

RETROTABULUM



Estudis d'art medieval
Núm 3. Maig 2012
ISSN 2014-5616

y la influencia de Bermejo en el retablo del Calvario

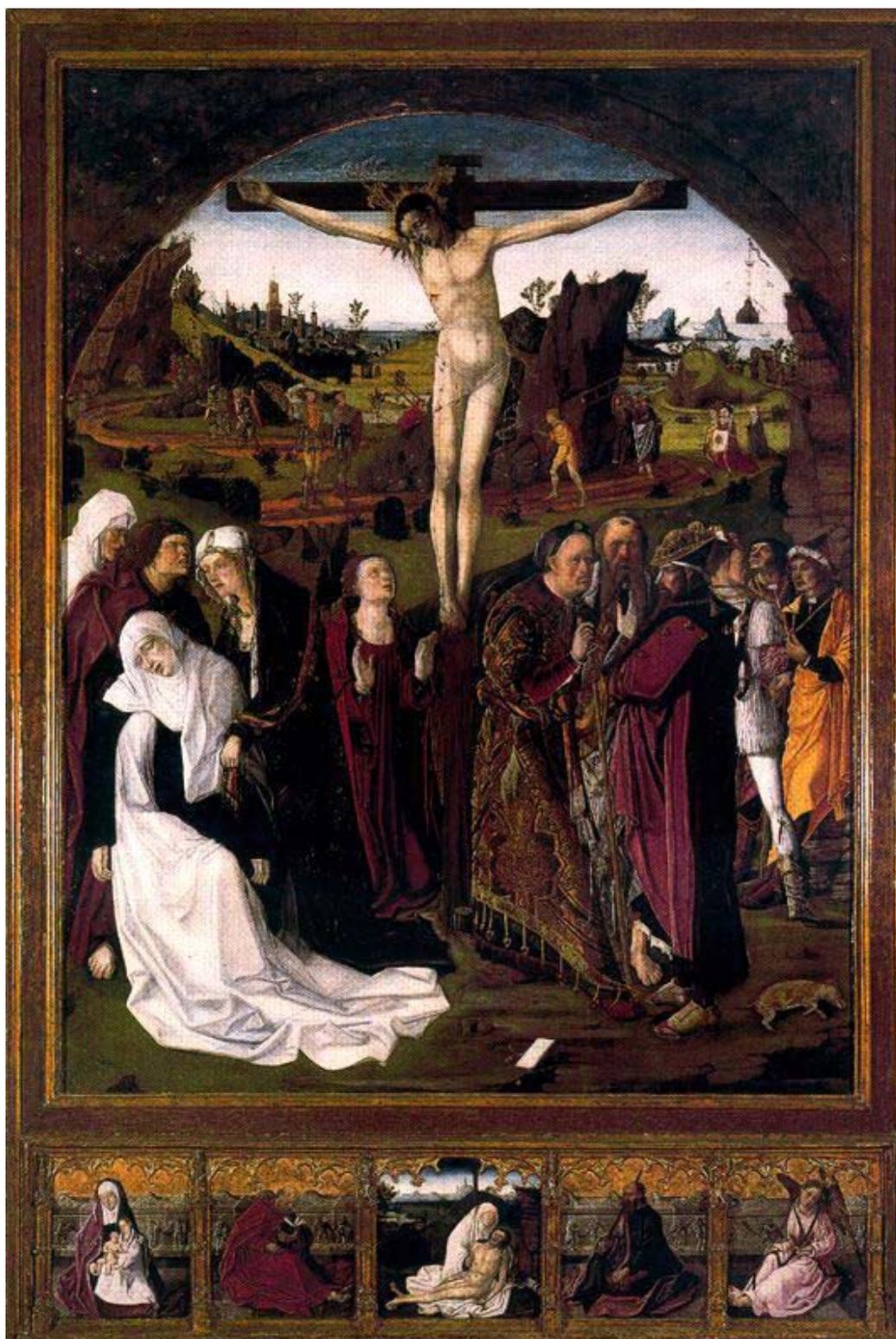
En record a Mariasun

Francesc Ruiz i Quesada

En el primer número de esta revista dimos a conocer la interpretación de la leyenda que aparece en la escena de la Presentación en el templo, del retablo de la Virgen de Montserrat de la catedral de Acqui Terme. Aparentemente ilegible, leída de derecha a izquierda dice: “R(odrigo) (o posiblemente realizado) en la C(iudad) (de) V(alencia) M. 4 I CIEN LXX EV(E)) (1479).” Dicha inscripción, como más tarde la de la Piedad Desplà, informa de la fecha de finalización de la obra, la cual, tanto por la dedicación de la tabla central como por las fechas documentales que dan cuenta de la vida de Bartolomé Bermejo, debió ser iniciada por este artista en el año 1476. Así pues y a la vista de las pinturas de Acqui Terme, Bermejo pudo trabajar en el conjunto desde 1476 hasta finales del año siguiente, momento en el que su traslado a Zaragoza implicó que las puertas laterales fuesen ultimadas por el pintor Rodrigo de Osona.

Respecto a Rodrigo de Osona, se sabe que el 20 de abril de 1476 contrató con mosén Joan Albarrací el retablo del Calvario, con destino a la iglesia parroquial de San Pedro Mártir y San Nicolás de Valencia. En este artículo, trataremos de demostrar la influencia que Bermejo ejerció sobre Rodrigo de Osona en la iconografía de dicho Calvario, circunstancia que podría verificar la presencia del pintor cordobés en la Ciudad del Turia, por esas fechas, o la coincidencia previa entre ambos artistas.¹

¹ Para las primeras noticias del retablo del Calvario de la iglesia de San Nicolás, ver TRAMOYERES, L., “Los cuatrocentistas valencianos, el Maestro Rodrigo de Osona y su hijo del mismo nombre”, *Cultura Española*, IX (1908), p. 139-156 y BERTAUX, E., “Les primitifs espagnols” Les disciples de Jan van Eyck dans Royaume d’Aragón”, *Revue de l’Art Ancien et Moderne*, 1908, p. 425. En relación con el estudio de la pintura de los Osona, son de singular importancia las aportaciones de Tormo, Post y muy especialmente de Ximo Company, ver TORMO Y MONZÓ, E., “Rodrigo de Osona, padre e hijo, y su escuela (I)”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n. 23 (1932), p. 101-147 y “Rodrigo de Osona, padre e hijo, y su escuela (II)”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n. 27 (1933), p. 153-210 y POST, Ch. R., *A History of Spanish Painting*, VI, Cambridge (Massachusetts), 1935 p. 170-267, COMPANY, X., *La pintura dels Osona: una cruïlla d’hispanismes, flamenquismes i italianismes*, 2 vol, Lleida, 1991. Ximo Company y Luisa Tolosa fueron quienes desvelaron el nombre de Francesc de Osona, hijo de Rodrigo, ver “La identidad del pintor Osona el joven”, *Archivo Español de Arte*, 1990, p. 666-667. Asimismo, Company fue comisario de la exposición *El Mundo de los Osona ca. 1460 – ca. 1540*, Valencia, 1994 (catálogo de exposición). En dicho catálogo destacan los estudios de Ximo y su apéndice documental, recopilado con la colaboración de Luisa Tolosa y Maite Framis. Las deudas que Rodrigo de Osona mantiene respecto a las propuestas de Bermejo, en el retablo del Calvario, ya fueron apuntadas en FALOMIR FAUS, M., “A propósito del Calvario de Rodrigo de Osona”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, núm. 265, 1994, p. 73-79. A un nivel más generalizado, ver BERG-SOBRÉ, J., *Bartolomé de Cárdenas “El Bermejo”. Pintor errante en la Corona de Aragón*, San Francisco/ Londres/ Bethesda (Maryland), 1997. Muy destacable es también la opinión de José GÓMEZ FRECHINA en “Rodrigo de Osona. Retablo del Calvario”, *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, p. 280-283 y PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Obras Maestras restauradas. Barnaba de Módena. Polípticos de la Virgen de la Leche y de Santa Lucía. Rodrigo de Osona. Retablo del Calvario*, Madrid, 1993, p. 32-47. Ver también CAMÓN AZNAR, J.,



Rodrigo de Osona. Retablo del Calvario. Iglesia de San Pedro M. y San Nicolás. Valencia

“La pintura de Rodrigo de Osona”, *Goya: Revista de arte*, 96 (1970), p. 334-341 y VALERO ALCAIDE, R. “Retablo del Calvario (o de la Crucifixión), 1996, <http://www.uv.es/> y VERDÚ CANDELA, J.H., “Dos nuevos documentos referentes al maestro Rodrigo de Osona y la catalogación de cinco tablas de pintura primitiva en jijona”, *Archivo de Arte Valenciano*, 68 (1987), p. 17-25. Por nuestra parte, la datación del Tríptico de Acqui en el año 1476, ya fue propuesta en RUIZ I QUESADA, F., “Bartolomé Bermejo. Dormición de la Virgen”, *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, 2003, p. 136-141.

En el retablo de santa Engracia, ejecutado por Bermejo con anterioridad al año 1476, observaremos que el eje iconográfico de sus tablas remite a los emblemas del poder civil -la vara, el cetro y el yugo-, y del poder eclesiástico -la vara y el báculo-, los cuales y según su uso, pueden llevar a la oscuridad o a la gloria. En dicha obra, el ocaso corresponde a la cruel autoridad de Daciano, mientras que la gloria se alcanza a través de Cristo y de los representantes de la Iglesia. Contrariamente, al analizar el retablo del Calvario se aprecia que el poder que se critica, a través de la vara, es el de la autoridad eclesiástica vigente a la muerte de Cristo.



El retablo de santa Engracia y los emblemas del poder de las dos caballerías

Al hablar de la Piedad Desplà pudimos apreciar la importancia singular de la virtud de la Fortaleza en el discurso de la obra, la cual, desde su fragilidad, también está presente en el retablo de santa Engracia. En este apartado resaltaremos diversos aspectos iconográficos que remiten a la fortaleza de la caballería de Dios y a la debilidad de la caballería del poder terrenal, representado por Daciano. Para ello, recurriremos a las palabras de Jeremías (48:17): “Compadeceos de él todos los que *estáis* alrededor suyo; y todos los que sabéis su nombre, decid: ¿Cómo se quebró la vara de fortaleza, el báculo de hermosura?” o a las de Isaías (14:5): “Quebrantó Jehová el báculo de los impíos, el cetro de los señores.”



Bartolomé Bermejo
Arresto de Santa Engracia (detalle)
Museum of Art. San Diego

Uno de los signos evidentes en la iconografía del conjunto de santa Engracia es la presencia de los símbolos del poder terrenal. En la primera de las escenas, la del Arresto, podemos apreciar la firme presencia de la vara de Daciano que frena el camino de la bienaventurada y el cetro representado al lado del prefecto. Ambos símbolos, pueden llegar a ser tres si vinculamos los brazos que sujetan a la virgen con el emblema del yugo. La única respuesta de santa Engracia a la ostentación del poder de Daciano es mostrar un espejo que ya conocemos. Decorado con la flor de seis pétalos es, con el pincel y los colores de Bermejo, el mismo espejo que ostenta la Fe del papa Liberio y que, en este caso, remite al de la Fe de la santa mártir.²

² Más allá de la tabla del Milagro de la Virgen de las Nieves, Martín Bernat tiene en cuenta el modelo bermejiano del espejo y lo vuelve a representar en la escena del Traslado del cuerpo de Santiago el Mayor ante el palacio de la reina Lupa, en el Museo del Prado. Respecto al retablo de santa Engracia ver GALILEA ANTÓN, A., «Bartolomé Bermejo y el retablo de Santa Engracia. Estado de la cuestión», *Urtekaria/Anuario* 1989, Bilbao, 1990, p. 13-33, BERG-SOBRÉ, J., *Bartolomé de Cárdenas «El Bermejo»*. Pintor errante en la Corona de Aragón, San Francisco/Londres/Bethesda (Maryland), 1997, GALILEA ANTÓN, A., *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, 2003. Obra debatida respecto a su posible estructura, ha sido Ana Galilea quién ha propuesto, de manera más convincente, la

La vara de Daciano en el Arresto de Santa Engracia, con muescas de debilidad visibles, también está presente en todas las escenas hagiográficas de la santa que se han conservado. No obstante, debemos prestar atención a una peculiaridad iconográfica, singular, dado que el tamaño de la vara es cada vez menor y, además, se debilita. En este sentido, es muy evidente que la vara se ha roto si observamos la tabla de la Flagelación del Museo de Bellas Artes de Bilbao y la comparamos con la escena del Arresto. Por si no fuera suficientemente explícito, Bermejo insiste en su mensaje y el antiguo grosor de la vara solo persiste en la zona de la empuñadura, ya que el diámetro de la parte que le sigue es mucho menor y continúan apareciendo las mellas de su debilidad.³



Bartolomé Bermejo

Arresto de Santa Engracia (detalle). Museum of Art. San Diego

Prisión de santa Engracia (detalle). Museo de la Colegiata. Daroca (Zaragoza)

Flagelación de Santa Engracia (detalle). Museo de Bellas Artes. Bilbao

Esta primera síntesis del discurso iconográfico del conjunto dedicado a santa Engracia tiene, además, otros referentes. En este sentido, cabe atender a la presencia, sobre la cabeza de la bienaventurada, de una corona que remite a la realeza espiritual de su martirio y no al hecho de ser “hija de un principal señor de Portugal.” Una realeza que está por encima de la frágil vara del poder terrenal de Daciano. Por otra parte, es destacable, y sorprendente a la vez, que Bermejo decidiera utilizar el oro como fondo en dos de los compartimientos de la predela y que en los otros tres optara por representar un paisaje. La primera impresión que origina dicha iniciativa es que el artista quiso evidenciar la iglesia de los obispos y la secular, pero su significado podría ser singularmente más amplio.

Centrada por la escena de la Resurrección de Cristo, los santos obispos entronizados que le acompañan son San Pedro de Mezonzo (o san Prudencio) y san Braulio, seguidos de san Onofre, monje que optó por la vida eremítica, -situado en el inicio del bancal- y santa Catalina de Siena, emplazada en el extremo derecho.

hipótesis de reconstrucción del conjunto pictórico. Dicha reconstrucción forma parte del estudio de esta autora publicado en la exposición *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva época*, cit. supra, p. 158. Quiero agradecer a Ana Galilea el interés puesto en esta investigación así como su gran amistad, iniciada a raíz de emprender juntos el comisariado de la exposición *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, en Barcelona y Bilbao (2003).

³ “Porque tú quebrarás el yugo de su carga, el báculo de sus hombros, y la vara de su opresor, como en la batalla de Madián.” (Is 9:4).



Bartolomé Bermejo
Predela del retablo de Santa Engracia. Museo de la Colegiata. Daroca (Zaragoza)

Tanto la imagen de santa Engracia ante el trono de la escena central como los dos santos obispos entronizados muestran, desde el oro que les acompaña, un poder etéreo totalmente distanciado del que ejerce Daciano, en su trono del museo bilbaíno. La vara y el cetro del prefecto remiten a su autoridad terrenal, mientras que el báculo de los obispos -la vara y el cetro-, amparado por el oro del fondo, confirman su autoridad como representantes de la Iglesia y de la realeza del Buen Pastor, el Sumo sacerdote.

