

La incidencia de las fuentes escritas en la iconografía del retablo de Santo Domingo de Silos, de Bartolomé Bermejo

Francesc Ruiz i Quesada

Historiador de l'art. fruiq@gmail.com

Resum

Pintado por Bartolomé Bermejo y Martín Bernat, el retablo de Santo Domingo de Silos presidió el altar mayor de la iglesia dedicada a este santo en la localidad de Daroca (Zaragoza). A partir de las fuentes escritas que nos informan de la vida y de los milagros del bienaventurado de Silos, el objeto de este estudio es el de correlacionar dichos textos con el programa iconográfico del conjunto pictórico darocense y el de plantear –desde un análisis que afecta a la estructura del conjunto, el estilo de Bermejo y la iconografía de la obra–, la posible vinculación de unas tablas dedicadas a Cristo Redentor, actualmente conservadas en el Museu Nacional d'Art de Catalunya y en el Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona, con la predela de dicho retablo.

Paraules clau: Bartolomé Bermejo / Santo Domingo de Silos / Daroca

Abstract

The impact of written sources on the iconography of the altarpiece of Santo Domingo de Silos by Bartolomé Bermejo

Painted by Bartolomé Bermejo and Martín Bernat, the altarpiece of Santo Domingo de Silos used to preside over the main altar of the church devoted to this saint in the town of Daroca (Zaragoza). Based on the written sources that report on the life and miracles of Saint Dominic of Silos, the purpose of this study is to correlate these texts with the iconographic programme of the painting in Daroca, and based on an analysis that affects the structure of the whole, Bermejo's style and the iconography of the world, to posit its possible link to panels depicting Christ the Redeemer currently held at the Museu Nacional d'Art de Catalunya and the Institut Amatller d'Art Hispànic in Barcelona, with the predella of this altarpiece.

Keywords: Bartolomé Bermejo / Santo Domingo de Silos / Daroca

Santo Domingo de Silos, hijo de Juan Manso y Toda, nació hacia el año 1000 en Cañas (La Rioja), villa que por aquel entonces pertenecía al reino de Navarra. Fue pastor de ovejas, sacerdote en Cañas, ermitaño en el monte del Camero Viejo (La Rioja) y monje benedictino en el monasterio de San Millán de la Cogolla. Su primera misión fue la de restaurar el monasterio de Cañas, tarea a la que dio cumplimiento en sólo dos años. Ya como prior del monasterio de San Millán se enfrentó a don García, rey de Navarra, debido a que este monarca quiso que se le diera el tesoro del cenobio, alegando que sus antepasados habían sido los que lo habían donado y por tanto le pertenecía. La negativa de santo Domingo ante las pretensiones de don García motivó su destierro al reino de Castilla dónde fue acogido en el año 1041 por el rey Fernando I, hermano de García, quién le encargó que se ocupase de la restauración del monasterio de San Sebastián de Silos. El abad Domingo Manso no sólo lo remontó sino que lo convirtió en uno de los principales centros espirituales de arte y cultura del reino de Castilla. El 20 de diciembre del año 1073, día de la muerte de santo Domingo, algunos monjes –entre los que se encontraba Grimaldo– pudieron observar el ascenso de su alma con una triple corona resplandeciente.

Los detalles de la vida y milagros de santo Domingo de Silos los conocemos gracias a la conservación de los textos de tres testimonios singulares. El primero, la *Vita Dominici Siliensi*, fue escrita por

Grimaldo, monje del monasterio de Silos de origen francés que fue discípulo de santo Domingo, a finales del siglo XI. Narrada en latín y en forma literaria de prosa, la obra se subdivide en tres libros que se corresponden con la vida del santo, el primero, y los otros dos con los milagros realizados después de su muerte. La segunda de las fuentes, escrita a mediados del siglo XIII y basada en parte en los textos de Grimaldo, es la *Vida de Santo Domingo de Silos* del poeta Gonzalo de Berceo que asimismo fue sacerdote secular de la diócesis de Calahorra y La Calzada.¹ Escrita en romance y en forma de verso, consta de 777 cuartetas que también se subdividen en tres libros. En el primero narra la vida del santo desde su infancia hasta su estancia como prior en el monasterio de san Millán, dónde alcanza dotes proféticas y visionarias; en el segundo los milagros que lleva a cabo a lo largo de su vida, su muerte, su recepción en el cielo y su entierro en Silos y en el último los milagros que realiza después de su muerte. La tercera de las fuentes nos viene dada a través de los *Miraculos romançados*, obra compuesta probablemente en el monasterio de Santo Domingo de Silos bajo la dirección del monje Pere Marín hacia el año 1285. En esta ocasión, la obra no se centra en la vida de santo Domingo de Silos sino que sus 91 relatos nos informan de los milagros póstumos del bienaventurado silense, la mayoría de los cuales lo consagran como redentor de cautivos.² En opinión de María Jesús Lacarra los escritos de Berceo y Pero Marín responden a la firme voluntad de querer actualizar la narración de Grimaldo, resaltando en particular la particular capacidad sobrenatural del santo en la liberación de cautivos, la cual es la que ha motivado que Santo Domingo de Silos sea conocido con el sobrenombre de “redentor de cautivos”.³

Destacamos los escritos de Grimaldo, Gonzalo de Berceo y Pero Marín porque suponen fuentes escritas de excepcional valor en el conocimiento de la vida y milagros del santo abad y, en consecuencia, en la comprensión de la narrativa hagiográfica del retablo de la parroquial de Daroca que ahora pasamos a comentar.

El retablo de Santo Domingo de Silos de la iglesia parroquial homónima de la localidad de Daroca (Zaragoza) fue encargado al pintor Bartolomé Bermejo en fecha 5 de septiembre de 1474 y se sabe que tres años más tarde aún no lo había finalizado.⁴ Gracias a la conservación de la sentencia de excomunión contra Bermejo, por incumplimiento del contrato de dicha obra, se tiene noticia de que el vicario Andrés Pallarés y el sacerdote Jaime de Molina, en representación de los feligreses de la parroquia de Santo Domingo de Silos, y el pintor cordobés Bartolomé Bermejo pactaron ante el notario Gabriel Remírez la confección de este retablo. En dicho documento también aparece el nombre del pintor Juan de Bonilla, cuyo quehacer en este pacto debió ser el de controlar la obra.⁵

El mueble tenía que medir trece palmos de ancho por veinte de alto “de los de la mano de Joan de Loperuelo”, y de buena madera seca, bien “enclavada e bien embarrada”. Dada la destinación del conjunto, el altar mayor de la iglesia parroquial, se pacta que el bancal acogería un tabernáculo a los lados del cual se incluirían un total de cuatro escenas, dos a cada banda, “que los diputados e maestros deliberaran”. En la calle central del conjunto, coronada por una tuba doble “tres panyada y con smortiment de masonería”, se pintarían la imagen de Santo Domingo como obispo, “assen-tado en una cadira en pontifical d’oro enbotido, et con las siete virtudes al derredor de la cadira, et en somo una tuba set panyada, dorada d’oro fino”, y la escenificación de la Crucifixión de Cristo, en la cual también se incluirían la representación de algunos judíos y de los ladrones. En relación con las calles laterales, también coronadas ambas por una tuba de cinco paños de mazonería doble con “smortiment”, se pacta la pintura de un total de cuatro escenas de la vida de Santo Domingo,

dos a cada lado, a gusto de los diputados. Un guardapolvo de dos palmos obrado de mazonería y dorado de oro fino enmarcaría el conjunto.

La pintura tenía que ser al óleo, de colores finos y de azul, semejante a la pintura de la Piedad de Joan de Loperuelo, “et assin mesmo ha de sèller acabado en perfección de obra, assí de colores como de testas et de encarnaciones, semejant o mejor de la dicha pieça de la Piadat de Johan de Loperuelo, et ha de seyer acabado de la mano del dito mastre Bartolomé Bermeio”. La entrega se fija en Daroca y el plazo de finalización sería de un año. El precio pactado por el retablo descrito fue en un principio de 2.300 sueldos, pero después de deliberar se propuso que finalmente midiese dieciséis palmos de ancho y veintiocho palmos de alto, incremento por el cual se podrían llegar a pagar 3.000 sueldos. No obstante, en dicho cambio, que suponía el abono de 700 sueldos más, tenían que estar de acuerdo los diputados de la parroquia y se debían cumplir tres condiciones. La primera era el concierto general con el aumento del precio, la segunda vendría dada por la visura de la obra por maestros expertos y la tercera fue que Joan de Bonilla tenía que dejar constancia escrita de todos los gastos de la obra, incluyendo los pagos efectuados a Bartolomé Bermejo. Este pintor se comprometía a realizar la obra en Daroca y cobraría inicialmente mil sueldos, otros tantos cuando el retablo estuviese dibujado y acabada la tabla central de Santo Domingo y los mil restantes cuando fuera instalado en el altar mayor. El incumplimiento del contrato implicaría la excomunión tanto de Juan de Bonilla como de Bartolomé Bermejo, si alguno de los dos incumplía la responsabilidad que les correspondía en el contrato.

A pesar de la dureza de lo pactado, la cual suponía la excomunión, pasaron tres años y Bartolomé Bermejo todavía no había acabado el retablo de Santo Domingo de Silos. Es más, dejó Daroca y fijó su residencia en Zaragoza. De lo acordado, Bermejo sólo había pintado la tabla central, parte de la predela y había dibujado, como mínimo una escena de la vida del santo. Todo ello motivó que los comitentes del conjunto promoviesen, como ya se ha dicho, la ejecución de la sentencia de excomunión de Bartolomé Bermejo, recibida ante el señor oficial de Daroca, testificada por el notario de Daroca Gabriel Remíz en 1474 y presentada al notario de Zaragoza Bartolomé Roca para su publicación y efectos, en fecha 12 de julio de 1477. Asimismo, el incumplimiento en el desempeño de la obra motivó que en fecha 29 de septiembre de 1477 se agregase una cláusula al contrato, según la cual Martín Bernat, pintor de Zaragoza, daría término a la obra en el plazo de dos años, con Bartolomé de Cárdenas o sin él.

