

“LAS TABLAS DE GUATEMALA, DE BARTOLOMÉ DE CÁRDENAS, EL BERMEJO”

ANTONIO LEÓN VILLAVERDE

(Discurso de ingreso como Académico Correspondiente en Córdoba)

Comparezco ante ustedes para exponerles parte de un trabajo que inicié hace más de una década, publicado aproximadamente en un treinta por ciento, que versa sobre un pintor andaluz universal, aunque también un gran desconocido, llamado Bartolomé de Cárdenas, El Bermejo, que nos dejó, entre otras muchas magníficas obras, cuatro que están muy relacionadas con nuestro país hermano, Guatemala, cuyo análisis será el núcleo central de este trabajo, mi discurso de presentación e ingreso en esta Real Academia.

Nacido en Córdoba hacia 1.440, trabajó en Valencia, Daroca, Zaragoza y Barcelona, y probablemente, en Flandes (donde se formaría), en Castilla y Córdoba.

Tiene obras distribuidas en museos de EEUU, Reino Unido, Alemania, Italia, Portugal y Francia; y en España, en el Museo del Prado, en los de Bellas Artes de Sevilla y Bilbao; en los museos San Pío de Valencia y en el Nacional de Arte de Cataluña; en la Colegiata de Daroca; en las catedrales de Barcelona y Granada; y en varias colecciones privadas, tanto fuera como dentro de España.

Este esbozo de su actividad, justifica en general la dispersión y el escaso conocimiento de su obra, y que Bermejo fuera conocido como un pintor errante, el gran pintor nómada.

Por ello, como una aproximación a Bermejo, sería necesario encuadrarlo histórica y culturalmente en su época. Pero dado el tiempo disponible es imposible hacer una referencia, a los aspectos que interesarían, todos ellos referidos a la segunda mitad del Siglo XV, como serían:

- El marco histórico peninsular, momento de la gestación del reino de España en tiempos de los Reyes Católicos, que unifican los reinos cristianos, que recuperan el reino islámico de Granada y conviven con el de Portugal.

- El contexto cultural en Europa, con la emergencia del renacimiento, que sustituye al Medioevo, que potencia a la naturaleza y al hombre como ejes del pensamiento, el humanismo, que recupera la antigüedad, y se manifiesta en el arte pictórico con un realismo nuevo.

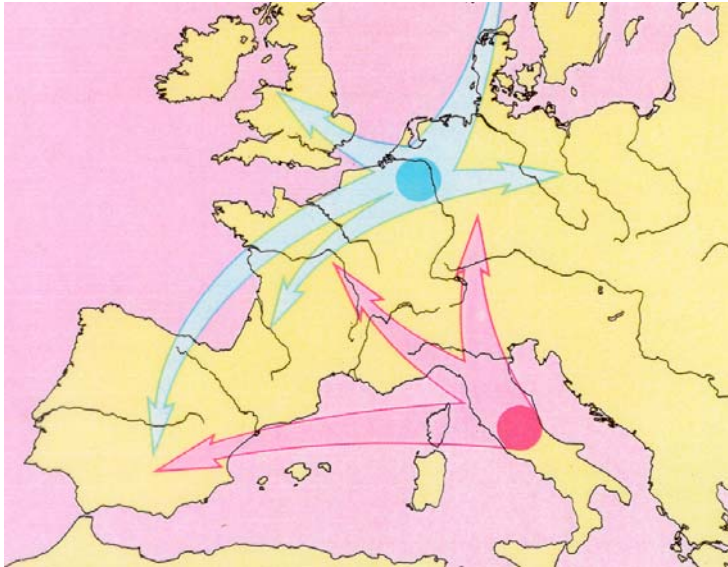
- La aparición como referencias de los focos italiano (escuelas valencianas, aragonesas y catalanas) y de Flandes (Castilla y Portugal), con penetraciones más o menos intensas.

- La Contrarreforma, que persiste en España, que hace el proceso más lento e integrador de ambas tendencias.

Pero una de las grandes incógnitas que rodean la biografía de Bermejo, aún pendiente de resolver, es la formación del pintor, que inevitablemente nos lleva a la escuela flamenca, al menos con un contacto directo y suficientemente prolongado, porque así lo exige la asimilación de la técnica flamenca que se manifiesta el conjunto de su obra.

Creemos que su sólida formación flamenca, le llegó fundamentalmente del arte de Roger Van der Weyden, a través del cual asimiló también aspectos de los otros maestros de la primera generación, como Robert Campin y Jan Van Eyck. De éste último, adquiere los secretos de las técnicas del óleo, de las transparencias y los contrastes cromáticos capaces de

plasmar representaciones diferenciadoras entre sustancias o texturas, porque el tejido es lana o seda, y la piedra puede ser granito o mármol. Igualmente, de Campin, recoge el realismo y rudeza de los rostros, el tratamiento volumétrico de los cuerpos, los pliegues de las ropas y los numerosos minúsculos detalles que se distribuyen en amplios paisajes que contribuyen a la profundidad del espacio de forma experimental, sin exactitud matemática.



CENTROS EUROPEOS CON INFLUENCIA EN LOS TERRITORIOS ESPAÑOLES: FLANDES Y FLORENCIA

Y de Petrus Cristhus, habría importado su inquietud por el paisaje llegando a descubrir la perspectiva atmosférica a partir de experiencias visuales.

Bermejo, que pudo personalmente observar la obra de estos maestros, también asimilaría de ellos directamente otros aspectos, como hicieron los magníficos pintores flamencos de la segunda generación, con los que se le aprecian coincidencias.

Bermejo es un magnífico representante de ese estilo hispano flamenco, que pinta para grandes retablos, que se manifestará como un pintor de calidad extraordinaria y de producción numerosa. Se le considera autor de cuatro obras maestras.

Como ya se dijo, Bermejo fue un pintor nómada, que se sitúa documentalmente en Valencia en 1.468, donde muestra la adaptación progresiva de su formación flamenca a su concepto hispano en general, y a la escuela valenciana en particular, lo que le permitirá en esa fecha, realizar un magnífico San Miguel, una obra maestra.



