

## EL RETABLO DEL PALACIO ARZOBISPAL DE VALLADOLID

De mucho tiempo atrás llevábamos con nosotros la intención de publicar un estudio, lo más minucioso posible, de este precioso ejemplar pictórico que guarda la capilla del Palacio Arzobispal de Valladolid y que procede de la iglesia de San Esteban, de Portillo. En primer lugar, nos impulsaba a hacerlo la inédita emoción que se siente al primer contacto con ese llamativo juego de tonos vivos, brillantes, como recién brotados, que nos satura agradablemente de rojos, azules y amarillos, sobre todo, en un saltarín efecto de fuerza cromática, exuberante, que pone en alternancia manchas purísimas de colores simples, utilizados con una sencilla y rítmica complacencia. Por otra parte, y este es ya un sentir exclusivamente técnico, el interés por dar a conocer, por primera vez y en estudio de detalle, la mayor parte de las tablas de este retablo, que, hasta ahora, sólo de una forma descriptiva se habían tratado, y siempre incompletamente. Aportamos nosotros a este trabajo, y quizá sea su mayor valor, detalladas fotografías que los que anteriormente lo estudiaron no pudieron presentar.

Se ocupó de él, antes que nadie, D. Manuel Ignacio Moreno, a fines del siglo XIX, dándonos a conocer su restauración y quiénes la hicieron (1).

El primero que realizó un estudio verdaderamente minucioso de este retablo, pero estudio «relato» o enumerativo simplemente, porque las dos únicas fotografías que presenta del retablo no son casi suficientes para distinguir las escenas, fué A. de Nicolás. Su estudio fué publicado en el Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones, en el número correspondiente a 1905-1906 (2).

---

(1) La restauración del retablo, así como la obra de talla, fué ejecutada por D. Evaristo Cantalapiedra. La parte del dorado por D Julián Vallejo. Boletín Soc. Cast. de Excursiones. II, 1905-1906, pág. 43.

(2) Bol. Soc. Cast de Excursiones. II. 1905-1906, pág. 45.

Este autor, teniendo en cuenta la altura de las posibilidades técnicas de aquellos años y la mala colocación del retablo para ser fotografiado, hizo todo lo que podía hacerse entonces, aunque el estudio crítico y comparativo —quizá porque él mismo declara su «absoluta incompetencia en pintura»— no aparezca por ninguna parte. Sin embargo, describió la labor escultórica del retablo, de la que nosotros prescindimos, por no considerarla a la altura de la labor pictórica del mismo.

Posteriormente, Agapito y Revilla, en su obra «La Pintura en Valladolid», hace mención de este retablo y describe parte de sus tablas, cayendo en algunas afirmaciones imposibles de mantener, como es la de que las escenas y figuras de la predella son de mano distinta a aquéllas que representan motivos de la vida de San Esteban. Un simple estudio comparativo de una y otras, nos lleva —siguiendo la misma opinión de Angulo y Post (1)— a atribuirselas todas al mismo maestro, si exceptuamos la central, que representa la Visitación, de la que al final hablaremos.

Agapito y Revilla, pasó muy por encima y sin grandes insistencias, una obra, como es la de este retablo, que merecía más detallado estudio y apreciaciones más serias. Su obra conjunta sobre la pintura en Valladolid, no le permitió, quizá, dedicarse con más detenimiento al estudio de las tablas.

En el año 1940, en el Archivo Español de Arte, XIV, publica Diego Angulo Íñiguez un estudio sobre el Maestro de Portillo, donde, por primera vez, se trata de dilucidar la obra del autor de nuestro retablo y empieza a desenvolverse su personalidad artística.

Más recientemente, Chandler Rathfon Post en su tomo IX, parte I, de su monumental «Historia de la Pintura Española», ha llegado, aún más, a personalizar al ya denominado «Maestro de Portillo» y a reunir un conjunto de tablas, estilísticamente semejantes y perfectamente características, que nos permiten hablar de una misma tendencia e idéntico sentido artístico, suficiente a delimitar, dentro de ese casi maremágnum de identidades que es la pintura primitiva, el contorno de una figura, de un artista, probablemente de los primeros años del siglo XVI, que trabaja

---

(1) The predella is certainly a creation of the Portillo Master, and I therefore cannot follow Agapito y Revilla in his belief that it also has been added to the retable from another source. Pág. 395.

sobre todo en la provincia de Valladolid, y que Post conexiona con influencias abulenses y palentinas.