La ejecución de la sentencia de excomunión tuvo una primera reacción positiva para los de Daroca dado que, poco más tarde, el 17 de noviembre de 1477, Bermejo firmó un segundo contrato con Andrés Pallarés, en el que el pintor accedía ultimar el banco del retablo que ya tenía iniciado “de su propia mano” en el próximo mes de mayo de 1478. Respecto a las cuatro escenas de la vida del santo benedictino y al Calvario, Bermejo tenía que dibujar y pintar de su propia mano, las dos imágenes principales y todas las encarnaciones de los cinco compartimientos “como son cuerpos nudos y las caras e deboxar la punta del dito retaulo, et todo esto que sia tenido fazer de su mano propia”. Se indica que en una de las escenas de la vida de santo Domingo, “en la qual esta un puent de vidre deboxado”, tenía que ser acabada por Bermejo y que la obra tendría que ser tan bien acabada como las tablas que Bermejo pintó para Juan de Loperuelo, destinadas a una capilla del monasterio de San Francisco de la ciudad de Daroca. El plazo fijado para esta parte del retablo fue el mes de mayo del año 1479.

En cuanto al precio, se fija en 500 sueldos, de los cuales 200 serían abonados cuando el banco fuese enviado al taller de Bermejo en Zaragoza “pora que lo acabe” y los otros 300 cuando le enviasen las cinco tablas del cuerpo del retablo. No obstante, el abono de estas cantidades lo efectuaría Ramón de Mur, jurista escudero de Zaragoza, al pintor Martín Bernat, “qui es fiança a las cosas que por la present capitulación el dito maestre Bartholomeu es tenido fazer, tenir e cumplir”, y éste se los abonaría a Bermejo, según plazos de 50 sueldos cada mes.

El cambio de planes en cuanto a las dimensiones de la obra y las cláusulas que debía cumplir Bermejo para recibir los 700 sueldos que implicaba dicho aumento, de los 2.300 sueldos a los 3.000 sueldos finalmente pactados, atiende, según nuestro parecer, al margen de seguridad que se fijó el comitente de la obra para asegurarse que fuesen del pincel de Bermejo las pinturas del mueble darocense, dado que si no eran de él no pasaría la visura de los expertos y, en consecuencia, no se abonarían los 700 sueldos de diferencia. No obstante y ante la posibilidad de que Bermejo llegase al cumplimiento del segundo plazo, una vez pintada la tabla central, y tuviese la tentación de no pintar el resto de composiciones dado que ello le significaba tan sólo perder el abono de 300 sueldos, fue cuando se decidió incluir la cláusula que se refiere a la excomunión del pintor cordobés y del pintor Juan de Bonilla, en el caso de incumplirse el acuerdo.

No obstante y dada la fama artística alcanzada por Bermejo, las ofertas le debieron suponer unas expectativas económicas que superaron ampliamente las penalizaciones señaladas y a pesar de la insistencia de los representantes de los parroquianos de la iglesia de Santo Domingo de Silos de Daroca, de que fuera Bermejo el autor de todas las pinturas del retablo, la conservación de algunas de las tablas dedicadas a la vida del santo abad dan a conocer que quién finalmente las pintó en su mayor parte fue Martín Bernat. Por las obras conservadas y la información que proporcionan las fuentes escritas, sólo podemos afirmar con seguridad que Bermejo pintó la tabla central, la predela y dibujó algunas de las escenas hagiográficas. Con la firma del segundo contrato, el del 17 de noviembre de 1477, Bermejo quedó absuelto de su excomunión y es probable que llegase a un pacto con los de Daroca, que fuera más allá del incumplimiento del segundo contrato. Pruebas de ello son la ausencia de amenazas en el segundo texto como también que los comitentes aceptasen abonar las pinturas restantes por adelantado.

Por aquel entonces, la fama de Bermejo le propició tener importantes contactos que debieron influir en el cambio de rumbo de las exigencias darocenses, de tal manera que aún no habían pasado cinco años desde el segundo contrato del retablo dedicado al santo de Silos, en mayo de 1482, que el artista fue solicitado por el arzobispo de Zaragoza para intervenir en la restauración del retablo mayor de la Seo, abonándole un sueldo de ocho sueldos al día –cuando el pintor que más ganaba era Miguel Vallés y cobraba seis sueldos–, y costeando una “cerralla y alguaznes para cerrar las puertas que ninguno no pueda entrar a ver al Bermexo.”⁶ Este trabajo, que duró un año, supera en mucho las expectativas económicas que le podía ofrecer acabar el retablo de Daroca y la importancia del comitente, el arzobispo de Zaragoza, bien pudo ayudar en la anulación de cualquier amenaza de excomunión.

No es improbable que en el incumplimiento del retablo de Santo Domingo de Silos y la marcha de Daroca tuviese alguna cosa que ver un factible retorno de Bermejo a Valencia, viaje que pudo dejar como principal testimonio la magnífica tabla central del retablo de la Virgen de Montserrat de

Acqui Terme.⁷ Obra encargada por Francesco de la Chiesa –mercader italiano documentado en Valencia a partir del año 1476–, se da la circunstancia que a finales del año 1475 fue promulgado por el Papa Sixto IV el jubileo del Año Santo a favor de Montserrat, el cual y dada la indulgencia plenaria que implicaba a los peregrinos, promovió una gran afluencia de fieles al santuario.⁸ Dicha asignación vino promovida porque el abad comendatario de Montserrat en esos años era el cardenal Giuliano della Rovere (1472-1483), sobrino de Sixto IV, familia muy próxima a la della Chiesa de Acqui Terme.⁹ La excepcionalidad del jubileo del Año Santo a favor de Montserrat, pudo ser motivo suficiente para que Francesco de la Chiesa decidiera orar ante la sagrada imagen de la Virgen de Montserrat y quisiera perpetuar su peregrinaje en el encargo que efectuó a Bermejo.¹⁰ Un trabajo que el pintor de Córdoba bien pudo dejar inacabado –dado que las puertas laterales del tríptico son obra de Rodrigo de Osona–, por dar solución a la ejecución de la sentencia de excomunión, promovida en el mes de julio de 1477, a causa de la cual reaparece en Zaragoza en noviembre del mismo año. De ser así, la ejecución de la sentencia de excomunión y la comparecencia de Bermejo en la capital del Ebro abren una duda razonable de si la excomunión y el cambio de actitud de los comitentes darocenses se produjeron realmente con el objetivo de que fuera Bermejo quién continuase el retablo del santo abad o si también se llevó a cabo para forzar el regreso del pintor a Aragón.¹¹

El retablo de santo Domingo de Silos pudo haber sido desmontado a principios del siglo XVIII a causa de un grave incendio que afectó al ábside del templo y a la torre del campanario de la iglesia parroquial de Santo Domingo de Silos de Daroca.¹² Reconstruida en estilo barroco, se cambió la orientación de la cabecera, razón por la cual Campillo comenta que la tabla central del retablo, la del santo entronizado, se encontraba: “casi olvidada, cubierta de telarañas, llena de polvo, en un cartucho de pared cerca de la sacristía de la iglesia parroquial de Santo Domingo de Silos”.¹³ La obra pertenece al Museo Arqueológico de Madrid desde el año 1869, fruto de la expedición de Paulino Savirón Esteban por Aragón en ese mismo año, realizada para buscar obras destinadas a los nuevos museos. De su visita a la iglesia de Santo Domingo de Silos comenta: “... en su interior guarda ricos retablos ojivales con interesantes pinturas en tabla, y en una dependencia de la sacristía se halla un excelente cuadro representando a Santo Domingo de Silos, preciosa pintura del siglo XV en la que el Santo aparece sentado en suntuosa silla adornada de delicados pináculos y calado doselete. La representación de las virtudes, con maestría pintadas, forma en sus lados parte de tan sobresaliente obra, donde los trajes, pedrería y dorados de su fondo, producen rico y armonioso conjunto de maravilloso efecto.”¹⁴

Conservada la tabla en el Museo del Prado de Madrid a partir del año 1920, a raíz de un intercambio de obras con el Museo Arqueológico Nacional, la imagen de Santo Domingo de Silos muestra que Bartolomé Bermejo siguió lo pactado en el contrato a la hora de pintar esta espléndida pintura.¹⁵ Santo Domingo aparece entronizado en un sitial gótico revestido de pontifical, con casulla y capa pluvial ornamentada con bordados con las representaciones de san Pedro, santa Bárbara, san Andrés y santa Apolonia, en el margen izquierdo de la capa, y de santa Catalina, san Bartolomé y santa Quiteria, en el de la derecha. De acuerdo con la descripción que tenemos del bienaventurado en uno de los *Miraculos romançados*, santo Domingo aparece como un hombre “muy chico de cuerpo la cara magra. la nariz luenga. & couo. & los oios someros & luzientes” con un libro abierto en sus manos –probablemente el de la regla de san Benito– y el báculo que le llevó a los altares. Asi-

mismo y siguiendo lo estipulado en el pacto, Bermejo incluyó de manera soberbia la representación de las tres virtudes teologales –Fe, Esperanza y Caridad– en la parte más alta del trono y de las cuatro virtudes cardinales –Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza– en los frontales de los antebrazos de dicho sitial.¹⁶ Un total de siete virtudes, cuyo número, el siete, es símbolo de la vida eterna y de la perfección. Posiblemente condicionado por los comitentes, Bermejo, siguiendo los pasos de Berceo cuando dedicó 777 cuartetas al escribir la Vida de Santo Domingo de Silos, no tan sólo pintó las siete virtudes, sino que también fueron siete las representaciones plenamente legibles de los santos figurados en la capa pluvial y bien pudo depositar en la figura de Domingo Manso su gradual ascenso a la gloria a través de siete peldaños, ya que fue pastor, clérigo, ermitaño, monje, prior, abad y finalmente santo.¹⁷ Una ascensión escalonada que culmina en su santidad y que aparece coronada por la virtud de la caridad, cuya hoguera de fuego nos remite al amor y el manto a la misericordia, ambos atributos divinos.¹⁸ El número siete aparece de nuevo en la tuba “set penyada” que debía distinguir la imagen central del santo entronizado, de la cual tenemos constancia a través de fotografías antiguas.

