

R E T R O T A B U L U M

Estudis d'art medieval
Núm 1. Gener 2012
ISSN 2014-5616



Resumen

Bartolomé de Cárdenas, conocido con el sobrenombre del “Bermejo”, fue un pintor itinerante que desarrolló su actividad artística en Valencia, Daroca, Zaragoza y Barcelona. De su pincel surgieron algunas de las pinturas más bellas realizadas en la Corona de Aragón y su genio artístico traspasó fronteras. Pintó creaciones maestras para los tres estamentos y en este estudio damos a conocer su faceta menos conocida, la de “*intellectual painter*”. A través del estudio de las leyendas de sus obras aportamos nuevas noticias relativas a la fecha de realización del retablo de la Virgen de Montserrat de Acqui Terme, llevado a cabo entre los años 1476 y 1479, aunque Bermejo lo dejara inacabado en 1477, y damos a conocer algunas de las fuentes que incidieron en composiciones como la Flagelación de santa Engracia del Museo de Bellas Artes de Bilbao o la tabla de la Dormición de la Virgen de la Gemäldegalerie de Berlín, entre otras. Auxiliados por la iconografía, realizamos un recorrido a través de la magistral producción de Bermejo, cuyo punto final es la revelación del nombre de dos personajes de la tabla de la Piedad Desplà de Barcelona, José de Arimatea y Nicodemo, en el entorno del simbolismo que encierra la que tal vez pueda ser considerada su creación más relevante.

Resum

Bartolomé de Cárdenas, conegut amb el sobrenom del “Bermejo”, va ser un pintor itinerant que desenvolupà la seva activitat a València, Daroca, Saragossa i Barcelona. Del seu pinzell van sorgir algunes de les pintures més belles dutes a terme a la Corona d’Aragó i el seu enginy artístic va traspasar fronteres. Pintà creacions mestres per als tres estaments i en aquest estudi donem a conèixer la seva faceta menys coneguda, la de “*intellectual painter*”. Arran de l’estudi de les llegendes de les seves obres aportem noves notícies relatives a la data d’execució del tríptic de la Mare de Déu de Montserrat d’Acqui Terme, dut a terme entre els anys 1476 i 1479, tot i que Bermejo el deixà inacabat el 1477, i donem a conèixer algunes de les fonts que van incidir en composicions com la Flagel·lació de santa Engràcia del Museo de Bellas Artes de Bilbao o la taula de la Dormició de la Mare de Déu de la Gemäldegalerie de Berlín, entre d’altres. Auxiliats per la iconografia, fem un recorregut per la magistral producció de Bermejo, el punt final del qual és la revelació del nom de dos personatges a la taula de la Pietat Desplà de Barcelona, Josep d’Arimatea i Nicodem, a l’entorn del simbolisme que engloba la que tal vegada pugui ser considerada la seva creació més rellevant.

Abstract

Bartolomé de Cárdenas, also known as “Bermejo”, was an itinerant painter who built up his artistic pursuit in Valencia, Daroca, Zaragoza and Barcelona. From his palate, were born some of the most beautiful paintings accomplished in the Crown of Aragon, and his artistic genius crossed borders. He painted master pieces for the three estates and in this study we reveal his less known side, that of the “*intellectual painter*”. By analyzing the legends in his art, we can supply new indications about the creation date of the altarpiece of the Virgin of Montserrat of Acqui Terme, (carried out between 1476 and 1479, although Bermejo left it unfinished in 1477), and we can discover some of the sources that influenced compositions such as the Flagellation of Saint Engracia in the Museum of Fine Arts in Bilbao, or the Death of the Virgin at the Gemäldegalerie in Berlin, among others. Aided by iconography, we follow a route through the masterly production of Bermejo, in which the final part reveals new personalities in the Retable of the Piedad Desplà of Barcelona, Joseph d’Arimatea and Nicodème, and in the symbolism contained in his most relevant creation.

De Acqui Terme a la Piedad Desplà.



Textos e iconografías inéditos de Bartolomé Bermejo

Francesc Ruiz i Quesada

Bartolomé de Cárdenas, conocido con el sobrenombre del “Bermejo”, fue un pintor itinerante que desarrolló su actividad artística en Valencia, Daroca, Zaragoza y Barcelona. Nacido hacia 1440 y documentado entre los años 1468 y 1501, se tiene noticia de su origen cordobés gracias a la inscripción que decora el marco de una de sus obras maestras, la tabla de la Piedad que ejecutó para el arcediano y canónigo de la catedral de Barcelona Lluís Desplà. En sus pinturas, Bermejo abre una ventana que nos permite ser copartícipes de la más absorbente revelación convirtiendo lo sórdido en espiritual y lo espiritual en alcanzable. El historiador Elías Tormo, autor de la primera de las monografías dedicadas al artista, lo definió como "El más recio de los primitivos españoles."¹

¹ TORMO Y MONZO, E., *Bartolomé Bermejo*, Madrid, 1926. Sobre el estudio de la trayectoria artística del pintor Bartolomé Bermejo destacan los trabajos realizados por Post, Young, Zueras y, especialmente, la gran aportación de Judith Berg Sobré, dedicando su tesis doctoral a Bartolomé Bermejo, ver POST, Ch. R., *A History of Spanish Painting*, 14 vol., Cambridge (Massachusetts), 1934, V, p. 103-234, YOUNG, E., *Bartolomé Bermejo. The Great Hispano-Flemish Master*, Londres, 1975, ZUERAS TORRENS, F., *Bartolomé Bermejo, el pintor nómada*, Córdoba, 1983 y BERG-SOBRE, J., *Bartolomé de Cárdenas «El Bermejo». Pintor errante en la Corona de Aragón*, San Francisco/Londres/Bethesda (Maryland), 1997. Con posterioridad, despunta el catálogo publicado a raíz de la exposición dedicada al pintor cordobés, *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, 2003. De manera más concreta, también ha habido aportaciones de singular importancia cuya cita daremos a lo largo de este estudio. Mi agradecimiento al padre Massot, director de las Publicacions de l'Abadia de Montserrat, y a Pilar Vélez, directora del Museu Marès de Barcelona, por haberme brindado la posibilidad de publicar el núcleo inicial de esta investigación. También mi gratitud a la compañera Montserrat Pagès, conservadora d'art romànic del MNAC, por su rápida intervención para que ello fuera posible. De eso hace ya un año, en cuyo complicado transcurso he ido ampliando el estudio que ahora doy a conocer parcialmente. No obstante y a pesar de las facilidades mencionadas a la hora de publicar, el artículo, que comenzó con Santo Domingo de Silos, ha ido creciendo como también ha ido en aumento el veto explícito e implícito impuesto por la que considero mi casa, por muchas razones. Así pues, he decidido dar a conocer este estudio, así como mis encuentros con el arte medieval de la Corona de Aragón, a través de esta revista. Como su portada muestra, es una puerta abierta, evidentemente no al paraíso que veremos más adelante, pero sí a la gran belleza de nuestro patrimonio artístico medieval. Un objetivo que tiene muchas horas de trabajo y que no recibe subvención alguna ni tiene ánimo de lucro. Con ella y con el rigor científico que avala mi *curriculum* pretendo utilizar la libertad y difusión que permite internet para así dar respuesta a la endogamia y las cacerías irracionales que pretenden dejar huella mediante un presunto tsunami, abarrocado y de poco calado, que solo rebautiza y enmascara. Desde la amistad más sincera y el reconocimiento como medievalista, dedico este trabajo a María Rosa Manote, afortunadamente salvada de esas aguas trepadoras. Bermejo fue un gran pintor de virtudes, las mismas que acompañan a Santo Domingo de Silos en el Museo del Prado y aparecerán de nuevo a lo largo de este estudio. De ellas y con la Fortaleza que da el tiempo que pasa, continuamos teniendo la Fe y Esperanza de que la distraída moral de la Justicia fije sus ojos en Rosa Manote y sepa subsanar el mal que se le ha ocasionado.

La primera noticia documental relativa a su carrera artística lo sitúa en Valencia en fecha 5 de febrero de 1468, año en que pactó con el caballero Antoni Joan el retablo mayor de la parroquia de san Miguel de Tous (Valencia).² Miembro de una de las dinastías valencianas de los Joan, su verdadero apellido era el de Joan de Soler. Su padre fue Bernat Joan y su madre Isabel de Soler, hija del médico valenciano Pere de Soler, quién, sin descendencia masculina, impuso la incorporación de su apellido al de Joan.³ Señor de Tous y acaudalado comerciante, Antoni Joan aparece representado en la tabla central del retablo de San Miguel, único testimonio actual del conjunto que Bermejo pintó para Tous, conservado en la National Gallery de Londres. Sobre fondo dorado, san Miguel, con capa brocada y luciente armadura da muerte al maligno ante la presencia del comitente, vestido de brocado gris y bonete, que sostiene un misal abierto en sus manos, en el que Bermejo pinta dos de los siete salmos penitenciales: el *Miserere* (50- (51)) y el *De profundis* (129). En ambos salmos de confesión se implora con esperanza la misericordia de Dios desde la más absoluta humildad y arrepentimiento de los pecados. La figuración de Antoni Joan, de mediana edad, se corresponde con la supuesta fecha de su nacimiento, hacia 1425, y crea dudas a la hora de identificarlo con el homónimo que fallece en el año 1512, más cuando el hijo de éste, el también caballero Benet Honorat Joan, murió en 1562.⁴ De hecho, algún autor señala que Antoni Joan murió en 1474.⁵ Por todo ello, es probable que el comitente del retablo de Tous fuera sucedido por un hijo homónimo, fallecido en 1512, seguido por su más factible nieto Benet Honorat Joan, quién sin ningún hijo, traspasó la titularidad de la baronía de Tous a su sobrino Antoni Joan, nombrando heredero de sus bienes a Lluís de Requesens y Zúñiga, biznieto de la hermana del señor de Tous, pintado por Bartolomé Bermejo.

Diversos de los miembros del linaje de los Joan fueron propietarios de grandes galeotes y en 1462 era él quien capitaneaba dos galeras propiedad de su cuñado Galceran de Requesens.⁶ De la gran fortuna atesorada por Antoni Joan, quién fundó el mayorazgo de la baronía de Tous, da cuenta la concesión que le hizo el rey Fernando el Católico, según privilegio firmado en Córdoba en fecha 28 de mayo de 1483, otorgándole licencia para construir un puente de madera en la playa del Grao, con arranque en tierra firme y hasta dentro del mar, actualmente conocido como “Pont de Fusta”. En las obras del puente, que debía atender el comercio marítimo de la ciudad de Valencia, invirtió más de 10.000 florines, más unos 600 florines anuales para su mantenimiento y conservación. En ese mismo año, los jurados de la ciudad concedieron a Antoni Joan la

² El contrato fue dado a conocer por BERG SOBRÉ, J., “Un nuevo documento sobre Bartolomé Bermejo”, *Archivo de Arte español*, XLI, 1968, p. 61-62.

³ AHUMADA BATLLE, E. DE, *Epistolaris d'Hipòlita Roís de Liori i d'Estefania de Requesens (segle XVI)*, Valencia, 2003, p. 20. Otro miembro de los Joan, Guillem Joan, contrató al pintor Joan Reixach el retablo de la Epifanía de Rubielos de Mora, en el año 1469. Destinado al convento de las agustinas de Rubielos de Mora (Teruel), el conjunto se custodia actualmente en el Museo Nacional d'Art de Catalunya, ver MONTOLÍO TORÁN, D., «El convento de madres agustinas y la génesis del arte tardomedieval rubielano», *Las Madres Agustinas en la Villa de Rubielos de Mora, 375 años de Arte e Historia*, Rubielos de Mora, 2000.

⁴ Ver *Árbol de la Baronía de Tous*, <http://bibliotecadigital.rah.es>.

⁵ SANCHÍS MORENO, F.J., *Honorato Juan, vida y recuerdo de un maestro de príncipes*, Valencia, 2002, p. 481. En este estudio se trata la figura del humanista Honorato Joan, personaje distinto al homónimo que fue barón de Tous, pero se aportan diversas noticias relativas a su linaje.

⁶ GUIRAL, J. *Valence, port méditerranéen au XV^e siècle (1410-1525)*, Paris, 1986, p. 155 y 181.

explotación del puente de madera como embarcadero. Cuando intentaron establecerse otros, Antoni Joan “cavaller rich e opulent i molt aparentat i afavorit” recurrió ante el rey, quien desde Sevilla, expidió una provisión amparando al concesionario del puente, de manera que le confirmó el privilegio de exclusividad, en fecha 17 de marzo de 1491.⁷



Sobre el luminoso peto dorado del arcángel se refleja la Jerusalén celeste, a la manera de Hans Memling en el Tríptico del Juicio Final del Musée Narodowe de Gdansk.⁸ La característica paleta de Bermejo 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 de la mano de artistas como Robert Campin y los hermanos Van Eyck. La tabla de san Miguel de Tous, en la que aparece la firma “Bartolomeus Rubeus”, muestra sin recelo alguno la manera de pintar de los artistas flamencos coetáneos tales como Rogier van der Weyden, Dirk Bouts y Petrus Christus. Además, la obra de Bermejo explicita un amplio abanico de referencias simbólicas que también evidencian la influencia nórdica. Es por ello que una parte de la crítica se ha pronunciado a favor de que la formación de Bermejo debió darse en tierras flamencas, quizás en el entorno del último taller de Van der Weyden, pintor que fallece en 1464, o principalmente de Petrus Christus, desaparecido en 1473.⁹ No obstante, otros estudiosos sitúan los primeros pasos artísticos de Bermejo en la misma ciudad de Valencia, teniendo en cuenta la derivación de la pintura levantina hacia las innovadoras coordenadas flamencas. El viaje de Lluís Dalmau (1425-1461) a Flandes, sufragado por el rey Alfonso el Magnánimo; la presencia de Lluís Alinbrood, originario de Brujas y

⁷ Junta Publica de la Real Sociedad Económica de Amigos del País valencià, celebrada el día 11 de Diciembre de 1799, Valencia, 1800, p. 120 y 121, SANCHÍS, A., *Historia del Grau*, Valencia, 2005, p. 58-59.

⁸ El efecto lumínico sobre las armaduras fue un recurso muy frecuentado en el ámbito de la pintura gótica flamenquiza, el mismo Jan van Eyck, como también Pere Niçard más tarde, reprodujeron su imagen en las armaduras de los *miles Christi*. Concretamente, en el san Jorge de la Virgen del canónigo van der Paele, del Groeninge Museum de Brujas y en el San Jorge del Museu Diocesà de Palma., ver LLOMPART, G. & PALOU, J.M. & RUIZ I QUESADA, F., & PARDO, J., *El cavaller i la princesa. Pere Nisard i la Ciutat de Palma*, Palma, 2001 (edición en catalán y castellano). En el año 1444, Berenguer Mercader, baile general del Reino de Valencia, solicitó al mercader valenciano Joan Gregori que adquiriese para el rey Alfonso el Magnánimo una tabla de san Jorge pintada por Jan van Eyck, la cual había sido puesta a la venta en Brujas después de la muerte del artista en 1441. La pintura fue comprada y enviada a Valencia, desde donde fue a Barcelona y, finalmente, llegó a Nápoles en el mes de junio de 1445. Por la descripción que Summonte hace de una copia realizada por Colantoino, sabemos que san Jorge aparecía: «*tutto inclinato incumbenque penitus in hastam...tanto dato avanti e sforzato contro el dragone, che la gamba dextra si vedea quasi fora della staffa e ipso già scosso dalla sella. In la sinistra gamba si verberava la imagine del dragone*». Ya en la obra de Hans Memling, se aprecian los reflejos en la armadura de san Miguel en el retablo del Juicio Final de Gante, en el que se pueden advertir las almas que surgen de sus tumbas, y también en dos pinturas en que aparece representado san Jorge, relacionadas con su obrador. Nos referimos a la tabla de la Virgen, san Jorge y un donante de la National Gallery de Londres, ver DAVIES, M., *The early netherlandish school*, Londres, 1987, p. 128 y 129, y una tabla en la cual san Jorge también presenta un donante, de la Alte Pinakothek de Múnic.

⁹ Elisa Bermejo, entre otros autores, es partidaria de fijar la formación de Bermejo en Flandes, próxima al taller de Petrus Christus, ver BERMEJO, E., “Bartolomé Bermejo. Pintor viatger”, *La pintura gòtica hispanoflameca...*, op. cit., p. 99-105. Para la formación del pintor ver también BROWN, J., “Dos obras tempranas de Bartolomé Bermejo y su relación con Flandes”, *Archivo Español de Arte* 36 (1963), p. 269 y 279.

documentado en Valencia a partir del año 1439 hasta su muerte en 1463; el conocimiento directo que Jacomart tuvo de algunas obras pintadas por Jan van Eyck, el cual pudo darse por un viaje a la Europa del Norte o bien por sus estancias en la corte de Nápoles de Alfonso el Magnánimo, entre los años 1442-1446 y 1447-1448, y la presencia en la ciudad del Turia de George Alinbrood, -que viajó a Brujas para concluir su aprendizaje de pintor y aparece de nuevo en Valencia a partir del año 1463, una vez fallecido su padre-, aportaron una riqueza artística de singular importancia que pudo ser decisiva en la etapa de formación de Bermejo.¹⁰

6



**Bartolomé Bermejo. Tabla de San Miguel de Tous (detalle)
National Gallery. Londres.**

¹⁰ Nuestro recuerdo más entrañable al desaparecido Fernando Benito, pero siempre presente, como persona que tendía la mano cuando se necesitaba y por sus grandes aportaciones en el estudio de la historia del arte, quién junto con José Gómez Frechina, han abogado en la identidad de Jacomart con el Maestro de Bonastre, ver el excelente catálogo de la exposición *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001. Por nuestra parte, pensamos que dicha identificación podría tener su mejor soporte en la paleta del Maestro de la Porciúncula, ver RUIZ I QUESADA, F., & MONTOLÍO TORÁN, D., “De pintura medieval valenciana”, *Espais de Llum*, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009), Valencia, 2008, p. 125-169 (catálogo de exposición). Respecto a George Alinbrood, ver SILVA MAROTO, P., “Lluís Alincbrot. Tríptic de la Crucifixió”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, *op. cit.*, p. 200-203. En relación con la estancia en Nápoles de Jacomart y la pintura de Santa Maria della Pace, encargada por el Magnánimo, ver RUIZ I QUESADA, F., “Els primers Trastàmars. La legitimació mariana d’un llinatge”, *Capitula facta e firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Barcelona, 2011, p. 71-112.

Los intereses del caballero Antoni Joan en el comercio del Grao establecen un nexo con el mercader darocense Juan de Loperuelo, personaje singular en las siguientes noticias relativas a Bartolomé Bermejo. De hecho y según comenta Barrachina, fue tal el protagonismo de Loperuelo que se puede llegar a pensar que fue él quien convenció a Bermejo para que se trasladara de Valencia a Daroca, enclave estratégico importante que en el siglo XIV contaba con unos cinco mil habitantes, una extensa huerta y el centro más grande de argentería artística del reino.¹¹ Juan de Loperuelo fue un importante mercader de Daroca que comerciaba con artículos de trapería y mercería, oficio que le acercó a Valencia y al Grao, su puerto de mar más cercano.¹²

Ya instalado Bermejo en Daroca (Zaragoza) contrató el retablo de Santo Domingo de Silos de la iglesia parroquial homónima de dicha localidad, en fecha 5 de septiembre de 1474, y se sabe que tres años más tarde aún no estaba finalizado. Durante su estancia en Daroca contrajo matrimonio con Gracia de Palaciano, viuda de Pedro de la Cueva y madre de Jaime de la Cueva, del que era tutora. La llegada a la capital darocense debió producirse con cierta anterioridad al año 1474, dado que en ese momento ya había pintado una Piedad para Juan de Loperuelo, muy probablemente la tabla del Cristo de Piedad que se conserva en el Museu del Castell de Perelada.¹³ Para este mismo mecenas, que era judeoconverso, también pintó poco más tarde un retablo destinado a una capilla del monasterio de San Francisco de Daroca, obra que ha sido relacionada con el retablo de Santa Engracia.¹⁴

Del retablo de Santo Domingo de Silos se tiene noticia 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 pactaron ante notario la elaboración de esta obra. En dicho acuerdo también aparece el nombre del pintor Juan de Bonilla, cuyo quehacer en este pacto debió ser el de controlar la obra. 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.¹⁵

A pesar de la dureza de lo pactado, pasaron tres años y Bartolomé Bermejo todavía no había acabado el retablo de Santo Domingo de Silos. Es más, dejó Daroca y se fue a Valencia, como veremos en el próximo capítulo, para fijar más tarde su residencia en Zaragoza, a finales de 1477. De lo acordado, Bermejo sólo había pintado la tabla central,

¹¹ BARRACHINA NAVARRO, J., “Bartolomé Bermejo. Crist de Pietat”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, op. cit., p. 142-147.

