

## INTRODUCCIÓ

Recentment establerta la meua probable existència de dos mestres pintors diferents, pare i fill, amb idèntic nom, «Rodrigo de Osona» (o Rodericus si el document és en llatí), hem arribat a plantejar quatre punts bàsics sobre aquest importants autors de la pintura valenciana dels inicis del Renaixement:

1. El «Mestre Rodericus d'Osona pictor Valentis civitas» que ja apareix documentat a València el 1463 és l'Osona el Vell del retaule Albarrací a València contractat el 1476-1476.

2. Aquest té un fill pintor, com ho demostra la signada «Epifania» del Victoria and Albert Museum de Londres.

3. Llurs respectius estils pictòrics presenten afinitats i variacions, les quals, sense que siguin inconciliables, poden arribar a diferenciar-se.

4. Si el grup d'obres que concorda amb la signada Epifania de Londres, efectivament pertany a una cronologia que podria oscil·lar perfectament entre 1502/1503 i 1515, i durant aquest període només es parla d'un Roderic d'Osona, aquest és molt probable que siga (mentre no apareguen documents que demostrin el contrari) Roderic d'Osona, el Vell. Si més no, i heus ací el perquè d'aquest article, obres com les que s'exposen al Museu de Belles Arts de Castelló reforcen bastant el nostre plantejament.

Parant, doncs, de la segura catàleg d'un pintor que v'osoro seguir anomenant Roderic d'Osona el Jove, esbossarem a continuació una radiografia sobre la seua personalitat artística, tot incloent, a la fi, un breu estudi sobre les tres taules que d'ell es conserven al Museu de Belles Arts de Castelló.

## XIMO COMPANYY I CLIMENT

*Roderic d'Osona el Jove i la seua obra al museu de Castelló*

1. Sobre les raons detallades d'aquesta qüestió, vegeu el meu article referenciat a la important pintura osonesa, rametam a la nostra *Teal D'Art* de Sant Lluís, el corrent *Hispanoflamic i els seus autors*, 1986. Sobre els Osona, vegeu també el meu article, *Los Osona*, *Revista de Historia del Arte*, 1986, pp. 453-454.

«ESTUDIS CASTELLONENCs»  
N.º 3, 1986, pp. 485-504

## INTRODUCCIÓ

Recentment establerta la més que probable existència de dos mestres pintors diferents, pare i fill, amb idèntic nom, «Rodrigo de Osona» (o Rodericus si el document és en llatí), hem arribat a plantejar quatre punts bàsics sobre aquests importants autors de la pintura valenciana dels inicis del Renaixement:

1. El «Mestre Rodericus d'Osona pictor Valentie civis» que ja apareix documentat a València el 1463 és l'Osona el Vell del retaule Albarrací a València contractat el 1476.
2. Aquest té un fill pintor, com ho demostra la signada «Epifania» del Victoria and Albert Museum de Londres.
3. Llurs respectius estils pictòrics presenten afinitats i variacions, les quals, sense que siguin inconciliables, poden arribar a diferenciar-se.
4. Si el grup d'obres que concorda amb la signada Epifania de Londres, efectivament pertany a una cronologia que podria oscil·lar perfectament entre 1502/1505 i 1515, i durant aquest període només es parla d'un Roderic d'Osona, aquest és molt probable que siga (mentre no apareguen documents que demostren el contrari) Roderic d'Osona, el Vell. Si més no, i heus ací el perquè d'aquest article, obres com les que s'exposen al Museu de Belles Arts de Castelló reforcen bastant el nostre plantejament<sup>1</sup>.

Partint, doncs, de la segura existència d'un pintor que s'escau seguir anomenant Roderic d'Osona el Jove, esbossarem a continuació una radiografia sobre la seua personalitat artística, tot incloent, a la fi, un breu estudi sobre les tres taules que d'ell es conserven al Museu de Belles Arts de Castelló.

1. Sobre les raons detallades d'aquests quatre punts, com de tot el que fa referència a la important pintura osonesca, remetem a la nostra Tesi Doctoral: *La pintura valenciana de Jacomart a Pau de Sant Leocadi: el corrent Hispanoflamenc i els inicis del Renaixement*, Universitat de Barcelona (3 vols.), 1986. Sobre els Osona ens ocupem en el vol. II, pàgs. 451-649.

