

Bartolomé Bermejo: comentario a la exposición

Joan Molinas Figueras (ed.), *Bartolomé Bermejo*, (Madrid: Museo Nacional del Prado; Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2018-2019) (ISBN: 978-84-8480-508-3).

Bartolomé Bermejo, antes nómada y ahora rebelde. Quizás porque destaca por su trasiego constante y porque todavía presenta dificultades a la hora de "enmarcarlo", escapándose de clasificaciones acostumbradas. Corrió desde su Córdoba natal por distintas poblaciones llevado por los encargos que le ofrecieron clientes muy específicos, grandes mercaderes, como Antoni Joan y Francesco della Chiesa en Valencia, Juan de Loperuelo en Daroca, Juan de Lobera en Zaragoza, y dignatarios y capítulos eclesiásticos. Y, por lo que conocemos hasta el presente, la trayectoria profesional de Bermejo comenzó por Valencia, como no podía ser de otro modo en la década de 1460, dentro de los reinos y poblaciones peninsulares. El caldo de cultivo de la pintura o de las pinturas nuevas se había empezado a gestar en Valencia desde la década de 1440, y aunque la muerte de Jacomart en 1461 supuso un duro golpe, las enseñanzas de la pintura flamenca ya se habían convertido en tradición en este momento. Aun así, la pintura de Bermejo no desciende directa ni exclusivamente de la línea de Van Eyck, por lo que cabe suponer un aprendizaje, impregnado de lenguaje flamenco renovado y transformado, a finales de la década de 1450 y principios de 1460, antes de su actuación en el retablo de san Miguel para la iglesia de Tous, en el que se declara un maestro plenamente formado. Rastrear los posibles orígenes y paralelismos flamencos de la pintura de Bermejo todavía resulta un campo que se revela no del todo definido a los estudiosos (en este sentido el trabajo de Carl Brandon Strehlike en el catálogo supone un avance), pero su flamenquismo de primera mano delata un conocimiento directo de la generación de pintores activos a mediados del siglo XV, especialmente de Brujas. Y lo que maravilla de él es la transformación personal del lenguaje flamenco, para el que no caben calificativos locales. Quizás en este punto se encuentre el sesgo de la pintura de Bermejo, quien recreándose en sus modelos crea nuevas fórmulas, refinadas, expresivas, descriptivas, humanizadas, realistas, ejecutadas con una técnica preciosista, difíciles de continuar e imitar por cuantos colaboraron con él y siguieron su estela. Cabe preguntarse cuál habría sido la trascendencia de la pintura de Bermejo si hubiera ejercido su actividad en Flandes con un entorno acorde y propicio para su obra.

Tomando como punto de inicio de la exposición la tabla de san Miguel de Tous, documentada en 1468, y, a partir de Valencia, donde debía residir desde 1465 aproximadamente, y donde su influencia se dejó notar en la década de 1470, el

recorrido de la misma tiene la primera parada en Daroca, desde 1474, con las tablas del retablo de santo Domingo de Silos y el retablo de santa Engracia, y donde comienza la colaboración con pintores aragoneses como Martín Bernat; la siguiente parada es en Zaragoza, desde 1477, con actividad documentada y obras conservadas, como el retablo de la Virgen de la Misericordia, y donde los colaboradores de Bermejo crean escuela con diferentes talleres individualizados e interconectados (para esta etapa aragonesa el artículo de Javier Ibáñez en el catálogo resulta preciso y fundamental, avanzando con respecto a alguna hipótesis anterior); y la última parada conocida del pintor es en Barcelona, a partir de 1486, con la tabla de la Piedad del arcediano Desplà, de 1490, y el proyecto de la vidriera con la representación del "Noli me tangere" para la capilla bautismal de la catedral de Barcelona del año 1495.

