

EL RETABLO DE SAN BARTOLOME

Por Mireya Sánchez Fernández

Este retablo completo, que se dedica a San Bartolomé y a la narración de los martirios por los que fue elevado a la categoría de santo, es una pieza importante del Museo de los Caminos ubicado en el Palacio Episcopal de Astorga.

La composición general que observamos en la pieza tiende a esquemas cuadrangulares. El cuerpo central está dividido en tres calles separadas verticalmente por pilares transfloridos. La central ocupada enteramente por la figura de San Bartolomé, vestido con túnica roja y manto suntuoso, decorado con motivos vegetales. La calle lateral izquierda está ocupada por dos escenas: en el piso superior se narra la visita al palacio, apareciendo los personajes bajo cubiertas abovedadas y en el piso inferior se presenta al santo en el potro, siendo despellejado por los servidores del rey. En cuanto a la calle derecha muestra las predicaciones del santo (parte superior) realizadas después de haber sufrido el martirio (1) y la decapitación (parte inferior). El ático del retablo se reserva para plasmar la escena del Calvario, con fondo paisajístico de marcada tendencia a la simetría en la ordenación de las montañas. Por último, completando la descripción así, hablaremos de la predela que ocupa un espacio rectangular, dividiéndose interiormente en casamentos cuadrangulares, separados por pilares y enmarcados con arcos angrelados. De izquierda a derecha aparecen los siguientes personajes portando sus símbolos personales: San Pedro, la Dolorosa, la Resurrección de Cristo acompañado por dos ángeles, San Juan y San Pablo.

No encontramos novedad destacable en su proceso constructivo ya que sigue los pasos normales observados en piezas de su misma tipología. Sobre una base de tablas de madera desbastadas (2) y una vez que han secado convenientemente las capas que conforman el fondo de imprimación el artista realizó el dibujo preparatorio, aplicó las hojas de pan de oro y la pintura (en este caso el temple), decorando las vestiduras y demás elementos de la escena para dejar como último paso la realización de las encarnaciones de los personajes.

Este tipo de piezas surge como necesidad para explicar de manera clara y concreta el culto martirial a los fieles. Se acude a una realización plástica para hacer comprensible el fenómeno sagrado que se está llevando a cabo en el altar. Es al mismo tiempo explicación y punto de referencia que atrae la atención de los fieles hacia el presbiterio, lugar del templo donde el oficiante realiza el ágape, idea abstracta que intenta ser explicada a través del retablo. Será el equivalente en el interior del templo de la portada exterior, compartiendo el carácter dogmático y didáctico de la misma. Contribuye a conseguir un mayor grado de conocimiento de los episodios y personajes cristianos, tendiendo a

(1) Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. I; París, 1959; p. 184.

(2) Corrado Maltese, *Las técnicas artísticas*; Madrid, 1985; p. 296.

la exaltación del sentimiento religioso. Siendo "el soporte de un repertorio de asuntos sacros" (3), ha de estar sujeto a una ordenación, condicionado por su contenido temático a la vez que bellamente presentado, puesto que su fin primordial es la persuasión de los fieles a través de las imágenes.

Tectónicamente la pieza que estamos analizando muestra en dimensiones reducidas el esquema medieval de elementos horizontales (banco, cuerpo y ático) y verticales (calles). Para la colocación de los personajes se ha tenido en cuenta la disposición en el lado del Evangelio, donde se ha colocado a San Pedro y a la Dolorosa, y en el lado de la Epístola, reservado a San Juan y San Pablo. Las escenas normalmente siguen criterios de ordenación en base a la sucesión cronológica de los hechos, relatados en el Evangelio o en las vidas de santos.