Respecto a los dos santos obispos entronizados, la presencia de san Braulio, al lado de la escena de la Resurrección, puede tener relación con los comentarios que el bienaventurado dedica a Cristo resucitado, esperanza de los creyentes.⁴ En dichas glosas se ensalza la fe, a la cual alude el espejo de santa Engracia, y la victoria de Cristo

⁴ San Braulio de Zaragoza, *Carta 19* (PL 80, 665-666), *Cristo resucitado, esperanza de todos los creyentes*: “Cristo, esperanza de todos los creyentes, llama durmientes, no muertos, a los que salen de este mundo, ya que dice: *Lázaro, nuestro amigo, está dormido*. Y el apóstol san Pablo quiere que no nos entristezcamos por la suerte de los difuntos, pues nuestra fe nos enseña que todos los que creen en Cristo, según se afirma en el Evangelio, no morirán para siempre: por la fe, en efecto, sabemos que ni Cristo murió para siempre ni nosotros tampoco moriremos para siempre. *Pues él mismo, el Señor, a la voz del arcángel y al son de la trompeta divina, descenderá de cielo, y los muertos en Cristo resucitarán*. Así, pues, debe sostenemos esta esperanza de la resurrección, pues los que hemos perdido en este mundo los volveremos a encontrar en el otro; es suficiente que creamos en Cristo de verdad, es decir, obedeciendo sus mandatos, ya que es más fácil para él resucitar a los muertos que para nosotros despertar a los que duermen. Mas he aquí que, por una parte, afirmamos esta creencia y, por otra, no sé por qué profundo sentimiento, nos refugiamos en las lágrimas, y el deseo de nuestra sensibilidad hace vacilar la fe de nuestro espíritu. ¡Oh miserable condición humana y vanidad de toda nuestra vida sin Cristo! ¡Oh muerte, que separas a los que estaban unidos y, cruel e insensible, desunes a los que unía la amistad! Tu poder ha sido ya quebrantado. Ya ha sido roto tu cruel yugo por aquel que te amenazaba por boca del profeta Oseas: *¡Oh muerte, yo seré tu muerte!* Por esto podemos apostrofiarte con las palabras del Apóstol: *¿Dónde está muerte, tu victoria? ¿Dónde está, muerte, tu aguijón?* El mismo que te ha vencido a ti nos ha redimido a nosotros, entregando su vida en poder de los impíos para convertir a estos impíos en amigos suyos. Son ciertamente muy abundantes y variadas las enseñanzas que podemos tomar de las Escrituras santas para nuestro consuelo. Pero bástanos ahora la esperanza de la resurrección y la contemplación de la gloria de nuestro Redentor, en quien nosotros, por la fe, nos consideramos ya resucitados, pues, como afirma el Apóstol: *Si hemos muerto con Cristo, creemos que también viviremos con él*. No nos pertenecemos, pues, a nosotros mismos, sino a aquel que nos redimió, de cuya voluntad debe estar siempre pendiente la nuestra, tal como decimos en la oración: *Hágase tu voluntad*. Por eso, ante la muerte, hemos de decir como Job: *El Señor me lo dio, el Señor me lo quitó, bendito sea el nombre del Señor*. Repitamos, pues, ahora estas palabras de Job, y así, siendo iguales a él en este mundo, alcanzaremos después, en el otro, un premio semejante al suyo.”

sobre la muerte: “Tu poder ha sido ya quebrantado. Ya ha sido roto tu cruel yugo”. Vinculado con la escena de la Resurrección, en la que Cristo aparece sobre el trono de la Cruz del sepulcro, la otra comparecencia, la de san Pedro de Mezonzo leyendo la Salve a la derecha de Jesús, remite también a la misericordia de la Virgen.

En sintonía con estos tres tronos, la lectura de las otras dos escenas se puede captar desde esta misma óptica. Así pues y a la hora de interpretar la imagen de san Onofre, quizás se tengan que tener en cuenta aquellos relatos que lo identifican con el hijo del rey de Hungría que, después de luchar contra el infiel como caballero cristiano, renunció a sus derechos dinásticos para ocupar el trono de la caballería de Dios.⁵ Fiel a las fuentes escritas, Bermejo representó en la imagen darocense los momentos previos a la muerte de san Onofre: la última plegaria del bienaventurado.⁶ Tal y como aparece en la pintura, San Pafnucio informa que el santo ermitaño, estando arrodillado y con las manos juntas, alzó los ojos y dedicó a Dios una oración. Subrayando el mensaje iconográfico que quería plasmar, Bermejo tuvo especial cuidado en representar a san Onofre con la vara eremítica de pastor.⁷

⁵ “E apres que hac feta la oracio a Deu e lach finida, una ueu del cel li sobreuench qui li dix: «Sapies. Onoffre. que a tota la Santa Trinitat es stada plasent la tua venguda per batallar contra los infels. e ara li es molt plasent la tua tornada con 1 altra caualleria has exalcar per la qual vindras al seu regna. E com lo benauenturat Onoffre per la veu fos confortat e per semblant per la visio de Ihesu Christ fet alegre per la tant preciosa resposta com hauia hoyt: «Que altra caualleria hauia a fer”...” Despuys que Ihesu Christ le fou aparegut e lach tyrat assimetex, lo Sant Spirit nos perti dell ni dels seus negocis car deueu seber que com Sant Onoffre fou en la nau recollit, langel de Nostre Senyor li appairech dientli:”Sapies. Onoffre, que lo Rey, ton pare, es mort en lo mon mas Deu la collocat en lo seu regne per ço com es stat principi e comencament de aquest sant passatge e per merits encare fahedoss per tu; e axi sta ab cor ferm e no hages desplaer de la mort de ton pare car Deu ha promes a tu aquell matex regna ab maior gloria e hages paciencia en ço quet (en sdaueuir) en lo regna de Ungria, car en breu temps lo possehiras, car en altra caualleria te ha Deu appellat; e de aco no murmures contra Deu quant la hora sera venguda. mas meinbret ço que io te dit.”, ver HERNÁNDEZ SERNA, J., “El manuscrito 13 de la Biblioteca de Catalunya: «Comença del benauenturat Sant Honoffre la sua santa e virtuosa vida», *Estudios Románicos*, Volumen 8-9, 1993-95, págs. 185-262

⁶ “E dites lo glorios Sant Honoffre totes aquestas coses, stant agenollat en terra ab les mans iunctes, alca los ulls al cel e feu oracio per aytal manera... Apresix quel santa benauenturat Onoffre hac dites totes aquestas coses. no parla pus; e io. lauons. leuim de peus e viu la sua cara axi com a foch molt resplendent e tenia les mans iuntas e los ulls envers lo cel e molt bax feya oracio en tal manera que no hoya peraula que ell digues; e besi li los peus: e besani los. io senti en mi una odor de paradís molt suau e gloriosa: e en aquella ora io viui ques feu una gran turbacio e brogit en layre molt spauentable: e per lo gran spahordiment que io hagui de aquestas coses caygui en terra mig smortit; e axi stant, io viui que lo cel se obri e viu grans companyes dangels qui muntauen e deuellauen del cel deuant lo sant baro Onoffre; e hoy veus que cantauen en layre cantichs molt melodiosos e plasents e lahors de gran alegria; e viu star en tom del cors de Sant Onoffre cors de angels ab enceners en lurs mans encensant lo sant cors: e una veu dix: ‘O anima’ de pau. vina a mi per tal quet meta en lo repos de paradís, lo qual has amat ab pura voluntat”. E soptosament en aquesta hora. io viui per la ubertura del cel Nostre Senyor Ihesu Christ qui pres (fol. 13 r) la santa anima del nostre pare Onoffre ab gran multitut e infinida companya de angels cantant gloriosos cantichs e gloriosa celestial companya e alagria: e mes la en la celestial gloria: e apres que hagui vistes totes aquestas coses, leuim de peus e torni en mon recort e toqui ab les mies mans los sants peus de aquell sant cors e estauen encare blans e calents. e tot lo seu cors resplandia asi com a raigs del sol.”, ver HERNÁNDEZ SERNA, J., *cit. supra*.

⁷ Atribuida por Gómez Frechina a Francesc de Osona, se conserva una tabla dedicada a san Onofre en el Museo de la Ciudad de Valencia, ver GÓMEZ FRECHINA, J., “Roderic d’Osona. Crist portacreu entre dos saigs”, *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, 2003, p. 242-245, fig. p. 245.

Finalmente y en relación con la representación de santa Catalina de Siena, la corona de espinas que ostenta le permite sentarse en el trono de la piedra de la Iglesia. En esta ocasión y como si de la vara del arcángel se tratara, la bienaventurada dominica muestra la vara de azucenas, que alude al poder de ser emisaria de Cristo y a sus estigmatizaciones. La imagen ennoblecida de la bienaventurada sirve de trono a las Santas escrituras sobre las que reposa el Sagrado Corazón de Jesús, cedido por Cristo a la santa virgen. Su presencia puede remitir a la visión que tuvo del trono resplandeciente en el cual aparecía sentado Jesucristo revestido de hábitos pontificales y con tiara -mirándola y bendiciéndola-, y a sus lados los apóstoles san Pedro, san Pablo y san Juan Evangelista.⁸ La visión aludía a la misión de la santa en favor de la cátedra de Roma y alude a la imagen de Cristo en el Juicio Final, a partir de la cual se puede interpretar el manantial de aguas vivas que aparece justo a su lado. Dicha fuente también está presente al lado del Cordero, en la tabla del Museo de Bellas Artes de Sevilla.⁹

Focalizado hacia la vara del máximo representante del templo, el discurso iconográfico del retablo de santa Engracia, compuesto por Bermejo hacia 1474-1475, coincide con el que se despliega poco más tarde en el retablo del Calvario de la iglesia valenciana de San Pedro Mártir y san Nicolás.

“hun retaule ab hun Crucifici ab ...profetes... ab totes ses ordenances”

El retablo del Calvario fue contratado en fecha 26 de abril de 1476 y su precio, sin la madera ni la carpintería, fue de treinta libras. El abono de dicho importe se fijó en tres plazos, de los cuales el último se debía realizar en el momento de la entrega de la obra, el día de Todos los Santos del mismo año, bajo pena de diez libras de no cumplirse lo acordado. En dicho pacto, firmado entre Rodrigo de Osona y Joan Albarrací, el artista debía pintar “hun retaule ab hun Crucifici ab la Marie e Maria Magdalena, profetes e jueus ab totes ses ordenances” con “*son banch baix, ab c inch cases, ço és, lo hun en mig la Verge Maria de los Dolors, e en les dos cases après en la una sent Pere e [en l'altra] sent Pau, e en les foranes en la squerra l'àngel custodi, en la dreita sent Ana ab la Verge Maria e son fill en lo braç.*”¹⁰

⁸ “Levantando los ojos percibió del otro lado del valle, por encima de la iglesia de los Hermanos Predicadores, un trono magnífico, dispuesto con regia pompa; y en este trono, a Jesucristo, redentor del mundo, coronado con la tiara y revestido de los ornamentos pontificales. A su lado se encontraban los príncipes de los apóstoles, Pedro y Pablo, y San Juan Evangelista. Al verlo, Catalina se detuvo, paralizada por el asombro, y contempló a su Salvador, que se manifestaba tan milagrosamente a ella para probarle su amor. Entonces dirigió su mirada hacia ella, se sonrió amorosamente, extendió su mano derecha y trazó el signo de la cruz, como hace el Obispo cuando da su bendición. Y fue tan poderosa esta bendición del Eterno, que, encantada, fuera de sí, la niña, que por su naturaleza era tímida, permaneció en la vía pública, con los ojos alzados al cielo, en medio del ir y venir de los hombres y de los animales.”, ver JÖRGENSEN, J., *Santa Catalina de Siena*, Madrid, 1924, p. 26 y 27.

⁹ Respecto a la iconografía de la tabla sevillana, ver número 1 de *Retrotabulum*.

¹⁰ En el guardapolvo del retablo del Calvario, actualmente desaparecido, habían las figuras de las dos advocaciones de la iglesia valenciana: san Pedro Mártir y san Nicolás, ver SANCHÍS SIVERA, J., *Pintores medievales en Valencia*, 1930, (2da. ed.; 1ª ed. 1914) y *El Mundo de los Osona...*, *op. cit.*, p. 236, (catálogo de exposición). Como sucede en el tríptico de la Virgen de Montserrat de Acqui Terme, la firma de Rodrigo de Osona aparecía en un pergamino doblado a los pies de la cruz. Actualmente borrada, el primero que advirtió la signatura fue Bertaux (1908), pero pensó que decía “Rodrigus de veia me pintavit” y fue Tormo quien informó de su lectura más correcta “...odrigus dosona...”, COMPANY, X., *La pintura dels Osona: una cruïlla d'hispanismes, flamenquismes i italianismes*, 2 vol, Lleida, 1991, p. 76-77.

A lo largo del siglo XIV y de la primera mitad del siglo XV los profetas y algunos bienaventurados ocuparon el espacio pictórico del guardapolvo, el cual y especialmente en la pintura valenciana fue cada vez mayor. No obstante y ya desde el segundo tercio del siglo XV, dichas figuras alcanzaron un mayor protagonismo en el seno del conjunto pictórico gracias a su representación en tablas anexas, llegando a integrarse atemporalmente en la escena principal del retablo del Calvario Albarrací. Dicha obra, una de las más relevantes del arte valenciano de influencia flamenca e italiana, constata una iconografía singular en la que se subraya el sumo sacerdocio de Cristo y su realeza. Más allá de la imagen del crucificado, coronado por un nimbo de características no muy distantes al de la Piedad de Perelada, una de las figuras que más ha llamado la atención es la que aparece situada a la derecha del grupo más próximo al espectador, el de los profetas. Respecto a esta representación, Falomir ha destacado brillantemente su proximidad a un grabado al buril del florentino Antonio Pollaiuolo, fechado hacia el año 1460. En la representación de dicho personaje destaca, además, una imagen angulosa que podría remitir a un libro o probablemente las tablas de la Ley, cubiertas por el manto rojo que viste.¹¹ En relación con esta sospecha, cabe destacar las siete piedras traslúcidas, que dejan advertir su eje de inserción y que cuelgan de las vestiduras del profeta. De ellas, cinco reposan en el supuesto libro, en posible alusión al Pentateuco, y no todas caen, ya que descansan sobre la superficie plana del presunto libro o tablas.



Rodrigo de Osona. Retablo del Calvario (detalle)
Iglesia de San Pedro Mártir y San Nicolás. Valencia

¹¹ Acerca de la posibilidad de que sean las tablas de la Ley las que velan el manto rojo del profeta, imagen comparable a la del Libro veterotestamentario cerrado, cabe recordar el velo de Moisés y la interpretación que de él hace san Pablo en relación con la temporalidad de la antigua Ley: “Esta ley grabada en letras sobre tablas de piedra, vino con tal resplandor que los israelitas ni siquiera no podían mirar la cara de Moisés a causa de su intenso brillo. Sin embargo aquel resplandor había de terminar por apagarse.” (2 Cor 3:7).

