

CONTROVERSIAS LINGÜÍSTICAS E HISTORIOGRAFICAS EN TORNO AL TRIPTICO DE ACQUI TERME

XIMO COMPANYY
Universidad de Lleida

INTRODUCCION

El "Tríptico de la Virgen de Montserrat" que se conserva en la catedral de Acqui Terme (Alessandria), obra del cordobés Bartolomé Bermejo y los valencianos Osona (Rodrigo, el padre. y Francisco, el hijo), es una de las obras más importantes de la pintura española del último tercio del siglo XV.

Fue ejecutada en Valencia hacia 1485, y en ella se exhiben dos conceptos pictóricos importantes en cuanto a calidad plástica y artística, si bien sensiblemente diferentes en lo que se refiere a su filiación formal, tipológica y estilística. Ambos conceptos se inscriben en el trasfondo hispanoflamenco que por aquellos años imperaba en la mayor parte de la península, pero a su vez, en las alas del tríptico (especialmente en sus caras abiertas) se observa un obvio conocimiento del repertorio decorativo clásico (o filoclásico al menos) y, en cierto modo, una decidida voluntad de adherirse a las formas y al concepto plástico-espacial del Renacimiento italiano. De todo ello, y de los motivos que pueden justificar dichos planteamientos, trataremos de dar razones en este trabajo.

Otro aspecto importante que circunda el citado tríptico de Acqui Terme hace referencia al extenso e ininterrumpido debate historiográfico que se ha producido en torno suyo. Desde que Pellati diera su primera noticia en 1907¹, hasta hoy, las opiniones en torno a su autoría, mecenazgo, cronología y lugar de realización han variado sustancialmente; a menudo han sido divergentes, cuando no marcadamente opuestas y antagónicas. Los nombres de Bermejo y los Osona han sido los más utilizados en la mayor parte de las opiniones escritas, pero no siempre ha existido un criterio unánime —a veces ni siquiera ecuánime— en cuanto a las posibles partes concretas correspondientes a cada pintor, en cuanto a fecha y lugar de realización y en cuanto a su posible comitente, tal vez español, tal vez italiano, tal vez laico, tal vez religioso. De todo ello, por supuesto, también trataremos de dar cumplida respuesta en este pequeño trabajo.

Finalmente hay que hacer referencia a la situación actual del citado "Tríptico de la Virgen Montserrat", obra que recientemente ha sufrido un largo y pormenorizado proceso de restauración en Italia, paralelo a su estudio y análisis formal, estilístico e iconográfico. Hemos tenido la oportunidad de seguir muy de cerca todo este proceso, y tam-

bién trataremos de darlo a conocer, lo más cumplidamente posible, en el presente trabajo.

Creo, en definitiva, que estamos ante una pieza capital de la pintura española del siglo XV, y que sin duda puede ayudarnos a conocer y precisar mejor cual fue el particular proceso de asimilación y adecuación del Renacimiento pictórico en España.

ORIGEN Y CRONOLOGIA DEL TRIPTICO

Aunque Eric Young llegó a proponer la existencia y permanencia de nuestro tríptico en España hacia 1809 ², un cumplido estudio documental de Gianni Reborá ha certificado que a pesar de realizarse en Valencia hacia 1485, inmediatamente después pasó a la catedral de Acqui Terme, donde existe documentada una capilla de "Santa María de Monteserato" ³. Se desconoce por ahora el contrato y la fecha exacta de su ejecución, pero se sabe, con toda certeza, que la obra fue encargada en Valencia por el comerciante de Acqui, Francesco della Chiesa, quien en repetidas ocasiones aparece vinculado —y documentado— a la capital del Turia, donde sin duda contactó con Bartolomé Bermejo ⁴.

¿Por qué, sin embargo, una cronología en torno a 1485? En principio porque el 7 de octubre de 1486 Bermejo ya aparece documentado en Barcelona. Por tanto debió pintarse antes. Por otro lado sabemos que Bermejo no pudo acabar el tríptico ⁵, y que la intervención de los Osona es inconfundible. A su vez, parece clara la participación de Osona el Joven (Francisco de Osona, Valencia, h. 1465-h. 1514), y ésta difícilmente podríamos justificarla antes de 1482, cuando apenas contaría unos 16 años. Si a ello añadimos que Bermejo estuvo trabajando en Aragón hasta 1481 aproximadamente, es evidente que la ejecución del tríptico de Acqui debió realizarse entre 1481 y 1486. Finalmente, como quiera que Bermejo dejó la obra inacabada por su traslado a Barcelona en 1486, parece bastante lógico pensar que ésta se inició poco antes, quizá entre 1485-1486, fecha en que, por otro lado, se hace muy factible la presencia de Francisco de Osona, junto a la de su padre Rodrigo ⁶.

