

# RETROTABULUM



Estudis d'art medieval  
Núm 4. Juliol 2012  
ISSN 2014-5616

## **La alteridad velada, o la mirada del alma, en la obra de Bartolomé Bermejo**

"Yo estoy con vosotros todos los días,  
hasta el fin del mundo" (Mt 28:20).

### **Francesc Ruiz i Quesada**

En los anteriores números de esta revista se ha dado a conocer la personalidad artística de un pintor que, por encima de todo, trata de comunicarse con el espectador de su obra. Las pautas de ese diálogo nacen de la belleza creativa y de un desafío que engrandece la dimensión del espacio compositivo. Se trata de un juego intelectual que el artista establece con la esperanza de ser descubierto y es por ello que no escatima esfuerzo alguno a la hora de abrir caminos que conduzcan a la verdad de su mensaje. El artista no oculta nada, sino que, bien al contrario, la mayoría de veces resalta lo que quiere decir, pero la coherencia y la belleza de sus pinturas son los principales obstáculos para el observador. La primera lectura ya nos satisface.

Conocedor del peligro que encierra la belleza, que puede llegar a ser sublime o acaramelada, Bermejo no quiso incluir la leyenda OÍDME SE(ÑORA) y la giró. Desestimó representar las AVES de Santa Engracia alrededor de la columna de su martirio y representó una leyenda, aparentemente sin significado, pero que en realidad escondía dos mensajes. En la Piedad Desplà, representó nimbos diferentes cuya luz ilumina el secreto de su ingenio y en el Milagro de la Virgen de la Nieve dibujó una extravagante dama, cuyo vestido y la fragilidad del espejo que ostenta, el de la Fe, permiten identificarla.<sup>1</sup>

En este estudio trataremos el valor de la mirada de algunos de los personajes que se integran en la obra, como fiel reflejo del espejo del espíritu. Siempre velada, dicha

---

<sup>1</sup> La identificación del espejo con la virtud de la Fe ya fue contrastada tanto en la tabla de Milagro de la Virgen de la Nieve como en la escena del Arresto de Santa Engracia. Por otra parte, su presencia en la escena del Traslado del cuerpo de Santiago el Mayor ante el palacio de la reina Lupa, obra pintada por Martín Bernat que se conserva en el Museo del Prado, remite a la conversión a la Fe católica de dicha reina, ver números 1 y 3 de *Retrotabulum*.

mirada nos conducirá a la alteridad de un ser totalmente diferente al que pensábamos que era. A lo largo de este trabajo, intentaremos levantar algunos de esos sutiles velos que Bermejo pintó sin textura alguna, pero que pueden ser advertidos gracias a la luz, o a las tinieblas, que emanan del personaje velado.



La producción transgresora de Bermejo conlleva un alto riesgo a la hora de razonarla y es por ello que las propuestas que desarrollamos al comentar el retablo de Santo Domingo de Silos las iremos contrastando con la iconografía de otras obras, en las cuales Bermejo persistió en el desarrollo de un esquema compositivo análogo, pero lleno de maravillosos matices. En todas ellas se resigue la idea de que Cristo, o el poder de la luz, no abandona a sus seguidores en los momentos más difíciles, principalmente cuando se produce el acecho del poder alternativo.

Siguiendo las palabras de Jesús: "Yo estoy con vosotros todos los días, hasta el fin del mundo" (Mt 28:20), el artista deja constancia de dicha presencia en momentos tan singulares como los de la muerte del silense, la de santa Eulalia o los que sufrió santa Engracia a partir de su arresto. A pesar de no saber quién es el personaje velado, si la propia figura de Cristo o la de un enviado celestial, su presencia emana la luz del Redentor y responde, en la mayoría de casos, a su voluntad de acompañar al afligido.

El objetivo de este trabajo es atrevido y puede suscitar muchas miradas, algunas de las cuales veremos más adelante. El periplo se inició hace unos cuantos años y entonces pensamos que no era viable, pero finalmente hemos llegado a la conclusión de que tantas coincidencias no son posibles y de que el talento de Bartolomé Bermejo, un artista totalmente fuera de su tiempo en el ámbito de la Corona de Aragón, merece un debate más abierto a diversos aspectos de su trayectoria artística y de su capacidad como creador. Sin la pretensión de resolver nada, nuestra voluntad es únicamente la de destacar una serie de señales, ciertamente sorprendentes en muchos casos, que alejan sus obras de la lectura más convencional y ponen de relieve algunos aspectos que podrían formar parte de un inexplorado paradigma creativo, en parte velado por el maravilloso pincel de Bartolomé Bermejo.

Más allá de la sorpresa encriptada en la anécdota, solicitamos al lector la ponderación de tales propuestas teniendo también en cuenta las composiciones darocenses dedicadas a Danto Domingo de Silos, la Piedad y santa Engracia, así como el retablo de santa Eulalia de Barcelona y la tabla de la capilla Real de Granada.

### **El retablo de Santo Domingo de Silos. Un testimonio excepcional de los orígenes de una idea**

La idea de reunir en una misma escena la vida terrenal y futura del comitente, Bermejo ya la había desarrollado en Valencia, al representar el solitario Francesco della Chiesa que deja Acqui para ir a postrarse ante la Virgen de Montserrat, -como también al figurar unos barcos, que eran su subsistencia como mercante y que lo habían de llevar a María-. Asimismo, dio luz al paraíso que esperaba su alma, en forma de jilguero. Según nuestro parecer, dicho planteamiento lo desarrolló a raíz de llevar a cabo el retablo de Santo Domingo de Silos.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> 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

Como hizo en Acqui Terme y después en la Piedad Desplà, a santo Domingo de Silos se le abre un nuevo camino divino, justo en el momento de su muerte. En Acqui y Barcelona se trata de un sendero que se debe encontrar al final de la vida, mientras que en el caso del silense es un camino que él alcanza, a raíz de su muerte, como premio a la bienaventurada trayectoria terrenal que tuvo. Casi acto seguido, sin darse cuenta, se encontrará ante la imagen de Cristo en el Paraíso. En ese momento, santo Domingo disfruta de un interior maravilloso, deseado, en que unos ángeles entonan el *Te Deum*, ya que ha superado la dura prueba terrenal.

Se trata de un interior en el que no podían entrar ni Francesco ni Luis en el momento de llevar a cabo sus respectivos encargos, ya que entonces estaban vivos, pero que el alma de ambos sabría encontrar. Un edificio universal y a la vez particular, ya sea en forma de la Jerusalén terrenal o de la Abadía de Montserrat, que tendrán dos cosas en común que los transformará en uno solo: la irradiación de la nueva luz y la presencia del árbol de la Cruz.

### **Un lecho de muerte ubicado entre una puerta abierta y otra cerrada**

De las pinturas conservadas que formaron parte del retablo de Santo Domingo de Silos, pensamos que la prefiguración de la luz y el árbol de la Cruz también está presente en la escena de la Muerte de Santo Domingo de Silos.<sup>3</sup> Al observarla, es fácil apreciar una puerta que no responde a ninguna funcionalidad estructural, una especie de arco triunfal, el más pequeño, y también que una parte de la cama parece desaparecer para integrarse, como el resto, en el pequeño barranco que encauza el camino.

La habitación continúa, pero es como si tal vez el enlosado de la cámara se hubiera abierto dando paso a un sendero que tiene como punto de inicio la puerta sobrenatural. Así pues y siempre con la seguridad de que todas las composiciones del retablo de Daroca fueron dibujadas por Bermejo, llama la atención la figura de un acólito, representado justo delante de la puerta por la que se accede al nuevo sendero paradisiaco. Siguiendo la línea de resaltar las cosas que nos desorientan de la composición, tampoco se puede negar que la representación de dicho acólito es un poco forzada, ya que lleva un píxide coronado con la cruz, con la mano diestra, y un cirio encendido, con la izquierda, a la vez que sostiene un libro cerrado de color rojo debajo de este brazo.

---

aragonesa en el Museo del Prado”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 76 (1993), p. 243-266; BERG SOBRE, J., *Bartolomé de Cárdenas «El Bermejo». Pintor errante en la Corona de Aragón*, San Francisco/Londres/Bethesda (Maryland), 1997, p. 45-83 y 192-196; LACARRA DUCAY, M.C., “Bartolomé Bermejo- Martín Bernat. Trobada de Santo Domingo de Silos amb el rei Ferran I de Castella”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, op. cit., p. 170-175 (catálogo de exposición); MAÑAS BALLESTÍN, F., “La escuela de pintura de Daroca: documentos para su estudio (1372-1537)”, *El Ruego. Revista de Estudios Históricos y Sociales*, 2 (1996), p. 33-92, 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, así como los números 1 y 2 de *Retrotabulum*.

<sup>3</sup> Las primeras noticias de esta obra en LACARRA DUCAY, M.C., “Bartolomé Bermejo-Martín Bernat. “Trobada...”, cit. *supra*.



**Martín Bernat y Bartolomé Bermejo.**  
**Muerte de Santo Domingo. Colección particular**

En cuanto al libro y más allá del ritual, es un recurso iconográfico que ya destacamos a la hora de hablar de la tabla de San Juan Bautista del Museo de Bellas Artes de Sevilla, ya que implicaba la finalización de la Antigua Alianza, mientras que en la pintura dedicada al silencio podría remitir a la finalización de la vida de Santo Domingo, ya

suficientemente explícita en la propia escena.<sup>4</sup> En lo relativo al píxide y como todos sabemos, se emplearon para la reserva eucarística y, sin pie, para llevar el viático a los enfermos. La tipología del copón ostensorio que guarda la Sagrada Forma nos lleva a la orfebrería coetánea en forma de sepulcro rematado con la cruz.<sup>5</sup> Finalmente y en relación con la luz, forma parte del ritual de la muerte y Bermejo la figura con características similares en la Dormición de María de la Gemäldegalerie de Berlín. Sin embargo, nos preguntamos si hacía falta la representación del libro cerrado o la figuración de la luz, -cuando Cristo, *lux mundi*, y su Madre están presentes-; si era necesaria la representación del píxide que guarda la Sagrada Forma, -ya que es Jesús quien bendice y el bienaventurado comparte un paño en el que reposa la mano María-, al mismo tiempo, los motivos por los cuales el artista emplaza al acólito ante el arco y lo hace portador del libro, la luz y el copón ostensorio.

Siempre de acuerdo con nuestra opinión, el libro cerrado implica ante todo el final de una vida y nos podría conducir al volumen que sólo saben abrir los libres de culpa a su muerte y constándose así un juicio particular que prefigura el libro cerrado del Apocalipsis y la llegada del Juicio final, al cual remite el gesto de Cristo Salvador que bendice con la diestra y sostiene el globo terráqueo con la cruz, con la izquierda.<sup>6</sup> Un juicio particular y general, en el que la Virgen está y estará presente como intercesora. El santo recibe la bendición así como la complicidad de María y es entonces cuando la luz del cirio prefigura la que ilumina la Jerusalén celeste, ciudad que, como también ocurre con el píxide que lleva el acólito, abriga el cuerpo de Cristo y tiene por corona el árbol de la Cruz. En este abanico de prefiguraciones y como si se tratara de uno de los ángeles que guiará a santo Domingo hacia la luz y la Jerusalén celeste, creemos que la imagen del acólito que hay que interpretarla desde la significación de su nombre, es decir: "aquel que acompaña" y es por ello que aparece ante la puerta celestial.

Más allá de esta propuesta pensamos que la composición de Bermejo abriga un mensaje más amplio al figurar la puerta del cielo abierta y, asimismo, otra puerta totalmente opuesta, que está cerrada y tras el lecho del virtuoso.

El miedo a la aparición del demonio en los momentos finales de la vida es un temor que todavía es vigente y que incluso llegó a tener la Madre de Cristo. Ante la posible presencia del demonio en el momento de su dormición, la Virgen pidió la luz del cirio que le había de conducir a la luz de su Hijo. Bermejo, a la hora de dar solución a la Dormición de María de la Gemäldegalerie de Berlín no se olvida de dicho miedo y situó al apóstol, portador del cirio, próximo a la puerta de salida del santo lugar que acogió el

---

<sup>4</sup> En relación con el libro cerrado aparece, como en tantos otros sepulcros, en la imagen yacente del santo en Santo Domingo de Silos. Por otra parte, parece ser que la tradición lo ha puesto en relación con los santos apóstoles Pedro y Pablo, ver GALILEA ANTON, A., "Un frontal navarro, dedicado a Santo Domingo de Silos, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao", en *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herría*, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 1996, p. 449-459. En relación con la probabilidad de que la tabla del museo de Bellas Artes de Sevilla pudiera corresponder a la mano de Geetgen tot Sint Jans, nuestra opinión es contraria y la atribuimos a Bartolomé Bermejo, tal y como desarrollamos en el primer número de *Retrotabulum*, ver IZQUIERDO MORENO, R., "San Juan Bautista", *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*, Valencia, 2009, p. 180-181.

<sup>5</sup> DALMASES, N. DE, *Orfebrería catalana medieval: Barcelona 1300-1500*, Barcelona, 1992, I, p. 147-153.

<sup>6</sup> El libro cerrado se llega a representar en la escena de la Crucifixión de Cristo, como ya se ha comentado, y en la dormición de la Virgen. Evidentemente, la lectura en estos dos casos es substancialmente distinta.

último suspiro de María. En este apóstol confluye la luz que incide en su rostro y la luz del cirio que ostenta en su mano. Más adelante hablaremos del tramo final de la vida de san Onofre y de su última plegaria, momento en el que le pide al Salvador que: “*con la mia anima exira del meu cors que lo dimoni nom aparega nim sia strari, nil vege nim detinga en loch de tenebres. O Senyor, hages merce de mi per tal que aquella serpent cruel e mala no vinga contra mi e que no veia la mia anima aquellas scuredats e figuras dels dimonis, los quals son de molt gran crueltat e terribilitat de veure; mas prech te, Senyor, que la rebes ab los teus sants angells qui son complits de pau e la vullas metre en aquell loch hom ha repos perdurablement; car Tu, Senyor. est e seras beneyt per tostemps.*”<sup>7</sup>



Philippe de Mazerolles. *Livre d'heures "noir"*. Österreichische Nationalbibliothek, Viena,

La salvación o castigo del alma en el momento de la muerte es la base de una iluminación que Philippe de Mazerolles llevó a cabo en el *Livre d'heures "noir"*, hacia 1466 (Österreichische Nationalbibliothek de Viena, cod. 1856, fol. 119v), manuscrito identificado con el que fue librado por la ciudad de Brujas a Carlos el Temerario en 1467.<sup>8</sup> En esta ocasión y a diferencia de la Muerte de Santo Domingo de Silos, en la que se narra la salvación del bienaventurado, se aprecia la visión que tiene el moribundo del combate que libran los ángeles y demonios por la posesión de su alma. Uno de los testigos deposita un cirio encendido en las manos del agonizante y Mazerolles, como posteriormente hará Bermejo, transforma la arquitectura de la habitación para dar cabida a la visión del agónico personaje. En la escena de Daroca, la intervención de Cristo y la Virgen implican la salvación y el cirio encendido delante de la puerta sobrenatural muestra al bienaventurado el camino que debía emprender en cuerpo y alma, solución iconográfica emparentada con la tabla de la Gemäldegalerie de Berlín.

<sup>7</sup> HERNÁNDEZ SERNA, J., “El manuscrito 13 de la Biblioteca de Catalunya: «Comença del benaventurat sant Honoffree la sua santa e uirtuosa vida»”, en *Estudios románicos*, 8-9 (1993-1995), p. 185-162

<sup>8</sup> En relación con Philippe de Mazerolles, cabe destacar la presencia del artista en Brujas a partir del año 1460, ciudad de la que eran originarios los Allynbrood. Procedente de Brujas, la llegada de Jorge Allynbrood a Valencia se produjo hacia 1463, una vez fallecido su padre. Mazerolles trabajó bajo la protección de Carlos el Temerario, a quién le fue dedicada la célebre representación del poder justo, hacia 1470 (Montpellier. Bibliothèque municipale. Fonds C. Cavalier n° 216), ver SMEYERS, M. *L'Art de la miniature flamande du VIIIe au XVIe siècle*, Tournai, 1998, p. 367-371 y *Charles le Téméraire (1433-1477). Splendeurs de la cour de Bourgogne* (catálogo de exposición). La imagen de Carlos en dicha iluminación, rodeado de virtudes y medio vestido con armadura y manto, recuerda la solución por la que optó Bermejo a la hora de vestir la virtud de la Fe del papa Liberio.

Siguiendo con la muerte del silense y como si se tratara de la pesada de una única alma, muy diferente a primera vista, el artista representa dos puertas que podrían sustituir a los dos platillos de la balanza. A la derecha de Cristo, la que ya hemos comentado, y a su izquierda otra que podría conducir a santo Domingo a las tinieblas del demonio. Una serpiente -la misma que tienta en el transcurso de la vida y tránsito de Desplà o la que surge en la Estigmatización de san Francisco de Acqui Terme, en forma de perdiz-, que no podía faltar. Aparece por la espalda y sin apenas acercarse dada la protección del León de Judá que corona una cama terrenal, situada entre ambas aberturas. Medio oculto y velado, el ser maligno está ante la puerta del pecado, pero el Salvador y la Virgen son representados por Bermejo a ambos lados de la cama, como cortándole el paso, desplegando un escudo de salvación en que también interviene el León de Judá. María tiende la mano hacia la puerta del cielo y el bienaventurado le dirige su brazo al compartir la señal. Como si fuera la aguja de la balanza de las almas, en medio de la escena, destaca la imagen del obispo terrenal que también muestra, con el hisopo, cuál es el camino divino. Según ya hemos comentado, más adelante volveremos a constatar algunos de estos aspectos en buena parte de las pinturas que Bermejo dedicó a santa Engracia y a santa Eulalia.