¹² RODRIGO ESTEVAN, M.L., “Días feriados a fines de la Edad Media”, *Aragón en la Edad Media*, 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.

¹³ BARRACHINA NAVARRO, J., “Bartolomé Bermejo. Crist de Pietat”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, op. cit., p. 142-147.

¹⁴ GALILEA ANTÓN, A., «Bartolomé Bermejo y el retablo de Santa Engracia. Estado de la cuestión», *Urtekaria/Anuario* 1989, Bilbao, 1990, p. 13-33.

¹⁵ El contrato en realidad se conoce porque forma parte de la sentencia de excomunión, 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 MAÑAS BALLESTÍN, F., “La escuela de pintura de Daroca: documentos para su estudio (1372-1537)”, *El Ruego. Revista de Estudios Históricos y Sociales*, núm. 2, 1996, p. 33-92.

actualmente conservada en el Museo del Prado, parte de la predela y había dibujado, como mínimo una escena de la vida del santo.¹⁶ Todo ello motivó que los comitentes del conjunto promoviesen el anuncio de la sentencia de excomunión de Bartolomé Bermejo, ante el notario de Zaragoza Bartolomé Roca, en fecha 12 de julio de 1477 y 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 sentencia de excomunión tuvo una primera reacción positiva para los parroquianos de Daroca dado que, poco más tarde, el 17 de noviembre de 1477, Bermejo firmó en la Capital del Ebro un segundo contrato con Andrés Pallarés, en el que el pintor accedía a ultimar el banco del retablo que ya tenía iniciado “de su propia mano” en el próximo mes de mayo de 1478.¹⁷ En cuanto a las cuatro escenas de la vida del santo benedictino y al Calvario que faltaban por realizar, Bermejo tenía que dibujar y pintar de su propia mano, las dos imágenes principales y todas las encarnaciones de los cinco compartimientos.¹⁸

¹⁶ En relación con el retablo de Santo Domingo de Silos, ver LACARRA DUCAY, M.C., “Encuentro de santo Domingo de Silos con el Rey Fernando I de Castilla: identificación de una pintura gótica aragonesa en el Museo del Prado”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1993, núm. 76, p. 243-266; LACARRA DUCAY, M.C., “Bartolomé Bermejo-Martín Bernat. Trobada de Santo Domingo de Silos amb el rei Ferran I de Castella”, *La pintura gòtica hispanoflomenca...*, op. cit., p. 170-175 (catálogo de exposición); BORRÁS GUALIS, G.M., “Un fragmento de retablo: el Santo Domingo de Silos, de Bermejo”, *El Museo del Prado, fragmentos y detalles*, Madrid, 1997, p. 75-85 y RUIZ I QUESADA, F. “La incidencia de las fuentes escritas en la iconografía del retablo de Santo Domingo de Silos, de Bartolomé Bermejo”, *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, Barcelona, 2011, p. 33-53.

¹⁷ Respecto a estas escenas del banco de Santo Domingo de Silos, creemos que se corresponden con las cuatro tablas de Bermejo custodiadas en el MNAC y en el Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona. Al respecto, hay que tener en cuenta que el conjunto de Santo Domingo de Silos fue el retablo mayor de la parroquial homónima de Daroca. La presencia del sagrario en este tipo de muebles implicó, en muchas ocasiones, que las escenas del banco no fueran dedicadas al santo titular sino a Jesús, como por ejemplo pasa en la predela del retablo del antiguo convento de San Agustín de Barcelona, pintado por Jaume Huguet. La diferencia, en el caso de Silos, es que no se narra la Pasión culminando con la tabla cimera de la Crucifixión sino que es esta última escena la que da paso al discurso redentor de las cuatro tablas del banco. Según nuestra opinión, Bermejo no tan sólo realizó las cuatro composiciones dedicadas a Cristo redentor sino que seleccionó las imágenes teniendo en cuenta la figura de Santo Domingo de Silos. La *imago Dei* alcanzada por el bienaventurado en el momento de su muerte 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; la entrada del santo en el Nuevo Edén, narrada por Grimaldo y Gonzalo de Berceo, en la escena de Cristo en el Paraíso; la Resurrección del bienaventurado, soñada por Juan Martínez y relatada por Pero Marín, en la escena de la Resurrección de Cristo y la ascensión del virtuoso a los cielos en la de la Ascensión de Cristo, de la cual también dejó constancia Grimaldo, ver RUIZ I QUESADA, F. “La incidencia de las fuentes escritas en la iconografía del retablo de Santo Domingo de Silos, de Bartolomé Bermejo”, *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, Barcelona, 2011, p. 33-53. Por su proximidad a la figura de Bartolomé Bermejo, un ejemplo, que también se aleja del repertorio más común de imágenes cristológicas representadas en la predela de las obras, lo tenemos en las cuatro escenas de las apariciones de Jesús resucitado, pintadas por los Osona para el altar mayor del monasterio valenciano de Portaceli, conservadas en el Museo de Bellas Artes de Valencia, ver COMPANY, X., *El Mundo de los Osona ca. 1460- ca. 1540*, Valencia, 1995, p. 142-145 (catálogo de exposición). En relación con las tablas y su vinculación al retablo mayor pintado por Pere Nicolau, ver FUSTER SERRA, F., “Pere Nicolau en la Cartuja de Portaceli: Vicisitudes de su obra”, *Archivo de Arte Valenciano*, vol. LXXXIX, 2008, p. 23-35.

¹⁸ 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),

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 representantes de Daroca, que fuera más allá del incumplimiento del contrato firmado tres años antes. Pruebas de ello son la ausencia de amenazas en el segundo texto como también que los comitentes aceptasen abonar las pinturas restantes por adelantado.

El Tríptico de Acqui. Un testimonio del Año Santo montserratino de 1476

Con motivo de la exposición *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, celebrada en Barcelona y Bilbao en el año 2003, el tríptico de la Virgen de Montserrat viajó desde Acqui Terme y ya pudimos advertir que en el incumplimiento del retablo de Santo Domingo de Silos y la marcha de Daroca pudiera tener relación un factible retorno de Bermejo a Valencia, anterior a su residencia en Zaragoza.¹⁹ De este presunto viaje, quedaría como principal testimonio la magnífica tabla central del tríptico de la Virgen de Montserrat, cuyas puertas laterales son obra de Rodrigo de Osona, aunque dibujadas por Bermejo. Gracias a las investigaciones de Gianni Reborá y de Giacomo Rovera, sabemos que la obra fue encargada por Francesco della Chiesa “*mercator lombardus residens mercantiliter in civitate Valencie.*”²⁰

Por tercera vez consecutiva, el punto de encuentro del comitente con Bartolomé Bermejo, en este caso Francesco della Chiesa, debió ser la ciudad de Valencia y, más concretamente, el Grao. Francesco della Chiesa, como el caballero Antoni Joan y el comerciante Juan de Loperuelo, centraron sus intereses económicos en el transporte de mercaderías hasta el punto de que Francesco trasladó su residencia desde Acqui Terme, ciudad italiana del Piamonte, hasta la Capital del Turia en el año 1476, donde ya vivía su hermano Giuliano desde 1466. Francesco della Chiesa aparece documentado en Valencia hasta el año 1492, donde finalmente murió sin descendencia alguna y redactó sus últimas voluntades, nombrando heredero a Giuliano.

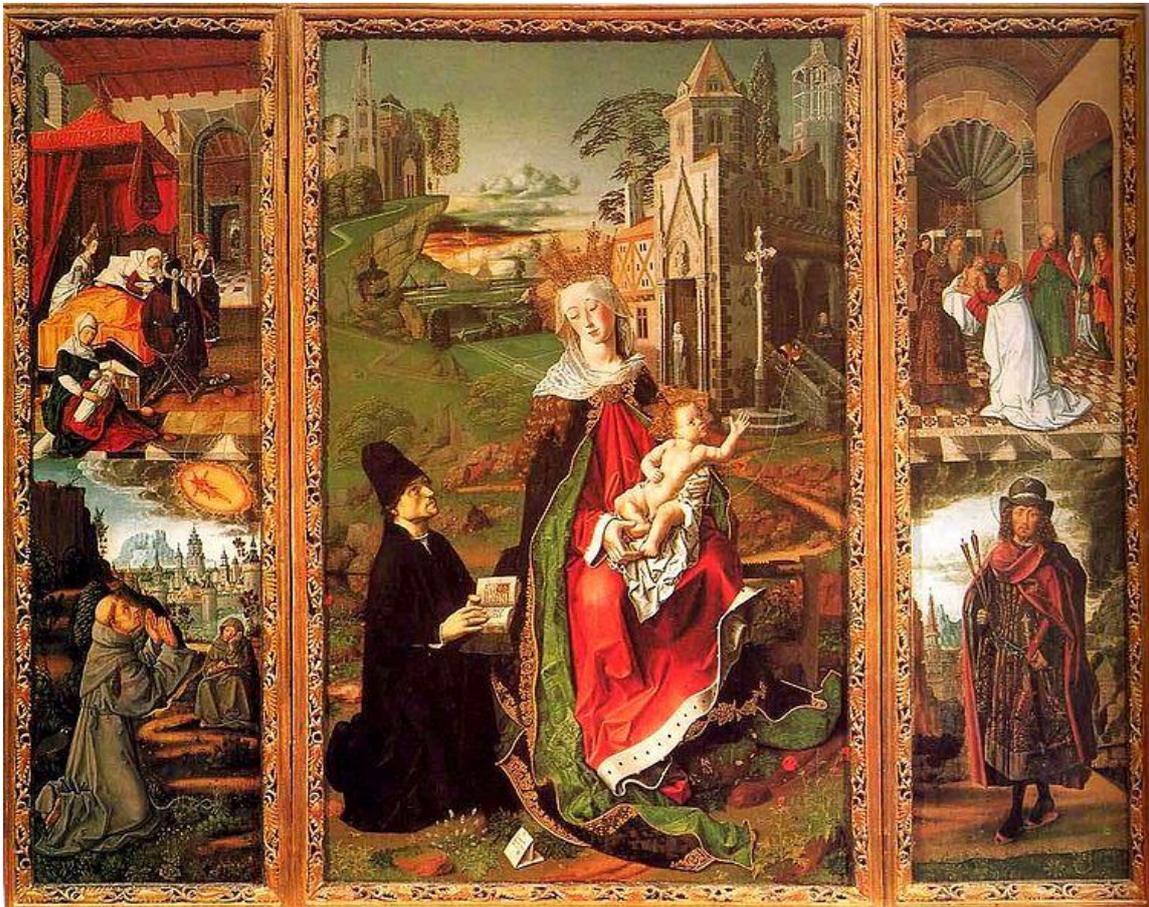
En relación con el año 1476, hay que resaltar que fue a finales de 1475 cuando el Papa Sixto IV promulgó el jubileo del Año Santo a favor de Montserrat, el cual y dada la

ambas custodiadas en el Museo del Prado de Madrid, así como la de la Muerte de santo Domingo, guardada en una colección particular. No sabemos si desaparecida, formó también parte de retablo una tabla en la que se representaba un 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, ver RUIZ I QUESADA, F. “La incidencia de las fuentes escritas en la iconografía del retablo de Santo Domingo de Silos, de Bartolomé Bermejo”, *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, Barcelona, 2011, p. 33-53.

¹⁹ El corto espacio de tiempo en el que se llevó a cabo la preparación de la exposición *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i su época*, celebrada en Barcelona y Bilbao (2003), motivó que algunas de las conclusiones relativas a la trayectoria artística de Bermejo no se pudieran desarrollar en el catálogo de la muestra, pero si se divulgaran mediante los plafones informativos de las áreas expositivas y a través de la prensa. Mi más sincero agradecimiento a Eduard Carbonell y a María Rosa Manote, director y subdirectora del MNAC por aquel entonces, por depositar en mí su confianza para llevar a cabo el comisariado de dicha muestra, desarrollado junto a Ana Galilea Antón desde Bilbao, así como la dirección del catálogo.

²⁰ PIJOAN, J., «A signed Triptych by Bartolomé Bermejo at Acqui», *The Burlington Magazine*, Londres, 1912-1913, núm. 22, p. 17-25, REBORÁ, G. et al., *Bartolomé Bermejo e il trittico di Acqui*, Acqui Terme, 1987, PELLATI, F., «Bartolomeus Rubeus e un trittico firmata della Catedrale de Acqui», *L'arte*, 1907, p. 401-408. ROVERA G., “Bartolomé Bermejo. Taller dels Osona. Tríptic de la Mare de Déu de Montserrat”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, op. cit., p. 184-189.

indulgencia plenaria concedida a los peregrinos, promovió una gran afluencia de fieles al santuario. Dicha asignación vino suscitada porque el abad comendatario de Montserrat en esos años era el cardenal Giuliano della Rovere (1472-1483), futuro Papa Julio II y sobrino de Sixto IV, familia muy próxima a los Della Chiesa de Acqui Terme.²¹ Los Della Chiesa comerciaban con pieles de oveja y cordero, gualda, agujas, vasijas, lana y otros artículos por vía marítima entre los puertos de Savona y Valencia. Su fortuna fue enorme tanto en Acqui como en Savona, ciudad de dónde era originaria otra de las familias más influyentes, la de los Della Rovere.²²



Bartolomé Bermejo. Tríptico de la Virgen de Montserrat. Catedral de Acqui Terme.

La excepcionalidad del jubileo del Año Santo a favor de Montserrat, pudo ser motivo suficiente para que Francesco della Chiesa decidiera orar ante la sagrada imagen de la Virgen montserratina y quisiera perpetuar su peregrinaje en el encargo que efectuó a Bermejo. Un trabajo que el comitente quiso que presidiera el altar de su futura capilla

²¹ 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. En este año, Giuliano della Rovere, el futuro Papa Julio II, promovió la construcción del claustro gótico del monasterio de Montserrat, ALBAREDA, A., *Història de Montserrat*, Barcelona, 1977, p. 66-67; RIBES I CALAF, B., *Annals de Montserrat, 1258-1485*, Barcelona, 1997, 97-99.

²² LEÓN VILLAVERDE, A., *Bartolomé Bermejo y el Reino de Valencia*, Valencia, 2006, p.

en la catedral de Acqui Terme, lugar dónde supuso tener su último reposo. Francesco della Chiesa aparece arrodillado al lado de María y de su Hijo, mientras lee la *Salve*, texto que remite al ruego del promotor de la obra hacia la Virgen y, concretamente a la protección, misericordia y mediación de María en favor de su alma. A los pies de la Madre de Dios, se encuentra un pergamino doblado que incluye la firma del pintor: “Bartolomeus Rubeus”.

Como iremos destacando a lo largo de esta publicación, una de las peculiaridades de Bermejo en casi toda su producción es la de incluir letras, aparentemente sin ninguna significación, en el suelo, en los vestidos, en los zapatos y en los doseles, las cuales y identifican y enriquecen las obras pintadas por él.²³ Es por ello que ahora centramos nuestra atención en la leyenda de la composición de la Presentación en el Templo, que forma parte del Tríptico de Acqui, y dice: (AMOEALENBVDSOMANEIEhV y EVEXXLNEICIMVCR). Aparentemente ilegible, si efectuamos una lectura de derecha a izquierda la inscripción reza: “R(odrigo) o posiblemente realizado) en la C(iudad) (de) V(alencia) M. 4 I CIEN L XX EV(E)) (1479)”.²⁴ Asimismo e interrumpida por el manto de la Virgen, la inscripción sigue y dice: “4 EIENAMOS D(e) ABNEL A (J)EOWA”, refiriéndose a los cuatro personajes principales figurados: Jesús, María, José y Simeón, dado que la anciana profetisa Ana no aparece representada.²⁵

Modificada la leyenda por Rodrigo de Osona, en la parte que se relaciona con la fecha, el dibujo de esta escena corresponde sin duda a la mano de Bermejo y creemos que la inscripción también tiene sentido leída de izquierda a derecha. A manera de otras tablas flamencas que custodian fielmente un secreto, las letras no son legibles fácilmente ya que aparecen en mayúsculas y minúsculas, en ocasiones invertidas, entrelazadas o con doble significado, incurriendo en errores, dada la complejidad que implica la invención de una frase anacíclica que permita el doble sentido de la lectura del rótulo. Es por ello que la letra A la figura de diferentes formas, de tal manera que la A inicial de la leyenda aparece entrelazada y, leída de izquierda a derecha, puede ser interpretada por EL y que la lectura, interrumpida por el manto de la Virgen, sea: “EL MOEL LE NBUDSO MANE IEhV”, aludiendo a la imposición de los nombres de Emmanuel, profetizado por Isaías (Is, 7,14), y de Jesús anunciado por el ángel (Lc, 2,21) y (Mt, 1,21).²⁶ A diferencia de otras obras medievales, Bermejo no quiso incurrir en el error de juntar la ceremonia de la circuncisión -celebrada a los ocho días del nacimiento y en la que el Mohel le impuso el nombre-, con la de la presentación en el Templo, llevada a cabo a los 40 días de la Natividad de Cristo, coincidiendo con la purificación de María. Para evitarlo y dado que la Virgen no podía estar presente cuando se le impuso el nombre a Jesús, es probable que Bermejo quisiera dejar

²³ Más allá de la leyenda “EM DIOS ES” de la tabla de la Dormición de la Virgen de la Gemäldegalerie de Berlín y a raíz de la exposición dedicada a Bermejo en el año 2003, se pudieron interpretar las que forman parte de la tabla de la Flagelación de Santa Engracia, de la Piedad del Museu del Castell de Perelada y de la tabla de San Agustín del Art Institute of Chicago, cuestión que trataremos en el capítulo dedicado a las leyendas e iconografías de Bartolomé Bermejo en sus etapas aragonesa y valenciana, que forma parte de este estudio.

²⁴ El número 4 aparece invertido y girado.

²⁵ Una de las A, el número 4 y también la W, aparecen invertidos.

²⁶ Como L utiliza la lambda mayúscula griega, una A sin palo, letra que volverá a utilizar en el tocado del Milagro de la Nieve, que trataremos más adelante.

constancia de dicha imposición a manera de leyenda escrita en la parte inferior de la escena, cuestión ésta que iremos tratando.



Bartolomé Bermejo y Rodrigo de Osona. Tríptico de la Virgen de Montserrat Presentación en el Templo (detalle). Catedral de Acqui Terme.



Bartolomé Bermejo y Rodrigo de Osona. Tríptico de la Virgen de Montserrat Presentación en el Templo (detalle). Catedral de Acqui Terme.



**Bartolomé Bermejo y Rodrigo de Osona
Tríptico de la Virgen de Montserrat
Presentación en el Templo. Catedral de Acqui Terme.**

Teniendo en cuenta de nuevo las dificultades que implica el desarrollo de la frase anacíclica inscrita en la leyenda de la Presentación, pensamos que se podría interpretar “ABNEL” como “anhelo”, el mismo al que se hace referencia en el salmo 42 (41): “*Como anhela la cierva los arroyos, así te anhela mi ser, Dios mío...*”, el cual, juntamente con el salmo 43 (42), reflejan el anhelo del salmista por llegar al altar de Dios en el Templo de Jerusalén, el mismo al que fue llevado Jesús el día de su presentación a la Casa de su Padre. Pensamos que Bermejo quiso aludir al gozo de Dios al acogerlos en el Templo y utilizó el verbo llenar en el sentido de satisfacer, colmar el anhelo o deseo de Dios Padre.

