

BARTOLOMÉ BERMEJO ¿CORDUBENSIS?

FERNANDO MARÍAS¹

Universidad Autónoma de Madrid

Abstract: This article attempts to study the issue of the supposed Cordovan origins of the Spanish painter Bartolomé Bermejo, analyzing either the facts related with his documentary biography either the source of our knowledge, the inscription on the frame of the *Piedad* panel for Canon Lluís Desplà, now at the Barcelona cathedral.

Key words: Bartolomé de Cárdenas / Bermejo / Gothic Painting / Barcelona / cathedral.

Resumen: En este artículo se analiza el problema del supuesto origen cordobés de Bartolomé Bermejo, estudiando los hechos relacionados con su biografía documental y la fuente de nuestro conocimiento del tema, la inscripción del marco de la *Piedad* de Lluís Desplà de la catedral de Barcelona.

Palabras clave: Bartolomé de Cárdenas / Bermejo / pintura gótica / Barcelona / catedral.

He considerado siempre a Fernando Benito Doménech (1949-2011), desde nuestro primer encuentro en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, como a un amigo y un verdadero colega; creo que por ello siempre nos estimamos y respetamos en el ámbito profesional, aunque no estuviéramos de acuerdo muchas veces, a causa ya de nuestras aproximaciones metodológicas, ya a las conclusiones a las que pudiéramos llegar. Lo importante de su actitud era su entusiasmo, su verdadera vocación, su capacidad para no encastillarse en posturas axiomáticas, sino abrirse a la discusión y al debate, su honradez intelectual; sirvan estas páginas como un sincero y postrer homenaje.

¿Cómo hemos llegado a saber lo que sabemos? Esta pregunta no es producto, como alguna vez se piensa, de una pulsión adolescente que conlleve el deseo de matar a un padre, sino obligación inexcusable para cualquier historiador del siglo XXI, como de un siglo XX pre-postmoderno, que no considere

ingenuamente que la historia y la historiografía no están inextricablemente soldadas, y que defienda que debiéramos proceder en nuestro trabajo de forma metodológicamente científica, verificando y falsando lo recibido (que jamás puede ser artículo de fe), o lo que se nos ocurre a nosotros mismos, cuando esto o aquello no confiere inteligibilidad a lo que leemos o escribimos.² Los métodos han cambiado desde los momentos fundacionales de nuestra profesión, fueran el de Plinio el Viejo, Vasari, Palomino, Ceán Bermúdez o Elías Tormo y Monzó; lo que vieron no es lo mismo que nosotros hoy vemos, fueran directamente las obras que estudiamos –siempre susceptibles de degradación y restauración y, en consecuencia, cambio y alteración– o las reproducciones –dibujos, estampas, fotografías– que pudieran haber utilizado como fuente de sus informaciones.

Este tipo de reflexión ha vuelto a resurgir al enfrentarme a la figura del pintor Bartolomé Bermejo, como solemos llamarlo,³ como tantas otras ve-

¹ Fecha de recepción: 25-6-2012 / Fecha de aceptación: 27-7-2012

² Véase también en este sentido la reciente introducción de NEER, Richard T., *The Art and Archaeology of the Greek World: A New History, 2000–100 BCE.*, Thames & Hudson, Londres, 2011, en su revisión arqueológica de la historia del arte del mundo griego.

³ Este texto es desarrollo parcial de uno de los problemas señalados en mi comunicación "Bermejo en Daroca", presentada al International Medieval Meeting Lleida, "Late Gothic painting in the Crown of Aragon and the Hispanic Kingdoms", Universitat de Lleida, Lérida, 2-6 julio 2011; se publicará como MARÍAS, Fernando, "Bermejo in Daroca", en *Late Gothic painting in the Crown of Aragon and the Hispanic Kingdoms*, International Medieval Meeting Lleida, Universitat de Lleida, Lérida, 2013.

ces atrás y no solo al tener que vérmelas con artistas del pasado como El Greco, Velázquez o Pedro Berruguete.

Cualquier artículo o libro sobre este pintor conlleva el hecho de que nació en Córdoba,⁴ o incluso de que la primera noticia del artista lo sitúa en Córdoba en 1464.⁵

La documentación de que disponemos –sea escrita sobre el papel de documentos protocolizados o de las cartelas que él mismo incluyera en sus tablas– nos lo sitúa físicamente o nos habla de las siguientes ciudades y fechas:⁶

–Valencia [Játiva], 5 febrero 1468,⁷ Bartholomeus de Cardenas pictor civis civitatis Valencie (docu-

mento en latín) + *Bartholomeus Rubeus* [Sant Miquel, Tous].

–Daroca,⁸ 5 septiembre 1474, Bartolomeus el Bermejo habitator dicte civitatis Daroce (documento en castellano aragonés).