La exposición sobre la trama y la urdimbre de la obra documentada, con alguna variante en su planteamiento, sigue la propuesta innovadora de la figura de Bermejo gestada a finales de 1960, desarrollada en la década de 1970 y enriquecida hasta 2003 (cuando tuvo lugar la exposición de "La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época"), propuesta que en la actualidad habría merecido nuevas consideraciones para algunas obras probablemente descontextualizadas dentro del itinerario de la muestra, y para los *interim* entre las paradas documentadas: el regreso o los regresos de Bermejo a Valencia y a Daroca en función de los encargos no terminados o de nuevos contratos; y la generación de seguidores distintos de Martín Bernat y otros pintores aragoneses.

Son precisamente estos *interim* los que abren la puerta al replanteamiento de la cronología de algunas pinturas de Bermejo, con la intención de formular una visión secuencial de la obra del pintor, complementaria de la que ofrecen las obras documentadas y basada en las propias pinturas, que son el documento de estudio por excelencia. Partiendo de la tabla de *San Miguel* de Tous (1468), la proximidad de la *Virgen de la Leche* del Museo de Bellas Artes de Valencia (ca. 1465-1470) y del *San Juan Bautista* del Museo de Bellas Artes de Sevilla (ca. 1470) distan de la primera, desarrollando una técnica más densa y enérgica en el dibujo y en el color, en la imitación de los tejidos y del paisaje, presentes, en parte, en el *Retablo de santa Engracia* y en obras posteriores, apartándose de la tabla de Tous y de la *Dormición* y la *Asunción de la Virgen* de los Staatliche Museen de Berlín (ca. 1468-1472), que encajan perfectamente en este primer momento valenciano de Bermejo.

Por la relación con las tablas de Tous y de Berlín, y sin solución de continuidad, las cuatro escenas de *Cristo Redentor* del MNAC (Museu Nacional d'Art de Catalunya) y del IAAH (Institut Amatller d'Art Hispànic) (ca. 1470-1480) establecen el puente entre Valencia y Daroca, junto con el *Retablo de santa Engracia* (1472- ca.1477) y el de *Santo Domingo de Silos* (1474-ca.1479), en los que se percibe un gran refinamiento, especialmente en las cuatro escenas y en la predela del de santa Engracia, en la línea de las obras anteriores y, a la vez, la presencia de colaboradores con distintas calidades, más cercanos a Bermejo en el de santa Engracia que en el de santo Domingo, cuyas vicisitudes pudieron condicionar los resultados incompletos que hoy se contemplan en la escena del rey

Fernando I de Castilla acogiendo a santo Domingo de Silos. Aislado el empaque del sitial de oro bruñido la figura de santo Domingo enlaza con la tabla del *Cristo de la Piedad* (ca. 1465-1475) del Museu del Castell de Peralada, y, de la misma manera, las Virtudes que acompañan al santo enlazan con las figuras del cuerpo del retablo de santa Engracia, cuyo Calvario anuncia (entre las obras conocidas) planteamientos que aparecen posteriormente en la *Piedad del arcediano Desplà*. Llegados a este punto cabría pensar si no sería a mediados de la década de 1470 cuando la pintura de Bermejo pudo influir (¿por primera vez?) en la obra de Rodrigo de Osona (padre), en el *Calvario* de la iglesia de san Nicolás de Valencia (1476), y cuando desde Daroca o Valencia pudo surgir un seguidor de la obra de Bermejo, autor de la tabla de la *Adoración de los pastores* (ca. 1500?) de la colección Laia-Bosch, a la que se pueden sumar otras dos pinturas del mismo signo, no mencionadas en la exposición, que representan la *Oración en el Huerto* y el *Camino del Calvario*. Estas tres obras suponen otra secuencia bermejiana, próxima a los modelos del maestro pero distante en su ejecución y distinta de la que manifiesta Martín Bernat en las escenas laterales del retablo de santo Domingo de Silos, a partir del cual comienza la colaboración entre Bermejo y Bernat, convirtiéndose éste en adaptador icónico de algunos modelos del maestro, y que pervive durante la etapa zaragozana de Bermejo, por lo menos hasta 1483, según se desprende del *Retablo de la Virgen de la Misericordia*, procedente de la capilla de la familia Lobera en la iglesia del Pilar de Zaragoza (1479-1484), conservado entre el Grand Rapids Michigan Museum y las colecciones Laia-Bosch y Casacuberta Marsans. Producto de la colaboración entre ambos son la tabla de *San Damián* del Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa (ca. 1477-1483), y la del *Descendimiento* del Museo de Zaragoza, para la que se propone la misma cronología.