La información aportada per la inscripción del tríptico de Acqui es singular ya que incrementa las escasas noticias que hacen referencia a la

actividad artística de Bartolomé Bermejo, avanzando la fecha de ejecución del mueble en casi nueve años. Fijada tradicionalmente alrededor de 1485, justo antes de establecerse Bermejo en Barcelona, ahora sabemos que la realización del tríptico tuvo una vinculación directa con el jubileo del Año Santo montserratino y que debió ser hacia 1476 cuándo el pintor cordobés dejó inacabado el retablo de Santo Domingo de Silos para viajar de Daroca a Valencia. En esta ciudad, y probablemente a finales de ese mismo año, fue dónde pactó con Francesco della Chiesa la realización del tríptico que debía ser destinado a Acqui. Ya en el año siguiente, Bermejo debió dibujar todas las escenas del mueble y pintó la tabla central de la Virgen de Montserrat. No obstante, la insistencia de los parroquianos de Santo Domingo de Silos y principalmente la *Mane nobiscum Domine*, el anuncio de la sentencia de excomunión de Bermejo, en julio de 1477, debieron de ser las causas por las cuales el artista aparece de nuevo en Zaragoza en el mes de noviembre de este mismo año y no pudo ultimar el conjunto de Acqui. De hecho, la anulación de la excomunión del artista se produjo gracias a su aparición en Zaragoza y al nuevo acuerdo con los representantes de los feligreses de Daroca, en ese mes de noviembre de 1477.²⁷

En aquel momento y para el arzobispo de Zaragoza ya no era importante que Bermejo finalizara el retablo de Santo Domingo de Silos sino que lo primordial era que fijase su residencia en la Capital del Ebro, de ahí que fuera anulada su excomunión a cambio de cumplir muy pocas de las reclamaciones pactadas en el contrato del retablo mayor de la parroquial de Silos. No tan sólo se conformaron con que Bermejo pintara de su mano nada más que la predela sino que, a la vista de los testimonios conservados, fue el pintor Martín Bernat quién dio color a las tablas hagiográficas del santo silense. Por si no estuvieron conformes con este nuevo planteamiento, además, tuvieron que pagar los plazos por adelantado. En 1477, la fama de gran maestro de Bermejo ya había traspasado el ámbito valenciano y darocense y la iglesia cesaraugustana debió ver el conflicto planteado como una ocasión de tenerlo a su servicio.

Ya en abril de 1479, Bermejo, con la colaboración de Martín Bernat, pactaba el retablo de la Virgen de la Misericordia para la capilla de Juan de Lobera situada en el claustro de la iglesia de Santa María la Mayor o del Pilar de Zaragoza, conjunto del que hablaremos más adelante, y desde primeros de mayo de 1482 hasta mayo del año siguiente, fue uno de los pintores que trabajaron en el retablo mayor de la catedral de San Salvador o la Seo de Zaragoza, cuya policromía había resultado dañada tras un incendio acaecido el día 18 de mayo de 1481. El artista fue solicitado por el arzobispo de Zaragoza abonándole un salario de ocho sueldos al día -cuando el pintor que más ganaba era Miguel Vallés y cobraba seis sueldos-, y costeó una “cerralla y alguaznes para cerrar las puertas que ninguno no pueda entrar a ver al Bermexo.”²⁸

²⁷ Ver nota 15.

²⁸ LACARRA DUCAY, M. C., *El Retablo Mayor de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, 2000 [con la colaboración de Rafael Conde y Delgado de Molina y de Javier Delgado Echeverría].

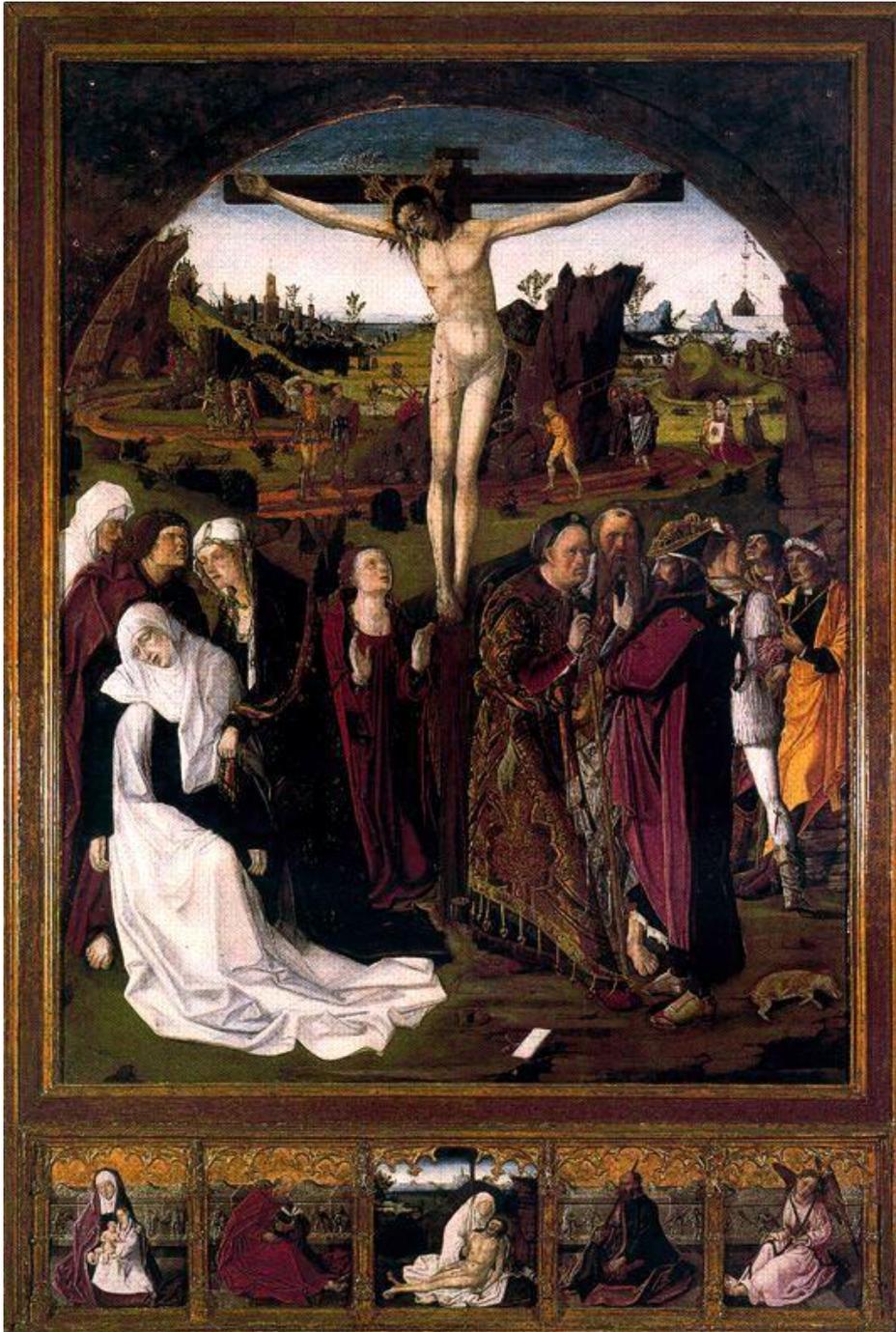
En relación con la sorprendente inclusión de la fecha en el tríptico, pensamos que fue Bermejo quién quiso dejar constancia tanto de su firma, en la tabla central, como de la fecha en que ultimaría el tríptico. En ello no contaba con los hechos acaecidos en 1477 y es probable que éstos fueran el motivo de que los trazos relativos al nueve (EV(E)) no tengan nada que ver con los del resto de la inscripción. Como ya se ha expuesto en diversas ocasiones, pensamos que Bartolomé Bermejo no quiso que las leyendas tuviesen una lectura inmediata y es por ello que con frecuencia recurre a las siglas, acrónimos y a las frases anacíclicas, las cuales aportan información singular a la hora de estudiar su obra. Tal y como apunta Jaime Barrachina al interpretar las letras que Bermejo pintó en la tabla de la Piedad del Museu del Castell de Perelada: “este tipo de inscripciones se deriva de los precedentes flamencos, que también acostumbran a presentar dificultades. Por ejemplo, uno de los modelos posibles sería la Anunciación atribuida a Petrus Christus del Metropolitan Museum de Nueva York, donde la salutación, bien clara, es seguida por una muy difícil abreviatura, en todo caso, identificada. Pero cuando Bermejo trabajó en Valencia hubo de conocer los azulejos con motes o lemas combinados con imágenes: constituían una industria importantísima de consumo interno y para exportación. Normalmente, la imagen era difícil de comprender sin la inscripción i viceversa. Es probable que este juego intelectual icónico-literario interesase a nuestro artista, un *intellectual painter*. La imagen, en su caso, era la pintura, y la inscripción debía interrelacionar con ella”.²⁹

Inacabada la obra, pasó a las manos de Rodrigo de Osona, importante pintor activo en Valencia, que lo finalizó en 1479. En relación con este artista, la datación hasta ahora inédita del retablo de Acqui Terme también aporta nuevos datos a tener en cuenta en la valoración de la trayectoria artística del pintor ya que excluye la incidencia artística que pudo tener su hijo Francesc en este conjunto, si es que en realidad nació hacia el año 1465. La finalización de la obra en el año 1479 avala los puntos de contacto evidentes que hay entre el tríptico de Acqui y el retablo del Calvario de la iglesia parroquial de Sant Nicolau de Valencia, obra de Rodrigo de Osona contratada en 1476 y dónde aparece su firma en un papel, en tanto que son conjuntos pictóricos simultáneos.³⁰ Desgraciadamente, no sabemos en qué fecha ultimó Rodrigo de Osona el retablo del Calvario, dato que ayudaría a perfilar la dirección de algunas de las influencias iconográficas, entre Bermejo y Osona.³¹

²⁹ BARRACHINA NAVARRO, J. “Crist de Pietat”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, op. cit. p. 142-147 (catálogo de exposición).

³⁰ COMPANY, X., “Retablo del Calvario”, *El Mundo de los Osona ca. 1460- ca. 1540*, Valencia, 1995, p. 100-109 (catálogo de exposición); FALOMIR FAUS, M., “A propósito del Calvario de Rodrigo de Osona”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, núm. 265, 1994, p. 73-79; RUIZ I QUESADA, F., “Bartolomé Bermejo. Dormición de la Virgen”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, op. cit., p. 136-141.

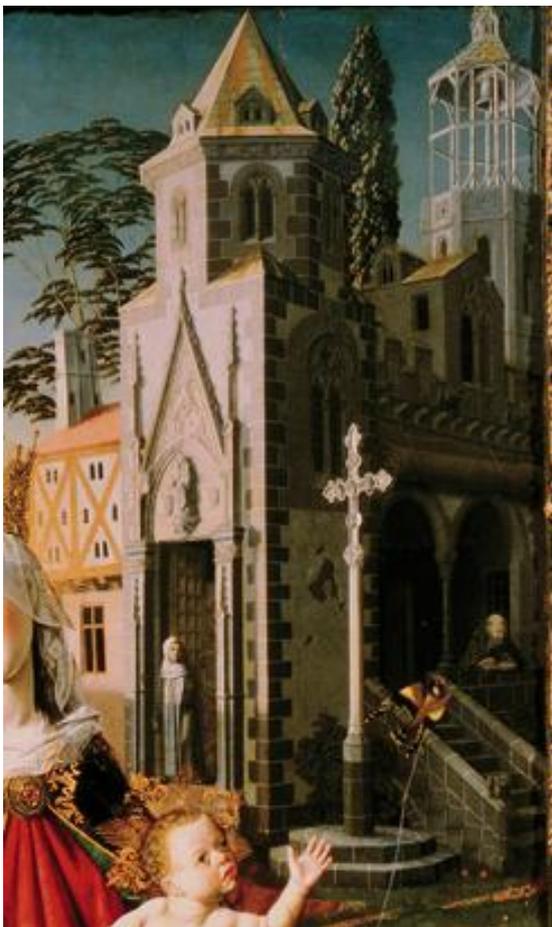
³¹ La irradiación de la pintura de Rodrigo de Osona, a través del retablo del Calvario, también llegó a Aragón de la mano del anónimo taller de Miguel Ximénez al pintar el retablo de Santa Ana de Tauste, según apunta María del Carmen Lacarra. El vínculo establecido por la autora es indudable al comparar el ángel custodio de la iglesia valenciana de Sant Nicolau con la misma escena de la obra aragonesa, así como la composición de su tabla central. LACARRA DUCAY, M.C., “Retablo de Santa Ana, entre san Sebastián y san Roque”, *Joyas de un Patrimonio*, Zaragoza, 1999, p. 83-96, LACARRA DUCAY, M.C., *Tesoros artísticos de la Villa de Tauste*, Zaragoza, 2003, p. 34-41.



Rodrigo de Osona
Retablo del Calvario
Iglesia de Sant Nicolau, Valencia.

La abadía de la Virgen de Montserrat como puerta del cielo

En la parte izquierda de la tabla de la Virgen de Montserrat aparecen dos esbeltas construcciones, situadas en lo alto de la montaña, de las cuales parte un sendero que lleva al mar. Al otro lado, el Niño Jesús señala a Francesco della Chiesa la cruz redentora de la virtual abadía, cuyas puertas abiertas esperan al peregrino. Un camino de salvación, en el que María le avala y tanto el monje expectante como el absorto que lee, serán los testigos del viaje terrenal de Francesco a Montserrat. Al menos eso es lo que creíamos a la hora de narrar esta escena. No obstante, nuestra sorpresa fue



Bartolomé Bermejo. Tríptico de la Virgen de Montserrat (detalle). Catedral de Acqui Terme.

comprobar que la puerta abierta de la abadía deja entrever hojas y flores de similares características a las que empiezan a brotar del árbol del bien y del mal, figurado en la tabla de Cristo en el Paraíso del Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona. Como pasa en ella, en Acqui la vegetación también nace bajo el árbol para dar paso a la copa, la cual, medio oculta tras la puerta, deja advertir parcialmente su redondez. Por otra parte y si atendemos a la luminosidad que imprime Bermejo a la obra, la luz del fondo es crepuscular mientras que la que baña la abadía de Montserrat parece proceder del sol naciente que la ilumina con la aurora.³² Bermejo, seguidor de los postulados de van Eyck, debió conocer el simbolismo de la luz que el artista depositó en obras como la Virgen en una iglesia del Staaliche Museum de Berlín y en este sentido es fácil apreciar que ni la dirección de la iglesia, ni la persiana corredera del claustro, un poco ajada por la luz intensa y el tiempo, se corresponden con la puesta de sol que pinta en el oeste ni, asimismo, con la luz blanca que ilumina la abadía y la cruz.

³² De ser así, el mensaje sería exactamente el mismo que ya propusimos para la iconografía de la predela del retablo de Santo Domingo de Silos y su doble enlace, cristológico y hagiográfico, con el Calvario y la escena de la muerte del bienaventurado silense, identificando dicho banal con las tablas MNAC/Amatller. Se trata del camino de Cristo y, en paralelo, del santo difunto hacia un Paraíso sin fachada en el presunto caso de Silos y que se podría identificar con la abadía de Montserrat en el testimonio de Acqui. En la valoración de la concomitancia, hay que tener en cuenta que Bermejó dejó a medio pintar la predela de Silos al trasladarse a Valencia (ca. 1476) y que la finalizó a raíz de su viaje a Zaragoza, a finales de 1477, lapsus de tiempo que lo dedicó precisamente al tríptico de Acqui Terme.

Una posible prueba de que Bermejo pudo también representar la abadía en otra dimensión que la puramente terrenal, la tenemos a la hora de escoger el hábito de los monjes que en ella habitan. Tema debatido, para Tormo el monasterio parecía ser cisterciense “pues parece de hábito bernardo el monje en el umbral de la iglesia” y para Post, el joven al que hemos aludido sería cisterciense mientras que el más anciano que lee bajo el claustro sería un vallombrosiano o un capuchino. Contrariamente, Rebora y Rovera argumentan su desacuerdo con las propuestas que les preceden y dan las razones por las que no creen que el joven pudiera ser un dominico sino más bien un miembro de la orden de la Merced. Estos autores también proponen que el mayor fuese un jerónimo y que el joven fuera un novicio, aunque finalmente llegan a la conclusión de que Bermejo no quiso reproducir el hábito de un orden monástico preciso y que reprodujo, de manera simbólica, diversos momentos de la vida religiosa.³³ Siguiendo esta brillante propuesta, haremos notar que cuando Bermejo pintó la composición central del tríptico de Acqui ya había realizado la tabla de san Agustín del Art Institute of Chicago cuya iconografía explícita, sin lugar a dudas, que el artista conocía la *Ciudad de Dios* de san Agustín y los tres tipos de vida que eran propios de la ciudad terrestre, la activa o *caritas*, la contemplativa o *vanitas* y la mixta, de las cuales trataremos en el capítulo dedicado a las leyendas e iconografías de Bartomé Bermejo en sus etapas valenciana y aragonesa. Así pues y si conocía la ciudad terrestre es lógico pensar que también tenía información de que san Agustín había descrito la ciudad celeste como lugar de paz, dicha y descanso. En la verdadera patria, como él la llama, la vida culmina en la felicidad eterna como contemplación de Dios y de la verdad sincera, la misma vida contemplativa del joven recostado en la puerta y que tiene como hermano el que, pensativo, descansa la cabeza sobre su mano, figurado en la tabla de Chicago, en representación de la vida contemplativa o *veritas*. Extensible, a su vez, a la del monje de apariencia casi franciscana que, absorto, contempla un libro que ya no tiene líneas escritas sino florecillas, quizás las de san Francisco de Asís.³⁴ Es en la paradisíaca ciudad celeste de san Agustín donde culmina la vida como contemplación a partir de la resurrección, a la cual alude, como en tantas obras, el gran ciprés que despunta de la ciudad celeste de Montserrat. Ya hemos visto y continuaremos apreciando el rigor que tuvo Bermejo a la hora de pintar cada una de sus obras y es desde su talento e ingenio que no podemos, como en tantos casos ocurre, dar crédito a descuidos tales como la presencia de un árbol en flor tras el portón de entrada a la abadía, el planteamiento lumínico de la obra, la disparidad de hábitos de los monjes y el hecho de que no representase ningún monje negro de Montserrat, si no es porque quiso ir más allá.³⁵

Ya sea desde un razonamiento terrenal o alcanzando también el espiritual, la puerta abierta coronada por la imagen de la Virgen es María como puerta del cielo, que deja fuera la vanidad de los blasones y aparta a los demonios de un umbral que ya no

³³ ROVERA G., “Bartolomé Bermejo. Taller dels Osona. Tríptic de la Mare de Déu de Montserrat”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, *op. cit.*, p. 184-189

³⁴ Como dato que aproxima la obra de Acqui a la Dormición de Berlín hacemos notar que el monje que lee en el claustro es prácticamente exacto al que aparece sentado a los pies de la virgen, éste con la barba y el pelo ya del todo blanco.

³⁵ Sus obras fueron destinadas a todo tipo de centros religiosos y no es factible suponer que desconocía cuál era el hábito benedictino.

custodia el ángel áureo de Barcelona sino un bondadoso monje vigilante, eso sí, del jilguero que deja volar Jesús. El jilguero atado alude al alma pecadora y después redimida. Rovera lo identifica como el alma que vuela hasta que el hilo de la vida lo retenga a la tierra, indicando que en caso de Acqui el vuelo lo lleva a la cruz.³⁶ Es por ello que el monje permanece sonriente y atento al último viaje del ave, o del alma de Francesco della Chiesa, en el que una cruz de término da la bienvenida al peregrino. Un factible sendero paradisíaco hacia la abadía de Montserrat, que ya había visitado en su peregrinaje del año 1476, que su alma solo conseguirá alcanzar siguiendo la cruz, emplazada entre el pájaro y el monje. Esta misma idea la vuelve a desarrollar Bermejo en la tabla de la Piedad Desplà de Barcelona, pintura en la que unas aves se dirigen a la cruz, siguiendo el camino marcado por la prolongación de uno de sus brazos.



Bartolomé Bermejo. Tríptico de la Virgen de Montserrat (detalle). Catedral de Acqui Terme.

Unidas por tierra pero separadas por mar –Acqui y Montserrat-, puede ser que Bermejo pintase según un cristerio virtual la torre de la catedral y el cercano palacio señorial de los Della Chiesa, emplazados sobre la montañosa Acqui Terme, ante cuya puerta ornamentada con tres blasones sitúa a dos hombres elegantemente vestidos. En lo alto de la torre palaciega una bandera con la M de María ondea en dirección a la abadía montserratina y un viajero solitario, con la única compañía de su perro fiel, abandona su casa y se dirige hacia un mar en el que una galera podría esperarle. Posiblemente soltero y profundamente religioso y austero, el mercante Francesco della Chiesa quiso perpetuar con el tríptico su peregrinaje a la montaña mariana en el Año Santo montserratino y la genialidad de Bermejo convirtió un “exvoto” en una de las obras de arte más bellas del arte europeo. No sabemos con seguridad si el trasfondo de una parte de la pintura corresponde al Francesco della Chiesa que deja Acqui para ir a Montserrat y a

Valencia, pero en todo caso ahora podemos confirmar que así pasó en la vida real y que no es extraño que Bermejo quisiera pintar la visión espiritual más absoluta, en la que Francesco della Chiesa aparece postrado ante María y su Hijo, y la realidad terrenal de un mercante que se embarca para hacer un viaje del que sólo volvería el tríptico.³⁷

³⁶ ROVERA G., *cit. supra*.

