

## VARIA

### A PROPÓSITO DEL CALVARIO DE RODRIGO DE OSONA

De cierta actualidad tras su restauración en los talleres del Museo del Prado<sup>1</sup>, el *Calvario* que Rodrigo de Osona pintara en el año 1476 por encargo de Mossén Joan Albarrací para la iglesia parroquial de San Nicolás en Valencia<sup>2</sup>, constituye un magnífico ejemplo de la amalgama de estilos pictóricos que confluyeron en aquella ciudad mediterránea durante la octava década del siglo XV. Se trata, además, de la primera y prácticamente la única obra conservada y documentada del mayor de los Osona y la que ha servido, durante décadas, tanto para definir su estilo como para diferenciarlo del de su hijo Francisco<sup>3</sup>. El objetivo de las próximas líneas no es otro que el de sugerir y delimitar, a la luz de la restauración, algunas de las fuentes manejadas por Rodrigo de Osona cuando ejecutó el famoso *Calvario* y, por ende, algunos de los numerosos elementos conformadores de su estilo.

Desde que a principios de este siglo la crítica reparase en el retablo de San Nicolás<sup>4</sup>, ha sido unánime a la hora de considerar a su autor un buen conocedor de la pintura flamenca y norditaliana contemporáneas. Mucho menos coincidente se ha mostrado sin embargo cuando ha intentado precisar con mayor exactitud la cuota de responsabilidad de cada una de estas influencias sobre el estilo de Rodrigo de Osona. Así, mientras unos han magnificado lo italiano (lo paduano-ferrarés para ser más exactos) en detrimento de lo flamenco, otros han preferido privilegiar el aporte nórdico y no han faltado quienes detectan en Osona un sorprendente sincretismo de ambas tendencias que tampoco olvidaría el concurso de la tradición local de impronta jacomartiana<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Pérez Sánchez, Alfonso E.: *Obras Maestras Restauradas*, Museo del Prado-Ministerio de Cultura, Madrid, 1993, págs. 32-47.

<sup>2</sup> Sanchís Sivera, José: *Pintores medievales en Valencia*, Valencia, 1930, pág. 132. Mossén Joan Albarrací logró aunar en la parroquia de San Nicolás, y probablemente sin ser consciente de ello, a dos de los más grandes talentos artísticos de la Valencia del momento, pues dos días después de contratar a Rodrigo de Osona para la pintura de *El Calvario*, el 22 de abril de ese mismo año de 1476, llegaba a un acuerdo con el «mestre pedrapiquer» Pere Compte para que éste se hiciera cargo de la construcción de una capilla «de afuera» en la dicha parroquia de San Nicolás de Valencia (Pere Compte, como se recordará, fue el cantero que dirigió las obras de la Lonja de Valencia); véase Sanchís Sivera, José: «Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media», en *Archivo de Arte Valenciano*, 1925, págs. 47-48.

<sup>3</sup> En realidad, sólo la reciente publicación del contrato para la pintura del retablo de San Dionisio de la catedral de Valencia, firmado en 1500 por Rodrigo y su hijo Francisco, por parte de Ximo Company y Luisa Tolosa, «La personalidad del pintor Osona el Joven», en *Archivo Español de Arte*, n.º 252, 1990, págs. 666-667, ha permitido casar otro documento con una obra conservada.

<sup>4</sup> Bertaux, Emile: «Les primitifs espagnols: Les disciples de Jan van Eyck dans le Royaume d'Aragón», en *Revue de l'art Ancien et Moderne*, XXIII, 1908, pág. 425.

<sup>5</sup> La bibliografía sobre Osona y el *Calvario* es extensísima y no podemos abarcarla en un texto tan breve como éste, por lo que remitimos a las interesantes páginas que, al estado actual de la cuestión, dedica Company, Ximo: *La pintura dels Osona: Una cruïlla d'hispanismes, flamenquismes i italianismes*, Pagès editors, Lleida, 1991, págs. 73-79.



Fig. 1. BARTOLOMÉ BERMEJO, *Muerte de la Virgen*, detalle Berlin Staatliche Museum.

Fig. 2 y 3. RODRIGO DE OSONA, *Calvario*, detalles. Madrid. Museo del Prado.

Fig. 4. ANTONIO POLLAIUOLO, *El gran turco*. grabado.