Teniendo en cuenta que en el contrato se estipula que dicho grupo está integrado por profetas así como la imagen de alto mandatario a la que remite el personaje que comentamos, la mejor identidad para aquel que lleva una ley, cuya forma recuerda la de las tablas, sería la de Moisés. Dicha presunción implicaría que el personaje con el que está hablando, con un gran capelo en la espalda, que recuerda al de los altos dignatarios de la Iglesia, y portador de la vara, fuera Aarón, hermano de Moisés y primer sumo sacerdote de los judíos.¹² La vara de Aarón fue la que Dios hizo reverdecer, suceso que se relaciona con la cruz de Cristo y la resurrección de los muertos.¹³ Por otra parte, cabe recordar la leyenda del árbol de la cruz, según la cual tanto la cruz como la vara de Aarón procedían de las semillas del árbol del Paraíso plantadas por Set, bajo la lengua de Adán.¹⁴

Así pues, la conversación se podría establecer entre la Ley y el sacerdocio. Ambos van unidos y Cristo en la cruz los hizo obsoletos.¹⁵ En relación con Aarón y a su condición de sumo sacerdote, podrían remitir la túnica de color púrpura que se advierte bajo el manto, -del cual penden piedras engarzadas en oro trenzado-, los guantes que cuelgan del cinturón, el cinto de lino torcido, la diadema que luce sobre su cabeza, etc.¹⁶ No obstante, centraremos nuestra atención en las piedras engarzadas en oro que cuelgan del manto (ver portada), ya que los Osona las vuelven a representar en diversas obras y siempre en las vestiduras de los reyes magos y sacerdotes. Así pues, aparecen en las orillas del manto de uno de los magos presentes en la tabla de la Epifanía del Museo del Prado y en la Epifanía del Museum of Fine Arts of San Francisco. En esta última obra, la referencia que ahora estudiamos viene dada en dos ocasiones, ya que penden de la túnica de uno de los reyes y, sustituidas por cascabeles, cuelgan del cinturón del rey Gaspar, solución iconográfica de nuevo apreciable en uno de los reyes figurados en la

¹² Fernando Benito resaltó la incidencia del esquema compositivo del Calvario de Rodrigo de Osona en la escena homónima que forma parte del retablo mayor de la catedral de Sogorb, pintado por Vicente Macip entre 1530 y 1535, ver BENITO DOMÉNECH, F., & GALDÓN, J.L., *Vicente Macip (h. 1475-1550)*, Valencia, 1997, p. 104 (catálogo de exposición). El vínculo entre ambas obras pudiera ir más allá del esquema compositivo si tenemos en cuenta la relación que se establece entre los dos personajes, esta vez con nimbo, situados a la derecha y su posible identificación con Moisés y Aarón. Cabe destacar que uno de ellos es el portador de un vaso sagrado, ya que lo sostiene bajo un velo, que podría contener la vasija de oro que Moisés introdujo en el Arca con el maná. Se trata de un vaso sin ninguna ornamentación, en posible alusión a la Antigua Alianza, que contrasta con el profusamente ornamentado que sostiene José de Arimatea en la escena del santo Entierro del mismo conjunto pictórico, el cual pudo contener el santo sudario o alguna de las reliquias de Cristo que dicho personaje custodió, según algunos relatos. En relación con el conjunto de Sogorb, ver MARTÍNEZ SERRANO, F.F. & MONTOLÍO TORÁN, D., "Retablo de la vida de Cristo y de la Virgen", *La luz de las Imágenes. Segorbe*, Valencia, 2001, p. 382-389 (catálogo de exposición). Obras anteriores, como la Piedad del Maestro del retablo Schalaegl, conservada en The Cleveland Museum of Art, incluye la imagen de un compareciente con la vara en una mano y el vaso en la otra.

¹³ "Y como Moisés levantó la serpiente en el desierto, así es necesario que el Hijo del hombre sea levantado, para que todo aquel que en él crea tenga vida eterna" (Jn. 3:14-15). En cuanto a este tema, representado en la catedral de Valencia, ver VALERO MOLINA, J., "Julia Nofre y la escultura del gótico internacional florentino en la Corona de Aragón", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. XI (1999), p. 59-76.

¹⁴ DURAN I SANPERE, A., "La llegenda de l'Arbre de la Creu a la catedral de Barcelona", *Barcelona i la seva historia. L'art i la cultura*, Barcelona, 1975, p. 487-496, SUÑÉ I MUÑOZ, L., "La Llegenda de l'arbre de la Creu al claustre de la catedral de Barcelona", *Lambard* 9 (1997), p. 231-256.

¹⁵ "Envió Dios a su hijo, nacido de mujer, sometido a la ley, para rescatar a los que estaban sometidos a la ley, para que recibiéramos la condición de hijos" (Gal 4:4-5).

¹⁶ En lo relativo a los guantes, también están presentes en la tabla de Sam Cosme y san Damián del Museo de Bellas Artes de Castellón, ver JOSÉ PITARCH, A. & OLUCHA MONTINS, F., "San Cosme y san Damián", *La edad de oro del Arte valenciano. Rememoración de un centenario*, Valencia, 2009, p. 182-183.

tabla de la Epifanía de la capilla Real de Granada, pintada por Bermejo. También en la Piedad del Philadelphia Museum of Art, aparecen colgando del cinturón de Nicodemo. Otra variante que alude al sacerdocio y que cumple la misma función sonora es la de las bolas que cuelgan de unos remaches de oro, emplazados en la espalda y el manto del rey Baltasar, en la Epifanía del Museo del Prado.



Rodrigo de Osona y taller. Epifanía (detalle). Fine Arts Museum. San Francisco
Rodrigo de Osona. Epifanía (detalle). Museo del Prado. Madrid

La explicación de que las piedras estén presentes en las vestiduras de todos estos personajes y en la túnica del presunto Aarón del Calvario Albarrací, creemos que hay que buscarla en el significado de la palabra griega “magoi”, utilizada en la Biblia, ya que significa magos o sacerdotes, versados en la astrología. En este sentido, recordar que Aarón fue sumo sacerdote y que en relación con Nicodemo, miembro del Sanedrín, Osona las pudo figurar del mismo modo porque era sacerdote fariseo.

A la hora de ponderar esta incidencia, que tiene como referentes las piedras y los cascabeles, que caen de los ropajes, no podemos olvidar la descripción de las vestiduras del sumo sacerdote, narrada en el libro del Éxodo (39): “24 E hicieron en las orillas del manto las granadas de jacinto, y púrpura, y carmesí, y lino torcido. 25 Hicieron también las campanillas de oro puro, las cuales campanillas pusieron entre las granadas por las orillas del manto alrededor entre las granadas: 26 Una campanilla y una granada, una campanilla y una granada alrededor, en las orillas del manto, para ministrar; como Jehová lo mandó á Moisés.” Identificadas las campanillas con cascabeles en diversas pinturas, originaban un sonido al caminar que iba en aumento a causa de las granadas.¹⁷ Como la mayoría de artistas, parece ser que Osona huyó de la

¹⁷ Ver por ejemplo los cascabeles que penden de las vestiduras de Simeón, en la escena de la Presentación en el templo que forma parte de las sargas del órgano de la Seu d’Urgell,

fuente bíblica y en su lugar pintó -de manera reiterada y colgando de las orillas o de la espalda del manto, o del cinturón-, piedras o cascabeles que cumplen la misma función sonora, en las vestiduras de un grupo de personajes que parecen tener como denominador común: el sacerdocio.¹⁸ Partiendo de este ministerio y en el retablo del Calvario, otro de los aspectos singulares es que tanto el supuesto Aarón, como los otros dos protagonistas, llevan vestiduras de color púrpura, en posible alusión a su sacerdocio.¹⁹ Más allá de estos testigos, se aprecia un segundo grupo de contertulios, el cual y según el contrato corresponde al de los judíos.

“hun retaule ab hun Crucifici ab ...jueus ab totes ses ordenances”

En esta segunda agrupación es fácil apreciar que los tres ostentan un buen número de cadenas de oro en el cuello y que uno de ellos, el que sujeta una vara, muestra su cordón áureo. Dicha figura aparece recostada sobre una roca, en una actitud totalmente relajada, la cual y también teniendo en cuenta tanto las riquezas que exhibe como el atributo de la vara que sostiene podrían aludir a los sumos sacerdotes saduceos, aquellos que atesoraron importantes fortunas a costa de la religión y que fueron cómplices de la muerte de Cristo. No en vano, san Mateo y san Marcos señalan a los sumos sacerdotes judíos como los responsables de dicha muerte.²⁰ Establecemos, pues, la propuesta de que Moisés conversa con el sacerdocio levítico establecido por Dios y que a sus espaldas dialogan los sacerdotes ilegítimos, entre los cuales destaca el de la vara, Caifás, que luce el manto amarillo de su cómplice Judas y el antiguo gorro frigio de los reyes magos-sacerdotes, cuestión que trataremos más adelante. Como ya vimos en el retablo de santa Engracia, pintado por Bartolomé Bermejo con anterioridad, la vara de sumo sacerdote del presunto Caifás, otorgada por el poder romano, es mucho menor y endeble que la de Aarón, asignada por Dios.

El mensaje iconográfico de la vara sacerdotal en el retablo valenciano del Calvario y las principales propuestas de identificación realizadas hasta ahora tienen un singular soporte en otra de las imágenes, la del ángel custodio representado en la predela. Como bien sabemos, especialmente gracias a los siempre sabios estudios de Gabriel Llopart, el ángel custodio de Valencia lleva la corona del Reino y una espada.²¹ El significado de

ejecutadas por el Maestro de la Seu d'Urgell y actualmente conservadas en el MNAC y en una colección particular.

¹⁸ El sonido de los cascabeles y las granadas ha sido interpretado como aviso de que se le debía abrir paso al sumo sacerdote o, quizás, para informar de su camino hacia el templo. En relación con las piedras representadas por Osona muestran una sujeción en forma de corona que podría remitir a las granadas sacerdotales, siempre de acuerdo a una interpretación personal del artista. Más allá de esta eventualidad, lo que parece evidente es la alusión al sonido emitido por la fricción entre las piedras.

¹⁹ Quizás Abraham, o Jacob, el tercero de los personajes fue profeta, sacerdote y posiblemente pastor, si tenemos en cuenta el sombrero de paja que sustenta y que aparece descalzo. Abraham es el padre y fundador del judaísmo, mientras que el pan y el vino, dados por Melquisedec, se han puesto en analogía con la santa Cena instituida por Jesucristo.

²⁰ En lo relativo a la representación de los sacerdotes judíos en la pintura gótica catalana y aragonesa, ver YARZA LUACES, J., “Del alfaquí sabio a los pseudo-obispos: una particularidad iconográfica gótica”, “Homenaje a María Jesús Rubiera Mata”, *Sharq al-Andalus*, 10-11 (1993-1994), p. 749-776. Respecto a la pintura valenciana, hay que destacar RODRÍGUEZ BARRAL, P., “El recurso al judío deicida: un punto de encuentro entre el drama y las artes visuales en la Valencia de la edad media final”, *Estudios sobre el teatro medieval*, Georgetown University, Washington DC, p. 157-174. En uno de los códices analizados se atribuye a Caifás la muerte de Jesús y a los representantes del poder eclesiástico se les denomina “*malvats bisbes e grans sacerdots*.”

²¹ LLOMPART, G. “El ángel custodio en los reinos de la Corona de Aragón. Un estudio iconográfico”, *Boletín de la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Palma de Mallorca*, 673 (1971)p. 147-188. Sobre este mismo tema y centrado en el ángel custodio de

la corona puede aludir al Reino y también a la corona de la retribución final, mientras que la espada plasma el papel que tiene el ángel, tanto en el nivel general que remite al reino como en el más particular que afecta al alma, como defensor del traidor. No obstante y dentro del discurso iconográfico del conjunto Albarrací, el ángel custodio representado por Rodrigo de Osona no lleva la espada sino que guarda la vara de sumo sacerdote de Cristo y la corona de la que es depositario no es la del reino de Valencia sino la del Mesías.²² En esta misma dirección, la única nave representada por el artista, la de la Iglesia, muestra el mástil de la vara rematada con la cruz y la cola principal, para la vigía, pierde su forma más característica convirtiéndose en una corona. A ella se acercan las barcas de los pescadores de almas.



**Rodrigo de Osona. Retablo del Calvario (detalle)
Iglesia de San Pedro Mártir y San Nicolás. Valencia**

Zaragoza, ver MANOTE I CLIVILLES, M.R., "El Ángel Custodio, una escultura de Pere Joan en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Hipótesis sobre su procedencia", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, 84 (2001), p. 127-133.

²² Más allá de la Corona, el segundo atributo del ángel custodio mantiene relación con algún aspecto concreto, ya sea un documento vinculado a la ciudad que custodia o el estandarte, entre otros. Una prueba de la singularidad de la vara sacerdotal en el retablo del Calvario la tenemos a través del retablo de Santa Ana de Tauste, obra del taller de Miguel Ximénez. María del Carmen Lacarra vinculó el ángel custodio del Calvario valenciano con el figurado en la obra aragonesa, en la cual se reproduce, casi miméticamente, el modelo de San Nicolás. No obstante, es significativo que en el conjunto de Tauste aparezca el estandarte en lugar de la vara sacerdotal, ver LACARRA DUCAY, M.C., "Retablo de Santa Ana, entre san Sebastián y san Roque", *Joyas de un Patrimonio*, Zaragoza, 1999, p. 83-96 y LACARRA DUCAY, M.C., *Tesoros artísticos de la Villa de Tauste*, Zaragoza, 2003, p. 34-41.

El retablo del Calvario y la vara sacerdotal



En la obra valenciana, se cumple la profecía de David: “Tú eres sacerdote para siempre, según el orden de Melquisedec” (Sal. 110:4) y se prefigura el Testamento de Leví: “el sacerdocio desaparecerá, y entonces el Señor suscitará un nuevo sacerdote, a quien se le revelarán todas las palabras de Dios y que ejecutará un juicio de verdad sobre la tierra durante una multitud de días. Y su astro se elevará en el cielo, como un rey.” Jesús, el Ungido de Jehová, es Profeta, Sumo sacerdote y Rey.

Respecto a la propuesta iconográfica que nos lleva al declive de la vara sacerdotal en manos de Caifás podría añadirse otro referente que aparece en el camino del Calvario del conjunto valenciano. Nos referimos a la insólita representación de una mujer desnuda, que aparece sentada en la zona superior izquierda de la obra. En relación con ella, recordaremos que en el protoevangelio apócrifo de Santiago, José de Arimatea comenta que Dimas, el buen ladrón, “atraca a los ricos, pero a los pobres les favorecía. Aun siendo ladrón, se parecía a Tobit [Tobías], pues solía dar sepultura a los muertos. Se dedicaba a saquear a la turba de los judíos; robó los libros de la ley en Jerusalén, dejó desnuda a la hija de Caifás, que era a la sazón sacerdotisa del santuario, y substraigo incluso el depósito secreto colocado por Salomón.” De nombre Sara, José de Arimatea expuso que dicha sacerdotisa, también considerada profetisa, fue la intrigante que originó la detención y muerte de Jesús.²³ Así pues, la crítica de Rodrigo de Osona hacia el sacerdocio saduceo no sólo se pudo limitar a su máximo representante, Caifás, sino también al ministerio confabulador de su hija Sara.

Además, la vara del sacerdocio, o la de pastor, también podría justificar la presencia del perro tendido en el retablo del Calvario de Valencia.²⁴ Una vez se ha propuesto identificar a Caifás con el personaje con túnica amarilla y que ostenta la vara de pastor sacerdotal, creemos que la interpretación del perro cabe enmarcarla en los pasajes que Isaías dedica en contra de los malos pastores (Is 56): “9 Todas las bestias del campo, todas las bestias del monte, venid a devorar. 10 Sus atalayas (centinelas) son ciegos; todos ellos son ignorantes; todos ellos son perros mudos, no pueden ladrar; dormidos, echados, aman el dormir. 11 Y esos perros ansiosos son insaciables; y los mismos pastores no supieron entender; todos ellos miran a sus caminos, cada uno a su provecho, cada uno por su cabo.” Se trata de un oráculo dedicado a los pastores, o sacerdotes, que no siguen el pacto de la Ley y que Rodrigo de Osona parece identificar con los sacerdotes saduceos que negaban la inmortalidad del alma, la resurrección y la existencia de los ángeles.²⁵ Para ellos, la distinción entre el bien y el mal no era cosa de

²³ “Mas el miércoles, a la caída de la tarde, la turba se disponía a quemar a la hija de Caifás por haberse perdido los libros de la Ley, pues no sabían cómo celebrar la Pascua. Pero ella les dijo: «Esperad, hijos, que daremos muerte a este Jesús y encontraremos la Ley y la santa fiesta se celebrará con toda solemnidad». Entonces Anás y Caifás dieron ocultamente a Judas Iscariote una buena cantidad de oro con este encargo: “Di, según nos anunciaste: Yo sé que la Ley ha sido sustraída por Jesús, para que el delito recaiga sobre él y no sobre esta irreprochable doncella”, *Declaración de José de Arimatea, el que demandó el cuerpo del Señor, que contiene las causas de los dos ladrones.*

²⁴ En la mayoría de ocasiones se ha interpretado que el perro aparece muerto. Rodríguez Barral apunta hacia esta posibilidad o a la de que esté dormido y destaca la presencia del perro en un buen número de obras dedicadas a la Pasión de Cristo, en el arte germánico. Dicho autor, aprecia que la presencia del perro podría ser una alusión metafórica, infamante, hacia los judíos, ver RODRÍGUEZ BARRAL, P., “El recurso al judío deícida: un punto de encuentro entre el drama y las artes visuales en la Valencia de la edad media final”, *Estudios sobre el teatro medieval*, Georgetown University, Washington DC, p. 157-174.

