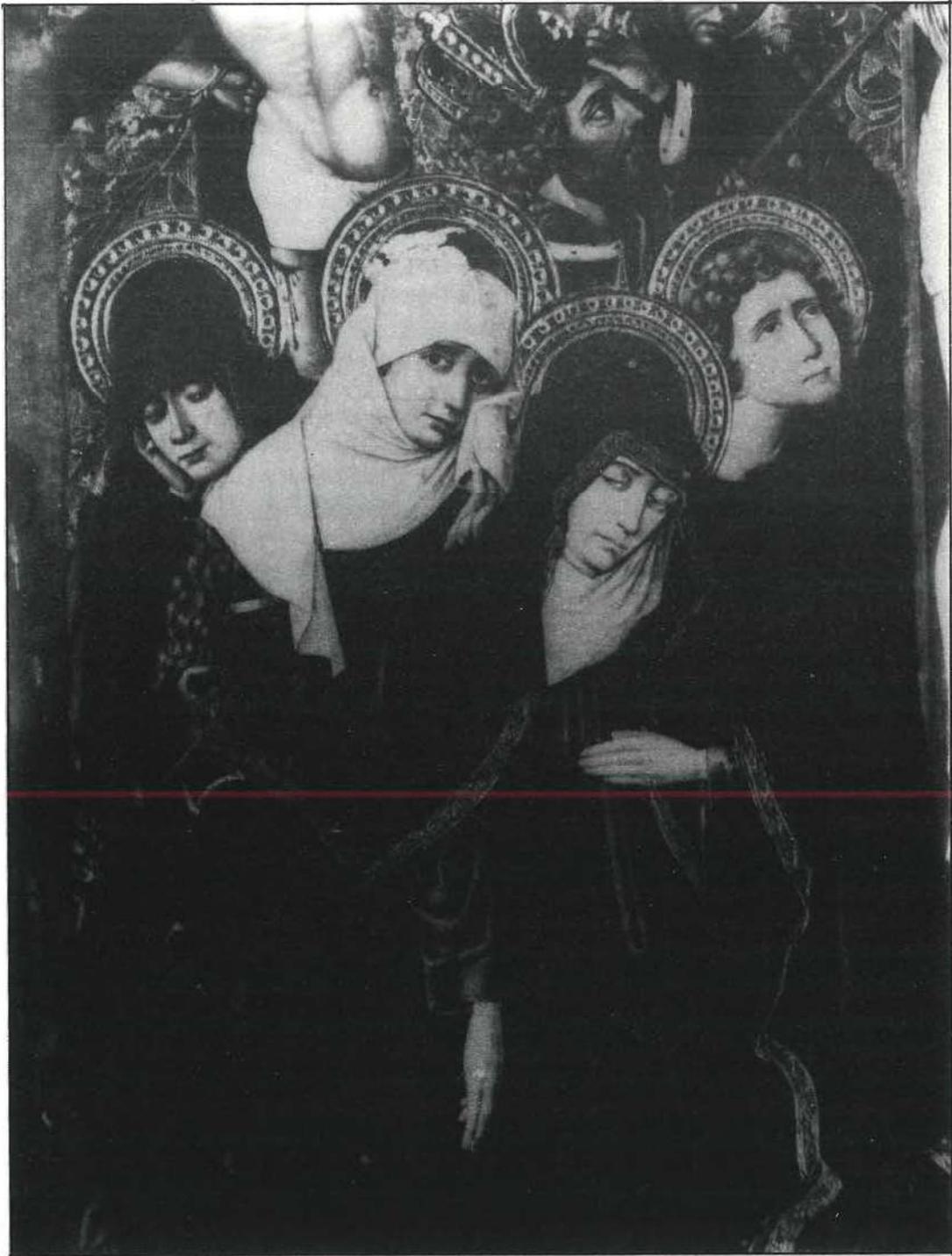
Ya que este uso de la planimetría triangular —como base de la composición— se generalizó durante el Renacimiento, no deja de tener su importancia como dato que sirve para estrechar vínculos con la obra de Jacomart aludida al principio y donde es perceptible la influencia estilística de los italianos prerrenacentistas (1420-1500). También en aquella —aunque con los indispensables personajes— opera el triángulo como ordenador del espacio plástico: a) Entre el crucificado único y sus acompañantes, postados a sus pies, formando un *equilátero*; y b) La convergencia perspectiva debida a la triangulación de las líneas (bordes) del camino alejándose hacia el último término.