## LA PERSONALITAT ARTÍSTICA DE RODERIC D'OSONA, EL JOVE. (País Valencià cap 1465-70 — després 1513).

L'any 1933 Tormo ja va marcar, amb força lucidesa, les òbvies diferències entre Osona el Vell i Osona el Jove. Del primer palpa «melena de león, personalidad prócer, si no genial»<sup>2</sup>, mentre que al segon el considera «artista-amable, de remanso, de clarificació de una manera (...), de una sola manera (...) repitiéndola con cuidado, con cierto gusto personal (...), como contento con ella; sin inquietud de cambio y de evolución; probablemente halagado de su público; popular y con muchos encargos; y con encargos hechos con el deseo en los comitentes de que se igualara lo más posible la obra a hacer con las otras hechas ya gozadas de las gentes»<sup>3</sup>.

Avui, més de mig segle després de la publicació d'aquest text, continuem pensant que es tracta d'una encertada visió —almenys a un nivel social— sobre la pintura d'Osona el Jove.

Convindrà, tanmateix, que la perfilem una mica més pel que fa als seus estilemes formals, i que delimiten les seues fonts d'inspiració. Ens adonarem, per exemple, que no fou tan feudatari del seu pare com comunament s'ha pensat, sinó que tots dos, pare i fill, varen influenciar-se i emular-se mútuament, i de forma prou continuada. Això no obstant, cal deixar constància que la pinzellada més agosarada, la més punyent i creadora, fou sempre la d'Osona el Vell.

Molt probablement Osona el Jove va formar-se en el taller del seu pare entre 1480-1490. Unes dates en les quals aquella vibrant i imparangonable «manera» del retaule de la Crucifixió (1476) ja ha anat diluint-se progressivament fins arribar a obres més «comprensibles» per al públic valencià d'aleshores. Si més no, la molt probable participació d'Osona el Vell en el «Sant Miquel pesant les ànimes», (Museu Catedralici Diocesà de València en la «Missa de Sant Règul» (Museu Catedralici Diocesà de València; obra desapareguda) o en les ales del tríptic de la catedral italiana d'Acqui-Terme, reforcen la nostra teoria. Màxim, a més, quan les formes menys crispades dels Pagano i Leocadi ja anaven endinsant-se de forma progressiva en la sensibilitat valenciana de l'època.

A poc a poc, doncs, i tal i com ja s'ha anat indicant en les fulles precedents, la pinzellada d'Osona el Vell sofreix una òbvia metamorfosi interna, que l'acosta a les formes que avui entenem com més típiques de l'Osona Jove. Així s'explica, per exemple, la teoria de tants autors (Camón sobretot)<sup>4</sup> que han preferit pensar en un sol Osona amb una única metamorfosi interna. Es a dir, és des de dintre, des de la pròpia evolució d'Osona el Vell, que neixen, paulatinament, les formes que posteriorment consolidarà el seu fill<sup>5</sup>.

Ja tenim, doncs, que la primera cosa que convindria deixar en clar és que entre Osona el Vell i Osona el Jove no es produeix un canvi estilístic brusc i tallant, sinó que ja

2. TORMO, E.: *Rodrigo de Osona, padre e hijo, y su escuela*, «Archivo Español de Arte y Arqueología», 1933, pàg. 155.

3. *Ibid.*, els subratllats són nostres.

4. CAMÓN AZNAR, J.: *La pintura de Rodrigo de Osona*, «Goya», núm. 96, 1970, pàg. 336.

5. Insistim, però, que Osona el Jove no fou únicament un serf bo i fidel del seu pare, sinó que també va aportar quelcom d'original.

## RODERIC D'OSONA EL JOVE I LA SEUA OBRA AL MUSEU DE CASTELLÓ

des de l'obrador del primer, i sempre de forma paulatina, va anar configurant-se una certa evolució formal que el va acostar als estilemes més característics del seu fill.

En la pintura d'Osona el Jove es produeix una paradoxal —i al mateix temps comprensible— ambivalència. D'una banda s'enfila sense retops vers una progressiva adjectivació del repertori formal clàssic (especialment en els elements arquitectònics i en els decoratius dels fons); d'una altra, s'insereix en el marcat corrent tradicional que envaeix la major part dels obradors hispans de l'època. En una paraula, que la pintura d'Osona el Jove, coherent amb el seu temps, va ser capaç d'integrar —quelcom— de la carcassa externa del Renaixement italià, però mai no d'assumir la plena dimensió de la teoria i del concepte renaixentistes.

Osona el Jove és un bon pintor d'ofici, i a un nivell tècnic no està gens mancat de recursos. Podríem dir fins i tot que en algunes taules supera al seu pare en precisió i correcció dibuixística, bé que la seua pinzellada no posseeix, ni de bon tros, la vivacitat i la saviesa del seu progenitor. Al capdavant, sembla com si les seues ambicions redundessin únicament en la repetició popular del codi establert.