²⁵ “¡Ay de los pastores que desperdician y derraman las ovejas de mi manada! Dijo el Señor” (Jr 23:1).

Dios sino del albedrío del hombre. Rechazaron la interpretación de la Torá de los rabíes y afirmaron que nada de la Biblia hebrea tenía autoridad, aparte de la Torá.²⁶



Conrad de Soest
Retablo mayor (detalle)
Bad Wildungen

En la captación de los orígenes de algunos aspectos iconográficos presentes en el retablo del Calvario de la iglesia valenciana de San Nicolás, creemos oportuno traer a colación el retablo de la Pasión, pintado por Conrad de Soest en 1403, para el altar mayor de la iglesia parroquial de Bad Wildungen. Al observar el grupo representado a la izquierda de Cristo, vestido según la moda borgoñona en tiempos del gótico internacional, se puede apreciar la presencia de los perros y de un compareciente de cuyas vestiduras penden los cascabeles que ya hemos visto en la obra de Osona.²⁷ En

²⁶ Como hipótesis, la identidad de Caifás posibilita la alusión de los otros contertulios hacia los sacerdotes fariseos, aquellos que se distinguieron por su avaricia, y a los sacerdotes que, contrarios a Moisés, cedieron su oro para fundir el becerro de oro, entre los que se encontraban Coré y los hijos de Aarón. Respecto a esta última posibilidad, quizás hay que valorar el hecho de que Moisés aparece representado en posición totalmente opuesta a una de las figuras del segundo grupo.

²⁷ A pesar de que la Biblia niega al perro la posibilidad de entrar en el Paraíso, evidentemente su imagen no siempre remite a un valor negativo. La pintura flamenca y germánica fue prolija a la hora de representarlo en las escenas dedicadas a la Pasión de Cristo y su reproducción en algunos grabados mitigó la memoria del verdadero significado primigenio. La subjetividad del artista decantó los valores del perro hacia un sentido más bíblico o atendiendo a su legendaria fidelidad. Por ejemplo, el mismo Rogier van der Weyden lo hace compañero del rey Baltasar, un sacerdote, en el retablo Columba, incidencia extensible a la disparidad de conductas apreciables en los perros representados por Conrad de Soest en el Calvario de Bad Wildungen. En el entorno de la pintura valenciana hay que destacar la Crucifixión Thyssen. Ver NATALE, M. & ELSIG, F., "Crucifixión", *El Renacimiento Mediterráneo*, Madrid, 2001, p. 294-297 (catálogo de exposición). Casi un siglo más tarde y siempre de acuerdo con la libertad de cada artista a la hora de interpretar un tema, todavía podemos apreciar los colgantes en las vestiduras que visten

otro de los personajes, identificado con Pilatos, se aprecia que lleva corona y vara, mientras que el papel de centurión lo ocupa el individuo ataviado con una estola muy similar a la que lleva uno de los reyes magos presentes en la Epifanía de dicho conjunto pictórico y también en la escena homónima del altar de Nuestra Señora de la iglesia de Santa María de Dormund (ca. 1420).²⁸

El mensaje iconográfico del retablo de Calvario de Valencia culmina en dicha obra, pero Rodrigo de Osona también lo desarrolla en las seis escenas dedicadas a la Pasión de Jesús, adquiridas por el Museo del Prado en 1982, procedentes de la colección de los condes Casas Rojas.²⁹ En la primera imagen, dedicada a Cristo ante Pilatos, el gobernador judío atiende a Anás y a su yerno Caifás y es a este último a quién le muestra la vara de su poder. Con la esperanza de obtener la pena de muerte de Jesús, el sumo sacerdote judío, que ya había encontrado a Cristo culpable de blasfemia, ahora lo acusa de sedición ante Pilatos, por haberse proclamado el Mesías, el rey de los judíos. A partir de esta comparecencia, se originan una serie de suplicios en los que Jesús sufre la corona de espinas con la vara de rey. Una prefiguración que coincide con la de los bastones que rememoran la muerte en la cruz y su nimbo crucífero. En la última pintura, la de Pilatos lavándose las manos, Osona repite la figura de Caifás presente en el retablo del Calvario de la iglesia de San Nicolás de Valencia, como verdadero culpable de la muerte de Cristo. De nuevo apoyado en la pared y vestido con ropajes ennoblecidos con armiño, en alusión a su potestad, la vara que ostenta es la de sumo sacerdote ilegítimo, a los ojos de Dios.³⁰ En esta ocasión, Caifás exhibe una cadena de

los rabinos, acompañados del perro adormecido y también el contraste entre arquitecturas goticistas y clásicas, en la tabla de Jesús entre los doctores de una colección particular de Murcia, ver GÓMEZ FRECHINA, J., "Jesús entre los Doctores", A la búsqueda del Toisón de Oro. La Europa de los Príncipes. La Europa de la Ciudades, 2007, p. 394 y 395. También en la Adoración de los Magos de Pieter Coeke van Aelst, entre otras muchas, se puede advertir el singular remate de las vestiduras, en el rey Baltasar, ver BENITO DOMÉNECH, F. & GÓMEZ FRECHINA, J., "Adoración de los Magos", *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, p. 324-327.

²⁸ El tercer personaje de la tabla de Conrad de Soest parece aludir al buen sacerdocio ya que reconoce a Cristo con el Verdadero hijo de Dios. Se da la circunstancia que las palabras inscritas en la leyenda que despliega expresan tal reconocimiento en pasado, es decir: "*vere filius dei erat iste*", incidencia que abre una esperanza al futuro del sacerdocio terrenal. En ese futuro y quizás teniendo en cuenta aquellos sacerdotes que reconocieron a Cristo, como san Pablo o Nicodemo, pensamos que cabría interpretar al testigo del Calvario Albarrací que, conmovido, dirige la mirada a Cristo en la cruz.

²⁹ Últimas adquisiciones (1992-1995), Madrid, Museo del Prado, núm. 3 (catálogo de exposición). Las pinturas parece que proceden de la iglesia de Santa María de Alicante, ver COMPANY, X., *La pintura dels Osona: una cruïlla d'hispanismes, flamenquismes i italianismes*, 2 vol, Lleida, 1991, p. 129.

³⁰ En la escena de Jesús entre los doctores de la Iglesia, atribuida a Francesc de Osona, se puede apreciar el armiño en el vestido y en el sombrero de dos de los comparecientes judíos. En esta composición, destaca la imagen entronizada del niño Jesús, bajo la concha bautismal que ya vimos en la Presentación en el Templo de Acqui Terme. Muy próxima a esta imagen está la escena homónima cuya foto se incluye en GÓMEZ FRECHINA, J., "Francisco de Osona. Jesús entre los doctores", *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia, 2005, p. 140-143. También vestido con armiño aparece la figura de Caifás en la predela del Museo de Bellas Artes de Valencia, con un copete puntiagudo no muy lejano al del sumo sacerdote de la tabla del Calvario Albarrací, ver GÓMEZ FRECHINA, J., "Joan Reixach. Cristo ante Caifás", *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, p. 246 y 247. Las últimas aportaciones de David Montolí y Helios Borja respecto al que se consideraba retablo mayor de la cartuja de Valldecris han abierto un interrogante respecto a la adscripción de dicha predela al conjunto cartujano y, en consecuencia, a su datación definitiva, ver <http://www.cronistesdelregnevalencia.org>.

oro de la que cuelga un medallón que, muy probablemente, es el mismo que atesora su mano en la tabla del Calvario de Valencia.³¹



Rodrigo de Osona y taller. Jesús ante Pilatos. Museo del Prado. Madrid
Taller de Rodrigo de Osona. Flagelación de Jesús. Museo del Prado. Madrid

³¹ La dimensión de lo que hemos expuesto podría ser todavía mucho mayor de reconocer al sumo sacerdote, Caifás, en uno de los dos torturadores presentes en la tabla de la Flagelación, o a Anás en el que le impone la vara. De la escena de la Flagelación, destacaremos el sospechoso sombrero en forma de mitra que aparece en el suelo. Volviendo al personaje de dicha pintura, vestido con el color amarillo de Judas, como en la tabla del Calvario, lleva calzas y sombrero de color morado, sobre un pañuelo blanco a la cabeza que se repite en la figura de Caifás, integrada en la pintura de Pilatos lavándose las manos. Además, ambos llevan una espada cuya empuñadura es muy similar. Sin asegurar nada, la iconografía del sacerdote vestido de obispo y con espada no fue inédita en la pintura hispana y se puede apreciar en obras como la Muerte de los santos Judas Tadeo y Simón del retablo de Santa Clara del Museu Episcopal de Vic, pintado por Lluís Borrassà, ver YARZA LUACES, J., “Del alfaquí sabio a los seudo-obispos: una particularidad iconográfica gótica”, “Homenaje a María Jesús Rubiera Mata”, *Sharq al-Andalus*, 10-11 (1993-1994), p. 749-776. En relación con el retablo de Borrassà, ver RUIZ I QUESADA, F., ““Maria, Mater Gratiae, Mater Misericordiae [...]”. Aspectes iconogràfics entorn de la Mare de Déu del Mantell i els ordres mendicants”, *Lambard*, XV (2003), p. 157-203. Respecto a la influencia de Bermejo en estas tablas, es fácil apreciar la presencia de dos oberturas en la mayor parte de las imágenes de la Pasión. Una iluminada y la otra completamente oscura, que acoge a la maldad y a sus representantes. Para esta cuestión, ver el artículo que dedicamos a Bermejo, en un próximo número de *Retrotabulum*, en el que desarrollamos otras incidencias de este artista en la pintura osonesa. El simbolismo que los Osona depositan a la hora de figurar una puerta o ventana es muy tangible en la escena de la Misa de san Gregorio que corona el retablo de la Virgen y santos de la iglesia parroquial de Jesús (Ibiza), conjunto que trataremos más adelante. En dicha composición, la visión milagrosa de Cristo no se produce sobre el altar, como fue más tradicional, sino que el artista abrió una ventana y en ella es donde se vislumbra la imagen de Jesús. Una vez más, mi agradecimiento a la amiga Joana Maria Palou, directora del Museu de Mallorca.



Rodrigo de Osona y taller. Coronación de espinas. Museo del Prado. Madrid
Rodrigo de Osona y taller. Pilatos lavándose las manos. Museo del Prado. Madrid



Rodrigo de Osona. Retablo del Calvario (detalle). Iglesia de San Nicolás. Valencia
Rodrigo de Osona y taller. Jesús ante Pilatos (detalle). Museo del Prado. Madrid



Rodrigo de Osona
Natividad. Museo del Prado. Madrid

Además de las tablas de la Pasión de la pinacoteca madrileña, Osona persiste en transmitir el mensaje de la vara sacerdotal a través de sus obras.³² De todas ellas, la más explícita está presente en la escena de la Natividad del Museo del Prado, dónde es fácil apreciar la vara de San José en correspondencia con la vara que da sustento al pesebre, la cuna de la Iglesia.³³ Es una vara atípica y ciertamente sorprendente que descansa sobre la piedra y une el nivel terrenal con un espacio superior soportado por sólo tres travesaños.³⁴ En el Museo del Prado y entre ambas varas aparece la imagen de Jesús, el vástago que retoñará de las raíces de sus raíces.³⁵ Muy cercano a Él, Osona pinta en el suelo el rodete de san José –quizás en alusión a la túnica de Cristo, como más adelante veremos-, cuyo color, el mismo que el de las vestiduras de san José y la túnica de la Virgen, remite a la Pasión de Jesús.³⁶ Dicha imagen, enrollada, es la misma que se aprecia bajo los pies de uno de los verdugos de la Flagelación del Museo del Prado, comentada anteriormente. El color de las vestiduras que aluden a la Pasión y la particularidad iconográfica del ángel que alza el paño sobre el que reposa el Niño Jesús mantienen

³² Sustituyendo a la espada de su martirio, la vara del poder, o cetro, fue el atributo escogido a la hora de representar a los santos Abdón y Senén que formaron parte del guardapolvo de un retablo, ver COMPANY, X., “Francisco de Osona. San Abdón. San Senén”, *El Mundo de los Osona ca. 1460 – ca. 1540*, Valencia, 1994, p.148-151.

³³ COMPANY, X., *La pintura dels Osona: una cruïlla d'hispanismes, flamenquismes i italianismes*, 2 vol, Lleida, 1991, p. 126.

³⁴ Una idea que ya compuso Bermejo en la tabla de la Resurrección del MNAC de Barcelona –en la figura de Cristo-, y los Osona repiten en la escena homónima del bancal de Portaceli del Museo de Bellas Artes de Valencia.

³⁵ Isaías dijo: “Y saldrá una vara del tronco de Isaí y un vástago retoñará de sus raíces. Y reposará sobre él el espíritu de Jehová; espíritu de sabiduría y de inteligencia, espíritu de consejo y de fortaleza, espíritu de conocimiento y de temor de Jehová” (Is 11). Ante la negativa de la Virgen de contraer matrimonio ordinario y de acuerdo con esta profecía, el evangelio de la Natividad de María comenta que: “el gran Sacerdote ordenó que todos los hombres de la casa y de la familia de David, aptos para el matrimonio y no casados, llevasen cada uno su vara al altar, y que debía ser confiada y casada la virgen con aquel cuya vara produjera flores, y en la extremidad de cuya vara reposase el espíritu del Señor en forma de paloma” y dicha vara fue la de san José.

³⁶ En la escena de la Epifanía que era compañera de esta Natividad, también en el Prado, la prefiguración a la Pasión y muerte de Cristo se origina mediante los tres palos cruzados con cuerdas a otro madero: las cuerdas de la Pasión y las tres cruces del Gólgota. A lo lejos, un grupo armado anuncia la persecución de Herodes. La proximidad entre las imágenes de Acqui Terme y la de ambas tablas madrileñas corresponde, en nuestra opinión, a la única mano de Rodrigo de Osona y, en todo caso, a la participación del Maestro de Artés, Pere Cabanes. En este sentido, cabría destacar la proximidad entre las facciones del rey Gaspar y las de san Juan, presente en la Piedad del Museo de Bellas Artes de Valencia. Problema ampliamente debatido y del cual apuntaremos alguna cuestión iconográfica más adelante, pensamos que la pregunta participación de Francesc de Osona, en diversas obras atribuibles a su padre, ha mitigado la valoración del pincel de Pere Cabanes. En relación con la tabla de colección particular, ver GÓMEZ FRECHINA, J., “Luís Alimbrot (?). Natividad”, *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, p. 168-171.

cierta correspondencia con una tabla de la Natividad de colección particular, atribuida a Luís Allynbrood.³⁷



Luís Allynbrood (?). Natividad (detalle). Colección particular. Valencia
Rodrigo de Osona. Natividad (detalle). Museo del Prado. Madrid

