

La recuperación de la memoria: el antiguo retablo mayor de la Iglesia de San Nicolás de Bari de Madrigal de las Altas Torres (Ávila)

SONIA CABALLERO ESCAMILLA. UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

La iglesia de San Nicolás de Bari, situada en la localidad abulense de Madrigal de las Altas Torres, es uno de los centros de interés de la provincia, no sólo desde el punto de vista arquitectónico sino también por la cantidad de obras de arte que atesora. Cuando Manuel Gómez Moreno visitó la iglesia destacó, entre otras muchas cosas, los restos de un retablo gótico “de estilo flamenco” que habían sido reaprovechados en el coro del templo. Allí han permanecido hasta que, recientemente, la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León los ha recuperado en una restauración llevada a cabo en el coro de la iglesia. Antes de la intervención, la iglesia presentaba un coro a los pies integrado por piezas de procedencia diversa: sillerías de distinta época, fragmentos de una techumbre medieval, restos de un artesanado renacentista y unas pinturas tardomedievales que constituyeron el antiguo retablo mayor del templo antes de que fuera sustituido por otro en el S. XVIII. Estas tablas fueron reaprovechadas como tarima del coro mientras que los fragmentos de su marco arquitectónico sirvieron como elementos decorativos en la sillería hasta hace poco tiempo. Precisamente esta circunstancia motivó el lamentable estado de conservación que presentan. Únicamente se ha podido recuperar la parte de las tablas correspondiente a la zona inferior de las sillas al permanecer al resguardo de las pisadas, lo que equivale a un mínimo lateral de cada tabla. Aún así, la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León ha ensamblado cada pieza ofreciendo una reconstitución de lo que pudo ser el retablo original (Foto



Foto1. Retablo

1). El resultado muestra un gran mueble compuesto de un banco de cinco tablas y tres cuerpos divididos en cinco calles con sus respectivas entrecalles. Los escasos restos nos permiten adivinar que el ciclo iconográfico estuvo dedicado a la infancia de Cristo y la vida de San Nicolás, algo obvio, por otra parte, si tenemos en cuenta la advocación del templo dedicado al santo de Bari¹.

La única tabla del banco conservada muestra a San Juan Evangelista en sus tres cuartas partes (Foto 2). Recortándose sobre un fondo dorado, enmarcado

por una inscripción con información identificativa del personaje, la silueta del evangelista presenta un dibujo bien definido. Viste túnica y manto resueltos en una variedad de pliegues que se disponen en ángulos rectos acentuados, distinguiéndose por su atributo habitual, el cáliz de Aristodemos. Porta una larga filacteria con la leyenda *CREO EN IHV XPO EN FORMA...* reafirmando su Fe. El retrato es de minucioso acabado. Peina corta melena ondulada dividida en dos mediante raya en medio. Dirige la mirada hacia un lateral y las marcadas facciones insinúan cierto parentesco

estilístico con el círculo del maestro de Ávila: finas cejas curvas, nariz recta, labios carnosos y mentón pronunciado. Presuntamente formaba pareja con otro evangelista del que no hemos conservado resto alguno. Otros dos evangelistas ocuparían la tabla adjunta mientras los Padres de la Iglesia aparecerían en el lado opuesto. Tampoco conocemos el tema de la tabla central pero la tradición aconseja pensar en una Piedad o un Ecce Homo de valor sacramental acorde con el simbolismo del lugar indicado.

En lo que se refiere a los cuerpos principales el tema de la Anunciación inaugura el primero de ellos por su lado izquierdo. Tan sólo es visible parte del ala y el cuerpo del arcángel San Gabriel así como el remate del talamus virginalis y el vano de la habitación donde tiene lugar. Los marcados pliegues de la túnica crean grandes contrastes de luz y sombra que ayudan a conseguir el efecto de volumen. Son una muestra más de la formación del artista imbuido de la tradición flamenca. El remate de la capa pluvial demuestra la atención dispensada a la pedrería de una manera próxima a pintores como Fernando Gallego de gran virtuosismo técnico en la consecución de los brillos y las calidades de las joyas.

Siguiendo el orden temporal de los acontecimientos la próxima escena sería la que forma la Natividad (Foto 3). Únicamente es apreciable la figura de San José revestido con túnica azul y manto rojo apoyado en un cayado y sujetando con su mano derecha la simbólica vela de acuerdo con la descripción aportada en las Revelaciones de Santa Brígida. Detrás de su figura se distingue parte del portal en ruinas y al fondo, en un paisaje rodeado de rocas y regado por un río, tiene lugar el Anuncio a los Pastores. Dos figuras de un tamaño desproporcionado con respecto al espacio que las rodea reciben la noticia del nacimiento del Salvador a través de un ángel que despliega una filacteria con el contenido del mensaje. El autor de estas tablas demuestra un mayor dominio de la figura humana que del espacio natural y la solución adoptada en la organización de las telas



Foto 2. Detalle banco Juan Evangelista



Foto 3. Natividad

confirma una formación en la tradición nórdica.