–Zaragoza [Daroca], 28 septiembre 1477, Bertholome de Cardenas (documento en castellano aragonés).

–Daroca [Zaragoza], 17 noviembre 1477, Bertholomeu el Bermexo habitant en Çaragoça (documento en castellano aragonés).

–Zaragoza [Daroca], 1479, Bertolomeu el Bermello (documento en castellano aragonés).

⁴ Véase, como literatura moderna, desde Tormo, Elías, “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*, II, 4-5, 1926, pp. 11-35, hasta RUIZ I QUESADA, Francesc, “La incidencia de las fuentes escritas en la iconografía del retablo de Santo Domingo de Silos, de Bartolomé Bermejo”, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 23-24, 2009, 33, pp. 52-53; “De Acqui Terme a la Piedad Desplà. Textos e iconografías inéditos de Bartolomé Bermejo”, *Retrotabulum. Estudis d’art medieval*, 1, 2012, pp. 2-51; y “Entre l’Hermon i la muntanya santa del salmista. Lluís Desplà a la Pietat de Bartolomé Bermejo”, *Retrotabulum. Estudis d’art medieval*, 2, 2012, pp. 2-52.

⁵ Sobre la presencia de Bermejo en Córdoba en 1464 defendida en 1982 por VALVERDE MADRID (1928-2003), José, tal afirmación debiera desecharse por falta de pruebas; véase Valverde Madrid, “Una obra de Bartolomé Bermejo aparecida recientemente en Madrid”, *Boletín del Museo e Instituto Camón-Aznar*, IX, 1982, pp. 56-61; a pesar de su afirmación de que tal hecho estaba documentado, no ha podido verificarse ni en sus propias adiciones a RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba* [1912], Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Madrid, 1982, ni en su último trabajo sobre el tema, “Sobre un centenario: el de Bartolomé Bermejo”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 134, 1998, pp. 255-257, donde de forma tan arbitraria como injustificada lo hace nacer en 1430, lo convierte en Nuno Gonçalvez en la Lisboa de Alfonso V, lo sitúa en Castilla en 1463 pero lo saca de Córdoba en 1464 y lo reencuentra en Granada en 1496-1497 pintando escudos para los hijos de los Reyes Católicos, y más tarde en Vich (identificando a Cárdenas con un Maestre Bertomeu y confundiendo una estancia con la localización moderna de una tabla solamente atribuida como *La Santa Faz*) y Barcelona en 1498.

Por otra parte, en sus artículos sobre pintores cordobeses y sevillanos (“La pintura sevillana de la primera mitad del siglo XVI”, *Archivo hispalense*, 24, 76, 1956, pp. 117-150, esp. 137-138), tampoco aparece vínculo alguno con Bermejo. Sin embargo, solamente se daba cuenta, entre los artistas de Sevilla, de un pintor ya fallecido en 1480 de nombre Bartolomé de Cárdenas; procedía, como su viuda Leonor Muñoz, de Toledo; en tal fecha, Leonor puso de aprendiz a su hijo Cristóbal (1465-1549), de 15 años, con el toquero, o torcedor de seda, Diego González Bonifante; Valverde Madrid, sin embargo, llegó a considerar a Cristóbal nieto de Bermejo, posponiendo el nacimiento del supuesto abuelo hasta 1440, algo un poco difícil de aceptar; tal cronología es insostenible y en el caso de un Bartolomé de Cárdenas “el Bermejo” tendría que haber sido bien un tío, bien un abuelo nacido como muy tarde hacia 1420, aunque ni se señala el apodo ni que tuviera la familia conexión alguna con Córdoba. Tampoco aporta datos cordobeses ZUERAS TORRÉNS, Francisco, *Bartolomé Bermejo, el pintor nómada*, Diputación, Córdoba, 1983.

En tercer lugar, LEÓN VILLAVERDE, Antonio, *Bartolomé Bermejo y el Reino de Valencia*, Edicions Alfons El Magnanim, Valencia, 2007, ha supuesto –en hipótesis altamente improbable– como Bartolomé de Cárdenas a un *Bartolomé Bermejo* pintor, vecino de la collación de San Pedro en Córdoba, hijo de Juan Rodríguez de Jaén, que aparecía en un documento del 19 de agosto de 1527 publicado por DE LA TORRE Y DEL CERRO, José, *Registro documental de pintores cordobeses*, eds. Dionisio Ortiz Juárez y María José Rodríguez López, Diputación, Córdoba, 1988.

⁶ Un resumen de la documentación en BERG-SOBRE, Judith, *Bartolomé de Cárdenas “El Bermejo”, pintor errante en la Corona de Aragón*, International Scholars Publications, Bethesda MD, 1997; exposición *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, eds. Francesc Ruiz i Quesada y Ana Galilea Antón, MNAC, Barcelona, 2003.