³⁷ Más allá del significado más concreto, la comparecencia de Francesco della Chiesa ante la Virgen aparece rodeada de flores del campo, las cuales no dejan de ser una *vanitas* que alude a su condición de mortal, de ahí posiblemente su emplazamiento en la composición, y, a la vez,

Bermejo, mejor que nadie, sabía lo que significaba emprender un camino sin retorno. Por aquel entonces, no conocía ni Montserrat ni Acqui, pero sí supo plasmar en el tríptico, como pocos, la esencia de lo que esperaba su devoto cliente.

Otros aspectos iconográficos del tríptico de Acqui Terme

Como ya fue apuntado por Reborá, Rovera y Bacchiotti la dimensión de la intervención de Bartolomé Bermejo en el tríptico de Acqui Terme va más allá de la tabla central, hasta el punto de que cabe interpretarlo de acuerdo con un discurso iconográfico concebido por el genial pintor cordobés. En este discurso, Bermejo optó por incluir dos escenas bíblicas y las imágenes del santo patrono del comitente, san Francisco de Asís, así como la de su hermano Giuliano, san Julián, según ha podido demostrar brillantemente Giacomo Rovera. Bermejo seleccionó las escenas del Nacimiento de la Virgen así como de la Presentación en el templo de Jesús. En la primera y según apuntan de nuevo los autores mencionados, el modelo que da origen a la imagen del tríptico corresponde a la que el pintor Jan van Eyck creó para las *Très belles heures du duc de Berry*, conservadas en el Museo Cívico de Turín, dedicado al nacimiento de san



Bartolomé Bermejo y Rodrigo de Osona. Tríptico de la Virgen de Montserrat. Nacimiento de la Virgen y Presentación en el Templo (detalles). Catedral de Acqui Terme.

Juan Bautista (ms. 47, fol. 93v). El elevado número de coincidencias no deja lugar a dudas al respecto. Tanto la disposición general de la habitación y el lecho de María como el anecdotismo a la hora de narrar el episodio mariano conducen al pintor flamenco. Sobre el suelo las cáscaras de un huevo, restos de la matriz que ha engendrado una nueva vida, y dos naranjas, una de ellas cortada en dos, rememoran la fecundidad de la madre y la eternidad de la recién nacida, si atendemos a las formas circulares.

una suplicante prefiguración de la escena en el nuevo Edén “toda carne es heno y toda gloria de ella es como la flor del campo” (Is. 40,6).

Quizás debido a la pobreza de santa Ana y san Joaquín, Bermejo reproduce un lujo, que dignifica el linaje y el nacimiento de la Madre del Salvador, en un habitáculo deteriorado por grietas y desconchones, con sillares de piedra mal aparejados que, según nuestra opinión, aluden al nacimiento de la Virgen en el seno de la Antigua Alianza, como en otros tantos casos ocurre. Contrariamente y lejos de la precariedad arquitectónica mencionada, el salón de la Presentación luce su mejor esplendor en la acogida de Jesús en el Templo de Jerusalén. Para mejor reflejo, Bermejo introduce elementos arquitectónicos innovadores, de tipo renacentista, tales como la pechina que acoge el altar y el Arca de la Alianza. En síntesis, se trata del primer encuentro de Jesús con su Padre, prefiguración de la concurrencia definitiva que se produce a raíz de la resurrección de Cristo en el nuevo reino de Dios.

En la representación del singular acontecimiento, la genialidad de Bermejo no dejó escapar el verdadero trasfondo del cambio y quiso aludir a él a través de la inscripción en la que se rememora la imposición del nombre de Jesús y, implícitamente, la ceremonia de la circuncisión. Como todos sabemos, la circuncisión es un sacramento ordenado por el Dios de la Antigua Alianza como señal de su pacto con Abraham, el cual se debía efectuar a los ocho días de nacidos y era necesario para su acogida dentro del Pueblo escogido. La venida de Jesús reemplaza el sacramento de la circuncisión por el sacramento del bautismo del Espíritu Santo dándosele de esta manera su entrada en el seno de la nueva Iglesia. Así como el Antiguo Testamento, al cual hace referencia la habitación que ve nacer a María, cierra sus páginas con la llegada de Cristo iniciándose una Nueva Alianza y un nuevo Templo, Bermejo prefigura dicho cambio introduciendo el más representativo símbolo bautismal, la concha gallonada, digna para coronar el altar, que había de verter las aguas del Espíritu sobre las cabezas del nuevo Pueblo escogido, el mismo por el que Dios y para redimir el pecado, envía a su Hijo al sacrificio en la Cruz. La imagen sintética del Templo representado por Bermejo constata una continuidad entre el Antiguo y el Nuevo Pacto siguiendo un camino de inicio marcado por el bautismo. El Templo al que Jesús presagió que sería derruido cobra una nueva vida, desde la continuidad, a través del sacramento bautismal y, como no podría ser de otra manera, Bermejo tuvo cuidado en representar sólo ocho gallones en la concha, número que, por su simbolismo, remite de nuevo al bautismo y la resurrección.³⁸

³⁸ Es por ello que muchos baptisterios y fuentes bautismales tienen forma octogonal. En referencia al número ocho y al bautismo, Bermejo escogió un azulejo de ocho puntas para decorar el pavimento de la sala, el mismo que seleccionó en las tablas de la Flagelación de santa Engracia de Bilbao y en la Dormición de Berlín, aludiendo en este caso a la resurrección. Conscientes de que la propuesta que identifica las arquitecturas con la Antigua y Nueva Alianza puede parecer atrevida, dado que ésta no ocurre en Flandes sino en la siempre asombrosa Valencia, desarrollaremos la misma idea a través del retablo de San Lucas del Museu catedralici de Sogorb, obra del anónimo Maestro de San Lucas que en algún momento ha sido identificado con George Alinbrood, hijo de Luis, ambos pintores flamencos. Si comparamos las escenas de san Lucas predicando y la del evangelista curando un niño, lo primero que llama la atención es que la primera composición se desarrolla en un entorno arquitectónico de características plenamente góticas y el segundo episodio, el de la sanación, se desarrolla en un ámbito renacentista realmente sorprendente en el que domina especialmente una concha. Más allá de la constatación del cambio de las arquitecturas no es difícil apreciar que en la prédica de san Lucas son pocos los que atienden sus palabras. Como si de una disputa con los herejes se tratase hay más bien muestras de hastío, indiferencia, llegando inclusive, a girársele la espalda. Contrariamente y en la escena de la sanación, san Lucas atiende al niño dándole una nueva posibilidad de vida en la que creen el resto de los que siguen con atención y súplica el

Una vez hemos llegado a este punto, en el que la concha bautismal abre un nuevo horizonte, creemos que vale la pena volver a mirar el tríptico abierto y apreciar la obra como un todo que no tiene marcos de puertas, un todo que aúna el templo de Jerusalén con el nuevo Templo de Montserrat a través del bautismo. Es un discurso que culmina en Cristo pero que tiene su origen en el Nacimiento de la Virgen cuya luz, que ilumina el mundo y presagia un desenlace, es la que irradia de forma espiritual tanto la abadía como las construcciones de la presunta Acqui Terme más cercanas a la escena del Nacimiento de la Madre de Dios. Es una luz que no tiene nada que ver con la puesta de sol del Antiguo Testamento que se advierte en el horizonte. Este tratamiento lo volveremos a ver en la Piedad Desplà.

Como testigos y seguidores del nuevo camino que abre el bautismo, el artista cordobés representó a dos de los grandes escogidos por Cristo: san Francisco de Asís y san Julián. Respecto al santo seráfico, la escena seleccionada para representarlo fue su episodio más relevante: el de su estigmatización en el monte Alverna. Estando en dicho monte, el seráfico tuvo la sensación de que el Señor quería que allí permaneciese y decidió separarse de sus discípulos y ayunar por espacio de cuarenta días, para estar solo con Dios y llorar sus pecados. La única excepción era el hermano León que tenía que llevarle agua y un poco de pan durante el día y volver otra vez por la noche para rezar maitines. En la madrugada del 14 de septiembre de 1224, día de la Santa Cruz, san Francisco estaba orando y pidiendo a Dios experimentar el dolor que Él tuvo en la hora de su pasión cuando vio descender del cielo un seráfico de seis alas con la figura de un hombre crucificado y sintió como le aparecían los estigmas de la pasión en las manos, los pies y en el costado. La narrativa de la tabla deriva de las propuestas de Jan van Eyk, conservadas en la Galleria Sabauda de Turín y en el Museum of Art de Philadelphia, así como de la cultura artística valenciana del momento. La gran acogida que tuvo la escena de la estigmatización de san Francisco de Asís hay que situarla a raíz del éxito que tuvieron los observantes franciscanos en el entorno de la Corona de Aragón, a los cuales les fueron cedidos los oratorios de la Alverna en 1431 y de la

acontecimiento. La iconografía es suficiente explícita para entender que san Lucas, el evangelista de los pobres –a quienes dedicó la parábola del rico insensato, la del rico injusto y el pobre Lázaro, entre otras tantas-, predica desde el púlpito una de ellas o, más bien, “Pero ¡ay de vosotros, los ricos!, porque habéis recibido vuestro consuelo” (Lc, 6,20). Prueba de ello es que el evangelista aparece señalando a los asistentes de refinadas vestiduras que le giran la espalda. Contrariamente y en el entorno renacentista, amparado por la concha bautismal, la mayoría de los asistentes son pobres, algunos tullidos, y a ellos va dirigido: “Bienaventurados los pobres, porque vuestro es el Reino de Dios” (Lc, 6,20). Tema muy debatido, para san Lucas las riquezas de los ricos habían de ser libradas a los pobres para ingresar en dicho Reino. Quizás por ello, las imágenes que el artista selecciona para ubicar en las hornacinas de la entrada de la capilla gótica correspondan a la de un rico que cedió todos sus bienes a los pobres, san Jorge, y a la del hijo de un acaudalado comerciante que cedió su herencia para vivir en la pobreza de Jesús, san Francisco de Asís. En consecuencia, el discurso iconográfico del retablo sintetiza, mediante la arquitectura de dos de sus escenas, el mensaje del evangelio de san Lucas. En ella, el adinerado Gonzalo de Espejo, posible comitente de la obra enterrado a los pies del altar dedicado al evangelista, suplica la protección del santo. El retablo se cree anterior al tríptico de la Virgen de Acqui Terme, datación que avalaría este tipo de discurso en la Valencia que acogió a Bermejo por segunda vez. En cuanto a la obra, ver RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., *Museo catedralicio de Segorbe*, Valencia, 1988, p. 59-63 y GÓMEZ FRECHINA, J., “Retablo de san Lucas”, *La Luz de las imágenes. Segorbe*, Valencia, 2001, p. 336-339.

Porciúncula en 1432-1433, traspaso que se hizo efectivo el 3 de diciembre del año 1445, por mandato del papa Eugeni IV.³⁹

Un posible testimonio eyckiano de la escena de la estigmatización en Valencia fue la tabla de “Iohannes” propiedad de Joan Reixach, de la cual se ha propuesto derivar la escena homónima del Maestro de la Porciúncula (¿Jacomart?), conservada en el convento de religiosas capuchinas de Castellón.⁴⁰ Como en el caso que nos precede, la tabla del retablo de Acqui responde a una copia de un modelo eyckiano, cuya libertad es obvia en muchos de sus detalles, pero sorprendentemente más fiel en otros. Con anterioridad ya hemos destacado el conocimiento que Bermejo pudo tener del Nacimiento de san Juan Bautista de las *Très belles heures du duc de Berry*, el cual se amplía a la hora de comentar detalles como el castillo a orillas del río reflejado en el agua, también presente en el Bautismo de Cristo ubicado en el mismo folio del manuscrito turinés (fol. 93v), así como en las tablas de Turín y Filadelfia.⁴¹ Coincidencias ampliables en la representación del macizo que se eleva al fondo de la composición franciscana de Acqui. La impronta eyckiana que destaca en la pintura valenciana de los años cincuenta del siglo XV es ciertamente sorprendente y tiene a Bartolomé Bermejo como compañero de algunos de los brillos de Lluís Dalmau, ya trasladado a Barcelona por aquel entonces, el Maestro de la Porciúncula, el Maestro de Bonastre o Joan Reixac, entre otros. El entusiasmo de Alfonso el Magnánimo hacia la producción flamenca, en especial las obras de Jan van Eyck y Rogier van der Weyden, seguro que ayudó a fomentar esta incidencia en una ciudad abierta al comercio y ávida de artistas que estuviesen a la altura de su esplendor.⁴² En esta tesitura y más allá de la presencia de los Alinbrood en Valencia, pensamos que el conocimiento que Bermejo tenía de las *Très belles heures du duc de Berry* –noción que quizás le pudo permitir irradiar en otras obras, como la tabla de san Agustín de Chicago o la Piedad de Perelada-, pudiera responder a la presencia en la capital levantina de Barthélemy d’Eyck o de algún colaborador próximo a él. Principal artífice de las *Heures du René d’Anjou*, su participación en el manuscrito que se conserva en Turín podría dar respuesta a algunas de las muchas dudas que plantea la pintura valenciana de ese momento, mientras que su manera de pintar podría reflejarse en el fuerte

³⁹ RUIZ I QUESADA, F., “Mestre de la Porciúncula. Jacomart? Estigmatització de sant Francesc”, *Espais de Llum*, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009), Valencia, 2008, p. 298-303, (catálogo de exposición).

⁴⁰ COMPANY, X., *La pintura hispanoflamenca*, Valencia, 1990, p. 31, GÓMEZ FRECHINA, José, *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, p. 63-103, COMPANY, X., «El flamenquisme al País Valencià i Lluís Dalmau», *L’Art gòtic a Catalunya. Darreres manifestacions. Pintura III*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2006, p. 68-85 y RUIZ I QUESADA, F., *cit. supra*.

⁴¹ El tema del castillo que se refleja en el agua fue frecuente en la producción flamenca. Rogier van der Weyden lo utilizó en la famosa tabla dedicada a San Jorge y la princesa, también atribuida a Jan van Eyck y Robert Campin, de la National Gallery de Washington, ver ELSIG, Frédéric, «Rogier van der Weyden. San Jorge» a *El Renacimiento mediterráneo, Viajes de artistas e itinerario de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Madrid-Valencia, 2001, p. 253-255 (catálogo de exposición). Asimismo, de nuevo está presente en la tabla de santa Catalina del Kunsthistorisches Museum de Viena y en el bautismo de san Juan Bautista del Francfort-sur-le-Main, Städel Museum.

⁴² Entre las últimas aportaciones dedicadas a la figura del Magnánimo en Valencia destacamos *Capitula facta e firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Barcelona, 2011, volumen dirigido por María Rosa Terès y dedicado a la figura del rey Trastámara.

expresionismo que se evidencia en algunas de las obras de Reixach, especialmente en la predela que se conserva en el Museu de Bellas Artes de Valencia, relacionada con el retablo mayor de la Cartuja de Valldecrust.⁴³

En el contexto iconográfico de la tabla de la Estigmatización de san Francisco de Asís destaca, por su rareza, la presencia de una perdiz. Ave de la cual trataremos más adelante, al comentar la tabla de San Juan Bautista del Museo de Bellas Artes de Sevilla, se ha propuesto identificarla con la Verdad de la Iglesia. No obstante y a parecer nuestro, en este caso cabría más bien enmarcarla en un contexto totalmente contrario, más bien aludiendo a la misma presencia del demonio o a las tentaciones que san Francisco pudiera tener en sus cuarenta días de ayuno. A raíz del comentario que de ella hace Jeremías: “[Como] la perdiz que ha reunido lo que no ha puesto es el que acumula riquezas, pero no con justicia. A la mitad de sus días las dejará, y a su final resultará insensato” (Jr, 17:11), fue relacionada con la vanidad y la astucia. En la pintura de Acqui Terme y a diferencia de las dos garzas -aves fénix- de la tabla de la Estigmatización de Castellón, que alzan su cuello y permanecen atentas al milagro, el ave se encubre entre la vegetación, amparándose en la sombra de san Francisco, ante la presencia del Crucificado. Como ya hizo Giotto en Asís, escondiendo la figura del demonio en la nube que tenía que acoger el alma de san Francisco, su representación atiende a la tentación y al engaño que el diabólico hizo a un seguidor de san Francisco, el hermano Rufino, apareciéndosele bajo el aspecto de Jesús crucificado. Su presencia solitaria la aleja de ser interpretada como representación de las criaturas de san Francisco o de sus hermanas las aves, las cuales aparecen siguiendo un séquito que finalmente reposa y observa el milagro desde el arbusto situado en lo alto de la montaña abierta, a causa del terremoto que siguió a la muerte de Cristo.⁴⁴ La última escena del conjunto acquiese, es la dedicada a san Julián. Identificado hasta hace poco con san Sebastián ha sido brillantemente interpretada por Giacomo Rovera.⁴⁵ La presencia enmascarada de una escena de caza, en el abanico vegetal que rodea al bienaventurado, es la que vincula al santo con el responsable de construir la capilla y dar el más digno cobijo al tríptico en la catedral de Acqui: el hermano de Francesco, Giuliano della Chiesa.

⁴³ RUIZ I QUESADA, F., “Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña”, *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, María del Carmen Lacarra Ducay (Coord.), Zaragoza, 2007, p. 243-297.

⁴⁴ La presencia de la perdiz gozó de éxito en las representaciones de los Osona según se puede apreciar en la tabla de la Estigmatización de san Francisco del retablo de la iglesia de Jesús de Ibiza y en la escena homónima del Museo de Arte Antigua de Lisboa. En ambos casos, aparecen de espaldas a la escena y en el de Lisboa no es una, sino dos, las perdices que aparecen representadas, escondidas entre las sombras que despliegan las figuras del seráfico y el hermano León. Las obras responden a copias libres del modelo acquiese y es evidente que a pesar de la gran talla que alcanzaron los Osona no llegaron a la relevante cota fijada por Bartolomé Bermejo, tanto desde su pincel como de su ingenio, rigor y sutileza. El presunto mensaje debió desdibujarse y sólo tuvo éxito en el ámbito valenciano de la Corona de Aragón, cuestión que, siempre según nuestro parecer, hace más improbable su reconocimiento con la Verdad de la Iglesia, al menos en este entorno.

⁴⁵ ROVERA G., “Bartolomé Bermejo. Taller dels Osona. Tríptic de la Mare de Déu de Montserrat”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, op. cit., p. 184-189.

Las múltiples coincidencias que se dan entre el conjunto de Acqui y otras obras pintadas por Bartolomé Bermejo en su etapa darocense, de manera segura o presuntamente como la tabla de la Dormición de la Virgen, dieron lugar a esta investigación. Ya observadas con anterioridad algunas de ellas, destacamos que el primer escalón que da entrada a las escenas del Nacimiento de la Virgen y de la Presentación en el Templo es de las mismas características que el que nos permite ser comparecientes en la Flagelación de santa Engracia del Museo de Bellas Artes de Bilbao y en la Dormición de la Virgen de Berlín. Además, el pavimento ajedrezado de estas tres obras coincide tanto por su disposición como a la hora de representar el mismo azulejo en las tres: la estrella de ocho puntas. El techo abovedado de madera de la habitación en la que yace el cuerpo de la Virgen, de esta última escena, también está presente, sin decoración, en la escena de la Presentación en el Templo. Asimismo, el gorro y turbante de san Joaquín aparece también en la tabla de la Dormición de la Virgen de Berlín, dónde el lecho de la Virgen es próximo al de santa Ana de Acqui. El baldaquino o tienda de esta última –ampliable al color e inscripciones-, pierde sus formas angulares al transformarse en el de la Dormición de la Virgen.

Además, cabe destacar la proximidad de la Anunciación en grisalla de las puertas del tríptico de Acqui cuanto el contrapunto lo ponemos en la escena homónima que forma parte de unas pinturas de la antigua colección Parcent de Madrid, ejecutadas por Martín Bernat. Mencionadas en diversas ocasiones por la proximidad de dos de sus composiciones con otras tantas tablas de Bermejo dedicadas a Cristo redentor, conservadas en el MNAC y en el Institut Amatller d'Art Hispànic, creemos que su afinidad es extensible a la Anunciación de Acqui.⁴⁶ No obstante y a diferencia de las tablas de Barcelona respecto a las de la colección Parcent, las cuales fueron pintadas por Bermejo y Martín Bernat respectivamente, en el cotejo de la escena de Acqui respecto a la madrileña se tiene que tener en cuenta que en la primera sólo es el dibujo lo que pudo responder a la mano de Bermejo y, además, que su soporte compositivo es totalmente diferente. La Anunciación de la antigua colección Parcent responde a un posible modelo de Bermejo que conocía Bernat y su representación se centra en una única escena, mientras que la Anunciación de Acqui fue concebida en dos tablas separadas que, juntas, revelan el anuncio del ángel a María.⁴⁷ Tanto el gesto del arcángel Gabriel, como el cetro y la banderola, así como la actitud de María, que cruza sus manos en el pecho, parecen confirmar que el dibujo de la Anunciación de Acqui también es de Bermejo. Una vez en Zaragoza, lo debió volver a reproducir, con o sin la asistencia de Martín Bernat, y es por ello que este último artista lo utilizó en algunas de sus obras realizadas en solitario, como también pasó con las dos escenas dedicadas a Cristo redentor.