FICHA TECNICA E ICONOGRAFIA

El tríptico de la catedral de Acqui Terme está dedicado a la Virgen de Montserrat aunque en este caso no se trata de una "moreneta" como en Cataluña, sino de una "madonna" completamente blanca ⁷ que sitúa en un paisaje que también difiere de las peculiares rocas del famoso santuario catalán. Dicha iconografía aparece en la tabla central del tríptico (147 x 91 cm.), con la virgen y el Niño, el donante a los pies (el citado Francesco della Chiesa), una extraña iglesia de formas góticas y un soberbio paisaje con jinetes, figuras de a pie, pequeño poblado a la izquierda, naves con velas de viento, y nubes azuladas que se pierden por el fondo. En un primer término aparece un trozo de papel blanco con un dato importantísimo: la firma de Bermejo: BARTOLOME/MEUS RU/BEUS.

A ambos lados de esta impresionante Virgen de Montserrat aparecen dos alas de 147 x 40 cm. cada una de ellas, con diversas escenas representadas. Con las puertas cerradas se observa una "Anunciación" en grisalla, al óleo, con el Ángel en el ala

izquierda y la Virgen en la derecha. Conforman un sobrio conjunto de clara inspiración flamenca ⁸ y, a mi juicio —aunque después volveré sobre el tema—, se corresponden bastante con los estilemas de Rodrigo de Osona. Con las puertas abiertas aparecen el “Nacimiento de la Virgen” (arriba) y “San Francisco recibiendo los estigmas” (abajo), en el ala de la izquierda, y la “Purificación” (o “Presentación de Jesús en el templo”) (arriba) y “San Sebastián” (abajo), en el ala de la derecha. En todas estas escenas predomina la mano osonesca, aunque la delimitación exacta y concreta de su ejecución es mucho más compleja de lo que hasta ahora se ha venido diciendo. En cualquier caso lo que si resulta bastante evidente es que aquí aparecen algunos elementos de inconfundible filiación renacentista, como ocurre, por ejemplo, en la enorme venera que aparece al fondo de la Purificación.

DEBATE HISTORIOGRAFICO EN TORNO A SU AUTORIA

Conviene apuntar, en primer lugar, que han sido muy pocos los historiadores y críticos del arte que han visto in situ el tríptico de Acqui Terme. Muchos se ha pronunciado a través de fotografías, y no siempre de óptima calidad. Y ello, obviamente, conlleva dificultades.

En torno a la tabla central, presidida por la Virgen de Montserrat, ha habido pocas dudas. Excepto la confusión de Pellati en 1907 sobre si Bartolomeus (sic) era o no Bartolomé Bermejo, el resto de los diversos historiadores del arte que se han ocupado del tríptico han coincidido en la indiscutible atribución de la tabla central al famoso pintor cordobés. Es más, desde Bertaux ⁹ a Berg ¹⁰, pasando por Tormo ¹¹, Post ¹² y Camón ¹³, todo el mundo ha afirmado siempre que la citada tabla central es una de las expresiones más altas de la pintura hispana del siglo XV. Imponente la Virgen, espléndido el retrato del donante, soberbio el paisaje del fondo. Esto se ha puesto de manifiesto, especialmente, tras su cumplida restauración en Aramengo d’Asti, en 1986-1987 ¹⁴. Pienso que el marco de este Congreso de León es muy idóneo para dar a conocer esta incuestionable realidad.

De todas formas, el verdadero debate historiográfico en torno al tríptico de Acqui Terme se produce al opinar sobre la autoría de sus alas, abiertas y cerradas. Se han dicho y propuesto muchas cosas, pero insisto en que muchas de ellas se han pronunciado —a veces de forma vehemente— sin haber visto nunca la obra. Incomprensiblemente, por ejemplo, Tormo, en ninguno de sus dos escritos, ni siquiera apuntó el nombre de los Osona ¹⁵. Sin embargo, antes y después de él hubo varios especialistas que apuntaron con razón, la hoy indiscutible participación de los Osona ¹⁶. Con todo, la polémica continuó siendo ardua y larga, centrada fundamentalmente en dos aspectos: cual es —o hasta donde llega— la intervención de los Osona, y qué Osona de los dos, el padre o el hijo, realizó dicha intervención. Se han barajado muchas hipótesis y, en principio, en todas ellas traslucía la consideración de un mayor italianismo en algunas partes de las abiertas. En efecto, y aunque con ciertas torpezas formales, el tratamiento del espacio interior en las escenas del “Nacimiento de la Virgen” y de la “Purificación”, apunta, indefectiblemente, hacia Italia. La cronología que hemos propuesto refuerza muy bien esta posibilidad, pues es bien sabido que desde 1472 trabaja en Valencia el reggiano Paolo da San Leocadio, y que éste, influyente en la pintura de los Osona, realizó siempre sus obras en clave lumínica, espacial y volumétrica, de neta raíz renacentista, en concreto de filiación paduano-ferraresa.