Iconográficamente, el artista ha optado, como se observa en las tablas historiadas, por aglutinar las distintas versiones que existían sobre el martirio de San Bartolomé. Ha sido sin embargo marcadamente influido, como la iconografía en general, a la hora de plasmar la fisonomía del santo, no tanto en las vestimentas, por la descripción que del mismo se otorga en la Leyenda Dorada en boca del ídolo Berith (4). Muestra asimismo sus atributos personales: "cuchillo en la mano y demonio a sus pies, al que tiene sujeto con una cadena" (5). Desde el siglo XIII también se le ha representado con su piel colgando del brazo. Los hechos tienen lugar en la región del soberano Polimio, quien mandó llamar a San Bartolomé para que curase a su hija dominada por un demonio. Una vez curada ésta y consagrado el templo, cercano al palacio, al Dios verdadero se convertirán tanto el rey Polimio como su pueblo. De este modo ocupará el trono su hermano Astiages, a quien recurrieron los sacerdotes de los ídolos que habían reducido para tomar venganza del oprobio. Conducido al palacio, será sometido al martirio como consecuencia de la cólera del rey Astiages. Así después de ser apaleado, será desollado vivo. Hemos encontrado distintas versiones que hacen referencia al martirio de este apóstol, existencia que no supone una invalidación por cuanto no son necesariamente contradictorias sino que pueden ser vardedaras, conciliables y complementarias entre sí. El artista en concreto sigue a San Teodoro, abad y doctor, quien dice de San Bartolomé: "Apóstol de Dios, predicó primeramente en Licaonia, luego en la India y por último en Albania, ciudad perteneciente a la dilatada región de Armenia, donde después de haber sido desollado vivo fue decapitado y sepultado" (6).

En su conjunto la historia de San Bartolomé ha sido considerada como un tema particular del arte español (7).

A nivel estético nos encontramos con un artista que sobresale por la perfección del dibujo en trazos firmes y seguros, por su colorido y la calidad conseguida en las telas que dan idea de la suntuosidad a través del propio tejido y también de los motivos decorativos, como lo demuestra en la representación de San Bartolomé que ocupa la totalidad de la calle central. En general se emplea una luz convencional, que ilumina por igual a todos los elementos sin destacar a ninguno en especial. Los contrastes surgen como consecuencia de la elección de los distintos tonos de los colores. Los personajes son iluminados de una manera homogénea mientras que se intenta en los interiores tímidamente un juego de luces y sombras que ayudan a crear profundidad en la escena. Se constata igualmente el uso de iluminación lateral en el casamento de la predela con la figura de San Pablo. Las composiciones son centrales teniendo como eje principal a San Bartolomé, organizándose las escenas

(3) Martín González, "Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento" en *BSAA*, t. XXX; Valladolid, 1964; p. 23.

(4) S. de la Vorágine, *La leyenda dorada*, vol. II; Madrid, 1984; p. 524.

(5) Ferrando Roig, *Iconografía de los santos*; Barcelona, 1950; p. 56.

(6) S. de la Vorágine, *Opus cit.*, p. 529.

(7) Post, *A history of Spanish painting*; Cambridge, 1933; p. 267.

en torno al mismo, situándolo bien en un primer plano o a mayor altura que el resto de los personajes.

Las figuras responden al canon convencional, sin guardar en ningún momento los cánones clásicos, pero otorgando esbeltez a las figuras según la moda de la época. Dicha esbeltez se resalta con las vestiduras típicamente góticas, tendentes a la exaltación de la talla humana mediante la acentuación de las líneas verticales. Las vestiduras sirven además para marcar la diferencia de rangos, destacando al rey mediante la riqueza de su indumentaria y reservando para su persona un tipo de tocado que lo distingue de los otros personajes. Hemos de señalar el uso, por lo significativo del mismo, de las relaciones visuales que llevan por una parte a relacionar a San Bartolomé con el entorno, mediante una mirada hacia un lateral, haciéndonos de este modo participar en la escena que el mismo protagoniza. Dicho efecto se ha logrado a través de la mirada y también mostrando la oreja, de modo que parezca que su cabeza está levemente ladeada. Este recurso no es frecuente en la Edad Media. En el lado derecho de la tabla que muestra la predicación del santo aparece un personaje de espaldas que ópticamente nos lleva a limitar la escena y concentrar nuestra mirada en la predicación. Y por último, en la predela, las figuras gozan de una composición visual que lleva a girar sus cabezas en dirección a la tabla central de la Resurrección. Así tanto San Pedro como la Dolorosa miran hacia la derecha, mientras que San Juan y San Pablo la hacen hacia la izquierda. De este modo se acota el espacio ópticamente y la mirada del espectador es conducida desde los laterales hacia el Cristo resucitado.