Para 1.474, nuestro pintor se encuentra en Daroca, donde pinta mucho y bien, iniciando otra obra maestra, el Santo Domingo de Silos, que terminará en Zaragoza, a donde pasa en 1.477. En ambas ciudades llega a crear escuela. Y en 1.483 hay una nueva estancia en Valencia, donde pinta otra obra maestra, La Virgen de Acqui y, entre otras, las tablas de Guatemala.

**B. BERMEJO. SAN MIGUEL
N. GALLERY LONDRES, 1468.**



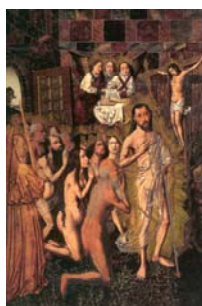
**B. BERMEJO. LA PIEDAD DESPLÁ.
CATEDRAL DE BARCELONA. 1.490.**

En fin, tras un breve periodo sin noticias sobre el pintor, en 1.486 se documenta en Barcelona, donde cuatro años más tarde realizará *La Piedad Desplá*, con seguridad su mejor obra. Y es en esta región del reino de Aragón, donde se considera que finaliza su actividad artística, con un altar de viaje de la Reina Isabel, con la Epifanía y una Santa Faz al reverso, y con unas colaboraciones con Gil Fontaner, en el diseño de unas vidrieras para la Catedral y la Lonja de Barcelona, éstas, ya 1.501.

Pues bien, tras este breve resumen de su vida activa damos por conocido su permanente nomadeo y parte, la mejor de su obra, que ha ilustrado mis anteriores palabras, por lo que hora es de centrarnos en el estudio de sus singulares tablas americanas, conocidas como “Las Tablas de Guatemala”, por su procedencia de Centroamérica, y acometer contenido de este trabajo.

Congruente con su permanente nomadeo, Bermejo abandona Zaragoza en 1483, adentrándonos en un periodo de lo más sugestivo de su biografía, tres años carentes de datos, y en el que se ha de contemplar una segunda estancia valenciana.

Bermejo podría haber sido llamado a Valencia, por el comerciante Francisco della Chiesa para realizar el tríptico de Acqui. Y por otro cliente (¿?) para las tablas de Guatemala, curiosamente también, para otra Iglesia del Salvador, denominada como la que acababa de dejar en Zaragoza.

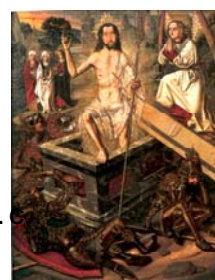


**Bartolomé Bermejo.
Las tablas de Guatemala.1483.**

Instituto Amatller de Arte Hispánico. Barcelona.



Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.



Y es ahora cuando entramos en el estudio pormenorizado de las magníficas tablas de Guatemala, denominadas así por su procedencia de Centroamérica. Y lo haremos en dos fases: Primero, globalmente, como conjunto y después, cada una de ellas, de forma individualizada.

Son cuatro paneles que podrían pertenecer a un mismo retablo por su similar tratamiento, aunque son de diferente tamaño (agrupadas de dos en dos), y que suscitan polémica sobre la supuesta estructura que tendría el conjunto, pues han sido muy manipuladas, tanto en las dimensiones como en el entramado del soporte. “... que pudo o no ser "serie pascual descabalada", o "acaso parte de una serie del Salvador" (1)

En relación con las medidas, pareciera que todas ellas habrían tenido una altura de 104 cm. Pero las dos más pequeñas en altura, las del Museo de Barcelona, solo conservan cuatro listones de entre 19 y 24 cm, al haber sido recortadas en unos 15 cm., (listón superior). Las dos pinturas de la Colección Amatller tienen los cinco listones de entre 14 y 24 cm. La anchura es similar, entre 68 y 69 cm., aunque en la Ascensión se observa que en el lateral derecho fue recortada una franja de unos seis centímetros que luego se volvió a añadir, aunque afectando a la pintura como se verá. Además, dos de ellas fueron serradas por la mitad y posteriormente se volvieron a montar.

Como tradicionalmente las tablas de predela se unían en sentido horizontal, las cuatro tablas (unidas en un solo bloque o dos a dos con una quinta en medio o un espacio para el sagrario) habrían formado parte de una predela. Sin embargo, por su altura original superior a un metro, el retablo hubiera sido descomunal.

Las pinturas están hechas al óleo sobre tabla de conífera no identificada y, eliminado todo el enmarcamiento, no es posible saber el que fuera original del conjunto, ni tampoco descartarse un enmarcamiento individual. (2)

Globalmente consideradas, las narrativas se refieren a Cristo como Salvador, en una interpretación muy fiel de los supuestos escritos de Nicodemo o Gamadiel.

En el conjunto se percibe una profundización en el realismo flamenco. Las formas son inmediatas y corpóreas de gran preocupación caracterológica. Se perfilan aquí hondamente la intensidad dramática y la búsqueda de tipos de carácter con preferencia a los modelos bellos, con total olvido del sentido decorativista.

Y dentro de las habilidades de Bermejo para diferenciar texturas, en este conjunto destacan en este sentido, las carnaciones, que diferencian los cuerpos jóvenes de los ancianos y los varones de las mujeres.

En relación con la datación de la obra, estrechamente vinculado con el encargo, el criterio de los distintos autores es diverso, siendo el mayoritariamente aceptado el que la sitúa sobre 1483-1486, en Valencia, convergencia que nos aproxima al trienio misterioso.

Paralelamente, la vinculación de las tablas a sendos retablos del pintor, enriquece el debate, pero la convergencia o no de las fechas; la no coincidencia de la naturaleza de la estructura (conífera no identificada); la carencia de señales de haber estado unidas como tablas laterales del cuerpo retablo; las grades dimensiones para piezas de predela (que haría descomunal el retablo); la normal relación iconográfica entre la tabla central de la advocación y las laterales; la inusual iconografía de la Ascensión y la singular escena de Cristo mostrando el Crucifijo a los patriarcas (Te Deum); la versión de Bermejo de Cristo tomando posesión del Paraíso Terrenal tan singular; la nunca descartada posibilidad de un enmarcamiento individualizado; y la diferente concepción de los halos y coronas de santidad (radiados o circulares rellenos de dorado) según los hábitos locales, etc., hacen dificultoso vincular las tablas a cualquiera de las estructuras tradicionalmente propuestas. (Retablos del monasterio de Santa Ana y Santa Eulalia de Barcelona, el de Santo Domingo de Silos, de Daroca, La Piedad con Ángeles de la Colección Matéu del Castillo de Perelada y esta a su vez con el convento de San Francisco de Daroca pues formarían parte del retablo de Santa Engracia, de Joan Loperuelo)