⁴⁶ TORMO Y MONZO, E., *Bartolomé Bermejo*, Madrid, 1926, P. 40, ALCOLEA I BLANCH, S., “Bartolomé Bermejo. Quatre compartiments d'un retaule dedicats a Crist Redemptor”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, op. cit., p. 160-169; RUIZ I QUESADA, F. “La incidencia de las fuentes escritas en la iconografía del retablo de Santo Domingo de Silos, de Bartolomé Bermejo”, *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, Barcelona, 2011, p. 33-53.

⁴⁷ ROVERA G., “Bartolomé Bermejo. Taller dels Osona. Tríptic de la Mare de Déu de Montserrat”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, op. cit., p. 184-189.



Martín Bernat. Anunciación
Antigua colección Parcent de Madrid.



Bartolomé Bermejo y Rodrigo de Osona
Tríptico de la Virgen de Montserrat
Anunciación . Catedral de Acqui Terme.

En lo que respecta a la figuración de las vírgenes de Bermejo y con el propósito de analizar la evolución del artista hasta el retablo de Acqui, en un periodo acotado entre los años 1468 y 1477, damos a conocer una comparativa entre la obra que se ha considerado más inicial, la de la Virgen de la leche del Museo de Bellas Artes de Valencia, Santa Engracia de Daroca, pintada hacia 1474-1476 y custodiada en el Museum of Art de Boston, y la Virgen de Montserrat de Acqui Terme, llevada a cabo entre 1476-1477. Para ello, nos hemos permitido la licencia de voltear en sentido contrario la imagen valenciana y “corregir” la inclinación de la cabeza de la virgen acquiense. Es sorprendente apreciar como las tres surgen de modelos muy próximos, los cuales Bermejo acomoda a la iconografía que deseaba crear. Entre los cambios, destacamos como a partir de la faz de santa Engracia corrige la inclinación del ojo derecho, estiliza la nariz y concede una pequeña sonrisa a los labios. Un aspecto que las diferencia, la luminosidad del rostro, creemos que no se debe a Bermejo ni al emplazamiento sobre fondo dorado de la Virgen de la leche, sino a los mismos motivos por los cuales el damasco del manto de María, de esta última obra, ha quedado enmascarado. El color grisáceo del velo de la Virgen de la leche deja entrever, sin lugar a dudas, las causas y es probable que una restauración adecuada pueda aumentar todo el esplendor que ya tiene, como sucedió con las tablas de Cristo redentor del Institut Amatller d’Art Hispànic de Barcelona.⁴⁸ El paralelismo de la Virgen valenciana respecto a la de Acqui Terme es incuestionable, más allá de los cambios mencionados,

⁴⁸ Respecto a la pintura valenciana de más alto nivel artístico, como las que estamos mencionando, pasa lo mismo con la tabla de la Virgen de la Porciúncula del Museu Nacional d’Art de Catalunya. La inscripción «ATNH» que rodea el broche de la Virgen de esta obra, leída como letras hebreas (álef, tau, nun, he) y teniendo en cuenta el valor numérico de cada una, así como también el orden en que están dispuestas (1, 400, 50, 5), podrían aludir a la posible fecha del encargo, 1455, y ser un precedente de la cultura valenciana que conoció Bermejo y le marcó a lo largo de su carrera artística, ver RUIZ I QUESADA, F., “Joan Reixac. Visitació de Maria”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, op. cit., p. 226-231 (catálogo de exposición).

abrazando ambas un modelo virginal que acoge estilísticamente como compañera a santa Engracia, de rostro más estilizado a causa del velo que le rodea la cara.



Bartolomé Bermejo. Virgen de la leche (foto girada. detalle). Museo de Bellas Artes. Valencia
Bartolomé Bermejo. Santa Engracia (detalle). Museum of Art. Boston
Bartolomé Bermejo. Tríptico de la Virgen de Montserrat (detalle). Catedral de Acqui Terme

Como ya hemos apuntado anteriormente, las inscripciones del retablo de Acqui no son un caso aislado y vienen a sumarse al de otras tantas obras realizadas por el genial pintor cordobés. El inicio de esta experiencia lo podemos situar a partir de la tabla de San Agustín, del Art Institute of Chicago, o bien de la tabla del Cristo de Piedad del Museu del Castell de Perelada. Además, Bermejo supo imprimir en sus obras sutiles elementos iconográficos que enriquecen su magistral manera de pintar.

Leyendas e iconografías de Bartomé Bermejo en sus etapas valenciana y aragonesa

Se cree que fueron pintadas en la primera etapa valenciana de Bermejo, una Virgen con el Niño de colección particular madrileña, la tabla de la Virgen de la leche conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia, un San Agustín del Art Institute of Chicago y un San Juan Bautista del Museo de Bellas Artes de Sevilla.⁴⁹

La tabla de la Virgen con Niño de Madrid ha sido estudiada por Jaime Barrachina y Arwed Ulrich Koch y a sus estudios remitimos para la captación del universo bermejiano de esa obra.⁵⁰ Según Koch, el pintor y grabador Schongauer bien pudo emprender un viaje de aprendizaje documentado en Borgoña en el año 1469, cuyo siguiente destino, siguiendo inicialmente el Ródano, sería Valencia, ciudad dónde los intereses comerciales de su padre tenían representación, como también en Zaragoza. En tal viaje, llevado a cabo entre 1469 y 1470, pudo igualmente conocer Castilla y fruto

⁴⁹ Un estudio del periodo valenciano de Bermejo y del panorama artístico coetáneo en BENITO DOMÉNECH, F., "La pintura hispanoflamenca a València", *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, op. cit., p. 184-189.

⁵⁰ BARRACHINA NAVARRO, J., "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, en castellano, "Bartolomé Bermejo. Virgen con Niño", *Los Reyes Católicos y Granada*, 2005, p. 401-405. En ambas fichas se detalla la bibliografía de Koch relativa al pintor Schongauer.

de ello sería el grabado de la batalla de Clavijo, obra que muestra el conocimiento que tenía Schongauer del retablo del Centenar de la Ploma de Marçal de Sax. La nota importante, en el contexto que ahora nos ocupa, es el grabado de la Virgen del papagayo, obra del artista creado hacia 1473, que reproduce con pocos cambios, la tabla de la Virgen madrileña. Es por ello que la datación de esta obra se haya fijado alrededor del año 1468, coincidiendo con la primera noticia documental relativa a Bermejo. De manera excepcional, su ya destacado talento por estas fechas pudo motivar que un pintor como Schongauer se fijase en la Virgen con Niño de Bermejo, para más tarde darla a conocer en forma de grabado. Del amplio repertorio iconográfico de la obra destacamos la presencia del espejo cóncavo y del rosario colgados en la pared, elementos que, sin sutilezas, recuerdan la tabla del matrimonio Arnolfini de Jan van Eyck.



**Bartolomé Bermejo. Virgen de la leche
Museo de Bellas Artes. Valencia**

Atribuida inicialmente a la escuela de Ávila, entre García del Barco y Pedro Berruguete, la Virgen de la leche del Museo de Bellas Artes de Valencia fue acertadamente adscrita a la primera producción de Bartolomé Bermejo, por Judith Berg Sobré.⁵¹ A pesar de que algunos repintes alteraron la imagen más primigenia de Bermejo, las reflectografías han dado a conocer ciertos aspectos no visibles que la allegan todavía más a las soluciones del pintor cordobés, propias de sus primeros años de actividad, como es el damasco del manto de la Virgen. Como elemento iconográfico destaca que el Niño juega con un rosario de coral, composición que, juntamente con algunas referencias documentales, hacen presuponer que la tabla fue creada para el Convento de Santo Domingo de Valencia.⁵² En el, quizás, anómalo rosario de la tabla valenciana, no sabemos si las cuatro cuentas que ya ha pasado el Niño son alusivas a los

cuatro misterios de Gozo que habían transcurrido: La Anunciación, la Visitación, el Nacimiento del Hijo de Dios y la Presentación del Niño Jesús en el templo. Los siete siguientes podrían simbolizar los dolores de la Virgen, de los cuales ya habría sufrido el de Simeón, y los otros cinco las llagas de Cristo o los misterios de dolor, tal vez representados en las siguen. A partir de ahí, las cuentas del rosario de la vida de Jesús y

⁵¹ BERG-SOBRE, J., “La tabla de la Virgen de la Leche, de Bartolomé Bermejo en el Museo de Bellas Artes de Valencia y algunas reflexiones sobre su educación artística”, *Archivo de Arte Valenciano*, LXIX ((1988), p. 54-59, BERG-SOBRE, J., *Bartolomé de Cárdenas «El Bermejo». Pintor errante en la Corona de Aragón*, San Francisco/Londres/Bethesda (Maryland), 1997,p. 39-41.

⁵² GÓMEZ FRECHINA, J., “Mare de Déu de la Llet”, *La pintura gòtica hispanoflomenca...*, op. cit., p. 124-127, (catálogo de exposición). Jan van Eyck, como más tarde otros artistas, ya utilizó el tema del niño jugando con el rosario en la Virgen de la Fuente del Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes, realizada en el año 1437.

María desaparecen pero el hilo continúa... La idea es análoga a la de la Virgen y el Niño de Madrid al fijar María sus dedos en un capítulo pasado y otro presente o más bien en un capítulo presente y otro que tiene que venir, de ahí la tristeza que muestran los rostros de la escogida de Dios, tanto en la obra del Museo de Bellas Artes de Valencia como en la de colección madrileña.

En relación con la tabla de San Agustín en su estudio de Chicago, que ya tratamos anteriormente, el rango eminente del bienaventurado en la jerarquía eclesiástica da lugar a la interpretación de las siglas «SDA» como ‘S(an)’ o ‘S(acro) D(octor) A(gustín)’. Respecto a las letras «DNOM GMACV», también presentes en esta obra, las letras aparecen en dos puntos del suelo del claustro del monasterio, que están invertidas –ya que sólo se pueden leer correctamente desde el claustro– y es probable que tengan alguna correspondencia con el mismo nombre del monasterio que acogió la pintura (en catalán): ‘D(e) NOM G(ran) M(onestir) A(gustí) de la C(iutat) de V(alència)’, dado que el de San Agustín fue el principal convento de religiosos agustinos en este territorio. El santo aparece sentado en una sede de respaldo alto –en el brazo de la cual, aparentemente sostenido por un dragón, aparece un caracol– y con una pluma en la mano en actitud de escribir sobre un papel colocado en un rico atril. Respecto a los monjes, ya comentados, de la zona más interior de la composición y de acuerdo con los escritos de san Agustín, el que aparece meditativo alude a la vida contemplativa o *veritas*, el que está en la cocina a la vida activa o *caritas*, mientras que la vida mixta, que san Agustín relaciona expresamente con los obispos y con la transmisión a los otros del fruto de sus investigaciones filosóficas, estaría constatada en la propia imagen del santo.⁵³ Los tres tipos de vida, la contemplativa, la activa y la mixta, son descritas por san Agustín en el libro decimonoveno de la *Ciudad de Dios*.



Bartolomé Bermejo. San Agustín. Art Institute. Chicago

⁵³ RUIZ I QUESADA, F., “Bartolomé Bermejo. Sant Agustí al seu estudi”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, op. cit., p. 130-135 (catálogo de exposición).

Respecto a la atrayente tabla del Museo de Bellas Artes de Sevilla, sin inscripción alguna, queremos tratarla extensivamente desde el punto de vista iconográfico.⁵⁴ Adquirida y atribuida a Bermejo por Angulo Íñiguez, quién la cedió al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1956, la imagen del Bautista destaca tanto por apartarse de las soluciones coetáneas más convencionales del bienaventurado como por la imagen de ternura y a la vez de alegría que infunde en la figuración del encuentro entre el Bautista y el *Agnus*.



Bartolomé Bermejo
San Juan Bautista en el desierto
Museo de Bellas Artes. Sevilla

De acuerdo con lo escrito en el Antiguo Testamento por el profeta Isaías: «En el desierto abrid camino a Yahvéh, trazad en la estepa una calzada recta a nuestro Dios...» (Is. 40, 3), Bermejo traza un camino recto entre la exuberante vegetación en el que representa las imágenes de san Juan y del Cordero de Dios. El Bautista, hijo de santa Isabel y Zacarías, sostiene bajo su brazo izquierdo el libro rojo cerrado del Antiguo Testamento, dado que con él, último profeta veterotestamentario y Precursor de Cristo, se cierra la Antigua Alianza y se establece un nexo de amor con el Nuevo Testamento.⁵⁵ Bermejo parece sobredimensionar la imagen de san Juan ante los ojos del Cordero, siguiendo la predicción de su nacimiento por el ángel a su padre: “tu mujer, te dará a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Juan; será para ti gozo y alegría, y muchos se gozarán en su nacimiento, porque será grande ante el Señor” (Lc, 1:13-15), grandeza también pronunciada por el mismo Jesús: “Entre los nacidos de mujer no hay ninguno más grande que Juan el Bautista” (Lc. 7:28). Huérfano alrededor de los tres años, dada la

⁵⁴ BERG SOBRE, J., “Sant Joan Baptista”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, op. cit., p. 128-129 (catálogo de exposición).

⁵⁵ En la iconografía gòtica catalana, cabe destacar su emplazamiento como último profeta del Antiguo Testamento en la tabla de la Virgen “dels Consellers”, que el valenciano Lluís Dalmau pintó para el Consistorio barcelonés en 1443-1445, que actualmente forma parte de las colecciones de arte gòtico del Museu Nacional d’Art de Catalunya, ver RUIZ I QUESADA, F., «Apropament a la simbologia del *Retaule de la Mare de Déu dels consellers*», *Butlletí del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, 5, Barcelona, 2002, p. 27-46, 229-242 i 331-342. En lo que respecta a la técnica, perfeccionada en Flandes y utilizada por Dalmau en esta obra ver, SALVADÓ, N. & BUTÍ, S. & RUIZ I QUESADA, F. & EMERICH, H. & PRADELL, T., “La Mare de Déu dels Consellers de Lluís Dalmau. Una nova tècnica per a una obra singular”, *Butlletí del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, 9, 2008, p. 43-61.

avanzada edad de sus padres, vivió en el desierto y se alimentó de saltamontes y de miel silvestre. Su cuidado, según algunos escritos, corrió a cargo de los ángeles. En la tabla, Bermejo figuró saltamontes y también una perdiz que anida, justo al lado del Precursor. Vinculada ésta última a la Verdad de la Iglesia por Berg Sobré, como ya hemos comentado, en esta ocasión aparece anidando, iconografía que podría tener relación con la infancia de san Juan.

Las fuentes escritas que aluden a la perdiz en la infancia de san Juan Bautista, encontradas por nosotros, son posteriores a la ejecución de la tabla, pero es posible que provengan de una tradición anterior que justifique la presencia del ave en diversas tablas levantinas.⁵⁶ En uno de los *Discursos predicables en las festividades de los Santos* del dominico valenciano Fray Baltasar Arias, publicados por vez primera en Valencia en 1614, explica la infancia de san Juan: “De manera que al niño siendo su madre muerta, o estando en eso, le tomaron los ángeles, y le metieron en lo más íntimo, y secreto del desierto: y allí ellos mismos le criaron, y sustentaron, y fueron como nodrizas, y amas de leche de este santo niño. Oh nobleza rara, y grandeza particular de este glorioso santo, que los ángeles del cielo le sirviesen de nodriza y ama. ¿A quién no admirará un portento, y maravilla semejante? ¿Quién jamás tal vio? De Rómulo y Remo se cuenta que les crió a la orilla del río Tíber una loba. (...) Y de otras personas señaladas hemos leído prodigios semejantes; pero que les hayan criado, y servido de nodrizas solo los ángeles, eso no sé yo que se cuente de nadie, ni a nadie Dios tal merced ha concedido, sino a nuestro Bautista. Y con ser este santo criado en el desierto por los ángeles, después vino a volar mucho más que aquellos, dejándolos muy atrás. Les sucedió a los ángeles con este santo niño, lo que dice Jeremías que le sucede a la perdiz con los huevos que cría. *Perdix fouet quae non peperit: in dimidio dierum suorum derelinque teas*. La perdiz, dicen los naturales, que cuando no tiene huevos propios, se va al nido de otras aves, y de allí las toma, y las trae a su nido y allí las cría. Y cuando has salido ya los pollitos, y son grandecitos, sucede que oyendo la voz de sus propias madres salen del nido, y van tras ellas, volando tan alto, que a veces dejan a la perdiz que les crió muy atrás. Asimismo los ángeles (como no tenías hijos naturales, querían adoptarse uno; y echaron mano del mejor de los nacidos, que fue San Juan: y tomándole del nido, de la cuna, o pecho de la madre Santa Isabel, lo llevaron al desierto, nido de gente angelical, y allí le criaron. Y criado vino a ser tan grande en santidad y voló tan alto por esos coros del cielo, que dejó muy atrás a los ángeles que le habían criado, pues (como dice San Bernardo en el sermón de las excelencias de San Juan) *Antecellit Angelos*. Exceden santidad a los ángeles. De manera que de año y medio se fue este santo al desierto, y comenzó a hacer penitencia (...) Oh santo niño, y divino anacoreta. Oh ermitaño soberano, y del cielo, quién te viera trepar por aquellas breñas, caminar por aquellos montes, y discurrir por aquel desierto, conversando con solo Dios y sus ángeles”.⁵⁷ El relato, publicado en Valencia, así como la presencia de la

⁵⁶ Berg Sobré también destaca la presencia de la perdiz en la tabla de San Juan Bautista del retablo de Nuestra Señora de los Angeles y de la Eucaristía de la iglesia mayor de la cartuja de Valdecríst (1455) y en el San Juan Bautista del retablo de la iglesia de Sant Feliu de Xàtiva, ver BERG-SOBRE, J., *Bartolomé de Cárdenas «El Bermejo»*. *Pintor errante en la Corona de Aragón*, San Francisco/Londres/Bethesda (Maryland), 1997, p. 155.

⁵⁷ Ver José Luis Requena Bravo de Laguna, *Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, "La Muerte de Santa Isabel en un lienzo flamenco del monasterio de agustinas recoletas de Pamplona", <http://issuu.com>.

perdiz en diversas de las pinturas valencianas dedicadas al Bautista, como también en la estigmatización de san Francisco de Asís, podrían ayudar a confirmar la tabla de Bermejo como obra realizada en la capital levantina, en tanto que la presencia del ave, en muchas ocasiones negativa, asociada al Bautista pudo llegar a ser ciertamente extraña en otro ámbito territorial de la Corona de Aragón.

A diferencia de otras figuraciones del Bautista en el desierto, Bermejo debió estar bien asesorado al no representar ese desierto como un lugar árido, sino deshabitado, ya que tanto la frondosidad así como el manantial figurado en la pintura reflejan como debió ser y es el entorno en el que vivió san Juan, dada su proximidad al río Jordán.⁵⁸ El encuentro entre el Precursor y el *Agnus Dei*, metáfora de Cristo, corresponde al momento en que el primero, sin conocerlo, reconoce a Cristo: “He ahí el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo..... he venido a bautizar con agua para que él sea manifestado a Israel..” (Jn, 1, 20-34). En alusión al bautismo, Bermejo representa el manantial que brota de la roca, imagen que, por si misma, también remite a Cristo como fuente de agua viva y al propio bautismo, cuando se le asocia al agua que surgió del costado traspasado por la lanza de Longino.