Un elemento importante que empieza a desarrollarse ahora, y que será un logro en el campo de la pintura, es la introducción de la perspectiva. En nuestra pieza, el artista se ha apoyado en una serie de elementos para lograr la profundidad de las escenas, todas ellas interiores salvo el Calvario; estos elementos perspectivos son por una parte los arquitectónicos como las baldosas del pavimento, las cubiertas o los muros, y por otra el mobiliario, como las cátedras de los santos o el baldaquino del rey. En cuanto a las cubiertas hemos observado que el artista reserva las techumbres abovedadas para el piso superior del retablo y también los arcos conopiales, donde se representan interiores del palacio y de la iglesia. En cambio las adinteladas y los arcos de medio punto ocupan el piso inferior, apareciendo en las escenas del martirio. Podría tratarse de un convencionalismo para establecer las distintas categorías de los edificios. Además de los espacios interiores aparecen plasmados exteriores en forma de paisaje, que aun siendo representaciones convencionales sirven de marco a la escena y son un medio de obtener la profundidad de la misma. La perspectiva paisajística se apoya en un equilibrio de masas montañosas que se colocan simétricamente (tanto en forma como en color) a ambos lados de la cruz, elegida como centro en la tabla del Calvario. Acusa cierto tópico pictórico al plasmar como fórmula de paisaje el agreste, colocando una vegetación raquítica y dispersa; asimismo tiene una manera un tanto ingenua de presentar las tierras de labor.

A nivel estructural encontramos sus antecedentes más próximos en la larga lista de frontales catalanes. Los primeros pueden datarse ya en pleno románico, siendo magníficos ejemplos entre otros el frontal de la Seo de Urgell (8), la tabla de Ix y los frontales de Espona. Otros se circunscriben ya hacia la disolución del románico, como en antependium de Valltarga (9) o el de Aviá (10), ambos en el museo de Arte de Cataluña. En Aragón podemos citar el frontal de la Infancia de Jesús de la colección Varez (11), el de San Vicente de Treserres del Museo Diocesano de Lérica (12), los fron-

(8) J. Yarza, *Arte y arquitectura en España. 500-1250*; Madrid, 1984; p. 226.

(9) *Ibid.*; p. 305.

(10) *Ibid.*; p. 306.

(11) J. Gudiol, *Pintura medieval en Aragón*; Zaragoza, 1971; p. 129.

(12) *Ibid.*; p. 130.

tales de la Virgen de Betesa (13) y de San Martín de Chia (14) y por último el de los Apóstoles de Berbegal (15) del Museo Diocesano de Lérida. Cronológicamente contemporáneos y considerados ya como verdaderos retablos podemos hacer referencia al retablo de Santa Ana (16) obra de Jaime Cirera y Bernardo Puig perteneciente a la colección Muntadas de Barcelona; el de Jerica (17) de Lorenzo Zaragoza de la iglesia de San Roque; el retablo de la Coronación (18) de Pedro Zuera del Museo Diocesano de Huesca o el de San Martín (19) de Martín Bernat del Museo Parroquial de Daroca. Son asombrosamente parecidos el retablo de San Vicente (20), obra de Bernat Martorell que actualmente se encuentra en el Museo de Barcelona, el retablo de San Jorge y San Vidal de la capilla del palacio de la Almudaina de Palma de Mallorca y por último el de San Abdón y San Senén (21) de Santa María de Tarrasa y cuyo artífice es Jaime Huguet.

A modo de epílogo y teniendo como base el análisis artístico que hemos realizado en este retablo de San Bartolomé, podemos establecer una serie de puntualizaciones. Las investigaciones nos han conducido al establecimiento de unos paralelismos artísticos que por su uniformidad cronológica nos otorgan una fecha de realización más o menos concreta. Por comparación con otras piezas tenemos constatada su relación con obras catalanas con su misma tipología o estructura, llegando en determinados casos (ya mencionados) a un parecido asombroso. Estas obras de Cataluña, se circunscriben a la segunda mitad del siglo XV. Otro elemento importante, por cuanto constituye un elemento específico de la escuela o taller de Jaime Huguet, aparece plasmado en nuestra obra. Se trata del característico nimbo con anillos concéntricos como el que corona a San Bartolomé.

Otros elementos que apoyan la cronología que los anteriores otorgaron son tanto las indumentarias de los personajes como el escaso mobiliario que aparece representado. En ambos casos es fácilmente comprobable su relación con la época, siguiendo los cánones del momento en cuanto a moda. Tanto las vestimentas como los tocados son buenos ejemplos de la moda borgoñona, de boga en los momentos de realización de la pieza, que tendía a resaltar la talla de las figuras, buscando la verticalidad en sus líneas. Esta concepción de verticalidad no es ajena a la sociedad de su tiempo sino que remarca los ideales de belleza que se perseguían en otros campos como el arquitectónico, donde su máximo exponente es la catedral gótica.

