

**Seguidor del taller de
Rogier Van der Weiden***Salvador Mundi*

s. XV (c.1460)

Trep-oli/taula

42 x 28,5 cm.

Museu d'Art de Girona Núm. reg. MDG 258



La representació de la taula del Md'A no es correspon a la iconografia general de Salvator Mundi establerta i constant des del Trecento italià, no obstant el títol explícit que l'encapçala, sinó a la tradició més antiga de "retrat verídic" o "verònica" de Crist en la prestigiosa versió posteyckiana del Mandylion i de la Santa Faç. L'autoria de la taula es podria assignar al membre o seguidor del mateix taller tardà de Rogier van der Weyden que pintà el Bust de Crist del revers de la taula amb Retrat d'una dona conservat a Londres (National Gallery) i datable c. 1460.

La pintura mostra el bust de Crist com a Redemptor, segons explicita la inscripció *Salvator Mundi* –la primera A de *Salvator* i la M de *Mundi* es remarquen com a “alfa” i “omega” [A/Ω], la primera i l’última lletra de l’alfabet grec, per significar que Crist és principi i final de la història humana–. No obstant això, els trets de la imatge representada no es corresponen pas als associats a la iconografia de *Salvator Mundi* establerta i constant des del Trecento italià: el bust de Crist de mig cos i en vista frontal, revestit amb vestimenta reial, la mà dreta alçada en gest de benedicció i portant a l’esquerra el globus terrestre. A la taula del Museu d’Art de Girona el bust frontal de Crist és tallat ran de pit, sense mostrar per a res les mans, i porta túnica porpra –amb una inscripció brodada a l’orla del coll: *EGO SUM VIA VERITAS ET VITA*, “jo sóc el camí, la veritat i la vida”–. En canvi, respon clarament a una altra tipologia, de formació secular i molt complexa: l’antiquíssima tradició figurativa del *Mandylyon* siríac d’Edessa, connectada amb la del llenç medieval del *Volto Santo* o *Sudari* de la Verònica de Roma, que formalitzen la idea d’un “retrat verídic” de Crist remuntant-la a prototipus “originaris”. El *Mandylyon* i el *Volto Santo* serien “empremtes” materials directes del cos de Crist damunt d’una tela –per tant, relíquies–, i no pas meres imatges o representacions d’elaboració humana, obra d’artistes.

Narracions basades en textos del s. V al s. VIII –més tard recollides amb poques variants a la *Legenda aurea* de Jacopo da Voragine– atribueixen al mateix Jesús el prodigi d’estampar el seu rostre sobre un drap, el *Mandylyon*, tramès al rei Abgar d’Edessa. També contenen que l’efígie del *Volto Santo* quedà impresa en un llenç o *Sudari* quan una dona pietosa volgué eixugar la sang i la suor de Crist, camí del Calvari. La dona, identificada amb l’Hemorroïsa de l’evangeli (Mt 9,20-22), acabà anomenada Verònica potser perquè duia el llenç amb la vera icona, o “veritable imatge” –designació general d’aquests retrats de Crist–; bé que “verònica”/vera icona també podria derivar de *Berenike*, el terme grec d’Hemorroïsa. En tot cas, les manifestacions artístiques lligades al *Mandylyon*, portat d’Edessa a Bizanci el 944, van cristal·litzar en l’òrbita de la tradició bizantina i el seu bizantinisme va persistir més enllà del trasllat de la relíquia a occident en el s. XIII. L’esquema icònic inicial presentava el rostre de Crist hieràtic i plenament frontal sobre una tela preciosa, aïllat i sense cap insinuació del coll ni de les espatlles, amb una barba quasi sempre bifurcada i amb cabells llargs i ondulats penjant per cada costat de la cara. Tenia nimbe envolvent, a vegades formant cercle tancat entorn del cap, o també diluït en ratllats radiants i cruciformes sobre el fons de la tela. La modalitat de la Verònica de la Passió, o Santa Faç, va aparèixer successivament, al final del s. XIV –el culte romà a la relíquia del *Volto Santo* no és anterior al s. XIII–, i rebé una expressió figurativa molt afí a la bizantina; s’hi associava sovint la santa dona, sostenint el *Sudari*, i d’entrada no sempre hi eren explícites la corona d’espines i la sang –el seu protagonisme, evocació del martiri i del sofriment del Redemptor, emergeix cap al final del s. XV i en el XVI.