De las obras ejecutadas en Daroca, todo parece apuntar que la tabla del Museu del Castell de Perelada pudo ser “la peça de la Piadat 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.⁵⁹ En relación con esta composición, en la que aparece una inscripción escrita en hebreo que originó la opinión de algún historiador de que Bermejo fuera judeoconverso, cabe señalar que Juan de Loperuelo sí que lo era y que el padre de éste fue baile de los judíos de Daroca.⁶⁰ También destaca en esta obra la presencia de otras letras hebreas inscritas en un escudete de la tapa del sepulcro, el álef y el shîn -igualmente presentes en la tabla de la Resurrección de Cristo del MNAC-, las cuales se pueden interpretar desde la significación mística divina del nombre, es decir, la de amo del universo o revelación del divino en cuanto a la letra álef, y la de «Soy Dios, yo no he cambiado» respecto a la letra shîn, haciendo referencia al triunfo de Cristo sobre la muerte, implícito en la escena de la Resurrección.⁶¹ También en esta tabla, las letras que aparecen en el suelo de la cámara del Santo Sepulcro: «OV / AO (o Q)...M / EDVIBI /... I (o A) Q / C(?)», aluden al agua que brotó, junto a la sangre, del costado de Cristo en la lanzada del centurión Longino.⁶²

⁵⁸ A las zonas no cultivadas la Biblia se refería con la palabra “*midbar*”, traducida frecuentemente como desierto, pero que en realidad significa zona de pastos.

⁵⁹ BERG-SOBRÉ, J., «Bartolomé de Cárdenas, the Piadat de Johan de Loperuelo and painting at Daroca (Aragon)», *The Art Bulletin*, Nueva York, 12/1977, 59, 4, p. 494-500.

⁶⁰ RUIZ I QUESADA, F. “La incidencia de las fuentes escritas en la iconografía del retablo de Santo Domingo de Silos, de Bartolomé Bermejo”, *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, Barcelona, 2011, p. 33-53.

⁶¹ RUIZ I QUESADA, F., “Dalmau, Huguet i Bermejo, tres grans mestres que il·luminen el darrer gòtic català”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, op. cit., p. 49-61. En el Sepulcro aparece una leyenda en hebreo, cuya traducción 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.

⁶² BARRACHINA NAVARRO, J. “Crist de Pietat”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, op. cit. p. 142-147 (catálogo de exposición).



Bartolomé Bermejo
Flagelación de santa Engracia y detalle
 Museo de Bellas Artes. Bilbao

Asimismo, el retablo de Santa Engracia podría ser el encargado por Loperuelo para los franciscanos de Daroca, mencionado en el contrato que firmó en Zaragoza como modelo a seguir. Acerca de este conjunto, se conserva 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 se custodian en el museo darocense. En la tabla en que santa Engracia es azotada aparece repetidamente la palabra «SEVA» o «SEVAZ», la cual, es muy probable que aludan a la escena pintada: S(anta) E(ngracia) V(irgen) A(Z)(otada). En uno de los azulejos, Bermejo cambia la dirección de la lectura de la inscripción y duplica la V de «SEVA», de forma correcta e invertida, de tal manera que también se puede leer «AVES». Esta leyenda, que aparece repetidamente en todo el perímetro exterior del pavimento, podría aludir además a las Aves Marías de la Corona Franciscana o a las aves de San Francisco de Asís, de confirmarse el destino seráfico de la obra.⁶³

⁶³ GALILEA ANTÓN, A., «Bartolomé Bermejo y el retablo de Santa Engracia. Estado de la cuestión», *Urtekaria/Anuario* 1989, Bilbao, 1990, p. 13-33; BARRACHINA NAVARRO, J. “Crist de Pietat”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, *op. cit.* p. 142-147 (catálogo de exposición) y RUIZ I QUESADA, F., “Dalmau, Huguet i Bermejo, tres grans mestres que il·luminen el darrer gòtic català”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, *op. cit.*, p. 49-61. No nos atrevemos a afirmarlo, por lo arriesgado del terreno, pero las letras FM del zapato de santa Engracia en la tabla de Boston podrían aludir al convento que pisaba la bienaventurada en los *Fratrum Minorum* de Daroca y quizás, por las letras que las acompañan, sea finalmente así. Una obra próxima, en este aspecto, sería la tabla de San Agustín de Chicago y su vinculación al monasterio agustino de Valencia, a través de la inscripción que Bermejo emplaza en el suelo del claustro.

No obstante, creemos que la alusión al AVE debe ser interpretada a través de una pintura que había en la iglesia de las Santas Masas de Zaragoza. En ella, aparecía la mártir, arrodillada, “ofreciendo con la siniestra mano la palma, y con la derecha el cruel clavo que coronó su martirio: tiene, dice, sobre la estola y pecho siniestro una hermosísima columna de jaspe. Al rededor la cerca una cinta con caracteres antiquísimos, que dicen: Ave tu; palabras que pronunció el Ángel en el misterio de la Encarnación; por lo que no simboliza, según el P. Maitoo, dicha columna la fortaleza, sino el atribulo de proclamar la Santa su veneramiento á nuestros Sacrificados en el Pilar de Zaragoza que los mártires eran testigos de su aparición, y que los primitivos fieles lo perpetuaron en la misteriosa columna de Santa Engracia.”⁶⁴

La columna no es otra que la que abraza la mártir en su Flagelación, la cual, al ser pintada como el jaspe, muestra la atención que Bermejo tuvo a la hora de llevar a cabo la magnífica tabla del Museo de Bellas Artes de Bilbao, cuidando al máximo sus texturas e interrelacionando, además, la escena con la salutación del AVE a los mártires zaragozanos, como escogidos de Cristo. Bermejo sustituyó la cinta que rodeaba la columna por una cinta continua de inscripciones en el suelo, haciendo alusión a las AVES pronunciadas por santa Engracia y, a su vez, a la descripción de la escena. Para conseguirlo, y muy probablemente para que no fuera tan evidente descubrirla, incurrió en el “error”, ocasional, de cambiar la S por la Z.

Respecto a la tabla de la Dormición de la Virgen de la Gemäldegalerie de Berlín, parece ser que Bermejo quiso incluir, en la leyenda representada en el pavimento, una información adicional que va más allá de la lectura “EM DIOS ES EMDIO”. Otra frase anacíclica que si la leemos de derecha a izquierda dice: “OIDME SE S OIDME”, probablemente, refiriéndose al clamor de san Juan evangelista a la Virgen: “Oidme, Señora”, súplica que es narrada por santa Brígida en el capítulo 21 del cuarto libro de sus *Revelaciones*. La asociación traspasa la presunción al observar que es en este capítulo dónde María explica como de plácido fue su traspaso, pasaje que coincide con la escena de la Dormición figurada en la tabla de Berlín.⁶⁵

“Oidme, Señora, dijo san Juan evangelista a la Madre de Dios, vos que sois Virgen y Madre de un solo Hijo, Madre del Unigénito de Dios, Creador y Redentor de todos los hombres. Haré lo que me pides, dijo la Virgen a san Juan, pues te pareciste tanto a mí,

⁶⁴ Ver NOUGUÉS SECALL, M., *Historia, crítica y apologética de la Virgen nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, 1862, p. 193. Sobre la columna y su conservación en la cripta, antigua iglesia de las santas Masas, del Real monasterio de Santa Engracia de Zaragoza, ver CAMPO, V. del, *Memoria sobre el santuario de los innumerables mártires de Zaragoza*, Zaragoza, 1819. Pese a la fecha de publicación, el Real Monasterio de Santa Engracia fue destruido en 1808 y con él desaparecieron la columna y los restos de la santa mártir Engracia. De tan gratos recuerdos para la amiga María del Carmen Lacarra, la cripta sigue en pie. La columna con la cinta recuerda la que corresponde a la orden de la Estola, en la que se representa el pilar de la Virgen zaragozana con la leyenda “a ti me arrimo”. Fue fundada por la reina Blanca de Navarra a raíz de la aparición que tuvo de la Virgen sobre un pilar blanco, estando ella enferma de muerte. Una vez sana peregrinó a Zaragoza y fundó la cofradía.

⁶⁵ RUIZ I QUESADA, F., “Bartolomé Bermejo. Dormición de la Virgen”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, op. cit., p. 136-141. Santa Brígida es una de las representadas por el taller de Bermejo en la predela de Lechón (Zaragoza), ver sobre esta pintura LACARRA DUCAY, M.C., Bartolomé Bermejo i la seva incidència en el panorama artístic aragonès”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, op. cit., p. 41-47, foto p. 174.

que fuiste virgen aunque varón, y tuviste una muerte muy semejante a la mía. Yo me quedé como dormida al separarse el alma del cuerpo y desperté en un perpetuo gozo; y merecí esto, porque fui la que padeció mayor amargura que todos en la muerte de mi Hijo, y por eso quiso Dios sacarme del mundo con una muerte suavísima. Tú también fuiste el más allegado a mí entre todos los Apóstoles, el que recibiste mayores muestras de amor, y sentiste con mayor amargura la Pasión de mi Hijo, que presenciaste más de cerca que todos; y porque viviste más que todos tus hermanos, en el martirio de cada uno de ellos puede decirse que fuiste también mártir. Por esto fue voluntad de Dios llamarte de este mundo con una muerte suavísima después de mí, porque la Virgen fue encomendada a uno que también lo era. Así, pues, se hará según lo has pedido, y será sin tardanza... Dos clases de monedas hay, hija mía, una de Dios y otra del demonio. La moneda de Dios es de oro resplandeciente dúctil y preciosa; y así, toda alma que tiene el sello de Dios, está resplandeciente con la caridad divina, dúctil con la paciencia, y preciosa con la continuación de las buenas obras. Toda alma buena está, pues, hecha por la virtud de Dios y probada con muchas tentaciones, por medio de las cuales considerando el alma su origen y defectos, y la piedad y paciencia de Dios con ella, se hace tanto más preciosa a Dios, cuanto más humilde sea, más sufrida y más cuidadosa en mirar por sí. ..”



Bartolomé Bermejo
Dormición de la Virgen
Gemäldegalerie. Berlín

Al observar la espléndida tabla de Berlín, se puede apreciar cómo, a diferencia de otras escenas de la Dormición de María, san Juan evangelista dirige la mirada hacia la figuración de la Asunción del alma de la Virgen revestida de oro, el metal de Dios, “resplandeciente con la caridad divina, dúctil con la paciencia y preciosa con la continuación de las buenas obras...” A pesar de que en el relato se habla en pasado y presente, las palabras de María enlazan con el tránsito terrenal de san Juan evangelista. Esta asociación podría situar el emplazamiento original de la tabla de la Dormición en un entorno también dedicado al discípulo amado de Jesús.

La tabla es maravillosa y si antes hemos dicho que Bermejo abre una ventana al espectador en esta obra es literalmente así, reflejada en la vasija, símbolo mariano, del centro de la escena.

Como ya hemos comentado, en 1477 Bermejo reside en Zaragoza, dónde, el día 17 de noviembre, se compromete a terminar el *Retablo de Santo Domingo de Silos* de Daroca.⁶⁶ El 14 de abril de 1479, pactó la pintura de un retablo dedicado a la Virgen de la Misericordia para la capilla del mercader Juan de Lobera -dedicada a la Visitación y situada en el claustro de la iglesia de Santa María la Mayor o del Pilar de Zaragoza-, con la colaboración de Martín Bernat.⁶⁷ La tabla central de este mueble se conserva en el Grand Rapids Art Museum de Michigan y muestra un modelo de Virgen de la Misericordia que más tarde será utilizado por Martín Bernat en el retablo que preside la capilla de los Talavera en la catedral de Tarazona, obra ejecutada en el año 1493.⁶⁸ Además, también se conservan dos tablas con las figuraciones de los santos Vicente y Lorenzo, en una, y de san Juan Evangelista y san Juan Bautista, en la otra, custodiadas en 1941 en colecciones privadas de Madrid y París, respectivamente. Por último, hace unos pocos años que se ha podido vincular a este mismo conjunto pictórico, una tabla con la figuración del Milagro de la Nieve que se guarda en la colección Laia Bosch de Bilbao.⁶⁹ Dichas obras muestran mayoritariamente el pincel de Martín Bernat, mientras que Bermejo debió intervenir en el dibujo de la composición de las escenas y en el acabado al óleo de algunas de las caras de los comparecientes en el milagro.

La dedicación de la capilla cabe enmarcarla en el papado de Sixto IV, gran defensor de la Virgen y, asimismo, de la Visitación de María a su prima Isabel.⁷⁰ Juan de Lobera, rico comerciante de lanas zaragozano –producto con el que también comerciaba Francesco della Chiesa-, fundó la capilla de la Visitación en el año 1473 y el encargo del conjunto pictórico, realizado en el mes de abril de 1479, coincide con la recepción de la tonsura de Pedro, hijo de Juan de Lobera, legitimada en fecha 18 de marzo de 1479, apenas un mes antes de encargo. Así pues y en torno al retablo pintado por Bermejo, la gran riqueza atesorada por el mercader debió propiciar algún pacto con la iglesia zaragozana que asegurase el futuro de su hijo, así como más tarde el de un nieto

⁶⁶ Respecto a la etapa aragonesa de Bartolomé Bermejo ver, LACARRA DUCAY, M.C., Bartolomé Bermejo i la seva incidència en el panorama artístic aragonès”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, op. cit., p. 41-47.

⁶⁷ Del pintor Martín Bernat destacamos Nuria ORTIZ VALERO, “Ultimas 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.

⁶⁸ LACARRA DUCAY, M.C., “Mare de Déu de la Misericòrdia”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, op. cit., p. 176-179. En lo que respecta a la Virgen de la Misericordia en la Corona de Aragón, ver G. LLOMPART, «La Virgen del Manto en Mallorca. Apuntes de Iconografía mariana bajomedieval y moderna», *Analecta Sacra Tarraconensia* XXXIV (1962), p. 263-303 i, del mateix autor, «Nuevas precisiones sobre la iconografía de la Virgen del Manto y de la Virgen-sagrario», *Analecta Sacra Tarraconensis*, XX-XIX (1968), p. 291-303 y RUIZ I QUESADA, F., “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. A la larga lista de vírgenes del Manto, cabe añadir la del retablo encargado por el Magnánimo para la capilla dedicada a la Virgen, san Miguel y san Jorge de Poblet, oratorio mandado construir por el monarca en el año 1452.

⁶⁹ BERG SOBRÉ, J., «El Milagro de la nieve de Bartolomé Bermejo y Martín Bernat y el retablo de Juan Lobera para el claustro del Pilar», *Goya* (2005), núm. 307-308, p. 215-224.

⁷⁰ En 1475, Sixto IV renovó y promovió con indulgencias la fiesta de la Visitación, a la que había dedicado la iglesia de Santa Maria della Pace de Roma.

ilegítimo, en la carrera eclesiástica.⁷¹ Del conjunto de tablas conservadas de dicho mueble, destacaremos por su rareza iconográfica en la Corona de Aragón la tabla del Milagro de la Nieve.

Dicho prodigio supuso la fundación de la iglesia de Santa Maria Maggiore de Roma, en tiempos del papa Liberio. El patricio Juan y su esposa, sin hijos, decidieron donar todos sus bienes a la iglesia y sucedió que en la noche del 5 de agosto del año 352 tuvieron un sueño, compartido con el papa Liberio, en el que la Virgen les comunicaba que debían construir un templo sobre el terreno que amaneciera cubierto de nieve. A la mañana siguiente y en pleno mes de agosto, apareció nevada la colina del monte Esquilino, lugar al que se dirigieron el patricio Juan y su esposa, junto al papa Liberio y su séquito, siendo el pontífice quien trazó el plano de la basílica papal.



Bartolomé Bermejo. Milagro de la Virgen de las Nieves (detalle). Colección Laia Bosch de Bilbao

En dicha representación sobresale la figura de una elegante dama que sostiene un espejo en su mano derecha y lleva un caprichoso tocado con pluma en la cabeza, en el que es muy visible una leyenda que, susceptible de diversas lecturas, se aprecia, leída de derecha a izquierda, la palabra nieves en latín NIVI(S) o NIVI(BUS).⁷² El espejo que

⁷¹ Ambos llegaron a ser canónigos de la catedral de Huesca. Pedro fue uno de los que firmaron el contrato del retablo mayor de la seo oscense con Damián Forment en el año 1520, mientras que Juan de Lobera, llegó a ser *parafrenario*, familiar y continuo comensal del papa Clemente VII.

⁷² Es muy probable que la leyenda del tocado identifique la escena que se representa en la tabla y haga referencia a la invocación de S(ancta) M(aria) DIVINA REGI(NA)", así como, al revés, al MIRACOLI de la Excelsa Reina de las Nieves –NIVI(us)- Madre Santa. No obstante, observamos diversas divergencias que no nos permiten corroborar si los "errores" pudieron ser concebidos de manera intencionada o es otra la lectura que le corresponde. Nos parece seguro que Bermejo conoció la Valencia humanista que tenía en Nápoles su principal referente, posiblemente representado en la tabla de la Porciúncula del MNAC, ver n. 46., así como el juego intelectual que tanto éxito tuvo en Flandes, a la hora de pintar diversas obras. En este sentido y

sostiene es el espejo mariano de virtudes y, más concretamente, espejo de fe, como así parece indicarnos su ornamentación. La flor de seis pétalos encerrada en un círculo es un tema milenario que para los hebreos es símbolo de fe, la fe “de lo que se espera, la convicción de lo que no se ve” (Hb. 11,1), aquella que tuvieron el papa Liberio, Juan y su esposa en el milagro de la Virgen de las Nieves.⁷³ Reconocido como santo por la iglesia ortodoxa, Liberio es el primer papa que no aparece en el santoral y, en la pintura, destaca el retrato psicológico que de él realiza Bermejo. Totalmente absorto, su mirada no la dirige al cielo, como le señala un miembro del cortejo, sino que su distribución de la nieve, dibujando el plano de la futura iglesia romana de Santa Maria Maggiore, parece efectuarla según una voz interior atentamente seguida por la mujer portadora del espejo. La mayoría de los comparecientes representados en el prodigio ven la nieve, pero Liberio es asistido por la dama, fiel reflejo del espejo de su fe en el milagro que estaba aconteciendo y que le había llevado hasta la colina del Esquilino. En nuestra opinión, la imagen joven de la extravagante dama que luce una inscripción en su tocado, coronado con una pluma, es una imagen espiritual de virtud asociada al papa y que cabe entender de manera virtual en el contexto terrenal que la acoge. La presunta virtud o representación de las virtudes no se mira en el espejo de la Prudencia, sino que es portadora de su Fe. Quizás por ello, y por su naturaleza teológica que actúa entre los humanos, una parte de su vestido es el de una lujosa dama y la otra, sin modelado alguno, remite al escarlata, el mismo color que viste el séquito eclesiástico presente. No obstante, el artista cordobés nos deja otra rúbrica de su mensaje, esta vez definitiva, al representar el mango del espejo casi a punto de romperse, aludiendo a la fragilidad de la virtud.

Bermejo no pudo representar el nimbo sobre la cabeza del papa Liberio porque no era santo, pero sí que consiguió dignificarlo a través del *Speculum Virtutis* que tantas veces se ha vinculado a san Francisco de Asís. La aparición de la Virgen en sueños y la construcción de la basílica de Santa Maria Maggiore en Roma eran los principales avales de Liberio y los trabajos realizados por Bermejo con la representación de las virtudes le aportaron la información suficiente en la génesis de esta sorprendente iconografía. Más allá de la riqueza de Juan y su esposa, el papel secundario que se le da a la mujer de Juan en los relatos que informan del prodigio romano, de la que no sabemos ni su nombre, no establecen ningún puente que la identifique en la exuberante cortesana que dirige su mirada a Liberio, sino más bien, por edad e indumentaria, cabe reconocerla en su más discreta acompañante.

La última vez que se menciona a Bermejo en un documento zaragozano es el 10 de diciembre de 1484, relacionado con el cumplimiento del contrato del año 1479. Fruto de su colaboración con Martín Bernat. La influencia de Bermejo fue muy importante en la obra de Bernat y, asimismo, en gran parte de los pintores aragoneses coetáneos, principalmente en la producción de Miguel Ximénez.⁷⁴

con la voluntad de disfrazar la evidencia de la escritura, llegó a utilizar la lambda mayúscula griega, en sustitución de la L, como ya lo había hecho en *Acqui* con la palabra MOEL, y es por eso que no le puso palo a la presunta A del tocado de la dama.

⁷³ El número seis remite a los días de la creación y a las puntas de la estrella de David, y el círculo le otorga el carácter de eternidad.

⁷⁴ Este tema es tratado en LACARRA DUCAY, M.C., Bartolomé Bermejo i la seva incidència en el panorama artístic aragonès”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, op. cit., p. 41-47.