El estudio del Sr. Post, conocedor como nadie de toda la pintura medieval española, tiene el valor, por lo que se refiere a la figura de nuestro Maestro, de lo definitivamente delimitado y aclarado. El «Maestro de Portillo», aunque su verdadero nombre permanezca quizá para siempre oscurecido, es ya algo vivo, característico en muchas de sus obras, que, gracias a Post y Angulo, se independizan para transparentar una originalidad y un sentimiento sumamente atractivos y propios.

Pero por el mismo carácter de su obra, Post no publica de nuestro retablo nada más que la fotografía de una tabla, la que se refiere al descubrimiento del cuerpo de San Esteban, que no llega a dar ciertamente clara idea del valor pictórico del Maestro de Portillo (1). Casi con esta sola intención damos a la imprenta esta monografía. Algunos de los detalles más valiosos pondrán en evidencia la fuerza sentimental, la dulzura que nuestro Maestro sabe poner en los rostros y en los gestos, con un algo de sonrisa velada o de mantenida melancolía.

No tienen, desde luego, sus obras, la altura casi genial de un Berruguete, ni la perfección y cuidado de un Juan de Borgoña, ni siquiera el adelantado italianismo de Santa Cruz. Su vida le llega directamente de una forma de sentir popular y muy suya, es como la sublimación de un arte rústico que a fuerza de querer expresar se queda sólo en gesto y en latencia. Y pocas veces —todavía afianzado en su primitivismo— busca la belleza de las facciones que, a menudo, se desquician en un desdibujo que no sabemos si agradecer o censurar al pintor.

El Maestro de Portillo, aunque no fuera más que por estas tablas del Palacio Arzobispal de Valladolid, y, quizá, exagerando más la nota, tan sólo por las seis de la predella, se nos manifiesta como magnífico pintor, cuya serenidad —humildad en el fondo— encierra un dejo de nostalgia que gusta porque emociona.

Post le hace depender, en parte, de Berruguete o su taller, así como le adjudica muchas influencias de Juan de Borgoña. Nosotros diríamos que el Maestro de Portillo es algo así como una sola faceta del gran Berruguete. Este, se expresa en mil

---

(1) Lo mismo que la que Angulo publica en su breve disquisición sobre la figura de este maestro castellano.

formas, se libera —tal vez— de una única línea estilística, para hacerse, como el dragón, un solo monstruo con muchas cabezas. El Maestro de Portillo se muestra sólo en un sencillo reflejo, sin grandes complicaciones, es siempre como es, y su gesto, y su expresión y su «tímida dulzura», como diría Post, se repiten como el estribillo de un coro, agradable siempre. Juan de Borgoña es la perfección, la belleza, la superioridad, quizá. Perfecta la agrupación, perfecta la perspectiva, perfecto el color y la luz y una gran dosis de italianismo —Ghirlandajo—, aún más claro que Berruguete. Nuestro Maestro ni es perfecto, ni «bello», ni superior; pinta o con pena o con miedo, como si se sintiera retraído o segundón. Y en él han chocado, tan fuertemente como en cualquiera de su época, las corrientes flamencas, indecisas, y las italianas, más claramente manifiestas y, sin duda, una pasión por Berruguete que se queda sólo en intento, pues no llega a recoger de él ni siquiera la nota realista a que aspira, como impotente, anhelando a ser, sin conseguirlo. En todas sus figuras hay una cierta apersonalidad, muchas de ellas llegan incluso hasta el parecido físico, imposibilitando con ello la viveza y el humanismo de los que un Berruguete, por ejemplo, es maestro. Esto es muy propio de la pintura rural y, por eso, hemos considerado al Maestro de Portillo como un inspirado rústico que llega, sin embargo, a finuras tan deliciosas como la mayor parte de las tablas de la predella.