Pero el interés de Rodrigo de Osona no radica tanto en la existencia o no de estas influencias, ni siquiera en la preeminencia de una sobre la otra, cuanto en el origen de las mismas. Por plantear la cuestión en otros términos, la duda que planea sobre el arte osonesco estriba en dilucidar si lo flamenco y lo italiano aparecen en su pintura como resultado de sendos viajes o, por el contrario, se trataría de enseñanzas de segunda mano llegadas hasta él por los más diversos y variados conductos.

Nuestro parecer se inclina por la segunda de las opciones y, de hecho, conviene recordar que ninguno de estos viajes está documentado, por lo que nos movemos en un terreno sólo avalado por sugerentes hipótesis estilísticas<sup>6</sup>. Pero sobre todo, creemos que el argumento más sólido para rebatir la posibilidad de tales viajes lo suministra la propia realidad pictórica valenciana, que ofrecía de por sí los suficientes elementos para justificar un aprendizaje estrictamente local.

Y en efecto, ni la pintura flamenca, ni tampoco la norditaliana, eran desconocidas en los talleres valencianos cuando Osona tomó los pinceles para realizar su *Calvario*. La flamenca contaba a su favor no sólo con la probada afluencia a la ciudad de profesionales del pincel de aquellas latitudes, léase Luis Alimbrot, también con la documentada estancia y formación en tierras septentrionales de pintores que habían de recalar y trabajar después en Valencia como Lluís Dalmau<sup>7</sup>. Pero para nuestros propósitos, la figura clave es sin duda Bartolomé Bermejo, tanto por los estrechos vínculos estilísticos que lo unen con Osona como por su probada colaboración profesional.

Los primeros años de Bermejo siguen constituyendo todavía una auténtica incógnita para los investigadores y ningún documento ha podido probar hasta la fecha su más que posible aprendizaje en tierras flamencas en la década de 1450-60, ya fuera con Petrus Christus como sugirió Jonathan Brown<sup>8</sup>, o junto a Georges Alimbrot (o Alincbrot para ser más exactos) y a las órdenes de algún otro pintor más deudor del arte de Jan Van Eyck como ha apuntado recientemente Elisa Bermejo<sup>9</sup>. De cualquier forma, lo que sí parece incuestionable es tanto la profunda huella de la pintura flamenca en Bermejo como sus varias estancias en Valencia. De la primera documentada, acaecida en torno a 1468<sup>10</sup>, conservamos incluso una obra: el *San Miguel* de Tous, hoy en la colección Werner de Inglaterra. La segunda, ya en la década de los 80, tiene para nosotros la ventaja adicional de unir los nombres de Bermejo y los dos Osona, Rodrigo y Francisco, en un mismo empeño artístico: el *Tríptico de la Virgen de Monserrat*, pintado al alimón por los tres pintores para la italiana catedral de Acqui Terzi y fechado por la historiografía hacia 1481/85<sup>11</sup>.

Sin embargo, es aquella primera actividad de Bermejo en la Valencia de los años 60 del siglo XV la que más nos interesa por su posible conexión con el Osona del *Calvario*. Ya comentamos que en 1468 pintaba en tierras valencianas su *San Miguel* y el contrato que vinculaba a Bermejo con la tabla de Tous constituye en realidad el primer documento conocido del pintor cordobés. Con todo, existe obra a él atribuida fechada por la historiografía con anterioridad a ese año. Así, en los prolegómenos de esa misma década, hacia 1460, se data la *Muerte la Virgen* del Straaliche Museum en Berlín-Dahlen, una de

<sup>6</sup> La más firme defensora de un viaje de Rodrigo de Osona a Flandes ha sido Berg Sobre, Judith: *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*. Columbia, 1989, pág. 308.

<sup>7</sup> Tampoco conviene reducir a éstos u otros pintores cualesquiera el conocimiento del arte flamenco en Valencia. Piénsese que también las obras viajaban y que disponemos de numerosos testimonios de cómo llegaron hasta esa ciudad tablas y esculturas flamencas a lo largo de todo el siglo XV, ya fueran estatuas de Jesucristo como la que compró Alfonso V al mercader Marti Bosa en 1425 (véase Corbin-Ferrer, José Luis: *Desde los Jardines del Real a la plaza de Tetuán*, Valencia, 1985, págs. 48-49), o retablos de ánimas como aquél de Van der Stock que adquirió el Consell Municipal en 1495 por mediación del flamenco Juan de Anell (véase Tramoyeres Blanco, Luis: «El arte flamenco en España», en *Museum*, n.º 5, Barcelona, 1911, págs. 98-109).