**Bartolomé Bermejo. Santo Domingo de Silos. Museo del Prado. Madrid**

Una vez traspasado el umbral sagrado y santo Domingo de Silos lleve a cabo su último viaje -en el transcurso del cual recibirá las tres coronas de manos de los ángeles que le esperan-, será testigo privilegiado de la Ciudad de Dios y la prefiguración sólo será una sombra de lo que él está viendo. Bermejo no quiso pintar el alma del santo en su muerte, ya que su entrada paradisiaca sería en cuerpo y alma. El libro rojo cerrado de la Antigua Alianza que lleva san Juan Bautista en Sevilla es la representación del pasado al encontrarse con el Cordero y también así sucede en el caso de santo Domingo de Silos, cuando ingresa en el Paraíso y ve a Cristo. El antiguo libro rojo y cerrado del silense ya es verde, el color de la Nueva Alianza, y también abierto, al observar la siempre majestuosa figura del venerable abad, también en el Museo del Prado de Madrid.

Conservada la tabla en la gran pinacoteca madrileña a partir del año 1920, a raíz de un intercambio de obras con el Museo Arqueológico Nacional, la imagen de Santo Domingo de Silos muestra que Bartolomé Bermejo siguió lo pactado en el contrato, a la hora de crear esta espléndida pintura.<sup>9</sup> Santo

<sup>9</sup> Del retablo de Santo Domingo de Silos todavía se conservan dos pináculos en el Museo Arqueológico Nacional, FRANCO MATA, A., *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la*



Domingo aparece entronizado en un sitial gótico, revestido de pontifical, con casulla y capa pluvial ornamentada con bordados con las representaciones de san Pedro, santa Bárbara, san Andrés y santa Apolonia, en el margen izquierdo de la capa, y de santa Catalina, san Bartolomé y santa Quiteria, en el de la derecha.

De acuerdo con la descripción que tenemos del bienaventurado en uno de los *Miraculos romançados*, santo Domingo aparece como un hombre “muy chico de cuerpo la cara magra. la nariz luenga. & couo. & los oios someros & luzientes”, con el libro abierto en sus manos y el báculo que le llevó a los altares. Asimismo y siguiendo lo estipulado en el pacto, Bermejo incluyó de manera soberbia la representación de las tres virtudes teologales –Fe, Esperanza y Caridad- en la parte más alta del trono y de las cuatro virtudes cardinales –Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza- en los frontales de los antebrazos de dicho sitial.<sup>10</sup> Un total de siete virtudes, cuyo número, el siete, es símbolo de la vida eterna y de la perfección.

Posiblemente condicionado por los comitentes, Bermejo, siguiendo los pasos de Berceo cuando dedicó 777 cuartetas al escribir la Vida de Santo Domingo de Silos, no tan sólo pintó las siete virtudes, sino que también fueron siete las representaciones plenamente legibles de los santos figurados en la capa pluvial y bien pudo depositar en la figura de Domingo Manso su gradual ascenso a la gloria a través de siete peldaños, ya que fue pastor, clérigo, ermitaño, monje, prior, abad y finalmente santo.<sup>11</sup> Una ascensión escalonada que culmina en su santidad y que aparece coronada por la virtud de la caridad, cuya hoguera de fuego nos remite al amor y al manto a la misericordia, ambos atributos divinos.<sup>12</sup> El número siete aparece de nuevo en la tuba “set penyada” que actualmente distingue la imagen central del santo entronizado.

### **La caperuza del halcón o el cascabel de la verdad**

Al hablar de la tabla central madrileña, no podemos dejar de lado la otra composición que forma parte del retablo de Santo Domingo de Silos, conservada en la misma pinacoteca, puesto que también acoge otro mensaje con el dibujo de la firma de Bermejo. Hablamos del Encuentro del santo con el rey Fernando I de Castilla, que tan acertadamente vinculó la profesora María de Carmen Lacarra al retablo de Silos.<sup>13</sup> La

---

*escultura gótica*, (1980), 2ª ed., Ministerio de Cultura, Madrid, 1983, p. 225, n. 301-302. Actualmente y tras un depósito, dichos pináculos han sido integrados a ambos lados de la tabla del Museo del Prado.

<sup>10</sup> En relación con la representación de las siete virtudes, ver Isabel MATEO GÓMEZ, “Reflexiones sobre aspectos iconográficos en el Santo Domingo de Silos, de Bermejo”, *Boletín de Museo del Prado*, vol VI, 16 (1985), p. 5-13. Respecto a la virtud de la Fortaleza, figurada en este retablo, ver el número 2 de *Retrotabulum*.

<sup>11</sup> LACARRA DUCAY, M. J., “La maestría de Gonzalo de Berceo en la Vida de Santo Domingo de Silos”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6 (1987), p. 165-176.

<sup>12</sup> La misericordia es el atributo de Dios que extiende su compasión a aquellos en necesidad. Tanto el Antiguo Testamento como el Nuevo Testamento ilustran que Dios desea mostrar su misericordia al pecador. Uno debe humildemente aceptar la misericordia; no puede ser ganada. Como Cristo ha sido misericordioso, también nosotros estamos llamados a ejercer compasión hacia otros, perdonando -como dicen las palabras de Jesús- setenta veces siete (Mt 18:22).

<sup>13</sup> Ver LACARRA DUCAY, M. C., “Encuentro de santo Domingo de Silos...”, *op. cit.*, p. 243-266; LACARRA DUCAY, M. C., “Bartolomé Bermejo- Martín Bernat. Trobada...”, *op. cit.*, p. 170-175 (catálogo de exposición). Fue adquirida por la Dirección General de Bellas Artes y adscrita al Museo del Prado, donde ingresó en 1982, después de haber formado parte de diversas colecciones particulares de Madrid desde el año 1908.

pintura sigue los escritos que Grimaldo dedicó a la vida de Domingo Manso y nos da a conocer la llegada del santo a las puertas de la ciudad de Burgos, donde recibe el abrazo del rey castellano.<sup>14</sup>



**Martín Bernat y Bartolomé Bermejo. Encuentro de santo Domingo de Silos con el rey Fernando I de Castilla. Museo del Prado. Madrid**

Sin tener absolutamente nada que ver a primera vista, el planteamiento iconográfico de la escena nos recuerda el abrazo entre san Joaquín y santa Ana ante la puerta Dorada, el cual tuvo como consecuencia divina la concepción de la Virgen María. Es decir, que

---

<sup>14</sup> VALCÁRCEL, V., *La "Vita Dominici Siliensis" de Grimaldo*, IER, Logroño, libro 1º, cap. VI, 50-55, p. 232-233.

prefigura el nacimiento de una vida que traerá una nueva luz, la de María, según ya vimos en la escena que forma parte del tríptico de Acqui Terme. Se trata de un mensaje que retomaremos más adelante, pero antes hay que tener presente más información.



En varias ocasiones hemos hecho mención de las tres coronas que Cristo otorgará al santo por el transcurso de su vida, de las cuales dos ya las había logrado antes de su llegada a Burgos y la tercera tiene que ver con la tabla que ahora tratamos. A raíz del encuentro, el rey Fernando I de Castilla le encarga la restauración del monasterio de San Sebastián de Silos, más tarde conocido con el nombre de Santo Domingo de Silos, y es gracias al desempeño magnífico de esta misión que el dichoso logrará la tercera corona.<sup>15</sup>

En la tabla, el rey trae un cetro doble, como primer rey de Castilla y León, que pasa a formar parte del santo al llevar su mano diestra sobre la espalda del silense, en alusión a las dos coronas de gloria ya concedidas, mientras que con el abrazo de santo Domingo con el monarca coronado se prefigura que logrará la tercera.



**Martín Bernat y Bartolomé Bermejo. Encuentro de santo Domingo de Silos con el rey Fernando I de Castilla (detalle). Museo del Prado. Madrid**

Para constatar el feliz futuro de la promesa, Bermejo tuvo cuidado de amparar la cabeza del santo bajo la sombra de la corona del rey y situar ésta a la misma altura de los dos remates del cetro, uno de los cuales podría tener que ver con la M de María. La incredulidad que tienen algunos de los que comparecen en la tabla, aquellos que estaban libres de culpa, responde a que con el abrazo eran testigos de la nueva vida celestial que tendría el santo y de las tres coronas que lo distinguirían. Perplejos, Bermejo nos deja otra confirmación de la autenticidad de la visión del futuro etéreo del liberador de cautivos, de la cual, como nadie, podía disfrutar la alabada agudeza de la vista del halcón y es, por ello, que uno de los miembros de la corte saca, o pone, la

---

<sup>15</sup> “La primera - responde el celestial mancebo-, te la da Jesucristo porque, siguiendo sus pasos, abandonaste el mundo y sus halagos y abrazaste el estado religioso. Esta segunda diadema te la envía el Señor por la restauración del monasterio de Cañas, dedicado a su Santísima Madre, y por la virginidad que has guardado toda tu vida. Si las quieres poseer en el cielo, debes perseverar hasta el fin en tus buenos propósitos. Finalmente, esta tercera corona de brillantes, la más preciosa de todas, te la tiene reservada el Señor porque desde los cimientos has de restaurar el monasterio de Silos, devolviéndolo a su antiguo esplendor y hermosura, y en premio también de las muchas almas que has de ganar para el cielo. Sé, pues, constante para que ellas ciñan tus sienes en la gloria. -Esto me dijo el Ángel-concluye Domingo- y desapareció la visión que en sueños había tenido. Os lo he referido, carísimos hermanos, para que, perseverando en el servicio de Dios, merezcamos ser compañeros de su gloria.”

caperuza al ave rapaz.<sup>16</sup> La confusión que podría traer la lectura de la tabla, en relación con el abrazo del poder terrenal y eclesiástico, Bermejo la deja clara al representar el paje que acarrea la espada, a un lado, totalmente enfrentado con el seguidor de la Iglesia próximo al bastón de pastor de Dios, el de santo Domingo, a la otra.



**Martín Bernat y Bartolomé Bermejo. Encuentro de santo Domingo de Silos con el rey Fernando I de Castilla (detalle). Museo del Prado. Madrid**

Concedores de las tinieblas del presente, pedimos al lector que vuelva a mirar la composición y observe el contraste, evidente, que se da en la imagen respecto al emplazamiento de las cabezas. Un movimiento ascensional a la izquierda e igualitario a la diestra, que aparece en línea con las tres coronas. Si empezamos por la sociedad civil "igualitaria", no es muy difícil advertir que Bermejo desarrolla un impresionante retrato social, que todavía tiene plena validez hoy en día. En este sentido y de izquierda a diestra, podemos advertir que la visión de las tres coronas, o de la nueva vida celestial de santo Domingo, fue captada con la vista de aquel que ladea la cabeza y mira de reojo; del que disfruta de la visión con sorpresa -puesto que está libre de culpa-; del ambiguo que, emplazado en medio como la aguja de la balanza que ya hemos visto, juega un

<sup>16</sup> Respecto a esta temática y en el ámbito artístico flamenco, cabe recordar un dibujo de Petrus Christus, conservado en Francfort-sur-le-Main, ver "Portrait de l'homme au faucon", AINSWORTH, M. W. & MARTENS, M.P.J, *Petrus Christus*, Nueva York, 1994, p. 187-189.

doble papel y no se decide a esconder o destapar la verdad de la aguda vista del halcón - una más de las genialidades de Bermejo-; seguido del que se esconde con un ojo y decide no mirar con el otro y del que observa mediante los ojos de los intereses de la espada del poder, la guarnición de la cual le cruza la cara por debajo de la vista. Es impresionante que Bermejo, tan avezado a la hora de dar cabida a las virtudes, desenvuelva una instantánea social tan brillante, acogiendo la cautela, la bondad-sinceridad, el cinismo-hipocresía, la soberbia y la arrogancia de los comparecientes civiles. Descubrimos así al Bartolomé Bermejo crítico con la sociedad y es ciertamente relevante, una vez más, puesto que esta visión de las tres coronas, la suya propia, la hace en un marco en el que la gloria de santo Domingo y el esplendor de las virtudes que lo acompañan parecía que no dejaban ningún espacio a la realidad humana.

La visión que el halcón pudiera tener, o no, del milagro de las tres coronas no tendría mayores consecuencias y es por ello que Bermejo no olvida representar el cascabel que denunciaría la verdad del acontecimiento y lo coloca, precisamente, ligado a la cola (ver portada). Bola de metal con un hierro en su interior, el cascabel se podía ubicar en el zanco o en la cola. En la imagen, el halconero tiene sujeta el ave rapaz por las patas y ello imposibilitaría el sonido del cascabel, razón por la cual Bermejo opta por ligarlo a la cola. No obstante y a tenor de la doble personalidad del que lo sujeta, el artista no deja claro si el halconero también retiene el hilo que da sonido a la verdad.<sup>17</sup>



**Martín Bernat y Bartolomé Bermejo. Encuentro de santo Domingo de Silos con el rey Fernando I de Castilla (detalles). Museo del Prado. Madrid**

Si vamos al otro lado de la tabla y como si se tratase de las tres edades del hombre, en este caso del mismo, no es difícil apreciar que la imagen del religioso emplazado a la izquierda es prácticamente igual, más joven, que la del abad. Los rasgos fisionómicos encajan, al observar, por ejemplo, que los dos son bajos en estatura, la peculiar nariz, los labios, los ojos, el pronunciado mentón y que el cabello es el mismo, con la única diferencia que uno luce canas y el otro ya es totalmente blanco.

Así pues creemos que los dos personajes que tienen como margen físico el cetro doble, hacen referencia a

<sup>17</sup> López de Ayala estableció que debían de ser dos, uno con sonido grave, llamado bordón y otro agudo, llamado prima.

santo Domingo y a las dos coronas concedidas. En nuestra opinión, podrían tener relación con la primera escena desaparecida del conjunto de Silos.

Respecto al joven de cara asexuada, sería factible que se tratase del pastor que abraza el estado religioso, quizás en alusión a la virginidad de Domingo Manso, mientras que la segunda edad correspondería al restaurador del monasterio de Cañas: “La primera te la da Jesucristo porque, siguiendo sus pasos, abandonaste el mundo y sus halagos y abrazaste el estado religioso. Esta segunda diadema te la envía el Señor por la restauración del monasterio de Cañas, dedicado a su Santísima Madre, y por la virginidad que has guardado toda tú vida”. Una virginidad que engloba una vida y que le acerca a la Virgen María y a Jesús. Como es lógico, el brazo del cetro con forma de M, la segunda corona, se integra en el sombrero de la virginidad de Domingo Manso. Con la humildad que lo distinguió, la cabeza de santo Domingo aparece por debajo de todos los otros, incluso más baja que la del joven e inocente paje.

Obviamente, nos preguntamos a quién puede corresponder la representación de la persona, la única que lleva barba, situada entre el doble cetro coronado, el nimbo de santo Domingo y la corona prefigurada del cielo, la más preciosa, la cual tiene un valor siete veces mayor a las otras dos y que en conjunto suman ocho, el número de la salvación. Un rostro bondadoso y que mira desde arriba, con un sombrero cónico que apunta al cielo, cuyas alas se encorvan hacia lo alto gracias a un pañuelo en el que se distingue una banda roja y otra verde, los colores de las Alianzas. Al figurarlo, Bermejo tuvo cuidado de prolongar el ala del sombrero del rey, de interponer una zona velada y de tapar, con los cabellos la visión del monarca, razones que nos conducen a pensar que podría tratarse de la figura velada de Cristo pelegrino o pastor. Propuesta del todo atrevida en este momento del estudio, mantiene una correspondencia con otras imágenes aún más evidentes, que iremos comentando.



**Martín Bernat y Bartolomé Bermejo. Encuentro de santo Domingo de Silos con el rey Fernando I de Castilla (detalle). Museo del Prado. Madrid**

Como el demonio en la escena de la Muerte de santo Domingo, que no ostenta ningún atributo que lo delate, la imagen de Cristo no irradia el nimbo crucífero, pero aparece envuelto por el fulgor lumínico de las tres coronas y del nimbo luminoso de santo Domingo. Gracias a esta incorporación avanzada en el tiempo, Bermejo quizás quiso relacionar el abrazo terrenal del santo pastor con el monarca y el abrazo celestial definitivo que tendría el bienaventurado con Cristo, momento en el que se cumpliría la promesa de las tres coronas. En esta escena, son las actitudes humanas más negativas las que dejan constancia de la presencia del poder del mal, contrarias al resplandor del poder de la luz que emiten las tres coronas.

Recurriendo de nuevo a la aguja de la balanza, emplazada en medio, la figura del rey deja constancia de la autoridad civil, del Estado, mientras que el obispo, presente en la Muerte de santo Domingo de Silos, lo hace desde la autoridad espiritual, como representante de la Iglesia, llevando a cabo la eterna salvación del alma de santo Domingo.



**Hipótesis de reconstrucción del retablo de Santo Domingo de Silos**

Huyendo de los límites del espacio pictórico que tiene cada una de estas imágenes centrales, el artista los representa, de espaldas, justo en medio de dos escenas situadas al mismo nivel del conjunto pictórico. Tal vez como si los dos se convirtieran, dentro de la óptica macroscópica que engloba todo el retablo, en las almas de los platos de una balanza mucho más grande de las que ya hemos visto, centrada en la cruz de la escena del Descendimiento, que coronaba el conjunto pictórico.<sup>18</sup>

La lectura de la obra es singular, además, por otras dos razones. La primera porque nos informa que la iconografía de todas las escenas laterales del retablo se correspondía con el tema de las tres coronas, incidencia que permite suponer que la primera imagen del conjunto debió de representar los acontecimientos que motivaron los primeros premios celestiales: la restauración del monasterio de Cañas y el hecho que, antes que nada, santo Domingo fue pastor de ovejas, razón por la cual aparece el bastón en la tabla del Prado. En cuanto al segundo compartimiento, es importante porque nos muestra como planteó Bermejo la comunicación entre las pinturas. En esta segunda composición Bermejo deja claro que dos de las coronas ya habían sido concedidas y prefigura la tercera. En aquel momento Domingo Manso no sabía nada del premio que Cristo le había otorgado y es por eso que en la tercera imagen se escenifica el sueño del puente. En esta visión, los ángeles le anuncian la promesa del galardón celestial y se prefigura buena parte de dicha escena en el compartimiento de la muerte. Así pues, en la cuarta pintura, la de su traspaso, los ángeles vuelven a estar presentes para otorgarle las tres coronas, a la espera de que llegue el seguidor de Dios por un sendero que antes era intransitable.