Anem, però, per parts, i aturem-nos ara davant la seua forma d'organitzar l'espai pictòric. Si ens fixem per exemple, en els plafons del retaule dedicat a Sant Dionís (dos d'ells encara es conserven al Museu Catedralici Diocesà de València), de seguit ens adonarem que en Osona el Jove existeix una certa preocupació per la representació racional de l'espai. Influenciat, sens dubte, pels italians Pagano i Sant Leocadi, també sembla que s'interessa pels problemes de la perspectiva, bé que no sempre els resol amb lucidesa.

Això ho trobem, per exemple, en la taula de «Sant Dionís escrivint per inspiració de Sant Pau», on s'observa perfectament la seua incapacitat per representar —racionalment— l'arc de la finestra de la dreta. En aquesta obra, si ens aturem a contemplar-la amb deteniment, encara veiem el ratllat de les nombroses proves que l'autor va fer, abans de decantar-se per la al capdavant incorrecta forma que hi troben avui<sup>6</sup>. I així podríem anar obra per obra, observant, en totes, una certa voluntat per representar l'espai de forma racional, alhora que també, com s'ha dit, hi trobaríem les deficiències més elementals al respecte, en segons quins detalls.

Si ens adonem, totes aquestes ambivalències ens demostren que —molt probablement— Osona el Jove mai no va eixir del País Valencià, i que el repertori italianitzant emprat en les seues obres és marcadament ornamental i additiu. El concepte del Renaixement, insistim, encara no l'ha assumit, perquè ni és nat en aquesta atmosfera, ni, al capdavant, mai no fou capaç d'integrar-s'hi plenament.

És cert que Osona el Jove es delecta en la representació d'arcs, capitells i motlures classicitzants, de figuretes d'escultura exempta provinents de la mitologia greco-romana, de relleus de claríssima ascendència clàssica que apareixen cafits de «putti», garlandes, corns de l'abundància, copes gallonades i d'altres elements del codi renaixentista. És cert,

6. Observació que, dissortadament, només pot fer-se mitjançant les reproduccions fotogràfiques. Aquesta obra, com saben, va desaparèixer el 1936.

deiem, que en moltes taules d'Osona el Jove apareix una certa voluntat de representar la gradació racional de l'espai, la seua profunditat, l'esvaiment lògic dels seus volums; àdhuc s'interessa —i prou— per la correcció anatòmica de les figures que representa, per l'assoliment d'una certa desimboltura en les seues expressions, en les poses i articulacions de les mans, en la correcta forma de dibuixar les diferents faccions fisonòmiques.

És cert, i tornem al mateix, que Osona el Jove, a més del gran bagatge classicitzant que hereta del seu pare (recordem els relles del retaule de la Crucifixió) ha viscut —gairebé braç a braç— al costat de Francesco Pagano, del encara anònim<sup>7</sup> Mestre Riquart i, sobretot, de l'influent Pau de Sant Leocadi.

I tot això, quin dubte hi ha, havia de produir-li aquesta mena de delectació pel novedós repertori del Renaixement. Se'ns acut pensar, per exemple, la quantitat de vegades que Osona el Jove (com tants altres pintors de l'època) es passejaria per davant dels «moderníssims» frescs que Pagano i Leocadi havien pintat en l'altar major de la Catedral de València. com no havia de produir-li impacte aquest imponent esclat de quatrecentisme napolitano-ferrares?, com sostreure's a aquesta novedosa influència, si ja de petit havia crescut en un taller cafit d'italianismes?.

Certament, no hi ha dubte que Osona el Jove, almenys externament, va conèixer, i d'una manera molt privilegiada, les formes del quatre-cents italià. Tanmateix, i com ja s'ha dit en el seu moment, per què no va decantar-se plenament per aquest nou estil?, per què tantes barreges amb els fons daurats, amb els brocats, amb tantes figures encartonades i amb tants altres aspectes tradicionals? Per què, a la fi, la gran recessió tradicional en la seua darrera etapa? Per què, i acabem amb els interrogants, unes taules com les del Museu de Castelló a les que ens referirem en aquest article?

Sense cap mena de dubte, perquè Osona el Jove, vulgues que no vulgues, és nat a València, i com a tal valencià ha crescut i s'ha format sota unes condicions socials molt específiques. Unes condicions, però, que s'allunyen, i bastant, de les existents a la península itàlica. En efecte, i només en el pur pla pictòric, Osona el Jove és cert que s'ha format dintre del modern taller del seu pare, o que ha vist l'obra de Pagano i Sant Leocadi, tanmateix, era realment aquest tipus de pintura el que més imperava en el País Valencià d'aleshores?.