⁷ Recordemos que desde 1349, por orden de Pedro IV el Cermonioso, se pasó de un calendario *ab Incarnatione* al de *de Nativitate*.

⁸ Aquí estuvo, al menos, entre 1479 (contrato del 14 de abril) y diciembre de 1484, fecha del pago del mercader Juan de Lobera a Martín Bernat y a Bermejo por la instalación de su retablo de la Virgen de la Misericordia en la capilla de la Visitación del claustro de la iglesia de la Virgen del Pilar de Zaragoza. La nueva documentación analizada en Marías [2011], ya fue publicada por GARCÍA MARCO, Javier, Miguel Ángel MOTIS DOLADER y María Luz RODRIGO ESTEVAN, *Procesos inquisitoriales de Daroca y su comunidad. Estudios preliminares, edición e índices*, Centro de Estudios Darocenses, Daroca, 1994; para el contexto darocense, también RODRIGO ESTEVAN, María Luz, *La ciudad de Daroca a fines de la Edad Media. Selección documental (1328-1526)*, Centro de Estudios Darocenses, Daroca, 1999.

–Zaragoza [Daroca],⁹ 1481, Bertholomeo de Cardenas pintor vecino de Çaragoça con su mujer (“muy amada muller mia”) Gracia de Palaciano (documento en castellano aragonés).

–Barcelona, 1486, en Vermeyo (documento en catalán).

–Zaragoza [Daroca], 1486, Gracia mujer del Bermejo.

–Zaragoza [Daroca], 1486, Gracia mujer del Bermejo pintor.

–Barcelona, 1490.

–Barcelona, 28 febrero 1491, Mestre Barthomeu Vermeyo pictor / pintor (documento en catalán).

–Zaragoza [Daroca], 1493, mujer del Vermejo (documento en catalán).

–Barcelona,¹⁰ 5 mayo 1495, Vermejo / Vermeyo / 27 marzo 1495 Bartomeu Vermeyo (documento en catalán).

Retablo de Acqui Terme [(1476-1479,¹¹ 1481-1485, o a. 1491-1492(?)): *Bartholomeus Rubeus*.

En consecuencia, se constata que ninguna fuente documental o firma de Bermejo da testimonio de este supuesto origen castellano, andaluz, cordobés, del maestro pintor vecino de Valencia “Bartholomeus de Cardenas” de 1468. No obstante, la afirmación se basa en la inscripción del marco de la *Piedad* del canónigo Lluís Desplà i d’Oms (1444-1524), archidiácono (1470-1524) de la catedral de Barcelona,¹² cuya lectura –adelantamos– no ha dejado de producir diferentes versiones, aunque ligeras (U en lugar de V, aparición o desaparición de H, J o I, V o B, A u O, XVIII o XXIII, Æ o AE, alguna minúscula como una *n*, por no hablar de la puntuación), en sus diversas transcripciones. No obstante, tales divergencias debieran ser significativas no solo de una actitud descuidada.

“[traducción al castellano desde el latín] Obra de Bartolomé Bermeio, costeadada por Ludovico de Spla, Arcediano de Barcelona; 23 de Abril de 1490” (Piferrer 1839).

“:OPUS:BARTOLOMEI:VERMEJO:CORDVVENSIS:IMPENSA:LUDOVICI:DE: SPLA:BARCINONENSIS: ARCHIDIACONI:ABSOLUTUM:XVIII:APRILIS: ANNO:SALUTIS:CRISTIANÆ:MCCCCLXXX:” (grabado de J. Serra 1867/1868).

“OPVS·BARTHOLOMEI·VERMEIO·CORDVBEnSIS·IMPENSA·LODOVICI·DE·SPLA·BARCINONENSIS·ARCHIDIACONI·ABSOLVTVM·XXIII·APRILIS.

ANNO·SALVTIS·CHRISTIANAE·MCCCCLXXX:” (foto 1927).

“Opus Bartolomei.Vermeio.Cordubensis.Impensa. Lodovici.De.Spla.Barcinonensis.Archidiaconi.Obso-lutum- XXIII Aprilis.Anno Salutis. Christianae. MCCCCLXXX” (Transcripción 1927).

“OPVS. BARTHOLOMEI. VERMEIO. CORDVBENSIS. IMPENSA. LODOVICI. DE. SPLA. BARCINONENSIS. ARCHIDIACONI. ABSOLUTUM. XXIII. APRILIS. ANNO. SALVTIS. CHRISTIANA (E). MCCC. LXXX”. (Ruiz i Quesada 2012).