La repetición del mismo tema en las cuatro escenas tuvo que incentivar el ingenio de Bermejo con el hito que la imagen plástica del conjunto no fuera cargante y es por eso que crea soluciones como la del doble cetro o el casi excéntrico sombrero-corona del rey Fernando de Castilla, a la hora de prefigurar el tercer trofeo que tenía que amparar la cabeza del santo. En este juego de prefiguraciones y conociendo las composiciones que Bermejo creó con posterioridad, es difícil pensar que la historia dedicada al dichoso se acabe en su muerte y que el artista sólo le concediera la gloria de un camino, sin luz paradisíaca ni árbol de la Cruz. La interconexión que ofrecen las tablas MNAC/Amatller respecto al conjunto dedicado a Santo Domingo de Silos es notoria y va mucho más allá de si las tablas procedían de Guatemala o no.

El retablo de Silos presidía el altar mayor de la iglesia darocense y las escenas del bancal acompañaban al sagrario, razón por la cual Bermejo tuvo la genial idea de dedicarlas a Cristo, pero teniendo presente la *imago Dei* del pastor de ovejas de Cañas, como ya comentamos. Un hilo conductor que, con la ayuda del bastón del Prado, condujo a santo Domingo hacia el Pastor peregrino y el resto de pastores escogidos que, como Abel, los santos Patriarcas y David, reciben la luz paradisíaca y aparecen ante el árbol de la Cruz. Como una más de las prefiguraciones a las que nos tiene acostumbrados Bermejo, uno de los ángeles de la tabla de la Muerte de Santo Domingo

---

<sup>18</sup> El mensaje reiterativo de la separación del poder civil y eclesiástico, puede tener relación con el hecho que santo Domingo llegó a Castilla exiliado por don García, rey de Navarra. El motivo de dicho exilio vino dado porque el monarca quiso que el dichoso, entonces prior del monasterio de San Millán, le entregara todo el tesoro del cenobio, alegando que sus antepasados lo habían dado y que, en consecuencia, le correspondía. Así pues y a raíz de la negativa de santo Domingo, es cuando tuvo que salir de Navarra y fue a Castilla, donde lo acogió el rey Fernando I (1041), momento que se escenifica en la tabla del Museo de Prado.



ya aparece cantando, posiblemente el *Te Deum*, de acuerdo con los escritos de Grimaldo y Gonzalo de Berceo.



Martín Bernat y Bartolomé Bermejo.  
Muerte de Santo Domingo (detalle).  
Colección particular

Como dichoso, a santo Domingo se le concederá el apodo universal de Liberador de cautivos y es por eso que en la primera escena de las tablas MNAC/Amatller se escenifica Cristo llevando a cabo la liberación de los cautivos en el limbo. Bermejo no figuró el alma del santo en su muerte, puesto que disfrutaría de la visión del Árbol de la Cruz y de la luz, que se le había prometido, en cuerpo y alma. Resucitará como el León de Judá de la cabecera de su último lecho terrenal, tal como indican los escritos más antiguos, y también logrará una ascensión a los altares de Dios que se hace patente en la tabla central del Prado. La coincidencia de dos pinceles bastante distanciados al desarrollar la narrativa iconográfica del retablo de santo Domingo de Silos, el de Bermejo y el de Martín Bernat, posiblemente ha sido la traba principal a la hora de captar otra historia fascinante que emana del talento prodigioso del artista cordobés.<sup>19</sup>

### La predela del retablo de Silos o las tablas MNAC/Amatller

En el Museu Nacional d'Art de Catalunya y en el Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona se conservan cuatro tablas que formaron parte de un mismo retablo. Se trata del Descenso a los Limbos (MNAC/MAC 15872)), Cristo en el Paraíso (IAAH 546), la Resurrección (MNAC/MAC 15871) y la Ascensión (IAAH 545). Gracias a Elías Tormo sabemos que formaron parte de la colección del joven pintor y coleccionista Sáenz de Tejada, quien, procedente de Guatemala, se dice que las trajo con él a París en 1898.<sup>20</sup> Tras la muerte de Sáenz de Tejada fueron adquiridas por el barón de Quinto, conocedor por Salvador Sanpere y Miquel de que eran atribuibles a la mano de Bartolomé Bermejo. En el año 1914, Sanpere y Miquel consiguió que dos pinturas fueran adquiridas por el Museu Municipal de Barcelona y que las otras dos fueran compradas

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> Tormo reprodujo dos cartas del barón de Quinto, ver TORMO Y MONZÓ, E., *Bartolomé Bermejo, el más recio de los primitivos españoles*, Madrid, 1926, p. 79-81.

por Teresa Amatller, esta vez también con la mediación de Josep Gudiol y Cunill.<sup>21</sup> Una intervención anterior a su llegada a Barcelona motivó que las tablas fueran recortadas hasta el punto de perder todo vestigio del enmarcado original y que dos de las pinturas, las conservadas en el MNAC, sufrieran la pérdida de la primera de las tablas superiores, motivo por el cual son unos 15 cm más pequeñas que las del Institut Amatller.<sup>22</sup>

Las pinturas, dedicadas a Cristo Redentor, siguen el evangelio apócrifo de Nicodemo o de Gamaliel, escrito comentado por san Agustín, Jacopo de la Varazze o los valencianos Pere Pasqual y Francesc Eiximenis, en el que se narran los hechos acaecidos entre la muerte y resurrección de Cristo. La vinculación de la iconografía de las tablas con los escritos valencianos ha motivado que los cuatro compartimientos hayan sido situados en la etapa levantina de Bartolomé Bermejo (1468-1473), pero también se ha dicho que pudieran corresponder a su etapa aragonesa (1474 y 1477-1485) o en el inicio de su estancia en Barcelona (c. 1485).<sup>23</sup> En lo relativo al vínculo con Aragón, se conocen dos tablas con cuatro escenas pintadas por Martín Bernat, antiguamente conservadas en la colección Parcent de Madrid (1926), en las que dos de ellas, la de la Resurrección y la de la Ascensión, son muy coincidentes con las escenas homónimas pintadas por Bermejo, especialmente la de la Ascensión.<sup>24</sup> En esta última representación, las coincidencias son tales que se ha llegado a pensar que Bernat utilizó un calco de la tabla que forma parte del bancal MNAC/Amatller para trazar las líneas generales de su pintura.<sup>25</sup>

La primera de las tablas MNAC/Amatller escenifica el momento en que Jesús desciende a los Limbos para liberar a los justos. Seguido de un ángel que podría tratarse de san Miguel, dada su posición de ángel custodio y las vestiduras de luce, Cristo abre un camino de salvación en el suelo. Como una prefiguración del sendero salvífico marcado por el árbol de la Cruz en Acqui o en la Piedad Desplà, las puertas aparecen en cruz y el primero de los escogidos en pisarlas es Adán, cuyo pecado ha sido previamente redimido por el Crucificado.

Como en la Santa Cena, son doce los integrantes que acompañan a Jesús, de los cuales todos menos uno se salvarán. Así pues, el séquito de justos está formado por los once escogidos, que aparecen arrodillados ante la imagen de Cristo. A su lado, destaca una figura femenina cuyos pies se dirigen hacia el Salvador, pero no puede llegar a culminar dicho recorrido a causa de su lengua y del mal representado a sus pies.

<sup>21</sup> TORMO Y MONZÓ, E., *cit. supra.*; POST, Ch. R., *A History of Spanish Painting*, 14 vol., Cambridge (Massachusetts), 1934, V, p. 113-114, 138, 162-163, 172-180; ALCOLEA I BLANCH, S., "Bartolomé Bermejo. Quatre compartiments...", *op. cit.*, p. 160-169. En lo relativo al ingreso de las tablas en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, BORONAT I TRILL, M.J., *La política d'adquisicions de la Junta de Museus: 1890-1923*, Barcelona, 1999, p. 411 y GUDIOL I CUNILL, J., "Quatre pintures den Vermejo", *La Veu de Catalunya. Pàgina Artística*, Barcelona, 2/4/1914, p. 6. Respecto a las tablas del Institut Amatller, ver SILVA MAROTO, P., "Bartolomé Bermejo. Cristo mostrando su imagen crucificada a los Patriarcas", *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Madrid, 2001, p. 491-495 (catálogo de exposición).

<sup>22</sup> Para las vicisitudes por las que pasaron las tablas, ver ALCOLEA I BLANCH, S., *cit. supra.*

<sup>23</sup> Sin aceptación por parte de la crítica, las tablas de Barcelona han sido vinculadas al retablo de San Miguel de Tous, como compartimientos laterales, ver Judith BERG-SOBRÉ, *Bartolomé de Cárdenas "El Bermejo"...*, *op. cit.*, p. 179-189.

<sup>24</sup> TORMO Y MONZÓ, E., *Bartolomé Bermejo...*, *op. cit.*, p. 40, 43 y ALCOLEA BLANCH, S., "Bartolomé Bermejo. Quatre compartiments...", *op. cit.*, p. 160-169. Respecto a la escena de la Anunciación de las tablas Parcent y su conexión con la Anunciación del retablo de Acqui Terme, ver el número 1 de *Retrotabulum*.

<sup>25</sup> ALCOLEA I BLANCH, S., "Bartolomé Bermejo. Quatre compartiments...", *cit. supra*, p. 160-169.



**Bartolomé Bermejo. Descenso de Cristo a los Limbos. MNAC. Barcelona**

Con anterioridad ya hemos visto la representación de las virtudes, así como la imagen de diversas actitudes humanas, y en esta ocasión estamos ante el icono de la blasfemia.<sup>26</sup> La culpable de frenar el avance hacia el Salvador es su lengua, anclada irremediabilmente en el mundo del mal a través de un garfio. Su presencia viene dada para constatar que es el poder de Cristo y no el poder del demonio, bajo la apariencia de Redentor trinitario, quien libera a los cautivos.<sup>27</sup> La imagen de la Blasfemia mantiene

<sup>26</sup> La condena de perforar la lengua con un garfio a los que blasfemaban fue muy corriente en toda la Corona de Aragón. En las ordenanzas de Barcelona, por ejemplo, dicha pena era impuesta a la tercera vez que se blasfemaba: «la córeguen ab un grafi en lur vil lengua, y si altra vegada en semblant crim seran trobats, que ultra córrer de la vila, estiga de matí tro al mig jorn al costell ab lo grafi en la lengua», ver VINYOLES, M.T., “La violència marginal a les ciutats medievals (Exemples a la Barcelona dels volts del 1400)”, *Revista d'Història Medieval*, 1, 1990, pp. 155-177, p. 168.

<sup>27</sup> En la blasfemia contra el Espíritu Santo, escrita por san Mateo (Mt 12), el evangelista dice: “22 Entonces fue traído a él un endemoniado, ciego y mudo; y le sanó, de tal manera que el ciego y mudo veía y hablaba. 23 Y toda la gente estaba atónita, y decía: ¿Será éste aquel Hijo de David? 12:24 Mas los fariseos, al oírlo, decían: Este no echa fuera los demonios sino por Beelzebú, príncipe de los demonios. 25 Sabiendo Jesús los pensamientos de ellos, les dijo: Todo reino dividido contra sí mismo, es asolado, y toda ciudad o casa dividida contra sí misma, no permanecerá. 26 Y si Satanás echa fuera a Satanás, contra sí mismo está dividido; ¿cómo, pues, permanecerá su reino? 27 Y si yo echo fuera los demonios por Beelzebú, ¿por quién los echan

una correspondencia con la mitología judía, de procedencia mesopotámica, según la cual Lilith fue la primera esposa de Adán. Vinculada a la lujuria, Lilith fue apartada del Edén por blasfemar contra Dios.<sup>28</sup>

La importancia que tiene el número siete en el conjunto dedicado a Santo Domingo de Silos permanece vigente en las imágenes de la predela. Así pues, son siete los seres demoníacos representados en la primera escena, de un total de veintiuna figuras, como también son siete los ángeles acogidos en los cuatro compartimientos. Como los siete demonios que Cristo echa de Santa Magdalena o los siete malos espíritus narrados por san Lucas, Bermejo representó el mismo número de representantes del mal en la escena del Descenso a los Limbos.<sup>29</sup> De ellos, destaca la figura imponente de Satanás, superior en tamaño a la del resto, y la de un incubo, posiblemente la del sagaz y astuto Asmodeo vinculado al rey Salomón.<sup>30</sup> Situado en la zona alta de la imagen, sus rasgos son cercanos al de los humanos y aparece pensativo. Encargados de expandir la raza demoníaca, es por ello que muestra buena parte de sus genitales.

Otro de los seres diabólicos, representados en dicha escena, sujeta con garras y dientes el extraño y maligno artefacto de fuego que dispara a la Blasfemia, asistido por un demonio que, sin cuerpo, emerge del mal. Ya en la parte inferior de la tabla, Bermejo no se olvidó de la tradicional serpiente ni de una de las cabezas de la hidra que recorre el mundo subterráneo, sobre cuyo cuerpo resbaladizo aparece la Blasfemia.<sup>31</sup>

vuestros hijos? Por tanto, ellos serán vuestros jueces.<sup>28</sup> Pero si yo por el Espíritu de Dios echo fuera los demonios, ciertamente ha llegado a vosotros el reino de Dios. <sup>29</sup> Porque ¿cómo puede alguno entrar en la casa del hombre fuerte, y saquear sus bienes, si primero no le ata? Y entonces podrá saquear su casa. <sup>30</sup> El que no es conmigo, contra mí es; y el que conmigo no recoge, desparrama. <sup>31</sup> Por tanto os digo: Todo pecado y blasfemia será perdonado a los hombres; mas la blasfemia contra el Espíritu no les será perdonada. <sup>32</sup> A cualquiera que dijere alguna palabra contra el Hijo del Hombre, le será perdonado; pero al que hable contra el Espíritu Santo, no le será perdonado, ni en este siglo ni en el venidero". (Mr. 3. 20-30; Lc. 11. 14-23)

<sup>28</sup> Lilith representa la lamia bíblica: "Y las bestias monteses se encontrarán con los gatos cervales, y el sátiro gritará a su compañero; la lamía también tendrá allí asiento, y hallará para sí reposo." (Is 34:14).

<sup>29</sup> "Habiendo, pues, resucitado Jesús por la mañana, el primer día de la semana, apareció primeramente a María Magdalena, de quien había echado siete demonios. (Mr 16:9) y Lc 11:24-26: "Cuando el espíritu inmundo ha salido de un hombre, anda por lugares secos buscando reposo, y al no hallarlo, dice: "Volveré a mi casa de donde salí." <sup>25</sup> Y cuando regresa, la halla barrida y adornada. <sup>26</sup> Entonces va y trae otros siete espíritus peores que él. Y después de entrar, habitan allí; y el estado final de aquel hombre llega a ser peor que el primero."

<sup>30</sup> La creencia en los incubos masculinos y súcubos femeninos fue universal en la edad Media.

<sup>31</sup> En alusión a las palabras de san Lucas (10. 19-20), uno de los justos pisa una serpiente: "Mirad, os he dado el poder de pisar sobre serpientes y escorpiones, y sobre todo poder del enemigo, y nada os podrá hacer daño; pero no os alegréis de que los espíritus se os sometan; alegraos de que vuestros nombres estén escritas en los cielos." Algunos comentaristas de la jerarquía diabólica la dividen en las cuatro figuras demoníacas presentes en la parte superior de la tabla, mientras que las otras tres serían los representantes de una multitud de servidores. El origen de esta clasificación lo sitúan en el *Malle Maleficarum*, posterior a la ejecución de las tablas, correspondencia que no hemos podido comprobar.



**Bartolomé Bermejo. Cristo en el Paraíso.**  
**Institut Amatller d'Art Hispànic. Barcelona.**  
**Bayerische Staatsbibliothek. Múnich**

La segunda de las pinturas realizadas por Bermejo, la que más destaca por su iconografía, es la de Cristo en el Paraíso, dónde se representa la entrada de los justos en la Jerusalén celestial. Dios entregó un esqueje del Árbol de la vida a Set y le dijo que su padre Adán se salvaría cuando aquel brote que recibía diera su fruto. Set lo plantó y de la madera de este árbol se hizo la cruz dónde murió Jesús. En la tabla pintada por Bermejo, tres ángeles que cantan el *Te Deum laudamus* ensalzan el momento en que el Redentor enseña a los justos, encabezados por los santos patriarcas y el rey David, el fruto del árbol de la vida -su propia imagen crucificada-.<sup>32</sup>

La presencia de Cristo crucificado como fruto del árbol de la vida se puede apreciar en una ilustración ejecutada para el arzobispo de Salzburgo en 1482 (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cod. 157109, fol. 60v). Traemos a colación dicha imagen atendiendo a su importante connotación eucarística -explícita en la leyenda del *Ecce panis angelorum*, que aparece inscrita en la filacteria que sostiene el ángel (He aquí el pan de los ángeles, hecho viático nuestro)-, y al posible emplazamiento de la tabla Amatller al lado del sagrario del conjunto pictórico darocense (ver hipótesis de reconstrucción del retablo de Santo Domingo de Silos). En la ilustración de Múnich, es María-Iglesia la que suministra la Sagrada Forma siguiendo la asociación marcada por los máximos representantes de la Iglesia entre el *Ecce panis angelorum*, Cristo crucificado en el árbol de la vida, y el *Hoc corpus meum* de la última cena, inicio del rito eucarístico. En diversas ocasiones, como por ejemplo en la predela del retablo mayor de Seva (Barcelona), pintado por Lluís Borrassà, Cristo aparece en la escena colindante al sagrario señalándolo, dado que es el

<sup>32</sup> En el Oficio de la Pasión, al descubrir el Crucifijo que será adorado con cantos y oraciones, el sacerdote repite la antifona: "Mirad el árbol de la Cruz, donde estuvo clavada la salvación del mundo. ¡Venid a adorarlo!". Se hizo realidad la profecía: "Mirarán al que atravesaron" (Zac 10-11; 13,1) y en el crucificado, como el centurión, descubramos al Hijo de Dios: "Verdaderamente este es el Hijo de Dios".

lugar donde se custodia la sagrada Forma. Esta ubicación parece ser que coincide con la que ocupó la tabla del Institut Amatller de Barcelona, circunstancia que potencia el gesto de Cristo señalando el fruto del árbol y su ya implícito significado eucarístico.

