En torno al maestro de Portillo: las tablas de San Miguel del Pino (Valladolid)

MARIA JOSE REDONDO CANTERA *

Entre los iniciadores del estilo renacentista en la pintura castellano-leonesa, Angulo reconoció una personalidad artística activa durante el primer tercio del siglo XVI, a la que denominó Maestro de Portillo [1], ya que el punto de partida para el establecimiento de las características de su estilo fue el retablo procedente de la iglesia de San Esteban en Portillo (Valladolid), actualmente instalado en la capilla del Palacio Arzobispal de Valladolid [2]. Caamaño añadió nuevas obras [3]. Posteriormente, Martín González [4] y Díaz Padrón [5] también adscribieron algunas pinturas a su mano. Adjudicado a este artista se ha reunido, pues, un apreciable corpus de pinturas que se encuentran en una zona que comprende la mitad meridional de la provincia de Valladolid y el extremo septentrional de la de Avila. En su estilo se mixtifica la pervivencia de rasgos propios de una evolución de la pintura hispano-flamenca con la introducción de una nueva estética renacentista.

De todas las obras atribuídas a este artista, fueron las tablas del retablo de San Juan Bautista, en la iglesia parroquial de San Miguel del Pino (Valladolid), las que suscitaron más tempranamente la atención de los historiadores. Ceán se interesó por ellas, pero, al parecer, no llegó a verlas [6]. Hubo que esperar hasta 1934-35 para que fueran «redescubiertas» y se hiciera un primer estudio detenido de ellas; Lafuente Ferrari, a instancias de Mergelina, las analizó en compañía de otras pinturas castellanas hispano-flamencas [7]. De las seis tablas pertenecientes a este retablo que fueron

* *Universidad de Valladolid.*

1. DIEGO ANGULO IÑIGUEZ: «El Maestro de Portillo», A.E.A., t. XIV, 1940-1941, pp. 476-477. Más tarde atribuyó más pinturas a este artista en «Nuevas obras del Maestro de Portillo», A.E.A., t. XXV, 1952, p. 172.
2. ANTONIO DE NICOLAS: «La Capilla del Palacio Arzobispal de Valladolid», B.S.C.E., n.° 27, 1905, pp. 41-49; JUAN AGAPITO Y REVILLA: «La pintura en Valladolid», *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid,* 1927, pp. 85-89; y MIGUEL ANGEL GARCIA GUINEA: «El retablo del Palacio Arzobispal de Valladolid», B.S.A.A., t. XVI, 1949-1950, pp. 151-167.
3. Jesús María Caamaño Martinez: «La presencia del Maestro de Portillo en Valladolid. Nuevas obras», A.E.A., t. XXXVIII, 1965, pp. 78-104.
4. JUAN JOSÉ MARTIN GONZALEZ: «Nueva obra del Maestro de Portillo», B.S.A.A., t. XLVI, 1980, pp. 490-492.
5. MATIAS DIAZ PADRON: «Nuevas tablas del divino Morales y del Maestro de Portillo», *Informes y trabajos del Instituto Central de Conservación y Restauración,* n.° 7, 1968, pp. 17-24 y «Nuevas pinturas del Maestro de Portillo en España y Chile», Goya, n.° 202, 1988, pp. 194-199.
6. MANUEL SERRANO Y SANZ: «Cartas de don Martín Fernández de Navarrete, don Agustín Ceán Bermúdez y don Diego Clemencín a don Tomás González, archivero de Simancas», *Revue Hispanique,* 1899, pp. 110-129.
7. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI: «Miscelánea de primitivos castellanos», A.E.A.A., t. XI, 1935, pp. 179-189.

Se autoriza la copia para la investigación.
© GOBIERNO DE NAVARRA

estudiadas por Lafuente Ferrari, en la actualidad sólo se conserva la mitad de ellas, al menos desde 1965 [8]. Se desconoce el paradero de las que representaban a los Santos Cosme y Damián, el Bautismo de Cristo y San Juan Bautista entronizado con donante [9]. Han llegado hasta nosotros una pareja de santas: María Magdalena y Santa Catalina; y dos escenas del ciclo iconográfico de San Juan Bautista: su Predicación y su Decapitación. La reciente limpieza y restauración de estas últimas en el Centro que la Junta de Castilla y León tiene destinado a este efecto [10], ha permitido una nueva aproximación a dichas pinturas.