## MÚLTIPLES ELEMENTOS EN ARMONICA UNIDAD GLOBAL

Toda pintura —y más si, como la analizada, reviste cierta complejidad— se compone de diversas partes, cada una ocupada por formas con su propio color localizado y elementos relacionados. La linealidad que —«para los artistas prerrenacentistas era un elemento de seguridad», como recuerda el profesor Vilafañe (8)— recorta la individualidad de cada uno de los componentes, así como el que no haya una *dirección luminica* de fuerte predominio contribuye a resaltar la multiplicidad de la escena del *Calvario*. Escena que al estar uniformemente iluminada favorece el mantenimiento de la constitución unitaria de cada elemento figurado. Además, es obvio que la luz igualada ayuda a aislar los elementos —y más si vienen intencionadamente «recortados»— de modo que junto al nitido perfilado dibujístico —multiplicidad de unidades independientes en sí— presentan suficiente autonomía como para equilibrarse por otros medios aparte de por lo ya estudiado (= centros de poder, *cuadro* de simetrías, planimetría triangular..., etc.). Así, existe una tautología de colores locales —los cuales individualizan aún más las figuras: los rojos son rojos, el *azul de Alemania* del manto de la Virgem — ennegrecido por falta de limpieza— presumiblemente espléndido: los blancos marfileros y rosáceos de la carnación no tienen zonas marcadamente sombreadas que se fundan, en transición, a un oscuro fondo —precisamente es todo lo contrario o con otros personajes. Lo mismo ocurre con el resto de ropajes: cada uno preserva su pureza y saturación cromáticas sin modificarse por sombras proyectadas o por zonas de penumbra y/o cambiante luminosidad.

El dibujo de esta figuración, por otra parte, no sólo es de recorte o *periferia*; también el *campo interior* de color delimitado por sus propios perfiles mantiene ese gusto por lo lineal y el grafismo: los pliegues de las vestimentas se pueden contar uno a uno; las tiras de correajes de las corazas, pecheras y escudo quedan realizados en sus más finos detalles; la ornamentación del último plano se desparrama sin confusión ni empaste global alguno. De igual manera ocurre con los costillares y tensos músculos de los crucificados.

Todos estos pormenores no son superfluos ni manidos. Denotan —aun estando lejos la utilización del *sfumatto*— una proximidad a las nuevas maneras renacentistas de entender el *realismo* y el tratamiento pictórico de la luz y el espacio. Por último, no conviene olvidar el papel estructural que tienen las formas linealmente oblicuas de los travesaños de las cruces laterales *en conjunción* con el horizontal de la cruz central: pues más que para hacer ostensible una rotunda visión en profundidad valen como «cerramiento» que recoge y afianza aún más toda la escena en torno al eje fundamental de simetría. Y, subsidiariamente, evitan que la mirada del espectador vaya mucho más allá (penetrando imaginativamente en un espacio distante y profundo. Todavía no ha llegado la hora para esa visión espacial del *Cinquecento*) de la iconografía presente, portadora de un sagrado misterio. Seguramente, coadyuva a esta intención el cuidado del artista en envolver, por detrás, toda escena con ese rico «telón de brocado» pictórico/gráfico que produce una *atmósfera* de irreal sobrenaturaleza.



Grupo de María y las piadosas mujeres. Pormenor del Calvario del Retablo de la Visitación.  
Museo Catedralicio de Segorbe. (Foto Archivo del Museo.)

## EPILOGO

Bien podemos concluir este analítico estudio resumiéndolo como sigue:

I) La dinamicidad de la obra —estática en cuanto a su contextura de vigorosa geometría— viene ocasionada más que por la colocación de los personajes por el entrecruce y complejo cruce de miradas y por la diversidad de gestos, sumamente expresivos, generados por rostros y manos. Coincidentes con los centros de atención/poder cuya fuerza atractiva encaja perfectamente con la intersección de las implícitas, pero activas, líneas del *sistema cuadrangular*.

II) El peso de los grupos de personajes se deja sentir en la atracción gravitatoria ejercida tanto sobre su masa corporal —en bloque— como sobre la ampulosidad de sus vistosos ropajes. El de otras agrupaciones —los ajusticiados— se equilibra *aéreamente* por los contravectores verticales de las cruces plantadas. Y, finalmente, entre ambos aparecen dos miniserias de figuras —una a cada lado de Jesús—doblemente *atraídas*: a) Por su misión vigilante y torturadora respecto de los reos; y b) Por su procedencia terrenal en donde se asientan —el suelo del Calvario— y hacia donde gravitan físicamente.

III) Además de esta distribución y jerarquización de mesas, zonas, grupos de figuras... según su peso visual y ubicación hay que agregar otro factor macroestructural: *el mismo retablo* —como obra total y unificada— del actual esta «escena de la Crucifixión» —aunque sin duda importantísima— no es sino una *parte* o *frame* más (9). *El calvario* pertenece a un conjunto pictórico más amplio y, por tanto, no debemos obviar el contexto —tanto a nivel de contenido como de conformación general de estructuras compositivas interrelacionadas— que le rodea y del que es parte inherente.