Hasta la fecha, sabemos que del retablo de santo Domingo de Silos pintado por Bartolomé Bermejo y Martín Bernat se conservan la magnífica tabla central dedicada al santo abad (P1323) y la escena del Encuentro de santo Domingo con el rey Fernando I de Castilla (P6709), ambas custodiadas en el Museo del Prado de Madrid, así como la de la Muerte de santo Domingo, guardada en una colección particular. Además, Gonzalo Borrás ha propuesto que el bancal de la iglesia parroquial de Lechón fuera el contratado para la iglesia darocense, cuestión ésta que parece desestimar tanto el texto del contrato, ya que las escenas de dicha predela son seis y las citadas en el pacto son sin embargo cuatro, como la falta de participación del pincel de Bartolomé en ellas, dado que, como ya se ha comentado, Bermejo ya tenía empezado dicho bancal “de su propia mano” a finales de 1477, momento en el que el pintor residía en Zaragoza.¹⁹

La vinculación de la tabla del Encuentro de santo Domingo con el rey Fernando I de Castilla se debe a la profesora María del Carmen Lacarra.²⁰ Fue adquirida por la Dirección General de Bellas Artes y adscrita al Museo del Prado, dónde ingresó en 1982 después de haber pertenecido a diversas colecciones particulares de Madrid desde el año 1908. En ella se representa la llegada de Domingo Manso a las puertas de la ciudad de Burgos, dónde recibe el abrazo del rey castellano. Grimaldo describe este momento así: “Pues bien, el fiel siervo de Dios, Domingo, saliendo del reino de Nájera y del monasterio de San Millán, según dijimos antes, se dirigió hacia el glorioso rey Fernando, el cual lo recibió honrosamente con gran alegría y contento, pues, por obra de la fama, conocía ya de oídas cuán laudable era su vida y cuán gloriosos sus méritos y cuán sagaz y perspicaz su laboriosidad. Celebraron su llegada los ilustres Condes junto con los Principales, y la celebró también toda la demás gente de ambos sexos. Todos daban gracias y alababan a Dios por su venida y unánimemente aplaudían al siervo de Dios. Veíase a todo el pueblo regocijarse con inenarrable alegría y gozo increíble porque contemplaban al santo como un precioso tesoro que el cielo les había enviado.”²¹

De las escenas perdidas, tenemos noticia por el segundo contrato del retablo que en una de ellas Bermejo había dibujado un “puent de vidre”, referencia que nos confirma que la escena representada debía ser la del puente de vidrio que cruzaba un torrente muy caudaloso, visión que tuvo en sueños santo Domingo y en la que observó a dos ángeles portadores de tres coronas.²² Esta escena tiene relación con la tabla del Encuentro de santo Domingo de Silos y el rey Fernando I de Casti-

lla, dado que en ella se hace referencia a la tarea que el monarca le encarga al santo abad: la restauración del monasterio de San Sebastián de Silos, más tarde conocido por el nombre de Santo Domingo de Silos. Según Grimaldo (capítulo X), el santo explicó su sueño a unos monjes de esta manera: “Estaba anoche en el lecho –les dijo– y de pronto me vi junto a un río caudaloso que se dividía en dos corrientes, una blanca como la leche, y la otra de color de sangre.²³ Sobre el bravo torrente vi un puente de cristal, largo y estrecho, tan estrecho como el filo de un cuchillo. Al otro extremo del puente había dos bellísimos mancebos, vestidos de blanco, con brillantes franjas de oro, que me invitaban a pasar. El uno tenía en sus manos dos coronas de oro refulgente, y el otro una sola, pero de tan subidos quilates y tan bellamente engarzada de piedras preciosas, que superaba siete veces el valor de las primeras. El varón que tenía las dos coronas me llamaba con instancias, invitándome a que pasase donde ellos estaban; pero considerando yo la estrechez y fragilidad del puente, me excusaba cuanto podía. –Bien puedes venir sin temor alguno– repetía. Finalmente, instado por sus exhortaciones, crucé el estrecho y cristalino puente, saliendo los dos a mi encuentro; y ofreciéndome las dos primeras coronas, me dijo el Ángel del Señor: Estas coronas te las envía Dios por tus méritos. Yo, entonces, lleno de gozo, le respondí: –¿Por qué méritos me envía Dios tan rico galardón y tan dignos mensajeros? –La primera– responde el celestial mancebo –te la da Jesucristo porque, siguiendo sus pasos, abandonaste el mundo y sus halagos y abrazaste el estado religioso. Esta segunda diadema te la envía el Señor por la restauración del monasterio de Cañas, dedicado a su Santísima Madre, y por la virginidad que has guardado toda tu vida. Si las quieres poseer en el cielo, debes perseverar hasta el fin en tus buenos propósitos. Finalmente, esta tercera corona de brillantes, la más preciosa de todas, te la tiene reservada el Señor porque desde los cimientos has de restaurar el monasterio de Silos, devolviéndolo a su antiguo esplendor y hermosura, y en premio también de las muchas almas que has de ganar para el cielo. Sé, pues, constante para que ellas ciñan tus sienes en la gloria. –Esto me dijo el Ángel –concluye Domingo– y desapareció la visión que en sueños había tenido. Os lo he referido, carísimos hermanos, para que, perseverando en el servicio de Dios, merezcamos ser compañeros de su gloria.”

La presencia del puente de vidrio en uno de los compartimientos del retablo confirma que esta historia debía preceder a la figurada en una tabla de colección privada, que también formó parte del conjunto de Daroca, a pesar de que en ambas se escenificaba la visión de las tres coronas (fig. 1). Identificada por Joan Ainaud y dada a conocer



Fig. 1. Martín Bernat. Tabla de la Muerte de Santo Domingo de Silos. Colección particular.

también por María del Carmen Lacarra, en la tabla de colección privada se representa la muerte de santo Domingo de Silos, momento en el que se le conceden las tres coronas.²⁴ La escena se desarrolla en una de las estancias del monasterio de Silos en la que se aprecia al santo moribundo tendido en su lecho de muerte, asistido por Jesucristo, que lo bendice con su diestra, la Virgen, que apoya su mano derecha en la cama, el obispo de Burgos don Gimeno, con el hisopo, un acólito –probablemente Grimaldo– portador de un portaviático y una vela encendida, y dos monjes más. Un pórtico abierto al exterior, situado en el fondo de la habitación, permite ver, sobre un peñasco, dos ángeles vestidos de túnicas blancas que sostienen en sus manos las tres coronas. Dicha presencia confirma que Domingo Manso fue finalmente merecedor de las tres coronas en el momento de su muerte.

Dos días antes de la expiración de Domingo Manso, Grimaldo explica que el santo comunicó a los monjes que preparasen todo para recibir al obispo de Burgos y a los reyes para celebrar el día 18 de diciembre, festividad de la Virgen. Más tarde, al serle comunicado que los reyes de Castilla no acudirían porque estaban lejos de Silos, el virtuoso les respondió “¿estáis seguros que los reyes no han venido? En verdad os digo que han llegado a casa esta noche, al primer canto del gallo y que han estado conmigo en la iglesia hasta ahora y me han convidado a tomar parte, para dentro de tres días, en el banquete inefable de la gloria. Ya mi gozo es cumplido –refiriéndose a la visita que le habían efectuado Jesucristo y la Virgen–”. El día de la muerte del santo, acaecida el 20 de diciembre de 1073, el obispo le rogó “Te suplicamos no te olvides de nosotros al verte seguro. Ruégale mucho al Señor por todos nosotros, que todavía luchamos inciertos, para que algún día nos encontremos todos juntos contigo en el cielo, reinando allí para siempre “. Una vez pronunciadas estas palabras, Santo Domingo se incorporó un poco, levantó los ojos y manos al cielo, como abrazando algo que sus ojos veían, lentamente las cruzó sobre el pecho, y murió. En ese instante, dos jóvenes monjes, que se hallaban presentes, vieron brillar sobre la cabeza del santo tres coronas de oro fulgurantes y bellas; y precedida e iluminada por el nimbo esplendoroso de estas tres coronas, vieron subir al cielo el alma del santo. Grimaldo termina diciendo que las tres coronas eran las mismas que le habían ofrecido los Ángeles en aquella visión referida del puente de vidrio, cuando le alentaron en los comienzos de la restauración del monasterio de Silos.²⁵

En la tabla de colección privada, Santo Domingo de Silos es representado justo en el momento previo a su muerte, cuando con la mano izquierda levantada alza sus ojos. Martín Bernat incluye una extraña puerta de forma parabólica en la habitación del santo. Sin ningún rastro de mampostería en el entorno de la puerta que justifique su funcionalidad de dar paso a través de un muro o pared, la puerta parece comunicar la habitación del virtuoso a un sobrenatural largo camino ascendente abierto entre peñascos, al inicio del cual sitúa a los dos ángeles portadores de las tres coronas. La luz crepuscular deja entrever el trazo sinuoso del sendero, el cual conduce a diversas construcciones situadas en lo alto de una cima. Cabe resaltar que la separación entre el espacio de la habitación con el exterior es totalmente irreal y falto de toda lógica estructural. Las fotografías en color de la obra dan a conocer que la zona colindante al lado interior del lecho mortuorio no corresponde al de la habitación sino que pertenece a la parte superior de uno de los márgenes del precipicio que enmarcan el antiguo trayecto del río ahora convertido en camino. La figuración de esta área milagrosa a la que da paso la extraña puerta y a la que parece dirigir su mirada el santo en sus últimos momentos de vida podría aludir al nuevo horizonte que Dios le ofrece al virtuoso para iniciar su camino hacia el Paraíso. Bermejo y Martín Bernat optaron por no representar el ascenso del alma

del santo coronado por la triple corona y en su lugar abren la milagrosa puerta que permitirá el ascenso en cuerpo y alma del virtuoso al Paraíso.