Al respecte, fóra bo que recordéssim —només a títol d'exemple—, que el 1482 Reixac encara contractava retaules (Dènia i Sant Jeroni de Cotalba), i que àdhuc el 1484 signava èpoques i apareixia (al costat de Pere Cabanes) com a representant (o mena de líder) dels pintors de retaules, cortiners i il·luminadors de l'època<sup>8</sup>. Si a això afegim la punyent reacció gotitzant que observem en el cercle del Mestre de Perea, aviat ens adonarem que no tots els comitents de la València d'aleshores estaven pel nou codi del Renaixement.

7. Bé que és molt probable que pugui identificar-se amb Riccardo Quartararo.

8. Arxiu Protocols de València, Protoc. Joan Monfort; publicat per SANCHIS SIVERA, J.: *Pintores Medievales en Valencia*, València, 1930, pàgs. 207-208.

## RODERIC D'OSONA EL JOVE I LA SEUA OBRA AL MUSEU DE CASTELLÓ

Amb els arguments anteriorment plantejats, no sols trobem una resposta al dualisme o ambivalència pictòrica d'Osona el Jove, sinó que posem les primeres bases perquè puguem comprendre de debò, el «gran dualisme» que caracteritza la pintura valenciana allà pels volts de 1470 i fins els de 1510. És a dir, al llarg d'aquests quaranta anys, València viu un inqüestionable procés de convulsió i canvis pictòrics a més de socials i, com sol succeir en tots aquests períodes, coexisteixen, braç a braç, els corrents més tradicionals amb altres de més avantguardistes. I Osona el Jove, com ja s'ha dit, és gairebé al bell mig d'aquesta dicotomia, tot reflectint-ho amb inqüestionable nitidesa, la seua fecunda producció pictòrica.

Tot amb tot, fóra bo que destaquéssim, que també en aquesta època (com en qualsevol altra) cadascun dels pintors valencians (com els de qualsevol altre país), prenia partit en una determinada opció pictòrica; uns es decanten per les formes «velles», d'altres per les «novelles». A València, el Mestre de Perea sembla que va continuar prou aferrat a les formes tradicionals (vegeu només el retaule de «l'Adoració dels Reis» del Museu de B. Arts de València), mentre que Osona el Jove, just és reconèixer-ho, va apostar més d'una vegada, especialment al començament de la seua producció, pel nou codi visual del Renaixement. Va saber incorporar diversos italianismes nòrdics del seu pare, va fer-se indubtable ressó de les noves fórmules dels Pagano-Leocadi, però, a més a més, i ja és hora de reconèixer-ho, va saber remodelar totes aquestes influències —i d'altres de més tradicionals—, tot establint, a la fi, un nou codi bastant personal i de gran influència per a la pintura valenciana de l'època.

...

Vet ací, al capdavant, els estira i arronsa d'aquest important pintor. Osona, de marca des preferències tradicionals, va estandaritzar un tipus de pintura molt «agradable» (i força personal) per als comitents i públic de l'època, arribant fins i tot a connectar —almenys en algunes determinades figures<sup>9</sup>— amb el popular codi que posteriorment consolidarien els Macip.

Tanmateix, i sense emfatitzar l'anterior relació (prou puntual al capdavant), hem d'insistir que Osona va crear un tipus de fisonomia molt característic i popular. Figures amb rostres de pinzellada molt dolça i formes ovalades, amb expressions de mirada tendra i sense les crispacions del seu pare, però que va captivar una gran porció del públic valencià d'aleshores.

Convindria dir, finalment, que al darrere d'Osona el Jove existeix una gran quantitat de col·laboradors i de seguidors. En efecte, no tota la immensa obra que flaira l'alé osonesc pertany a la seua concreta pinzellada, aspecte aquest que ha motivat tantes i tan variades confusions sobre la seua caracterització estilística. És a dir, tot allò proposat al llarg de les planes precedents podria ser molt susceptible de trontollament, segons a quines determinades obres ho vulguéssim aplicar.

9. Pensem, sobre tot, en el curiós rostre del Sant Jaume que apareix al costat de Sant Tomàs, en una de les desaparegudes taules de la possible predel·la del retaule de Sant Dionís (Museu Catedralici Diocesà de València; vegeu la seua il·lustració en les làmines XXXII i XXXIII de TORMO, op. cit.).