Bermejo representa una Jerusalén celestial ajardinada cuyas paredes, de piedras preciosas, hacen referencia a las doce hileras de los cimientos de la ciudad celeste descrita por san Juan evangelista en el Apocalipsis. La tabla acoge, desde la ratificación del proyecto de Dios, una de las prefiguraciones más bellas legadas por Bermejo. Se trata de la imagen paradisiaca de Cristo, sin yagas y acogido por María-Jerusalén celestial, que confirma su primera parusía y señala, a la vez, dos cruces que son la misma: la terrenal y la paradisiaca. Una imagen no muy lejana, vista también desde el trono de María, es la que se puede apreciar en la parte superior de la tabla del Milagro de la Virgen de la Nieve. En ella, la sobredimensionada cruz acompaña al alto ciprés, aquel que corona la Abadía de Montserrat de Acqui Terme, que alude a la resurrección de Cristo y prefigura el árbol de la Cruz paradisiaco. Resiguiendo el camino marcado por el número siete, son catorce los justos que gozan de la visión del fruto del árbol.

El luminoso ángel guardián aparece próximo a la puerta de la Jerusalén celestial cuyo acceso hasta entonces había custodiado con la espada de fuego.<sup>33</sup> Él fue quién expulsó a Adán y Eva y el artista así parece representarlo, si aislamos las tres figuras del resto de participantes. En esta ocasión y con siglos de por medio, la expulsión se convierte en la custodia de un retorno ya libre de pecado. Entre el séquito de liberados por Cristo destaca la figura de uno de los últimos en incorporarse a dicha comitiva, cuya identidad, según ya propusimos en otro trabajo, podría ser la de santo Domingo de Silos.<sup>34</sup>



**Bartolomé Bermejo. Santo Domingo de Silos (detalle). Museo del Prado. Madrid.**

**Bartolomé Bermejo. Cristo en el Paraíso (detalle). Institut Amatller d'Art Hispànic. Barcelona.**

<sup>33</sup> Más allá de su personalización con el cuarto querubín, otra posible identificación podría ser la del arcángel san Uriel, cuyo nombre significa "Fuego de Dios" y se le representa con una espada en el jardín del Edén. Respecto a esta iconografía y en el entorno de la pintura gótica valenciana, ver RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLÍO TORÁN, D., "Retablo de la Trinidad", "De pintura medieval valenciana", *Espais de Llum*, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009), Valencia, 2008, p. 268-273.

<sup>34</sup> 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

La siguiente composición, la de la Resurrección de Cristo, muestra al Redentor en el momento de salir del santo sepulcro. Alrededor de la cuna de gloria aparecen tres soldados, cuya respuesta gestual viene dada por la aparición lumínica y atronadora de Jesús. De ellos, uno trata de protegerse con un escudo que recuerda, parcialmente, al de san Miguel de Tous de la National Gallery de Londres. En esta ocasión se trata de una defensa representada parcialmente, pero que en su totalidad podría aludir a Cristo como Sol de los doce rayos. El motivo por el cual dicho escudo no se aprecia en su totalidad es probable que esté ocasionado por la propia escena de la Resurrección y su vinculación con la imagen del Sol naciente. Cabe subrayar que en esta tabla se diferencian dos niveles: el que corresponde a la zona de los tres soldados y otro superior, en el que el artista representa a las tres Marías. La unión de ambos se logra mediante la imagen de Cristo bendiciendo, con la mano derecha, y sosteniendo la cruz, con la otra mano. Es una alianza que, asimismo, se puede apreciar en la composición homónima que pintaron los hijos de Osona en la predela del monasterio de Portaceli.<sup>35</sup>



**Bartolomé Bermejo. Resurrección. MNAC. Barcelona**

**Taller de los Osona. Resurrección. Museo de Bellas Artes. Valencia**

Al lado de Jesús y en la tapa del sepulcro, situada en forma de cruz sobre la caja mortuoria, aparece un ángel en actitud de oración. Desde el nivel terrenal y a manera de *Scala Dei* o de la escalera de Jacob, la tapa y su vinculación con la cruz permiten la elevación a Cristo y a la cota nimbada de las tres Marías.<sup>36</sup> Su triunfo sobre la muerte

<sup>35</sup> ver COMPANY, X., *El Mundo de los Osona ca. 1460- ca. 1540*, Valencia, 1995, p. 142-145 (catálogo de exposición). Para la vinculación de estas tablas con el 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.

<sup>36</sup> La composición de Bermejo es próxima a la creada por Caspar Isenmann en el retablo mayor de la iglesia de la colegiata de San Martín de Colmar, actualmente en el Musée d'Unterlinden, entre los años 1462 y 1465. Isenmann fue probablemente maestro de Martin Schongauer,

revela el ascenso hacia la nueva vida celestial que recibe el creyente. De nuevo, son siete los comparecientes que rodean la imagen del Redentor y, de esta manera, se correlaciona el número ocho, el de la salvación, con la escena de la Resurrección.<sup>37</sup>

La Ascensión de Cristo en el monte de los Olivos es la última de las escenas de la predela. Acontecimiento que se produjo a los cuarenta días de la resurrección, Cristo aparece en el momento que sube al Padre dejando sus huellas en la piedra que servirá de oratorio. Rodeado de los apóstoles, María y los justos, Bermejo escenifica la entrada de Jesús en la gloria antes de que fuese arrebatado a la vista de los presentes.



**Bartolomé Bermejo. Ascensión.**  
Institut Amatller d'Art Hispànic. Barcelona.

En esta ocasión, son siete los escogidos situados a la derecha de Cristo, seis apóstoles y el ángel, y también son siete los situados a la izquierda, la Virgen y seis apóstoles. Más difícil de precisar con absoluta certeza, dadas las pérdidas pictóricas que se aprecian en la zona de los justos, parece ser que el siete también es el número que alude a los santos patriarcas del Antiguo Testamento, situados a cada lado de Cristo ascendiente, coincidiendo con los catorce liberados de los Limbos. La composición, diseñada por Bermejo, recuerda el *globus mundi* con el remate crucífero, corroborando así el dominio de Cristo sobre la tierra y prefigurando uno de los símbolos que ostenta el Salvador en el Juicio Final.

Respecto a los justos figurados a ambos lados de Cristo, la imagen cabe ponerla en relación con la “nube de testigos” que nos rodea (Heb 12:1), la de aquellos que ya terminaron su recorrido terrenal hace tiempo y se encuentran en el más allá. Dicho icono, no muy difundido, se prefigura con la presencia de Elías y Moisés sobre una nube, en la Transfiguración de Cristo, y culmina en la iconografía de Todos los santos, en torno a la divinidad.

---

vínculo que pudo derivar hacia Bermejo a raíz de coincidir con el grabador en Valencia, en los años 1469 y 1470, ver 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.

<sup>37</sup> En este sentido, recordemos que fue el azulejo de ocho puntas el que Bermejo seleccionó a la hora de representar la Dormición de la Virgen de Berlín y la Flagelación de santa Engracia de Bilbao. También alusivo al Bautismo, dicho pavimento de ocho puntas es el que decora el templo de la Presentación de Acqui Terme.



## La Piedad de Perelada

En el Museu del Castell de Perelada se conserva una de las obras cumbres de Bartolomé Bermejo. En dicha pintura aparece el Cristo de Piedad en el seno del Santo Sepulcro y entre dos ángeles.<sup>38</sup> Sentado fuera del sepulcro, la imagen de Jesús es próxima a la representada en algunos libros de horas flamencos, principalmente en una miniatura de un *libro de Horas* de la Bibliothèque royale Albert I de Bruselas (ms. IV, 95), atribuida a Petrus Christus.<sup>39</sup>



**Bartolomé Bermejo. Piedad.**  
Museu del Castell de Perelada.

Respecto al tema figurado, Barrachina resalta el papel de Cristo como sacerdote y como sacrificado, ofreciéndose en el cuerpo y en la sangre. Las alas de los dos ángeles representados a ambos lados, coinciden con las de los querubines que cantan el *Te Deum* en la escena de Cristo en el Paraíso del Institut Amatller, concomitancia que permite identificarlos como tales. La función que cumplen en la composición ha sido aparejada con la de diácono y subdiácono.

Tal y como aparece en la tabla de Perelada, al aproximarnos a Cristo como Sumo sacerdote cabe recordar las palabras de san Pablo, ya que es él quién lo identifica con el trono de gracia: “4:15 Pues no tenemos un Sumo Sacerdote que no pueda compadecerse de nuestras flaquezas, sino probado en todo igual que nosotros, excepto en el pecado. 4:16 cerquémonos, por tanto, confiadamente al trono de gracia, a fin de alcanzar misericordia y hallar gracia para una ayuda oportuna.”

La imagen creada por Bermejo alude al pasado, constata el presente de la Resurrección y prelude el futuro del Trono Apocalíptico. Respecto al pasado, los dos querubines ya no sustentan el trono de Dios del Arca, sino que acogen el trono de gracia de Cristo inmolado, el mismo que presidirá

<sup>38</sup> Iconografía de origen francés, el tema de la *imago pietatis* centró un buen número de predelas góticas en la Corona de Aragón, especialmente en Valencia, ver VALERO MOLINA, j., “Ecos de una iconografía francesa de la *imago pietatis* en la Corona de Aragón”, *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, coord. por María Concepción Cosmen Alonso, María Victoria Herráez Ortega, María Pellón Gómez-Calcerrada, 2009, p. 333-342. No obstante, el Cristo de Piedad pintado por Bermejo muestra una reelaboración de dicha composición, ya que se diferencia en muchos aspectos respecto de la imagen más difundida, ver, BARRACHINA NAVARRO, J., “Bartolomé Bermejo. Crist de Pietat”, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, *op. cit.*, p. 142-147.

<sup>39</sup> BARRACHINA NAVARRO, J., *cit. supra*. La incidencia que muestra la pintura de Bermejo respecto a las soluciones de Petrus Christus ha sido destacada por diversos estudiosos, como también la que recibe de las soluciones elaboradas por Jan van Eyck, especialmente en las *Très belles heures du duc de Berry*, conservadas en el Museo Civico de Turín.

el Juicio Final. El arca-sepulcro ya se ha abierto, mediante el sacrificio en la cruz –a la cual alude la disposición de la caja y la tapa del santo sepulcro- y la cubierta de oro del arca, el propiciatorio, (Ex 25:20), desaparece con la sangre de los sacrificios que sobre ella se habían derramado “No ofrezcáis más sacrificios en vano” (Is 1, 11-13; 40, 16; Ps 49, 10).<sup>40</sup> Cristo es el último cordero pascual sacrificado, pero el único que con su sangre pudo redimir del pecado original. En realidad se trata de la visión de un nuevo trono, el de gracia, que parte del trono de Dios del Antiguo Testamento y que alcanza el aspecto de Peralada través del trono de la cruz y la victoria de Cristo sobre la muerte. El arca del Antiguo Pacto guardaba la Ley de los mandamientos, el maná y la vara de Aarón, ahora depositados en la imagen eucarística de Cristo, la nueva Ley, como sumo sacerdote.

La visión salvífica del trono de gracia se alcanzará mediante el bautismo que reemplaza la circuncisión, tal y como Bermejo dejó plasmado en la tabla de la Presentación en el templo de Acqui Terme, y la sangre derramada por el Cordero, liberadora del pecado y a la cual tiene acceso el creyente mediante la santa misa. La relación a ambas, las aguas bautismales y la sangre de Cristo, Bermejo la hace constar mediante la leyenda y el Cáliz que aparece en el suelo del Santo sepulcro. Descrita por Jaime Barrachina y siempre con las dificultades que imprime Bermejo a la hora de darle significado, creemos que la leyenda que parte del templo del cuerpo de Cristo puede decir “O V(IDI) AQ(UA)M E(GREDIENTEM) D(E) (TEMPLO) ... VIBI AQ(UAM)”.<sup>41</sup> Es un himno que se canta como antifona en el tiempo pascual en lugar de los Asperges: “*Vidi aquam egredientem de templo, a latere dextro, alleluia: et omnes ad quos pervenit aqua ista salvi facti sunt, et dicent: Alleluia, alleluia*” (Vi agua fluyendo desde el templo, de su derecha, aleluya; y todos a quien vendrán las aguas de la vida sanados serán, y dirán: Aleluya, aleluya). Dicha antifona deriva de la visión que tuvo Ezequiel del templo reconstruido, de cuyo lado derecho manaba agua (Ez 47:1): “Me hizo volver luego a la entrada de la casa; y he aquí aguas que salían de debajo del umbral de la casa hacia el oriente; porque la fachada de la casa estaba al oriente, y las aguas descendían de debajo, hacia el lado derecho de la casa, al sur del altar. Y me sacó por el camino de la puerta del norte, y me hizo dar la vuelta por el camino exterior, fuera de la puerta, al camino de la que mira al oriente; y vi que las aguas salían del lado derecho” y anuncia las palabras de san Juan cuando narra la lanzada de Longino: “Empero uno de los soldados le abrió el costado con una lanza, y luego salió sangre y agua” (Jn 19:34). Así pues, el agua que mana del costado de Cristo cabe relacionarla con las aguas vivas del

---

<sup>40</sup> En la tapa del sepulcro destacan dos letras hebreas inscritas en un escudete, 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, ver 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 ha sido interpretada de diversas maneras. Algunos autores piensan que dice: “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. Últimamente, ha sido transcrita como “La vida esperarás y en mi muerte perfección celebraste” (LEÓN VILLAVERDE, A., *Bartolomé Bermejo y el Reino de Valencia*, Valencia, 2006, p. 165) y “Él reparó la vida; por/en su morir él terminó la muerte” (LENOWITZ, H., “Hebrew Script in the Works of Bartolomé Bermejo”, *Ars Judaica. The Bar-Ilan Journal of Jewish Art*, 4 (2008), p. 13.

<sup>41</sup> BARRACHINA NAVARRO, J., cit. supra. En la leyenda de la tabla de Perelada reza VIBI, mientras que la antifona dice VIDI.

rio de la Vida, a las cuales se refiere la antífona *Vidi aquam* y la sangre remite a la redención del pecado. Con el agua que brota del costado, Cristo consagra su Iglesia.

Por otro lado, algunos aspectos presentes en la imagen legada por Bermejo podrían aludir a la procedencia darocense de la tabla. Una vez comentados diversos momentos de la vida de santo Domingo de Silos, creemos oportuno recordar de nuevo la visión del bienaventurado, según Grimaldo (capítulo X): “Estaba anoche en el lecho -les dijo- y de pronto me vi junto a un río caudaloso que se dividía en dos corrientes, una blanca como la leche, y la otra de color de sangre.<sup>42</sup> Las dos corrientes, o los dos ríos, aluden al río de la Vida y al del Mal, una imagen paralela a la del árbol de la Cruz, representado por Bermejo en la tabla de Cristo Redentor en el Paraíso que ya hemos comentado. De ellas una es blanca, la de la Vida, como la hilera de azulejos llenos de flores de la tabla de Perelada que aluden a las aguas sanadoras, mientras que las aguas de color sangre, “plus vermejo que vino de parrales”, pueden estar representadas en la zona sobre la cual descansa el Cáliz. En este ámbito, de rojo intenso, casi negruzco, es fácil apreciar que destacan las gotas de sangre de Cristo. Es gracias a ella que se lava el pecado y es gracias a su sangre que las dos corrientes se unificarán en una sola de color blanco: “Estos son los que vienen de la gran tribulación, y lavaron sus túnicas y las blanquearon en la sangre del cordero.” (Ap 7, 14). Se trata de la sangre de Cristo que limpia de todo pecado y de ahí que aparezca el Cáliz sobre ella, en representación de su triunfo sobre el mal. Como en el árbol de la Cruz del Institut Amatller, que justo empieza a florecer y su principal fruto es la imagen de Cristo crucificado, en esta ocasión la sangre de Jesús empieza a clarear el espeso color bermejo del mal y el fruto de la salvación es la propia imagen del Cáliz, como fuente de vida.<sup>43</sup>

Más allá de Ezequiel, de la antífona *vidi aquam* y de las palabras de san Juan que aluden a la lanzada de Longino, el evangelista menciona de nuevo en el Apocalipsis las aguas del río de la Vida que manan del trono de Cristo. En la tabla de Perelada se constata una prefiguración y a dichas aguas hacen referencia los azulejos blancos que inician su curso a los pies del trono de gracia, las cuales y a causa del poder de su sangre, aumentarán de caudal.

---

<sup>42</sup> Berceo escribió que: “Vedíame en sueños en un fiero logar/ oriella de un flumen tan fiero commo mar/ qui quiere avrié miedo por a él se plegar/ ca era pavoroso e bravo de pasar// Ixién d'elli dos ríos, dos aguas bien cabdales/ ríos eran muy fondos, non pocos regajales/ blanco era el uno commo piedras cristales/ el otro plus vermejo que vino de parrales (229-30). Ver CEA GUTIÉRREZ, A., “El cielo como triunfo: los galardones de la palma y la corona en Gonzalo de Berceo”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, núm. 56. 2, 2001, p. 5-32, ver p. 20.