La desaparición de Bermejo de Zaragoza con posterioridad al 10 de mayo de 1483, y su presencia en Barcelona el 7 de octubre de 1486 con motivo de su participación fallida en el "concurso" para la pintura de las puertas del órgano de Santa Maria del Mar, a la vez que el protagonismo del pintor en el tríptico de Francesco della Chiesa para su capilla (ahora en la sacristía) en la catedral de Acqui Terme en el Piemonte (ca.1483-1489), contando con la colaboración de los Osona, parecen poder explicar una nueva estancia del pintor en Valencia. En la tabla central del tríptico, con la representación de la Virgen de Montserrat y del propio della Chiesa, reaparecen con toda su potencia el refinamiento sensual, táctil, el lenguaje depuradísimo y la técnica preciosista de ejecución que había manifestado en el *San Miguel* de Tous, atenuados en Daroca y más aún en Zaragoza: terciopelos de seda, carnaciones, paisajes descritos en la cercanía y para otear a lo lejos, donde el barco anclado en el mar en reposo figura el peligro superado con la ayuda de la Virgen, a quien della Chiesa dedica su precioso exvoto. Tal grado de perfección eclipsa la meritoria participación de los Osona en las puertas del tríptico. A título de hipótesis, observando la evolución de la pintura de Bermejo entre la tabla de Tous y la *Piedad Desplà*, con el *Retablo de santa Engracia* en medio, cabría pensar si el tríptico de della Chiesa no fue en principio una obra que debía

completar el propio pintor en la década de 1470, pero que por causas desconocidas dejó sin acabar y, más tarde, completó el taller de los Osona.

Cuando el 23 de abril de 1490 Bermejo, residente en Barcelona, "firma" la *Piedad Desplà*, deja constancia de una de sus obras maestras. Por exigencias del tema representado su pintura cambia en parte de registro (o no se conservan obras de este signo de épocas anteriores) y se vuelve más densa, compacta, maciza, más dramática. Como si el peso del drama sagrado condicionara la naturaleza detenida en un instante, combinando la declamación abatida de los personajes sagrados con la meditación erudita de san Jerónimo y con la contemplación absorta de Desplà, mientras la naturaleza asiste, inmóvil, al cuadro litúrgico. Quizás ya había iniciado este lenguaje dramático en el retablo de Nuestra Señora de la Piedad de Daroca que no ha llegado hasta nuestros días. Como fuere, el modelo de la *Piedad Desplà* cuajó en la pintura aragonesa de la última década del siglo XV. Después de esta obra nada más ha pervivido de Bermejo, documentado en Barcelona hasta el día 11 de mayo de 1501.

Con un criterio complementario y de contraste se presentan otras dos "Piedades": la pintura de Fernando Gallego del Museo del Prado y el relieve de madera de Michael Lochner, procedente de la puerta de la Piedad de la catedral de Barcelona, conservado en la misma catedral. En este punto, de acuerdo con los orígenes flamencos de la pintura de Bermejo, habría resultado interesante la presencia de algunas obras de Aragón y de Flandes (también grabado) con idéntico tema y de lenguaje similar para poder ver los grados de imitación del modelo y la capacidad transformadora del pintor.

En el apéndice documental del catálogo quizás se "coló" una transcripción no demasiado acertada de época del retablo de Tous.

Antoni José i Pitarch
Catedrático de Historia del Arte
Universitat de Barcelona
Mayo, 2019