<sup>8</sup> Brown, Jonathan: «Dos obras tempranas de Bartolomé Bermejo y su relación con Flandes», en *Archivo Español de Arte XXVI*, Madrid 1963, págs. 269-279.

<sup>9</sup> Bermejo, Elisa: «Influencia de Van Eyck en la pintura española», en *Archivo Español de Arte*, n.º 252, Madrid 1990, págs. 555-569.

<sup>10</sup> Berg Sobre, Judith: «Un nuevo documento sobre Bartolomé Bermejo (Valencia 5-4-1468)», en *Archivo Español de Arte XLI*, Madrid, 1968, págs. 61-62.

<sup>11</sup> Young, Eric: *Bartolomé Bermejo. The Great Hispano-Flemish Master*, Londres, 1975, págs. 67-81; para un estado de la cuestión véase Company Climent, Ximo: *op. cit.*, tomo I, págs. 85-97.

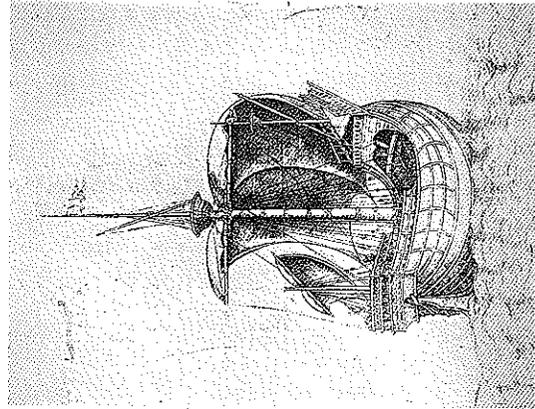


Fig. 5. BARTOLOMÉ BERMEJO, *Muerte de la Virgen*, detalles. Berlín Staatliche Museum.

Fig. 6. RODRIGO DE OSONA, *Calvario*, detalles. Madrid, Museo del Prado.

Fig. 7. FRANCISCO DE OSONA, atrib.: *San Damián*, det., desaparecida.

Fig. 8. *Bajel*, grabado veneciano.



sus primeras obras conservadas y donde, a juicio de los especialistas, mayor dependencia revela de los modelos flamencos. Se desconoce, eso sí, dónde fue pintada esta tabla (Post sugirió, ignorando el documento de 1468, que en algún lugar de Aragón)<sup>12</sup>, pero a tenor de lo apuntado últimamente sobre la formación inicial de Bermejo en Valencia<sup>13</sup> —y también de lo que nosotros argumentaremos a continuación—, bien pudo ser en esta ciudad donde sucediera<sup>14</sup>. Fuera o no así, lo que no podemos descartar es que Bartolomé Bermejo llevara consigo a Valencia, cuando recaló en esa ciudad en 1468, varios de los estudios y bocetos realizados para la *Muerte de la Virgen*.

Toda esta digresión viene al caso porque creemos percibir en el *Calvario* osonesco muestras evidentes de un conocimiento directo de la tabla de Bermejo hoy en Berlín. Así, y teniendo siempre muy presente que hablamos de dos pintores distintos, el apóstol que Bermejo colocó a los pies de la cama de la Virgen y que porta en una de sus manos un rosario, se asemeja notablemente, en los rasgos físicos de su rostro (fig. 1), al profeta calvo y barbudo que aparece en primer término y a mano derecha del Crucificado en la tabla de Osona (fig. 2). De igual modo, creemos detectar una evidente similitud entre el apóstol que sujeta una cruz en *La muerte de la Virgen* (fig. 5) y el «judío» (fig. 3) que alza su cabeza en la obra de Osona, la única figura de toda la parte izquierda de *El Calvario* que parece prestar cierta atención al asunto central de la tabla.

