

# LA TABLA DE LA VIRGEN DE LA LECHE, DE BARTOLOME BERMEJO, EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA Y ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE SU EDUCACION ARTISTICA

Nos han llegado relativamente pocas obras de Bartolomé Bermejo. Un retablo casi completo dedicado a Santa Engracia, las tablas centrales de otros dos (*Santo Domingo de Silos* y *San Miguel*), el centro de un tríptico y partes de las tablas laterales que representa la *Virgen de Montserrat* (tablas completadas por Rodrigo de Osona), y unas quince tablas más son todo lo que queda de una carrera que comprendió tres décadas (1468-1495). Pocas de estas pinturas permanecen en sus lugares de origen, o siquiera en las ciudades para las cuales fueron ejecutadas: el *San Miguel* adornaba la iglesia parroquial de Tous cerca de Valencia hasta comienzos del siglo presente, cuando apareció en el mercado y fue adquirido por Sir Julius Wernher de Luton Hoo, Inglaterra. La tabla central del *Retablo de Santo Domingo de Silos* permaneció igualmente en su iglesia de origen, Santo Domingo, en Daroca, hasta que pasó al Museo Arqueológico de Madrid en 1864. El banco, la *Crucifixión*, y parte de una tabla narrativa del *Retablo de Santa Engracia*, probablemente ejecutado para la desaparecida iglesia de San Francisco de Daroca, están todavía en esta ciudad, ahora en el Museo Colegial (1). El hermoso tríptico de la *Virgen de Montserrat* ejecutado en Valencia para un negociante italiano que residió en aquella ciudad, Francesco della Chiesa, está en la Catedral de Acqui Terme, ciudad italiana de sus orígenes familiares, aunque no en su capilla original (2). En Barcelona, la *Pietà* de Lluís Desplà ha pasado al museo de la Catedral, si bien no queda lejos de la residencia de Desplà. Tres tablas del *Retablo de Santa Ana* se hallaban aún en la iglesia de Santa Ana hasta su destrucción en 1936. Pero este número es pequeño comparado a la cantidad de pinturas de Bermejo esparcidas hoy en lugares como Berlín, Lisboa y los Estados Unidos. Además, la mayoría de estas tablas han sufrido restauraciones y alteraciones que hace casi imposible la localización regional de sus orígenes por exámenes técnicos.

Es por este motivo que quisiera discutir una vez más, una obra que atribuye a Bermejo en 1973, existente en la ciudad de donde proviene el primer documento de su actividad: Valencia (3). Es ésta una pequeña tabla que representa la *Virgen de la Leche*, en el Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia. Esta tabla se había atribuido diversamente a un seguidor de Pedro Berruguete, un seguidor de Bermejo mismo, Paolo de San Leocadio, y a un flamenco anónimo del siglo XV (4).

El cuadro (fig. 1), pintado en una tabla de pino, representa la Virgen y el Niño, con un fondo de oro



Fig. 1. Bermejo. "Virgen de la Leche". Valencia. Museo Provincial de Bellas Artes. (Foto: MAS).

- (1) Véase mi artículo, "Bartolomé de Cárdenas, the *Piedat* of Johan de Loperuelo, and Painting at Daroca (Aragón)", *The Art Bulletin*, December, 1977, p. 496.
- (2) G. Rovira, G. Rebora, G.D. Bocchioni, Laboratorio Restauro Nicola di Aramengo, *Bartolomé Bermejo e il trittico d'Acqui*, Acqui Terme, 1987, pp. 32-40.
- (3) Publiqué esta atribución por primera vez en "Bartolomé Bermejo and Valencia, a Reevaluation", *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia de Arte*, Granada, 1973, I, p. 303.
- (4) El cuadro ha sido atribuido a un seguidor de Pedro Berruguete por Garín Ortiz de Taranco, *Catálogo guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia, 1955, p. 90. Los archivos fotográficos del Instituto Amatller en Barcelona lo atribuían a Paolo de San Leocadio antes de 1473, mientras que las fichas fotográficas de Harvard lo tienen clasificado como Flamenco, siglo quince.