Bartolomé Bermejo en la Ciudad Condal



La primera referencia documental que sitúa a Bermejo en Barcelona es de 1486, año en que compitió con Jaume Huguet para llevar a cabo la pintura de las puertas del nuevo órgano de la iglesia de Santa María del Mar.⁷⁵ En su primera etapa barcelonesa y como obra no documentada, se han podido acercar a la mano de Bermejo tres compartimentos del retablo mayor de la iglesia de Santa Ana de Barcelona, desgraciadamente perdidos en 1936 a raíz de los disturbios de la Guerra Civil, pero conocidos gracias a unas reproducciones fotográficas. Se tiene noticia que el trabajo en madera de este mueble fue encargado por el prior de Santa Ana, Bartomeu Cristòfor de Gualbes y de Setantí, y por el caballero Guillem de Cabanyelles al carpintero Pere Durán, el 31 de enero de 1484.⁷⁶ Así pues, es de suponer que Bermejo se debió hacer cargo del conjunto al poco de ser acabada la estructura de madera, la cual debía ser entregada en el mes de julio de 1485, momento que coincide con la llegada del artista a Barcelona. Aun así, no finalizó la pintura del mueble y es por este motivo que Fernando Camargo, pintor activo en Vic en el año 1491 y en Barcelona desde 1496 hasta 1516, fecha de su muerte, continuó este trabajo en 1508. A partir de los abonos realizados a este último creador, se puede suponer que Bermejo pintó, en este orden, la predela, las puertas, la calle central, así como también las historias de santa Eulalia, planteamiento que coincide con la fórmula, muy frecuente en estas fechas, de la entrega fraccionada del conjunto. A pesar de los repintes que afectaron las tres tablas, es interesante la composición que Bermejo da a la figuración de la que debió ser la tabla central, la cual recuerda en diversos aspectos la tabla de Santa Ana Trinitaria del Maître de Saint Gilles, obra llevada a cabo hacia 1495-1510.

El encargo de la obra se realizó en un momento delicado que, quizás, impidió que fuera Bermejo su único autor. En el año 1489, la orden del Santo Sepulcro, titular del monasterio de Santa Ana junto con los del monasterio de Santa Eulalia del Camp – desde 1423-, fue suprimida e incorporada a la del Hospital. El traslado de los monjes de Santa Eulalia del Camp al monasterio de Santa Ana generó la doble advocación a la que fue dedicado el retablo mayor de su iglesia, pero, como ya hemos apuntado, no pudo ser hasta el año 1507, a raíz de las últimas voluntades de su prior Bartomeu Cristòfor de Gualbes y de Setantí, que se dio fin al conjunto pictórico.⁷⁷

Como en gran parte de su producción, Bermejo no dejó de incluir inscripciones en las obras de su etapa barcelonesa. En los nimbos dedicados a la Flagelación de Santa

⁷⁵ Este trabajo debió ser adjudicado a Jaume Huguet, cuya muerte en 1492, motivó que fueran los antiguos miembros de su taller, Rafael Vergós y Pere Alemany, quienes firmaran un recibo de sus trabajos pictóricos de las puertas del órgano grande y pequeño, en el año 1498, ver BASSEGODA I AMIGÓ, B., *Santa María del Mar*, Barcelona, 1925, I, p. 411, n. 8. Uno de los motivos por los que Bartolomé Bermejo se trasladara a Barcelona bien pudo ser el agotamiento del taller de Huguet y la avanzada edad del artista por estas fechas, ya que había nacido en 1414. La opción Bermejo hacia el año 1485 significaba una renovación de la pintura catalana que daba continuidad al esplendor artístico de los mejores años de Huguet y así lo entendió Lluís Desplà. No obstante y al menos por la documentación conservada, fueron pocos los que optaron por Bermejo, ya que la mayoría de comitentes se quedaron anclados en los fondos dorados y las iconografías momificadas de génesis huguetiana.

⁷⁶ BERG-SOBRÉ, J., *Bartolomé de Cárdenas «El Bermejo»*. Pintor errante en la Corona de Aragón, San Francisco/Londres/Bethesda (Maryland), 1997, p. 129-135 y 262-264.

⁷⁷ BERG-SOBRÉ, J., *cit. supra*, p. 265-267.

Eulalia y a la Muerte de la bienaventurada, Bermejo la distingue como una de las más fieles seguidoras del Señor: “GLORIOSA BIENAVENTURADA SANTA” y “OLARIA GLORIOSA SANTA VIRGEN”.⁷⁸ A estos primeros años en Barcelona, quizás corresponde la tabla de San Antonio Abad que se conserva en la polémica colección Julio Muñoz de esta misma ciudad, aunque Saralegui la sitúa en tierras valencianas.⁷⁹ De no ser por este comentario, en ocasiones erróneos, diríamos que la tabla de san Antonio Abad remite a la manera de pintar de Bermejo en las tablas de la iglesia de Santa Ana, procedencia que justificaría la gran cantidad de repintes y capas pictóricas superpuestas que tenía la tabla ya en el año 1975, cuando la vio Young, así como el hábito de caballero hospitalario que viste el santo, comentado por Berg Sobré. En su adscripción a la obra de Santa Ana, cabría tener en cuenta que el conjunto pictórico incluía dos puertas, a cada lado del bancal, las cuales y por las fechas seguro que debieron ser pintadas. Una tabla de las características de la de san Antonio Abad, podía tener una fácil circulación en el mundo del anticuariado, anterior al año 1936.

La Piedad Desplà y José de Arimatea

En el año 1490, Bermejo pintó en Barcelona una de sus grandes obras maestras, la tabla de la Piedad que actualmente se conserva en el Museo de la catedral de la Ciudad Condal. Pintura encargada por el canónigo arcediano Lluís Desplà para su capilla privada, la tabla conserva el marco original, en cuya parte inferior reza la inscripción: «OPVS· BARTHOLOMEI· VERMEIO· CORDVBENSIS· IMPENSA· LODOVICI· DE· SPLA· BARCINONENSIS· ARCHIDIACONI· ABSOLUTUM· XXIII· APRILIS· ANNO· SALVTIS· CHRISTIANA (E)· MCCCC· LXXXX·».⁸⁰ Las bisagras que todavía se conservan en los montantes laterales de la obra parecen indicar que dicha pintura pudo ser un tríptico, quizás similar al de la Virgen de Montserrat de Acqui Terme. Aunque la autoría es incuestionable, la inscripción del marco aporta diversos datos importantes, tales como la identidad del comitente, el origen cordobés del artista y el año de la ejecución, dado que no se conserva ningún contrato referente a esta pintura. Centran la composición la figura desolada de la Virgen, en cuya regazo yace el cuerpo inerte de su Hijo, acompañada de san Jerónimo -a cuyos pies aparece el león dormido-, vestido de cardenal y leyendo la *Vulgata*, así como de Lluís Desplà, muy probablemente el mejor retrato realizado por el pintor, mal afeitado y consternado ante la conmovedora imagen de dolor. Como en la mayoría de sus obras, Bermejo deposita en la Piedad de Barcelona un trasfondo simbólico que acompaña y enriquece la más absoluta credibilidad de la composición.⁸¹

⁷⁸ BERG-SOBRE, J., *cit. supra*, p. 221-224.

⁷⁹ SARALEGUI L. DE, “De iconografía medieval”, *Arte Español* 15 (1944), p. 49-65, nota 1.

⁸⁰ FOLCH I TORRES, J., «La restauració i fotografia de la taula de Bermejo de la Catedral de Barcelona», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Barcelona, 1933, III, 22, p. 86-90, VERRIÉ, F.-P. “Pietat”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, *op. cit.*, p. 190-195. Un gran estudio sobre la Piedad Desplà, con amplia bibliografía, en MOLINA I FIGUERAS, J., *Arte, devoción y poder en la pintura tardogòtica catalana*, Murcia, 1999, p. 117-146,

⁸¹ GARRIGA I RIERA, J., «Bartolomé Bermejo. La Pietat Desplà», *Thesaurus/Estudis. L'art als bisbats de Catalunya. 1000/1800*, Barcelona, 1986, p. 166-169, cat. núm. 93 [catálogo de exposición].

El complejo discurso iconográfico de la *Piedad Desplà* tiene una lectura que avanza a través de un círculo que conduce a la eternidad cuyo centro es el corazón de María.⁸² Su inicio lo tiene en la figuración de la mujer que está hilando, representada a la derecha de la composición. Dicha imagen ha sido asociada por diversos estudiosos a la Virgen de la Anunciación, momento en el que se lleva a cabo tanto la concepción de Cristo como el génesis de la Santísima Trinidad.



Bartolomé Bermejo. *Piedad Desplà*. Museu de la catedral. Barcelona

La representación de María hilando viene dada por el hecho de que ella fue una de las siete vírgenes de la casa de David que fueron escogidas para elaborar y confeccionar el nuevo velo del Templo del Señor. Echado a suertes, a María le tocó la parte escarlata y la auténtica púrpura y fue cuando trabajaba ésta que, según la leyenda, recibió la

⁸² La fascinación que provoca la *Piedad Desplà* y su amplio espectro simbólico ha dado lugar a diversos estudios que tratan sobre el simbolismo de la obra, ver FRIEDMANN, H., *Bartolomé Bermejo's Episcopal Saint: A study in Medieval Spanish Symbolism*, Washington, 1966, 14-16, YOUNG, E., *Bartolomé Bermejo. The Great Hispano-Flemish Master*, Londres, 1975, MOFFIT, J.L., "Bartolomé Bermejo's Pietà (1490) and the invention of expressionistic landscape", *Gazette de Beaux-Arts* (1998), p. 71-76.

embajada del Arcángel Gabriel.⁸³ Al otro lado del cuadro, Bermejo representó el santo Sepulcro que daría cobijo al cuerpo sin vida de Cristo hasta su Resurrección, cuya puerta aparece la imagen de Longino con la lanza, la que abrió el costado de Cristo y le arrebató definitivamente la vida, aludiendo a los sacramentos del bautismo y de la eucaristía. En la composición creada por el pintor cordobés, la figura sin vida del cuerpo de Cristo enlaza la imagen de la Virgen que recibe la visita del arcángel mientras hila con el final de la trayectoria terrenal del Salvador, su Resurrección.

En el momento de la muerte de Cristo el velo del templo, el mismo que la Virgen había tejido, se rasgó de arriba abajo y entonces la tierra tembló y las rocas se partieron. Este velo separaba el lugar santo del Templo del Santísimo, -dónde se guardaba el arca de la Alianza-, e impedía el paso de los creyentes a la presencia inmediata de Dios (Hb, 9,3-7). Así pues, con la rasgadura del velo del templo se dio inicio a un nuevo horizonte para los seguidores de Cristo “teniendo libertad para entrar en el Lugar Santísimo por la sangre de Jesucristo, por el camino nuevo y vivo que él nos abrió a través del velo, esto es, de su carne, y teniendo un gran sacerdote sobre la casa de Dios, acerquémonos con corazón sincero, en plena certidumbre de fe, purificados los corazones de mala conciencia, y lavados los cuerpos con agua pura. Mantengamos firme, sin fluctuar, la profesión de nuestra esperanza, porque fiel es el que prometió” (Hb. 10:19-23).

El cuerpo yacente de Cristo y su sangre confirman el acceso del creyente a Dios y la figura desolada de la Virgen, que centra la composición sentada sobre una piedra, alude tanto a su papel de corredentora como también a la Iglesia. Desgarrada como el velo que tejió, María se vuelve ante la humanidad en la principal vía de acceso a Cristo, convirtiéndose en nuestra abogada y a la vez en nuestra protectora.⁸⁴ El nuevo sendero que se abre al seguidor de Jesús, fielmente custodiado por la Iglesia-Virgen, es el que permite la presencia en la Piedad de san Jerónimo y Lluís Desplà, postrados ante la angustia de María sosteniendo el cuerpo de su Hijo muerto. No obstante y en lo que respecta a la iconografía de la obra, dicha presencia tiene planteamientos totalmente diferentes. Así, san Jerónimo, representado junto a su fiel león a los pies, confirma su santidad gracias a la dedicación de su vida a Dios y tiene entre sus manos el bien máspreciado de sus servicios al Señor, la traducción del hebreo al latín que él hizo de la Biblia, la Vulgata. Sin embargo y como podremos ir apreciando, la presencia de Lluís Desplà viene dada únicamente como creyente, un seguidor de Cristo lleno de dudas, deseoso de Él como camino de la salvación de su alma y de María como su principal guía y protectora.

⁸³ TRENS, M., *Santa María. Vida y leyenda de la Virgen a través del arte español*, Barcelona, 1954, p. 20 y 21. La escarlata figura la sangre de Cristo y la púrpura simboliza su realeza.

⁸⁴ En este contexto y en relación con la intercesión de María no solo hace falta tener presente la iconografía en que intervienen Madre e Hijo, sino también la iconografía de la intercesión de ambos ante Dios, es decir la de la *scala salutis*, ver DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., «"Compassio" y "Co-redemptio" en las Cantigas de Santa María. Crucifixión y Juicio Final», *Archivo Español de Arte* 281 (1989), p. 17-35; GUTIERREZ BAÑOS, F., “De nuevo sobre la Compassio Mariae: A propósito de las pinturas murales del sepulcro de don Alfonso Vidal en la catedral vieja”, *Archivo Español de Arte*, 75 (2002), p. 64-72; RUIZ I QUESADA, F., “María, 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.

La imagen de san Jerónimo leyendo la Vulgata, a cuyo lado Bermejo representa la gruta donde residió el santo eremita en Belén, hay que relacionarla con dos de sus máximas: “yo sé que sobre esta piedra está edificada la Iglesia”, la misma piedra sobre la que Bermejo representa a la Virgen y a Jesús yacente, y, referente a la Biblia que lee atentamente, cuando dice: «Si rezas --escribe a una joven noble de Roma--hablas con el Esposo; si lees, es Él quien te habla». Es a partir de esta última que Bermejo incorpora un nuevo e inédito personaje en la composición de la Piedad Desplà, al comprobar que san Jerónimo aparece leyendo los versículos del evangelista san Lucas (23:50-23.52). A pesar de la difícil lectura de los textos pintados por Bermejo, el artista figura con la suficiente claridad determinadas palabras remitiéndonos a: “*et ecce vir nomine Ioseph qui erat decurio vir bonus et iustus 23.51 hic non consenserat consilio et actibus eorum ab Arimathia civitate Iudaeae qui expectabat et ipse regnum Dei 23.52 hic accessit ad Pilatum et petiit corpus Iesu*” (Llegó entonces un miembro del Consejo, llamado José, hombre recto y justo, 23:51 que había disentido con las decisiones y actitudes de los demás. Era de Arimatea, ciudad de Judea, y esperaba el Reino de Dios. 23:52 Fue a ver a Pilato para pedirle el cuerpo de Jesús).”



Bartolomé Bermejo. Piedad Desplà (detalle). Museu de la catedral. Barcelona

El virtuosismo de Bermejo al integrar a José de Arimatea en la composición de la Piedad se corresponde con la genialidad de la obra por él creada.⁸⁵ La descripción que da san Lucas de José de Arimatea, evidencia su presencia en la figuración del personaje que cabalga un caballo blanco siguiendo un camino que conduce a la escena de la Piedad. La imagen del bienaventurado, que cedió su sepulcro nuevo para que fuera depositado el cuerpo de Jesús después de la crucifixión, podría plantear dudas a la hora de ser identificado con el anciano y poderoso personaje representado por Bartolomé Bermejo, pero éste dejó claro de quién se trataba al representar, casi oculto tras los rayos del nimbo de María, a otro jinete más joven que aparece señalándolo, Nicodemo. Como en tantas obras flamencas, el telón de fondo de la composición acoge referencias al pasado, la Virgen hilando, al presente, María y su Hijo, y al futuro, el sepulcro abierto, visión atemporal que Bermejo aprovechó para representar el momento en que, obtenido el permiso, José de Arimatea y Nicodemo se dirigieron al Calvario.⁸⁶ Su presencia no sigue la cronología de la obra sino que su viaje hacia el calvario responde a su papel en el evangelio de san Lucas, leído atentamente por san Jerónimo. El evangelio sigue: “Y quitándolo, lo envolvió en una sábana, y lo puso en un sepulcro abierto en una peña, en el cual aún no se había puesto a nadie”. A partir de aquí, Bermejo da un paso más en su creación iconográfica de la obra y nos lleva hasta el santo Sepulcro, imagen que conlleva el perdón del pecado y el acceso de los cristianos a Dios, dándose fin en este punto al tránsito terrenal del Salvador.⁸⁷

⁸⁵ De acuerdo a la composición creada por Bermejo, dedicada a la Piedad, y al vínculo de san Jerónimo con la Vulgata, Garriga propuso que el texto “leído” por san Jerónimo a Lluís Desplà evoca en el arcediano una experiencia religiosa personal a través de la evocación de la Pasión de Cristo y del sufrimiento de María, ver GARRIGA I RIERA, J., «Bartolomé Bermejo. La Pietat Desplà», *Thesaurus/Estudis. L'art als bisbats de Catalunya. 1000/1800*, Barcelona, 1986, p. 166-169, cat. núm. 93 [catálogo de exposición].

⁸⁶ Uno bastante más viejo que el otro, la edad de los dos viajeros que se dirigen a la desconsolada María corresponde plenamente a las características del amplio número de representaciones de ambos, en el contexto de la muerte y sepultura de Cristo. No obstante, muchos autores identifican al más anciano con Nicodemo y al más joven con José de Arimatea, dada la larga vida que algunos escritos le conceden con posterioridad a la muerte de Cristo. Más allá de que José de Arimatea fuera tío abuelo de Jesús, hermano menor de Joaquín, el padre de la Virgen María, parentesco que le presupone una cierta edad, la identificación del personaje de barba blanca con José de Arimatea parece evidente, al menos desde el punto de vista de Bermejo, al observar el Descendimiento del Museo de Bellas Artes de Zaragoza, pintado por Martín Bernat y Bartolomé Bermejo. En dicha obra, estudiada por María del Carmen Lacarra, la iconografía sigue las palabras del evangelio al referirse a José de Arimatea: “Comprando una sábana y bajándole de la cruz, José lo envolvió en la sábana...” y es fácil apreciar que es el seguidor de Cristo más anciano quién acoge en sus brazos a Cristo, al lado de Nicodemo, de menor edad, ver LACARRA DUCAY, M.C., “Bartolomé Bermejo- Martín Bernat. Davallament”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, op. cit., p. 180-183 (catálogo de exposición). Bermejo fue seguidor del evangelio de Nicodemo, si atendemos a las tablas MNAC/Ametller y a su aparición en la Piedad Desplà, pero más lo debió ser de José de Arimatea si valoramos su sutil incorporación en la tabla de Barcelona y al comprobar que la intervención del artista en el Descendimiento de Zaragoza, básicamente se limita al espléndido retrato psicológico de José de Arimatea. Una de las pocas obras dedicadas a ambos, aislados parcialmente del contexto cristológico, son las tablas de Nicodemo y José de Arimatea pintadas por Rogier van der Weyden, conservadas en la colección Egerton en The National Trust de Tatton Park, ver el catálogo de la exposición *Rogier van der Weyden 1400-1464. Maître de Passions*, Lovaina, 2009, p. 493-496.

⁸⁷ En la puerta del sepulcro Bermejo representa a Longino y la lanza. No hemos sabido entender la acción de Longino, pero o bien saca algo de una especie de zurrón, o paño, o bien lo guarda. Con una mano parece sostenerlo y medio antebrazo de la otra mano no aparece representada, porque lo tapa el presunto zurrón. Quizás Bermejo quiso dar una nota anecdótica, o puede ser



Bartolomé Bermejo. Piedad Desplà (detalle)
Museu de la catedral. Barcelona

La cueva del santo Sepulcro nos conduce a la resurrección de Cristo cuya consecuencia principal es el reencuentro de Jesús con Dios Padre y el Espíritu Santo. En la valoración de dicho reencuentro y ya en el universo de salvación, pintado por Bermejo en la parte superior de la composición, se debe atender a la figuración del diluvio que baña una de las montañas del cuadro, imagen que remite al salmo 29:10 *“Sobre el diluvio Jehová se ha sentado; y Jehová se sienta como rey hasta tiempo indefinido”*, mientras que el viento del Espíritu Santo, aquel que colmó su aparición: *“Vino del cielo un ruido como de una ráfaga de viento impetuoso que llenó toda la casa en la que se encontraban los apóstoles y quedaron todos llenos del Espíritu Santo”*, tiene su mejor referente en la representación del molino de viento emplazado al lado del diluvio, es decir al lado de Dios Padre.⁸⁸ El cielo pintado por Bermejo en la Piedad Desplà no es otro que el Reino de Dios, creado a partir del final del tránsito terrenal de Cristo y su resurrección.

que quisiera aludir a aquellas leyendas que atribuyeron a Longino la primera custodia del Santo Grial, además de la lanza sagrada. Otras los ponen en manos de José de Arimatea.