Para finalizar esta visión general de las tablas, destacar el comentario de lo que Tormo considera la nota más inesperada que ofrece Bermejo en la Historia del Arte Español, que no es otra cosa que su especial estilo y tratamiento de los desnudos, “que aunque recuerda en ellos al arte de Van Eyck y especialmente a Van der Weyden, es muy personal, su estudio es del natural, minucioso y concienzudo, lo cual, para su época y su ambiente educativo es sumamente singular, ya no flamenco”.(3)

Además, es diferente del idealizado cuerpo del desnudo clásico, y también del de los italianos prerrafaelistas. Sólo algunos años después, los alemanes idearon otro desnudo diferente, el de Durero, recio, y el de Lucas Gránach, de forzada gracilidad y pretendida elegancia.

Judith Berg los califica como los "desnudos más feos de la Historia del Arte". (4)

En resumen, puede decirse que es otra manera de pintar de Bermejo.

Los primeros datos sobre la existencia de estas tablas, poco antes de su recuperación para España, las sitúan en París, circunstancia que facilitaría la asignación de la obra a nuestro pintor.

Estas vicisitudes las documenta Tormo y Monzó, E., en su correspondencia personal: con ocasión de una conferencia sobre Bartolomé Bermejo impartida en Córdoba y de la que se hizo eco ABC, recibió una carta fechada el 13 de marzo de 1925 firmada por el Barón de Quinto en la que se congratulaba de que hubiera hecho mención a "cuatro tablas de Bermejo que representan la Resurrección de Cristo que me pertenecieron y que mi inolvidable amigo Salvador Sanpere i Miquel me hizo ceder en Barcelona, por su intervención, dos al Museo Municipal y otras dos a la Sra. Amatller, tablas notabilísimas que mi pobre amigo Sanpere tuvo gran empeño en que se quedaran en Barcelona".

En una segunda carta, contestación a la de Tormo, el Barón narraba como habían llegado las tablas a su poder: Decía así: "En 1901 conocí a un guatemalteco, Sáenz de Tejada, joven y rico, coleccionista y pintor, aficionado de algún talento que en 1898 vino de Guatemala a París (donde residía el Barón), y que puso estudio de pintor en la Avenue de la Grande Armée, nº 40".

Conocedor Sanpere i Miquel a través de su amigo el Barón, inmediatamente las asignó a Bartolomé Bermejo, e inició negociaciones para adquirirlas a la reciente viuda de Sáenz de Tejada.

Adquiridas por fin las tablas por el Barón, recibió el ruego de Sanpere de que las cediese al Museo Municipal, a donde fueron a parar dos de ellas. Luego, un Canónigo de Vic, también conocido de Sanpere, intercedió para que las otras dos tablas fueran cedidas a la Sra. Amatller, muy interesada, que se mostró orgullosa de exhibirlas en su casa del Paseo de Gracia.

Sin embargo, no se aportaron datos de cómo pudieron llegar las tablas a Guatemala. Tras iniciales dudas, la atribución a nuestro pintor por los críticos fue aceptada con carácter general, aunque con algún debate sobre la fecha de realización, según ya se mencionó.

A continuación, analizaremos las cuatro tablas de forma individualizada.

Quebrantamiento de los Infiernos.

En el estudio pormenorizado de las tablas habría que empezar con el Quebrantamiento de los Infiernos si se recurre al orden lógico o cronológico de este conjunto. Esta tabla se encuentra en la bibliografía denominada con las siguientes formas: "Cristo en el Limbo de los Justos", "Cristo en el Limbo salvando a los Justos de su estado transitorio", "Descenso de Cristo al Limbo" y "Descenso de Cristo al Seno de Abraham".

Está pintada como todo el conjunto al óleo y sus dimensiones son de 0,89 x 0,68 m., como su compañera La Resurrección. Las otras dos del conjunto son algo más grandes.

Esta primera obra responde a la tradicional liberación que Cristo, después de su crucifixión, concede a los Padres del Limbo, después de quebrantar las puertas del Infierno, tal como había previsto David.

La figura de Cristo, es un desnudo, sólo envuelto en un sudario transparente, igual que los Santos Padres Adán (al que le da a besar la mano), Eva (cubiertos ambos por situarse en primer plano), Rey David (coronado) y otros patriarcas y mujeres. En la mano izquierda porta



Cristo una Cruz procesional y es acompañado por un ángel. En un segundo plano, demonios diversos (antropomorfos, bestiales e intermedios -simiescos.)

Todo el grupo está situado sobre las puertas del infierno, pisadas por Cristo y que se superponen en cruz, con el simbolismo de la cruz redentora. Las puertas se repetirán en otra tabla. El tratamiento del tema, la lucha con los demonios, no es frecuente, lo que añade singularidad a estas tablas, y responde a inspiración en el texto apócrifo del evangelio de Nicodemus. Hay una segunda representación de Eva en la que parece intentar liberarse del gancho que le martiriza la lengua, origen del primer pecado.

B. BERMEJO. QUEBRANTAMIENTO DE LOS INFIERNOS. MUSEO NACIONAL DE ARTE DE CATALUÑA. BARCELONA. 1.483.

Además de las referencias simbólicas que se han mencionado puede destacarse una cierta contradicción en la presencia de demonios en el Limbo, e incluso las propias puertas del infierno. La justificación puede estar en la victoria sobre el mundo de las tinieblas de un Cristo radiante que derriba las puertas del infierno, que a su vez pisan los justos rescatados. La furia y decepción de los demonios confirman la derrota.

En esta misma línea de simbolismo hay que destacar la ausencia de las heridas en Cristo, lo que se interpreta como sensibilidad del pintor para expresar el viaje espiritual de Cristo mientras su cuerpo reposaba en el sepulcro antes de su resurrección. A ello contribuye el gran halo radiante que rodea todo su cuerpo y que es común, en su mensaje glorioso y salvífico, de las cuatro tablas.