La lectura de la inscripción de la *Piedad* Desplà se inicia en 1839 y se debe a Pablo Piferrer i Fàbregas,¹³ quien vio una *Mater Dolorosa* todavía en la Casa del Arcediano, cuya inscripción latina tradujo de forma, sin embargo, fragmentaria; pero allí no se procedió a la identificación como cordobés del pintor de nombre de pila Bartholomei o Bartolomei y apellido Bermeio, Bermejo, Vermeio o Vermejo, pues las lecturas parecen haber variado en éstos y los años siguientes, antes y después de que se expusiera por vez primera al público en 1867;¹⁴ fue en esta fecha cuando, como veremos de inmediato, se precisó el lugar de nacimiento del pintor; poco más se añadió en las décadas posteriores del siglo XIX.¹⁵

⁹ Otra de las consecuencias de su llegada a Daroca fue su matrimonio con una viuda, Gracia Palaciano o de Palaciano, que había estado casada con Pedro de la Cueva y que era madre de un niño, Jaime de la Cueva y con la que aparece ya casado en 1481.

¹⁰ Cárdenas aparecería en Barcelona el 7 de octubre de 1486, abril de 1490, febrero de 1491 y mayo de 1495.

¹¹ RUIZ I QUESADA, 2012, pp. 13-14.

¹² También, RUIZ I QUESADA, 2012, pp. 39-49, con la bibliografía previa sobre el comitente.

¹³ PIFERRER I FÀBREGAS, Pablo, *Recuerdos y Bellezas de España. Principado de Cataluña*, Barcelona, 1839, pp. 59-60, y Barcino, Barcelona, 1934.

¹⁴ Más adelante se expuso, véase *Catálogo de la exposición retrospectiva de obras de pintura, escultura y artes suntuarias celebrado por la Academia de Bellas Artes, en junio de 1867...*, Celestino Verdaguer, Barcelona, 1867, p. 40, Cabildo eclesiástico de la catedral de Barcelona: n° 57, como Tabla, El Calvario.

¹⁵ Véase CONDE DE LA VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1889, I, Edad Media, pp. 25-26, quien reprodujo el párrafo de Piferrer –sin referencia alguna a su origen cordobés– señalando que se había trasladado ya de la Casa del Arcediano Lluís Desplà a la Sala Capitular de la catedral, y que era obra



Fig. 1. J. Serra [Jaume Serra i Gibert, "Exposición retrospectiva celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona en 1867"], 1868.



Fig. 3. Joan Vidal i Ventosa (?), *Butlletí dels museus d'art de Barcelona*, 1933.

Fig. 2. J. Serra, 1868 (detalle).

La primera imagen de la tabla de la Piedad de Bermejo y de su marco, en un grabado litográfico de J. Serra (Jaume Serra i Gibert (1834-1877) más que el litógrafo Josep Serra i Porson, 1828-1910), fue publicada con ocasión de la exposición en Barcelona de 1867 titulada "Exposición retrospectiva celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona en 1867" (ejemplar de la Colección Berg-

Sobre, San Antonio, Texas, otro en la Universidad de Barcelona) (Figs. 1-2).¹⁶

La identificación de su autor Bermejo con el pintor que firmaba como *Bartolomeus Rubeus* otras obras –como las procedentes de Tous y más tarde de Acqui Terme– no se produjo hasta 1905, con la respuesta de Ramon Casellas.¹⁷ La aceptación de Bermejo como un único pintor y la transcripción

del pintor Bartolomé Bermejo. Sobre Manjarrés, Tubino y el Conde de la Viñaza, "Artistas de la Provincia de Córdoba", en *CODOIN*, 107, Real Academia de la Historia, Madrid, 1966, pp. 37 y 91. JUSTI, Carl, *Spain and Portugal. A Handbook for Travellers*, Baedeker, Leipzig, 1901, p. LXXXI.

¹⁶ Aunque la imagen de su grabado no aparece en http://ddd.uab.cat/pub/lilibres/1867/catexpretobr_a1867.pdf, véase *Informe sobre el resultado de la Exposición retrospectiva celebrada por la Academia de Bellas Artes en 1867 dado a la misma Academia por la Comisión encargada de dicha exposición*, Celestino Verdaguier, Barcelona, 1868, pp. 7 (a-b): "No será afirmación vana y gratuita la de que el cuadro votivo nº 2161 expuesto por el Ilustre Cabildo de la Catedral de esta Ciudad que representa la Virgen de la Piedad adorada por san Gerónimo y el devoto que costeó la obra, es un testimonio fehaciente del adelanto que había alcanzado la Pintura en nuestro país, á fines del siglo XV, indudablemente á favor de las influencias italiana y alemana. Hay tal expresión en las fisonomías, tal carácter en la del devoto, y tal representación del lugar de la escena, que de buen grado se hubiera podido tomar el cuadro por obra ejecutada más adelante del primer tercio del siglo XVI, si el letrado que está en el lado inferior del marco no descubriera al autor, que fue Bartolomé Vermejo, natural de Córdoba, el devoto que costeó la obra, que fue Luis Desplà arcediano de la Catedral de Barcelona, y la fecha de la ejecución, ó (como puede decirse más acertadamente), de la conclusión de la obra, que fue á los 28 de abril de 1490. Del pintor Vermejo no se halla registrado, (á lo menos lo ignoramos en este momento), en ninguno de los diccionarios biográficos de artistas españoles; y este es un dato más para conjeturar que este pintor pudo haber venido á Cataluña donde por la facilidad de comunicaciones que entre los Estados Aragoneses y los italianos y alemanes á la sazón había, le fue fácil sentir las influencias de ambos estilos. El cuadro que nos ocupa, con las condiciones indicadas no debía quedar olvidado por la Comisión y por esto ha querido dar siquiera una idea de él en la entendida colección de estampas. (Lámina V)" [a mano, se identifica como de Bartolomé Bermejo].