La tabla de mayores dimensiones de este conjunto y que, sin duda, presidía el retablo, era la que presentaba a San Juan Bautista entronizado. En las calles laterales se localizarían las escenas relativas al Precursor ya mencinadas [11]. Las parejas de santos y santas se situaban en la predella.

Dos mensajes gráficos inscritos en sendas pinturas de este retablo proporcionaban la identidad de su autor y la del donante. Este último se encontraba figurado en la desaparecida tabla principal; en una pequeña cartela situada junto a él se leía «IVAN DE LA P( )/NA», lo que cabe interpretar como «Juan de la Peña». Aunque Ceán creyó que éste era el nombre del pintor, la colocación de la tarjeta junto a la figura oferente, hacía referencia indudablemente a éste, como ya observó Lafuente Ferrari, quien, por otra parte, consideró que el donante era un añadido. La pérdida de la tabla impide comprobar tal extremo. La indumentaria que vestía este personaje, compuesta por loba, beca y bonete, le acreditaba como un letrado.

Más interesante, desde nuestro punto de vista, es la transmisión del nombre del pintor en una inscripción incluida en el nimbo del Bautista en la escena de su Predicación (fig. 1). Esta escritura enmascarada del nombre del artísta en la aureola de un personaje sagrado es algo inusitado, pues, por lo general, las palabras o letras situadas en este lugar identifican a la figura cuya cabeza rodean. La lectura de la inscripción de San Miguel del Pino, que se presenta en esta comunicación, ofrece sólo con claridad el nombre del pintor; no contiene ninguna otra indicación que nos revele con exactitud el apellido o el lugar de origen del artista, así como la cronología de la obra. Comenzando por el punto más alto de la orla con letras que recorre la aureola, se lee: «ALVARVNSA/ MY/V NOVMINE», lo que nos proporciona el nombre de Alvaro para el pintor. Parece evidente que se pretendió imprimir un tono culto y sacro a la inscripción, latinizando Alvaro en Alvarum. El uso del acusativo por el nominativo, así como la extraña forma en que se presenta noumine, en vez de nomen o nomine, sería fruto de la errónea comprensión del latín que tuvo lugar a fines de la Edad Media y durante la Edad Moderna en la sociedad española, de lo que se conocen numerosas manifestaciones y testimonios tanto en los estratos populares, como entre los escritores tenidos como cultos [12]. Quizá el apellido esté formado por las letras restantes, situadas entre ambas palabras, pero sobre este particular sólo se puden establecer hipótesis [13].

8. Fecha de la publicación del estudio de JESÚS MARIA CAAMAÑO MARTINEZ, op. cit., p. 92.

9. Conocemos su imagen gracias a antiguas fotografías que se conservan en el Archivo Fotográfico del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid. Fueron publicadas por ENRIQUE LAFUENTE FERRARI en op. cit.

10. Deseo hacer constar mi agradecimiento al director del Centro de Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla-León, don Donelis Almeida Delgado, por las facilidades concedidas para la visita a este centro y la obtención de fotografías.

11. Se puede suponer aún la falta de otra pintura, que completaría una distribución equilibrada en el retablo, con dos tablas en cada calle lateral.

12. Cf. LUIS GIL FERNANDEZ: *Panorama social del Humanismo español* (1500-1800), Madrid, 1981, pp. 127 y ss.

13. Las hipótesis son múltiples y con pocas posibilidades de comprobación. La interpretación más fácil, pero no por ello la más segura, es que el «Sa» fuera la abreviatura de «Sanz». Pero si la lectura opta por aislar Alvar (por Alvaro) de las letras que le siguen, surgen diferentes interpretaciones de éstas: «Unsa», «Vinsa», «Vuisa», «Uvisa», «Unisa», etc., ya que la «N» invertida, de uso habitual entre los estratos no demasiados cultos, también podría ser interpretada como «Vi».