<sup>43</sup> La Fuente de la Vida se puede captar como promesa (Ap 7, 17) o bien como «río puro del agua de la vida, transparente, que mana del trono de Dios y del Cordero» (Ap 22, 1), el cual se identificaba con el Paraíso. Panofsky, al interpretar la imagen de la Fuente de la Vida, símbolo de salvación, comenta que en los siglos XIV y XV este tema llegó a ser identificado como lugar de reunión de todos los fieles y también como una especie de línea limítrofe entre la Antigua y la Nueva Alianza, el estado natural y el estado de gracia, ver PANOFSKY, E., *Los primitivos flamencos*, Madrid, 1998, n. 46, p. 215. En esta posible interpretación, el pozo de la Fuente de la Vida del Museo del Prado tiene como respaldo una representación eclesiástica que acoge una custodia de la cual mana agua y sagradas formas. La imagen también puede ser interpretada en clave mariana ya que la Virgen es citada como Fuente y Pozo de aguas vivas (Cantar de los Cantares, 4:15). En el Oficio de Difuntos de la Iglesia de Armenia se alude a la Madre de Dios como «la Fuente de la Vida que brotó del Edén..., porque gracias a Ella la tierra, atormentada de sed, fue purificada por el Espíritu de la Verdad», ver TRENS, M., *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1946, n. 49, p. 580-583.

La conexión de la tabla de Perelada con los escritos que Berceo podría apuntar hacia la identificación de esta pintura con la Piedad de Joan de Loperuelo, propuesta por Berg-Sobré, la cual bien pudo originar el encargo del retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo de Silos de Daroca.<sup>44</sup> Por otra parte, el vínculo que tiene la tabla de la Piedad con los franciscanos, a través de la devoción a las cinco yagas de Cristo, pudiera tener mayor dimensión si atendemos al hecho de que la escena se desarrolla en el seno del Santo Sepulcro y a la custodia que tuvieron de dicho lugar los seguidores observantes del Seráfico.<sup>45</sup> Poco sabemos de los franciscanos de Daroca, pero parece ser que eran conventuales con tendencia observante, durante las fechas en las que Bermejo residió en dicha localidad. Esta directriz motivó que en 1504 decidieran solicitar su paso oficial a la observancia y fue cinco años más tarde que les fue aprobada por el papa.<sup>46</sup>

### Los velos de Cristo y del demonio en el retablo de Santa Engracia

En el retablo de Santo Domingo de Silos ya pudimos apreciar la presencia de imágenes divinas y malignas, ciertamente diferentes a las que estamos acostumbrados. En el conjunto pictórico dedicado a santa Engracia, como más tarde hizo en el de Santa Eulalia del convento de santa Ana de Barcelona, Bermejo también representó dicha presencia, pero con caras nuevas.

Como en la tabla de la Muerte de Santo Domingo de Silos, en la cual ya pudimos advertir la presencia del arco celestial y la puerta del maligno, Bermejo representó diversas aberturas en la tabla de la Flagelación de santa Engracia del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Al observar dicha obra, es factible apreciar la representación de un personaje delante de una puerta abierta, que da acceso a otra, y la presencia de una figura en el medio de un arco. Ambas personas son testigos de la cruel escena y tienen como principal rasgo diferencial el semblante de su rostro. El que aparece al lado de Daciano no esconde el dolor que siente y muestra una expresión de desolación muy próxima a la del querubín emplazado a la izquierda de Cristo, en la Piedad de Peralada.

---

<sup>44</sup> BERG-SOBRÉ, J., "Bartolomé de Cárdenas, the Pietat de Johan de Loperuelo and painting at Daroca (Aragon)", *The Art Bulletin*, 59 (12/1977), p. 494-500.

<sup>45</sup> El papa Eugenio IV transfirió a los franciscanos observantes la custodia de Tierra Santa, Santo Sepulcro, Belén y el Cenáculo, en 1432-1439. También les fue transferido el oratorio de la Porciuncula, trasposos que ocasionaron un buen número de encargos artísticos, ver RUIZ I QUESADA, F. "Mestre de la Porciuncula (Jacomart?). Estigmatització de sant Francesc", *Espais de Llum*, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009), Valencia, 2008, p. 298-303, (catálogo de exposición).

<sup>46</sup> "En el Inventario I del convento consta, como anota el P. Amorós, "la conmutación y concierto que se hizo del convento de San Francisco de Daroca por el de San Francisco de Teruel entre los padres Conventuales y Observantes [f,76 v], dando los Obsrvantes el convento de Teruel por el convento de Daroca hecho el año de 1509. Principio: "*Jesu ejus Genitricis nominibus invocatis, niuerint universi*, etc". Y acaba: *Datum Darocae 29 mensis augusti anno a Nativitate Domini 1509*". Y prosigue el P. Amorós con el siguiente comentario: "Esta conmutación voluntaria del convento de los conventuales de Daroca por el de los observantes de Teruel en 1509 ocurre después del nombramiento de los comisarios, uno para los conventuales y otro para los observantes, de que nos habla el documento 2, hacho por Julio II en 1504. En este arreglo, el convento de Teruel, que había sido siempre de signo conventual, y así duró hasta el fin de la conventualidad en España, quedó bajo la jurisdicción del comisario de la observancia. En cambio, el convento de Daroca era de tendencia observante. Para situarse cada una de las comunidades en su propio ambiente religioso pactaron de mutuo acuerdo este traspaso de conventos. Efectivamente, el nomenclátor de la provincias y conventos observantes de la primera Custodia de la provincia de Aragón en 1514, aparece como séptimo convento el de San Francisco de Daroca.", vegeu <http://www.aragonofm.org>.



Contrariamente, si valoramos la mirada y sonrisa de la figura representada bajo el arco poco iluminado, tenebroso, no es difícil verificar que ambas remiten a la satisfacción que le proporciona el tormento de la santa virgen. Por si ello no fuera suficiente, Bermejo ampara la siniestra imagen bajo un sombrero de alas que descienden y que tiene su cúspide doblada igualmente hacia abajo. Se trata de un sombrero, que más tarde veremos en la Epifanía de la Capilla Real de Granada, que no corresponde a la moda del momento sino que, como un ángel caído, experimenta un descenso en forma de serpiente. Más adelante, cuando tratemos la tabla granadina, corroboraremos de nuevo el carácter maléfico de quien lo ostenta.



**Bartolomé Bermejo. Flagelación de Santa Engracia (general y detalles). Museo de Bellas Artes. Bilbao**

**Bartolomé Bermejo. Piedad (detalle). Museu del Castell de Peralada.**

Una vez más, Bermejo imprime una prueba que permite identificar al personaje figurado en la tabla de Bilbao, ante las dos puertas y que aparece vestido de color verde y con sombrero de color rojo, colores que como los querubines de Perelada remiten a la Antigua y Nueva Alianza. Nos referimos a un eccema y erupción cutánea en la cara que posibilita reconocerlo de nuevo tanto en el Arresto de santa Engracia como en la escena de su prisión. Una erupción que puede aludir al mal que le ocasiona el sufrimiento de la bienaventurada y que tiene su primera aparición en la figura, vestida de rojo, situada entre la santa y el participante que sujeta a la virgen en el momento de ser arrestada. En esta ocasión, acompaña y ampara a la virgen a través de la Fe de su espejo, y su imagen no aparece ante las dos puertas de Bilbao sino que asoma bajo las tres arcuaciones del edificio representado al fondo de la escena. Siguiendo este camino y ya en la tabla de la Prisión de Daroca, lo volvemos a ver, vestido de rojo y con sombrero del mismo color y banda blanca. Con los ojos muy enrojecidos, su

mirada es de tristeza y abatimiento, la misma del que tiene a su lado, mordiéndose el labio inferior. Se dirige al espectador revelando un gesto con su mano derecha que recuerda, con solamente dos dedos, el de la bendición. Ambos dedos, el pulgar y el índice, son los mismos que Jesús muestra en las escenas que lo emplazan entre los doctores, especialmente la que figura Luís Allynbrood en el tríptico de la Crucifixión del Museo del Prado, y podrían aludir a la doble naturaleza de Cristo, la divina y la humana, o bien a Dios Padre y al Espíritu Santo.<sup>47</sup> En esta representación y sobre su cabeza, aparece una ventana con la cruz y otras tres oberturas en el edificio colindante.



**Bartolomé Bermejo. Arresto de Santa Engracia (detalle). Museum of Art. San Diego**  
**Bartolomé Bermejo. Prisión de Santa Engracia (detalle). Museo de la Colegiata. Daroca**  
**Bartolomé Bermejo. Flagelación de Santa Engracia (detalle). Museo de Bellas Artes. Bilbao**

De nuevo en la tabla de Bilbao, la luz paradisíaca a la que nos tiene acostumbrados Bermejo procede de la ventana con doce cristales -como las doce puertas del paraíso o los doce frutos del árbol de la vida-, situada detrás del emisario del mal. Santa Engracia debía ser conducida a la luz paradisíaca y la imagen del angustiado espectador creemos que corresponde a la puerta de Cristo, que impide el acceso de la santa a la puerta de las tinieblas: "Yo soy la puerta; el que por mí entrare, será salvo; y entrará, y saldrá, y hallará pastos." (Jn 10:9); "El que me sigue no anda en tinieblas" (Jn 8, 12).

La presencia e identidad de los personajes vinculados a la luz y a las tinieblas también la podemos constatar en las tablas que Bermejo pintó para el retablo mayor del convento de santa Ana de Barcelona, años más tarde. La proximidad entre las vidas de ambas mártires, santa Engracia y santa Eulalia de Mérida, permitió al artista no alejarse en exceso de la composición dedicada a santa Engracia, a la hora de recrear el martirio de la flagelación de la virgen emeritense.

<sup>47</sup> Ver, por ejemplo, GÓMEZ FRECHINA, J., "Francisco de Osona. Jesús entre los doctores", *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia, 2005, fig. p. 141. Más allá del dedo de Dios, el Espíritu Santo también es invocado como dedo de Dios: "Tu, el dedo de la mano de Dios" (*Veni Creator Spiritus*).

## La luz velada del alma y la luz velada de Cristo, en el retablo de santa Eulalia de Barcelona

Hasta el año 1936 se conservaban tres de las tablas que Bermejo había pintado para dicho conjunto pictórico, de las cuales tenemos noticia gráfica gracias a unas fotografías. Estas imágenes nos dan a conocer la presencia de diversos repintes, los cuales no modifican en absoluto la esencia de cómo concibió Bermejo el martirio de santa Eulalia. En esta ocasión los velos de Cristo y del mal, también presentes en la composición, se pueden advertir todavía con mayor claridad.



**Bartolomé Bermejo.**  
**Flagelación y muerte de Santa Eulalia de Mérida.**  
**Iglesia de Santa Ana. Barcelona**  
**(desaparecida en 1936)**

Al observar la imagen destaca la presencia de una obertura, a la izquierda de la tabla, de la que surge la característica luz de Bermejo. Dicho albor ilumina la columna adyacente según la dirección y límites de la ventana, la cual, paradójicamente, aparece totalmente ocupada por el rostro de un personaje con barba. En este sentido, es muy evidente que no es fácil dar explicación a una luz que emana desde un orificio totalmente tapado por un rostro, a no ser que dicha iluminación se aleje de la racionalidad y corresponda a la que procede de la divinidad de Cristo: “alumbra tu rostro y nos salvaremos” (Sal 80, 4), “Haz que se levante para nosotros la luz de tu rostro” (Sal 4, 7). Al otro lado y próximo al fuego del martirio de santa Eulalia, aparece, escondiéndose de la luz divina, la imagen del espectro diabólico. Portador de un ídolo, su sonrisa, como en Bilbao, responde a la satisfacción de presenciar el sufrimiento de la santa virgen.

En lo que respecta al resto de comparecientes, Bermejo constata en diversos rostros la contrariedad que representa la

aparición de la luz sobrenatural. Si atendemos a la figura situada entre el foco lumínico y el gobernador Calpurniano, nos encontramos ante un personaje peculiar, parecido al que vimos en la tabla del Encuentro entre santo Domingo de Silos y el monarca castellano del Museo del Prado. Como si su mano derecha tratara de ocultar algo a su mano izquierda, el testigo del sacrificio gira parcialmente la cabeza hacia el poder y le delata su mirada, propia de un estrabismo divergente. Un ojo lo dirige a la luz y con el otro mira a Calpurniano. El gobernador, que también muestra el mismo problema de

visión, observa con un ojo el martirio y con el otro vigila la aparición de la luz. Como el hisopo del obispo en la Muerte de Santo Domingo, que remite a la puerta celestial, el penacho del personaje que flagela a santa Eulalia nos transporta al ser diabólico y el meñique de Calpurniano da cuenta de la dirección por la que opta la supuesta justicia del gobernador.



**Bartolomé Bermejo.**  
**Flagelación y muerte de**  
**Santa Eulalia de Mérida (detalle).**  
**Iglesia de Santa Ana. Barcelona**  
**(desaparecida en 1936)**

La explicación de la luz viene dada porque en la tabla se representa la flagelación de la santa y, a la vez, el martirio que le condujo a la muerte. Después de múltiples martirios, el poeta Prudencio (*Peristephanon, Hymnus III*) comenta que: “los esbirros se dispusieron a aplicarla el último tormento; mas no se contentaron con propinarla azotes que la desgarraran fieramente la piel, que sería poco, sino que la aplicaron por todas partes, al estómago, a los flancos, hachones encendidos. Pero, así que la perfumada cabellera que se deslizaba ondulante por el cuello y se desparramaba suelta por los hombros para cubrir la pudibunda castidad y la gracia virginal de la mártir tocó el chisporroteo de las teas, la llama crepitante voló sobre su rostro, nutriéndose con la abundante cabellera, y la envolvió por completo. Y la virgen, deseosa de morir, se inclinó hacia la llamarada y la sorbió con su boca, Y, ¡oh maravilla!, he aquí que de su boca salió, rauda, una paloma más blanca que la nieve, que, hendiendo el espacio, tomó el camino de las estrellas: era el alma de Eulalia, blanca y dulce como la leche, ágil e incontaminada. Así lo vieron estupefactos y dieron de ello testimonio el verdugo y el mismo lictor al huir aterrizados y arrepentidos. La Virgen torció delicadamente el cuello a la salida del alma; apagóse el fuego de la hoguera, y, por fin, quedaron en paz los restos exánimes de la mártir.”

La representación del brasero, los garfios, el cambio de tonalidad en la zona del cuello, la parcial ausencia de cabello en esa zona y la postura ladeada de la bienaventurada permiten identificar la composición con la muerte de la santa. En dicha obra, Bermejo



pudo alcanzar una más de sus múltiples genialidades a la hora de representar el alma de santa Eulalia. Después de todo lo que hemos observado en la obra del artista y de su probable ascendencia judía no es atrevido interpretar buena parte de su repertorio iconográfico a través de la Cábala, en la cual se identifica el alma como luz velada.



Ya sea desde esta interpretación o bien desde aquella que relaciona la luz velada con la luz de Cristo o el ángel de la guarda, lo cierto es que si reseguimos el haz lumínico que surge de la ventana y alcanza a la santa, observamos que la luz traspasa el velo del flagelador y es por ello que uno de sus ojos se dirige hacia ese lado. Motivo de la conversión del verdugo, la imagen nos permite dar una interpretación más correcta al testigo, ciertamente inquieto, emplazado a su izquierda. Como ya hemos comentado, es un personaje que se encuentra entre la luz divina y las tinieblas de Calpurniano y lo que hace con sus manos no es otra cosa que encubrir la luz velada de Cristo o la luz velada del alma de santa Eulalia, o a ambas, a los ojos del gobernador. Como ya viene siendo habitual, Bermejo parece dirigir el firme penacho de este sombrero hacia la luz sobrenatural.<sup>48</sup>



**Bartolomé Bermejo.  
Flagelación y muerte de  
Santa Eulalia de Mérida (detalle).  
Iglesia de Santa Ana. Barcelona  
(desaparecida en 1936)**

---

<sup>48</sup> En un sentido negativo, la mirada estrábica de dicho personaje ya la conocemos a través del testigo que con un ojo trata de esconderse y con el otro decide no mirar, presente en la tabla del Encuentro entre Domingo Manso y el monarca castellano, conserva en el Museo del Prado.

Por lo que hemos visto hasta ahora, el artista cordobés concibe la iconografía de sus obras interconectando las escenas de los conjuntos que creó. Así pues, algunos de los aspectos que hemos apreciado en la tabla de la Flagelación y muerte de santa Eulalia, deben tener una correspondencia en la pintura que debió seguir a dicha representación. Afortunadamente, es una de las que se conservaron hasta el año 1936 y en ella se representa el hallazgo del cuerpo de la virgen emeritense. La santa reposa sobre el magnífico mármol descrito por el poeta Prudencio: "El cielo cuidó en seguida de velar por el tierno cuerpo de aquella virgen y rendirle las debidas honras fúnebres, porque al punto cayó una nevada que cubrió el foro, y en él el cuerpecito de Eulalia, que yacía



**Bartolomé Bermejo.**  
Hallazgo del cuerpo de Santa Eulalia de Mérida y posible milagro póstumo. Iglesia de Santa Ana. Barcelona (desaparecida en 1936)

abandonado en la helada intemperie como para protegerlo con una grácil mantilla blanca. Tal es la primorosa descripción que nos dejó Prudencio del martirio de Eulalia de Mérida, en admirable coincidencia con las actas que sobre estas mismas hazañas escribiera un testimonio ocular. ¡Cuán distinto es el sabor y cuán lejos de la realidad histórica están otras "vidas" de la Santa emeritense! Sigilosamente se aprestarían los cristianos de Mérida a rescatar las preciosas reliquias de aquella intrépida niña que con su muerte acababa de dar tan espléndido testimonio de la fe. Embalsamarían delicadamente su cuerpo y le darían sepultura precisamente en aquel mismo lugar donde pasada la tremenda borrasca de la persecución, se levantó una espléndida basilica, cuyo mármol bruñido -según testimonio de Prudencio, que la vio- iluminaba con cegadores resplandores sus atrios, donde los resplandecientes techos brillaban, con áureos artesonados y los pavimentos de mármol jaspeados daban al peregrino la sensación de pasear en un prado en que se entremezclaban y combinaban las rosas con las demás flores." Es un pavimento que Bermejo ya había representado en la Piedad de Peralada, cuando dio forma al río de la Vida que se inicia a los pies de Jesús.