En este sentido, la visión, ya comentada, que hace referencia a la aparición de los ángeles portadores de las tres coronas y al puente de cristal (226-247) alude a la salvación del santo a través del camino estrecho del bien obrar y en ella los dos caudalosos ríos testimonian el bien y el mal.²⁶ Cuando tiene la visión, Domingo Manso es un hombre al que se le reconoce la obra realizada y al que se le prometen, si cumple los deseos del Señor, las tres coronas y una santidad que implicará la vida eterna en la Jerusalén celestial del árbol de la vida.²⁷ Dado que el santo abad ya había cumplido la misión encomendada por el Señor en el momento de su muerte, el sendero entre peñascos y la presencia de los ángeles en lo alto de las rocas revela su camino hacia el Paraíso, por el lecho del hondo río que antes lo cubrían caudalosas aguas, en cuyo trayecto los dos ángeles le impondrán las tres coronas. El peligro de debatirse entre el bien y el mal, implícito por su condición humana, ha cesado y su santidad le permite alcanzar la gloria prometida.

A la escena de la Muerte de santo Domingo pudo seguirla la figuración de algunos de los muchos milagros realizados después de su traspaso, como los relativos a la liberación de prisioneros, la visita de la beata Juana de Aza, que en gratitud le puso el nombre de Domingo a su hijo, santo Domingo de Guzmán, o bien el ingreso a la gloria del santo abad. En relación con la entrada de santo Domingo de Silos en el Paraíso, Berceo aportó varias cuartetas (523-525) que ampliaron significativamente los escritos de Grimaldo:

“Los sanctos patriarchas de los tiempos primeros,
desende los apóstoles, de Christo mensageros,
las huestes de los mártires, de Abel conpanneros,
todos eran alegres con él e plazenteros,

Sedíen los confessores a Dios glorificando,
que tan preçioso frayre entraua en su uando;
respondíanlis las uírgines dulçement organando,
todos il fazían orara, leyento e cantando

Señor San Beneito con los escapulados
que abrieron el sieglo, visquieron encerrados,
eran con esti monge todos mucho pagados,
cantavan a Dios laudes, sones multiplicados.”

La escenificación del tema de la entrada en el Paraíso en una tabla del Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona –en la que también se incluye la figuración de ángeles cantando laudes–, perteneciente a un bancal de cuatro tablas pintadas por Bartolomé Bermejo, podría fijar el punto de encuentro de las escenas hagiográficas del retablo de Santo Domingo de Silos –concretamente la relativa a su muerte–, con dichas pinturas, hasta el punto que estas obras pudieran haber sido la predela de este conjunto pictórico. Además y desde el punto de vista estructural, las medidas señaladas en el pacto firmado por Bartolomé Bermejo parecen coincidir con las de las pinturas que ahora pasamos a comentar (fig. 2).²⁸

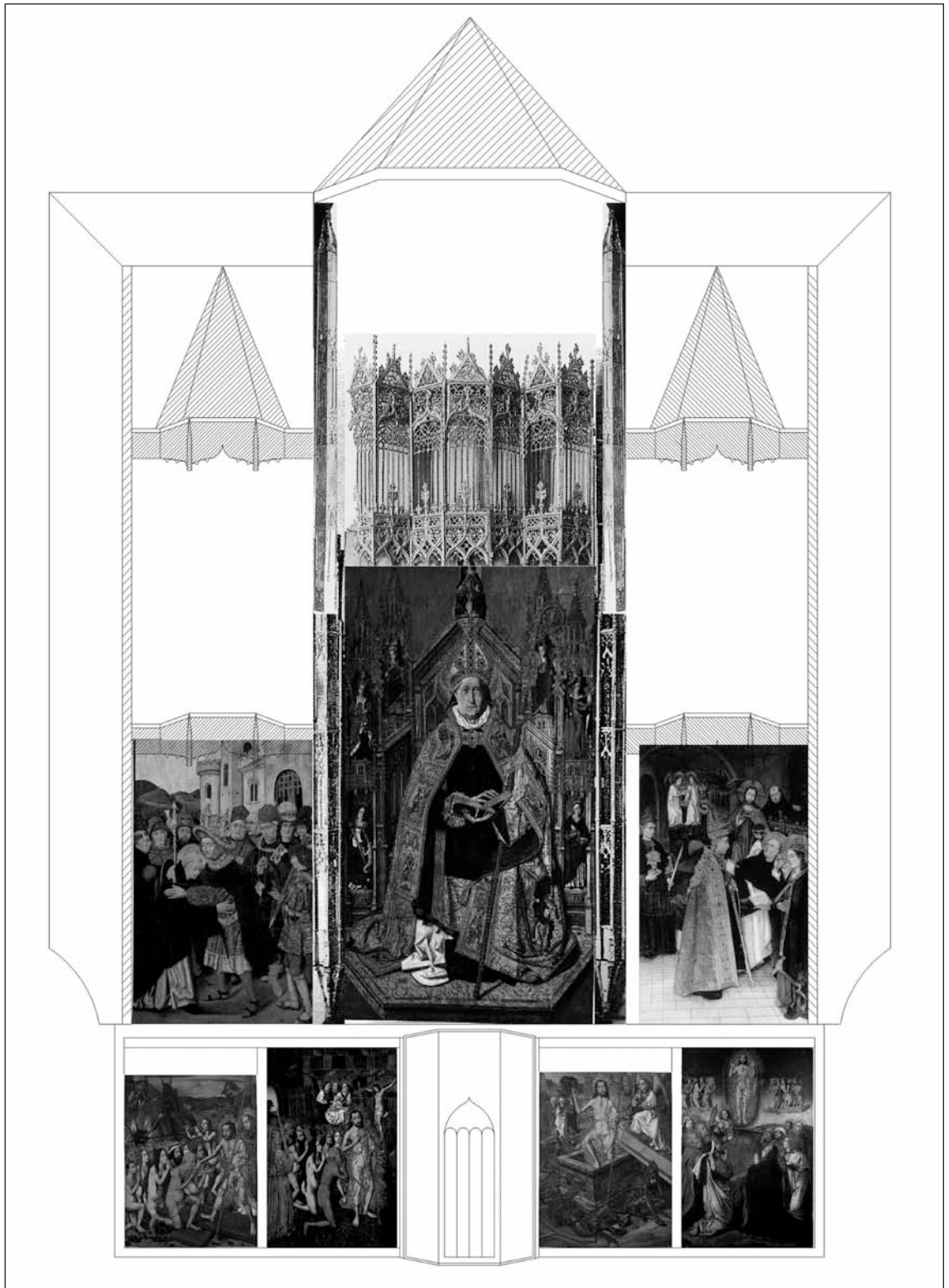


Fig. 2. Bartolomé Bermejo y Martín Bernat. Hipótesis de reconstrucción del retablo de Santo Domingo de Silos.



Fig. 3. Bartolomé Bermejo. Descenso de Cristo a los Limbos y Cristo en el Paraíso. Museu Nacional d'Art de Catalunya y Institut Amatller d'Art Hispànic, Barcelona.

En el Museu Nacional d'Art de Catalunya y en el Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona se conservan cuatro tablas que formaron parte de un mismo retablo. Se trata del Descenso a los Limbos (MNAC/MAC 15872)), Cristo en el Paraíso (IAAH 546), la Resurrección de Cristo (MNAC/MAC 15871) y la Ascensión de Cristo (IAAH 545) (fig. 3 y 4). Gracias a Elías Tormo sabemos que formaron parte de la colección del joven pintor y coleccionista Sáenz de Tejada, quien, procedente de

Guatemala, se dice que las trajo con él a París en 1898.²⁹ Tras la muerte de Sáenz de Tejada fueron adquiridas por el barón de Quinto, conecedor por Salvador Sanpere y Miquel de que eran atribuibles a la mano de Bartolomé Bermejo. En el año 1914, Sanpere y Miquel consiguió que dos pinturas fueran adquiridas por el Museu Municipal de Barcelona y que las otras dos fueran compradas por Teresa Amatller, esta vez también con la mediación de Josep Gudiol y Cunill.³⁰ Una intervención anterior a su llegada a Barcelona motivó que las tablas fueran recortadas hasta el punto de perder todo vestigio del enmarcado original y que dos de las pinturas, las conservadas en el MNAC,

sufrieran la pérdida de la primera de las tablas superiores, motivo por el cual son unos 15 cm más pequeñas que las del Institut Amatller.³¹



Fig. 4. Bartolomé Bermejo. Resurrección y Ascensión de Cristo. Museu Nacional d'Art de Catalunya y Institut Amatller d'Art Hispànic, Barcelona.

Con motivo de la exposición *Bartolomé Bermejo y su época*, en la cual se reunieron las tablas, y a instancias de una brillante propuesta de Santiago Alcolea y Blanch, pudimos apreciar, vistas desde el reverso, la coincidencia que había entre los tablones de las dos primeras pinturas y también entre los tablones de las otras dos. Así pues y prácticamente sin lugar a dudas, dado que



Fig. 5. Bartolomé Bermejo. Cristo de Piedad. Museu del Castell de Perelada (Girona).

la coincidencia era en sentido horizontal, las cuatro pinturas formaron parte del bancal de un retablo de medidas considerables. Por otra parte si las tablas se corresponden dos a dos es lógico pensar que en medio de las cuatro composiciones debió de estar situado un sagrario, más si consideramos las dimensiones importantes del conjunto pictórico al que pertenecieron. Además, también existe una segunda posibilidad, planteada por Mayer y más recientemente por Barrachina, según la cual la espléndida tabla de Cristo de Piedad del Museu del Castell de Perelada pudiera haber sido la escena central de las cuatro tablas de Barcelona, ya que presentan numerosos puntos de contacto (fig. 5).³² No obstante, todo parece apuntar que la tabla de Perelada pudo ser “la peça de la Piedad de Johan de Loperuelo” a la cual se alude en el contrato del retablo de Santo Domingo de Silos como referente espléndido de técnica al óleo y de calidad artística en el acabado de la obra realizado por Bermejo, más si tenemos en cuenta la inscripción hebrea pintada sobre el sepulcro, que alude a la Redención, y la singular relación que Loperuelo mantuvo con el colectivo judío, ya que era judeoconverso y su padre fue baile de los judíos en Daroca.³³ Asimismo, destacar

que el Cristo de Piedad del Museu del Castell de Perelada está pintado sobre una única tabla, mientras que las composiciones de Barcelona lo están sobre un ensamblaje de maderas de unos 15 cm de altura.³⁴ Acerca de las tablas que Loperuelo había hecho pintar para una capilla del monasterio de San Francisco de Daroca, citadas como modelo de calidad a seguir en el segundo contrato de 1477, bien podrían corresponder al retablo de santa Engracia.³⁵