⁸⁸ En hebreo la palabra con que se designa al Espíritu Santo es RUAH y en griego PNEUMA, significando ambas viento. La nube de Dios está muy presente en el tríptico de Acqui, tanto en la Estigmatización de san Francisco de Asís, a diferencia de Jan van Eyck que no la representa,



Bartolomé Bermejo. Piedad Desplà (detalle). Museu de la catedral. Barcelona

En relación con el Diluvio universal y actualmente con sólo uno de sus siete colores, Bermejo pintó un arco iris que alude al compromiso de Dios con Noé de no volver a enviar un diluvio para destruir la tierra (Gen. 9:15). Es un recuerdo de la fidelidad a su promesa y a su vez un símbolo de la misericordia de Dios, el mismo que nos envía a su Hijo para redimir el pecado y que yace postrado en el regazo de su Madre estableciendo un nuevo Pacto.⁸⁹



**Bartolomé Bermejo.
Piedad Desplà (detalle).
Museu de la catedral. Barcelona**

como en la tabla de san Julián. En esta zona de la tabla, las referencias a la Santísima Trinidad, vienen dadas por los tres edificios diferenciados que forman un único bloque, cuyas fachadas que miran a Jerusalén tienen dos ventanas geminadas con un pequeño óculo en el medio, en dos ocasiones, otras tres en triángulo, con una figura quizás angelical en medio, tres ventanas en línea recta vertical y tres aberturas en el pórtico.

⁸⁹ Del incumplimiento del primer Pacto, Bermejo representa la calavera de Adán, cuyo pecado ya ha sido redimido por la muerte de Cristo. A los otros tres Pactos, los realizados con Abraham, Moisés y David, responden tanto la imagen de Cristo, la Virgen y la Tierra Prometida de Israel.

Como si de esa nueva Alianza surgiesen y desde el eje vertical marcado por María, las aves que le siguen, como el jilguero de Aquí Terme, son las almas que perfilan el camino marcado por los brazos de la Cruz, la de Jesús -“Yo soy el camino, la verdad y la vida”-, y a través de Ella, como camino, consiguen alcanzar la verdad de la vida en la Jerusalén celeste.⁹⁰ A modo de un cortejo de ángeles se tratara, las aves del universo bermejiano de la Piedad Desplà, quizás las almas que Cristo había liberado de los limbos en la tabla del MNAC, cierran la circularidad que se inicia en la imagen de la Madre de Dios hilando, pasa por la muerte de Cristo y su Resurrección, hasta reencontrarse con Dios Padre y el Espíritu Santo, y juntos en la forma de una sola persona trinitaria, uno y trino, inician la vida de la nueva Jerusalén celeste. Para alcanzarla, dos ejes auxilian al creyente: el río Jordán, alusivo al bautismo, y la Virgen como Iglesia. María, rasgada de dolor por la muerte de su Hijo, abre su corazón al creyente y se convierte en su camino de salvación. Se trata de un camino universal que renueva la Alianza con Dios, a través de la crucifixión, en el que la Virgen nos ilumina y acompaña hacia la nueva luz de la Jerusalén celeste.⁹¹ Una luz que lejos de ser crepuscular, como ya vimos en Acqui Terme, anuncia el amanecer del nuevo día paradisiaco en el que, finalmente, es el alma del creyente la que alcanza su última etapa más deseada: la salvación.



Bartolomé Bermejo. Piedad Desplà (detalle). Museu de la catedral. Barcelona

Teniendo en cuenta la capacidad pictórica de Bermejo, la difícil transcripción de los versículos leídos atentamente por san Jerónimo así como su asociación con el personaje sobre caballo blanco vinculado a su casi oculto compañero Nicodemo, que lo señala, no creemos que sea casual y es probable que fuera una genialidad del artista puesta al servicio del que fue su comitente, Lluís Desplà. José de Arimatea era miembro del Sanedrín, el tribunal supremo de los judíos, y decurión del Imperio Romano, una especie de ministro, encargado de las explotaciones de plomo y estaño. Un «hombre

⁹⁰ No obstante, Bermejo crea dos grupos de aves migratorias, uno de trece, número que podría aludir a la Virgen y a los doce apóstoles, y otro de cinco, quizás haciendo referencia a José de Arimatea, Nicodemo, María Magdalena y las otras dos Marías, principales protagonistas todos ellos en la difusión del Evangelio.

⁹¹ Ver MOLINA I FIGUERAS, J., *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Murcia, 1999, p. 141.

rico» según san Mateo; un hombre «ilustre» según san Marcos; «persona buena y honrada» según san Lucas; «...que era discípulo de Jesús» según san Mateo, «pero clandestino por miedo a las autoridades judías», según san Juan. Lluís Desplà era rico, ilustre, arcediano mayor de la catedral de Barcelona, seguidor fiel de Jesús y muy probablemente y, como mínimo ante los ojos de Bermejo y de la iglesia catalana, persona buena y honrada. Su papel en la Barcelona de finales del siglo XV no fue siempre fácil y en diversas ocasiones, ya sea en representación de la Iglesia o por convicción propia, tuvo que enfrentarse a las autoridades locales y a Fernando el Católico. El pago de impuestos o la implantación de la santa Inquisición en Barcelona fueron dos de sus grandes batallas y acabaron pasándole factura.

No sabemos cuáles pudieron ser los motivos por los que Bermejo integró de manera tan sutil la figuración de José de Arimatea dentro de la composición de la Piedad Desplà, pero en nuestra opinión, parece una complicidad del artista cordobés respecto del comitente que le acoge. La sombra de la posible condición hebrea de Bermejo siempre ha planeado sobre el artista y de hecho parte de sus mejores obras fueron ejecutadas en Daroca para el judeoconverso Juan de Loperuelo, dónde había contraído matrimonio con Gracia de Palaciano, la cual aparece como penitenciada en diversos de los procesos llevados a cabo por la Inquisición en esta localidad zaragozana y de la que acabó separándose.⁹² Cuando pintaba la Piedad, él estaba en Barcelona y Gracia muy probablemente en Zaragoza. Por otra parte, como ya hemos comentado, el mismo Bartolomé Bermejo fue excomulgado en el año 1476, por el incumplimiento del retablo de la parroquia de Santo Domingo de Silos de Daroca, excomunión que motivó dejar inacabado en Valencia el retablo de la Virgen de Montserrat, encargado por Francesco della Chiesa para Acqui Terme. Sea como fuere, la leyenda que forma parte del marco de la Piedad, deja claro que la pintura, otra de las más bellas composiciones europeas de su tiempo, fue del agrado tanto de Lluís Desplà como de Bartolomé Bermejo.

Una copia libre de la composición central de la obra de la catedral de Barcelona, en la que no falta la representación de José de Arimatea y Nicodemo, forma parte de un retablo portátil de la Piedad y san Jerónimo, acompañado de otros santos, custodiado en el North Carolina Museum of Art de Raleigh (Carolina del Norte).⁹³ En nuestra opinión, dicho retablo bien pudo ser contratado por el mismo Lluís Desplà y parece reproducir, como mínimo, una de las creaciones hoy desaparecidas de Bartolomé Bermejo en Barcelona. La presencia de los santos Francisco, Juan Evangelista y Juan Bautista, pueden aludir a diversos miembros de su estirpe -su padre y su abuelo se llamaron Francesc y su bisabuelo y tatarabuelo Joan-, y en especial a su, probablemente único, sobrino nieto Francesc Joan de Gralla i Desplà, el mismo que tuvo cuidado en encargar la lauda sepulcral del arcediano, en el año 1539.⁹⁴ El

⁹² MOTIS DOLADER, M.A., *et al.*, *Procesos inquisitoriales de Daroca y su comunidad*, Zaragoza, 1994.

⁹³ VERRIÉ, F.-P. "Pietat", *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, *op. cit.*, p. 190-195.

⁹⁴ Por los *Dietaris* de la Generalitat de Cataluña sabemos que los padres de Francesc Joan Gralla y Desplà contrajeron matrimonio en una fecha inmediata a: "1491, Dijous, a XXII. (septiembre) Aquest dia partí lo magnífich mossèn Gralla, deputat, per anar al castell de Sponallà, per a sposal la magnífica filla del magnífich mossèn Guerau Dezplà, caveller", *Dietaris de la Generalitat de Catalunya*, vol. I., p. 269. En el año 1506 y siendo menor de edad fue nombrado, junto a su padre y abuelo, Maestro racional de Cataluña, cargo que no pudo ejercer hasta el año



Anónimo
Retablo de la Piedad y san Jerónimo
North Carolina Museum of Art. Raleigh

nacimiento de Francesc Joan pudo tener relación con la figuración de la escena de la Visitación en la cubierta del tríptico portátil, lugar dónde se da cobijo a otros dos Padres de la Iglesia: san Ambrosio y san Agustín.⁹⁵

En relación con la figuración de san Sebastián en el tríptico portátil de Raleigh y su posible vinculación al arcediano, cabe recordar que Desplà recibió de Bartolomé Ordóñez una imagen de san Sebastián de mármol, como muestra del trabajo que desarrollaría en el coro de la catedral de Barcelona entre los años 1517 y 1519.⁹⁶ Estas fechas retrasarían la datación del tríptico de Raleigh, pero es posible que la devoción del arcediano hacia san Sebastián fuera muy anterior. En este sentido, hay que tener en cuenta que el

apellido de Lluís Desplà en realidad tendría que haber sido el de Conomines y que fue un miembro de este linaje, Pere de Conomines, quién fundó la capellanía de San Sebastián “*in refectorio pauperum, modo la Canonja*” de la catedral de Barcelona, la cual años más tarde pasaría a la capilla del actual edificio de la Pía Almoína de Barcelona.⁹⁷ A raíz de dicha fundación, Pere de Conomines incluyó en sus últimas voluntades su deseo de llevar a cabo un retablo dedicado a san Sebastián, obra que sus albaceas pactaron con el pintor Joan Mates, en 1417, y de la cual se conserva la

1520. Fue el único hijo de Miquel Joan Gralla y de Anna Desplà i de Corbera, sobrina de Lluís Desplà, y su fecha de nacimiento cabe presuponerla posterior al año 1495. Lluís Desplà murió en 1524 y fue Francesc Joan Gralla i Desplà, quién a través de Guillem Ramon Desplà, canónigo de la catedral de Barcelona y sobrino de Lluís, y Gabriel Portella, presbítero beneficiado en dicha catedral y albacea del arcediano, encargaron al florentino Girolamo Cristoforo esculpir la losa sepulcral de Lluís Desplà, en 1539, conservada actualmente en la nueva sala capitular del claustro de la seo barcelonesa.

⁹⁵ En la iglesia de los Santos Justo y Pastor, de la que fue rector Lluís Desplà, se tiene noticia de un vitral, emplazado en el centro del ábside, dedicado a san Jerónimo y a san Agustín, en el cual también figuraba el blasón familiar de Lluís Desplà, ver CABO I DESCLÒS, Ll., *Artistes i artesans que, en el transcurs dels segles, han intervingut al temple parroquial de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona*, Barcelona, 1979. El destino quiso que la hija mayor de Francesc Joan, Jerónima, contrajera matrimonio contra la voluntad de su padre y el favor de su madre con Lluís de Requesens y Zúñiga, biznieto de Isabel Joan de Soler, hermana del señor de Tous representado por Bermejo, en la tabla de San Miguel de la National Gallery de Londres.

⁹⁶ Parece ser que Lluís Desplà conservó la imagen de san Sebastián en su capilla, junto a la Piedad, y que después pasó a la de la casa Gralla. Al no haber sido comprada la escultura, Marina Ordóñez, hermana de Bartolomé, decidió reclamarla, pero Anna Desplà la adquirió por ocho ducados de oro, estableciéndose así una concordia en el año 1533, ver YEGUAS, J., *L'escultor Damià Forment a Catalunya*, Lleida, 1999, p. 63 y CARBONELL I BUADES, M., “Bartolome Ordóñez i el cor de la catedral de Barcelona”, *Locus Amoenus*, 5 (2000-2001), p. 122 y 128.

⁹⁷ Su abuelo paterno fue Francesc de Conomines quién al casarse con Elionor Desplà, cambió el apellido Conomines por el de Desplà. En relación con la capellanía, ver BORAU MORELL, C., *Els promotors de capelles i retaules a la Barcelona del segle XIV*, Barcelona, 2003.

majestuosa tabla central en el Museu Nacional d'Art de Catalunya.⁹⁸ Los continuos viajes de Lluís Desplà a Alella, así como sus desplazamientos por la Península y Roma, bien pudieron motivar la añoranza de su Piedad y originar el encargo del tríptico portátil. Pensamos que el conjunto pictórico de Raleigh debió ser pintado en torno al cambio de siglo y no es improbable que alguna de sus figuraciones anteriores formase parte de las puertas, actualmente desaparecidas, del tríptico de la Piedad de Barcelona.

Por deseo de Lluís Desplà -nieto, hijo, hermano y sobrino de caballeros-, la obra fue finalizada en un día muy especial para Cataluña, toda la Corona de Aragón y su caballería: el día de la festividad de San Jorge.⁹⁹ Corría el año 1490 y, por los azares del destino, Desplà tuvo que viajar en ese mismo periodo a Córdoba, la ciudad que había visto nacer a Bartolomé Bermejo.

Joan Mates
San Sebastián y Calvario
MNAC. Barcelona



⁹⁸ MADURELL I MARIMON, J.M., “El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. X (1952), p. 335 i 336, ALCOY PEDRÓS, R. & MIRET, M., *Joan Mates: pintor del gòtic internacional*, Barcelona, 1998 y VERRIÉ, F.-P., “Joan Mates”, *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Barcelona, 2005, p. 89-101.

⁹⁹ Diversos relatos que escenifican la intervención del santo en la cristianización de buena parte de Aragón, Valencia y Mallorca lo implican como mensajero de la voluntad de Dios para llevar a cabo el avance cristiano. Según la tradición, san Jorge también apareció en Barcelona y dio soporte al conde Borrell II para recuperar la Ciudad Condal, la cual había sido ocupada por los sarracenos y devastada por Almanzor en el año 986, ver SAYRACH I FATJÓ DELS XIPRERS, Narcís, *El patró Sant Jordi. Història, llegenda i art*, Barcelona, 1996, p. 54. Patrón de la Diputació del General de Catalunya, las Cortes Catalanas, a instancias de la Generalitat, declararon la oficialidad de la fiesta dedicada a san Jorge a partir del 23 de abril del año 1456. Es por ello que se pintaran verdaderas obras maestras al *miles Christi*, destacando el retablo valenciano del Centenar de la Ploma, actualmente en el Victoria & Albert Museum de Londres, ver MIQUEL JUAN, M., “El gòtic internacional en la ciudad de Valencia. El retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma”, *Goya*, 336 (2011), p. 191-313, el retablo de la Generalitat de Catalunya, ver Grizzard, M., “La Provenance du retable de Saint Georges par Bernardo Martorell: Nouvelle Hypothèse,” *Revue du Louvre* 33 (1983), p. 89-96 y RUIZ I QUESADA, F., “Bernat Martorell”, *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Barcelona, 2005, p. 228-246 y el pintado por Pere Niçard para Palma, ver LLOMPART, G. & PALOU, J.M. & RUIZ I QUESADA, F., & PARDO, J., *El cavaller i la princesa. Pere Nisard i la Ciutat de Palma*, Palma, 2001 (edición en catalán y castellano). En lo que respecta a Aragón, ver MARTÍNEZ PÉREZ, Pedro, «Teruel. Retablo de san Jorge» a *Aragón. Reino y Corona*, Zaragoza, 2000, p. 405. Respecto a la Generalitat de Catalunya, fue su patrono desde mucho antes tal y como se advierte en gran parte de la decoración escultórica del Palacio, especialmente en su fachada gótica, ver MANOTE I CLIVILLES, M.R., et al., *Façana gòtica del Palau de la Generalitat de Catalunya*, Barcelona, 1999.

Los últimos encargos

A pesar de los momentos tensos que habrían entre Desplà y Fernando el Católico, el rey residió en la casa del arcediano durante la visita que realizó en Barcelona en junio del año 1481, y es posible que Isabel la Católica efectuase un encargo a Bermejo durante su visita a la Ciudad Condal en 1493, del cual se conservan las pinturas de la Epifanía y de la Verónica de Cristo en la capilla Real de Granada.¹⁰⁰ La presencia del emblema de los Habsburgo en la primera de las composiciones hizo pensar a Ch. R. Post que la datación de las tablas debió ser posterior a los enlaces de dos de los hijos de los monarcas, el príncipe Juan y la princesa Juana, con dos de los herederos de los Habsburgo, en los años 1496 i 1497, respectivamente. Gracias a la conservación del inventario de la colección privada de la reina católica custodiada en la capilla granadina, efectuado por sus albaceas en 1505, se sabe que las pinturas iban acompañadas de una escultura de la Virgen y escenas de la Pasión de Cristo, doradas en plata y oro, actualmente desaparecidas. Se trataba de un retablo portátil, en el que la Verónica de Cristo, pintada en grisalla, guardaba la pintura de la Epifanía, una vez cerrado, mediante unas bisagras situadas en la parte superior de un marco de plata, también desaparecido. La imagen de Cristo y las filigranas del halo son próximas a las de las cuatro tablas dedicadas a Cristo Redentor y a la Piedad Desplà, todas ellas en la Ciudad Condal. Otra obra que simpatiza con las tablas granadinas es la del Nacimiento de Jesús que se conservaba en una colección mejicana.¹⁰¹

El 28 de febrero de 1491, Bermejo fue nombrado perito para juzgar una escultura de san Jaime encargada por las monjas del monasterio de Santa María de Jonqueres de Barcelona, mientras que, en 1495, consta que hizo el dibujo de un vitral de la catedral de dicha ciudad, que tenía que realizar Gil Fontanet. En dicho vitral, emplazado en la capilla bautismal, se escenifica el *Noli me tangere*. A partir de esta última referencia, documental hay la duda de si una anotación de pago realizada en Vic el 29 de octubre de 1498, donde consta que se abonó al maestro «Barthomeu» la cantidad de tres sueldos en concepto de unos pequeños trabajos realizados en ocasión de los funerales de la reina de Portugal, corresponde a un abono efectuado al artista cordobés. Las últimas noticias de Bermejo lo sitúan en la Ciudad Condal en los años 1500 y 1501, donde de nuevo aparece trabajando junto a Gil Fontanet en el dibujo del patrón de varias cristalerías de la Llotja de Mar de Barcelona. Las dos estuvieron en la fachada norte del Salón y fueron dedicadas a la virtud de la Fe, la primera, y a la virtud de la Esperanza, la segunda.¹⁰²

¹⁰⁰ BERG SOBRE, J., “Epifanía i Verònica de Crist”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, op. cit., p. 196-199 (catálogo de exposición).

¹⁰¹ Tenemos noticias de que la tabla procedente de México está siendo estudiada por Judith Berg Sobré, por lo que para el análisis de la obra remitimos a la publicación de su trabajo.

¹⁰² Ver CAÑELLAS, S., & DOMÍNGUEZ, C., “Bartolomé Bermejo i el vitral”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, op. cit., p. 62-67. Gracias a las investigaciones de Silvia Cañellas y Carme Domínguez se ha podido conocer este último trabajo de Bermejo y prolongar su actividad artística, supuestamente interrumpida hacia 1495 por la falta de noticias, hasta el año 1501.



Fruto de mi destierro, hemos realizado un viaje acompañados de Bermejo, gran pintor de virtudes y demonios, en el que el artista ha ido dejando “pistas” para desvelar algunos de los secretos que depositó en sus obras. Conocida la vertiente más intelectual de Bermejo a la hora de pintar y el reto que planteó al espectador a la hora de interpretar su obra, sólo hemos podido percibir, de una manera más o menos acertada, algunas de sus misivas iconográficas. Partiendo de Córdoba hemos ido a Valencia, Daroca, de nuevo a la ciudad del Turia, Zaragoza y finalmente a Barcelona. De esta parada final y sin entrar en el microcosmos de la Piedad Desplà, hemos desarrollado un esbozo de la compleja iconografía de la obra, la cual y al entorno de su comitente, Lluís Desplà, trataremos en un próximo estudio que estamos elaborando. La Piedad de Barcelona tiene una doble lectura, la primera es la que hemos apuntado, como en parte ya lo hicieron diversos autores, y la otra es la que le corresponde únicamente a Lluís Desplà, en el contexto cristológico que marca la propia representación de la Piedad. El talento y el pincel de Bermejo pudieron hermanar ambas en una sola composición magistral y cautivadora.