En cuanto al aporte italiano, la llegada de Francesco Pagano y Pablo de San Leocadio a la ciudad en 1472 —dejemos a un lado la poco conocida figura del «mestre Riquart»—, ofrecería de entrada el referente necesario para explicar aquellos trazos paduanoferrareses que la historiografía ha creído ver siempre en la pintura de Rodrigo de Osona. Pero como en el caso flamenco, tampoco convendría reducir a la presencia de éstos u otros pintores las posibles vías de penetración del arte italiano en tierras valencianas. Hace ya unos años, el profesor Ximo Company advirtió con sagacidad del uso frecuente de grabados, principalmente de Durero y Schongauer, por parte de Rodrigo y Francisco de Osona (tal y como podía apreciarse, por ejemplo, en las tablas de la Colección Casas Rojas hoy en el Museo del Prado), tanto para la composición de sus obras como para la fijación de determinados tipos físicos<sup>15</sup>. Pero este empleo de estampas no se circunscribe, ya lo veremos, a los dos grabadores alemanes antes citados y puede retrotraerse en realidad bastante más allá de 1500, apreciándose, incluso, en obras tan tempranas como el *Calvario* de San Nicolás. Y en efecto, el *Calvario* de San Nicolás revela el uso y conocimiento de estampas italianas por parte de Rodrigo de Osona. Para ser más precisos, creemos ver en el profeta de perfil que aparece a mano derecha de la composición (fig. 5), una copia bastante literal de *El Gran Turco* (fig. 4), grabado debido al buril del florentino Antonio Pollaiuolo y fechado por la historiografía especializada en torno a 1460<sup>16</sup>. De hecho, en el *Calvario* Rodrigo de Osona se limitó a invertir la estampa de Pollaiuolo, tomando de ella tanto la posición, de rigurosísimo perfil, como el tipo físico de largas y pobladas barbas; incluso el llamativo tocado (un bonete con visera típico de los basileos bizantinos de la dinastía de los Paleólogos), que no obstante fue notoriamente simplificado por el pintor valenciano. Pero el grabado de Pollaiuolo, además de procurar a Rodrigo de Osona una interesante fisonomía, le serviría también para dotar al personaje de una adecuada ambientación, pues en la pintura valenciana del momento los profetas solían representarse ataviados con brocados y terciopelos<sup>17</sup> y con un inequívoco aire oriental, aspectos ambos fácilmente reconocibles en *El Gran Turco* de Pollaiuolo.

Para concluir este breve repaso por algunas de las fuentes manejadas por Rodrigo de Osona para la confección del *Calvario*, quisiéramos aludir a un elemento sin duda alguna secundario pero al mismo

<sup>12</sup> R. Post, Chandler: *A History of Spanish Painting* vol. V, Cambridge (Massachusetts) 1934, págs. 168-173.

<sup>13</sup> Bermejo, Elisa: *op. cit.*, pág. 563.

<sup>14</sup> Berg Sobre, Judith: «Bartolomé Bermejo and Valencia: a reevaluation», en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1973, tomo I, págs. 304-308, la *Muerte de la Virgen* fue pintada, sin discusión, en Valencia.

<sup>15</sup> Company, Ximo: *op. cit.*, (1991), págs. 130-131. Una utilización evidente pero, no obstante, nunca literal.

<sup>16</sup> M. Hind, Arthur: *Early Italian Engraving*, Kraus Reprint, Liechtenstein, 1970, pág. 195.

<sup>17</sup> Pérez Sánchez, Alfonso E.: *op. cit.*, pág. 43.

tiempo plenamente revelador de los métodos de trabajo del pintor. Quienes han escrito sobre este cuadro en particular y sobre la producción osonesa en general, han señalado siempre el importante papel reservado al paisaje a la hora de configurar el espacio pictórico. Unos paisajes, los de Osona (padre e hijo), en los que de forma recurrente vemos repetirse determinados elementos. Y uno de ellos, probablemente novedoso en aquel 1476 pero que gozará después de notable fortuna en los talleres valencianos, será el mar como telón de fondo de muchas de sus composiciones y, más concretamente, la aparición de varios modelos de navíos surcándolo<sup>18</sup>. Unos bajeles cuya representación, y pese al carácter marítimo de la ciudad de Valencia, no parece fruto de una observación directa del natural por parte del pintor, sino, y como en el caso anterior, resultado de la copia de estampas italianas, venecianas para ser más precisos (Figs. 7 y 8).