Igual que en las otras, esta tabla presenta un paisaje, los primeros de Bermejo que, con la técnica del paisaje atmosférico, ya no es paisaje del norte europeo. Aunque predomina el verde, no es el típico verde de pradera, y el gris de piedras y peñas rompe el paisaje flamenco generalmente amplio y llano.

Con la mezcla de tonos Bermejo consigue los efectos atmosféricos de la escuela flamenca: es el aire, distinto en la distancia, el que da profundidad y perspectiva. Pero emplea una diferente gama de colores, con tonos más oscuros y menos brillantes, disminuyendo los azul-verdosos, más norteños, acercándose al paisaje peninsular con tonos más cálidos, "que parece inspirado del natural" (5)

El juego de luces del horizonte implica, con el amanecer, el inicio de una nueva vida, la llegada de la luz, en definitiva, el fin de las tinieblas y el inicio de la luminosa y gloriosa vida celestial. Esta simbología la empleará también en la Virgen de Acqui, y a sensu contrario, en la Piedad.

El efecto que se consigue con la combinación de los colores y la luz es una suavidad del conjunto que neutraliza el dramatismo de la escena y el impacto de los desnudos de los sagrados personajes, y ello, a pesar de que "los desnudos son fríos y realistas, con pieles rugosas, pelos, deformidades y vejeces todo ello, recio y directo, de fuerte realismo". Contribuye a este realismo, la maestría con que se interpretan los tejidos transparentes que dejan adivinar el Cuerpo de Cristo que no precisaría de los vestidos tras su triunfante Resurrección".

La tabla se encuentra en el Museo Nacional de Arte de Cataluña en Barcelona, y ha sido expuesta en diversas muestras dentro y fuera de España como son: II Salón Mirador, La Pintura Gótica en Cataluña (Barcelona 1914); I Primitivi Mediterraneei (Génova 1952); Les Primitifs Méditerranéens, XIV-XV Siècles (Bordeaux, 1952); Exposición de los Primitivos mediterráneos (Barcelona, 1952), y en el año 2003, tanto en el Museo Nacional de Arte de Cataluña: Bartolomé Bermejo y su época. Pintura Gótica Hispanoflamenca (febrero-mayo), como en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en los meses de junio a agosto.

El Te Deum

La segunda tabla es la de Te Deum que se encuentra en la colección Amatller de Barcelona. También al óleo, es algo más grande que la anterior en el conjunto del descendimiento a los infiernos. Aunque se conserva bien, ha perdido algo de pintura debajo del Cristo (1,04 x 0,68 m).

Como su pareja anterior, también ha sido nombrada de formas diversas, tales como: "Descenso a los Limbos", "Entrada en el Paraíso", "Entrada de los Patriarcas en el Paraíso", "Cristo con los Bienaventurados" y "Cristo entrando en el Paraíso". La representación es muy singular, pues implica una rara modificación de la tradicional iconografía valenciana sobre el tema.



singular, pues implica una rara modificación de la tradicional iconografía valenciana sobre el tema.

Tanto Tormo (1926) como Judith Berg (1997) relacionan la escena con Cristo con los Patriarcas mostrándoles a su Santa Madre, o bien a los Patriarcas (transportados por el tiempo y el espacio) adorando a Cristo Crucificado en el Monte Calvario. Judith Berg cita como antecedentes la escena de la escuela del Maestro Perea de final del siglo XV, con un crucifijo centrado y otra de un manuscrito que se conserva en el British Museum. La singularidad de Bermejo estriba en que Cristo muestra el enorme crucifijo a los Patriarcas (y no a la Madre de Jesús) invitándoles a que lo adoren, y la escena no es en el Calvario, sino en el Paraíso de acuerdo con el recinto amurallado que reproduce las puertas de la tabla anterior, ahora, las puertas celestiales.

B. BERMEJO. INSTITUTO AMATLLER DE ARTE HISPÁNICO. BARCELONA. 1.483.

Un ángel con espada custodia el acceso, que Judith Berg identifica con el arcángel San Miguel. En el centro de la escena, tres ángeles cantan el Te Deum que siguen en un libro que reproduce, con supresión de letras y palabras, los dos primeros versículos del himno. Este detalle es interesante, porque el himno no es ni bíblico ni evangélico, sino eclesiástico, y en base a él, Tormo explica el tema. El texto dice: "Te Deum Laodemus edn'nt eemupatre Disterra venerat".

Los personajes son los mismos que en la tabla anterior, con el Redentor desnudo, envuelto en manto transparente y portando en la mano izquierda la bellísima cruz procesional. Con la mano derecha señala al crucifijo en acto de invitar a su adoración. Este se apoya o se une a un árbol que la simbología relaciona con el árbol de la vida (ahora) y que lo fue en el Paraíso, y con la promesa hecha a Set relativa a la curación de su padre cuando diera fruto el esqueje del árbol del Paraíso, que después sirvió para hacer la Cruz y dio como fruto a Jesús.

El mensaje sobrenatural, ya se dijo, se manifiesta aquí también, por la ausencia de las llagas de Cristo.

Tormo destaca como detalles muy españoles la construcción dorada del ángel y las aureolas radiales, que cree realizadas con la técnica de oro en polvo puesto a cálamo, pluma o pincel.

En las figuras de los Patriarcas podría apreciarse una mayor idealidad, "quizás por la calidad de elegidos", aunque sus desnudos son "ferozmente realistas, con vientres gruesos, las extremidades rudas y las cabezas curtidas".

En relación con el paisaje que muestra la puerta abierta, nos remitimos al comentario de la tabla anterior, con árboles parduzcos y sierras azul-grisáceas.

Un detalle muy bermejiano es la materialización de la cabellera, barbas y vello de Adán, a cálamo, y pintados después de pintar el cuerpo sin pelo.