También TUBINO, Francisco María, "Cuadro de la Escuela pictórica andaluza desde el siglo XIII al XVI", en *Pablo de Céspedes, Memorias de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando*, M. Tello, Madrid, 1868, p. 204; MANJARRÉS, José de, *Las bellas artes: historia de la arquitectura, la escultura y la pintura*, Barcelona, 1875.

¹⁷ CASELLAS, R., "Una taula d'un pintor d'aquí, atribuida al art francés", *La Veu de Catalunya*, 3 de agosto de 1905, pp. 3-4 –"OPVS BARTHOLOMEI VERMEJO CORDVBENSIS..."–, respuesta al primer artículo de COOK, Herbert, "Un document d'art français primitif", *Gazette des Beaux-Arts*, XXXIII, 574, abril 1905, pp. 303-305, quien publicó la primera fotografía de la tabla de Tous y de la firma, pero señalando la nacionalidad francesa del artista. También le contestó PHILLIPS, Claude, *The Daily Telegraph*, 13 diciembre 1904 [1905]). Para el retablo de Acqui Terme, PELLATI, Franz, "Bartholomeus Rubeus e un trittico firma-

de la leyenda del marco de la tabla, fue recogida de inmediato por Herbert Cook.¹⁸ La primera fotografía de la *Piedad* fue tomada y publicada en 1906 por Émile Bertaux, pero su reproducción excluyó extrañamente el marco de la inscripción latina.¹⁹

El marco no se fotografió hasta finales de la tercera década del siglo XX, sin que se reprodujera en el importante artículo de Elías Tormo y Monzó de 1926, a pesar de incluir una fotografía que procedía del Arxiu Mas, probable obra del fotógrafo, amigo de juventud de Picasso y especializado en la fotografía de los museos barceloneses, Joan Vidal i Ventosa (1880-1972).²⁰ El responsable de la publicación de la foto del marco fue *Flama*, pseudónimo del director de los Museos de arte de Barcelona entre 1920 y 1939 Joaquim M. Folch i Torres (1886-1963),²¹ quien lo reprodujo primero en 1927, identificando al fotógrafo como a Vidal i Ventosa, y después en 1933, tras la restauración de la tabla –a cargo del italiano Arturo Cividini (1929-1930)– que se acometió tras la Exposición Internacional de 1929.²² Las fotos de 1933 (Fig. 3) gozarían de una prolongada vida, prácticamente hasta su sustitución reciente por reproducciones en color.²³

Volvamos a la inscripción y sus lecturas. Es evidente que no podemos controlar el estado de la tabla



Fig. 4. Joan Vidal i Ventosa (?), Foto Fondo Gómez Moreno del CSIC, Expo 1929 n° 82821.

y de su marco ni antes de 1839 ni entre esta fecha y 1868, ni entre ésta última y las de las primeras fotografías de la inscripción, primero la de Joan Vidal i Ventosa (1927) y más tarde, tras su restauración, la publicada por su restaurador Arturo Cividini (1929-1930); las fotografías de Bertaux y Tormo, de 1906 y 1926, dan unas imágenes sorprendentemente de mucha mejor calidad que la del Fondo Gómez Moreno hoy en el CSIC en relación al estado de conservación de la tabla (Fig. 4). No obstante, todas ellas parecen testimoniar un estado de conservación de la inscripción relativamente constante, con respecto a dos elementos que nos interesan:

to della Cattedrale di Acqui", *Revista L'Arte*, VI, 10, 4, 1907, pp. 401-408; PIJOAN, José, "A Signed Triptych by Bartolomé Bermejo at Acqui", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 22, 115, 1912, pp. 17-25, aportando imagen de la firma "Ihs Bartolomeus Rubeus f".