La nostra teoria és que Osona el Jove s'inicia al costat del seu pare en el citat retaule de «Sant Dionís l'Areopagita» (documentat entre 1496-1498, i amb majoritària intervenció del fill sobre el pare), continua amb les obres conservades al Museu del Prado («El Naixement», «L'Epifania» i les sis taules de la Col·lecció Casas Rojas, on encara es veu la forta connexió amb el seu pare) i amb el retaule de «La Verge de la Llet» a Jesús, Eivissa (d.1498), tot consolidant el seu estil més genuí en la signada «Epifania» del Victoria and Albert Museum de Londres (c.1505). Després se succeeixen tot un seguit d'obres on allò més sobresortint és l'anquilosament, la repetició més o menys abúlica d'unes formes molt populars i, des del nostre punt de vista, el començament d'un inqüestionable recés medievalitzant.

Dintre d'aquest darrer procés, i sense que volguem magnificar-ho ni molt menys, s'inscriuen les obres del Museu de Castelló que estudiarem a continuació. Tres taules, però, molt interessants, perquè a més de mostrar-nos uns acurats trossos de pintura valenciana de començaments del segle XVI, esdevenen, molt probablement, les darreres obres que actualment es conserven de «lo fill del Mestre Rodrigo».

#### LES TRES TAULES D'OSONA EL JOVE CONSERVADES AL MUSEU DE BELLES ARTS DE CASTELLÓ

(Després de 1505? En realitat, si una part de la iconografia representada fa realment referència a Sant Bru, podria acceptar-se, com quasi segura, la data de la seua beatificació, el 1514. Els temes de les tres taules podrien ser «Sant Bru», «Escena de Sant Bru i Raymond Diocrès» i «Sant Benet atorgant la seua regla»; oli sobre taula, 193 × 88, 132 × 94 i 134 × 72 respectivament; procedents de la Cartoixa de Vall de Crist, van passar al Museu de Castelló el 12 d'octubre de 1849).

Si tinguéssim la plena seguretat que en dues d'aquestes tres taules es fa al·lusió al famós fundador de l'Orde de la Cartoixa, Sant Bru de Colònia, molt probablement seriem davant d'una data segura (o almenys molt aproximada) de la darrera activitat pictòrica de Roderic d'Osona el Jove. Es a dir, si les escenes referides a un sant cartoixà, efectivament fan al·lusió a Sant Bru (al·lusió certament probable), no ens hauria d'estranyar que aquestes s'haguessin pintat en la commemoració solemne de la seua beatificació el 1514, a instància del Papa Lleó X<sup>10</sup>. De no ser així, se'ns fa molt difícil triar un altre sant per a la iconografia representada. Cert, però, que la de Sant Bru no queda suficientment clara, tanmateix, ¿quin altre sant cartoixà prodria haver-se representat pels volts de 1514? Sant Huc de Grenoble, per exemple, que podria ser un altre candidat en la iconografia valenciana de l'època. (Recordem que ja surt en el retaule del Sant Sopar de Sogorb, obra de Jacomart, i precisament procedent també de la cartoixa de Vall de Crist) sol aparèixer amb la capa pluvial de bisbe, i en cap moment no tenim notícies que hagués intervingut en una escena del tipus que trobem en Sant Bru i el parisenc Raymond Diocrès. En canvi, i aquí podria estar la clau de tota aquesta controvèrsia, el que fou prior i cronista del monestir de

10. Vegeu POOST, CH. R.: *A History of Spanish Painting*, Harvard University Press, vol. VI, I, 1935, pàg. 214, i RÉAU, L.: *Iconographie de l'Art Chrétien*, París, 1959, vol. III, 1, pàg. 249.

## RODERIC D'OSONA EL JOVE I LA SEUA OBRA AL MUSEU DE CASTELLÓ

Vall de Crist Joaquim Alfaura, parla, en la seua obra sobre Sant Bru<sup>11</sup>, «de unas pinturas antiquísimas»<sup>12</sup> relacionades amb la història de Raymons Diocrès ¿Podria ser que alguna d'aquestes fos la representada —amb no pocs anacronismes—<sup>13</sup> en el Museu de Castelló?