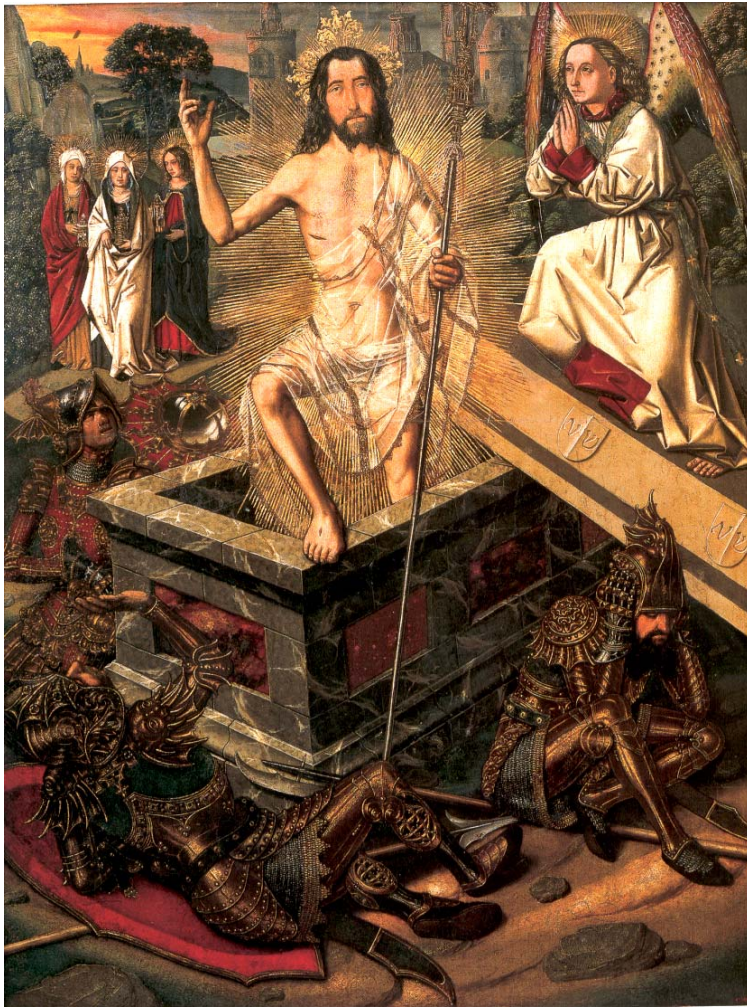
Esta tabla se expuso junto con la anterior, en el año 1952 en Génova, Bordeaux y Barcelona en la Exposición (itinerante) de Primitivos Mediterráneos. Posteriormente, se expuso en Valladolid en la Exposición conmemorativa del V centenario del matrimonio de los Reyes Católicos, en el año 1969 y en el año 2003, acompañó a la anterior en Barcelona y Bilbao.

La Resurrección

La tercera tabla de esta serie se conserva también en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (Barcelona) y tiene dimensiones similares a la primera. Se trata de una Resurrección, al óleo sobre tabla de conífera de 0,905 x 0,69 mts.

Dentro de la temática general del conjunto, referido a escenas de la vida de Cristo posteriores a su muerte, esta tabla es menos extraña que las anteriores, pues responde a las narraciones evangélicas, excepto en simultanear el hecho material de la resurrección de Cristo y la presencia de las Santas Mujeres, que de acuerdo con aquellas, fue posterior. La escena se centra sobre el sepulcro que se presenta en forma diagonal, en perspectiva. El Cristo, triunfador de la muerte, sale del sepulcro cuya cubierta está removida, con una pierna en flexión (la derecha) y la otra apoyada en la profundidad del sarcófago, como para subir escalando el borde. Completa la actitud de la estoica figura la mano derecha como impartiendo la bendición, y la mano izquierda que porta un simple y sencillo astil o báculo que apoya en el suelo. En contraste con las anteriores, en esta tabla el mensaje no es sobrenatural, sino evangélico que se manifiesta aquí también, por la presencia de las llagas de Cristo.

Completan la escena, un ángel arrodillado, adorando al resucitado; y el conjunto de tres soldados bien guarnecidos, con refulgentes y caprichosas armaduras de lo más imaginativo y



calados yelmos. Aquí se despliega la rica fantasía ornamentista de Bermejo. El de la derecha del espectador, dormido o reflexivo, recuerda en su postura al demonio humanizado de la primera tabla.

En segundo término, a la izquierda, el conjunto de las tres Marías (Cleofé, Salomé y Magdalena) da profundidad en un paisaje de las características ya mencionadas en las otras tablas, pero que introduce claramente un amanecer, en un paso más en su supuesta competición con Bouts.

Y otro aspecto a destacar en el paisaje es la torre que se representa entre la cabeza y el brazo de Cristo, que ha sido relacionada con el Miguelete de Valencia para reforzar el origen valenciano de las tablas.

B. BERMEJO. RESURRECCIÓN. MUSEO NACIONAL DE ARTE DE CATALUÑA. BARCELONA. 1.483.

Como detalle bermejiano, destaca el uso de letras, esta vez en la cubierta del sepulcro donde se repiten las letras hebreas alef (ó aleph) -N- y shin (ó chain) -U-, que normalmente se leen como iniciales, (que en la lengua hebraica tienen significación) de ab (padre) y chamáim (cielos), que según Tormo, Pascual Meneu relaciona con la oración del Padre Nuestro, pero que Judith Berg -invirtiendo el orden de las letras UN, le da el significado de fuego.

Otra interpretación se debe a Ruiz i Quesada, que opina hay que profundizar en el significado místico del nombre: el Señor del universo o veneración de lo divino, en relación con la letra álef; y la de "Soy Dios, yo no he cambiado", en cuanto a la letra Shîn; todo ello hace notorio el triunfo de Cristo sobre la muerte, que se expresa en la tabla. (6)

Ello enlaza, con el frecuente simbolismo que se atribuye a diversas obras de Bermejo.

La Ascensión

La cuarta y última tabla de este conjunto es la Ascensión, de la Colección Amatller en Barcelona. Es óleo sobre tabla del grupo mayor, 1,04 x 0,68 m. y que presentaba las condiciones de conservación más desfavorables del conjunto, hasta su restauración previa a la exposición de 2003 realizada por el taller del Museo Thyssen-Bornemisza, bajo la dirección de Ubaldo Sedano. Presentaba una grieta vertical a la derecha y otra horizontal que pasa por las caras de la Virgen y los apóstoles del fondo.

En el grupo de su derecha se repiten las imágenes de Adán y Eva y el Rey David, como en las dos primeras tablas. En el grupo de su izquierda, otros cinco personajes bíblicos (dos de



ellos mujeres), desnudos todos, orando juntas las manos, arrodillados. Completa la escena un ángel que se dirige a los Patriarcas.