¹⁸ COOK, en *Chronique des Arts*, octubre 1905 e "Identification of an Early Spanish Master", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 8, 32, noviembre 1905, pp. 129-131; DOWDESWELL, Walter, "Another Painting by Bartolomé Vermejo", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, VIII, 34, enero 1906, pp. 282-285; SANPERE I MIQUEL, Salvador, *Los Cuatrocentistas Catalanes*, Barcelona, 1906, II, p. 129.

¹⁹ BERTAUX, "Les primitifs espagnols", *Revue de l'art ancien et moderne*, XX, 117, diciembre 1906, pp. 417-436, y "La Peinture et la sculpture espagnoles au XIV^e et au XV^e siècle jusqu'au temps des rois catholiques", en *Histoire de l'art: depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, ed. André Michel, 3, 2, Armand Colin, París, 1908, VIII, p. 807 y 4, pp. 401-405, insistió en la personalidad única, negada en cambio por DE MÉLY, F[ernand], "Bartholomeus Rubeus et Bartholomé Vermejo", *Revue de l'art ancien et moderne*, XXI, 118, 1907, pp. 303-307; ROMERO DE TORRES, Enrique, "Los primitivos cordobeses: Pedro de Córdoba y Bartolomé Bermejo", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XVI, 1908, pp. 55-64; MAYER, August, "Zur Geschichte der Malerei in Aragon und Navarra", *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, III, 1910 y *Geschichte der spanischen Malerei*, Klinkhardt, Leipzig, 1913, p. 101, quien reprodujo la leyenda como "Opus Bartho(lo)mei Vermeio..."; VON LOGA, Valerian, "Bermejo in Castile", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 22, 120, 1913, pp. 315-317. Para las obras existentes en el extranjero, véase ahora BERMEJO, Elisa, "Las obras de Bartolomé Bermejo fuera de España", en *El arte español fuera de España*, ed. Miguel Cabañas Bravo, Madrid, CSIC, 2003, pp. 171-178.

²⁰ Tormo, 1926, pp. 11-35; RICHERT, Gertrudis, *La pintura medieval en España*, Barcelona, 1926.

²¹ FLAMA, "'La Pietat', de Bermejo a la Seu de Barcelona", *Gaseta de les arts*, IV, 71, 15 de abril de 1927, pp. 1-3.

²² Ficha, basada en el artículo de Tormo y sin imagen, del *Catálogo histórico y bibliográfico de la Exposición Internacional de Barcelona 1929-1930*, ed. Duque de Berwick y Alba, Real Academia de la Historia, Madrid, 1931, I, pp. 203-204, n° 421, fechando la tabla en 1491.

²³ J[oaquim]. F[OLCH]. I T[ORRES], "La restauració i fotografia de la taula de Bermejo de la catedral de Barcelona", *Butlletí dels museus d'art de Barcelona*, III-1933, pp. 86-90.

En la fototeca del antiguo Instituto Diego Velázquez del CSIC (hoy Instituto de Historia) se conservan tres fotos antiguas con la imagen del marco: 1) de Gómez Moreno, Expo 1929 n° 82821; 2) Expo Internacional Barcelona 22479; y 3) Foto Gudiol Barcelona CB-2119.

1. de la palabra CORDVBENSIS, estaban medio borradas –en su parte inferior– las letras C, O, R; la doble VV de la litografía de 1868 (CORDVVENSIS), podría probar que también estaba dañada esta zona; y ésta habría sido la causa de que se silenciara en 1839.

2. del número del día del mes de abril XXIII parece claro, aunque en el grabado litográfico de 1868 se lea claramente XVIII, hecho que indicaría una restauración entre una y otras fechas de la tercera década del siglo XX.

Por otra parte, la macrofotografía actual testimonia (Figs. 5-8) que la palabra CORVBENSIS, desde la C a la E ha sido alterada, desde la doradura del fondo, a las incisiones de punzón del lado derecho de los trazos (compárense las dudas y reiteraciones en la O de CORDVBENSIS frente a las de la O de VERMEIO).

No podremos progresar, a pesar de nuestras dudas, sin el estudio del contexto de las firmas –tan excepcionales– de *Rubeus* en el contexto de las de los artistas de nuestra pintura del siglo XV e, incluso más excepcional, de las inscripciones de cuadros o retablos, y no solo del comitente sino que incluyeran el nombre de artista;²⁴ y naturalmente, no sólo deberíamos tener un elenco de unas y otras, sino un estudio de su formalización tridimensional, desde su grafía y diseño epigráfico de sus letras a la forma de haberse incidido y pintado; algo de lo que todavía estamos muy lejos. ¿Eran normales las O ligeramente asimétricas, inclinadas hacia la izquierda, o las incisiones de puntos para señalar las sombra y brillos y dar relieve a esas letras? Lamentablemente todavía no tenemos respuesta a tales preguntas y la datación de nuestra inscripción, en todos sus detalles, ha de quedar en suspenso.