Se autoriza la copia para la investigación.
© GOBIERNO DE NAVARRA

En un principio Post situó estas tablas de San Miguel del Pino entre la pintura hispano-flamenca próxima a la escuela palentina [14], pero más tarde rectificó esta clasificación y las atribuyó al Maestro de Portillo [15]. La historiografía posterior aceptó tal asignación sin reservas. Post basó su atribución en la analogía de tipos humanos, paisajes y nimbos que observó entre las tablas de San Miguel del Pino y las del retablo de San Esteban de Portillo. En particular, el historiador americano puso de relieve la similitud que, a su entender, existía entre las figuras de Santa Catalina (fig. 2) en el primero y de Santa Elena, en el segundo. Pero una detenida comparación de ambas revela sólo la utilización de unas convenciones externas comunes (figuras sentadas, de algo más de medio cuerpo, en posición de tres cuartos y con una silueta destacada sobre un fondo de oro), mientras que los rostros de ambas responden a modelos y procedimientos distintos. La suavidad y carnosidad de los rasgos faciales de Santa Elena, no se encuentran en los de Santa Catalina, cuyos netos contornos lineales proporcionan cierta rigidez a su expresión.

La proximidad estilística entre ambos retablos se encuentra más bien en la repetición del modelo del rostro de la Magdalena de San Miguel del Pino (fig. 2) en el San Juan Evangelista del retablo de Portillo (amplia y despejada frente, nariz recta, cejas finas, boca y mentón pequeños [16]). Por su parte, la configuración facial de Santa Catalina, que responde a unas características parecidas, pero que, como ya se ha dicho, es más alargada y está dotada de una barbilla más pronunciada, se repite en la figura de Salomé en la escena de La Decapitación de San Juan Bautista y, con mayor potenciación de la nariz y el mentón, en la figura del más joven de los desaparecidos San Cosme y San Damián. Prácticamente idéntico a este último es el rostro de San Jerónimo que se encuentra en el convento de Santa Clara en Tordesillas (Valladolid), que fue atribuído por Caamaño al Maestro de Portillo [17]. Díaz Padrón observó el mismo modelo facial de la Santa Catalina de San Miguel del Pino en la Virgen de la Purificación de la colección Elorza, que ha asignado al Maestro de Portillo [18].

El personaje de mayor edad en la pareja de los Santos Cosme y Damián es más realista que su compañero. Puede ser puesto en relación con el Isaías del retablo de Rubí de Bracamonte (Valladolid), adjudicado por Caamaño al pintor que nos ocupa [19] y con el San Jerónimo del sevillano convento de Santa Paula, dado a conocer por Martín González [20].

Por otra parte, la expresión del perdido San Juan Bautista entronizado poseía un aire de dulce melancolía y elegancia, lo que ha sido repetidamente señalado como característico del Maestro de Portillo. El modelo de su rostro, huesudo y alargado, recuerda, a su vez, el del Cristo varón de dolores del retablo de San Esteban, mientras que el San Juan de la Predicación se halla emparentado con el San Zacarías del Museo Camón Aznar [21].

En la tabla que contiene La Predicación de San Juan Bautista, la composición se

14. CHANDLER RATHFON POST: «Appendix», en *A History of Spanish Painting,* t. VII, 2: *The Catalanan School in the late Middle Ages,* Cambridge (Mass.), 1938, p. 845.

15. Id, t. IX, 1: *The beginnig of the Renaissance in Castile and Leon,* Cambridge (Mass.), 1947, pp. 402-405.

16. En ambos se observa además una curiosa diferencia de tamaño en las manos de las figuras, siendo más gruesa y más larga la situada en segundo término, mientras que la que se encuentra más cerca es más pequeña y delgada.

17. Op. cit., pp. 94-97.

18. «Nuevas pinturas...», p. 196.

19. Op. cit., pp. 97-104.

20. Op. cit., p. 492. La reproducción de una imagen idéntica fue incluída por CHANDLLER RATHFON POST en su op. cit., t. IV, 2: *The Hispano-Flemish Style in North-West Spain,* Cambridge (Mass.), 1933, pp. 473-474, fig. 183, quien la identificó erróneamente como un San Marcos y la localizó en la colección Santillana.