Sin embargo, y volviendo a las cuestiones anteriores, durante años se mantuvo la siguiente pregunta: el conjunto de las alas ¿es una obra exclusiva y absoluta de los Osona?

Unos, la mayoría, apostaron por el sí¹⁷; otros por el no, o al menos manifestando sus dudas al respecto¹⁸. Afortunadamente, la historia de las discusiones y diversas posturas mantenidas sobre este particular se han zanjado prácticamente (al menos en muy buena parte), tras la minuciosa restauración a que fue sometido el tríptico entre 1986 y 1987, restauración que he seguido con sumo interés desde su inicio, gracias a la atenta amabilidad de todos los miembros del Laboratorio di Restauro Nicola, quienes me facilitaron todo tipo de datos y consultas, in situ, en el laboratorio matriz de Aramengo d'Asti. Quiero hacer constar también mi agradecimiento a Giacomo Rovera (uno de los autores del libro citado sobre el tríptico), con quien mantuve más de dos años de ininterrumpida y fecunda literatura epistolar. También la tuve, para mi fortuna, con la máxima especialista actual sobre la pintura de Bermejo, la profesora Judith Berg, de la Universidad de Texas, con quien he aprendido mucho sobre el mundo y la obra bermejiana.

El resumen al que hasta se ha podido llegar, aunque nunca será verificable en términos matemáticos ni absolutos, aboga por lo siguiente: el tríptico lo concibió Bermejo en su totalidad, a juzgar por las reflectografías efectuadas que han permitido ver el dibujo y composición subyacente. Sin embargo, Bermejo sólo acabó en su totalidad, la tabla central. En las laterales pudo intervenir en la figura de San Francisco y sobre todo en la de San Sebastián, aunque éstas y el resto de las escenas, incluidos sus fondos, parecen mayoritariamente acabadas por los Osona¹⁹. De hecho, tanto el concepto dibujístico, como sobre todo el pictórico de estas alas, difiere de la nitidez caligráfica de la tabla central, e incluso de su meticuloso paisaje. Los Osona son tal vez más pictóricos, de pincelada más blanda, con más sentido de textura. Recortan menos las figuras y usan una policromía más contenida, más severa.

Sin embargo, ¿Cuál de los dos Osona? La respuesta no es fácil, pero tras la exhumación y publicación de los últimos documentos osonescos²⁰, lo único que se puede asegurar es que ambos Osona, el padre y el hijo, trabajaron juntos. Llegaron incluso a contratar y cobrar cosas juntos, con lo que se nos hace muy difícil diferenciar, con absoluta seguridad, lo que le corresponde al padre (Rodrigo), y lo que le corresponde al hijo (Francisco). Hipótesis se pueden hacer muchas, pero hoy, en el estado actual de la documentación existente y de los análisis formales realizados por quien esto suscribe, parece prudente no hacer aseveraciones absolutas en uno u otro sentido. Me refiero, obviamente, a los juicios sobre obras que pueden soportar una cronología posterior a 1484-1485, como sucede con lo de Acqui, ya que éstas probablemente fueron contratadas –y ejecutadas– por los dos Osona. De todas formas, y por comparación con lo que sí sabemos fue realizado en solitario por Rodrigo de Osona (el retablo de la “Crucifixión” de la iglesia de San Nicolás, Valencia, 1476), podemos aventurar su intervención (al menos de forma mayoritaria) en la Anunciación de las puertas cerradas, en la cabeza de la Virgen de la Purificación y en buena parte de las figuras de San Francisco y San Sebastián, quizá iniciadas, como se ha dicho por Bermejo. El resto, probablemente, parece más acorde con lo suponemos obra mayoritaria, posterior, de Francisco de Osona.

En resumen, Bartolomé Bermejo, junto con Rodrigo y Francisco de Osona, realizaron una pieza fundamental de la pintura española del siglo XV, encargada por un italiano y conservada en la península vecina. Obra clave, de hacia 1485, que certifica el

buen momento de nuestros talleres y el tránsito que en éstos existió desde la formas hispanoflamencas hacia las más modernas del Renacimiento italiano.