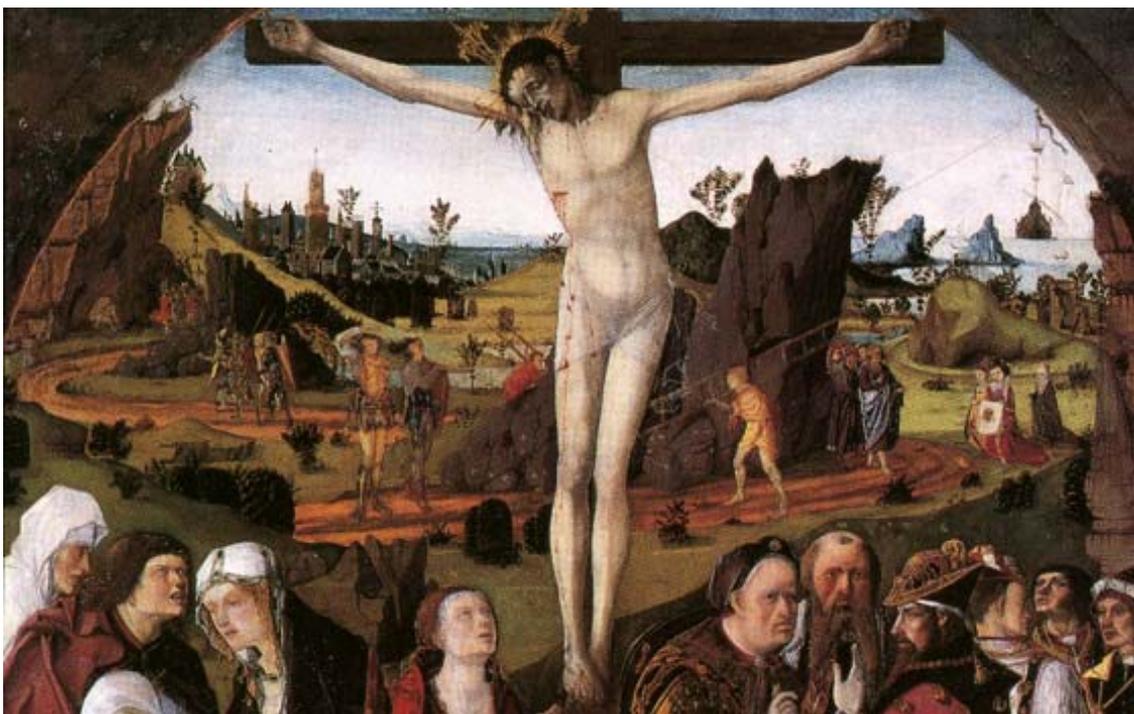
Volviendo de nuevo al retablo del Calvario, la sutil y compleja iconografía de este conjunto pictórico muestra de manera reiterada los líquenes sobre las piedras que, con anterioridad, Bermejo ya había representado en la predela del retablo de santa Engracia y que volvería a figurar especialmente en la Piedad Desplà. Se trata de la Roca que da vida: Cristo. Es una Roca trinitaria cuya imagen en el retablo viene dada por los dos peñascos que marcan un camino y la que acoge a la piedra más pequeña, la del Gólgota, sobre la que se posa el caracol que simboliza la resurrección de Jesús. A una de ellas, la central, posiblemente se dirige la mano del centurión que mirando a Cristo la identifica con el Hijo de Dios. Alrededor de ella se establece un *via crucis* transitado por los que caminan hacia Jesús y por los que le dan la espalda dirigiéndose a una Jerusalén que tiene, en paralelo, la opción cristológica de la nave de la Iglesia. El vínculo entre la Roca y la Iglesia es evidente y de ella surge un séquito con algunos integrantes eclesiásticos que reconoce la *Vera icona*, quizás en alusión a los apócrifos y al triunfo de la Iglesia.³⁸

En este tránsito alrededor de la Roca, destacan dos figuras con una escalera que confirman el futuro del descenso de la cruz y podrían insinuar el futuro de la

³⁷ En relación con la tabla de colección particular, ver GÓMEZ FRECHINA, J., "Luís Alimbrot (?). Natividad", *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, p. 168-171.

³⁸ Muy difuminada, casi imperceptible a primera vista, en el camino se distingue la figura de un mendigo, con bastón, y un perro.

resurrección marcado por la cruz. Las dos convergen en Cristo y entre ambas se encuentra la gran escalera de salvación. Asimismo, el número de peldaños visibles, tres en la primera y tres y cuatro en la segunda, pueden sugerir las virtudes que están presentes en la entronización de santo Domingo de Silos en el Museo del Prado, las tres teologales y las cuatro cardinales. Si reconocemos a la Roca con Cristo, y teniendo en cuenta el programa iconográfico, es factible que se trate de la puerta del cielo descrita por Jacob. En la pintura de Rodrigo de Osona, la escalera de la Cruz “cuya cumbre alcanzaba el cielo y que estaba fijada en la tierra” es el eje que pasa por la Roca.



Rodrigo de Osona. Retablo del Calvario (detalle). Iglesia de San Nicolás. Valencia

Las figuraciones del fondo de la predela del Calvario, pensamos que cabe interpretarlas en alusión a las murallas de una nueva ciudad, la Jerusalén celeste, que tiene como puerta de acceso Jesús en el trono de la Virgen y la Cruz. Las altas murallas descritas en el Apocalipsis pierden la grandeza y se convierten en poco más que un accesible muro o respaldo -resuelto según las pautas del nuevo estilo renacentista y lleno de piedras vivas que lo recorren con alegría-, cuando las figuras que están próximas tienen la dimensión y grandeza de los que comparecen a ambos lados de la puerta.³⁹ Entre ellos, el ángel custodio guarda los dos símbolos más distintivos de Cristo, la corona de su nuevo Reino y la vara de sumo sacerdote⁴⁰.

³⁹ En relación con los relieves representados en el banco, Ana Ávila propone la posibilidad de un programa con varias figuras cual danza de sabor dionisiaco en honor a Cristo, ver ÁVILA, A., *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, 1993.

⁴⁰ Respecto a las otras figuras representadas en la predela, las imágenes de san Pedro y san Pablo remiten a su condición de Príncipes de los apóstoles, y su ubicación, a ambos lados de Cristo y la Virgen, se asocia a la dualidad de su apostolado entre los judíos y los gentiles. Al respecto, Sotomayor comenta que «resumen y representan todo el Colegio Apostólico. Como tales, sirven para expresar en la iconografía el triunfo de Cristo y los suyos sobre la muerte, primicias de la resurrección de todos los fieles; y para dar testimonio de la doctrina de la revelación, de la cual los fieles *in pace cum Ecclesia* esperan la resurrección definitiva», ver

En la escena central, se figura la puerta de acceso al Nuevo Edén y Rodrigo de Osona parece corroborar dicha prefiguración al pintar, en el lado derecho, la roca que da paso a la muralla renacentista de la nueva Jerusalén celeste cuyo fondo es el oro. Como es habitual en la obra de Bermejo, son ocho las figuras que Rodrigo de Osona representa en este contexto paradisiaco de salvación. Al observar la cara de Cristo y teniendo en cuenta las connotaciones iconográficas depositadas en esta parte de la obra, tenemos el mismo dilema que ya evaluamos al hablar de la imagen de Cristo en la *Piedad Desplá*. Nos referimos a la ambigüedad que se mueve entre la muerte y la resurrección, reflejada en el rostro de Jesús.



Rodrigo de Osona. Retablo del Calvario (detalle). Iglesia de San Nicolás. Valencia

Como ya se ha podido apreciar, la incidencia de la pintura de Bermejo en la obra de Rodrigo de Osona es más que singular. No sabemos si el primer encuentro se pudo originar a través del retablo de Acqui Terme o debió ser anterior, pero con seguridad que ambos se conocieron ampliamente. En este sentido, pensamos que la opción de Rodrigo de Osona para la continuidad del tríptico de la Virgen de Montserrat no debió

SOTOMAYOR, M., *San Pedro en la iconografía paleocristiana*, Granada, 1962, p. 116 y MANOTE I CLIVILLES, M. R., "Santa Maria del Mar. Consideracions iconogràfiques de la decoració escultòrica de la portalada", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 4 (2000), p. 51-60. En relación con la figuración de santa Ana Triple, remite a la genealogía de Jesús. Al respecto, recordemos el árbol de Jessé y su vinculación con el árbol de la cruz, asociación que nos lleva de nuevo tanto a la vara de Aarón como a la imagen de Cristo crucificado.

ser en absoluto fortuita y que bien pudo responder al acercamiento previo entre ambos artistas.⁴¹

El hecho de que el retablo de Acqui Terme fuera finalizado en el año 1479 y que las noticias relativas a Rodrigo de Osona lo sitúen en tierras alicantinas por esas fechas no contradice la información que aporta la escena de la Presentación en el Templo. Cabe recordar que Osona compró en el año 1476 dos casas, que fueron su vivienda y taller definitivos, y que en 1478 aparece en Valencia en la cancelación final del precio de la compra de dichos inmuebles.⁴² Por otra parte, la tabla central de la Virgen de Montserrat ya estaba ultimada y Osona sólo tenía que dar color a unas tablas, ya enyesadas y dibujadas, cuyo reducido tamaño las hacía perfectamente transportables, sin desestimar que fueran pintadas en el obrador de su nueva casa valenciana.



Rodrigo de Osona.
Retablo del Calvario (detalle).
Iglesia de San Nicolás. Valencia

La fecha en la que nos movemos, el año 1479, nos sitúa ante un Rodrigo de Osona de unos cuarenta años cuyo relieve artístico parece ir en aumento ante la sociedad levantina. En nuestra opinión se trata de un creador formado en el lenguaje flamenco y que supo conjugar esta base con las nuevas aportaciones venidas de Italia, a partir del año 1472. Creemos probable que Osona conjagara ambas tendencias mediante la colaboración con Francesco Pagano y Paolo de San Leocadio. Los encargos que atendieron ambos artistas, arropados por Roderic de Borja, fueron de una dimensión importantísima y la capacidad artística de Osona parece tener connotaciones osmóticas. Sin necesidad de llegar a visitar Italia y de acuerdo con la opinión de diversos autores, pensamos que el resultado de las maneras renacentistas del retablo del Calvario se debe interpretar por esta vía.⁴³

⁴¹ Fernando Benito ya supuso un acercamiento previo entre ambos “y un trato seguramente muy estrecho, gestado desde los años en que Bermejo actuó en Valencia en su primera etapa, cuando realiza el San Miguel de Tous en 1468. Es más, se puede llegar al convencimiento de que Rodrigo de Osona se formó inicialmente con Bermejo aprendiendo la técnica al óleo y unos códigos lingüísticos muy concretos, de talante recio y un tanto áspero, que no abandonaría con el correr de los años y tan sólo revestiría de ingredientes italianos tras la desaparición de Bermejo de la escena valenciana y a la vista de lo que Pablo de San Leocadio, llegado de Italia en 1472, hizo en Valencia en las últimas décadas del siglo XV”, ver BENITO DOMÉNECH, F., “La impronta flamenca en Valencia en otros artistas de la segunda mitad del siglo XV: De Bartolomé Bermejo a Rodrigo de Osona”, *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, p. 45-54. La siempre relevante opinión de Benito se efectuó en un momento en que el retablo del Calvario, realizado en 1476, se pensó que era previo al retablo de Acqui Terme, tal y como expone este autor, pero la contemporaneidad de ambas obras abre la posibilidad a otras interpretaciones. En este sentido, las fuertes connotaciones bermejianas presentes en la obra de Osona pueden derivar del encuentro de ambos artistas en torno al año 1476.

⁴² En el mes de agosto de 1477, Rodrigo de Osona y su mujer Joana Prats aparecen como habitantes en Valencia y en ese momento vecinos de Alicante. La otra noticia es del mes de septiembre de 1480, momento en el que consta como habitante de la ciudad de Orihuela. Dos años más tarde, aparece de nuevo como vecino de Valencia.

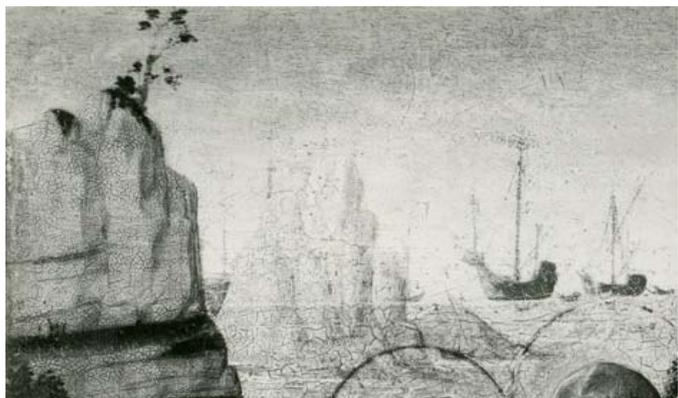
⁴³ Ver GÓMEZ FRECHINA, J., “Rodrigo de Osona. Retablo del Calvario”, *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, p. 280-283.

El irradiante fuego creativo que alimentaba la ciudad de Valencia en los años cincuenta y sesenta todavía es difícil de captar y en él se esconden, tal vez, algunas de las incógnitas esenciales en el acercamiento a artistas como Bermejo o Osona. En este sentido, cabe destacar lo mucho que se desconoce de la obra de Luís Allynbrood y que su desaparición bien pudo significar, como en tantos casos ocurre, la emergencia de diversos artistas. De hecho, la muerte de Allynbrood ocurrió entre los años 1460 y 1463, fecha esta última que coincide con la primera noticia documental relativa a Rodrigo de Osona.⁴⁴

Como otros autores han apuntado, el grupo de san Juan sosteniendo a la Virgen desmayada, en el retablo del Calvario Albarrací, muestra algunas de las deudas que Osona mantiene con el que forma parte de la Crucifixión de la colección Rodríguez Bauzá o la del desaparecido Frontal de la Pasión, vinculados al artista de Brujas.⁴⁵ Asimismo, dicho vínculo alcanza una dimensión mayor que también afecta a la pintura de Bermejo, principalmente en la escena de la Virgen de Montserrat del tríptico de Acqui Terme. Al observar algunas de las soluciones de la tabla central de Acqui Terme, como también del retablo del Calvario de la iglesia de San Nicolás de Valencia, la Epifanía del Museo del Prado, la tabla de san Miguel pesando las almas del Museo de la catedral de Valencia, la Epifanía del Fine Arts Museum of San Francisco o la Piedad del Philadelphia Museum of Art, entre otras, se aprecian aspectos coincidentes con las que forman parte de la zona alta de la Crucifixión Rodríguez Bauzá, pintada por Allynbrood.

⁴⁴ En 1439, destaca la llegada a Valencia del pintor originario de Brujas Luís Allynbrood, ciudad en la que vivió hasta su muerte. El periodo valenciano de Allynbrood favoreció el conocimiento directo de las nuevas propuestas flamencas por artistas como Gonçal Peris Sarriá, Lluís Dalmau, Jacomart, Joan Reixac y los catalanes Jaume Huguet y Jaume Vergós I, ver FERRÉ PUERTO, J., «Presència de Jaime Huguet a València. Novetats sobre la formació artística del pintor», *Ars Longa*, 12, Valencia, 2003, p. 27-32 y GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., “Un nuevo contrato de Jacomart: el retablo de la iglesia parroquial de Museros”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1994, LXXV, p. 20-24. Este importante círculo artístico favoreció que Jaume Huguet estuviera en Valencia en 1445, dónde aparece documentado trabajando con el pintor Jaume Mateu, concretamente en el retablo de Elche, y más tarde, en 1448, se trasladó Jaume Vergós II para ingresar en el taller de Jacomart.

⁴⁵ En relación con el retablo de la Crucifixión de Luís Allynbrood, ver BERMEJO, E., *La pintura de los primitivos flamencos en España*, 2 vol, Madrid, 1980, p. 75-78, SILVA MAROTO, P. “Tríptico de la Crucifixión”, *La pintura gótica hispanoflameca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, 2003, p. 200-203 (catálogo de exposición). Siempre con la duda que marca la incidencia del grabado y la reformulación de ciertas propuestas nórdicas, observamos algunas coincidencias entre la obra de Rodrigo de Osona y la de Maestro Bartolomé. En lo que se refiere al Calvario Albarrací, destacar san Juan y la Virgen, el torso y brazos de Cristo, así como el grupo de los profetas, respecto a la composición homónima del antiguo retablo de Ciudad Rodrigo (1480-1488), conservada en The Tucson Museum of Art (Arizona). Asimismo, destacar los blancos del manto de la Virgen en esta imagen y en la escena de la Lamentación sobre el cuerpo de Cristo de este mismo conjunto, también en Tucson, ver SILVA MAROTO, P., *Fernando Gallego*, Salamanca, 2004, p. 242-290. Antonio León aprecia puntos de contacto entre el antiguo retablo de Ciudad Rodrigo y dos tablas atribuidas por algunos especialistas a Bermejo. Dicho autor compara las escenas de la Oración en el Huerto y el Camino del Calvario y propone la estancia del artista cordobés en tierras castellanas, entre los años 1484-1486, ver LEÓN VILLAVERDE, A., *Bartolomé Bermejo y el Reino de Valencia*, Valencia, 2006, p. 239-248. Sin estar de acuerdo con esta teoría, nuestra duda no se centra en la figura de Fernando Gallego, sino en la de Maestro Bartolomé. Los inicios pictóricos de este artista son una gran incógnita que, quizás, algún día se pueda resolver y dé luz a un complicado asunto que pudiera tener como aval el grabado o, quizás, el conocimiento de la pintura valenciana por parte de Maestro Bartolomé. Antiguamente identificado con el nombre de Maestro de las Armaduras, ha sido Pilar Silva la estudiosa que ha vertebrado su trayectoria artística, a partir de la década de 1480.