Igualmente son reconocibles una serie de influencias llegadas de fuera de nuestras fronteras. El reflejo italiano se muestra en la utilización del pan de oro para las decoraciones tanto de la estructura de la pieza como en detalles concretos de las tablas. Ya hemos mencionado que los personajes acusan la pauta marcada por los cánones borgoñones en cuanto a moda en el vestir se refiere. Pero tanto en las composiciones generales de las tablas como en determinados elementos que se empiezan a introducir ahora, tales como la plasmación de paisajes como fondos que progresivamente irán adquiriendo una mayor importancia en las escenas, vemos el reflejo de la escuela flamenca, consecuencia de la intensificación de las relaciones entre España y Flandes a mediados del siglo XV, y que sirvió para introducir en la pintura gótica su realismo y una nueva técnica: la pintura al óleo. Pero

(13) *Ibid.*; p. 131.

(14) *Ibid.*; p. 132.

(15) *Ibid.*; p. 134.

(16) Gudiol Ricart, *Pintura gótica (Ars Hispaniae)*, vol. IX; Madrid, 1955; p. 115.

(17) *Ibid.*; p. 136.

(18) *Ibid.*; p. 117.

(19) *Ibid.*; p. 311.

(20) *Enciclopedia Larousse*, t. V; Barcelona, 1979; p. 320.

(21) F. Checa, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*; Madrid, 1983; p. 49.



Retablo de San Bartolomé. Museo de los Caminos. (Palacio Episcopal de Astorga).



Detalle de la predela mostrando a San Juan y San Pablo. Retablo de San Bartolomé. Museo de los Caminos. (Palacio Episcopal de Astorga).



Detalle de San Bartolomé predicando después de haber sido desollado, con su propia piel al hombro. Retablo de San Bartolomé. Museo de los Caminos. (Palacio Episcopal de Astorga).

en el caso de Cataluña esta última conquista no será aceptada, permaneciendo fiel a la técnica del temple, como en este caso.

El examen atento de la pieza nos muestra diferentes elementos estilísticos, algunos de los cuales pertenecen a la cultura gótica y otros nos introducen ya en lo renacentista, por lo que podríamos considerar a la obra con ciertos grados de transición.

Dentro de lo gótico deberíamos hablar de un dibujo más fino, apoyado en unas gamas de colores, en los que se introducen ya leves matices que rompen con la planitud pictórica anterior. La luz hace ahora su aparición aunque de una manera bastante tímida. En cuanto a los temas se continúa con las concepciones un tanto ingenuas de las mismas.

Frente a estas características ya establecidas de manera clara en el estilo gótico, aparecen ahora una serie de elementos pictóricos en los que se está investigando y que anuncian las conquistas del Renacimiento. Así los personajes que aparecen gozan de una mayor libertad, abandonando los esquemas hieráticos y estableciendo entre ellos una comunicación mediante una serie de gestos, bien sea con la mirada o con determinados miembros del cuerpo, como las manos o las piernas, que colaboran dando una mayor expresividad. Como ejemplo curioso se ha de mencionar el grupo del fondo que aparece en la tabla de la decapitación y que resume en una imagen todas nuestras palabras. Un elemento que comienza a desarrollarse ahora y que será uno de los grandes logros del Renacimiento es la perspectiva. Nuestra pieza refleja los primeros pasos de esta introducción. El artista, tomando como base elementos típicamente góticos como las bóvedas de arista, las arquerías apuntadas, las cátedras o el baldaquino, inserta la profundidad en las escenas. Pero ha sabido utilizar no sólo el elemento arquitectónico sino también el paisajístico, mediante el cual establece un deseo de distancia, y los incipientes juegos de luces y sombras.

La síntesis de todos estos elementos nos lleva a concluir este estudio determinando que se trata de una obra que cronológicamente pertenece a la segunda mitad del siglo XV y estilísticamente al hispano-flamenco. Su procedencia no ofrece dudas posibles, adscribiéndose a una escuela catalana. Aunque su autor sea desconocido hasta la fecha, hay razones que nos inducen a pensar que constituye una obra realizada en el taller de Jaime Huguet, posiblemente por uno de sus discípulos. La aparición de numerosas obras retablísticas demuestra el auge que esta tipología tuvo en Cataluña y su victoria sobre la vidriera.