Las pinturas, dedicadas a Cristo Redentor, siguen el evangelio apócrifo de Nicodemo o de Gamaliel, escrito comentado por san Agustín, Jacopo de la Varazze o los valencianos Pere Pasqual y Francesc Eiximenis, en el que se narran los hechos acaecidos entre la muerte y resurrección de Cristo. La vinculación de la iconografía de las tablas con los escritos valencianos ha sido uno de los motivos por el cual los cuatro compartimientos han sido situadas en la etapa levantina de Bartolomé Bermejo (1468-1473), pero también se ha dicho que podrían haber sido pintadas en su etapa aragonesa (1474 y 1477-1483) o en el inicio de su estancia en Barcelona (c. 1484).³⁶ En lo relativo al vínculo con Aragón, se conocen dos tablas con cuatro escenas pintadas por Martín Bernat, antiguamente conservadas en la colección Parcent de Madrid (1926), en las que dos de ellas, la de la Resurrección y la de la Ascensión, son muy coincidentes con las escenas homónimas pintadas por Bermejo,



Fig. 6. Martín Bernat. Resurrección y Ascensión de Cristo. Colección Parcent, Madrid.

especialmente la de la Ascensión (fig. 6).³⁷ En esta última representación las coincidencias son tales que se ha llegado a pensar que Bernat utilizó un calco de la tabla que forma parte del bancal MNAC-Institut Amatller para trazar las líneas generales de su pintura.³⁸

De las cuatro pinturas realizadas por Bermejo, la que más destaca por su iconografía es la de Cristo en el Paraíso, dónde se representa la entrada de los justos en la Jerusalén celestial. Cristo entregó un esqueje del Árbol de la Vida a Set y le dijo que su padre Adán se salvaría cuando aquel brote que recibía diera su fruto. Set lo plantó y de la madera de este árbol se hizo la cruz dónde murió Jesús. En la tabla pintada por Bermejo, tres ángeles que cantan el *Te Deum laudamus* ensalzan el momento en que el Redentor enseña a los justos, encabezados por los santos patriarcas y el rey David, el fruto del árbol de la vida –su propia imagen crucificada–.³⁹ El luminoso ángel guardián aparece próximo a la puerta de la Jerusalén celestial cuyo acceso hasta entonces había custodiado con su espada de fuego. Una Jerusalén celestial completamente ajardinada y cuyas paredes, de piedras preciosas, hacen referencia a las doce hileras de los cimientos de la Jerusalén celestial descrita por san Juan evangelista en el Apocalipsis.

Referente al resto de escenas y siguiendo la propuesta que une la narrativa del retablo darocense con las tablas de Barcelona, la primera composición testimonia la bajada de Cristo a los limbos para liberar a Adán y a los justos que estaban con él. En el relato que Nicodemo dedica a este pasaje se le pregunta a Cristo: “¿quién eres tú, qué redimes a los cautivos?”, interrogación que, obviamente, nos conduce mediante la figura del Redentor a Santo Domingo de Silos, cuyo sobrenombre más universal es el de “redentor de cautivos”, dado el prolífico número de milagros póstumos en los que

así aparece el bienaventurado abad.⁴⁰ En este contexto, recordemos uno de los muchos prodigios del santo silense recogidos en los *Miraculos romançados*: “Dixieron ellos sennor. si uos sodes Santo Domingo. fazet miraculo sobre nos. entrat en la carçel. & quebrantat nos los fierros. & fazet nos la Carçel llana.”

Más allá de la Bajada de Cristo a los Limbos y de la de Cristo en el Paraíso, la tercera de las escenas, la de la Resurrección de Cristo podría prefigurar la visión en sueños que Juan Martínez tuvo del santo abad de Silos, la cual forma parte de los *Miraculos romançados*, cuando dice: “sonnaua este Johan martinez que se ueya en la iglesia de santo domingo & que ueye el so Sepulcro abierto. & ueye en aquel sepulcro un cuerpo tan blanco como la nieve” y “El estando assi que uiera en vision sallir dela tunba de Santo Domingo. por la cabeça. a santo Domingo. & dos ninnos con el. con vestiduras muy blancas”.⁴¹

En lo relativo a la cuarta escenificación, la de la Ascensión de Cristo, es la que da sentido a la relectura de las cuatro composiciones de la mano del santo de Silos. Según es conocido, la Ascensión de Cristo no implica una ausencia sino una nueva forma de presencia y es ésta la que permite a santo Domingo gozar de su ascenso a la gloria divina y de su ascenso a la santidad, a la vez que permanece con nosotros a través de sus múltiples milagros.

La confrontación de las composiciones barcelonesas y la vida de Domingo Manso, también nos hace advertir que entre el séquito de los justos de la tabla de Cristo en el Paraíso destaca, más allá de las



Fig. 7. Bartolomé Bermejo. Cristo en el Paraíso (detalle). Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.



Fig. 8. Bartolomé Bermejo. Santo Domingo de Silos (detalle) y Cristo en el Paraíso (detalle). Museo del Prado, Madrid y Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

figuraciones de los patriarcas y del rey David, la imagen de un santo cuya cabeza sobresale por encima de la del resto de bienaventurados (fig. 7). Se trata de uno de los últimos en incorporarse al santo séquito y parece como si Bermejo hubiese puesto cierto interés en mostrar parcialmente esta figura, la cual y a diferencia del resto de los justos representados no aparece con las manos en actitud de rezar sino que muestra la palma de su mano a Cristo. En lo relativo a esta figura, muy próxima físicamente a las imágenes de Santo Domingo de Silos que forman parte del cuerpo del retablo, planteamos, como hipótesis, su posible correspondencia con la representación del bienaventurado en su lecho de muerte, con la boca entreabierta y las manos alzadas (fig. 8 y fig. 9). En ese momento y según Grimaldo “se incorporó un poco, levantó los ojos y manos al cielo, como abrazando algo que sus ojos veían”, visión que Bermejo pudo vincular a la imagen de Cristo en el Paraíso que ahora se custodia en el Institut Amatller d'Art Hispànic, al integrarlo en el séquito de los escogidos y así observar la imagen del Hijo crucificado.⁴² Como a san Juan evangelista en el Apocalipsis (cap. 22), el santo silense, al que ya se le había mostrado en sueños el río de la vida, también pudo finalmente tener la visión del árbol de la vida. Su condición de pastor de ovejas permite alinearlos junto a Abel, los santos Patriarcas, David y Cristo.⁴³

La tabla principal del retablo de Santo Domingo de Silos de Daroca incluye la representación de las siete virtudes y es a través de ellas que el bienaventurado aumenta su semejanza con Dios. Esta semejanza culmina en la identificación con Cristo y la divinización de su persona y es a través de

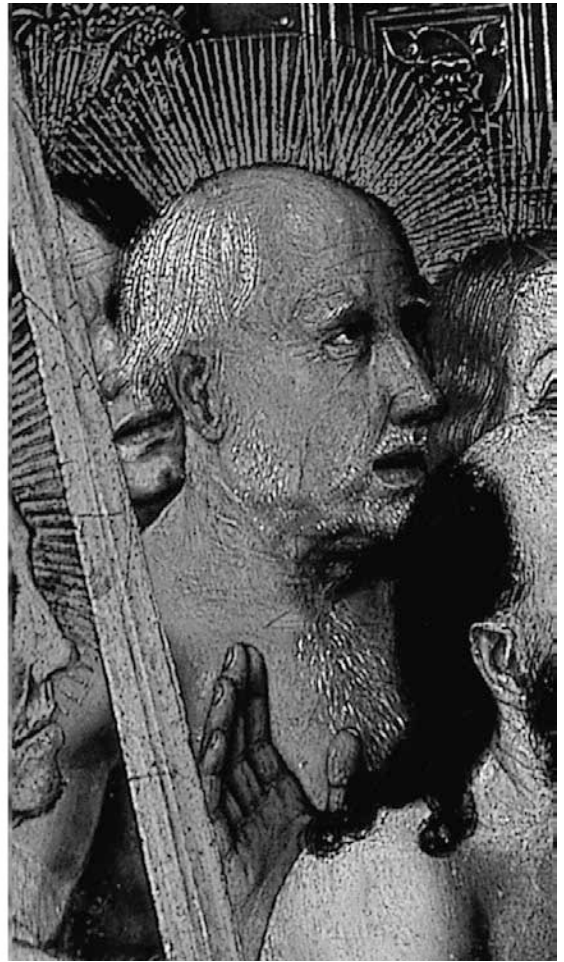


Fig. 9. Martín Bernat. Muerte de Santo Domingo de Silos (detalle) y Bartolomé Bermejo. Cristo en el Paraíso (detalle). Colección particular y Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

este hilo conductor que hemos desarrollado una relectura de la iconografía de los cuatro compartimientos de Barcelona, suponiéndolos procedentes de Daroca.⁴⁴ Esta *imago Dei* es la que pudo permitir a Bartolomé Bermejo aludir a Santo Domingo de Silos como redentor de cautivos en la escena del Descenso a los Limbos, siguiendo el relato de Nicodemo; a la entrada del santo en el Nuevo Edén, narrada por Grimaldo y Gonzalo de Berceo, en la escena de Cristo en el Paraíso; en la Resurrección del bienaventurado, soñada por Juan Martínez y relatada por Pero Marín, en la escena de la Resurrección de Cristo y en la ascensión del virtuoso a los cielos en la de la Ascensión de Cristo, de la cual también dejó constancia Grimaldo, todo y que Bermejo y Martín Bernat no representaron la elevación del alma del santo abad sino que optaron por su ascensión en cuerpo y alma.