Quizás por la proximidad entre la historia de santa Eulalia de Mérida y la homónima de Barcelona, ciudad donde se encuentra el convento al que fue destinada la obra, Bermejo quiso representar el ecúleo y, de esta manera, seguir algunos relatos cuando dicen que el cuerpo sin vida de la santa fue colgado tres días en dicha cruz.<sup>49</sup> En la imagen, aparecen los dos verdugos que la habían martirizado, los cuales y a causa de su conversión son los que ahora la liberan. De ahí que uno lleve la espada y el otro las cuerdas cortadas que habían retenido el cuerpo inerte de la virgen.

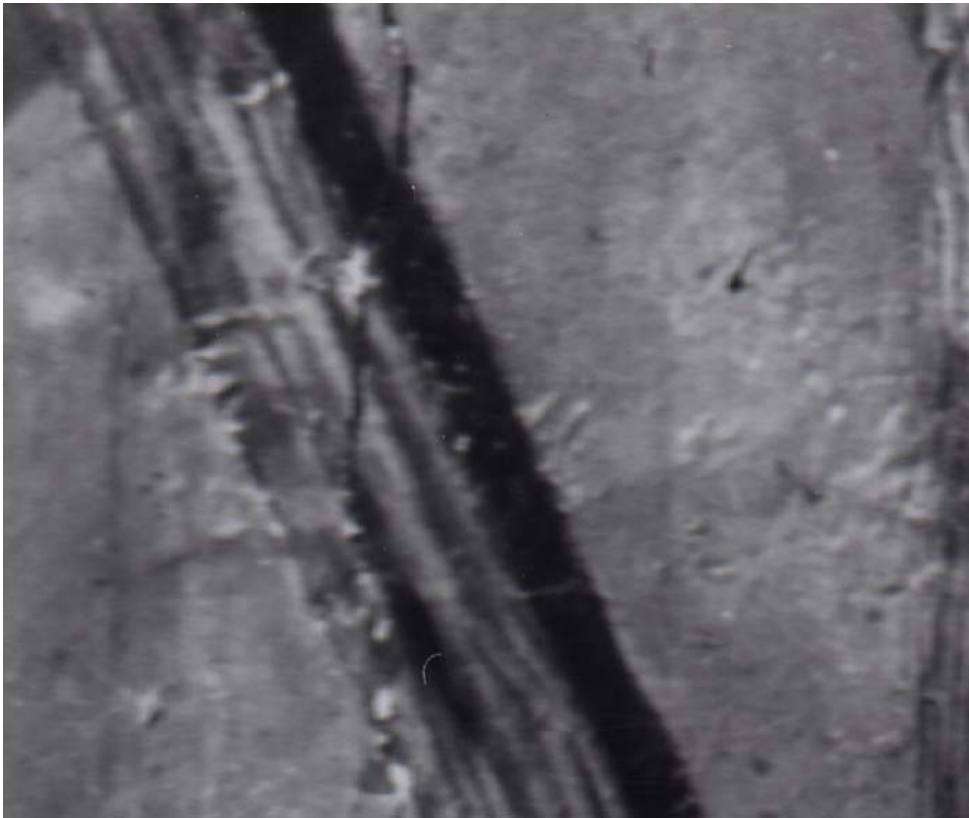
Por otra parte, Bermejo pudo ir más allá y se apartó de la imagen más tradicional del potro de tortura al representarlo con tres brazos, quizás en alusión al comentario que san Gregorio de Tours dedicó a la santa. En este sentido, cabe destacar que los tres maderos del ecúleo podrían mantener una relación con uno de los milagros póstumos atribuidos a santa Eulalia: el de los tres árboles emplazados ante el altar que guardaba sus miembros y que florecían el día de su martirio.<sup>50</sup> Como si los maderos del ecúleo hubiesen sido el origen de dichos tres árboles, situados obviamente al lado del altar, Bermejo no dibujó su final. En esta misma dirección, resulta muy extraño que la mirada del *miles Christi*, como también la de la figura femenina con las manos en oración -situada entre el séquito y los antiguos verdugos-, no se dirijan al cuerpo yacente de santa Eulalia sino a uno de los maderos del ecúleo. Desgraciadamente, las providenciales fotografías de la obra, en blanco y negro, no nos permiten advertir con

---

<sup>49</sup> En este punto, Bermejo se apartó del relato de Prudencio y siguió las actas del Martirio de Santa Eulalia que forman parte de la *España Sagrada* del P. Enrique Flórez en su apéndice 2 del tomo 13, ver la traducción en DOMÍNGUEZ MERINO, M., "Actas del Martirio de Santa Eulalia. Pasión de la santa y beatísima Eulalia, virgen y mártir de Cristo, que sufrió martirio en la ciudad de Mérida, bajo el mandato de Calpurniano, el día cuarto de los idus de diciembre (10 de diciembre)": "Luego, la beata Eulalia, maltratada por tan diversas formas de tormentos, colgada de una cruz, se alegraba sobre todos los demás suplicios, acordándose de que, desde su infancia, se había ido preparando para ellos. Dirigiéndose a los que la escuchaban les decía también: "Os conviene creer en un Dios único y verdadero, Padre celestial; y confirmaba que Jesucristo, su verdadero Hijo todopoderoso, debe ser adorado en unión del Espíritu Santo, bendito por los siglos de los siglos." De este modo la gloriosa y beata Eulalia en su agonía se daba prisa por llegar al Señor cuanto antes. Las llamas que le pusieron a ambos lados tomaron mayor violencia, y sorbía el fuego con la boca abierta. Después de este suceso, el espíritu de la santa mártir voló desde la boca al cielo en forma de una paloma a la vista de todos, para anunciar la llegada de la mártir de Cristo a las regiones celestiales. Oh mártir venerable, que tan gratisimo ejemplo diste a los ciudadanos de haber superado el pasado, fortalecido el presente y aleccionado el futuro. Su cuerpo santo, íntegro e ileso, estuvo colgado de la cruz durante tres días por orden del presidente."

<sup>50</sup> "La gloriosa Eulalia, que padeció martirio en la ciudad de Mérida, ofrece a los pueblos un gran milagro el día de su martirio. Pues hay ante el altar que guarda sus miembros tres árboles, cuyo género desconozco, que a mitad de diciembre, cuando se celebra su martirio, estando desprovistos de todo el ornato de sus hojas, ese día al amanecer echan unas flores olorosas en forma de palomas volando, porque su espíritu penetró los cielos bajo la figura de una paloma y porque su santo cuerpecito ya muerto y desnudo de su ropa fue cubierto por un tierno manto de nieve caída del cielo. Si los árboles hacen este milagro con su habitual libertad, el pueblo sabe si ese año va a ser improductivo o abundante en frutos. Si echan las flores más tarde de lo acostumbrado, sabe la gente que esto ocurre en su daño, y antes que florezcan presenta triste sus quejas ante el sepulcro de la Mártir, para pedirle que se digne concederle la gracia acostumbrada. Y deja de ir cantando, si no ocurren estos milagros. En cambio si la Mártir se ablanda con las lágrimas de la plebe, salen de pronto en los árboles los brotes de las flores, que al respirar su perfume de néctar alejan la tristeza con su presencia y lo confortan con su suavidad. Luego las van cogiendo con prontitud, las entregan en la basilica a un sacerdote y se organiza con júbilo la procesión. También hemos sabido que estas flores ayudan a menudo a los enfermos", DOMÍNGUEZ MERINO, M., "San Gregorio de Tours sobre santa Eulalia (libro I *De gloria martyrum*. cap. XCI)".

absoluta claridad si dicho milagro se preludiaba mediante los propios maderos del potro o si Bermejo representó, al menos en uno de ellos, los brotes de las flores descritos por san Gregorio.



**Bartolomé Bermejo.**

**Hallazgo del cuerpo de Santa Eulalia de Mérida y posible milagro póstumo (detalle).  
Iglesia de Santa Ana. Barcelona (desaparecida en 1936)**

Prudencio comentó la llegada de unos cristianos, pero Bermejo representó la llegada de un *miles Christi* que podría ser el mismo que emite su luz a través de la ventada con barrotes, en la muerte de santa Eulalia. Reconocido por el que antes flagelaba, se dirige a él con el signo de bendición, la misma dirección que tiene el penacho de su sombrero. El poder de la vara que ostenta dicho *miles Christi* –recordemos el programa iconográfico del retablo de santa Engracia de Daroca-, no tiene final apreciable, se dirige al cielo y no presenta mella alguna.

## Bartolomé Bermejo en Zaragoza

La muerte de Juan II en 1479, condujo a Fernando el Católico hacia Zaragoza para ser coronado y en 1481 visitaron la ciudad Fernando e Isabel, en el entorno de las Cortes de Aragón en Calatayud. La primera entrada de la reina a la capital acaeció en fecha 9 de junio de ese mismo año, momento en el que Bermejo ya había contratado, con la colaboración de Martín Bernat, 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 (1479), y en el que hubo un importante incendio en la catedral de San Salvador o la Seo (1481).<sup>51</sup> A resultas de este incidente, y desde primeros de mayo de 1482 hasta mayo del año siguiente, el artista intervino en la restauración de su retablo mayor.

Por estas fechas pensamos que Bartolomé Bermejo debió llevar a cabo la pintura de la tabla de san Damián del Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa.<sup>52</sup> Una de las peculiaridades de esta obra es el enlosado irregular sobre el que se alza la majestuosa imagen del bienaventurado, próximo al



**Bartolomé Bermejo y Martín Bernat  
San Damián. Museo Nacional de Arte Antiga. Lisboa**

<sup>51</sup> LACARRA DUCAY, M.C., "Mare de Déu de la Misericòrdia", *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, op. cit., p. 176-179 y LACARRA DUCAY, M. C., *El Retablo Mayor de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, 2000 [con la colaboración de Rafael Conde y Delgado de Molina y de Javier Delgado Echeverría].

<sup>52</sup> BERG-SOBRÉ, J., *Bartolomé de Cárdenas «El Bermejo». Pintor errante en la Corona de Aragón*, San Francisco/Londres/Bethesda (Maryland), 1997, p. 103, 160, 214-215.

de una de las pinturas que coronaban los laterales del retablo de la Virgen de la Misericordia, la dedicada a los santos Vicente y Lorenzo. De acuerdo con Young y Berg-Sobré, se trata de una obra de colaboración con el pintor Martín Bernat, en la que el artista cordobés intervino tanto en el dibujo de la escena como en la pintura del rostro y manos de san Damián.<sup>53</sup>



Respecto a la estancia de Bermejo en la capital cesaraugustana, ya comentamos en el anterior número de esta revista que la aparición del artista en Barcelona coincide con el inicio de los procesos inquisitoriales contra su esposa, Gracia de Palaciano, y Juan de Loperuelo, en 1486. La posible condición de converso de Bermejo parece que cada vez alcanza mayor credibilidad ante nuestros ojos y respecto a ella no podemos dejar de comentar los graves incidentes acaecidos en Zaragoza, en el año 1485. Ya en 1484 se acordó en las Cortes de Tarazona el modo de establecer el Santo Oficio en Aragón y en fecha 4 de mayo fueron nombrados inquisidores, por Torquemada, el dominico Gaspar Inglar y Pedro de Arbués, canónigo de la catedral de Zaragoza. A poco menos de un año y medio, el 13 de septiembre de 1485, fue asaltado Pedro de Arbués, mientras rezaba en la Seo, y a raíz de las cuchilladas que le propiciaron murió al día siguiente. A causa del asesinato, se generó un gran alboroto y el grito fue: “¡A fuego con los conversos que han muerto al inquisidor!” El desorden condujo al decreto del estado de excepción y Alonso de Aragón, arzobispo de Zaragoza, salió a caballo para evitar “que no llevasen a cuchillo los principales conversos.”<sup>54</sup>

Siguiendo la opinión de otros autores, pensamos que la Epifanía y Santa faz de la capilla Real de Granada corresponde a una etapa anterior a la de los enlaces de la familia real con los Habsburgo. La presencia del escudo de este linaje sobre el personaje que nosotros identificamos de manera negativa no parece ser la solución iconográfica más propicia, una vez llevado a cabo dichos enlaces en los años 1496 y 1497, si tenemos en cuenta que la tabla debió ser encargada por la reina Isabel la Católica. Así pues, interpretamos dicho escudo, como en tantas obras, en alusión a la presencia del poder romano, según indica Mayer, al hecho antinatural, negativo, de que el águila tenga dos cabezas, o simplemente a la Antigua Alianza, como ocurre en la Anunciación de la antigua colección Parcent, pintada por Martín Bernat.<sup>55</sup> En nuestra opinión, la pintura granadina hay que situarla en la producción zaragozana de Bermejo.

### **Entre la Epifanía y la Verónica de Cristo**

En el año 1505, los albaceas de Isabel la Católica realizaron un inventario de la colección privada que se custodiaba en la capilla Real de Granada. Gracias a este documento se tiene noticia de que la tabla con las pinturas de la Epifanía y la Verónica de Cristo se guardaba en dicha compilación de obras de arte.<sup>56</sup> Se sabe que las pinturas

---

<sup>53</sup> Sin más información, en la ponderación del encargo de la obra quizás no se pueda desestimar la remodelación del claustro del Pilar de Zaragoza y la proximidad entre la capilla de la Visitación, presidida por el retablo de la Virgen de la Misericordia y la dedicada a los santos Cosme y Damián. La orientación del bienaventurado en la tabla y el hecho, muy probable, de que formara pareja con su hermano son los motivos por los que creemos que se trata de san Damián.

<sup>54</sup> FATÁS CABEZA, G., “Fernando el Católico y Zaragoza”, *Ferdinandus Rex Hispaniarum. Príncipe del Renacimiento*, Zaragoza, 2006, p. 129-137 (catálogo de exposición).

<sup>55</sup> RIQUER, M. de. *Heràldica catalana*, vols. I y II, Barcelona, 1983, I, p. 234-238.

<sup>56</sup> BERG SOBRI, J., “Epifania i Verònica de Crist”, *La pintura gòtica hispanoflomenca...*, op. cit., p. 196-199 (catálogo de exposición).

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, la Piedad de Perelada y la Piedad Desplà. Tal y como ya se ha comentado, la presencia del emblema del águila bicéfala en la escena de la Epifanía 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.



**Bartolomé Bermejo. Epifanía. Cabildo de la Capilla Real. Granada**

De los tres reyes magos que aparecen en la escena, Gaspar ostenta, colgando del cinturón, los cascabeles que lo identifican como sacerdote.<sup>57</sup> Más allá de la narrativa de la Epifanía, en la composición granadina destaca, como en la mayor parte de las obras que hemos tratado en este estudio, la presencia de dos puertas. En una de ellas aparece una controvertida figura cuyo sombrero nos trae a la memoria el del personaje diabólico presente en la escena de la Flagelación del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Trenzado en paja, el remate vuelve a ser un cono ascendente, cuya punta, que recuerda a un áspid, se inclina hacia la base del sombrero. Montado sobre un caballo blanco y asistido por un paje es la primera figura de un séquito en el que se distinguen nueve caras. Normalmente interpretada dicha comitiva con el acompañamiento de los magos, pensamos que el cortejo se aleja del que seguía a los reyes y remite a la puerta, o ventana, que nos deja percibir el futuro de la vida terrenal de Cristo.<sup>58</sup>

Así pues y siempre según nuestra opinión, la definición que cabe dar al enigmático protagonista está en sintonía con personajes negativos como Herodes y la prefiguración de Judas. Dicha interpretación justificaría la presencia de las armas y trompetas que despliegan diversos miembros de la comitiva y supone el inicio de una narrativa que culmina en la representación de la Verónica de Cristo y en las imágenes de plata dedicadas a su pasión, actualmente desaparecidas.

La solución iconográfica presente en Granada es la misma, y a su vez prefigura, la que se puede advertir en la tabla de la Oración en el Huerto de Jesús, obra vinculada a Bermejo actualmente conservada en una colección privada de Manchester.<sup>59</sup> En esta misma línea que nos lleva a la Pasión de Cristo y dada la importancia que Bermejo otorga a la numerología, hay que tener en cuenta el comentario de san Jerónimo, cuando considera que el número nueve en la Biblia indica sufrimiento y dolor.<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Respecto a los cascabeles que penden de las vestiduras de los sacerdotes y su asociación con las piedras engarzadas en oro trenzado que cuelgan del manto de Aarón, en el retablo del Calvario pintado por Rodrigo de Osona, ver el número 3 de *Retrotabulum*. En relación con la representación de Aarón en uno de los primeros testimonios de la pintura gótica catalana, ver RUIZ I QUESADA, F., "Les pintures murals gòtiques del Palau Pallejà de Barcelona", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 6 (2002), p.131-141. Diversos artistas flamencos, como Robert Campin y Jacques Daret representaron los cascabeles a la hora de vestir al sacerdote. Campin las figuró en las mangas del oficiante que celebró el matrimonio de la Virgen, tabla custodiada en el Museo del Prado de Madrid, y Jacques Daret colgando de las orillas del manto de Simeón, en la Presentación en el templo que se conserva en el Musée du Petit Palais de París.

<sup>58</sup> No obstante, el *Evangelio árabe de la infancia* de Jesús comenta que los reyes fueron acompañados por un séquito de nueve hombres.

<sup>59</sup> Respecto a las tablas de la colección de Manchester, ver LEÓN VILLAVERDE, A., *Bartolomé Bermejo y el Reino de Valencia*, Valencia, 2006, p. 239-248. Una solución parecida se puede apreciar en la Oración en el Huerto que forma parte de una predela del Museo de Bellas Artes de Valencia, ver GÓMEZ FRECHINA, J., "Joan Reixach. Predela con cinco pasajes de la Pasión de Cristo", *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia, 2005, p. 106-107, obra que se sitúa hacia el año 1490.