Insistim que tot penja de suposicions i plantejaments prou fràgils, i que, dissortadament, a hores d'ara res no podem afirmar amb plena seguretat. És difícil per exemple d'admetre un sant Bru mitrat; usualment no sol representar-se amb la mitra abacial que li pertany (bé que això podria oberir a l'eufòria amb què se celebraria la beatificació del tan estimat abat cartoixà), i no, en canvi, amb els elements més típics de la seua iconografia tradicional (estrelles al pit, calavera, creu, o mitra de bisbe als peus a la qual va renunciar). Tanmateix, no hauriem d'oblidar que si realment aquestes taules són de 1514, molt probablement som davant de la representació més primerenca del famós cartoixà a la Península (recordem que a Alemanya i a França tot just se'n conserva alguna de finals del segle XV, i representat només com a monjo cartoixà). Vol dir això, que si realment s'encetava (per dir-ho d'alguna manera) la iconografia de Sant Bru al país, i les primeres edicions de la seua vida comencen el 1524 (la de Bade a París, per exemple, segons l'Enciclopèdia Universal Espasa, vol. IX, p. 1109), no ens hauria d'estranyar tant que haguessin emfatitzat alguns elements que en la iconografia posterior serien més secundaris (o gairebé inexistents, com és el cas de la mitra abacial), o que haguessin tergiversat (recordem els anacronismes al·ludits anteriorment) la imprecisa història de Sant Bru i el tal Raymond Diocrès, qui podria ser canonge (según Réau), professor de la Universitat de París (segons l'Espasa), «hombre bueno» (segons Saralegui), un simple home malalt (segons Tormo), o un erudit parisenc (segons Post). Una història, a més, que forma part d'una antiga llegenda<sup>14</sup> amb gairebé tantes versions com escriptors se n'han ocupat<sup>15</sup>.

11. ALFAURA, J.: *Vida del Patriarca San Bruno y principio de su religión*, València, 1671, i Salamanca, 1791.

12. *Ibid.*, edició de 1791, pàg. 35.

13. POST, amb raó, ens recorda que aquests anacronismes són ben freqüents en diverses taules hispanes dels segles XV-XVI. El fervor desmesurat, la manca de bons coneixements i la gran quantitat de versions sobre les llegendes de l'època podrien justificar-ne alguns. Vegeu POST, VI, I, 1935, pàg. 214. Diguem, però, que a l'Ajuntament de València es conserva un llenç del segle XVI amb el coincident tema de «La Resurrecció de Diocrès en presència de Sant Bru»; vegeu CATALÁ, M. A.: *Colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia*, València, 1981, pàg. 121, núm. 69.

14. Sembla ser que la veritable conversió de Sant Bru es va produir al veure que en el moment del funeral del tal Raymond aquest va incorporar-se (tres vegades segons algunes versions) per afirmar que havia estat condemnat per Déu. Naturalment, una escena com aquesta s'hauria produït en l'interior d'una església i no a l'aire lliure com en la taula de Castelló. Tanmateix, POST (op. cit., pàg. 214) esmenta que existeix una versió en què tot succeeix en el trajecte de l'església a la tomba, versió que concordaria bastant amb la taula de Castelló. Quant al fet que Sant Bru ja apareix d'Abat i no com simple capellà, és evident que obeeix a l'anacronisme esmentat o a la comprensible tergiversació de les fonts escrites.

15. Recordem, a més, que els actuals biògrafs de Sant Bru consideren la història de Raymond Diocrès com un fet merament legendari i no verídic; vegeu CATALÁ, op. cit. 1981, pàg. 121.



En resum, que tot i reconèixer l'enorme incertitud sobre la iconografia d'aquestes dues taules, no veiem tan difícil —ni inversemblant—, que realment fessin al·lusió a la vida de Sant Bru.

I pel que fa a la que podríem considerar insòlita escena amb monjos benedictins (o simplement «negres» segons els més escèptics), només caldria recordar que l'orde de Sant Bru, al capdavant, no és més que una respectuosa —i austera— reforma de la regla de Sant Benet. Gens ni mica d'estrany, doncs, que en un gran retaule dedicat a la vida del fundador dels cartoixans, aparegués una comprensible al·lusió al gran pare de les comunitats religioses de l'Occident medieval.

Al marge, però, de totes aquestes qüestions sobre la indemostrable iconografia de les tres taules de Castelló, hi ha una cosa prou clara en el conjunt de les seues característiques formals. Això és, que conforme passa el temps l'obra d'Osona el Jove, tal com hem anat esmentant en els fulls precedents, esdevé més tradicional i un xic més endarrerida. En efecte, tot aquell esclat de formes renaixentistes que caracteritza l'Epifania de Londres ja s'ha diluït bastant, i per contra apareixen uns paisatges cada vegada més convencionals i simplistes, algunes figures més estereotipades i de fisonomia eixuta, i una arquitectura medievalitzant amb greus defectes de representació com veiem en l'arc de la dreta de la taula de Sant Benet.