Es muy probable que Bermejo conociese de primera mano la narrativa del evangelio de Nicodemo durante su estancia en Valencia y que, acreditada la sutileza del virtuoso pintor, viera la posibilidad de incorporarla en el programa iconográfico del retablo que dedicó al santo de Silos, dada la inmediatez entre la estancia valenciana del artista con la contratación de dicho conjunto pictórico. Por

otra parte, el hecho de que las tablas de la predela del retablo darocense las tuviera Bermejo en su taller de Zaragoza (1477) dónde compartió pinceles con su colaborador Martín Bernat, y que fuera éste el responsable de ultimar el conjunto pictórico dedicado a Domingo Manso pudieron facilitar el conocimiento que el pintor Martín Bernat tenía de las tablas de Cristo Redentor hasta el punto de reproducir la escena de la Ascensión, la de la antigua colección Parcent de Madrid mencionada anteriormente, siguiendo una misma plantilla.⁴⁵ Además, los numerosos puntos de contacto que las cuatro composiciones mantienen con el Cristo de Piedad del Museu del Castell de Perelada –la tabla de la Piedad de Juan de Loperuelo– y las similitudes significativas que se pueden apreciar entre la escena de la Resurrección del MNAC y la que centra la predela del retablo de Santa Engracia de Daroca, actualmente en el Museo Comarcal de esta misma ciudad, también avalan a las cuatro tablas de Barcelona como los mejores testigos de esta predela, más teniendo en cuenta que el referente pictórico tenía que ser la imagen del Cristo de Piedad.

A pesar de que el análisis estructural, estilístico e iconográfico de las pinturas analizadas parecen acreditar el muy pausable origen darocense de las cuatro tablas dedicadas a Cristo Redentor, concretamente del retablo dedicado a Domingo Manso, poco sabemos del periplo que tuvieron las obras, ni del pintor Sáenz de Tejada, ni tampoco del mismo barón de Quinto, título nobiliario que había ostentado la emperatriz María Eugenia de Montijo, y menos aún de cómo las obras pudieron llegar a Guatemala.⁴⁶ Es por ello que en una investigación futura habrá que constrar las fuentes, la personalidad de dichos personajes y tener presente la afición que tuvo Sáenz de Tejada por coleccionar obras de origen hispano así como el viaje que hizo por España, previo a su instalación en París (1898), datos éstos cuya única información proviene del mismo barón de Quinto, en una de sus cartas a Elias Tormo.⁴⁷

NOTAS

1. Gonzalo de Berceo, que se llama a sí mismo juglar de santo Domingo, nació a finales del siglo XII en esta localidad riojana y es uno de los máximos representantes del mester de clerecía. Educado en el monasterio de San Millán de la Cogolla, estuvo agregado a este cenobio como clérigo secular. Entre sus obras destacan las vidas de Santo Domingo de Silos, San Millán de la Cogolla y Santa Oria, así como los poemas dedicados a la Virgen, *Loores de Nuestra Señora*, *Planto que fizo la Virgen el día de la Passión de su Fijo Jesu Christo* y *Milagros de Nuestra Señora*; y tres poemas de asunto religioso vario, *El Sacrificio de la Misa*, *De los signos que aparecerán antes del Juicio y Martirio de San Laurençio*. También se le atribuyen algunos himnos.
2. En relación con los *Miraculos romançados*, ver Amaia ARIZALETA, “Las variantes del relato maravilloso en los *Miraculos romançados*, atribuidos a Pero Marín (segunda mitad del siglo XIII)”, *Actes de la Journée d’étude Formes et fonctions du merveilleux dans le discours hagiographique*, 29 novembre 2004, *Pratiques hagiographiques dans l’Espagne du Moyen Âge et du Siècle d’Or*. II., eds. Amaia Arizaleta et al., Toulouse, Méridiennes, 2007, p. 55-86.
3. María Jesús LACARRA DUCAY, “La maestría de Gonzalo de Berceo en la Vida de Santo Domingo de Silos”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 6, 1987, p. 165-176.
4. El contrato fue publicado por Manuel SERRANO Y SANZ, “Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV”, *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, núm. 31, 1914, p. 457-458 y 34, 1916, p. 482-485. Bartolomé Bermejo llegó a Daroca procedente de Valencia. En fecha 5 de febrero de 1468 recibió 50 libras como primer pago por el retablo mayor destinado a la iglesia de San Miguel de Tous, un encargo del *senyor* de dicha población, Antoni Juan. Desaparecidas las escenas laterales, la cimera y el bancal de dicho mueble, la única tabla que se conserva es la central, actualmente en la National Gallery de Londres. La característica paleta de Ber-

mejo aparece ya en su plena madurez y también quedan demostradas sus dotes de retratista. Asimismo, Bermejo dominó la técnica de superponer veladuras de color en una suspensión de aceite de linaza o de nuez, la cual se había perfeccionado en Flandes por artistas como Robert Campin y los hermanos Van Eyck. La tabla de san Miguel de Tous, en la que aparece la firma “Bartolomé Rubeus”, muestra sin recelo alguno la manera de pintar de los artistas flamencos coetáneos. A partir de la única referencia que acomoda Bermejo en Valencia en 1468 se han supuesto como obras del periodo levantino una tabla de la Virgen con el Niño que se conserva en una colección privada de Madrid, la Virgen de la Leche del Museo de Bellas Artes de Valencia, la tabla de San Juan Bautista del Museo de Bellas Artes de Sevilla y la tabla de un santo obispo en su estudio del Art Institute of Chicago. En lo que respecta a la tabla de la Virgen con el Niño conservada en Madrid, hay que tener presentes las importantes aportaciones realizadas por A. U. Koch y Jaime Barrachina. Ambos autores dan a conocer nuevos datos sobre un más que probable viaje del pintor Schongauer por España, en el curso del cual debió visitar Valencia. En dicha estancia levantina Schongauer pudo coincidir con Bartolomé Bermejo, como así parece indicar el grabado que el artista alemán hizo de la tabla madrileña, ver Jaime BARRACHINA NAVARRO, “Bartolomé Bermejo. Mare de Déu amb Xiquet”, *Els Reis Catòlics i la monarquia d’Espanya*, Museu del Segle XIX, Valencia, 2004, p. 598-600 (catálogo de exposición) y del mismo autor “Bartolomé Bermejo. Virgen con el Niño”, *Los Reyes Católicos y Granada*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2004, p. 401405 (catálogo de exposición).

5. El contrato en realidad se conoce porque forma parte de la sentencia de excomunió, la cual no fue publicada por Manuel Serrano Sanz. Se trata de un cuadernillo de ocho folios unido al protocolo de 1477 del notario Bartolomé Roca, documento transcrito en su totalidad en Fabián MAÑAS BALLESTÍN, “La escuela de pintura de Daroca: documentos para su estudio (1372-1537)”, *El Ruejo. Revista de Estudios Históricos y Sociales*, núm. 2, 1996, p. 33-92.
6. María del Carmen LACARRA DUCAY, *El Retablo Mayor de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, 2000, p. 116-118.
7. Esta cronología explicaría el nexo que se da entre las tablas que se sitúan en Aragón, como la de la Dormición de la Virgen y el retablo de Santa Engracia, con la Presentación en el Templo del Tríptico de Acqui Terme, así como con obras que creemos pintadas en Valencia, tales como la tabla de San Agustín de Chicago, ver Francesc RUIZ I QUESADA, “Bartolomé Bermejo. Sant Agustí al seu estudi”, *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, 2003, p. 130-135 (catálogo de exposición). En esta datación también hay que tener presentes los puntos de contacto que se dan entre el Retablo del Calvario de la iglesia parroquial de San Nicolás de Valencia –obra contratada en el año 1476–, el conjunto de Acqui Terme y alguna obra realizada por Bermejo en Aragón, como la tabla de la Dormición de la Virgen de la Gemäldegalerie de Berlín, ver Ximo COMPANY, “Retablo del Calvario”, *El Mundo de los Osona ca. 1460–ca. 1540*, Valencia, 1995, p. 100-109 (catálogo de exposición); Miguel FALOMIR FAUS, “A propósito del Calvario de Rodrigo de Osona”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, núm. 265, 1994, p. 73-79; Francesc RUIZ I QUESADA, “Bartolomé Bermejo. Dormición de la Virgen”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, *op. cit.*, p. 136-141.
8. El jubileo del Año Santo en la iglesia católica se celebra cada 25 años. No obstante, las primeras periodicidades fueron dispares y el Papa Nicolás V fijó, en 1450, que el próximo jubileo se debiera hacer 50 años más tarde. La decisión de convocar el Año Santo en 1475, fue de Sixto IV, fijando la periodicidad en 25 años. A pesar de ello, el desbordamiento del río Tiber en 1475, motivó que este Año Santo fuese trasladado a 1476.
9. En 1476, Giuliano della Rovere, el futuro Papa Julio II, promovió la construcción del claustro gótico del monasterio de Montserrat, Anselm ALBAREDA, *Història de Montserrat*, Barcelona, 1977, p. 66-67; Benet RIBES I CALAF, *Annals de Montserrat, 1258-1485*, Barcelona, 1997, 97-99.
10. Asimismo, Francesco della Rovere determinó la construcción de una capilla dedicada a la Virgen de Montserrat en la catedral de Acqui Terme, ver Giacomo ROVERA, “Bartolomé Bermejo. Taller dels Osona. Tríptic de la Mare de Déu de Montserrat”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, *op. cit.*, p. 184-189. A pesar de que el comitente fue enterrado finalmente en Valencia, en el momento del encargo debió querer que el tríptico presidiera el altar de la capilla de Acqui, lugar dónde quiso tener su sepultura. En la pintura, Francesco della Chiesa, aparece arrodillado al lado de María y de su Hijo, mientras lee la *Salve*, texto que remite al ruego del comitente hacia la Virgen y, concretamente a la protección, misericordia y mediación de María en favor de su alma. Otra obra de carácter funerario en la cual también figura el texto de la *Salve* es el retablo de la Virgen, san Agustín y san Nicolás de Tolentino, conjunt pintado por Antoni de Lonhy entre los años 1460 y 1462, que se conserva en el MNAC y en el Museu del Castell de Peralada, ver Francesc RUIZ I QUESADA, “Maria, Mater Gratiae, Mater Misericordiae [...]”. Aspectes iconogràfics entorn de la Mare de Déu del Mantell i els ordes mendicants”, *Lambard*, núm. XV, Barcelona, 2003, p. 157-203.
11. Finalmente, en la valoración de la marcha de Bermejo de Daroca, pudiera ser que influyesen motivos personales que tuviesen que ver con algún problema conyugal con la darocense Gracia de Palaciano, hasta el punto que en 1481 y poco antes de trasladarse a Barcelona, le concede libertad para vender todas las propiedades que el pintor pudiera tener en Daroca, tanto las únicamente suyas como las que iban a nombre de ambos, José CABEZUDO ASTRAIN, “Nuevos documentos sobre pintores aragoneses del siglo XV”, *Seminario de*