Las cartelas que Bermejo incluyó en sus retablos de San Miguel de Tous (National Gallery de Londres) y del Tríptico de la Virgen de Montserrat de Acqui Terme (Duomo), parecen haber reaparecido en la *Piedad* Desplà, aunque hoy solo queda una traza casi invisible. Sea con luz ultravioleta o con una potente iluminación convencional, por debajo del manto de la Virgen, es todavía vislumbrable una zona casi totalmente arrasada y restaurada, por debajo de la cual aparece el fantasma de un *cartellino* con lo que podría interpretarse como restos de escritura.

La otra hipótesis posible sería la de un origen en Xàtiva... y un topónimo *saetabensis*. Su primera aparición documental –aunque no conservemos el documento contractual– había tenido lugar precisamente en Játiva, la ciudad con la segunda aljama –desde su reconstrucción en 1453– de todo el reino de Valencia,²⁵ vínculo que reforzaría además la posibilidad de la ascendencia conversa que hemos defendido en 2011 para el pintor.

En este sentido, el primer documento conservado de *Cárdenes* de 1468 debiera volver a hacernos reflexionar. Contratada el retablo de la parroquia de San Miguel de Tous con mosén Antoni Joan i Marrades (act. 1492, 1499, 1500, 1506), caballero de Valencia, aunque por entonces *habitor* en una ciudad cuyo nombre que no aparece legible en el documento, pero debiera ser Játiva, V Señor de la baronía de Tous y Terrabona, que había sido nombrado *mustaçaf* o almotacén de Valencia, con control de los pesos y medidas, en 1460 y representante en las cortes del reino en 1465; en 1483 Fernando de Aragón le permitió construir el *pont de la fusta* y los jurados le concedieron la explotación como embarcadero de madera en El Grao de Valencia, confirmada por el rey en 1491; terminaría sus días como “magnífico mossén”, por ejemplo en 1492, fecha en que Antonio Joan se compromete

²⁴ Sobre el tema, BURG, Tobias, *Die Signatur: Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*, Lit Verlag, Münster, 2007, quien desgraciadamente no se refiere al arte español más allá de la Alta Edad Media. Decepcionante el artículo de TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, “La imagen del artista en su obra: autorretratos, firmas y escenas de trabajo en la transición al Renacimiento”, *Academia*, 78, 1994, pp. 465-476, sobre FAVREAU, Robert, “Fonctions des inscriptions au Moyen Âge”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 32, 127, 1989, pp. 203-232. DE LA PEÑA VELASCO, María Concepción, “El valor de la palabra en el retablo español. De finales del gótico a comienzos del neoclasicismo”, *Revista electrónica de estudios filológicos*, 4, 2002.

²⁵ HINOJOSA MONTALVO, Josep, *La judería de Xàtiva en la Edad Media*, Ayuntamiento, Xàtiva, 1997; *Conversos y judaizantes en Valencia a fines de la Edad Media*, Valencia, 1996; *Los judíos en tierras valencianas*, Valencia, 1999; y “La hora de la muerte entre los conversos valencianos”, *Cuadernos de historia de España versión On-line*, 83, 2009. LÓPEZ ELUM, Pedro, “La población de Xàtiva en l’època medieval”, en *Xativa i els Borja. Una projecció europea*, Játiva, 1995, I, pp. 159-164. En términos más generales, GARCÍA CÁRCEL, Ricardo, *Herejía y sociedad en el siglo XVI. La Inquisición en Valencia, 1530-1609*, Crítica, Barcelona, 1990; HALICZER, Stephen, *Inquisition and Society in the Kingdom of Valencia, 1478-1834*, University of California Press, Berkeley, California, 1990 y trad. esp. Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1993; MEYERSON, Mark D., *A Jewish Renaissance in Fifteenth-century Spain*, Princeton, University Press, Princeton, 2004.



Fig. 5-8 *Piedad Desplà*, Barcelona, Catedral (Fotos Marías, 2011) (detalles).

tió a trasladar a judíos expulsados de Játiva y Teruel, desde el puerto de Murviedro (Sagunto) hasta el norte de África o a Italia.²⁶

Bartolomé aparecía como ciudadano de Valencia, el 5 de abril de 1468, recibiendo el primer pago de un tercio de un total de 50 libras en que se habría estimado el valor de la obra retabística. El documento tuvo que ser posterior a un contrato –todavía no hallado– realizado precisamente en Játiva,

ciudad que se encontraba a menos de 8 leguas de distancia respecto a Tous, ante el escribano Joan Micó.²⁷ Allí se mantuvo hasta que se vendió en 1890 a un comerciante de arte de Valencia, aparentemente “el Boniquet”, pasando hacia 1902 a Charles William Dowdeswell (1832-1915), y en 1904 al *baronet* Sir Julius Charles Wernher (1850-1912) para ser instalada en su posesión de Luton Hoo.²⁸ Si, como se ha afirmado, eran necesarios de siete a diez de residencia para lograr una ciudadanía, se-