<sup>60</sup> La interpretación de una parte de la comitiva con la persecución de Herodes se puede reseguir en diversas pinturas y grabados. Según nuestro parecer, la presencia de armas en el séquito contradice la embajada de paz marcada por los tres reyes magos, a pesar de que en algunos apócrifos se comenta que fueron acompañador por sus ejércitos. Una pintura bastante explícita, en este sentido, es la Epifanía de Felipe Pablo de San Leocadio. El recurso del arco triunfal permite al artista aislar el séquito de los reyes magos, sin arma alguna, y el ejército armado y desorientado que se puede advertir a través del arco, en alusión a la búsqueda de Herodes, ver BENITO DOMÉNECH, F., "Felipe Pablo de San Leocadio. Epifanía", *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia, 2005, p. 176-177. También en



Además, cabe destacar la representación de un cardenal en la comitiva, figura que también aparece en el Calvario del retablo mayor de la catedral de Zamora, pintado por Fernando Gallego.<sup>61</sup> En esta ocasión y ya de regreso a Jerusalén, el alto dignatario de la iglesia acompaña al grupo de ejecutores y testigos de la muerte de Cristo. La nariz característica de los hebreos pintada en otro de los personajes del cortejo de Granada, representado de perfil, trae a la memoria la iconografía más difundida del beso de Judas o de Jesús llevando la cruz entre dos sayones.



Taller de Bartolomé Bermejo. Oración en el Huerto (detalle). Colección particular

Las obras atribuidas al Maestro de Artés y al Maestro de Xàtiva -muy probablemente los Cabanes-, resiguieron los pasos de Bermejo o Rodrigo de Osona y aportan una información singular en la captación de las propuestas de ambos creadores. En esta dirección, ya resaltamos los puntos de contacto al tratar la Piedad del Museo de Bellas Artes de Valencia y es muy evidente que el retablo del Calvario de la iglesia de San Nicolás de Valencia fue el modelo de una Crucifixión de la iglesia de San Félix de Xàtiva.

Traemos a colación estas deudas porque la tabla de la Epifanía del retablo de la Virgen que se conserva en el MNAC, como obra del Maestro de Xàtiva, ratifica algunos aspectos iconográficos propuestos en la escena homónima de Granada.<sup>62</sup> Con menor

---

la lejanía se puede advertir la presencia de los hombres de Herodes en la tabla de la Epifanía de Rodrigo de Osona, custodiada en el Museo del Prado.

<sup>61</sup> SILVA MAROTO, P., *Fernando Gallego*, Salamanca, 2004, p. 122, fig. 101.

<sup>62</sup> Según nuestra opinión, en la predela de dicho conjunto se distingue la mano del Maestro de Artés, circunstancia que nos hace pensar que se trata de una obra del taller de los Cabanes. Los puntos de contacto entre la producción osonesca y la de los Cabanes es ciertamente numerosa. Por ejemplo, la presencia de las palomas en la tabla de San Eloy, del retablo mayor de la iglesia de san Félix de Xàtiva pudieran tener el mismo significado iconográfico que ya expusimos, en el mismo número 3 de *Retrotabulum*, al comentar la tabla de san Dionisio pintada por Rodrigo y Francesc de Osona: la tarea de los obispos de ser fecundos a la hora de engendrar y criar hijos espirituales. Mucho se ha insistido a la hora de buscar el modelo flamenco en el cual Rodrigo de

acierto a la hora de resolver la composición, cabe distinguir la presencia del jinete sobre el caballo blanco granadino así como el muro que el artista interpone ante sus ojos, imposibilitándole la visión del Mesías.



Maestro de Xàtiva. Epifanía (detalle). MNAC. Barcelona

Con este mismo propósito, es remarcable que el camino que conduce al establo no tenga continuidad alguna que permita el acceso al pesebre donde se desarrolla la Epifanía, como también lo es que ninguno de los soldados armados que se observan en la ventana, como en Granada, dirija su mirada hacia el interior donde acontece la revelación. Anteriormente hemos interpretado dicho séquito en un sentido amplio que

---

Osona se inspiró cuando pintó el grupo de la Virgen desmayada, asistida por san Juan y una de las Marías cuando, en realidad, dicha composición pudo haberse gestado desde los precedentes valencianos. En este sentido y sin olvidar precedentes como el Calvario de la tabla de san Sebastián pintada por Joan Mates, conservada en el MNAC, y la incidencia en Valencia de Luís Allynbrood, por ejemplo, llamamos la atención hacia el grupo homónimo figurado en obras como el Calvario del díptico de la colección Montortal, ver RUIZ I QUESADA, F., "Maestro Montortal. La Virgen y el Niño con donante y Crucifixión", *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2009, p. 150-153. A pesar del tiempo transcurrido entre el Calvario Montortal y el que pintó Rodrigo de Osona para Joan Albarrací en 1476, alrededor de cuarenta años, pensamos que la sintonía entre ambos grupos es más que evidente como para forzar, al menos en lo relativo a esta parte de la composición, ningún viaje que justifique su génesis.

conduce a la Pasión de Cristo, propuesta que simpatiza con la escena del Beso de Judas, que forma parte del retablo de Guerau de Castellvert de la iglesia parroquial de San Pedro de Xàtiva. Estas coincidencias podrían datar la Epifanía de Isabel la Católica en la época levantina, pero pensamos que responden a un modelo previo de Rodrigo de Osona, que reproduce el mismo concepto. El ejército de Herodes también está presente en la tabla de la Epifanía del Museo del Prado, pintada por este gran maestro de retablos.

Si huimos de la comitiva armada de la tabla de Granada, las únicas salidas que nos ofrece Bermejo son una escalera y una abertura que conduce a una ciudad totalmente nueva. La escalera es de cinco peldaños, número que remite al Pentateuco o a la Antigua Alianza, y aparece interrumpida. Si se quiere alcanzar la otra salida, cuya vía parece indicar la comadrona que asiste a la Virgen y la cabeza del pastor, se tiene que emprender un camino marcado por el pesebre y la eucaristía, a la cual remite la vasija con vino y la panera que aparecen sobre el poyete de la chimenea. En dicho trayecto, la tribuna que antiguamente se sostenía por cinco contrafuertes ahora sólo se mantiene gracias a tres, en alusión a Santa Trinidad de Cristo. Una vez alcanzada la abertura que da acceso a la ciudad nueva, recordemos en este sentido las representaciones de la Natividad de María y de la Presentación en el Templo de Acqui Terme, se puede advertir que dicha puerta no tiene portón que la cierre y que carece de dintel. Este elemento arquitectónico implica la presencia de un guardián, como sucede con la sangre del cordero que se selló en el dintel de las puertas. Dicha sangre fue la que protegió a los primogénitos del ángel de la muerte (Ex 12).

### **Las puertas sin dintel y las tribunas paradisiacas**

Con la muerte de Cristo, se redime el pecado y el antiguo guardián del Edén ya no custodia la puerta del Paraíso, según se puede advertir en la tabla paradisiaca de Cristo Redentor del Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona.

La referencia a la puerta sin dintel, en alusión a la entrada del paraíso, también está presente en la obra de Pilatos lavándose las manos del Museo de Bellas Artes de Valencia, pintada por los Osona. Se trata de una de los detalles más bellos de la obra, si tenemos en cuenta la presencia del ave que descansa sobre el arco interrumpido y el arma del guardián que se aprecia encima del dintel de la puerta terrenal, la cual tiene como compañera la que da acceso a una árida roca y un árbol sin vida.



**Taller de los Osona.  
Cristo ante Pilatos  
lavándose las manos (detalle).  
Museo de Bellas Artes. Valencia**



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

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

**Bartolomé Bermejo. Prisión de Santa Engracia (detalle).**  
Museo de la Colegiata. Daroca

La idea de ciudad nueva, arquitectura nueva o nueva arquitectura, Bermejo la inicia en la tabla del Arresto de Santa Engracia y la perfila, muy poco después en el retablo de Acqui Terme, mediante la tribuna incorporada a la abadía. Si comparamos la escena de la detención de la santa virgen y la arquitectura de la Abadía de Montserrat celestial se puede apreciar que ambas siguen un mismo patrón. En este sentido, hay que tener presente que Bermejo pintó la tabla del Arresto en su totalidad y que después la corrigió con la moldura, dejando visibles solamente dos cruces, posiblemente las que tuvieron el Paraíso como recompensa.<sup>63</sup> A su alrededor, destacan otras nueve cruces creadas mediante dieciocho tablas y, en este ámbito de salvación, conviene recordar que fueron dieciocho los mártires que Daciano mandó sacrificar por acompañar a santa Engracia.

También fruto de la corrección, que tuvo la pintura del Arresto una vez enmarcada, puede ser la prolongación del original sombrero que tapa el quinto puntal de la tarima, quedándose a la vista sólo cuatro, el número de los evangelistas. A su lado aparecen tres ventanas que podrían tener un significado más amplio al de la Santa Trinidad, ya que una de ellas, la primera, aparece medio cerrada. En la misma línea que en Granada, en la que fuimos testigos del futuro, las tres ventanas del

<sup>63</sup> GALILEA ANTÓN, A., «Bartolomé Bermejo y el retablo de Santa Engracia. Estado de la cuestión», *Urtekaria/Anuario 1989*, Bilbao, 1990, p. 13-33 y *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, 1995, fotografía 152, p. 271.

Arresto pueden aludir al pasado que nunca se acaba de cerrar por su diálogo constante con el presente, al tiempo vigente y al futuro inmediato a la nueva construcción.<sup>64</sup> En sentido contrario, si observamos la tabla de la Prisión de santa Engracia de Daroca y queremos acercarnos a la alta tribuna de las tres ventanas, sostenida por tres vigas de madera, es fácil apreciar que las ventanas confrontan un pasado, casi cerrado, el presente y un corto futuro imbricado con la colindante salvación que ofrece la tribuna, dada la muerte inminente de la santa.



**Bartolomé Bermejo.**  
**Epifanía (detalle).**  
**Cabildo de la Capilla Real. Granada**

Una vida marcada por la cruz, en la que los fieros leones presentes en la entrada de la tabla de la prisión, como los de Daniel, aparecen mansos y custodian el trono celestial de la santa. Ya en Acqui Terme y en la abadía que es depositaria del árbol de la Vida, dicha tribuna, también sobrellevada por tres vigas, está formada por un gran cuadrado dividido en dos rectángulos que acogen dos cruces y, sorprendentemente, son doce las ventanas que se abren en este ámbito. Teniendo en cuenta la prefiguración del nuevo Edén en este edificio, cabe recordar que el Paraíso está dividido por el río de la Vida y que a ambos lados está el árbol de la cruz, aquel que da doce frutos. Es un Edén con doce puertas al que se accede por la Cruz, presente en la parte baja del módulo paradisiaco.

A lo largo de este estudio y de los anteriores que dedicamos a Bermejo, hemos destacado diversas peculiaridades iconográficas, algunas de las cuales creemos que están presentes, por ejemplo, en una obra de un seguidor del pintor Rogier van der Weyden, conservada en The Saint Louis Art Museum de San Luís.

---

<sup>64</sup> La atemporalidad en los relatos de la pintura flamenca fue una constante que también puede ser corroborada fácilmente en obras realizadas en Valencia, como el excepcional Tríptico de la Crucifixión, pintado por Lluís Allynbrood. Asimismo, la idea de representar el tiempo que pasa -o el pasado, presente y futuro-, también se puede constatar en realizaciones coetáneas realizadas en Italia, entre las cuales destacamos el San Sebastián del Kunsthistorisches Museum de Viena, pintado por Andrea Mantegna (ca. 1460-1470). En dicha pintura, el artista divide la composición mostrando un pasado ruinoso, el martirio del bienaventurado y el futuro de una construcción coronada por una Victoria. Enmascarado en una nube, en esta obra destaca la representación de un jinete que ha sido interpretado como Saturno, dios grecorromano identificado con el tiempo que pasa y deja todo destrozado detrás de sí.

Citamos esta obra en tanto que refleja un concepto artístico próximo al de la capacidad creadora de Bermejo.<sup>65</sup> Se trata de una tabla en la que el Niño -vestido con la túnica blanca representada en la tabla de la Virgen con el Niño, santa Ana y san Bernardo de los Osona-, reposa en un cojín que, sin los ricos matices moriscos, recuerda el de la Virgen con el Niño de colección particular madrileña, una de las primeras obras pintadas por el artista cordobés.<sup>66</sup>

En la tabla Chesterfield y a manera de puerta del paraíso, el Niño aparece amparado en una ventana que carece de dintel y no tiene en sus manos el hilo que sujeta al ancestral jilguero, como pasa en la composición madrileña, sino la mariposa blanca que ya vimos en la Piedad Desplà de Barcelona. Al fondo destaca una ventana, casi cerrada, y otra abierta que deja advertir un árbol solitario en el *hortus conclusus*, imagen que nos puede transportar al futuro del árbol paradisiaco y a su correspondencia con el árbol de la cruz.



**Virgen con el Niño (Madonna Chesterfield). The Saint Louis Art Museum. San Luis**  
**Bartolomé Bermejo. Virgen con el Niño. Colección particular. Madrid**

<sup>65</sup> En relación con la Madonna Chesterfield, ver WOLF, M., "Rogier van der Weyden (imitateur). Vierge a l'Enfant", *Rogier van der Weyden 1400-1464. Maître de Passions*, Lovaina, 2009, p. 383-385 (catálogo de exposición). La representación de la Virgen y el Niño, sobre el cojín que reposa en la ventana, tuvo una gran aceptación en Flandes.

<sup>66</sup> La tabla de la Virgen con Niño de Madrid ha sido brillantemente estudiada por Jaime Barrachina y Arwed Ulrich Koch, ver 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.

Traemos a colación la tabla mariana como testimonio de una cultura figurativa que abrigó al talento de Bartolomé Bermejo, ya que explicita la correspondencia que existe entre algunas de las propuestas ejecutadas en el ámbito europeo y la producción del artista cordobés. La idea de revelar a la Virgen y el Niño en el *hortus conclusus*, o jardín cerrado, tuvo un alcance importante desde los tiempos del gótico internacional y fue así como la representó el grabador Schongauer al llevar a cabo la Virgen del rosal de la iglesia de los dominicos de Colmar, en 1473.<sup>67</sup>



**Bartolomé Bermejo.**  
**Virgen con el Niño (detalle).**  
**Colección particular. Madrid**

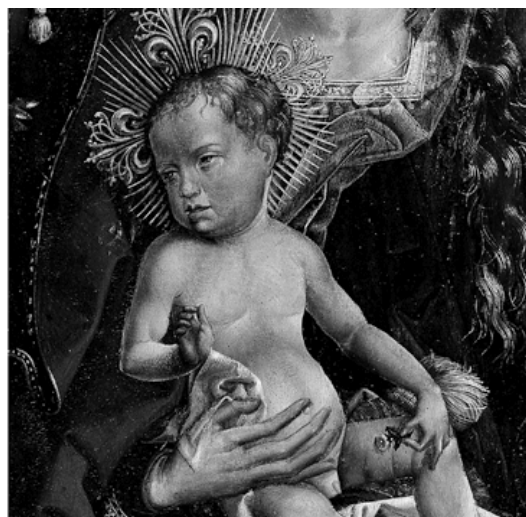
En este contexto, la singularidad de la Virgen con el Niño pintada por Bermejo y conservada en una colección privada madrileña, podría residir en la imagen que nos ofrece el reflejo del espejo que forma parte de dicha obra. En un primer plano y a pesar de las dificultades, en dicha pintura se advierte el dorso del manto de la Virgen y el brancal de la ventana, mientras que en el fondo se distingue una pared que parece almenada y con una única puerta. Esta iconografía permitiría identificar a la Virgen con el Niño custodiada en Madrid con la de Madre e Hijo en el *hortus conclusus* y, quizás por ello, nuestro pintor de virtudes figuró un acantilado en la ventana adyacente, en sustitución del citado muro.

Tanto la tabla de la Virgen Chesterfield como un dibujo de la Virgen con el Niño, realizado por un imitador de Rogier van der Weyden y conservado en el Museum Boijmans van Beuningen de Róterdam, reproducen la última producción de Weyden.<sup>68</sup> En relación con el dibujo de Róterdam, se puede apreciar que no es indiferente a algunas de las obras

pintadas por Bermejo, como la tabla de colección particular madrileña o, inclusive, la Virgen de Montserrat de Acqui Terme. Algunos rasgos fisionómicos de la Virgen, su larga cabellera y, principalmente, la figura del Niño, son aspectos que, reelaborados por el talento de Bermejo, acercan la producción del maestro cordobés a las imágenes del que fue discípulo de Robert Campin y pintor de Bruselas.

<sup>67</sup> Ver nota anterior. En diversas ocasiones, la Virgen con el Niño en el jardín cerrado se correlacionó con la escena del Calvario, según se puede corroborar en obras como el díptico de la colección Montortal, quizás procedente del monasterio cisterciense de Benifasá, el díptico Carrand del Museo del Bargello de Florencia, conjunto relacionado por diversos estudiosos con la pintura valenciana, o el díptico de la Virgen y el Niño en el *hortus conclusus* y Cristo en la cruz como redentor del Mundo custodiado en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, obra de un pintor germánico, ver RUIZ I QUESADA, F., "Maestro Montortal. La Virgen y el Niño con donante y Crucifixión", *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2009, p. 150-153.

<sup>68</sup> DE VOS, D., *Rogier van der Weyden*, 1999, p. 394-395 y BUCK, S., "Rogier van der Weyden (imitateur des Pays-Bas du Sud). Vierge a l'enfant", *Rogier van der Weyden 1400-1464. Maître de Passions*, Lovaina, 2009, p. 394-396 (catálogo de exposición).



Alberto D.



**Virgen con el Niño (detalle). Museum Boijmans van Beuningen. Róterdam**

**Bartolomé Bermejo. Virgen con el Niño (detalle foto girada). Colección particular. Madrid**

**Virgen con el Niño (detalle). Museum Boijmans van Beuningen. Róterdam**

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

En ningún caso establecemos una relación directa de Bermejo con Weyden sino la definición de algunos aspectos de su estilo a partir de modelos ya reinterpretados, como asimismo ocurrió, por ejemplo, en la trayectoria artística del pintor Hans Memling.