Especialmente esta tabla está muy relacionada con la tradición popular valenciana (Eximinis, Isabel de Villena - posterior 1497- y Cleonart Crespi en el Libro de Horas de Alfonso V) que incluye las predicaciones de San Vicente Ferrer. También relaciona el tema (los apóstoles ascendiendo a los cielos con Cristo, que no sería exclusivo de Valencia) con Italia, tanto con el Capítulo LXXXVII de "Pseudo Buenaventura" y puede verse en obras antiguas como las de Giotto en la Capilla de la Arena, en Padua.

Aunque el conjunto responde al mismo tratamiento que las otras tablas, parece ofrecer una mayor anchura espacial y poética. Y contrastan las transparencias de los vestidos de Cristo, con los vestidos de los apóstoles, todos ellos de gruesos pliegues.

B. BERMEJO. INSTITUTO AMATLLER DE ARTE HISPÁNICO. BARCELONA. 1.483.

Los personajes, la Virgen y los Apóstoles, se muestran llenos de un enérgico carácter que parece atenuarse por la magnitud de un horizonte de bajas colinas que se alejan con la inacabada extensión de una perspectiva de montes hispánicos, peninsulares.

Una hipótesis sobre la salida de España de las Tablas

Ya se ha mencionado como regresaron las tablas a Barcelona, por la cesión del Barón de Quinto, que las adquirió del joven coleccionista guatemalteco Sáenz de Tejada a su fallecimiento. Este coleccionista, como meta a donde llegaron las tablas en su salida, debe ser el origen de la investigación. Como es difícil documentar los hitos que pudieron seguir las tablas, se ha de recurrir al procedimiento de las aproximaciones asumibles basado en el principio de que "cuanto mayor es la cantidad de coherencia más próxima se encuentra la verdad".

Hasta llegar a Sáenz de Tejada a final del siglo XIX (El Barón las adquirió a su viuda) hay que delimitar dos presupuestos: 1º) ¿Dónde estaban originariamente las tablas?, o lo que es lo mismo, ¿para quién se pintaron?; 2º) ¿Cuándo y por dónde se encaminaron las tablas hasta Guatemala?

Sobre el primer presupuesto se puede decir lo siguiente:

El tema de las cuatro tablas, dos escenas en el Limbo o Paraíso y las escenas de la Resurrección y la Ascensión, son todas ellas escenas de la Vida de Cristo, posteriores a su muerte, con un claro mensaje salvístico. Igualmente esta congruencia temática nos hace considerarlas no como tablas independientes, sino como formadoras de un conjunto. Que éste se refiera a un retablo o no es cosa diferente, ya que por un lado sería lo propio de la época, y por otro no parece que las tablas presenten señales o indicios, de que hubieran estado unidas.

La congruencia temática del conjunto nos debe orientar hacia la advocación o titularidad del Santo o personaje principal del retablo o motivo principal del conjunto.

La pregunta realizada a cinco sacerdotes: ¿Cuál sería la advocación lógica a la que pueden referirse las escenas: ¿Quebrantamiento de los Infiernos; Entrada de los Patriarcas en el Paraíso; La Resurrección y la Ascensión? dio en cuatro ocasiones la respuesta El Salvador, y la otra, más rebuscada, relacionada con la gloria y el triunfo.

Tormo, en su monografía sobre Bermejo, al tratar la primera de las tablas dice: "...acaso parte de una gran serie de retablo del Salvador...".

La relación de esta "lógica" advocación con el origen valenciano de las tablas se justifica porque Valencia, para aquella época, fue uno de los focos más importantes del humanismo español, por sus relaciones con la corte italiana de Alfonso V el Magnánimo (III de Valencia).



No es pura coincidencia que es en Valencia (1474) donde se publica el primer libro que se conoce impreso en España: "Les Obres e trobes en Lahors de la Sacratissima Verge María".

REAL PARROQUIA DE EL SALVADOR. VALENCIA.

Pero a lo que nos interesa hay que destacar que con esta nueva técnica de difusión del conocimiento, en 1478 aparece la Biblia en romance valenciano, por Bonifacio Ferrer, y en 1484, abundando en el sentido religioso y fundamentalmente bибlicista, Jaume Pereç (Jacobus Pérez de Valencia), obispo auxiliar de Rodrigo de Borja en esta sede, publicó un importante comentario "In psalmos". La temática bíblica adquiere dimensiones transmediterráneas, y en 1487 en Venecia, se publica la "Biblia italiana volgarizzata" por Niccolo de Malermi. Y es ahora cuando en prosa, brilla Sor Isabel de Villena con su Vita Christi (1497) por lo que difícilmente pudo ser inspiración de Bermejo en su temática, cuando ya el pintor agotaba sus últimos años de vida en Barcelona.

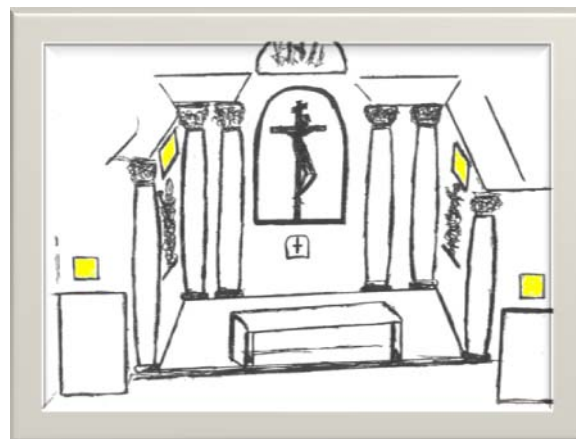
Se nos ofrecen dos opciones que inmediatamente se reducen a una: 1º.- Iglesia de El Salvador y Santa Mónica, antes de los Agustinos, y fundada por el beato Juan de Ribera. En ella se conserva un Cristo de la Fe. 2º.- Parroquia de El Salvador que aún conserva actualmente una torre de su época de origen, el siglo XIII. Esta opción que nos parece más razonable, es ciertamente singular en las posibilidades que ofrece para la hipótesis que tratamos.



En su Altar Mayor se venera la milagrosa imagen de El Salvador, obra del siglo XIII, escultura de un crucificado, que produce "una honda impresión por su sombría imagen y gran realismo". Se completa el conjunto con estatuas y lienzos laterales de Conchillos con la milagrosa leyenda de Cristo.