ligeramente repujado con un diseño vegetal. La Virgen, calmosa y paciente, ofrece el pecho a su hijo infante, al cual sostiene con el brazo izquierdo, si bien el Niño parece descansar sobre una tarima invisible al pie del cuadro. Jesús juega distraídamente con unas cuentas de coral, que son a la vez un rosario y el símbolo de su sacrificio. Lanza su mirada de niño fuera del cuadro, sin prestar la más mínima atención al pecho que se le ofrece. De su boca cae un poco de la leche de la Virgen, otro poco chorrea del pecho materno sin tocarle. La postura inquieta del Niño Dios, con sus nerviosas manos, los dedos de los pies y la leche en la cara, da a esta tabla un tono informal. La serena Virgen, cuyo cuerpo, envuelto en un manto, forma una sólida pirámide que rodea al Niño, hace de contrapunto a tanta vivacidad.

El esquema cromático de esta obra es limitado: los cálidos tonos de la carne de la Madre y el Hijo, el pelo de ambos, ocre dorado, el azul del manto, el tinto de la túnica con sus mangas escarlatas que salen de otras más anchas con bordes de armiño, y las cuentas de coral del rosario. Estos comprenden el total de gamas empleadas, con la excepción del blanco y del oro del fondo. Es probable que el manto azul de la Virgen, pintado en ultramarino —el estimado “azur d’Acre” de los documentos del siglo XV— fuera en su origen más claro (ahora parece casi negrisko), pero esto no afecta la tonalidad esencial del conjunto.

Actualmente el cuadro no está en perfectas condiciones. La parte inferior de la obra fue repintada, el oro del fondo rehecho (se puede ver un trozo de la doradura original sobre la cabeza de la Virgen), y una fuerte capa de antiguo barniz oscurece toda la superficie. A pesar de esto, las características del estilo de Bermejo aparecen en fuerte evidencia. La figura física de la Virgen, con sus cejas arqueadas, ojos grises, rostro oval alargado, su mentón redondo y boca pequeña de labios carnosos repite rasgo a rasgo la *Santa Engracia* del mismo artista, que ahora está en Boston (fig. 2), así como las pequeñas figuras de las virtudes que flanquean el trono de Santo Domingo de Silos. Es precisamente en esta tabla (fig. 3) que la Virgen de la Leche halla su eco más próximo. La minúscula Virgen de la Leche que adorna el báculo de Santo Domingo duplica la postura de la Virgen de Valencia. Los dedos separados que soportan el pecho son idénticos en ambas obras, y el manto de cada figura envuelve su cabeza del mismo modo.

Es ya evidente en la tabla del Museo de Valencia la asombrosa técnica de Bermejo. Bordados y perlas enriquecen el manto azul de la Virgen, en tanto que las mangas de su túnica se resiguen de suave armiño. La riqueza de detalle se hace particularmente obvia en la cara con sus delicadas cejas y pestañas, y aún más en el dorado cabello, trenzado con refinamiento, y sujetado con una diadema salpicada de perlas y visible a través de un velo. Este velo se vuelve opaco al llegar al pecho —quizás gracias a la mano del restaurador—.



Fig. 2. Bermejo. “Santa Engracia”. Boston. Isabella Stewart Gardner Museum. (Foto: MAS).

Eric Young, en su monografía sobre Bermejo (5), dudó que el pintor mismo ejecutara este cuadro, pensando en cambio que fue pintado por alguien en su taller. También mantuvo que la tabla fuese extensamente repintada.

(5) E. Young, *Bartolomé Bermejo, the Great Hispano-Flemish Master*, London, 1975, p. 80.

Aunque esta tabla no está tan refinada como la exquisita *Virgen de Montserrat*, tenemos que hacer notar que es mucho más modesta, y es posible que Bermejo la pintase de prisa. El soporte de esta pintura es pino, madera muy corriente en Valencia durante el siglo XV. Sin embargo Bermejo, cuando pudo, utilizó tablas de roble —una preferencia que compartió con sus colegas flamencos— para sus obras más importantes. El tríptico de la *Virgen de Montserrat* de Acqui Terme, el *San Juan Bautista* de Sevilla, *La Muerte de la Virgen* de Berlín, y la *Piedad* de la colección Mateu son todos de roble. La *Virgen de la Leche*, seguramente no constituyó parte de un gran retablo, sino probablemente ejecutado para una casa particular, hubiera sido una obra de menos importancia, y por eso, menos atención. Pero de todos modos, la *Virgen de la Leche* demuestra todas las idiosincrasias estilísticas de Bermejo.