**Luís Allynbrood. Crucifixión (detalle). Antigua colección Rodríguez Bauzá
 Bartolomé Bermejo. Tríptico de la Virgen de Montserrat (detalle). Catedral de Acqui Terme
 Rodrigo de Osona y taller. Epifanía (detalle). Fine Arts Museum. San Francisco
 Rodrigo de Osona. Retablo del Calvario (detalle). Iglesia de San Nicolás. Valencia
 Rodrigo de Osona. Piedad (detalle). Philadelphia Museum of Art. Filadelfia**

Nos referimos a la representación de una montaña alta en el margen izquierdo de la composición, desde la cual se divisa un amplio escenario marítimo en el que las naves adquieren un protagonismo singular.⁴⁶



Bartolomé Bermejo
Santa Ana Trinitaria. Iglesia de Santa Ana. Barcelona (desaparecida en 1936)
Rodrigo de Osona y taller
Trinidad y San Bernardo con la Virgen, el Niño y santa Ana. Colección particular

⁴⁶ Artista también conocido con el nombre Lodewijk Allynbrood, Alincbrood, Alincbrot o Alimbrot. En el paisaje creado por este pintor se advierte un castillo, reflejado sobre las aguas, que también está presente en la Estigmatización de san Francisco de Asís de Acqui Terme. Las aportaciones de José Gómez Frechina respecto a Allynbrood son de suma importancia a la hora de tratar la pintura del artista de Brujas, ver GÓMEZ FRECHINA, J., "Algunas pautas flamencas en la pintura valenciana del siglo XV", *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, p. 63-103, concretamente p. 90-103. Para la bibliografía relativa a Allynbrood ver p. 102. Gracias a este autor, el reducido catálogo asignado a la mano de Allynbrood ha sido enriquecido notablemente a partir de la atribución del dibujo de los frontales bordados de la catedral de Valencia, actualmente desaparecidos, dedicados a la Pasión y Resurrección de Cristo. A José Gómez Frechina debo agradecerle muchas cosas. A nivel personal, su gran generosidad a la hora de atender cualquier consulta y proporcionar toda la información que dispone y, de manera colectiva, las grandes aportaciones que ha hecho en el estudio del arte valenciano. En relación con el ámbito artístico mallorquín de los años 1468-1470 y la representación del paisaje destaca la magnífica tabla de San Jorge del pintor Pere Niçar, ver LLOMPART, G. & PALOU, J.M. & RUIZ I QUESADA, F., & PARDO, J., *El cavaller i la princesa. Pere Nisard i la Ciutat de Palma*, Palma, 2001 (edición en catalán y castellano).

La obra de Bartolomé Bermejo, cuya primera referencia documental es del año 1468, es decisiva en la evolución artística de Rodrigo de Osona, a cuya mano pensamos que corresponden, en solitario, algunas de las obras atribuidas a él y a su hijo Francesc. Difuminadas en parte por la incidencia del taller, el perfil artístico de Francesc y Jerònim de Osona matizan la fuerza bermejiana que desprende la pintura de su padre.

Como ya sabemos, Bermejo pintó buena parte del retablo mayor de la iglesia del convento de Santa Ana de Barcelona y de este trabajo se conservaron tres tablas hasta el año 1936. Destruídas a raíz de los acontecimientos de la guerra civil, una de ellas es la que debió presidir el conjunto pictórico. Obra próxima a la tabla de Santa Ana Trinitaria del Maître de Saint Gilles, llevada a cabo hacia 1495-1510, ahora queremos destacar su sintonía con una de las pinturas de los Osona. Nos referimos a la tabla de la Trinidad y San Bernardo con la Virgen, el Niño y santa Ana de colección particular.⁴⁷ Más allá de la sintonía que constatan las dos composiciones, creemos especialmente interesante la presencia del jilguero que sujeta santa Ana, en ambas pinturas.

En los anteriores números de esta revista hemos destacado el papel singular que tiene el jilguero en la obra de Bermejo, el cual alcanza su cota más alta de significación en la Virgen de Montserrat de Acqui Terme o en la Piedad Desplà, junto a la mariposa que se dirige a la cruz. En la tabla de colección particular y como una de las prefiguraciones más recurrentes de los Osona, figuran al Niño Jesús vestido con la túnica blanca de los tormentos que padeció en su Pasión, con sutiles rastros de sangre, y representan, a los pies de san Bernardo, la túnica roja que vestía Cristo en el momento de ser apresado. Tanto en esta tabla como en la del convento de Barcelona el Niño se dirige al jilguero, el cual aparece ligado por un hilo en la tabla de los Osona. Si teníamos dudas a la hora de identificar el jilguero con el alma y el desenlace de la vida terrenal, los Osona dejan claro que Jesús se dirige, con una sonrisa, al pajarillo que conlleva el cruel final de su vida terrenal mediante la túnica que viste y, además, representan la huella de los estigmas -en la mano y pie visibles del Niño-, que le conducirán al árbol de la vida de la Abadía de Montserrat o al de la montaña santa de la Piedad Desplà. Estos rasgos iconográficos adquieren una dimensión todavía mayor si tenemos en cuenta que es la mano del Niño Jesús la que sostiene con el hilo al jilguero: su propia alma.

La estela de Bermejo en la producción de Rodrigo de Osona y, más tarde, en la de sus hijos Francesc y Jerònim de Osona, es muy singular y alcanza una envergadura más que destacable tanto en su estilo pictórico como también en la estructura del programa iconográfico de sus obras. Es indudable, como ya lo han apreciado la mayoría de autores, que Bermejo y Rodrigo de Osona debieron coincidir y estas obras muestran la evolución de dicho encuentro. En la pintura de Barcelona y más tarde en la Piedad Desplà, Bermejo se libera de las ataduras del alma y el hilo desaparece, mientras que en la pintura de los Osona persiste. La libertad final del jilguero en la tabla de colección particular, es la que le conducirá a un nuevo paraíso, también marcado por el árbol de la Cruz, representado en la imagen de la Trinidad que corona la obra. Dos querubines sostienen ahora el nuevo velo del templo que antes custodiaban y la Trinidad se revela al nuevo Pueblo cuando traspasa el umbral del antiguo ámbito sagrado, reservado al sumo sacerdote hebreo.

⁴⁷ COMPANY, X., *La pintura dels Osona: una cruïlla d'hispanismes, flamenquismes i italianismes*, 2 vol, Lleida, 1991, p. 151 y GÓMEZ FRECHINA, J., "Rodrigo de Osona. Retablo del Calvario", *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, p. 283.



Rodrigo de Osona.
San Pedro entronizado
MNAC. Barcelona

Una vez hemos observado la importancia iconográfica que concedió Rodrigo de Osona al papel de Cristo como sumo sacerdote, cabe ponderar otra de sus obras. Situada en su primer catálogo y de acuerdo con las propuestas de Post y Company, hablamos de la imponente tabla de san Pedro entronizado del MNAC.⁴⁸ Vestido de pontifical, muestra la llave de la autoridad espiritual del papado en la tierra y la del poder en el reino de los cielos, mientras sostiene, con la mano izquierda, un libro cerrado de color rojo que tanto puede aludir al libro del Antiguo Testamento -sobre el que reposa la mano izquierda de san Pablo, en el retablo del Calvario-, o al final del ciclo terrenal -como el de santo Domingo de Silos en la escena de su muerte-, en un sentido universal.⁴⁹

La figuración de los dos ángeles que apartan el velo de la tienda eclesiástica, en correspondencia con el nuevo velo del templo, es una iconografía que Rodrigo de Osona pintó con la Trinidad, en la composición de colección particular (ver la imagen anterior), y la tabla de Barcelona prefigura tal acontecimiento. La posición adelantada del trono, respecto al velo, concede a la pintura un papel singular como imagen de Cristo apocalíptico con la llave de David.⁵⁰ Esta imagen pudo tener como promotor a Roderic de Borja, futuro

⁴⁸ COMPANY, X., "Sant Pere entronitzat" *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, 2003, p. 238-241. En los últimos años y a raíz del descubrimiento de la documentación relativa a Jerònim de Osona, se ha propuesto que esta tabla fuese el compartimiento central del retablo d'Agost, también dedicado al santo apóstol, ver AZORÍN, M.J. & SAMPER EMBIZ, V., "Sobre pintores en el Reino de Valencia hacia la primera mitad del siglo XVI: aportación documental" en HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (coord.). *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Alicante, 2006, p. 133-148.

⁴⁹ El libro rojo cerrado también aparece en las manos de san Juan Evangelista en la escena de la Crucifixión del retablo de Bad Wildungen, pintado por Conrad de Soest.

⁵⁰ La imagen de Cristo mitrado, con las tres coronas, fue la escogida por los hermanos van Eyck a la hora de representarlo en la Deesis del Políptico de Gante. Esta imagen también establece contactos con algunas de las representaciones de san Salvador, como, por ejemplo, la ejecutada por el escultor Pere Joan, custodiada en el MNAC. En relación con la imagen del San Salvador del MNAC, procedente del retablo mayor de la Seo de Zaragoza, ver MANOTE I CLIVILLES, M.R., *L'escultura gòtica catalana de la primera meitat del segle XV a la Corona d'Aragó. Pere Joan i Guillem Sagrera*, tesis doctoral inédita, Universitat de Barcelona, 1994 y LACARRA DUCAY, M. C., *El Retablo Mayor de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, 2000 [con la colaboración de Rafael Conde y Delgado de Molina y de Javier Delgado Echeverría].

Alejandro VI, y sus aspiraciones a la cátedra de san Pedro en la que ya se había sentado su tío Alfons de Borja, con el nombre de Calixto III.⁵¹

También de Rodrigo de Osona, hay que tener en cuenta las pinturas del Philadelphia Museum of Art, en las cuales se advierte la fuerte influencia de Bermejo.⁵² Más allá de los puntos de contacto apreciables entre la escena de la resurrección de Cristo, respecto a algunas composiciones surgidas del pincel del artista cordobés, centramos ahora nuestra atención en la magnífica tabla de la Piedad.⁵³ En dicha obra y más allá de las

⁵¹ Fue el futuro papa Borja quién encargó una de las obras más importantes que llevó a cabo Rodrigo de Osona, el retablo de “detrás lo altar mayor de la Seu” de Valencia, ver SANCHIS SIVERA, *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Valencia, 1909, p. 176-178, *El Mundo de los Osona ca. 1460 – ca. 1540*, Valencia, 1994, p. 243-246 y la propuesta de COMPANY, X., “Sant Pere entronitzat”, *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, 2003, p. 238-241. Los ángeles de la tabla de san Dionisio, conservada en el Museo de la catedral de Valencia y que formó parte de un conjunto pictórico ejecutada por Rodrigo y Francesc de Osona entre los años 1500 y 1502, sólo sostienen el paño de honor que dignifica el trono del bienaventurado. La presencia del ave columbiforme en esta obra refleja otro punto de contacto con la pintura de Bartolomé Bermejo en tablas como la de San Agustín del Art Institute of Chicago, sin olvidar la presencia de Jaume Huguet en el entorno valenciano y que dicho pintor también representó un cuervo en la escena de la Santa Cena del retablo de san Agustín, conservada en el MNAC. Recordemos, además, los aspectos coincidentes que tanto Bermejo como Osona imprimieron en sus obras mediante la representación de la perdiz, comentados en el núm. 1 de esta revista. En el terreno de la hipótesis y como animal puro del Antiguo Testamento, la presencia de la paloma en la tabla de san Dionisio pudiera atender a la tarea de los obispos de ser fecundos a la hora de engendrar y criar hijos espirituales, mientras que sus colores, blanco y negro, pudieran estar en relación con los aspectos lunares a los que hace referencia la inscripción del libro que muestra el bienaventurado y a los que parece remitir el cielo que ampara a los santos representados en la predela del conjunto pictórico. La presencia de las tres palomas en los extremos de la cruz tuvo una gran difusión en Francia, a la hora de representar la vida de *saint Denis* (Dionisio) o la de *saint Rieul* (Régulo). Fue cuando oficiaba la misa san Régulo, obispo de Arlés y Senlés, que se le aparecieron tres palomas con el nombre de los santos Dionisio, Rústico y Eleuterio, milagro por el que tuvo noticia que los tres bienaventurados habían perecido como mártires en París, ciudad a la que acudió para recoger sus reliquias. Ver *La pintura dels Osona: una cruïlla d'hispanismes, flamenquismes i italianismes*, 2 vol, Lleida, 1991, p. 97-98.

⁵² COMPANY, X., *La pintura dels...cit. supra*, p. 102, II, fig. 21.

⁵³ Gómez Frechina resalta que las mangas de armiño de José de Arimatea, las vestimentas y gorro picudo de una de las figuras, la cabeza de Cristo y el cendal transparente relacionan la Piedad de Osona con la producción de Bermejo. Asimismo, destaca que la disposición del cuerpo de Cristo y de la Virgen de la tabla de Philadelphia recuerdan a la imagen central de la Piedad Desplà, datada en 1490. A pesar de estos puntos de contacto, con los que estamos plenamente de acuerdo, pensamos que las tablas de Philadelphia responden a la incidencia de Bermejo en fechas bastante anteriores y que pudieran corresponder a la etapa alicantina de Osona. En este sentido, resaltamos la fuerte incidencia de Bermejo en la pintura de San Juan Bautista y san Juan evangelista de la parroquia de Santa María de Alicante y la correspondencia que se aprecia en algunos de los rostros, especialmente entre el de san Juan evangelista de esta obra y el que aparece en la escena de la Oración en el Huerto, sin dejar de tener en cuenta el de san Gabriel en la Anunciación de Acqui Terme. Respecto a esta escena, la roca estratificada es de características similares a la de la escena central del bancal del retablo del Calvario Albarrací. Muy interesante, en la aproximación de la pintura de Osona a Bermejo, resulta la tabla de la Resurrección, en la que de nuevo se aprecia el castillo y el macizo montañoso de tono azulado que aparece en la Estigmatización de San Francisco de Asís de Acqui Terme, mientras que la montaña representada a la derecha de la Piedad es muy similar a la de la tabla de san Julián del tríptico mariano. Asimismo y siguiendo con la tabla de la Piedad de Filadelfia, cabe destacar el camino de la izquierda que pasa ante la montaña excavada, composición extremadamente próxima a la del retablo del Calvario Albarrací, y también resaltar las letras que aparecen alrededor del sepulcro, la disposición en cruz de la tapa y la representación del ángel. Respecto a la tabla alicantina y en esta misma dirección, Fernando Benito ya apuntó el paralelismo apreciable respecto a la pintura dedicada a san Julián del conjunto de Acqui Terme, ver BENITO DOMÉNECH,

imágenes de José de Arimatea y Nicodemo se advierte, a los pies de Cristo, la comparecencia de un joven, lujosamente ataviado, que no mantiene ninguna correspondencia con los relatos bíblicos. En relación con este personaje y como hipótesis, resaltamos que su indumentaria, de la cual pende una de las piedras engarzadas en oro trenzado en el margen inferior derecho, es muy similar a la del rey mago que espera postrarse ante Jesús, en la pintura de la Epifanía del Museo del Prado. A él parece dirigirse María Magdalena ofreciéndole el vaso de perfume.