En la tercera de las tablas se aprecia de nuevo la figura monumental de San José. Con la túnica echada sobre el hombro sujeta una vara, al tiempo que conduce una mula de la que únicamente

es perceptible la cabeza. El resto estaría completado con el grupo de la Virgen y el Niño que conformarían la escena de la Huida a Egipto. El rostro del santo es el propio de un hombre de cierta edad, tratado de una manera minuciosa y con facciones individualizadas. Como corresponde al desarrollo de los acontecimientos, la escena tiene lugar en un paisaje "humanizado", es decir, salpicado por huertas, construcciones arquitectónicas y figuras humanas ocupadas en actividades varias. La representación de un trigal quizá haga alusión al episodio narrado en los apócrifos según el cual al caminar junto a un sembrado en la huida, San José alargó la mano y cogió algunas espigas. Después de ponerlas al fuego comenzó a comerlas².

De la tabla contigua nada se puede decir, pues no se aprecia apenas resto alguno de su contenido. En el examen técnico realizado por el equipo de la Fundación del Patrimonio la identificaron con la Presentación de Jesús en el templo y la Purificación de la Virgen³.

Finalmente, una de las tablas que nos permite un análisis más detenido del estilo del pintor es la correspondiente a la última calle del primer cuerpo, Jesús entre los doctores (Foto 4). El asunto le sirve para realizar un estudio de expresiones y rasgos revelándose como un artista capaz de individualizar a todos y cada uno de los personajes que integran las escenas. Representa el episodio narrado en el evangelio de San Lucas según el cual en un viaje a Jerusalén con sus padres, Jesús niño estuvo tres días en paradero desconocido. Tras buscarle insistentemente lo encontraron en el templo sentado en medio de los doctores. A la pregunta <<¿por qué has hecho esto? Mira que tu padre y yo te buscábamos angustiados. Les contestó ¿Por qué me buscabais? ¿No sabíais que yo debo ocuparme en los asuntos de mi Padre?>>. Tal y como especifica el texto bíblico, los Doctores se encontraban asombrados escuchándole y preguntándole. Así son mostrados los mismos en las pinturas, reforzando esos sentimientos mediante gestos como el del personaje del primer plano que, con la mano alzada, expresa

la admiración y sorpresa. Viste túnica roja y turbante, luciendo una cenefa decorada con pedrería de distintos colores sobre el pecho. El tipo de personaje recuerda a uno de los que integran la tabla del mismo tema en los restos del retablo de El Barco de Ávila. Si bien, la dureza que caracteriza los rostros del maestro de Ávila se ha dulcificado en este caso. Lo mismo ocurre con la composición, con cierta sensación de agobio espacial en ambas obras debido al número de personajes que ha tenido que incluir. Sin embargo, a diferencia de aquella, la escena tiene lugar al aire libre, como indica el edificio y celaje del fondo, y con mayor luz.

Las tablas del segundo cuerpo y, presumiblemente, las que conformaban el tercero contenían escenas relativas a la vida de San Nicolás de Bari, titular de la iglesia. De ellas, solamente hemos conservado mínimos fragmentos de cuatro, suficientes para identificar el tema elegido. La primera del lado izquierdo de frente al espectador permite ver al joven San Nicolás distinguido con el nimbo y por la dirección de su mirada se puede pensar que existía una figura arrodillada de la que únicamente resta parte de sus manos en actitud de adoración (Foto 5). Al fondo una serie de construcciones que siguen el modelo de edificio flamenco rematado en un ático escalonado y otras típicamente castellanas de materiales mixtos, de ladrillo y entramados de madera, como las utilizadas por García del Barco y sus seguidores para ambientar las composiciones. El fondo dorado deja ver una inscripción sobre el contenido de la escena. La juventud del santo y la ausencia de mitra nos lleva a pensar en la representación del episodio conocido como la Caridad de San Nicolás. Nada más morir sus padres decidió emplear las riquezas, que de ellos había heredado, en obras de caridad. Conociendo las intenciones del padre de tres doncellas, que para conseguir dinero pretendía condenar a sus hijas a la prostitución, procuró evitar la situación arrojando cada noche una bolsa con dinero a través de la ventana. El ruido que provocó la bolsa al caer en el suelo lo despertó una noche, descubriendo entonces a su

benefactor. Al reconocer a San Nicolás se postró a sus pies. Es justo el momento elegido en el retablo.