PRESBITERIO Y ALTAR MAYOR DE LA IGLESIA DE EL SALVADOR. CROQUIS DEL MISMO. VALENCIA

Es necesario recurrir al esquema del actual Altar Mayor de El Salvador para hacer más inteligible la hipótesis y ver lo singular del Presbiterio de esta Iglesia. El motivo central, la advocación, es el Santísimo Cristo de El Salvador, escultura que se venera desde hace siglos, cuando llegó a Valencia la imagen flotando de forma milagrosa.



Sobre él, un frontón con el Cristo en la Cruz (Un Calvario) y con escenas como el beso de Judas, la burla de los soldados, etc. Debajo de la hornacina del Cristo está el Sagrario. Flanquean al Cristo dos columnas de mármol de Carrara, con capiteles corintios que forman parte del conjunto de ocho, singular disposición que permite se formen dos paredes laterales que sirven para delimitar el presbiterio.

En ambas paredes hay dos distintos motivos de ornamentación, pero iguales en cada una de las paredes.

A la derecha, sobre una repisa u hornacina hay una estatua de San Vicente Ferrer, patrón de Valencia, de pobre material de yesería pintada con púrpura dorada y obra de Julio Capuz. En su homóloga de la izquierda, de la misma calidad y del mismo autor, hay otra estatua de Santo Tomás de Villanueva.

Puede observarse también, que encima de cada una de estas estatuas existe un espacio de algo más de un metro cuadrado, enmarcado en yesería con color oscuro. En el espacio blanco interior (sucio por el paso del tiempo) se representan escenas relacionadas con la leyenda del Cristo: a la derecha, San Vicente Ferrer predicando e invitando a los valencianos a la veneración del Cristo; a la izquierda, motivos que aluden a la entrega al Arzobispo Tomás de Villanueva del Cristo de El Salvador.

Alineadas con el Altar Mayor, hacia los dos laterales a partir de las dos columnas hay otro frontal (uno a cada lado) con sendas puertas, hoy de una sola hoja, para acceso al

camerino (para adoración del Cristo), así como a la sacristía y torre. Se entraría por la puerta de la derecha con salida por la izquierda (hoy en desuso).

Igual que en las laterales, en estas paredes, encima de las puertas hay otros dos espacios de más de un metro cuadrado, en yesería repintada en purpurina dorada, que recogían escenas de la pasión: Beso de Judas y Prendimiento a la derecha y otros motivos de Pasión a la izquierda.

Todos los bajo-relieves de los cuatro espacios se deben a Juan Conchillos y Falcó, discípulo de Esteban March, cuyas excentricidades debió aguantar. A la muerte de éste su maestro, fue cuando pintó los cuadros que adornaron los laterales del Altar Mayor, sobre 1702. Este pintor (13-3-1641 / 14-3-1711), realizó composiciones religiosas, frescos y dibujos, decorando además de la que mencionamos, otras iglesias de Valencia y Murcia, aunque la mayor parte de su obra fue destruida.

Pues bien, el primer presupuesto que considerábamos se concreta en que las tablas de Guatemala se realizaron para el presbiterio de la Parroquia de El Salvador, Valencia, no como retablo, pero sí formando parte de un conjunto temático. La disposición de las tablas serían (de izquierda a derecha desde la actitud del espectador): "Cristo mostrando a los Patriarcas la Cruz", sobre la puerta de la izquierda; sobre la puerta de la derecha; sobre la estatua del Arzobispo Tomás de Villanueva, la Resurrección; y sobre la estatua de San Vicente Ferrer, a la derecha, la Ascensión.

En esta distribución estaría la solución a la falta de indicios sobre la unión física de las tablas para formar retablo, y a la singularísima forma de tratar el tema en el Te Deum, que tanto llama la atención a Tormo y a Judith Berg (Cristo muestra al crucifijo y no a su Madre), ya que la invitación del Cristo a los Patriarcas mostrándole la Cruz, sería al mismo tiempo, la invitación al feligrés valenciano a venerar al Cristo de El Salvador al que señala con el gesto de su brazo derecho. Así mismo, el "Quebrantamiento de los Infiernos", se sitúa sobre la puerta que permite el acceso al camerino, al Cristo Salvador, como vía "Cristo en el Limbo salvando a los Justos de su estado transitorio". En fin, Resurrección y Ascensión, formarían el conjunto de las escenas terrenales relacionadas con la pasión y muerte de Jesús, en las que pueden apreciarse las huellas del sufrimiento, (llagas y lanzada).



13.-POSIBLE UBICACIÓN DE LAS TABLAS. PRESBITERIO Y ALTAR MAYOR DE LA IGLESIA DE EL SALVADOR. VALENCIA

Este presupuesto base de la hipótesis que tratamos no se ha podido confirmar documentalmente por ahora y será difícil de documentar por destrucción por incendio de los archivos de la parroquia, pero aporta un nivel de coherencia en relación con la iconografía de la advocación, la estructura de las tablas y su adaptación a la poco frecuente estructura del presbiterio. Pero, de aceptarse, como se verá, aporta un congruente itinerario para la salida de las pinturas hacia Guatemala.

Respecto al itinerario de las tablas, debió iniciarse a partir, al menos, de 1702 en que serían sustituidas por los trabajos de Conchillos, aunque parecería más razonablemente posible que hubieran sido retiradas con anterioridad porque los desnudos, tan reales, debieron ser difícilmente aceptados, ya que su ubicación más próxima y asequible al espectador que en las alturas de un retablo, debió resultar muy dura. En esta línea del pudor de los feligreses o del párroco, podría justificarse el intento de destrucción (aserramiento completo de dos de ellas) que luego se corrigió. (En la antes mencionada Virgen de Acqui de nuestro pintor y de estas mismas fechas, se realizaron modificaciones en la pintura porque se consideró indecente por el obispo Alesio Ignazio Marucchi que las vio en su visita del 22 de mayo de 1750. En el archivo episcopal de Acqui se conserva el documento correspondiente a la visita: "L'ìcona di quest'altare è di pittura di bosco molto antica rappresentante nel mezzo María Vergine con un Bambino, qual per essere indecente si farà ricoprine")

En cualquier caso, tras dormir algunos años en algún rincón de la Iglesia, las tablas se movilizarían a principios del siglo XIX.