Arte aragonés, núm. 7-8-9, 1957, p. 76. -De hecho, Gracia de Palaciano aparece como penitenciada, es decir castigada por el tribunal de la Inquisición –condena que suponía multa o prisión–, en varios procesos inquisitoriales acaecidos entre 1486 y 1490, año este último en el que parece ser que Gracia estaba en Zaragoza y Bermejo residía en Barcelona, Miguel Ángel Motis Dolader et al., *Procesos inquisitoriales de Daroca y su comunidad*, Zaragoza, 1994. Como testigo de dicho pacto notarial aparece el pintor Juan de Ojos Negros, artista que tras la marcha de Bermejo a Barcelona pudo trasladarse de Zaragoza a Onda (Castellón), localidad en la que residía en el año 1484 y desde dónde atendió el encargo de la pintura de las claves de los tres arcos de la iglesia de Villarreal y unos frisos y para la cual pintó un retablo dedicado a la Virgen de Gracia que no se conserva, ver Carlos SARTHOU CARRERES, *Siete siglos de Villa Real*, p. 88. En ocasiones, se le da el nombre de Virgen de Gracia a la Virgen de la Misericordia, advocación ésta que formó parte de un retablo que Bartolomé Bermejo y Martín Bernat pintaron para la capilla de Santa Cristina del Pilar de Zaragoza, tabla que se conserva en el Grand Rapids Art Museum de Michigan, ver María del Carmen LACARRA DUCAY, “Bartolomé Bermejo-Martín Bernat, “Mare de Déu de la Misericòrdia”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, *op. cit.*, p. 176-179. Esta misma advocación fue la que representó Martín Bernat para la capilla de los Talavera en la catedral de Tarazona, en el año 1493, siguiendo el modelo de la de Santa María del Pilar. Gracias a las investigaciones que Nuria Ortiz está realizando sobre la vida y obra del pintor Martín Bernat sabemos que dicho artista realizó un retablo destinado a la iglesia del Hospital de Santa María de Gracia de Zaragoza, poco antes de morir, como así consta en su testamento, ver Nuria ORTIZ VALERO, “Últimas voluntades de Martín Bernat, pintor de retablos, documentado en Zaragoza entre los años 1450 y 1505”, *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 106, 2010, p. 181-197. En lo que respecta a la devoción de los Trastámaras hacia la Virgen de Gracia, ver Francesc RUIZ I QUESADA, “Els primers Trastàmars. La legitimació mariana d’un llinatge”, *Col·lecció Magna Ars*, vol. 1, (en prensa).

12. María del Carmen LACARRA DUCAY, “Bartolomé Bermejo-Martín Bernat. Trobada de Santo Domingo de Silos amb el rei Ferran I de Castella”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, *op. cit.*, p. 170-175.
13. Toribio DEL CAMPILLO Y CASAMOR, “Santo Domingo de Silos, pintura en tabla, procedente de la iglesia parroquial de su advocación en Daroca y hoy colocado en el Museo Arqueológico Nacional”, *Museo español de antigüedades*, núm. 4, Madrid, 1875, p. 457-471.
14. Paulino SAVIRÓN Y ESTEVAN, *Memoria sobre la adquisición de objetos de Arte y Antigüedad en las provincias de Aragón con destino al Museo Arqueológico Nacional, presentada al Excmo. Señor Ministro de Fomento*, Madrid, 1871, p. 23.
15. Del retablo de Santo Domingo de Silos todavía se conservan dos pináculos en el Museo Arqueológico Nacional, Ángela FRANCO MATA, *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la escultura gòtica*, (1980), 2ª ed., Ministerio de Cultura, Madrid, 1983, p. 225, n. 301-302.
16. En relación con la representación de las siete virtudes, ver Isabel MATEO GÓMEZ, “Reflexiones sobre aspectos iconográficos en el Santo Domingo de Silos, de Bermejo”, *Boletín de Museo del Prado*, vol VI, núm. 16, 1985, p. 5-13.
17. María Jesús LACARRA DUCAY, “La maestría de Gonzalo de Berceo...” , *op. cit.*, p. 165-176.
18. La “misericordia” es el atributo de Dios que extiende su compasión a aquellos en necesidad. Tanto el Antiguo Testamento como el Nuevo Testamento ilustran que Dios desea mostrar su misericordia al pecador. Uno debe humildemente aceptar la misericordia; no puede ser ganada. Como Cristo ha sido misericordioso, también nosotros estamos llamados a ejercer compasión hacia otros, perdonando –como dicen las palabras de Jesús– “setenta veces siete” (Mt 18:22).
19. Gonzalo Borrás justifica las seis escenas del banco basándose en la ampliación del retablo de Daroca, cuestión ésta que parece invalidar el propio contrato. En el siguiente párrafo en el que se señalan las nuevas medidas del retablo, 16 palmos de ancho y 28 palmos de alto, es precisamente cuando se indica que las escenas del conjunto debían ser cuatro, dos a cada lado del tabernáculo, véase Gonzalo MÁXIMO BORRÁS GUALIS, “Un fragmento de retablo: el Santo Domingo de Silos, de Bermejo”, *El Museo del Prado, fragmentos y detalles*, Madrid, 1997, p. 75-85 y María del Carmen LACARRA DUCAY, “Bartolomé Bermejo-Martín Bernat. Trobada de Santo Domingo...” , *op. cit.*, p. 170-175, n. 2 (catálogo de exposición). La cuestión es que hubo tres pactos, de los cuales conocemos el redactado los dos últimos. Del primero no sabemos si hubo formalización ante notario, pero el texto del siguiente acuerdo refleja claramente tanto las medidas definitivas del mueble como las tablas que debía acoger. A pesar de ello, cabe destacar que las tablas de Lechón son de una alta calidad artística y de un claro influjo de la pintura de Bartolomé Bermejo, no suficiente, a pesar de ello, cuando el punto de referencia lo marcan las obras generalmente atribuidas al maestro cordobés. Señalar, por último, que las pinturas del banco de Lechón han sido atribuidas a Bermejo y a Juan de Bonilla, dado el acento marcadamente bermejiano que denotan, el cual en alguna ocasión sobrepasa aquel que más caracteriza la obra de Martín Bernat. Respecto a las tablas de Lechón, ver Francisco ABBAD, “Unas tablas desconocidas de Bartolomé Bermejo”, *Archivo Español de Arte*, XXIV, 1951, p. 334-335.
20. María del Carmen LACARRA DUCAY, “Encuentro de santo Domingo de Silos con el Rey Fernando I de Castilla: identificación de una pintura gòtica aragonesa en el Museo del Prado”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1993, núm. 76, p. 243-266; María del Carmen LACARRA DUCAY, “Bartolomé Bermejo-Martín Bernat. Trobada de Santo Domingo...” , *op. cit.*, p. 170-175 (catálogo de exposición).