Es indudable que debió de sentir hasta el fondo la fuerza de la corriente berruguetesca, pero ello no le llegó a privar de su propia personalidad que se mantiene en toda su pureza a través de sus tablas.

Sobre la filiación de nuestro maestro a la escuela palentina o a la de Avila, es muy difícil determinarse. Ciertamente que la proximidad del mayor núcleo de sus retablos —Portillo, Fuentes de Año, Sinlabajos— al círculo abulense, nos inclina a pensar que, como opina Post, su taller estuviese establecido en Avila, de donde mandaría sus trabajos, que se repartirían por territorios limítrofes. Aquí en Avila pudo conocer las obras más destacadas de Berruguete. Por otra parte, las bastantes fuertes relaciones estilísticas con la escuela popular palentina, nos hacen mantener la duda sobre este problema de su localismo. Que nuestro retablo está relacionado con el de Santa María del Castillo, de Frómista, lo podemos comprobar con sólo comparar la escena de ambos



que representa el «Ecce Homo». Los ángeles que a uno y otro lado de Cristo le visten la túnica, están en casi idéntica postura en uno y en otro retablo, los rostros tienen también un parecido indudable y los vestidos muy semejantes en sus pliegues. Claro que el pintor de Santa María del Castillo es más tosco y duro, y no llega al delicado compungivismo que en esta escena pone el Maestro de Portillo; pero hay algo, sin duda, que les acerca. Y a este respecto no hemos de olvidar que Portillo, Tordesillas y Simancas, pertenecieron hasta el año 1595 (1) a la diócesis de Palencia, por lo que no sería nada de extraño que las pinturas de sus retablos se hicieran por pintores a sueldo del obispo de aquella diócesis. Las relaciones con Berruguete, por otra parte, podrían igualmente explicarse en este caso de que el pintor fuera palentino. Pero nosotros nos inclinamos a suponer, muy tímidamente, el entronque del Maestro de Portillo con Avila y no con Palencia. O quizás una doble relación, que tampoco sería imposible.

A pesar de sus puntos de contacto con lo flamenco y lo italiano, el Maestro de Portillo es uno de los pintores más recia-mente castellanos, porque estos influjos extraños se diluyen como por ensalmo, y se enmascaran, en esa gracia especial semipopular, pero profunda, que sabe poner en sus gestos y en sus formas.

Componen el retablo del Palacio Arzobispal de Valladolid, ocho tablas que representan escenas de la historia de San Esteban y otras ocho que forman la predella y el sagrario, de las cuales, esta última y la central, que desarrolla el asunto de la Visitación, son las únicas ajenas a la mano del Maestro de Portillo, autor de las restantes. Publicamos fotografías de todas ellas, excepto de las cuatro superiores, cuya altura, mala colocación y falta de luz, nos han impedido presentar completo —como hubiera sido nuestra intención— todo el retablo.

Comenzamos la descripción por este cuerpo superior, de izquierda a derecha, para hacer después la del central y luego la predella.

La primera tabla de lo alto, muy difícil de percibir, trata de representar un determinado momento de la vida de San Esteban,

---

(1) Felipe II obtiene de Clemente VII la Bula de erección del Obispado de Valladolid, desmembrando de Palencia tres Arciprestazgos: Portillo, Tordesillas y Simancas. Año de 1595.

actuando de diácono, dirigiendo la palabra a los fieles o leyendo los libros sagrados que tiene en la mano. El ara de un altar ocupa el centro simétrico del cuadro, a cuya izquierda, sobre un bajo púlpito, se halla el santo. A uno y otro lado del altar y, en primer término, varias mujeres —lado del Evangelio— y varios hombres —lado de la Epístola— escuchan al santo. Sobre éste se sostiene una blanca paloma como emblema de la sabiduría divina derramada sobre el justo. Los colores de esta tabla —al igual que las restantes— tienen esa valiente gama de tonalidades entre las que destacan los rojos vivos y los azules luminosos de los trajes, en alternancia buscada, y algunas notas amarillas, suavísimas, aunque potentes.