²⁶ HINOJOSA MONTALVO, Josep, “La judería de Xàtiva en la Edad Media”, *Espacio, Tiempo y Forma, III, Historia Medieval*, 6, 1993, pp. 377-407, esp. 403-405. Sobre la familia Joan, véase también ahora RUIZ I QUESADA, Francesc, “De Acqui Terme a la Piedad Desplà. Textos e iconografías inéditos de Bartolomé Bermejo”, *Retrotabulum. Estudis d’art medieval*, 1, 2012, pp. 2-51, esp. 2-5. Lo identifica con Antoni Joan de Soler (ca. 1425-144/1512), hijo de Bernat Joan e Isabel de Soler, a su vez hija del médico valenciano Pere de Soler, quién, sin descendencia masculina, habría impuesto la incorporación de su apellido al de Joan. Supone que el retablo habría sido encargo de este, a quien habría sucedido un hijo homónimo muerto en 1512.

²⁷ BERG-SOBRE, Judith, “Un nuevo documento sobre Bartolomé Bermejo”, *Archivo Español de Arte*, XLI, 1968, pp. 61-62 y como BERG, Judith F., “Bartolomé Bermejo and Valencia: a revaluation”, en *Actas del Congreso XXIII CIHA Granada 1973*, Granada, 1976, I, pp. 303-305. También, como es lógico, en BERG-SOBRE, 1997, doc. 1, pp. 247-248. No hemos podido consultar MINAS, Elizabeth, *Between Valencia and the Netherlands: Bartolomé Bermejo’s Saint Michael Triumphant Over the Devil with Donor Antonio Juan*, Ph.D. Diss., The Courtauld Institute, Londres, 2009.

²⁸ LEÓN VILLAVARDE, 2006, pp. 140-141; no era, sin embargo, un marchante alemán sino inglés, junto a sus hijos Walter (1858-1929) y Charles (ca. 1860-ca. 1915), fundador de la Dowdeswells’ Gallery del 133 New Bond Street, en Londres.

gún los fueros valencianos, tenía que haber vivido en Valencia al menos durante toda la década.²⁹

Parece evidente que Córdoba no explica nada; aunque su formación parece exigir una estancia en Flandes, vinculada al arte de Petrus Christus (ca. 1415-1475/1476),³⁰ activo en Brujas desde al menos 1444, y tal vez al del joven Hans Memlinc (ca. 1440-1494), también en Brujas desde 1465, nada hay en el estilo de Bermejo que denuncie un origen andaluz, ni su huella es identificable en este ambiente. La alternativa valenciana, incluso se tabense, podría explicar mucho mejor, de lograr

confirmarse, muchos de los elementos de su arte, justificando un avecindamiento en Valencia en fecha inmediata.

En ese caso, de ser valenciano en lugar de andaluz, catalanoparlante en lugar de castellanoparlante, Bartolomeu de Cárdenas o el Bermejo habría sido un poco menos viajero, menos errante,³¹ aunque hubieran permanecido más justificados sus movimientos por tres de los diferentes reinos de la antigua Corona de Aragón; tal vez por las mismas razones que su futuro connatural hipotético, y aparentemente autoexiliado desde comienzos del siglo XVII, Jusepe Ribera.

²⁹ COMPANY, Ximo, *La Época dorada de la pintura valenciana (siglo XV y XVI)*, Generalitat, Valencia, 2007, p. 228.

³⁰ Desde POST, Chandler R., *A History of Spanish Painting*, V, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1934 a BROWN, Jonathan M., "Dos obras tempranas de Bartolomé Bermejo y su relación con Flandes", *Archivo Español de Arte*, 63, 144, 1963, pp. 269-279, o STREHLKE, Carl Brandon, "Bartolomé Bermejo and His Age. Exhibition Review", *The Burlington Magazine*, 1.205, August 2003, pp. 610-613. También COMPANY, Ximo, y Lluisa TOLOSA, "Bartolomé Bermejo, Rodrigo de Osona, el Maestro de Artés, Vicente Maçip y Joan de Joanes", *Archivo Español de Arte*, 287, 1999, pp. 263-278 y COMPANY, Ximo, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, CEIC Alfons el Vell, Gandia, 2006.

³¹ Sobre el tema en general, y sin referencias al mundo artístico, PRENDERGAST, Ryan, *Reading, writing, and errant Subjects in Inquisitorial Spain*, Ashgate, Aldershot, 2011.