A pesar de todo eso, la *Virgen de la Leche* es particularmente interesante en el estudio de Bermejo, ya que de todas sus obras, es la que más se acerca al prototipo flamenco. El tema de la Virgen dando leche gozó de una larga tradición en Bizancio e Italia, y tuvo ya buenos exponentes en las Madonas de la humildad de Valencia y Cataluña a lo



Fig. 3. Bermejo. "Santo Domingo de Silos" (detalle del báculo del Santo). Madrid. Prado.



Fig. 4. Roger van der Weyden. "Virgen con Niño". Chicago. Art Institute. Colección Ryerson. (Foto: Art Institute of Chicago).

largo del siglo XIV, por ejemplo en la serie de tablas y retablos de Francesc Serra II (6). Por los alrededores del 1425, se encuentran ya en Valencia rendiciones a medio cuerpo del tema (7). Sin embargo, la tabla de Bermejo parece derivar de distinta versión: la Virgen de la Leche de medio cuerpo que aparece en numerosas tablitas flamencas a partir de la mitad del siglo XV. La popularidad de este tema en el norte parece originarse con Robert Campin y Roger van der Weyden, primero como composición entera en obras como la *Salting Madonna* (Londres, Galería Nacional) de Campin y *San Lucas pintando la Virgen* (Boston, Museo de Bellas Artes) de Van der Weyden, y más adelante adaptado por el mismo maestro y su taller en una forma devocional de medio cuerpo (foto 4) (8). Estas tablas llegaban a veces a constituir dípticos mediante la añadidura de

- (6) S. Llonch Pausás, "Pintura italogótica valenciana", *Anales y boletín de los museos de Barcelona*, Barcelona, 1967-8, pp. 74ff.
- (7) Tramoyeres Blasco, "La más antigua pintura existente en el Maestrazgo de Morella", *Archivo de Arte Valenciano*, I, n.º 2, 1915, pp. 43-9 y fig. 27.
- (8) M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, II, edición inglés, New York, 1967, p.23.

una tabla de donante, pero con igual frecuencia se hallan independientemente como imagen simple. En general fueron destinados a casas privadas, y no a iglesias.

Panofsky fecha estas *Virgenes con Niños* cerca de 1460, o durante la época tardía de su carrera (murió Van der Weyden en 1464) (9). Siendo esta fecha suficientemente cercana del período de actividad conocido de Bermejo, se plantea la cuestión de si éste tuvo contacto directo con los prototipos rogerianos en el norte.

No sabemos cuándo empezó Bermejo a practicar como maestro en Valencia, si bien algunas referencias a él en el documento del *Retablo de San Miguel* sugieren que ya debía llevar residiendo allí algún tiempo (10). Es evidente, empero, que debió de viajar a Flandes para su educación artística, puesto que pocos maestros locales hubieran podido adiestrarle con tanta perfección en las técnicas flamencas del óleo por esta fecha. Los dos únicos candidatos valencianos para este honor pintaban en estilos bien diferentes del de Bermejo. Lluís Dalmau, quien aparentemente estuvo en contacto directo con Jan van Eyck entre 1431-36, jamás llegó a adquirir técnicamente el profundo conocimiento del arte neerlandés que vemos en Bermejo y, por más señas, el arte de Bermejo poca relación tiene con Jan van Eyck. Aún menos afinidades demuestra Bermejo con el pintor de Brujas, Lucas Alimbroot, quien se estableció en Valencia en 1439 permaneciendo allí hasta su muerte en 1463. Si las obras que actualmente se atribuyen a éste, como el *Tríptico de la Crucifixión* en el Prado, son en verdad de su mano (11) nos lo presentan como artista adiestrado en estilo eyckiano de finales de la segunda década del siglo XV, y, por lo tanto, son más lejos de las trazas de Bermejo.