La probada presencia en Valencia de pintores italianos invita a que los consideremos como el conducto más probable por el que estas estampas llegarían hasta el taller de los Osona. Sin embargo, tampoco conviene reducir la historia de la pintura a las andanzas vitales de tal o cual personaje y, de hecho, en toda la producción sanleocadiana no encontramos evidencia alguna de una utilización de estos mismos grabados. Y es que sin menospreciar esta vía de recepción, deberíamos tomar en consideración otras igualmente probables pero rara vez mentadas por quienes estudian estos temas, como por ejemplo, las derivadas de las especiales relaciones que se entablaron entre Valencia y determinados centros tipográficos italianos durante el último cuarto del siglo XV. Así, la alusión a grabados venecianos, cuyo uso pudiera en principio parecer extraño dada la ausencia de pintores de la Serenísima en Valencia, se explica sin embargo perfectamente cuando leemos que numerosas obras de escritores valencianos del momento fueron publicadas en Venecia por esas mismas fechas y que muchos libreros valencianos ejercían de corresponsales de afamados impresores vénetos<sup>19</sup>.

¿Qué se deduce, en fin, de cuanto hemos venido apuntando? En primer lugar, que Rodrigo de Osona pudo muy bien formarse y adquirir los rasgos esenciales de su estilo en la propia ciudad de Valencia, bien mediante el contacto personal con pintores que allí habían recalado, bien a través de estampas u obras llegadas a la ciudad por los más variados conductos, pero de cualquier forma, sin necesidad de recurrir a los tan socorridos viajes a Italia o Flandes. En segundo lugar, creemos que la influencia de Bartolomé Bermejo en el Rodrigo de Osona de los años setenta probablemente fuera, como no hace mucho sugería Pérez Sánchez<sup>20</sup>, aún mayor de lo que hasta ahora se pensaba. Por otra parte, el empleo de estampas para la representación de elementos tan secundarios de la composición como eran aquellos navíos en los que nos entretuvimos, ofrece otra evidencia más del escaso «naturalismo» que encerraban estos paisajes. Y de igual modo que la apariencia de las ciudades osonescas las hace antes flamencas que valencianas y el tratamiento dado a las rocas parece delatar un conocimiento de la pintura mantegnesca, tampoco los barcos debieron de ser fruto de una observación del natural.

<sup>18</sup> Son muy pocas las composiciones osonescas, ya sean de Rodrigo o Francisco, en las que está ausente el mar y, cuando éste aparece, distintos bajeles, generalmente de casco redondo pero también galeras, lo surcan invariablemente. Ejemplos hay muchos. Rodrigo incluyó un navío en vista frontal en *El Calvario*, Francisco en la *Epifanía* de Londres o la *Crucifixión* del Museo de Bellas Artes de Valencia y no faltan tampoco en las obras realizadas al alimón, como la *Piedad* de la Colección Johnson de Filadelfia, la *Epifanía* del Museo de San Francisco o el *Sán Dionisio* de la Catedral de Valencia. La dependencia de estos barcos de modelos venecianos grabados es notable, tal y como puede apreciarse en un *San Damián* hoy perdido y originario de Gandía, obra realizada en torno a 1505 y atribuida por Ximo Company a Francisco de Osona (figs. 7 y 8). Esta misma estampa debió conocerla el anónimo Mestro de Perea, como se desprende de su empleo en el *Santiago Apóstol* de la Catedral de Valencia.

<sup>19</sup> Obras de Joan Roís de Corella, como su *Psalteri*, fueron publicadas en Venecia en 1490, y años antes, en 1482, se había editado en esta ciudad italiana un *Breviario valenciano*. Algunos libreros establecidos en Valencia, como el alemán Rix de Cura, eran corresponsales de editores venecianos (Papagini de Paganinis), y éste mismo Rix de Cura llegó a contar con agentes propios en imprentas venecianas. De cualquier forma, y mucho más que a la presencia puntual de tal o cual pintor, estos contactos se nos aparecen como la vía de acceso más lógica de grabados, tanto italianos como alemanes a tierras valencianas (recuérdese que el arte tipográfico llegó a Valencia de la mano de compañías alemanas en 1473); véase Berger, Philippe: *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1987, tomo I, págs. 149, 214-215 y 272.