La segunda tabla, hacia la derecha, continúa la narración de la vida de San Esteban, y detalla el instante en que el Santo —después de haber dirigido la palabra en la Asamblea presidida por el Príncipe de los Sacerdotes— es acometido por varios personajes que le sujetan por la muñeca y el brazo. A la izquierda queda parte de la Asamblea; vestidos rojos y azules, destacadísimos, hacen vibrar de colorido toda la tabla, en cuyo fondo se percibe, medio sentado, el Príncipe de los Sacerdotes, con un gran cetro en la mano. Es digno de hacer notar un pequeño perrillo, bien dibujado, que ladra entre este barullo.

La tercera tabla recoge el momento, que narran los santorales, en que «el Santo, armado de fe, y lleno del Espíritu Santo, mientras sus enemigos disponían darle muerte», ve la imagen de Dios «que con su presencia lo alentaba al combate y le prometía la corona. Lleno de indecible gozo, y no pudiendo contener sus transportes, exclamó al punto: «Veo los cielos abiertos, y al hijo del hombre en pie a la diestra de Dios».

Este mismo momento representa la tabla. La aparición de Cristo al Santo, de rodillas. La figura principal de la escena, es la imagen orante de San Esteban que alza las manos y el rostro hacia los cielos donde aparece el Padre Eterno rodeado de San Juan —quizás—, la Virgen, y el hijo de Dios. El Santo aparece transportado, ido de su propia vida terrena, para acudir con su mirada y su espíritu a esta celeste visión que anima la propia fuerza de su fe. A su izquierda, un grupo de soldados preparan el poste donde ha de sufrir el martirio. El Santo viste traje blanco y una capa amarilla con tonos purpurados. El fondo del cuadro, lleno de luz, claro, como aurora o puesta de sol.

La cuarta tabla de este cuerpo alto, representa el martirio de San Esteban, su lapidación. Con las manos atadas a un poste clavado en el suelo, recibe el Santo la lluvia de piedras que sus verdugos le lanzan. Su cabeza se inclina, en absoluta contraposición a la postura de la tabla anterior, como una débil flor tronzada. Toda la confianza, altivez divina, con que aparece en la pintura precedente, se trueca aquí en humilde sometimiento a la voluntad de Señor; como si el cuerpo —insensible ya—, se curvase hacia la tierra que le espera, mientras el alma se desprende de él en aspiración ascensional. Como dicen los Santorales: «Bajo esta tempestad de piedras mostró este primer héroe una magnanimidad digna de la admiración de los Angeles y de los hombres, invocaba intrépido a Dios, y decía, puestos los ojos en el cielo: Señor Jesús, recibe mi espíritu. Finalmente, no siendo ya su cuerpo más que una llaga, agotado de sangre, pero abrasado todavía del celo de la salvación de sus enemigos, a quienes miraba y amaba como a sus hermanos se puso de rodillas, y exclamó en alta voz: Señor, no les imputes este pecado, os pido que se lo perdonéis».

Alrededor del Santo se hallan extendidas las capas de los sayones, y se percibe, también, una pequeña cesta de herramientas y el libro de rezos del protomártir. Los colores tienen una semejanza bastante notoria con los de la tabla anterior, y hasta el mismo cielo se suaviza en idéntica luz y resplandores.

No veo en esta escena la semejanza a que aludía Don Manuel Ignacio Moreno, con el mismo asunto representado por Juan de Juanes y que se conserva en el Museo del Prado. El motivo del tema es lo único que puede unir tendencias tan diversas que ni formalmente pueden ser comparadas.

El segundo cuerpo del retablo comienza por la tabla del entierro del protomártir (Lám. I). Es probablemente una de las más bellas composiciones del retablo y de las más hermosas del Maestro de Portillo. Sobre todo, el cuerpo rígido y bienaventurado de San Esteban, vestido con su dalmática amarilla, de un amarillo dorado sorprendente, con los mismos reflejos de púrpura que en los anteriores, pero cuya mancha, en el centro, rodeada por una corona de rojos y azules —las vestiduras de los santos varones que le sepultan— adquiere una deliciosa valoración cromática.