21. MATIAS DIAZ PADRON: «Nuevas pinturas...», p. 194.

Se autoriza la copia para la investigación.
© GOBIERNO DE NAVARRA

divide claramente en dos partes; a la derecha se yergue la figura aislada del Precursor y a la izquierda, se concentra un compacto grupo de oyentes. El santo enumera los argumentos de su discurso con la ayuda de sus manos, realizando un gesto con el que predicadores y filósofos de la época se ayudaban en la exposición de sus razonamientos. Su uso aparece testimoniado en obras de arte de los siglos XIV al XVI [22] y fue recogido por Leonardo da Vinci en su Tratado de la Pintura, en el capítulo dedicado al modo «Del representar una figura en acto de hablar con varios»:

> «...si es para la declaración de varios puntos, entonces puede pintar al que habla agarrando con dos dedos de la mano derecha el uno de la izquierda...» [23]

San Juan viste la característica túnica de piel de camello y se cubre con un rico manto rojo, orlado con cenefa de oro, que apoya artificiosamente sobre una roca, la cual actúa a modo de antepecho y le separa claramente de sus oyentes. Algunos de éstos replican a santo con los gestos de sus manos; el que se halla sentado en primer término repite el gesto del cómputo digital. La mayoría de estos personajes, que visten ricamente, portan ropas talares y se tocan con bonete, lo que presta a esta escena el aspecto de una discusión entre doctores. Entre esta selecta audiencia del Bautista destaca lo que podría ser una representación del donante, pues se diferencia del resto de los oyentes por su posición más frontal y por la distinta dirección de su mirada. La dama situada junto a éste último, que sostiene un rosario entre sus manos, es un tipo de personaje que se suele incluir entre el auditorio de la palabra del Precursor.

El exterior donde transcurre la acción conserva las rocas alusivas al retiro desértico del Bautista, pero posee también, como es habitual en su figuración, un cierto ambiente boscoso, proporcionado por dos arboledas que enmarcan el paisaje siutado en la lejanía. Al fondo surge una bella y luminosa ciudad ideal, rodeada de murallas, cuyos edificios y fortificaciones se rematan con esbeltas torres y agudos chapiteles. Un camino, imagen bíblica de la predicación de San Juan [24] y habitual en la iconografía de esta escena, conduce a la entrada de esta Jerusalén celestial.

La tercera tabla conservada, la Decapitación de San Juan Bautista, presenta simultáneamente dos acciones principales distintas, aunque relacionadas entre sí: la ejecución del Precursor, en primer término, y el festín de Herodes, con Salomé ofreciendo la cabeza de San Juan a Herodías, al fondo. Esta fórmula narrativa, que relata visualmente dos o más sucesos consecutivos de forma sincrónica [25], fue frecuentemente aplicada en la representación de este tema y tiene uno de sus más bellos exponentes en el Tríptico de San Juan Bautista de Roger van der Weyden, que actualmente se encuentra en el Museo del Estado de Berlín (n.º 534 B), y que procede de la Cartuja de Miraflores, en Burgos [26]. Sobre la influencia que pudo ejercer esta pintura entre los pintores castellanos de fines del siglo XV, Silva Maroto ha apuntado la posibilidad de que el Maestro de Miraflores siguiera el modelo rogeriano para la

22. O. CHOMENTOVSKAJA: «Le comput digital: Histoire d'un geste dans l'art de la Renaissance italienne», *Gazette des Beaux Arts,* t. XX, oct. 1938, pp. 157-172.

23. DIEGO ANTONIO REJON DE SILVA (ed.): El tratado de la Pintura por Leonardo da Vinci, Madrid 1784, (ed. facsímil con introducción de VALERIANO BOZAL, Murcia, 1985), p. 113.

24. Is 40, 3; Mt 3, 3; Mc 1, 3; Lc 3, 4; y Jn 1, 23.

25. Sobre este tema cf. «El relato simultáneo», en el libro de UMBERTO ECO y OMAR CALABRESE: *El tiempo en la pintura,* (trad. esp.), Madrid, 1987, pp. 61-77.

26. Sobre esta obra vid. ELISA BERMEJO: *La pintura de los primitivos flamencos en España,* t l, Madrid, 1980, p. 103. Sobre la procedencia burgalesa de este tríptico han insistido recientemente MARIA DOLORES ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES: «Arte y coleccionismo en Burgos durante la ocupación francesa», *Espacio, Tiempo y Forma,* t 2, 1989, p. 336 y PILAR SILVA MAROTO: *Pintura hispano flamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga,* 3 vols., Junta de Castilla-León, 1990, pp. 112-115; deseo manifestar a esta última mi agradecimiento por las observaciones realizadas con motivo de la presentación de esta comunicación.