Les dues tipologies fonamentals de “vera icona” de Crist, la imatge hieràtica i majestuosa fixada abans de la Passió –el *Mandylyon*– i la sofrint, còpsada camí del Calvari –el *Volto Santo* o Santa Verònica–, van rebre una transformació decisiva en el s. XV, a conseqüència de l’evolució artística general que, amb accents diferents, tingué lloc a Itàlia i a Europa. S’imposà la idea de vincular el rostre de Crist a la seva corporalitat humana, distingint-lo i separant-lo del llenç de roba sobre el qual estava imprès, de manera que la “imatge veritable” que calia representar era el rostre mateix de Jesús, mostrat directament com si el tinguéssim davant dels ulls. Els capdavanters en la producció d’aquests nous tipus de “retrat verídic” van ser els pintors neerlandesos, encapçalats per l’excepcional Jan van Eyck. S’han conservat nombroses còpies antigues de dues versions, avui perdudes, del Bust de Crist de Jan van Eyck, signades i datades el 1438 i el 1440 –per exemple, als Museus de Berlín i Munic (1438), i de Bruges i Newcastle-upon-Tyne (1440)–, que testimonien la creació del model eyckian de *Mandylyon*. S’hi preservava la frontalitat essencial del tipus bizantí, però n’ha desaparegut el llenç, ara convertit en un espai buit i fosc, per fer-hi ressaltar directament el rostre lluminós i corpori de Crist. Tampoc no es limita al mer rostre, sinó que s’articula a coll i espatlles fins a l’alçada del pit per tal de definir un bust, cobert amb túnica vermella orlada amb brodats o pedreria. El pintor manté altres trets bàsics de la referència bizantina originària: la barba bruna bifurcada i els cabells llargs i ondulats, que emmarquen la cara penjant en tres flocs damunt les espatlles. El nimbe ornamentat i cruciforme reitera el símbol de Crist “principi i fi de l’existència” mitjançant dues parelles de lletres –A/Ω, I/F [= alfa/omega, initium/finis]–. Els marcs conservats de les còpies de Berlín i de Bruges reproduïen les inscripcions dels originals eyckians, que, a més de registrar la firma i la data, porten un títol de Jesús: *VIA / VERITAS / VITA*.

La versió de “vera icona” de Van Eyck fou objecte d’un allau inacabable de còpies, rèpliques, imitacions i derivacions, fins al punt que potser indirectament remetria també a Van Eyck la nova variant tipològica de *Volto Santo* o Verònica de la Passió –o *Sudari*, o Santa

Faç– que, tanmateix, coneixem per una petita taula de *Petrus Christus*, el Bust de Crist, de c. 1444-1446 –ara a Nova York, Metropolitan Museum of Art–. El seu “retrat sofrint” parteix dels mateixos trets de la versió eyckiana, però ara Crist du el cap cenyit amb la corona d’espines i la sang de les ferides li llisca pel front i li toca el coll i les espatlles, vestides amb túnica porpra; les faccions i la mirada intensa evocuen un sentiment de dolor contingut, no pas de martiri extrem.