<sup>20</sup> Pérez Sánchez, Alfonso E.: *op. cit.*, pág. 46.

Todos estos datos ayudan a perfilar de forma más nítida la figura y la trayectoria de Rodrigo de Osona, un pintor que forjaría su «fortísima personalidad» artística gracias, en buena medida, a una innata capacidad para asimilar los aportes más dispares. Una diversidad de fuentes e influencias responsable última de los notorios contrastes que ofrecen sus pinturas, desde el evidente antagonismo físico y anímico pero también estilístico que ofrecen los grupos ubicados a derecha e izquierda del Crucificado en el *Calvario*, hasta el grotesco «expresionismo» del que hacen gala los rostros de los sayones de muchas de sus obras tardías, fruto sin duda del ya aludido conocimiento de estampas alemanas en los inicios del siglo XVI.

MIGUEL FALOMIR FAUS  
Dpto. H.<sup>a</sup> Arte «Diego Velázquez»

#### LA VIRGEN DEL ADELANTADO MAYOR DE CASTILLA DON GÓMEZ MANRIQUE, ORIGINARIA DEL MONASTERIO JERÓNIMO DE NUESTRA SEÑORA DE FREDELVAL (BURGOS)

A unos seis kilómetros de Burgos por la carretera hacia Santander y junto al barrio de Villatoro, se encuentran los restos de lo que fue el monasterio de Nuestra Señora de Fresdelval. Fundado por Gómez Manrique —hijo natural de Pedro Manrique el Viejo y Adelantado Mayor de Castilla durante los reinados de Juan I, Enrique III y Juan II—, se ubica en los lugares donde había existido una ermita en la cual, según fray José de Sigüenza, se había rendido culto a una imagen de la Virgen, desde tiempos de Recaredo. Olvidada tras la invasión musulmana, no volvió a recibir fieles hasta su redescubrimiento casual en el siglo XIV, reinando Alfonso XI, momento a partir del cual la Virgen comenzó a obrar los milagros que la hicieron famosa en la zona<sup>1</sup>.

En las postrimerías del siglo XIV, Pero Manrique el sexto realizó las primeras obras y arreglos en la ermita, ubicada dentro de sus posesiones, pero no fue hasta la toma del adelantamiento por su hijo Gómez cuando, por una serie de prodigios que la Virgen obró en su favor<sup>2</sup>, éste pidió al prior de Guadalupe, fray Fernando Yáñez, que enviase a cuatro frailes para fundar un nuevo monasterio jerónimo<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Heredó el adelantamiento de forma fortuita. Su padre Pedro Manrique había sido desposeído del cargo por su extraña conducta para con Juan I, siendo otorgado el título a su hermano Diego Gómez. A la muerte de éste en la batalla de Aljubarrota, y debido a la minoría de edad de su hijo Pedro Manrique el IV,

«... quiso el Rey Don Juan I que (Pedro Manrique IV) tuviese la dignidad de Adelantado Mayor de castilla, para que le sucediese en los honores, como en los bienes; pero incapacitándole sus años de servir aquel empleo, que consistía en el gobierno, y administración de Justicia de grande numero de pueblos, dispuso S. M. que en su nombre, y hasta que llegase a competente edad, tuviese aquel cuidado DON GOMEZ MANRIQUE su primo hermano, Señor de Santa Gadea, y Sotopalacios, que (...) era hijo ilegítimo del Adelantado D. Pedro Manrique VI, Señor de Amusco. Y para esto en Valladolid a 15 de diciembre (de 1835) se despachò provission...» (Salazar y Castro, L.: *Historia genealógica de la Casa de Lara*, t. II, Madrid, 1647, Ed. Facsímil, Acedo, Navarra, 1988, pág. 12).

<sup>2</sup> Sigüenza, Fr. J. de: *Segunda parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*, edición de J. Catalina García, N. B. A. E., vol. VIII, Madrid, 1904, págs. 131-132.

<sup>3</sup> Sigüenza, *op. cit.*, pág. 134.

<sup>4</sup> Revuelta Somalo, J. M.: *Los jerónimos. Una orden religiosa nacida en Guadalupe*, Guadalajara, 1982, págs. 272-273.