Només queda un cert ressó del món clàssic en el fragment del tron de Sant Benet, bé que fèrriament contrastat per la rajoleria gòtica del terra, per la volta i finestres medievals del fons, o per la traceria trebolada (gòtica) que apunta pel fons de la part dreta. I pel que fa a les figures, no cal dir que més enllà de la curiosa relació entre el monjo vell de la taula de Sant Benet i la dona agenollada en la Missa de Sant Règul a la Catedral de València, la major part d'elles insisteixen en els models més o menys seriatos de la pintura osonesca<sup>16</sup>. Naturalment, és molt possible que això obeís a la intervenció del taller, tal i como ho demostra la simplificada forma d'alguns plecs (vegeu la taula de Sant Bru i Raymond), la defectuosa mà dreta de la figura situada a la dreta de Sant Bru, i l'endurida pinzellada de tants rostres d'aquest mateix plafó.

Tres taules, doncs, amb alguns detalls que perfectament podrien pertànyer a una incipient fase de decrepitud (humana i artística) d'Osona el Jove, aspecte aquest que podria reforçar la versemblant cronologia que proposem al voltant de 1514-1515. No seria just, però, que homogeneitzéssim un to de mediocritat per al conjunt de les tres taules car, ben al contrari, hi ha alguns detalls en totes tres, que segueixen demostrant-nos que Osona el Jove és un excel·lent pintor. Un home d'ofici i amb inqüestionables recursos tècnics, però que, molt probablement, es troba en els últims i fatídics moments de la seua activitat artística.

A banda el vell esment de Ramón Huguet en l'almanac de «Las Provincias»<sup>17</sup>,

16. Fariem una honrosa excepció —entre altres—, en la figura agenollada davant Sant Benet, de clares relacions, també, amb la de Sant Règul de la Catedral de València.

17. HUGUET, R.: *El Museo Provincial de Castellón*, Almanaque de «Las Provincias», València, 1914, pàgs. 201-204.

## RODERIC D'OSONA EL JOVE I LA SEUA OBRA AL MUSEU DE CASTELLÓ

d'aquestes taules en parlen Tormo<sup>18</sup>, qui sempre les atribueix a Osona el Jove, Saralegui<sup>19</sup> que també coincideix amb el parer de Tormo, Post<sup>20</sup> que defensa la cronologia de 1514, Camón<sup>21</sup> amb una visió que no podem compartir i, entre altres de posteriors, Díaz Manteca<sup>22</sup> en la seua guia del museu castellonenc.

18. TORMO, E.: *Visitando nuestras colecciones. El Museo Provincial de Castellón*, B. S. E. E., 1916, pàgs. 247-352; i op. cit., A. E. A. i A., 1933, pàgs. 162-163 i 198-199.

19. SARALEGUI, *Miscelánea de tablas valencianas. El retablo de Pego*, «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», 1932, pàgs. 302 i ss., on proporciona dates interessants sobre els orígens d'aquestes tres taules, i en *Comentario sobre algunos pintores y pinturas de Valencia*, «Archivo Español de Arte», 1953, pàg. 243 on relaciona aquestes obres amb el «Sant Bernat rebent el nèctar diví de la Verge», antigament en la col·lecció de D. Julio Iranzo a Altura (amb un detall il·lustrat en la làmina II del treball de Saralegui).

20. POST, VI, I, 1935, pàgs. 213 i ss., fig. 80.

21. CAMÓN, J.: *La pintura española del S. XVI*, Madrid, 1970, pàg. 39, i op. cit., «Goya», 1970, pàg. 340. L'autor parla —creiem que amb desmesura—, d'uns personatges «ya sin rigidez cuatrocentista, con un humanismo de más holgados y reposados movimientos».

22. DÍAZ MANTECA, E.: *Guía del Museo de Bellas Artes de Castelló*, Castelló, 1984, pàg. 129.



Fig. 1. — «Sant Bru» (?). Museu de Belles Arts de Castelló.  
Oli sobre taula, 1'93 x 0'88 m.

(Fotos: Pascual Mercè)



Fig. 2. — *Detall de la figura anterior*



Fig. 3. — «Sant Bru i Raymond Diocrès» (?). 1514?  
Museu de Belles Arts de Castelló.  
Oli sobre taula, 1'32 x 0'94 m.