La postura del Santo muerto, tan aérea y sentida, imponderable y etérea, como si ella sola tuviese ascensión, es de los

mejores aciertos estéticos del Maestro de Portillo. Las manos, juntas, guardando todavía la inmovilidad en que la muerte las dejó. Y el rostro inclinado hacia el hombro izquierdo, golpeado en la frente y en la mejilla, y con sus ojos entreabiertos, en un extravismo que se percibe entre los párpados inflexibles. En esta imagen de San Esteban, está ya patente la forma de hacer y expresar del Maestro de Portillo; esa magnífica manera de demostrar el dolor, sin aspavientos, con una finura que llega a lo sentido sin alcanzar el patetismo caricaturesco, ni la contorsión desenfadada, del gesto. El autor de nuestro retablo, se ha liberado bastante del exagerado expresivismo flamenco para dar paso a una manera suave, equilibrada, lo que podríamos llamar «realismo idealizado», que no es más que una idea humanista universal. Berruguete, por ejemplo, lleva su realismo hasta individualizar a sus personajes, saliéndose, como si dijéramos, de la tradicional ideación medieval, que casi siempre se engasta en el símbolo. El Maestro de Portillo, no ha podido escapar a esta gravedad estética del medievo; sus figuras, como ya advertimos antes, no consiguen individualizarse por su expresión característica, pero adquieren, por lo menos, una tranquilidad humana que no impide un algo de inquietud interna. Todos sus personajes se preocupan de su acto y ninguno permanece ajeno o frío a la idea temática que el pintor ha querido hacer viva.

En la tabla que estamos describiendo, los santos varones que trasladan y dan sepultura al cuerpo del mártir, tienen todos esa actitud interesada. Tres de ellos portan el cadáver del Santo, y, más que llevarle, parece que le contienen para impedir su vuelo o levitación. A la derecha, dos hombres conversan, y, equilibrando este grupo, ha colocado el pintor, a la izquierda, a dos mujeres, una de ellas con un niño en los brazos. Después se abre un paisaje bastante ficticio, pero que ocupa mucha parte del cuadro. Dos colinas rocosas, de un color suavemente azulado, se levantan al fondo, casi gemelas. Entre ellas se percibe el paso de un río que se abre por un bosque muy tupido. Más en primer término, un castillo y una iglesia de torre piramidal, con la entrada al parecer, en arco carpanel. Próximas ya a las figuras, unas praderas y algunos árboles, de un color ocre los dos que se destacan sobre el cielo. Preciosa tabla ésta del entierro de San Esteban que, comparada nuevamente con el mismo tema que trata Juan de Juanes, adquiere aún mayor valor por su sereno



equilibrio. Los acompañantes que el maestro valenciano presenta se dislocan en un exteriorismo teatral, exagerado, claman al cielo o enjugan sus llantos. En cambio, los santos varones que crea el Maestro de Portillo, están dentro de una serenidad casi clásica, con un silencio muy natural, al mismo tiempo, pues no parecen querer romper esa solemne tristeza de ver el cuerpo muerto del protomártir y que ellos sujetan con tan cariñoso cuidado. Sus vestiduras y capas alternan, en ese juego tan felizmente conseguido siempre por nuestro anónimo pintor, entre colores rojos y azules. Tonos claros y oscuros respectivamente en la lámina.

La segunda tabla de este segundo cuerpo del retablo representa la invención del cuerpo de San Esteban (Lám. II). La historia de los Santorales cuenta así el episodio del descubrimiento de los restos del protomártir: «Era cura de la iglesia, debajo de la cual se ocultaba la sepultura de San Esteban, Luciano, Presbítero de la iglesia de Jerusalén, por los años de 415. Habiéndose quedado dormido un viernes se le apareció Gamaliel en sueños, y le declaró el lugar donde estaba sepultado el cuerpo de San Esteban, cerca del cual hallaría el suyo con el de su hijo Abibón y con el de Nicodemus. Luciano hizo cavar en el sitio señalado, y el día 18 de Diciembre, se encontró el tesoro que se buscaba. Inmediatamente se pasó noticia de todo al Patriarca, y este Prelado partió al punto de Diospolis a Cafarmagala. Abrióse a presencia de todos el ataúd o el sepulcro de San Esteban; tembló la tierra, y salió tal fragancia del sepulcro que se llenó todo aquel sitio de un suavísimo olor».