En definitiva, este *Calvario* del Maestro anónimo de Segorbe viene a constituir una pieza de inestimable valor donde la conjunción de signo y significado, de valores formales y componente semántico alcanzan una muy satisfactoria cohesión, exponente de su alto nivel plástico y categoría artística; independientemente de la época en que se gestó la obra, de la corriente a que se —o fue— adscribió, del mayor o menor grado de *realismo* o figurativismo en sus imágenes, o del estilema por el que se caracterizase. Al margen también de la subjetividad de la ideología o creencias personales que pueda tener un buen conocedor y degustador del auténtico Arte, el que se entiende y se escribe en mayúsculas

## NOTAS

1. La escena de *El Calvario* pertenece al «Retablo de la Visitación y otros santos». Atribuido al «Maestro de Segorbe» se halla en la Sala de Retablos góticos del Museo Catedralicio de Segorbe (Castellón/España). Pintura al temple sobre tabla, datada en el siglo XV hacia 1460.

Estilísticamente se puede considerar dentro del llamado «estilo gótico hispano flamenco», fenómeno éste que gozó de una vida relativamente breve, pues echando raíces en la segunda mitad del XIV (época Caracterizada, en el arte, por la síntesis —que desembocaría en el estilo internacional—; e inmersa en la crisis política, moral y económica que siguió a la *muerte negra* europea de mediados de siglo), ya alrededor de 1420, empezaron a aparecer nuevas maneras de enfocar la pintura y escultura.

Podemos observar rasgos de esta corriente en la obra objeto de este estudio: brillantez de colorido, ornamentación delicada. Y más concretamente: trazas de la extrema elegancia francesa en ropajes, brocados e incluso en el modo cómo Cristo sufre el tormento. Asimismo, una combinación de los recursos realistas y el *sentido naturalista* aprendidos y desarrollados por los italianos. Características que también observamos en la *Crucifixión* (Remate de un retablo, mitad del siglo XV) del pintor Jacomart, del cual sabemos con seguridad que estuvo en Italia.

El nuevo estilo —alrededor de 1420— distintivo de «ropajes arrugados» se nota mucho en *El calvario* del Maestro de Segorbe en los abundantes pliegues angulosos de la vestimenta de los personajes; al tiempo que —como la pintura flamenca— es increíble la nitidez de los trazos dibujístico —pictóricos y el modo en que la escena queda bañada por una luz intensa —aunque uniforme en su reparto— que en conjunción con el *fondo de oro* contribuye a potenciar el más que sugerente carácter sobrenatural de la misma.

También podemos constatar la influencia específicamente florentina por el escorzo —bien visible en los ladrones laterales crucificados— y la *perspectiva desde un solo punto* (más evidente en la obra de Jacomart) aunque venga dada en «forma piramidal»—lo cual no deja de limitarla—y todos los elementos confluyan ascensionalmente hacia la cabeza de Xto., cuya posición centrada establece la axialidad fundamental de toda la obra.

Finalmente, cabe decir que la técnica aplicada demuestra que aún no ha llegado el uso del óleo por estas comarcas; o, en todo caso, a ser empleado por el anónimo autor. Material —el óleo— que permitirá en el futuro próximo el desarrollo de veladuras y la potenciación de la perspectiva aérea y, en consecuencia, la ampliación de la especialidad de una pintura sobre dos dimensiones.

2. Museo Catedralicio cuyas salas ocupan la parte alta del claustro gótico de la Catedral de Segorbe. Institución en la que se muestran piezas de orfebrería, esmaltería, relieves y tejidos, aunque destaca, por su importancia suma, el acervo pictórico que encierra. En esta pinacoteca se conservan importantes obras de primitivos valencianos y de los siglos posteriores: Jacomart, *Maestro de Segorbe*, Macip, Rodrigo de Osona, Ribalta. Vte. López; Donatello también está representado con una bellísima *Madonna con el Niño*, etc...
3. *Elevación* como :
  - a) Postura ejemplarizadora del castigo aplicado a un reo que todo el mundo ha de ver como escarmiento.
  - b) Postura capaz de ser fácilmente captada por el pueblo fiel dada la importancia del protagonista respecto de la de los demás personajes.

*Elevación* cuyo: 1) Eje vertical —como acontece con «el árbol de la vida»— viene a ser el «eje del mundo». Aquí, eje simétrico del plano original situado en el centro de la composición (mundo de la representación) como centro místico del misterio sagrado que en ella se desarrolla.