Fig. 4. — *Detall de la figura anterior*

*Fig. 6. — «Saint Eusebe assignant sa seua reglia» 1514.  
Museu de Belles Arts de Castelló.  
Oil sobre taula, 178 x 872 cm.*



Fig. 5. — *Detall figura 3*

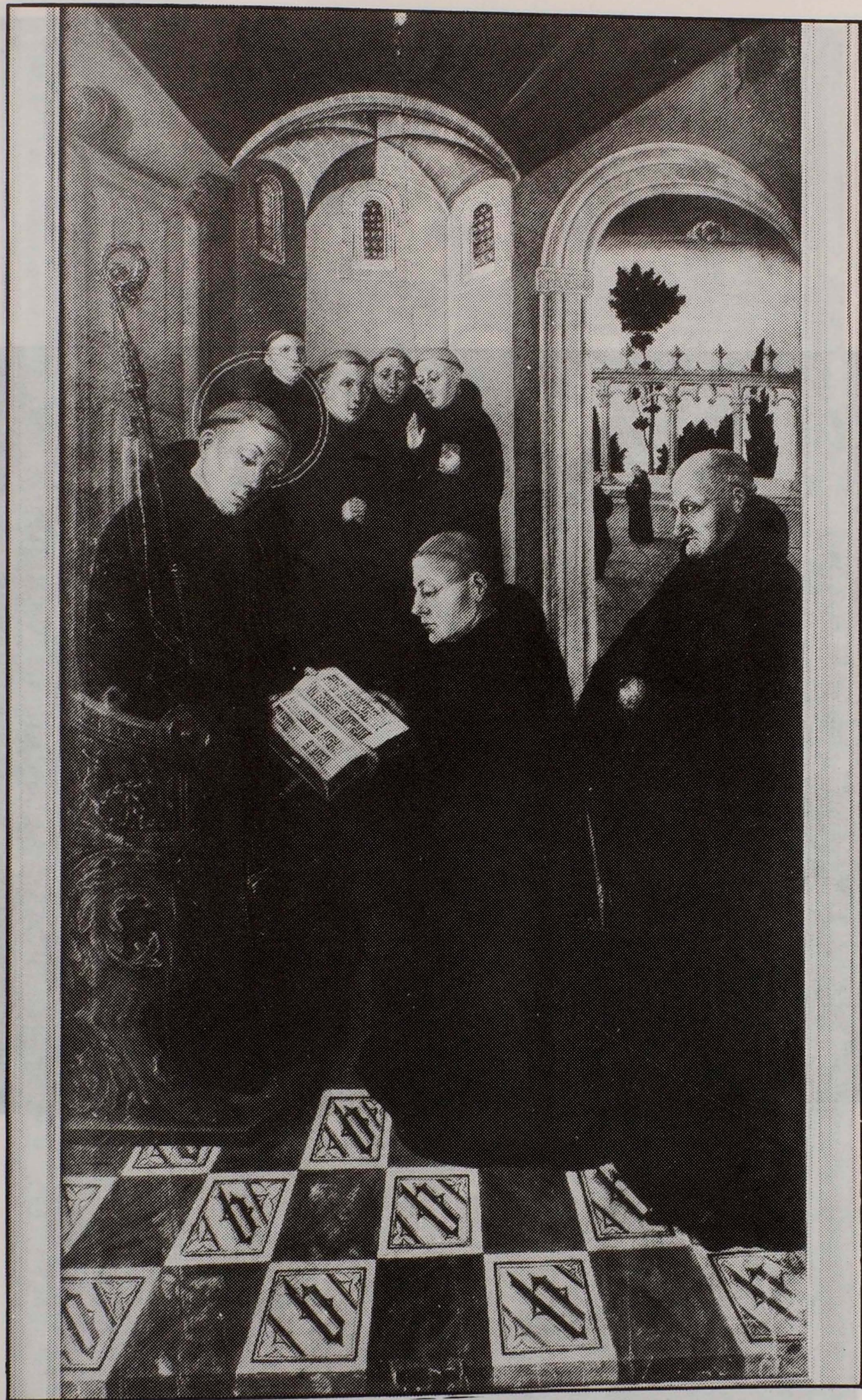


Fig. 6. — «Sant Benet atorgant la seua regla» 1514?  
Museu de Belles Arts de Castelló.  
Oli sobre taula, 1'34 x 0'72 m.





Fig. 7. — *Detall figura anterior*

Fig. 8. — «Saint Bosch devant le sein royal» 1514?  
Musée de Belle-Église de Castelló.  
Oil sobre taula, 1,34 x 0,73 m.



Fig. 8. — *Detall figura núm. 6* p. 505-520