21. Vitalino VALCÁRCCEL, *La "Vita Domini Siliensis" de Grimaldo*, IER, Logroño, libro 1º, cap. VI, 50-55, p. 232-233.
22. En las cuartetas 226-244 de la Vida de Santo Domingo de Silos, Gonzalo de Berceo narra el sueño que tuvo el santo benedictino relacionado con el puente de vidrio mencionado en el segundo contrato del retablo de la parroquia de Silos “Vedia una puente enna primera / Avie palmo & medio, ca mas ancha non era, / De vidrio era toda, non de otra madera, / Era por non mentirnos, pavorosa carrera.”
23. Berceo escribió que: “Vedíame en sueños en un fiero logar/ oriella de un flumen tan fiero commo mar/ qui quiere avrié miedo por a él se plegar/ ca era pavoroso e bravo de pasar// Ixién d’elli dos ríos, dos aguas bien cabdales/ ríos eran muy fondos, non pocos regajales/ blanco era el uno commo piedras cristales/ el otro plus vermejo que vino de parrales (229-30).
24. María del Carmen LACARRA DUCAY, “Bartolomé Bermejo-Martín Bernat. Trobada de Santo Domingo...”, *op. cit.*, p. 170-175.
25. Por su parte, Gonzalo de Berceo comenta que: “Fo cerrando los ojos el sancto confessor/ Apretó bien sus labros, non vidieste mejor/ Alço ambas las manos a Dios nuestro Sennor/ Rendió a El la alma a muy grand su sabor// Prisiéronla los ángeles que estavan redor, llevarónla al cielo e a muy grand onor; diéronli tres coronas de muy grand resplendor, de suso vos fablamos de la su grand lavor.”
26. Antonio CEA GUTIÉRREZ, “El cielo como triunfo: los galardones de la palma y la corona en Gonzalo de Berceo”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, núm. 56. 2, 2001, p. 5-32, ver p. 20.
27. Las tres coronas las recibirá cuando alcance el séptimo y último peldaño: la santidad; de ahí que la visión no sea más que un anuncio de lo que le aguarda en su futuro y narrativamente funcione como un puente tendido entre el primer y el segundo “libriello”.
28. Francesc RUIZ I QUESADA, “Bartolomé Bermejo. Descens de Crist als Llimbs”, *Guia Museu Nacional d’Art de Catalunya*, Barcelona, 2004, p. 120-121 y Francesc RUIZ I QUESADA-David MONTOLÍO TORÁN, “De pintura medieval valenciana”, *Espais de Llum*, (Borriana, Vila-Real, Castellón, 2008-2009), Valencia, 2008, p. 125-169.
29. Tormo reprodujo dos cartas del barón de Quinto, ver Elías TORMO Y MONZÓ, *Bartolomé Bermejo, el más recio de los primitivos españoles*, Madrid, 1926, p. 79-81.
30. Elías TORMO Y MONZÓ, *cit. supra.*; Chandler Rathfon POST, *A History of Spanish Painting*, 14 vol., Cambridge (Massachusetts), 1934, V, p. 113-114, 138, 162-163, 172-180; Santiago ALCOLEA I BLANCH, “Bartolomé Bermejo. Quatre compartiments d’un retaule dedicats a Cristo Redemptor”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, *op. cit.*, p. 160-169. En lo relativo al ingreso de las tablas en el Museu Nacional d’Art de Catalunya, Maria Josep BORONAT I TRILL, *La política d’adquisicions de la Junta de Museus: 1890-1923*, Barcelona, 1999, p. 411 y Josep GUDIOL I CUNILL, “Quatre pintures den Vermejo”, *La Veu de Catalunya. Pàgina Artística*, Barcelona, 2/4/1914, p. 6.
31. Para las vicisitudes por las que pasaron las tablas, ver Santiago ALCOLEA I BLANCH, *cit. supra.*
32. August L. MAYER, *Historia de la pintura española*, Madrid, 1928 [reed. 1942, 1947], p. 124 y Jaime BARRACHINA NAVARRO, “Bartolomé Bermejo. Crist de Pietat”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, *op. cit.*, p. 142-147. Una vez comprobado que las tablas dedicadas a Cristo Redentor formaron parte de una predela, las dimensiones totales de la obra a la que perteneció hacen pensar que posiblemente excedían a las de las capillas del monasterio de San Francisco de Daroca. En lo relativo a la propuesta que vincula la tabla de la Piedad de Perelada con las composiciones dedicadas a Cristo Redentor como partes de un mismo bancal, observamos, una vez juntas, enfoques demasiado dispares respecto a la imagen del Salvador en lo que respecta a su tamaño. Por otra parte, y teniendo en cuenta la posible narrativa conjunta de dichas obras, en la tabla de la Piedad Cristo y el sepulcro aparecen dentro de la cámara sepulcral, mientras que la escena de la Resurrección del MNAC acontece en el exterior.
33. La propuesta de identificar la pintura de la Piedad de Loperuelo con la tabla del Museu del Museu Castell de Perelada se desarrolla en Judith BERG-SOBRE, “Bartolomé de Cárdenas, the *Piedat* of Johan de Loperuelo and painting at Daroca (Aragon)”, *The Art Bulletin*, núm. 59. 4, 12/1977, p. 494-500. La traducción de la inscripción en hebreo reza: “Por su muerte puso fin a la muerte”, texto vinculado a la Segunda carta a Timoteo 1:10 y, más concretamente, a la Carta a los Hebreos 2:14. Dicha inscripción hizo pensar a los primeros que la estudiaron en la posibilidad de que Bartolomé Bermejo fuera un judío converso, ver Judith BERG-SOBRE, *Bartolomé de Cárdenas “El Bermejo”. Pintor errante en la Corona de Aragón*, San Francisco/Londres/Bethesda (Maryland), 1997, p. 67-68. Juan de Loperuelo fue un importante mercader de Daroca que comerciaba con artículos de trapería y mercería, ver María Luz RODRIGO ESTEVAN, “Días feriados a fines de la Edad Media”, *Aragón en la Edad Media*, núm. 16, 2000, p. 735 y “La vivienda urbana bajomedieval: arquitecturas, conflictos vecinales y mercado inmobiliario (Daroca, siglo, XV)”, *STVDIUM, Revista de humanidades*, núm. 11, 2005, p. 46. Como judeoconverso, Juan de Loperuelo comerció muy frecuentemente con la comunidad hebrea darocense y los pactos a los que llegaba con ella: “en ocasiones no era necesario elevarlos a escritura pública, bastando con un acuerdo verbal y un apretón de manos, como recuerda el mercader Juan de Loperuelo, muy asiduo de la judería, quien muchas veces negociando tomava la mano ad aquel con quien negociava y jurava por los diez mandamientos de la Ley de Moisés” ver Miguel Ángel MOTIS, *Guía de la judería de Daroca*, Zaragoza, 2007, p. 12. Este trato, así como el ritual judío que siguieron él y su familia a la muerte de su padre –Bartolomé de Loperuelo– en 1483, le conllevó diversos problemas con la inquisición, dado que, además, participaba en fiestas, celebraciones, juegos, entremeses y cere-

monías privadas judías, ver María Luz RODRIGO ESTEVAN, “Lo lúdico y lo festivo en el Aragón Medieval: Fuentes documentales para su estudio”, *Aragón en la Edad Media*, núm. XX, 2008, p. 672-673; Encarnación MARÍN PADILLA, “Relación judeoconversa durante la segunda mitad del siglo XV en Aragón: enfermedades y muertes”, *Sefarad*, núm. 43 (2), 1983, p. 251-344 y Miguel Ángel MOTIS DOLADER *et al.*, *Procesos inquisitoriales de Daroca y su comunidad*, Zaragoza, 1994. Su hermano Mateo, consta que era presbítero de Daroca en 1496, mientras que un Juan de Loperuelo, él o su hijo homónimo, fue quién pactó con los pintores Juan de Bruselas y Domingo Gascón la pintura y el dorado de la capilla chica, situada a la izquierda del altar mayor de los Corporales de Daroca, en fecha 6 de julio de 1504.

34. Muy probablemente la pintura de Perelada debió ser una tabla de devoción particular y no es improbable, según propone Berg-Sobré, que fuese acompañada de las imágenes de la Virgen y san Juan, más si el comitente de esta obra fue Juan de Loperuelo.
35. Berg-Sobré vincula las tablas que Juan de Loperuelo pactó con Bermejo para el monasterio de San Francisco de Daroca con el retablo que se cita como modelo en el contrato firmado por Tomàs Giner correspondiente a la pintura del retablo de Santa Ana de la parroquia de Mainar: “Ytem es condición que el dicho pintor sia tobido de poner bien azur fino e colores finos tan buenos e bien acabados segunt el retaulo de Joan de Loperuelo questá ensant ffrancisco de daroca, et sean obrados los colorados, los rosados, violados, verdes, encarnaciones, todo al olio”, ver Judith BERG-SOBRE, *Bartolomé de Cárdenas “El Bermejo”...*, *op. cit.* p. 78-79. Del retablo de Santa Engracia se custodia la tabla central en el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston, la escena del arresto de la santa en el San Diego Museum of Art, su aprisionamiento en el Museo de la Colegiata de Daroca, su Flagelación en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, mientras que tanto el Calvario como la predela forman parte del museo darocense, ver Ana GALILEA ANTÓN, “Bartolomé Bermejo. La Flagelación de santa Engracia”, *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Catálogo*, Bilbao, 1995, p. 264-281.
36. Sin aceptación por parte de la crítica, las tablas de Barcelona han sido vinculadas al retablo de San Miguel de Tous, como compartimientos laterales, ver Judith BERG-SOBRE, *Bartolomé de Cárdenas “El Bermejo”...*, *op. cit.*, p. 179-189.
37. Elías TORMO Y MONZÓ, *Bartolomé Bermejo...*, *op. cit.*, p. 40, 43 y Santiago ALCOLEA BLANCH, “Bartolomé Bermejo. Quatre compartiments...”, *op. cit.*, p. 160-169.
38. Santiago ALCOLEA I BLANCH, “Bartolomé Bermejo. Quatre compartiments...”, *cit. supra*, p. 160-169.
39. En el Oficio de la Pasión, al descubrir el Crucifijo que será adorado con cantos y oraciones, el sacerdote repite la antifona: “Mirad el árbol de la Cruz, donde estuvo clavada la salvación del mundo. ¡Venid a adorarlo!”. Se hizo realidad la profecía: “Mirarán al que atravesaron” (Zac 10-11; 13,1) y en el crucificado, como el centurión, descubramos al Hijo de Dios: “Verdaderamente este es el Hijo de Dios”.
40. Una tabla-retablo conservada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, dedicada al santo de Silos, acoge en una de sus escenas la figuración del virtuoso como liberador de cautivos. El origen de la pintura se ha situado en Navarra y se supone de finales del siglo XIV, ver Ana GALILEA ANTÓN, “Un frontal navarro, dedicado a Santo Domingo de Silos, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao”, en *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria*, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 1996, p. 449-459.
41. Una de las peculiaridades de Bermejo fue la de incluir letras en muchas de sus obras. Así y concretamente en la escena de la Resurrección –como también en la tabla de la Piedad del Museu Castell de Perelada–, se pueden apreciar las letras alef y sin inscritas en un escudo, las cuales se deben interpretar, según nuestro parecer, desde la significación mística divina del nombre, es decir, la de amo del universo o revelación del divino en lo que respecta a la letra alef, y la de “Soy Dios, yo no he cambiado” respecto a la letra sin, ver Francesc RUIZ I QUESADA, “Dalmu, Huguet i Bermejo”, tres grans Mestres que il·luminen el darrer gòtic català”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, *op. cit.*, p. 60. Pascual Moreno, en una interpretación realizada antes del año 1926, piensa que, en tanto que iniciales, tienen el significado de *ab* (padre) y *chandim* (cielo).
42. Más allá de las limitaciones artísticas de Martín Bernat, si comparamos su pintura con el virtuosismo pictórico de Bermejo, observamos también una correspondencia entre la extraña puerta representada en la tabla de la Muerte de Domingo Manso y la figurada en el compartimiento de Cristo en el Paraíso.
43. María Jesús LACARRA DUCAY, “La maestría de Gonzalo de Berceo...”, *op. cit.*, p. 165-176.
44. Ramón GARCÍA DE HARO, *L’agire morale & le virtù*, Milán, 1988, p. 125.
45. Santiago ALCOLEA I BLANCH, “Bartolomé Bermejo. Quatre compartiments...”, *op. cit.*, p. 160-169.
46. No sabemos cómo se produjo el traspaso de dicho título nobiliario, pero todo indica que fue en vida de la emperatriz consorte de Francia, dado que su muerte fue en 1920. Con anterioridad, ya en el año 1905, el barón de Quinto ofreció al Museu Municipal de Barcelona diversas obras, ostentando dicho título, ver Maria Josep BORONAT I TRILL, *La política d’adquisicions...*, *op. cit.*, 1999, p. 231.
47. Elías TORMO Y MONZÓ, *Bartolomé Bermejo...*, *op. cit.*, p. 80-81.