Con toda probabilidad la cuestión de si Bermejo se adiestró en un taller flamenco —y en cuál— no hallará su respuesta. No hay documentos que atestigüen su presencia en Flandes, lo cual simplemente indica que Bermejo nunca alcanzó el rango oficial de aprendiz en un taller neerlandés. Ya sabemos que el rango de aprendiz en muchas ciudades de Flandes durante el siglo XV era relativamente difícil de conseguir, debido a la naturaleza proteccionista de los gremios de pintores flamencos (12). Los aprendices solían ser asistentes de estudio, destacados para promoción al cabo de varios años por el maestro de taller, y sólo una mínima fracción de aquellos que en realidad aprendían el oficio de pintor y ayudaban a un maestro reconocido por el gremio jamás conseguía aún este modesto rango. Un forastero tendría menos oportunidades de promoción que un nativo, a menos que fuera alguien como Lluís Dalmau, personalmente recomendado a Jan van Eyck por su soberano, Alfonso el Magnánimo, o Zanetto Bugatto, enviado por su patrona, Bianca María Visconti de Milán en 1463 para aprender el arte de la pintura al óleo de Roger van der Weyden. Considerando esta situación, no cuesta imaginar

a Bermejo, sin las ventajas de un patrono real, trabajando en un taller neerlandés, colaborando en las tareas más tediosas y por fin, después de aprender todo lo que pudo, volviendo a su patria, todo esto sin llegar a dejar ni una traza en las transacciones oficiales del estudio en el cual pudiera trabajar.

Pero este pintor ciertamente aprendió los “secretos” de la técnica flamenca al óleo; un análisis microscópico de las capas de pintura hecho durante la restauración reciente del tríptico de la *Virgen de Montserrat* indica que Bermejo tenía un conocimiento íntimo de los métodos flamencos, mucho más profundo que pudiera aprender en cualquier sitio de España durante aquella época (13).

Pero, ¿en qué taller lo aprendió? Se pueden contar numerosos esfuerzos para rastrear el estilo de Bermejo a un maestro flamenco concreto, Petrus Christus, Dirk Bouts o el mismo Roger, pero ninguno es muy convincente.

Parte del problema de relacionar la obra de Bermejo con fuentes nórdicas es que sus composiciones y estilo están tan adaptados al gusto español que hacen imposible encontrar ejemplos de préstamos concretos de los de Flandes, como en las composiciones de muchos maestros “hispano-flamencos” de Castilla. La iconografía de la pequeña *Muerte de la Virgen*, en el Museo Berlín-Dahlem, con el insólito detalle de Santo Tomás recibiendo de un ángel el cinturón de la Virgen, pudiera proceder de Petrus Christus, y es por eso que Eric Young creyó que Bermejo recibiese su enseñanza artística en su taller (14). Pero en realidad Bermejo no ha tomado nada de su estilo. En la composición de Berlín, el espacio está hacecinado y sin lógica; las figuras pequeñas y nerviosas están colocadas arbitrariamente en profundidad sin consideración alguna a su escala; la impresión conjunta es de *horror vacui*. Nada podría estar más lejos de la composición espaciosa de la tabla grande del mismo tema de Petrus Christus en la Galería de Bellas Artes de San Diego (California), con sus figuras calmosas y sin emoción, lógicamente colocadas en un interior de perfecta

(9) E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Mass., 1953, p. 294.

(10) L. Piles Ros, “Actividad y problemas comerciales de Valencia en el cuatrocientos”, *VI Congreso de historia de la Corona de Aragón*, Cagliari, 1959, 413, afirma que en el siglo XV, se tenían que cumplir entre siete y diez años de residencia para obtener ciudadanía valenciana.

(11) C. Sterling, “Observations on Petrus Christus”, *The Art Bulletin*, March, 1971, p. 13.

(12) T. Feder, “A Reexamination Through Documents of the First Fifty Years of Roger van der Weyden’s Life”, *The Art Bulletin*, 1969, p. 423. Feder habla solamente de Tournai y Bruges, pero parece que ésta fue la situación general en las ciudades flamencas de este tiempo.

(13) G. Rovira, G. Reborá, etc. Op. Cit., p. 156.

(14) E. Young, Op. Cit., pp. 10-16.

perspectiva (15). La gran riqueza de detalle del cuadro de Bermejo, la diferenciación cuidadosa de telas, metal y cristal a expensas de la unidad compositiva, es la antítesis de Petrus Christus, quien ha sido comparado a Piero della Francesca en su tendencia de simplificar las formas.