Se autoriza la copia para la investigación.
© GOBIERNO DE NAVARRA

tabla que realizó con el mismo tema para el Retablo de San Juan Bautista que, procedente de la misma Cartuja burgalesa, se conserva en la actualidad en el Museo del Prado (n.° 705-710) [27]. Aún más proxima que ésta en lo que se refiere a la disposición espacial y a los diferentes elementos que están presentes en la obra de van der Weyden, se halla la pintura de San Miguel del Pino. En ambos casos, la profundidad espacial, concebida con una perspectiva excéntrica, está determinada por una línea diagonal, en cuyos extremos se sitúan las dos acciones principales, aunque la dirección que se marca en la tabla vallisoletana, de izquierda a derecha, es inversa a la que aparece en la pintura del maestro flamenco. Del mismo modo, la apertura del espacio de tránsito en uno de los costados, la escalera conducente a la mazmorra [28], los rostros apenados de los seguidores del Bautista y el cuerpo decapitado de éste, son figurados en la zona derecha en la tabla de van der Weyden, mientras que se colocan a la izquierda en la de San Miguel del Pino. Pero además de la similar presentación de la secuencia espacio-temporal o de la aparición de detalles anecdóticos comunes, las mayores analogías entre ambas tablas residen en el grupo del verdugo y Salomé, situados en primer término, y en el cuerpo decapitado del Bautista, que cae al suelo con las manos atadas y cruzadas y de cuyo cuello brotan potentes regueros de sangre. La intensa actividad artística que se desarrolló en la Cartuja de Miraflores de Burgos en la segunda mitad del siglo XV debió de ser conocida, sin duda, por los artistas de la zona, por lo que se podría pensar en una hipotética influencia, más o menos directa, de la pintura de van der Weyden en la de San Miguel del Pino. En cualquier caso, las concomitancias que aparecen en ambas, obedecen a un mismo modelo iconográfico y compositivo.

Sirviendo de nexo entre las dos estancias, aparece un personaje secundario, que se sitúa en el mismo paso de una a otra. Este recurso, el de introducir en la composición a un actor irrelevante que se localiza bajo una puerta abiera en el muro que sirve de fondo al escenario –y en general el de abrir vanos a través de los cuales se ven espacios más alejados–, fue habitualmente utilizado por la pintura flamenca para prolonga r la profundidad del espacio y tuvo una larga tradición en la pintura occidental [29]. Por su parte, en la pintura de San Miguel del Pino este personaje marginal facilita, gracias a su situación y actitud, el paso visual de la primera a la segunda escena, y establece una conexión física imposible entre dos espacios que corresponden a dos momentos distintos de la narración. La función de esta figura en la estructuración espacial del cuadro está subrayada por la confluencia en su figura de algunas de las líneas de fuga marcadas por el pavimento, que siguen una dirección oblicua, ascendente y de izquierda a derecha. Pero el giro que inicia este personaje con su cuerpo, la dirección de su mirada y el ángulo que sugiere el gesto que raliza con sus manos, cierran la composición en este punto y reconducen la mirada hacia el fondo, donde se halla el grupo formado por Herodes, Herodías y Salomé, reunido en torno a la cabeza del Bautista. El fondo de oro de brocado situado por detrás de ellos y la blanca mancha del mantel que cubre la mesa, contribuyen con su luminosidad a reforzar la focalidad de esta zona, en la que termina el recorrido visual por este fingido continuum espacio-temporal.

Este personaje anónimo y marginal se constituye, pues, en lo que ha sido

27. PILAR SILVA MAROTO: op. cit., t. II, p. 660.

28. Sobre la construcción espacial de la pintura de van der Weyden vid. ERWIN PANOFSKY: *Early Netherlandish Painting. Its origin and character,* t. I, Cambridge (Mass.), 1958, p. 280. Muy similar, aunque invertida, es la distribución de los espacios en la pintura de San Miguel del Pino.