Rodrigo de Osona. Piedad (detalle). Philadelphia Museum of Art. Filadelfia
Rodrigo de Osona. Epifanía (detalle). Museo del Prado. Madrid

Al respecto y teniendo en cuenta la incidencia que tuvieron los apócrifos en la obra de Rodrigo de Osona, creemos oportuno recordar el evangelio Armenio de la infancia de

F., "San Juan Bautista y san Juan evangelista", *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, p. 284-287. Todas estas eventualidades, posteriores a la intervención de Rodrigo de Osona en el retablo de Acqui Terme, es decir hacia 1478-1479, coinciden con la documentada etapa alicantina de Rodrigo de Osona. En relación con la tabla de san Juan Bautista y san Juan evangelista de la iglesia parroquial de Santa María de Alicante, se sabe que formó parte de un retablo del cual se vendieron catorce tablas con anterioridad al año 1923, ver COMPANY, X., *La pintura dels Osona: una cruïlla d'hispanismes, flamenquismes i italianismes*, 2 vol, Lleida, 1991, p. 131-136. Por otra parte, ya se ha comentado que las seis tablas dedicadas a la Pasión del Museo del Prado proceden también del templo alicantino, las cuales y por sus dimensiones, pudieron formar parte de la predela del retablo mayor. Respecto a la iconografía de Cristo sentado sobre el sepulcro, con la tapa emplazada en cruz, los Osona la desarrollaron en la tabla del Varón de Dolores conservada en The Ashmolean Museum of Art and Archaeology University of Oxford. La iconografía de Jesús sentado en el sepulcro también se puede advertir en la escena central de la predela del retablo de San Sebastián, san Blas y san Bernardino de Siena de la colección Mateu de Barcelona.

Tomás.⁵⁴ Según este relato, el rey Melchor (Melkon) fue quien obsequió al Niño Jesús con la mirra y fue al hacer tal presente cuando tuvo la visión de Jesús muerto. Al comentarla a sus compañeros, expuso: “Yo lo vi como hijo del hombre, como un ser de carne y hueso, y también muerto corporalmente entre suplicios...”. Más tarde, los reyes volvieron a visitar al Niño y dicha visión también fue experimentada por los otros dos magos. La mirra es una sustancia resinosa aromática muy preciosa que se utilizó para la elaboración de perfumes y también para embalsamar a los muertos, de ahí que María Magdalena retorne el vaso del perfume al rey mago, consumado con la mirra que él entregó al Niño Jesús.⁵⁵

Una pintura que puede conectar con esta misma iconografía es la tabla de la Piedad del Maestro de Artés, conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Obra atribuida por algún especialista a Rodrigo de Osona denota la mano de un artista muy próximo a dicho maestro, muy probablemente Pere Cabanes, tal y como propuso Soler d’Hyver. En cuanto a la composición y más allá de la presencia del cáliz que recuerda al de la tabla de Perelada, pintada por Bartolomé Bermejo, centramos nuestra atención en la roca del Santo Sepulcro, que ampara a tres personajes y en la que se advierte la presencia de los líquenes del Calvario Albarrací, presentes asimismo en diversas obras de Bermejo. Los dos más retrasados son José de Arimatea, quién señala el sepulcro de su propiedad y conversa con Nicodemo, mientras que el primero podría ser el rey Melchor de los apócrifos. Coronado con un turbante y la mano derecha alzada, en señal de respeto y compromiso, su presencia mirando la figura de Cristo quizás responda a la visión del rey mago, igualmente presente en la tabla de Filadelfia.⁵⁶

⁵⁴ La mayoría de datos relativos a los reyes magos proceden de los apócrifos, dado que en los evangelios no se comenta ni que fueran reyes, ni cual fue el número de asistentes ni tan siquiera su nombre.

⁵⁵ En el contexto iconográfico de la Epifanía, destacamos la presencia de un crucifijo, con la imagen de Cristo, en el pilar central del establo pintado en el tríptico de la Adoración de los reyes magos, altar Columba, de la Alte Pinakothek de Munich. Dicha imagen aparece representada por encima de la Virgen y ha sido interpretada con el sacrificio por el cual Cristo ha nacido y María ha aceptado. Se trata de la transustanciación mística cercana a la ofrenda de cada misa.

⁵⁶ En esta pintura, el manto de María Magdalena recuerda la túnica de Cristo en algunas de las tablas atribuidas a los Osona, procedentes de la colección Casas Rojas que se conservan en el Museo del Prado. Para la atribución de la obra, ver COMPANY, X., *La pintura dels Osona: una cruïlla d’hispanismes, flamenquismes i italianismes*, 2 vol, Lleida, 1991, p. 104, COMPANY, X. & TOLOSA, LL., “De pintura valenciana: Bartolomé Bermejo, Rodrigo de Osona, El Maestro de Artés, Vicente Macip y Joan de Joanes”, *Archivo Español de Arte*, 287 (1999), p. 265-268, FRAMIS, M., “Taller de los Osona. Piedad al pie de la Cruz, (*Planctus Mariae*)”, *El Mundo de los Osona ca. 1460 – ca. 1540*, Valencia, 1994, p. 168-171 (catálogo de exposición) y GÓMEZ FRECHINA, J., “Maestro de Artés. Piedad”, *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia, 2005, p. 152-153 y 2667-267. Company y Tolosa abogan a favor de la participación de Osona y del Maestro de Artés en la Piedad valenciana – opinión que Company deriva últimamente hacia Cabanes como único autor-, mientras que Framis la considera una obra de colaboración en la que participa Francesc de Osona. Son varios los documentos que indican la proximidad entre Rodrigo y Cabanes, tanto desde el aspecto más personal como de la colaboración artística en el cumplimiento de diversas obras. Respecto a las primeras noticias, Pere Cabanes figura como testigo en la compra de dos casas, adquiridas por Osona en 1476, y vuelve a aparecer como tal en la cancelación de una deuda relacionada con dicha compra, en 1478. También como testigos aparecen ambos pintores en la publicación del testamento del carpintero Pau Forment, ver un gran estudio en FRAMIS MONTOLIU, M., “Los Cabanes. Más de un siglo de vínculos familiares y laborales entre los pintores de la ciudad de Valencia (1422-1576)”, en HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (coord.). *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert, 2006, p.149-210. En 1482 ambos artistas firmaron el compromiso de realizar el retablo mayor



Maestro de Artés. Pere Cabanes
Piedad (detalle)
Museo de Bellas Artes. Valencia

Otra obra surgida de la mano de Rodrigo de Osona, más tardía, es la tabla de la Virgen del retablo de Nuestra Señora de Jesús (Ibiza).⁵⁷ María aparece sentada sobre un trono -que tiene como antecedente el de san Pedro entronizado del MNAC y cuya base sintoniza con la de San Dionisio en el Museo de la catedral de Valencia-, y el color de sus vestiduras remite a la Pasión de Cristo, como en la tabla de la Natividad de Cristo del Museo del Prado. Además, en la tabla ibicenca se incluyen diversos rasgos iconográficos que podrían reincidir en el mismo mensaje premonitorio.

La alusión a la pureza de la Virgen, *sine macula*, mediante la toalla y el aguamanil, o éste solo, se puede apreciar en obras tan importantes como la Adoración del Cordero Místico de Gante, pintado por los hermanos Van Eyck, el retablo Mérode de Robert Campin, en The Metropolitan Museum of Art de Nueva York, próximo a la Santa Bárbara de Robert Campin, en el Museo del Prado, o la Anunciación de Rogier van der Weyden, custodiada en el Musée du Louvre de París. Destacamos esta simbología porque a los pies de la Virgen con el Niño ibicenca también aparecen. No obstante y más allá de esta primera lectura, la imagen puede contener un recuerdo similar al de la

del convento de San Francisco de Valencia, en el caso de llevarse a cabo el contrato, y en 1507 trabajaban juntos en la predela del retablo mayor de la iglesia parroquial valenciana de Santo Tomás, ver BENITO, F & GÓMEZ, J. & SAMPER, V., *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, Valencia, 1998, p. 267.

⁵⁷ MATEU PRATS, L., "Jesús, retaule de la Mare de Déu de", *Enciclopèdia d'Eivissa i Formentera*, ver www.eeif.es/significados/j/JesusRetaule.html, TORRES GONZÁLEZ, R. de J., *Retablo de Nuestra Señora de Jesús*, <http://www.ibiza.com.es> y FERRER ABÁRZUZA, A. *Set segles fa: catàleg de béns mobles d'interès historicoartístic de l'Església d'Eivissa i Formentera*, Consell Insular d'Eivissa i Formentera. Conselleria de Cultura, Eivissa, 1999.

túnica del Salvador a los pies del trono, que ya hemos comentado, dado que es otro *arma Christi* el que nos conduce al desenlace final de la vida de Jesús.



**Rodrigo de Osona y taller. Tabla central de la Virgen (detalle)
Iglesia parroquial. Jesús (Ibiza)**

De acuerdo con esta segunda interpretación, el paño la jarra y la jofaina del aguamanil pueden ser interpretados con los que utilizó Pilatos cuando se lavó las manos. La alusión a la pasión de Cristo está asimismo presente mediante el recurso del jilguero en las manos del Niño Jesús -como en la tabla de la Virgen y el Niño del MNAC-, y vuelve a aparecer de nuevo cuando apreciamos el pájaro representado a los pies del sitial.⁵⁸ Quizás un petirrojo, eleva el collar de coral rojo que protegía al Niño Jesús, del mal de ojo o la adversidad, y parece sugerir la sangre de Cristo y el final glorioso de un mal presagio.⁵⁹ El fuerte contraste lumínico de la tabla, iluminada por el albor que viene del este, podría revalidar esta última etapa y la luz de la segunda parusía.

En la tabla dedicada a san Pedro del conjunto ibicenco, aparecen pintadas letras en diversas baldosas que han sido interpretadas por algún especialista con las siglas ROH y la palabra AÑO. De ser así, hay una tercera baldosa que podría informar de la datación de la obra, pero os signos que aparecen son de difícil transcripción. Respecto a esta información, se ha pensado que fue Francesc de Osona quién firmó la tabla de la

⁵⁸ Respecto a la tabla de la Virgen y el Niño del MNAC, ver FERRE PUERTO, J.A., “Virgen con el Niño y dos ángeles”, *La edad de oro del Arte valenciano. Rememoración de un centenario*, Valencia, 2009, p. 184-185.

⁵⁹ En el entorno de la pintura flamenca, las referencias a la pasión y muerte de Cristo en imágenes previas a tales sucesos son muy frecuentes y una de sus cotas más altas está en la representación de Cristo crucificado en la Adoración de los reyes magos del altar Columba de la Alte Pinakothek de Munich, pintado por Rogier van der Weyden.

Epifanía, conservada en el Victoria and Albert Museum de Londres, con la signatura “LO FIL (fill=hijo) DE MES/TRE RODRIGO”, pero respecto al retablo de Jesús desconocemos si la interpretación que se puede dar a las siglas ROH es la de “R(ODRIGO) (de) O(SONA), H(IJO).⁶⁰ Lamentablemente, la referencia al año de su realización es igualmente desconocida y, además, sabemos que Rodrigo de Osona tuvo otro hijo pintor, Jerònim, que también colaboró con su padre. En el año 1517, ya fallecido Francesc, padre e hijo aparecen documentados en la realización de un retablo dedicado a san Pedro para la iglesia parroquial de Agost (Alicante), del que no se conserva ninguna pintura.⁶¹



Taller de Rodrigo de Osona. San Pedro (detalle). Iglesia parroquial. Jesús (Ibiza)

⁶⁰ TORRES GONZÁLEZ, R. de J., Retablo de Nuestra Señora de Jesús, <http://www.ibiza.com.es>.

⁶¹ M. José López Azorín ha dado a conocer que dicho retablo de San Pedro fue encargado por mosén Vallebrera, señor de Agost. En fecha 25 de marzo de 1517, Rodrigo de Osona nombró procurador a su hijo Jerònim para cobrar 16 libras, de las 60 fijadas como precio de la obra. Mediante dicho documento, se sabe que Jerònim de Osona fue el responsable de ultimar el conjunto pictórico de Agost, ver LÓPEZ AZORÍN, M.J. & SAMPER EMBIZ, V., “Sobre pintores en el Reino de Valencia hacia la primera mitad del siglo XVI: aportación documental” en HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (coord.). *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert, 2006, p. 133-148, COMPANY CLIMENT, X., <http://www.eeif.es/significados>. El catálogo de obras atribuidas a los Osona ha sido incrementado con tres tablas, procedentes de una predela, custodiadas en una colección particular de Madrid, ver GÓMEZ FRECHINA, J., “Oración en el Huerto., Cristo ante Pilato y Cristo camino del Calvario”, *A la búsqueda del Toisón de Oro. La Europa de los Príncipes. La Europa de la Ciudades*, 2007, p. 372-377. Ximo Company también ha atribuido una tabla fragmentada de la Adoración de los pastores, conservada en el Museo Camón Aznar de Zaragoza, a Francesc de Osona, con la colaboración de Rodrigo, ver “Francisco de Osona (con la participación de Rodrigo de Osona). Adoración de los pastores”, <http://web.udl.es>.

En lo relativo al conjunto pictórico de Ibiza, pudo estar vinculado al asentamiento de los franciscanos en la iglesia de Jesús hacia el año 1498, según algunos autores, suceso que vendría justificado por la temática de dos de sus tablas.⁶² Dicho establecimiento duró hasta 1505-1512, periodo en el que se cree que fue abandonado. A excepción de la tabla central, diseñada por Rodrigo de Osona, todo parece indicar que el resto bien pudo ser pintado por Francesc y Jerònim de Osona. En esta pintura central dedicada a la Virgen y el Niño se aprecia un dibujo, en ocasiones espléndido, que enlaza con la trayectoria artística de Rodrigo. No obstante, la reiterada alusión a la Pasión de Jesús, mediante el colorido del vestuario, el jilguero, el collar de coral, el aguamanil, las nueve cuentas cristalinas del *pater noster* que cuelga de la mano de María –número que en la Biblia implica sufrimiento-, constatan una cierta pérdida de la sutileza anterior. Más allá de esta apreciación y del estado de conservación de la obra, las escenas de la predela parecen conducir a un concepto artístico diferente, que minimiza su esclavitud respecto al dibujo y alcanza su libertad mediante el pincel. Iconográficamente, las tablas del banal aportan algunas novedades en relación con las propuestas anteriores de Rodrigo.

Teniendo en cuenta que fue Bermejo quién dibujó las tablas del retablo de Acqui Terme, es sugestiva la comparación entre muchas de las obras de los Osona, como la Flagelación del Museo del Prado, y la Presentación en el templo de Acqui, o la Flagelación de santa Engracia del Museo de Bellas Artes de Bilbao, ya que tanto la primera línea del enlosado como la baldosa de ocho puntas que lo decora son de características muy similares.⁶³ Otra continuidad entre la obra de Bermejo y la de Osona, corrobora, por su obviedad, la propuesta que realizamos para las escenas de la Natividad de la Virgen y la Presentación en el templo de Acqui Terme -aquella que relaciona las paredes desconchadas con el Antiguo Testamento y el estilo renacentista con la Nueva Alianza. Nos referimos a la composición de la Aparición de Cristo resucitado a la Virgen, pintada por los Osona, que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia, procedente de Portaceli.⁶⁴ En esta ocasión, la deteriorada estancia veterotestamentaria se abre a un nuevo ámbito de estilo renacentista, amparado por la concha bautismal que corona el altar en el que reposa la corona de espinas de Cristo y el santo Cáliz, en alusión a la eucaristía.⁶⁵

⁶² Ver COMPANY, X., *La pintura dels Osona: una cruïlla d'hispanismes, flamenquismes i italianismes*, 2 vol, Lleida, 1991, p. 137. Sabater la sitúa hacia el año 1498 y comenta que el asentamiento de los franciscanos en la parroquia de Jesús se produjo después de 1493 y antes de 1512, ver SABATER, T., *La pintura mallorquina del segle XV*, Palma, 2002, p. 400.