Existen intentos parecidos de relacionar el estilo de Bermejo con Dirk Bouts, que comenzó su carrera en Haarlem para acabarla en Lovaina. Post destacó el parecido entre la esbelta figura de Antonio Juan, el donante del *San Miguel*, y el cuadro de Bouts, *Retrato de un hombre* de 1462 (London, Galería Nacional) (16), pero una comparación detallada de ambas obras nos hace ver que la semejanza básica radica en el mismo tipo de sombrero que lucen ambos hombres, más que en el modo de ejecución. También se podría suponer que la facilidad de Bermejo para el paisaje deriva de Bouts quien en su día gozó de buena fama por sus paisajes. Pero también aquí si ponemos la obra de ambos pintores lado a lado, veremos más diferencias que afinidades. Bouts coloca sus figuras principales en las diferentes zonas de un profundo paisaje, mientras que los personajes más importantes de Bermejo suelen ocupar una zona al frente de sus composiciones. Los paisajes de Bouts, con sus ricas tonalidades azules y verdes reflejan la atmósfera del país en que vivió, mientras que los terrenos y luz de Bermejo, son mediterráneos sin duda alguna. Verdad es que ambos experimentaron con salidas y puestas de sol, mas esto sería por los mismos años. Podemos ver el sol naciente o poniente en el *Altar del Santo Sacramento* de Bouts, en San Pedro de Louvain (1464-7) y en las *Tablas de la pasión de Cristo* de Bermejo (Barcelona, Museu d'art de Catalunya y colección Amatller), las cuales, a causa de su iconografía, peculiarmente valenciana, deben datar del periodo anterior a su traslado a Daroca en 1470. Pero, en obras más tardías, Bermejo sobrepasó los experimentos atmosféricos de Bouts: los grandes paisajes con la salida del sol sobre el mar en la *Virgen de Montserrat*, y con la tormenta que se ve sobre el peñasco en la *Pietà* del Canónigo Desplà, son entre los más audaces, la pintura europea de su época.

Aunque su estilo muestra poca afinidad con Jan van Eyck, Bermejo podría haber adquirido por lo menos un artificio artístico del maestro de Brujas: la ciudad reflejada en una armadura pintada aparece por primera vez en la *Madona del Canónigo van der Paele*; es la figura de un hombrecito reproducida en la porción del peto de San Jorge a la derecha de su brazo izquierdo. Por otra parte, un efecto similar más cercano aún al *San Miguel*, puede verse en la obra de un pintor posterior de Brujas, Hans Memling. En la armadura de San Miguel en la tabla central del *Tríptico del Juicio Universal* de Memling (Gdansk, Museo Pomorskie), el peto del santo refleja las figuras de su alrededor, personas que emergen de sus tumbas el día del juicio.

El único problema que hay para considerar a Memling una posible fuente de Bermejo es que el retablo de Gdansk

es virtualmente contemporáneo con la tabla de Luton Hoo. Aquél, comisionado por el banquero florentino Jacopo Tani durante o después de 1467, estaba ya completo por 1473, puesto que en este año fue capturado por piratas alemanes mientras iba camino a Italia, y así llegó a la ciudad hanseática (17). Aun en el caso de que Memling estuviera bien avanzado con la tabla central en 1466, tendríamos todavía una fecha demasiadamente cercana a la aparición de Bermejo en Valencia que fue en 1468, si no antes. Memling, alemán de origen, acababa de convertirse en ciudadano de Brujas en 1465, y no fue admitido en el gremio de pintores de esta ciudad hasta dos años después, aunque algunos eruditos creen que hizo su aprendizaje con Roger van der Weyden en Bruselas (18). Más lógico parece creer que ambos pintores aprendiesen el tema del reflejo en Brujas o Bruselas, el prototipo exacto del cual ya no existe (19). Buena evidencia de su popularidad es su aparición en otras pinturas flamencas durante el último cuarto del siglo XV como en la hermosa tabla de *San Miguel* de la Capilla Real de Granada, obra de un anónimo flamenco.