El protagonisme nòrdic en la producció d’aquests dos tipus de “veròniques” devocionals és contundent i indiscutible. Haurem de limitar-nos a esmentar el simple nom d’alguns pintors que van destacar-hi: Rogier van der Weyden, Dirk Bouts i el seu fill Albrecht Bouts, Hans Memling, Gerard David, Quentin Massys, Joos van Cleve, etc. També haurem de limitar-nos a recordar que els dos models fixats per Van Eyck i *Petrus Christus* van experimentar aviat transformacions i creuaments molt variats –així, la prolongació del bust de la figura, just per deixar-hi aparèixer les mans amb diversos significats i funcions; o bé l’associació de la verònica de la Mare de Déu al costat de la de Crist, tant en la versió hieràtica del *Mandylyon*, com en la sofrint de la Passió–. En tot cas, és imprescindible assenyalar una obra que segueix el model de *Petrus Christus* i que adduïm no només com exemple iconogràfic, sinó per raons estilístiques, pel seu enllaç directe amb la pintura del Museu d’Art de Girona. Es tracta del Bust de Crist amb corona d’espines que apareix al revers d’una petita taula de 37 x 27 cm amb *Retrat de dona jove* (Londres, National Gallery), atribuïda al taller de l’etapa tardana de Rogier van der Weyden –l’anomenat segon període de Brussel·les–, d’entorn de 1450-1460, potser c. 1460. El precari estat de conservació d’aquesta pintura del revers no obsta per identificar-hi els trets ja familiars d’una verònica de Passió: cara frontal de Crist, cap cenyit per corona d’espines, barba –aquí curta i quasi arrodonida–, cabells llargs i ondulats que li cauen pel coll damunt les espatlles, túnica vermella, ulls i expressió facial serens; porta nimbe crucífer d’ornat vegetal sobre un perfil circular.

És precisament en una trama tan densa i entrelaçada de significats i de formes iconogràfiques i artístiques, com la que intentàvem plantejar aquí, que cal situar la pintura gironina del *Salvator Mundi* i que esdevé possible de recuperar-ne el sentit. Hi conflueixen els trets generals observats al Bust de Crist de Van der Weyden, pintat al revers del *Retrat de dona jove* de Londres, amb altres trets més directament despresos del model eyckian –com l’absència de la corona d’espines, que desplaçaria la taula gironina cap a la tipologia del *Mandylyon*–. Són poc rellevants les diferències del nimbe, que a Girona és radiant, bé que amb lleus floritures que suggereixen la forma de creu, o les de la barba, aquí més aviat llarga i arrodonida en comptes de bifurcada. Confirmen la combinació o fusió d’ambdós models algun detall més, com la presència a Girona de les lletres “alfa” i “omega” [A/Ω] en el títol *Salvator Mundi*, ja remarcada abans, i igualment la inscripció brodada a l’orla de la túnica porpra de Crist, *EGO SUM VIA VERITAS ET VITA*, que també observàvem als marcs dels dos Bust de Crist de Van Eyck. I encara, més enllà i tot de l’esquema iconogràfic i compositiu, cal subratllar les semblances, realment sorprenents, dels trets estilístics concrets de la taula gironina del *Salvator Mundi* amb els que manifesta el Bust de Crist amb corona d’espines del museu de Londres –al marge de les erosions de la superfície pictòrica que afecten la Verònica londinenca; la de Girona només ha sofert petits retocs en els cabells i el front i tres reintegracions més àmplies en l’àrea de la inscripció–. Les analogies d’estil semblen prou consistents per vincular l’autoria de totes dues pintures. Per tant, almenys provisionalment, podríem assignar la petita taula devocional de Girona al mateix taller tardà de Rogier van der Weyden a qui fins ara la majoria d’estudiosos ha atribuït la taula del Museu de Londres.

No podem afegir pràcticament res sobre les circumstàncies de la presència del *Salvator Mundi* a Girona, el moment de la seva arribada a la ciutat i la data exacta del seu ingrés al Museu Diocesà. Només tenim notícia que provenia del Palau episcopal gironí i en tot cas és segur que ja formava part del Museu Diocesà abans de 1955, perquè figura a la Guia publicada per Jaume Marquès aquell any (2^a ed., 1955). El manuscrit del mateix Jaume Marquès, Catálogo sistemático del Museo Diocesano de Gerona, datat el 1959, registra la taula amb el núm. 258. Com a conclusió de l’estudi conduït fins aquí, sembla raonable sostenir que la pintura del *Salvator Mundi* remet a la prestigiosa tipologia del *Mandylyon* o Bust de Crist posteyckian i que podem atribuir-la a algun membre o seguidor del taller de l’última etapa de l’activitat de Rogier van der Weyden, amb una datació d’entorn 1460.