Poco tiempo después murió el obispo de Myra. Por indicación divina, a la mañana siguiente, el presidente de la asamblea, que tenía que elegir al sucesor, salió a la puerta de la catedral para esperar a un hombre llamado Nicolás que debía llegar con el fin de asistir a los oficios sagrados. Ese sería el elegido y así fue. Nicolás fue el primero y, sin atender a su rechazo a tal dignidad, lo introdujeron en el templo y le nombraron



Foto 4. Jesús entre los doctores



Foto 5. Caridad de San Nicolás

obispo⁴. En la tabla correspondiente sólo se ve la cabeza de un testigo, la figura de un prelado y parte del cuerpo de San Nicolás en el momento en que se le está imponiendo la mitra episcopal (Foto 6). Una vez más los mantos quebrados y las joyas distinguen indumentaria y tocados, confirmando así la influencia flamenca en esta obra. La combinación del color gris y rosa en la parte de la arquitectura que enmarcaba la escena coincide con algunas de las composiciones visibles en artistas castellanos de la época como Fernando Gallego y García del Barco, con quienes relacionamos este retablo de Madrigal.

De la segunda calle saltamos a la cuarta donde se aprecia la presencia de un barco con redes y la figura de un pescador faenando. Textos hagiográficos como la Leyenda Dorada, en el que pudo inspirarse el artista, incluyen un episodio que tuvo lugar después de su nombramiento episcopal. Los marineros de un barco que se encontraban a punto de naufragar invocaron el nombre de San Nicolás pidiendo su ayuda. El santo se les apareció y ayudándoles en su labor de navegación lograron salvarse de la tempestad. En el fragmento de pintura conservado se aprecia la figura de un marinero sobre la proa de un barco trabajando con las redes. El cielo se torna oscuro a medida que se asciende desde el horizonte. El marinero dirige su mirada hacia un lateral donde, supuestamente, se encontraría el santo. Del resto nada conocemos.

Finalmente remata el retablo la escena de la Coronación de la Virgen. Cristo luce manto rojo y nimbo y, por la posición de su brazo, está coronando a su Madre cuya figura ha desaparecido. Con la mano opuesta bendice. Los dos estarían sentados sobre un trono común mientras la paloma del Espíritu Santo los sobrevuela. A un lado y otro, dos ángeles tocan instrumentos musicales, todo ello sobre un fondo dorado. Es la culminación del retablo en el que, como hemos visto, se mezclaban escenas de la infancia de Cristo en las que la Virgen tuvo un importante papel y otras del santo al que se dirige la iglesia San Nicolás de Bari.

Del retablo original se conservan los vestigios que hemos señalado y parte de su arquitectura, sobre todo los doseletes que enmarcaban cada tabla. Los mínimos fragmentos de pintura nos permiten distinguir dos manos distintas pero ambas dentro de la órbita estilística de García del Barco con notas en común con la obra de Fernando Gallego. Los estilemas del San Juan Evangelista, con la dureza en sus rasgos y el acartonamiento de sus pliegues, sigue muy de cerca obras como las pinturas de la catedral de Toledo relacionadas en alguna ocasión con el círculo del maestro de Ávila, como es el caso de la Visitación del retablo de San Martín de la Catedral Primada, y con algunas pinturas de la Sislea conservadas en el Museo del Prado⁵. Responde al estilo del maestro de Ávila de los últimos años. También se puede detectar su mano en la tabla correspondiente a la Caridad de San Nicolás con fondos arquitectónicos comunes a obras como el retablo de Bonilla de la Sierra en Ávila, donde intervino junto a un grupo de colaboradores. En la Consagración episcopal del santo destaca el dominio de las calidades de las joyas y la alternancia del color gris y rosa en los paramentos, un detalle que lo aproxima también al entorno de Fernando Gallego. Tal circunstancia confirma, de nuevo, el parentesco estilístico entre el maestro de Ávila y el salmantino. Aunque el diseño debió de corresponder a García del Barco ciertas diferencias parecen