No hay duda que el pintor nórdico cuyo estilo Bermejo más aproxima en mayor grado es Roger van der Weyden, pintor municipal de Bruselas desde 1436 hasta su muerte en 1464. Emile Bertaux hizo notar, en los primeros años de nuestro siglo, esta semblanza, particularmente en la similitud del *San Miguel* de Bermejo con la figura del arcángel en el *Retablo del Juicio Final* de Roger de cerca de 1452 (Beaune, Hôtel Dieu) (20). El arcángel de Roger luce una larga túnica blanca y lleva una balanza tal como pertoca a su papel en el Juicio Final, pero su cuerpo alargado y curvilíneo, y su locación en el primer plano de la tabla central se acerca en gran manera al principio estético que gobierna la efigie del Miguel de Bermejo. En términos generales, las afinidades entre Roger y Bermejo se mantienen a través de la obra de ambos. Roger, como Bermejo, prefería composiciones orientadas hacia la superficie, llegando a utilizar

(15) *La Muerte de la Virgen*, de Petrus Christus, estuvo en Sicilia por lo menos a partir del siglo XVI, y existe la clara posibilidad de que estuviera allí aún antes. Es posible que Bermejo adoptara la iconografía de su cuadro sin haberla visto al norte. Véase, M.J. Friedländer, "The Death of the Virgin by Petrus Christus", *The Burlington Magazine*, 1946, p. 159ff.

(16) C.R. Post, *A History of Spanish Painting*, V, Cambridge, Mass. 1934, p. 138.

(17) J.V. Bialestoecki, *Les primitifs flamands, 9: les musées de Pologne*, Brussels, 1966, p. 94.

(18) Ludwig Baldass, *Hans Memling*, Vienna, 1942, p. 8.

(19) En una monografía sobre Memling, el malogrado C.B. Macfarlane plantea la cuestión de si el retablo de Gdansk se debe en realidad a Memling o si quizá hubiera sido empezado en una fecha tan temprana como 1462-3 por Roger van der Weyden y Memling sólo lo hubiera completado en 1467. (Véase C.B. Macfarlane, *Hans Memling*, Oxford, 1971, pp. 16-27).

(20) E. Bertaux, "Les primitifs espagnols", *La revue de l'art*, 1906, p.418.

algunas veces fondos dorados. Las figuras suelen describir grandes ritmos en un primer plano. Bermejo solamente consiguió el "pathos" dramático de Roger una vez, en la *Pietà* del Canónigo Desplà, pero, por otra parte, llegó a desarrollar una sensibilidad singular hacia el paisaje que el gran flamenco jamás consiguiera.

Pero, a fin de cuentas, cuando se establecen comparaciones específicas entre la obra de Roger y Bermejo, lo que salta a la vista no es que Bermejo dependa de un prototipo nórdico, sino más bien sus propios desarrollos a partir de modelos del norte. Bien se evidencia si volvemos a la *Virgen de la Leche* de Bermejo y la comparamos con la composición rogeriana de Chicago: aunque la postura y los tipos iconográficos son claramente parecidos, el Niño Dios de la tabla del Museo de Valencia es mucho más informal que los Niños esbeltos y sabios de Roger, que parecen provenir de iconos bizantinos. La Virgen de Bermejo presenta poca minucia de trazo y quizá resulta algo más tosca que su delicada contraparte neerlandesa. Sus ornamentos son gruesas perlas, mientras que las Madonas de Roger lucen finos brocados o delicadas joyas. El manto de la Virgen del Museo de Valencia, así como el de su minúscula hermana en el báculo de *Santo Domingo de Silos*, les envuelve la

cabeza, los hombros y el cuerpo con unos pocos y anchos dobles en contraste con las capas de las Vírgenes de Roger menos prevalentes y más arrugadas. La técnica bermejiana de esos grandes mantos hace que sus Vírgenes parezcan mayores y más monolíticas, o sea más dentro de la tradición Ibérica. El manto también separa el modulado rostro del diseño del fondo dorado. Es éste el mismo tipo de argucia separadora que vemos en el *San Miguel* en donde Bermejo da al arcángel una capa de ancho vuelo.

La *Virgen de la Leche* muestra la mayor dependencia de Bermejo en una fuente nórdica, y por este motivo debería ser considerada una de sus obras más tempranas, ejecutada mientras tenía las lecciones de Flandes frescas en la memoria. Pero ya en esta pequeña pintura el artista adapta sus prototipos para complacer los gustos valencianos como vemos en la mayor simplicidad de las formas, orientadas hacia la superficie, en el uso de un fondo repujado, y en la diferencia de la gama de color. En esta obra, Bartolomé Bermejo había determinado ya los cánones estilísticos que había de seguir durante el resto de su carrera.

JUDITH BERG SOBRE