⁶³ Respecto a la primera línea del enlosado, es una solución muy recurrente en gran parte de las obras pintadas por los Osona, como también lo es la figuración de la estrella de ocho puntas, ambas presentes, por ejemplo, en la magnífica tabla de los santos Juanes de la parroquia de Santa María de Alicante, ver BENITO DOMÉNECH, F., “San Juan Bautista y san Juan evangelista”, *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, p. 284-287. Las referencias documentales que sitúan a Rodrigo de Osona en Alicante, a partir del año 1477, y los puntos de contacto entre la pintura alicantina y el retablo del Calvario de Valencia, destacados por Fernando Benito, remiten, en nuestra opinión, a la ejecución del retablo de Acqui Terme a partir del año 1476, ver nota 53. La repercusión que tuvo la pintura de las alas laterales del tríptico mariano, en la carrera artística de Rodrigo, fue tan singular que se prolongó hasta los primeros años del siglo XVI en obras como la Presentación en el templo de la Colección Laia-Bosc, ya ejecutada por sus hijos, ver COMPANY, X. & PUIG I., “Presentación de Jesús en el Templo. Camino del Calvario”, *La Llum de les Imatges. Lux Mundi*, Xàtiva, 2007, p. 360-365.

⁶⁴ COMPANY, X., *La pintura dels Osona: una cruïlla d'hispanismes, flamenquismes i italianismes*, 2 vol, Lleida, 1991, p. 153.

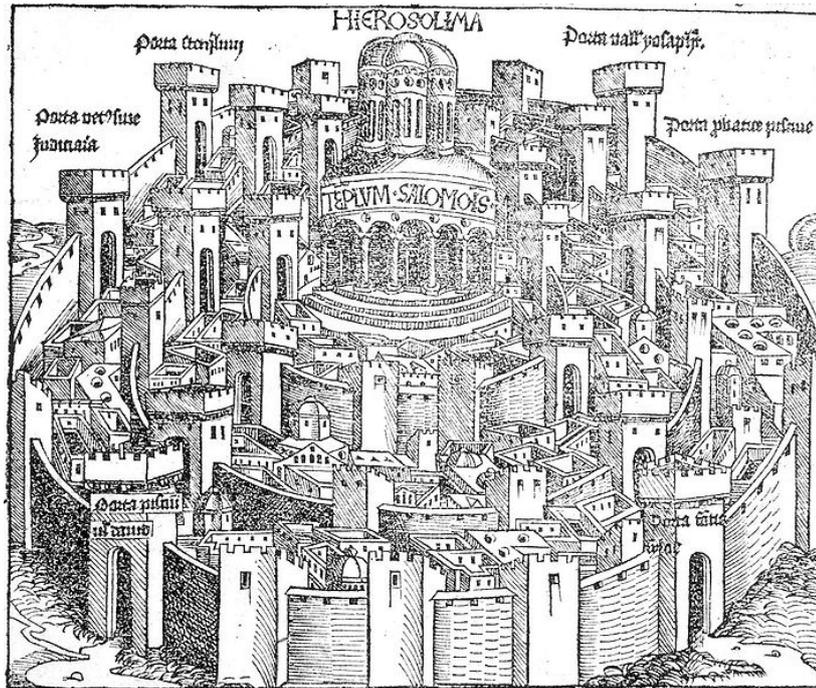
⁶⁵ Dicho recurso arquitectónico, próximo al que aparece en la Presentación en el Templo de Acqui Terme, también está presente en diversas obras de Joan Reixach y del Maestro de Artés.



Taller de los Osona
Aparición de Cristo resucitado
a la Virgen (detalle)
Museo de Bellas Artes. Valencia

Respecto a la Natividad del Victoria and Albert Museum, firmada por Francesc o Jerònim de Osona, y a la peculiar arquitectura que acoge la adoración al Niño Jesús de los tres reyes magos, pensamos que, tal vez, se tendría que tener en cuenta el *Liber cronicarum*, o Crónicas de Núremberg, compilado por Hartmann Schedel.⁶⁶ En repetidas ocasiones hemos podido apreciar la presencia de algún *arma christi* en las obras pintadas por los Osona y es evidente que sus hijos aportaron nuevas soluciones compositivas. En este sentido, creemos conveniente tener en cuenta la vista imaginaria de Jerusalén que forma parte del *Liber cronicarum* y, concretamente, la representación del templo de Salomón. Publicado en el año 1493, dicho códice tuvo una difusión importantísima y lo traemos a colación por la correspondencia -desde el interior, sin columnas salomónicas y constatando una ruina-, que la pintura de Osona podría mostrar respecto a la imagen de dicho edificio, identificado en el grabado como “TE[M]PLUM SALOMO[N]IS”.

⁶⁶ Respecto a la tabla de Londres, ver COMPANY, X., *La pintura dels Osona: una cruïlla d'hispanismes, flamenquismes i italianismes*, 2 vol, Lleida, 1991, p. 140.



Jerusalén. *Liber cronicarum*

Francesc o Jerònim de Osona. Epifanía. Victoria and Albert Museum. Londres

Ana Ávila destaca el espíritu “triumfal” que se advierte en la pintura de Francesc de Osona, tanto en lo relativo a la arquitectura como también en la decoración.⁶⁷ Reconociendo la presencia del Coliseo de Roma en esta obra, Ávila vincula la imagen de poder y de *locus martirium* del edificio romano con Cristo, rey y mártir. Esta autora también apunta que la presencia de una victoria en una enjuta del arco y la representación de Hércules venciendo a la Hidra prefigura pagana de Cristo venciendo sobre el Pecado, unifican la arquitectura con el tema de la pintura.



En nuestra opinión y resaltando lo ya dicho, pensamos que la pintura de los Osona fue singularmente sensible a la hora de establecer prefiguraciones, razón por la cual no vemos improbable que el marco al cual se alude en la Epifanía londinense sea la ruina del templo de Jerusalén. En dicho santuario podría persistir la columnata de Salomón: la iglesia primitiva. Sitio dónde Jesús se declaró Hijo de Dios y se le quiso apedrear, enseñó a los apóstoles y fue el lugar de reunión de los primeros cristianos (Hch 5:12).⁶⁸ Más allá de esta hipotética correspondencia, la significación del entorno es diversa, ya que confirma la predicción de Cristo acerca de la caída del templo –la cual fue uno de los motivos por los que fue sentenciado a muerte- y, a la vez, constata a María acogiendo al Salvador como nuevo templo: el presente de la Iglesia y el futuro de la Jerusalén Celeste. Dicho tabernáculo, aparece rodeado de plantas en flor y sobre el altar que le proporciona, como cimiento del nuevo templo, una de las piedras angulares del antiguo santuario. La idea fue ampliamente reseguída por la pintura flamenca del siglo XV y reelaborada, a través de la arquitectura gótica y renacentista en alusión al Antiguo y Nuevo Testamento, ya está presente en Acqui Terme.⁶⁹

El templo era el lugar donde Dios Padre se revelaba y la imagen de la adoración de los reyes magos implica la primera revelación universal de Cristo, ya que es adorado por reyes de los tres continentes conocidos, en los tiempos de su interpretación. Si la ruina representada hace referencia al templo de Jerusalén, la escalera que se aprecia en la tabla londinense sería la que daba acceso al *Pemir, Kodet HaKodasht*, lugar dónde se encontraba el Arca de la Alianza. Quizás por ello, sea el número veterotestamentario del cinco el que corresponde a las columnas de la construcción que aparecen al final de la escalera. Sin perder de vista las imágenes que prefiguran a Cristo éstas son, en su primera lectura, referencias a la idolatría que convivió con la historia del templo y significó su caída. En este sentido y dada la singular presencia del caballo en los dos plafones situados en la parte más elevada del edificio, quizás, cabría recordar el culto que Acaz y Manasés dedicaron a la diosa Ashera, o Astarté –señora de los caballos -, y a

⁶⁷ ÁVILA, A., *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, 1993, p. 24.

⁶⁸ “Otra vez los judíos alzaron piedras para apedrearlo. 32 Jesús les respondió: “Muchas obras excelentes les exhibí de parte del Padre. ¿Por cuál de esas obras me apedrean?”. 33 Los judíos le contestaron: “No por obra excelente te apedreamos, sino por blasfemia, sí, porque tú, aunque eres hombre, te haces a ti mismo un dios”. 34 Jesús les contestó: “¿No está escrito en su Ley: ‘Yo dije: “Ustedes son dioses”?’ 35 Si él llamó ‘dioses’ a aquellos contra quienes vino la palabra de Dios, y sin embargo la Escritura no puede ser nulificada, 36 ¿me dicen ustedes a mí, a quien el Padre santificó y despachó al mundo: ‘Blasfemas’, porque dije: Soy Hijo de Dios? 37 Si no hago las obras de mi Padre, no me crean. 38 Pero si las hago, aun cuando no me crean a mí, crean las obras, a fin de que lleguen a saber y continúen sabiendo que el Padre está en unión conmigo y yo estoy en unión con el Padre”. 39 Por eso, otra vez trataron de prenderlo; pero se les fue de las manos.” (Jn 10:31).

⁶⁹ En la tabla de la Epifanía conservada en San Francisco se puede apreciar la restauración y remodelación del antiguo edificio veterotestamentario, que implica el nacimiento del Mesías, ver COMPANY, X., *La pintura dels Osona: una cruïlla d’hispanismes, flamenquismes i italianismes*, 2 vol, Lleida, 1991, p. 104 y 147.

los caballos del carro de Baal, el dios sol.⁷⁰ Siguiendo esta interpretación, la construcción del tercer templo se efectuará en el tiempo de la gran tribulación, el Apocalipsis, y el gesto del niño Jesús volverá a ser universal en la figura del Salvador *mundi*.



Francesc o Jerònim de Osona. Epifanía (detalle)
Victoria and Albert Museum. Londres

A la espera de que surjan nuevos datos relativos al linaje de los Osona, la única cosa que podemos decir es que Rodrigo fue el gran maestro y que, en realidad, poco sabemos ni de Francesc ni de Jerònim de Osona. Rodrigo fue el vertebrador de una escuela en la que se formaron sus hijos y junto con Paolo de San Leocadio dieron solidez a la columna vertebral renacentista de la que despuntó Vicenç Macip. Sin saber si pudo colaborar Jerònim, la tabla de Cristo portacruz entre dos sayones, de una colección particular mallorquina, muestra la gran capacidad artística que Rodrigo de Osona mantuvo hasta los años 1510-1515, poco antes de su muerte (1518)⁷¹

⁷⁰Sorprendentemente y a manera de carro, son ruedas las que soportan el altar del dios pagano que aparece en uno de los plafones de la tabla londinense. “3 Reconstruyó los altares paganos que su padre Ezequías había destruido; erigió otros altares en honor de Baal e hizo una imagen de la diosa Aserá, como lo había hecho Acab, rey de Israel. Se postró ante todos los astros del cielo y los adoró.4 Construyó altares en el templo del Señor, lugar del cual el Señor había dicho: «Jerusalén será el lugar donde yo habite.»5 En ambos atrios del templo del Señor construyó altares en honor de los astros del cielo” (2R 21). Hizo desaparecer los caballos que los reyes de Judá habían dedicado al sol, en la entrada del templo, junto a la habitación del eunuco Natanmélec, en las dependencias del templo; quemó el carro del sol. También derribó los altares en la azotea de la galería de Acáz, construidos por los reyes de Judá, y los altares erigidos por Manasés en los dos atrios del templo; los trituró y esparció el polvo en el torrente Cedrón. En relación con Astarté, ver “Astarté, señora de los caballos en la Hispania prerromana”, *Rivista di Studi Finici*, XXV (1997), p. 79-95 en BLÁZQUEZ, J.M., *Mitos, dioses, héroes en el Mediterráneo antiguo*, Madrid, 1999, p.175-200, ver también p. 254-263.

⁷¹GÓMEZ FRECHINA, J., “Roderic d’Osona. Crist portacreu entre dos saigs”, *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, 2003, p. 242-245.

De Francesc, coautor del retablo de san Dionisio (1500), solo conocemos que en 1518 ya había fallecido, pero nada contradice al hecho de que su traspaso pudiera haber acaecido años antes. Teniendo en cuenta la participación de Jerònim en el taller, resulta evidente que los puntos de contacto que han avalado la trayectoria de Francesc, en ocasiones ciertamente floja, pueden ser casi los mismos que pudieran darse a la hora de isolar la figura de Jerònim.⁷² Tan sólo el reconocimiento de Francesc como *magister*, en la documentación relativa al retablo de san Dionisio de la catedral de Valencia, parece indicar que fue él quien pintó la tabla de la Epifanía londinense.

Desde la incógnita que envuelve el taller osonesco se vislumbra una cierta distinción en las abigarradas tablas del Maestro de San Narciso o una cota bastante inferior en las pinturas procedentes de la colección del duque de Tovar en Xàtiva -algunas de las cuales reproducen esquemas propuestos por “*lo fil de mestre Rodrigo*”-, cuyo autor pudo ser el mismo que llevó a cabo las desaparecidas tablas de san Cosme y san Damián de la Colegiata de Gandía.⁷³ En la captación de dicho obrador nos parecen especialmente interesantes las tres tablas dedicadas a la Pasión de una colección particular madrileña, ya que en ellas se aprecia un canon característico en buena parte de las composiciones pintadas por el Maestro de Xàtiva, el Maestro de Perea o el primer Nicolás Falcó.⁷⁴

A pesar de haber atendido solamente un pequeño número de obras, principalmente aquellas que se alejan de la incidencia más directa del grabado, la pintura de los Osona muestra una riqueza iconográfica muy amplia y explícita, con o sin la influencia de Bermejo, la pluralidad artística del pintor. En un próximo artículo, dedicado a diversos aspectos iconográficos en la obra de Bartolomé Bermejo, tenemos en cuenta otras pinturas de los Osona que también revelan el fuerte vínculo que mantuvieron con el artista cordobés.

El diálogo entre creadores fue muy intenso, como también lo fue el número de colaboradores que extendieron la sombra de los Osona hasta la madurez del renacimiento valenciano, entre los cuales destaca el Maestro de San Narciso. En este cruce de caminos coincidieron artistas como el Maestro de Onil o el Maestro de Artés - hoy por hoy el más probable Pere Cabanes-, creador que para algunos estudiosos es el mismo que el anónimo Maestro de Xàtiva.⁷⁵ En sus postulados artísticos se puede advertir un coloquio que también abraza a la incidencia de otro de los grandes pintores del arte levantino: Joan Reixach.

⁷² LÓPEZ AZORÍN, M.J. & SAMPER EMBIZ, V., “Sobre pintores en el Reino de Valencia hacia la primera mitad del siglo XVI: aportación documental” en HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (coord.). *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*. Alicante, 2006, p. 133-148.

⁷³ GÓMEZ FRECHINA, J., “Obrador de los Osona. Epifanía”, *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia, 2005, p.144-147. De las tablas de Xàtiva y Gandía, ver COMPANY, X., *La pintura dels Osona: una cruïlla d'hispanismes, flamenquismes i italianismes*, 2 vol, Lleida, 1991, p. 175 y 188, fig. 100-103 y 115-120.

⁷⁴ GÓMEZ FRECHINA, J., “Oración en el Huerto, Cristo ante Pilato y Cristo camino del Calvario”, *A la búsqueda del Toisón de Oro. La Europa de los Príncipes. La Europa de la Ciudades*, Valencia, 2007, p. 372-377.

⁷⁵ GÓMEZ FRECHINA, J., “Maestro de Artés. Natividad”, *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia, 2005, p.148-151. La influencia de algunas propuestas de los Osona en la figura del Maestro de Xàtiva se puede advertir en obras como la Anunciación del retablo de la Virgen que se custodia en el MNAC, ver RUIZ I QUESADA, F., “Anunciación”. *El Hogar de los Borja, Xàtiva*, 2000, p. 298-302 (catálogo de exposición).