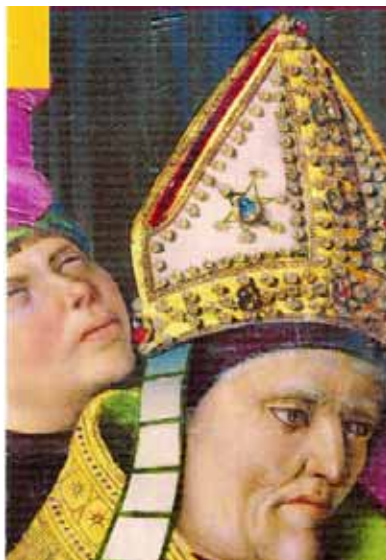


Foto 6. Consagración episcopal

constatar la intervención de colaboradores, como es lógico en un retablo de grandes dimensiones. Así lo vemos, por ejemplo, en algunos de los personajes que forman la escena de Jesús entre los Doctores o en la Coronación de la Virgen en las que los rasgos se han dulcificado. En definitiva, el retablo mayor primitivo de la iglesia de San Nicolás de Bari de Madrigal de las Altas Torres es una obra colectiva llevada a cabo por García del Barco y su círculo en los últimos años de su carrera. Quizás debamos señalar también la colaboración de artistas del área salmantina al corriente de la manera de Fernando Gallego. La intervención de artistas de ambas procedencias ya se dio

en la decoración pictórica del claustro de la catedral de Ávila con fray Pedro de Salamanca y el maestro de Ávila e igualmente debemos resaltarla en esta obra. El dominio de las calidades, el volumen de la figura humana y la anatomía está en la línea de lo efectuado por Fernando Gallego y García del Barco en los últimos años de sus respectivas carreras por lo que debemos considerarlas de una cronología tardía que se encontraría en los últimos años del S. XV.

En resumen, a través de los fragmentos presentados se adivina uno de los mejores conjuntos de la pintura tardogótica abulense que presidió en su día el altar mayor de la iglesia de San Nicolás y que sufrió, como tantas otras, las consecuencias del cambio de gusto en la sociedad. El análisis estilístico de los restos permite constatar, una vez más, la aproximación y la probable colaboración entre dos artistas cercanos en el tiempo y en el espacio, Fernando Gallego y García del Barco. El destino quiso que hoy podamos gozar de una mínima parte, conformada según su estructura original gracias al proceso de restauración y a la investigación efectuada por el equipo de la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León ●

¹ El retablo barroco del crucero situado en el lado de la Epístola tiene en su parte superior una escultura de San Nicolás fechada en el S. XIV. Según las noticias aportadas por la documentación de la iglesia estuvo colocada en el altar mayor como patrono de su iglesia, antes bajo la advocación de San Roque: "Es patrono de este pueblo y titular de esta yglesia el grande y milagroso San Nicolás de Bari que se venera en una antiquísima ymagen suia colocada en el altar mayor de quien por tradición se tiene creído legó a esta villa con la imagen de Nuestra Señora de las Nieves que son sin duda esculpidas por un propio artífice...y que habiendo entrado a las dos efigies en la iglesia que antes se titulaba San Roque no pudieron sacarlas de la yglesia y en vista de esto le aclamaron patrono principal y segundo a San Roque". Archivo Diocesano de Ávila: *Quadernillos escritos en parte, y los demás en blanco, que estaban prebenidos años haze para la formación de un libro Becerro*. Parroquia de San Nicolás de Bari, Madrigal de las Altas Torres. N^o 19 A. Fol. 1 (Fechas varias entre el S. XVII y XVIII). Es posible que el retablo del S. XV que aquí analizamos fuera encargado para sustituir a uno anterior dedicado a San Roque, el titular original del templo.

² "Los tres primeros capítulos del Tomás latino", De Santos Otero, Aurelio: *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002 (2ª impresión). Pág. 134.

³ Véase la reconstrucción iconográfica incluida en el artículo titulado "El coro de San Nicolás de Bari: un nuevo concepto de restauración y difusión", *Patrimonio*, Abril-Mayo-Junio de 2006. Pág. 17.

⁴ Vorágine, Santiago de la: *La Leyenda Dorada* 1, Madrid: Alianza Forma, duodécima reimpression, 2004. Pág. 38.

⁵ Felipe Pereda y Fernando Marías sitúan el retablo "antiguo de San Martín" en los años ochenta y primeros de los noventa en la órbita estilística del maestro de la Sislea. Marías, Fernando y Pereda, Felipe: "Pedro Berruguete en Toledo ¿éxito o fracaso de un pintor?". Actas del Simposium Internacional *Pedro Berruguete y su entorno*, (Palencia 24, 25 y 26 de abril). Diputación de Palencia, 2004. Pág. 159. Ya Joaquín Yarza identificó los estilemas propios de García del Barco en las pinturas de la Sislea planteando la posibilidad de que interviniera en esta obra en los últimos años de su carrera, *La Edad Media. Historia del Arte Hispánico* II, Madrid, 1980. Pág. 420.