NOTAS

1 PELLATI, F.: "Bartolomeus Rubeus e un trittico firmato della Catedrale di Acqui, *L'Arte*, 1907, págs. 401-408.

2 En la Colección Real de El Escorial. Véase YOUNG, E.: *Bartolomé Bermejo. The Great Hispano-Flemish Master*. Londres, 1975, pág. 128. Cfr. también el error al respecto de SAMPERE Y MIQUEL, S.: "Els Bermejo del Museu de Barcelona", *Il·lustració catalana*, 1974, pág. 313.

3 REBORA, G. (et alt.): *Bartolomé Bermejo e il trittico di Acqui*. Acqui Terme, 1987. Véase en concreto el epígrafe dedicado a "La committenza e l'arrivo ad Acqui del trittico de Bartolomé Bermejo, págs. 5-40.

4 *Ibidem*.

5 Desconocemos las razones exactas aunque planteo la hipótesis que parece más verosímil: Bermejo es un pintor nómada por excelencia. Dejó algunas obras inacabadas. Por tanto, al ser llamado desde Barcelona seguramente traspasó el trabajo del tríptico al taller más famoso de Valencia, en esos momentos: el de los Osona.

6 Cfr. los razonamientos que expongo en COMPANY, X.: *La pintura dels Osona: una cruïlla d'hispanismes flamenquismes i italianismes*. Lleida, 1991, vol. I, págs. 85-97.

7 Véase LAPLANA, J.: "La Montserrat de Acqui Terme", *La Vanguardia*, 27 de abril de 1988.

8 Cfr. por ejemplo las relaciones tipológicas y formales con la Anunciación del tríptico del Maestro de la Leyenda de Santa Lucía (The Institut of Arts, Mineapolis, procedente de una colección española); en FRIEDLÄNDER, M. J.: *Early Netherlandish Painting*. Leyden y Bruselas, 1971, vol VI, parte I, pág. 62 y plate 152, fig. 141. Véase también el vol. VI, parte II, págs. 123-124 y plate 260, fig. Add. 278.

9 BERTAUX, E.: en *Histoire de l'Art* (dirigida por A. MICHEL), vol. IV, 2. París, 1911, pág. 910.

10 BERG, J.: *Bartolomé Bermejo*, Tesis Doctoral inédita. Harvard University, 1969, págs. 84 y 258. "Bartolomé Bermejo and Valencia: A reevaluation", en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte* (Universidad de Granada 1973): Granada, 1976, págs. 304-308. *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*. Columbia, 1989, pág. 228.

11 TORMO, E.: *Bartolomé Bermejo, el más recio de los primitivos españoles*. Madrid, 1926, pág. 66.

12 POST, CH. R.: *A History of Spanish Painting*, Cambrigde (Massachussets), vol V, 1934, págs. 164-168, y vol VI, parte I, 1935, págs. 219-224.

13 CAMON, J.: *La pintura Medieval Española*, "Summa Artis", XXII. Madrid, 1966, págs. 497-498.

14 REBORA, G. ROVERA, G. BOCCHIOTTI, G.: *Bartolomé Bermejo e il Trittico de Acqui*, op. cit., 1987, págs. 137-157, parte que ha sido redactada por el Laboratorio di Restauro Nicola ("Análisi científica del restauro del trittico di Bartolomé Bermejo").

15 TORMO, op. cit., pág. 66; y “Rodrigo de Osona padre e hijo, y su escuela”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1932, págs. 101-147, y 1933, págs. 153-210. He dicho “incomprensiblemente” porque curiosamente en esos años Tormo era el único especialista a la vez en la pintura de Bermejo y en la de los Osona. Sorprende, por tanto, que no se hubiera pronunciado al respecto con más énfasis y precisión.

16 La primera mención al respecto fue de BERTAUX, op. cit., 1911.

17 A todos los títulos hasta ahora citados añado el de BOLOGNA, F.: *Napoli e le rotte mediterranee della pittura*. Nápoles, 1977, págs. 172-173.

18 YARZA, J.: *La Edad Media*, vol II de *Historia del Arte Hispánico*. Madrid, 1980, pág. 416. Pero sobre todo, las dudas y los matices han sido expuestos por quien ésto suscribe junto con Garín. Véase COMPANY, X. y GARIN LLOMBART, F. V.: “Valencia y la pintura flamenca”, en *Historia del Arte Valenciano*, vol II. Valencia, 1988, págs. 260-261; y de forma individualizada en COMPANY, X.: *La pintura dels Osona ...*, op. cit., págs. 85-97.

19 Sobre el San Sebastián remito, sobre todo, a una comparación con el Cristo o “Santa Faz” de la Capilla Real de Granada, en el reverso de una Epifanía, atribuida al taller (?) de Bermejo (YOUNG, op. cit., págs. 89, 136-137, y fig. 61).

20 Véase COMPANY, X.: *La pintura dels Osona*, op. cit., 1991, págs. 40-65.