A pesar de las constantes dudas que envuelven los inicios pictóricos de Bermejo, es muy claro que el maestro cordobés conocía la pintura que se gestó en la ciudad de Brujas de la mano de artistas como Philippe de Mazerolles, Petrus Christus o Hans Memling, sin dejar de lado la tremenda huella que en dicha urbe dejó el maestro Jan van Eyck ni los contactos artísticos entre Christus y Dirk Bouts. No obstante y a pesar de ello, el problema surge a la hora de razonar esta incidencia, incuestionable para la mayoría de estudiosos, desde una vía que podría tener como vehículo la pintura de los Allynbrood-Luís y su hijo Jorge, originarios de la ciudad de Brujas-, desde la estancia de Bermejo en dicha ciudad, o bien a raíz de ambas.



Respecto a Luís Allynbrood, sabemos que se estableció en Valencia a partir del año 1439, ciudad donde falleció entre 1460, cuando redactó testamento, y 1463.<sup>69</sup> A dicho artista ha sido atribuido el tríptico de la Crucifixión del Museo del Prado, la tabla del Calvario de la colección Rodríguez Bauzá y el dibujo de los desaparecidos frontales, dedicados a la Pasión y Resurrección de Cristo, de la catedral de Valencia.<sup>70</sup> En cuanto a su hijo Jorge, en realidad Joris Allynbrood o Hallynbrood, tenemos noticia que era menor de edad cuando Luís dejó Brujas y que permaneció en dicha ciudad bajo la tutela de diversas personas. En el año 1459 fue declarado mayor de edad y un año después aparece en la corporación *des imagiers et des selliers* en el ejercicio 1460-1461. La muerte del padre debió propiciar su traslado a Valencia, donde consta en diciembre de 1463 y permanece hasta cerca de 1481, fecha esta última en la que ya había fallecido.

Atribuida por Post a Lluís Dalmau, otra obra próxima a los Allynbrood es la tabla del Descendimiento de Cristo de la antigua colección Muntadas, actualmente conservada en el MNAC. Más recientemente y teniendo en cuenta una nota manuscrita de Charles Sterling, conservada en el Musée du Louvre, en la que este investigador atribuyó el Descendimiento a Luís Allynbrood, Mauro Natale y Frédéric Elsig la han relacionado con el ámbito valenciano-apolitano.<sup>71</sup> Según estos estudiosos, la tabla recuerda particularmente el arte de Jan van Eyck y de su taller en el inicio de los años treinta a la vez que también observan puntos de contacto con fórmulas propuestas por la generación de Rogier van der Weyden y de fray Angélico, que tienen un paralelo interesante en la producción de Colantonio o en la de Jean Fouquet. Contrarios a la asociación de la tabla del descendimiento con la Crucifixión que actualmente se conserva en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, ambos autores la atribuyen a un pintor flamenco activo en Valencia en la década de 1450. Según nuestro parecer y siguiendo la opinión de Sterling, dicho artista bien pudo ser Luís Allynbrood, o su hijo, si atendemos a la proximidad evidente que se puede apreciar al comparar la composición del MNAC con la escena homónima que formaba parte del desaparecido frontal de la Pasión de la catedral de Valencia. Por otra parte y en sintonía con la incidencia de Jean Fouquet en el arte valenciano, cabe subrayar la iluminación de la Piedad que forma parte de las *Horas d'Étienne Chevalier*, llevadas a cabo hacia 1452-1460. Dicha iluminación, que muestra puntos de contacto con la Crucifixión del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, ya destacados por Natale y Elsig, tampoco es indiferente a la tabla Muntadas al comparar la figura sentada de una de las Marías en ambas composiciones.<sup>72</sup>

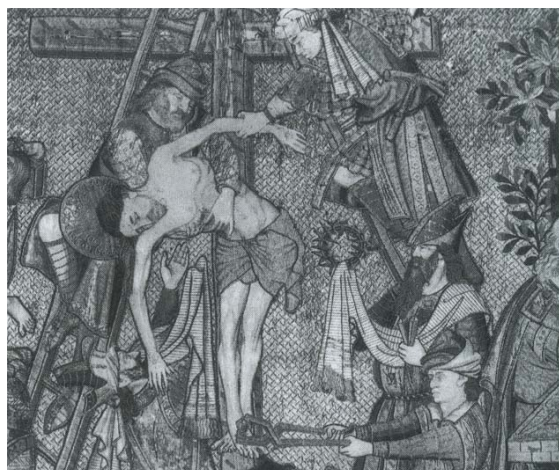
---

<sup>69</sup> Luís Allynbrood aparece como *vinder* en la corporación *des imagiers et des selliers* de Brujas en los ejercicios de 1432-1433 y 1436-1437. Dicho cargo aparecía después del de decano, atendiendo ambos la dirección de la corporación, ver GÓMEZ FRECHINA, J., "Algunas pautas flamencas en la pintura valenciana del siglo XV", *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, p. 63-103, concretamente p. 101-103.

<sup>70</sup> En relación con el retablo de la Crucifixión de Luís Allynbrood, ver BERMEJO, E., *La pintura de los primitivos flamencos en España*, 2 vol, Madrid, 1980, p. 75-78, SILVA MAROTO, P. "Tríptico de la Crucifixión", *La pintura gótica hispanoflamenca...*, *op. cit.*, p. 200-203 (catálogo de exposición). En lo relativo a los frontales de la catedral valenciana, ver GÓMEZ FRECHINA, J., *cit. supra*.

<sup>71</sup> NATALE, M.-ELSIG, F., "Pintor activo en Valencia (c. 1450-1460). Descendimiento", *El Renacimiento Mediterráneo...*, *op. cit.*, p. 291-293 (catálogo de exposición). Ximo Company también es partidario de atribuir la tabla del MNAC a Allynbrood, ver «El flamenquisme al País Valencià i Lluís Dalmau», *L'Art gòtic a Catalunya. Darreres manifestacions. Pintura III*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2006, p. 71 y 72.

<sup>72</sup> NATALE, M.-ELSIG, F., "Pintor valenciano. Crucifixión (c. 1450-1460)", *El Renacimiento Mediterráneo...*, *op. cit.*, p. 294-297 (catálogo de exposición).



**Lluís Allynbrood. Frontal de la Pasión (detalle). Catedral de Valencia (desaparecido)**

**Lluís Allynbrood (?). Descendimiento. MNAC. Barcelona**

En Madrid se conserva una pequeña pintura, en la que se representa a san Dimas, que muestra importantes vínculos con la tabla del Descendimiento Muntadas. Hace unos años y a instancias de José Antonio de Urbina pudimos juntarlas en Barcelona, donde se puso de manifiesto la importante afinidad estilística que hay entre la tabla madrileña y la de la colección Muntadas, hasta el punto que, además, ambas presentan en su parte posterior la misma decoración marmorizada y la tabla de san Dimas procede de Valencia.<sup>73</sup> Estas concomitancias y sus medidas podrían avalar la adscripción de las dos pinturas a un mismo conjunto con formato de tríptico, según un modelo próximo al del Descendimiento de la Walker Art Gallery de Liverpool.



**Lluís Allynbrood (?). San Dimas. Colección particular. Madrid**

**Lluís Allynbrood (?). Descendimiento. MNAC. Barcelona**

<sup>73</sup> Este vínculo se manifiesta parcialmente enmascarado a causa de los repintes que afectan a la pintura del MNAC, ver 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.), Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), Excma. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2007, p. 243-297.

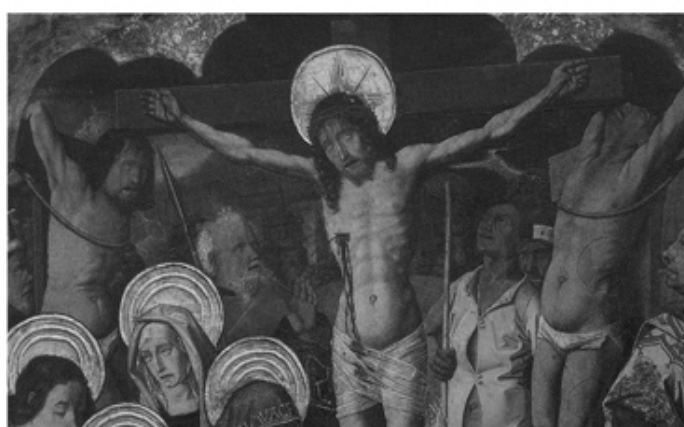
En el pasado número de *Retrotabulum* ya pudimos advertir diversos aspectos que relacionan la pintura de Bermejo y Rodrigo de Osona con la que desarrolló Luís Allynbrood en Valencia. Dicho artista pudo avalar la formación de Bermejo tanto en la técnica como también en el conocimiento formal e iconográfico de las obras brujenses. A pesar de la residencia valenciana de Luís a partir del año 1439 el vínculo con la ciudad de Brujas debió ser intenso si tenemos en cuenta que en dicha ciudad residía y se estaba formando su hijo Jorge. Así pues, es probable que Allynbrood visitara la Venecia del norte en más de una ocasión y mantuviese contactos con los principales artistas que allí trabajaban, sin dejar de tener en cuenta la residencia de Jorge en Valencia a partir de 1460-1463 y que la primera obra documentada de Bermejo corresponde al año 1468. Hoy por hoy, las pocas obras conservadas de Luís y el pleno desconocimiento de la personalidad artística de Jorge son dos de los grandes problemas que surgen en la comprensión del maravilloso paradigma medieval valenciano, de raíz flamenca. Obras como el Descendimiento Muntadas, la tabla de san Dimas o el Calvario del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, de clara ascendencia flamenca e influenciadas por las propuestas desarrolladas por Fouquet en la década de los años cincuenta, quizás algún día ocupen un lugar en la producción de estos maestros flamencos o de su taller.

En lo que respecta a Bermejo y más allá de los importantes puntos de contacto entre el planteamiento escénico de la tabla de la Virgen de Montserrat y la Crucifixión Rodríguez Bauzá, también destacaremos otras concomitancias, como por ejemplo la proximidad entre la imagen de Cristo en el Descenso a los Limbos del frontal de la Resurrección de Valencia y la del MNAC de Barcelona.



**Luís Allynbrood. Frontal de la Resurrección (detalle). Catedral de Valencia (desaparecido)**  
**Bartolomé Bermejo. Descenso a los Limbos (detalle foto girada). MNAC. Barcelona**

Por otra parte y teniendo en cuenta la gran influencia que supuso la manera de crear de Bermejo sobre el pintor Martín Bernat, también subrayamos la proximidad a la hora de ponderar imágenes como la de san Dimas y el mal ladrón de la Crucifixión Rodríguez Bauza, el Calvario del retablo de santa Engracia y, entre otras obras, un Calvario de Martín Bernat conservado en el Museo del Prado de Madrid.



**Luis Allynbrood. Crucifixión (detalle). Antigua colección Rodríguez Bauzá**  
**Bartolomé Bermejo. Crucifixión (detalle). Museo de la Colegiata. Daroca**  
**Martín Bernat. Crucifixión (detalle). Museo del Prado. Madrid**

Más allá de los Allynbrood y siguiendo con el panorama artístico de la ciudad de Brujas, se tiene constancia que Petrus Christus llegó a la ciudad flamenca en el año 1444 donde, tras una supuesta estancia en Italia, vuelve a aparecer documentado a partir del año 1462. En ese momento y de permanecer todavía en Brujas, es muy probable que Jorge Allynbrood hubiese podido intervenir en los importantes trabajos llevados a cabo bajo la dirección de Christus, ya que aglutinaron a más de 150 artistas, relativos a la entrada en Brujas de Felipe el Bueno y su hermana Inés, mujer de Carlos, duque de Borbón.

El vínculo entre la pintura de Bermejo y la de Christus es destacable. Más allá de los peculiares nimbos y la reiterada presencia de los líquenes sobre las piedras, por ejemplo en la tabla de San Antonio y un donante del Statens Museum for Kunst de Copenhague, cabe subrayar aspectos coincidentes entre la Dormición de Berlín y la del Timken Art Gallery de San Diego -por ejemplo, el ángel que libra el cingulo de la Virgen a santo Tomás y la presencia del apóstol dormido-; y entre la Piedad de Perelada y la Trinidad de un libro de horas conservado en la Bibliothèque royale Albert Ier de Bruselas (MS IV95).<sup>74</sup> No obstante y en relación a esta última obra, ejecutada hacia 1470-1475, el referente también se puede encontrar en diversas iluminaciones de la escuela brujense elaboradas hacia 1450.<sup>75</sup> Otro aspecto remarcable que vincula la producción de Bermejo respecto a la elaborada por Petrus Christus es el de la inclusión de leyendas en sus obras.<sup>76</sup> En lo relativo al artista flamenco, destaca la que forma parte de la Anunciación del Metropolitan Museum of Art de Nueva York (c. 1450), la cual, como también pasa en las diseñadas por Bermejo, presenta dificultades a la hora de leerla.<sup>77</sup> Consensuado su significado por los estudiosos, constata la plegaria: "REGINA C(o)ELI L(a)ET(are)", mientras que la salutación de Gabriel "Ave María" está presente mediante las letras A y M situadas a ambos extremos del pavimento sobre el que aparece la Virgen.<sup>78</sup>



**Petrus Christus. Anunciación (detalle). Metropolitan Museum of Art. Nova York**

<sup>74</sup> La tabla de san Agustín de Chicago, pintada por Bermejo, mantiene relación con la de san Jerónimo en su gabinete de estudio del Institute of Arts de Detroit, del taller de Jan van Eyck y en algún momento relacionada con Christus, vínculo en el que interviene la desaparecida iluminación de Santo Tomás de Aquino en las *Heures de Turin*.

<sup>75</sup> AINSWORTH, M. W. & MARTENS, M.P.J, *Petrus Christus*, Nueva York, 1994, p. 176-180.

<sup>76</sup> BARRACHINA NAVARRO, J., "Bartolomé Bermejo. Crist de Pietat", *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, op. cit., p. 142-147.

<sup>77</sup> Ver *Retrotabulum* núm. 1

<sup>78</sup> Ver AINSWORTH, M. W. & MARTENS, M.P.J, *Petrus Christus*, Nueva York, 1994, p. 125.

En esta misma dirección y también en lo que respecta a la obra más inicial de Christus hay que destacar puntos de contacto remarcables que asimismo alcanzan a la pintura de Rodrigo de Osona. Nos referimos a la significativa irradiación que parece tener la Virgen de la Piedad del Musée du Louvre de París, obra pintada por Christus hacia 1445-1450, en la tabla homónima de Osona que se conserva en el Philadelphia Museum of Art y, asimismo, en la Piedad Desplà del Museu de la catedral de Barcelona.<sup>79</sup>



**Rodrigo de Osona. Piedad (detalle). Philadelphia Museum of Art. Filadelfia**  
**Petrus Christus. Piedad (detalle). Metropolitan Museum of Art. Nueva York**  
**Bartolomé Bermejo. Piedad (detalle). Museu de la catedral. Barcelona**

La primera etapa creativa de Petrus Christus nos conduce al pincel de otro de los grandes artistas flamencos: Dirk Bouts. El encuentro entre los dos creadores, ya fuera en Haarlem o en la ciudad de Brujas, ha sido destacado por muchos especialistas atendiendo al influjo que emanan las obras de ambos.<sup>80</sup> Respecto a Bermejo y también a la pintura de los Osona, cabe destacar el tríptico de la Adoración de los magos, "La Perla de Bravante", conservado en la Alte Pinakothek de Munich (ca. 1465). La tabla dedicada a san Juan Bautista de este conjunto incluye la representación del manantial que aparece en la composición homónima del Museo de Bellas Artes de Sevilla, pintada por Bermejo. Respecto a los Osona, la representación de la roca con el árbol muerto, sobre el que revolotean cuervos, y la fuente paradisíaca creemos que tienen el mismo significado, -el del pasado y el futuro que conduce al Paraíso o el de las tinieblas en contraste con la luz-, que la imagen de las dos puertas representadas en la tabla de Cristo ante Pilatos lavándose las manos, del Museo de Bellas Artes de Valencia, atribuida a Francesc de Osona.

A estas concomitancias cabe añadir otras tantas propuestas por Berg-Sobré, Elisa Bermejo, León Villaverde, entre otros muchos especialistas, pero nuestro propósito en este estudio ha sido únicamente desarrollar un primer apunte que ampliaremos en otro número de *Retrotabulum*. Por ello y de manera expresa no hemos entrado en la valoración de los orígenes iconográficos de la majestuosa figura de San Miguel de Tous. No obstante y según lo ya destacado, la mayoría de las fuentes artísticas mencionadas

<sup>79</sup> La relación entre la escena de la Piedad de Filadelfia y la de la Ciudad Condal ya fue destacada en GÓMEZ FRECHINA, J., "Algunas pautas flamencas en la pintura valenciana del siglo XV", *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, p. 88 y 89.

<sup>80</sup> SMEYERS, M., *Dirk Bouts. Peintre du silence*, Tournai, 1998, p. 34-35.

corresponden a fechas próximas a 1450 y, en consecuencia, están muy distanciadas de la primera aparición documental de Bermejo en el año 1468. Los nimbos de Bermejo ya emergen en la Verónica del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, pintada por Christus hacia 1445, y el resto de influencias citadas no implican, por sí mismas, un conocimiento directo, el cual pudo darse a través de la figura del artista brujense Luí Allynbrood y su hijo Jorge, sin dejar de tener en cuenta los intercambios, más tardanos, que pudieron darse con Schongauer.

Fue en Aragón donde a Bartolomé de Cárdenas se le impuso el sobrenombre del Bermejo. La manera de concebir sus obras le alejó de cualquier pintor coetáneo de la Corona de Aragón, circunstancia que, una vez observada la dimensión de su trabajo, nos hace tener serias dudas de si dicho sobrenombre se originó por su aspecto pelirrojo, “plus vermejo que vino de parrales”, o por la sorprendente bermejía de su agudeza. Las soluciones compositivas de sus obras, enriquecidas por su maestría con el pincel, fueron totalmente sorprendentes en la época que le tocó vivir. Un periodo extremadamente difícil durante el cual y tal vez por su origen judío, tuvo que convivir con las actitudes humanas más crueles, aquellas que supo dibujar de manera tan magistral en la tabla del Museo del Prado.