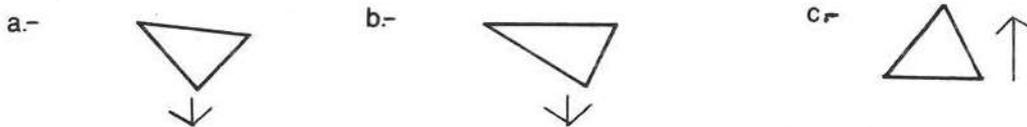
Cuyo: 2) Eje horizontal (cruz + brazos desplegados) engloba por su *clausura* superior a todo lo que hay debajo, signo del beneficio que acarrea tan abnegado sacrificio cruento, el cual a todos abarca.

4. En realidad, el *centro del poder* vendría a ser el *punto* en que se intersectan las *bisectrices* de los ángulos del triángulo formado —en sus vértices— por cada una de las cabezas de los tres soldados.
5. La «disposición piramidal» de las figuras —desde el primerísimo término hasta los soldados erguidos más próximos a los brazos de Cristo— favorece una cierta y relativa ilusión de profundidad antes que una representativa *deformación perspectívica*, ya que las proporciones de todas estas figuraciones se mantienen «no influidas» por la *auténtica* lejanía o distanciamiento que una escena de varios términos en perspectiva comportaría

Además de por esta «disposición piramidal» de los grupos, también existe una sugerencia de perspectiva debida a la porción de suelo que triangularmente *apunta*, desde su lado mayor, hacia el vértice del ángulo de 90° a los pies de Cristo.

6. Hasta aparece una característica proto-surreal: de la boca del crucificado, de violento escorzado, sale su *espíritu* —exhalado en forma de blanca figurilla— que está siendo acogido por una criatura angélica.
7. A su vez, cada uno de dichos *centros* contendría unas zonas triangulares *menores*: a) La cabeza de Xto. inclinada con su cabellera desplegada y línea sombreada de la clavícula. 2) Las cabezas de las mujeres con vértice hacia abajo encarnado en el rostro de María; y 3) En posición inversa, el área triangular contenida por los brazos de los soldados que riñen. Coincidente cada vértice con cada una de sus testas y proyectado hacia arriba el vértice opuesto a la base.

Estas microzonas triangulares apuntan hacia abajo en los casos del Crucificado y de las mujeres como significando abatimiento. Hacia lo alto en el caso de los tres soldados como expresión de la energía que entrañan sus manotazos. (GRAFICO 5.)



8. ... «para los artistas prerrenacentistas era un elemento de seguridad, algo así como tener la garantía de que la masa cromática no se iba a escapar del lugar donde debía estar. Justo Villafañe, "INTRODUCCION A LA Tª DE LA IMAGEN", pág. 106.»
9. Como acertadamente nos recuerda el Prof. Villafañe en esa misma obra de la cita 8, el *espacio plástico* se diferencia del *espacio físico* gracias a un encuadre definido por un *formato*. En su seno se van a relacionar los elementos morfológicos y dinámicos que producirán la significación plástica de la imagen. El *formato*, como elemento escalar, no es algo secundario. Viene a ser el «gendarme de la composición» en cuanto que es el primer elemento icónico que condiciona el resultado visual de la composición. En nuestro caso, tenemos un ejemplo de cómo diacronicamente el «tema» ha condicionado el formato de la imagen. Así, la narración requiere formalmente «formatos largos» como en las *Ultimas cenas*. Las composiciones binarias como las *Anunciaciones* suelen tener un formato tipo de ratio 1:1,5. Y las Crucifixiones (y esta del Maestro de Segorbe no es una excepción; en cambio la de Jacomart se aleja del «cuadro cuadrado») de formato de *ratio corto*, tendentes al cuadrado, son fundamentalmente descriptivas. Concretamente el *frame* en donde se desenvuelve *El Calvario* del Retablo de la Visitación es de ratio muy corta: 1:1,2 aproximadamente.

## BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *Historia Universal del Arte*, Volum. V, dirigida por Lawrence Gowing, Equinox (Oxford, 1982) - Sarpe (Madrid, 1982-1984).
- ARNHEIM, Rudolf, *El poder del centro*, Colec. Alianza Forma, Edit. Alianza, Madrid, 1984.
- SHAVER-CRANDELL, Anne, *Introducción a la H.ª del Arte, La Edad Media*, Univers. de Cambridge, Edic. castellana: Edit. Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1985.
- TRIADÓ, J. Ramón, *Las claves de la pintura*, Edit. Ariel, S. A., Barcelona, 1986.
- VILLAFANE, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Edic. Pirámide, Madrid, 1985.
- WOODFORD, Susan, *Introducción a la H.ª del Arte, Cómo mirar un cuadro*, Univers. de Cambridge, Edic. castellana: Edit. Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1985.