29. Una construcción espacial similar y la presencia de un personaje en el quicio del paso de un espacio a otro se hallan también en la tabla de *La Decapitación de San Juan Bautista* en Santa María del Campo (Burgos), atribuída a Pedro Berruguete, recientemente estudiada por VICTOR NIETO ALCAIDE en *Pedro Berruguete,* Madrid, 1989, pp. 178-180, quien al tratar de la distribución lumínica de la escena y su incidencia en la construcción espacial, señala su anticipación a fórmulas aplicadas posteriormente por Velázquez.

Se autoriza la copia para la investigación.
© GOBIERNO DE NAVARRA

designado como comentarista [30], cuya misión consistía en guiar la visión del espectador hacia el auténtico contendo de la narración pictórica. En su Tratado de la Pintura, Aberti recomendaba su inclusión en la represenatción, con objeto de facilitar el recorrido de la mirada del espectador por la superfie del cuadro [31]. En la pintura española del último cuarto del siglo XV, se encuentran ya algunos ejemplos de su uso [32].

La tendencia a proporcionar monumentalidad a las figuras, la estabilidad de éstas y el interés por localizarlas en el espacio que se observa en las escenas conservadas del retablo de San Miguel del Pino, apuntan a una iniciación de nuestro pintor en los nuevos ideales de la pintura italiana. Se mantienen con fuerte presencia en estas tablas, sin embargo, rasgos característicos de la pintura hispano-flamenca, como son el gusto por lo anecdótico en personajes o detalles secundarios, o la crudeza en la representación de la decapitación. Post supuso una estancia del Maestro de Portillo en Italia, lo que permitiría explicar los ecos de la escuela umbra que se han detectado en su estilo. Pero tampoco hay que olvidar que el realismo un tanto dulcificado de los personajes o la graduación lumínica del paisaje que aparecen en las tablas vallisoletanas, se encontraban en la pintura de ciertos artistas flamencos activos en España durante el reinado de los Reyes Católicos, como Juan de Flandes o el anónimo Maestro que toma su nombre de dichos monarcas, con cuyas obras, por otra parte, el retablo de San Miguel del Pino ofrece ciertas concomitancias en lo que se refiere al uso de ciertas fórmulas narrativas, concepciones espaciales y elementos secundarios. De otro lado, el nuevo gusto italianizante que incorporará el Maestro de Portillo a su producción también pudo se aprendido en la obra de los introductores de la pintura renacentista en nuestro país; de hecho, aunque en las tablas de San Miguel del Pino aún no se encuentra la huella de Juan de Borgoña que se ha distinguido en el esitlo del Maestro de Portillo, ésta tuvo una considerable influencia en la zona castellano-leonesa [33]. Esta misma ausencia de la influencia de la pintura de Juan de Borgoña así como ciertas torpezas que se aprecian en algún escorzo o el uso de fondos de oro, junto a los rasgos ya comentados propios de la pintura hispano-flamenca, situarían a estas tablas en los primeros años del siglo XVI. Esta cronología temprana sería aplicable también a la propia trayectoria arística del Maestro de Portillo, o Maestro Alvaro, si se continúa manteniendo la atribución de estas obras a tal pintor, y se acepta la lectura de su nombre que se ha propuesto en esta comunicación.

30. UMBERTO ECO y OMAR CALABRESE: op. cit., pp. 40-41.

31. Op. cit. en nota 23, p. 240.

32. MARIA PIALR SILVA MAROTO en «La iconografía como clave para una mejor comprensión de la personalidad de Pedro Berruguete», *Cuadernos de Arte e Iconografía,* t. II, n.º 4, 1989, p. 140, ha reconocido este motivo en la pintura de Pedro Berruguete.

33. Acerca de este tema vid. JESUS MARIA CAAMAÑO MARTINEZ: «En torno al Maestro de Pozuelo» y «Sobre la influencia de Juan de Borgoña», B.S.A.A., t. XXX, 1964, pp. 103-113 y 292-305, respectivamente.

Se autoriza la copia para la investigación.
© GOBIERNO DE NAVARRA

Fig. 1 La predicación de San Juan Bautista. Detalle.

BND

Fig. 2 Santa Catalina y Santa María Magdalena.

Se autoriza la copia para la investigación.
© GOBIERNO DE NAVARRA