La salida de las tablas hay que enmarcarla en el proceso de expatriación "generalizado" de la producción de los pintores españoles y que tan meticulosamente han tratado Juan Antonio Gaya Nuño (La pintura española fuera de España) y Federico García Serrano, en su Museo Imaginado, que tiene publicado la Universidad Complutense. (7)

Volviendo al caso que nos ocupa hay que decir que, en estos primeros años del siglo XIX se renueva el interior de la Iglesia de El Salvador, y los trabajos son dirigidos por el arquitecto Joaquín Tomás Sáenz.

El Gobernador español en Guatemala desde 1794 a 1802 se llama José Tomás y Valle. El obispo de Guatemala procedente de Nueva Orleans, promovido el 20 de julio de 1801, se llama Luis Peñalver y Cárdenas; Y otro obispo de Guatemala, procedente de la Orden de los predicadores dominicos tiene ambos apellidos: Francisco Tomás de Cárdenas.

Y conviene recordar, que Guatemala, como toda Centro América, se desmembrará del imperio mexicano, dando lugar a la creación de la iglesia de San Francisco que se construyó entre 1.800 y 1.851, que de "... estilo neoclásico, cuenta con un museo de imágenes centenarias, únicas en su género...", y a la de "...San Miguel de Capuchinos, consagrada en 1.789, que se distinguía por su retablo y antiquísimos óleos...".

En 1976, Young afirmaba que las tablas llegarían a una iglesia de Guatemala, que no concreta. Pero el itinerario, difícil de precisar, podría concretarse en cierta medida con estos datos, de forma que en la renovación de El Salvador, saldrían a la luz las tablas, que por el camino que sugieren los apellidos y los cargos llegarían a una iglesia de Guatemala, que podría ser la Catedral, cuya primera piedra se había puesto en 1782, o alguna de las iglesias de San Francisco o de San Miguel de Capuchinos, que antes mencionamos, o una parroquia llamada El Salvador en la archidiócesis de San Salvador.

Una vez en Guatemala conducidas a través del apellido Tomás (arquitecto, gobernador y obispo), y seguramente, tras un reposo de algunos años en una iglesia, pasarían a los Sáenz de Tejada (apellidos también relacionados con la posible vía) por procedimientos más habituales (cesión o adquisición).

En esa línea de investigación estamos en la actualidad, con la esperanza de, en un futuro más o menos próximo, poder comunicarles la conclusión, espero que favorable, de esta hipótesis.

Y ya concluyo, Señora Directora.

Tras el resumen de su errante vida activa y el breve comentario de estas cuatro magníficas obras, puede decirse que el cordobés Bartolomé de Cárdenas, el Bermejo, fue un genial pintor adelantado a su tiempo, un pintor innovador, y tal vez por ello, sin raíces localistas, lo que seguramente, también propició la dispersión de su obra, de la que la crítica ha dicho "...globalmente considerada siempre ha merecido el aprecio de críticos e historiadores, y estar colocada entre lo más destacado del arte pictórico español".

El juicio que ha merecido a la crítica el propio pintor, se expresa entre otras, con afirmaciones como las que siguen:

- Uno de los más grandes maestros de la pintura gótica.
- El pintor más recio de los primitivos españoles.
- El Zurbarán del siglo XV.
- El más grande pintor de Andalucía anterior a Velázquez.
- El introductor del óleo en España.
- Precursor español del Renacimiento.

Y también son aclaratorios, comentarios sobre algunas de sus obras concretas:

- San Miguel luchando con Luzbel: "Tan avanzada en la concepción y en la técnica que fue difícil aceptar la datación", hoy documentada, de 1468.
- Santo Domingo de Silos entronizado: "Es la obra más monumental del siglo XV".
- La Piedad, (Museo de la sacristía de la catedral de Barcelona, posiblemente, la mejor obra de Bermejo):
 - "Es una de las obras cumbres dentro de la historia de la pintura del siglo XV".
 - "Es una obra artística, que por sí sola basta para procurar a su autor el dictado de gran artista".
 - "Contiene el paisaje más bello de toda la pintura española anterior a El Greco".
 - "Su paisaje parece en cierto modo el verdadero precursor de la grandiosidad paisajística de Rubens".
 - "Contiene el paisaje más integrado dentro del cuadro de toda la pintura europea del siglo XV".

Finalizo esta exposición, reiterando mi agradecimiento a la Corporación por acogerme en su seno, y a todos ustedes por su paciencia al permitirme aproximarles la figura de Bartolomé Bermejo, escasamente reconocido en España, al que, les confieso, admiro desde hace más de una década, fecha en la que me comprometí a difundir la valía de su arte.

En aquél momento, tuve la oportunidad de manifestarme con estas palabras, sobre ella y la compleja personalidad del pintor, (en la que puede adivinarse alguna singularidad o rigidez de carácter, en cuya concreción me encuentro actualmente empeñado):

"El límite, como frontera que es, separa ámbitos, pero aporta la incertidumbre del mayor sometimiento a uno de ellos. Esto es especialmente cierto en el arte, donde las tendencias futuras se abren paso entre raíces".

El que personalmente me conmueve en el caso de Bermejo, es el límite que se adivina en su creatividad pictórica entre la genialidad y el umbral de la patología.

He dicho.

Muchas gracias.

NOTAS DE AUTORES Y BIBLIOGRAFÍA BÁSICA.

- 1.- TORMO Y MONZÓ, E., -*Bartolomé Bermejo, el más recio de los Primitivos Españoles: resumen de su vida, de su obra y de su estudio*-, Archivo Español de Arte y Arqueología, Madrid, 1926.
- 2.- ALCOLEA BLANCH, *Catálogo de las exposiciones de Barcelona y Bilbao, Bartolomé Bermejo y su tiempo, La Pintura Hispanoflamenca. Año 2003.*
- 3.- TORMO Y MONZÓ, E., obra citada, 1926.
- 4.- BERG SOBRE, JUDITH *Bartolomé de Cárdenas "el Bermejo": Pintor errante de la Corona de Aragón*, 1977.
- 5.- TORMO Y MONZÓ, E., obra citada, 1926.
- 6.- TORMO Y MONZÓ, E., obra citada, 1.926.
- 7- GAYA NUÑO, *La Pintura Española fuera de España*, 1958.