Nuestro pintor ha ideado en esta tabla este preciso momento de la llegada del Obispo de Jerusalén, revestido de Pontifical, que aparece a la derecha del espectador, en actitud de bendecir, en el momento en que dos obreros o aldeanos, vestidos con larga camisa y zamarra, cortos calzones y medias que cubren la pierna, apartan la tierra y van dejando al descubierto los sarcófagos del protomártir, Gamaliel y Nicodemus; el primero, lleva la inscripción STEFANUS PROTOMÁRTIR, y el segundo, el nombre de GAMALIEL, en letras capitales ambos.

Los acompañantes del Prelado tienen tal semejanza de rostros con los Santos Varones de la tabla anterior, que parecen los mismos que enterraron al Santo. El maestro de Portillo vuelve aquí a caer en esa repetición de gestos y expresión que

da a sus cuadros un defecto de anacronismo pictórico. No existe en este panel esa unción sentimental del anterior, pero sí esa misma fuerza de atención y de centralismo alrededor de un tema al que todos los personajes contribuyen.

Arrodillado, en el centro del cuadro, un sacerdote revestido —seguramente Luciano— lee un libro. Otros dos personajes, también de rodillas, le deben de servir de acólitos, juntamente con un pequeño niño que sostiene un libro abierto.

Lo más expresivo de este grupo de personas son las figuras del Obispo de Jerusalén, con su gran capa amarilla, y el personaje de detrás que, con su mano derecha, señala la sepultura, aún no descubierta del todo, de San Esteban. Muy interesantes son también los dos personajes, tipos aldeanos, que, con gran azuela y pala, separan la tierra. Sobre todo por el interés de sus trajes y accesorios.

Y el fondo paisista, tan ficticio como el anterior, sobre todo por ese color azulado, absolutamente antinatural. Pero en este paisaje, ha querido el Maestro de Portillo hacer patente la pervivencia e identidad de lugar con relación al sitio donde el protomártir fué enterrado. Comparado con el paisaje de la tabla anterior, hay únicamente un pequeño giro de perspectiva. Las mismas colinas, casi idénticas, el río curvándose entre ellas, el bosquecillo, el castillo roquero. No cabe duda que nuestro pintor pretendió, premeditadamente, dejar patente la unidad de lugar, sólo que luego ha colocado los muros y las torres, al parecer de una ciudad, donde un juego geométrico de tejados y frontones se cierra en las esbeltas torres fortificadas de cubiertas muy fantásticas. Este amazacotamiento de muros y techumbres es sin duda, un desacierto del Maestro de Portillo que hubiera salido mas airoso con un paisaje amplio que suprimiese, al menos, parte de los edificios. Casi idéntico paisaje a éste, las dos colinas, el río corriendo por el mismo sitio, una al parecer, ciudad fortificada, vuelve a repetir nuestro Maestro en su calvario de colección particular que el Sr. Angulo publica en su trabajo citado (1).

La tercera tabla del cuerpo que venimos tratando, representa la capilla que guarda las reliquias del protomártir, colocadas sobre un altar, y delante de él, formando una verdadera corona,

---

(1) Ver Arch. Esp. Arte. XIV. 1931. pág. 476.

una representación del pueblo —devotos y lisiados— que anhelantes esperan los milagros de aquellos santos restos (Lám. III). El Maestro de Portillo, recoge algunos de los episodios de que hablan los Santorales acerca de los hechos prodigiosos que las reliquias de San Esteban realizaron.

El niño, que, sentado sobre las gradas del altar, parece dirigirse en conversación a los adoradores del Santo, le podemos probablemente identificar con aquel del sorprendente milagro que obró el Santo, contado por San Agustín: «Pasó un carro por encima de un niño, molióle los huesos, y le dejó muerto en el mismo sitio. La afligida madre del niño tómale en los brazos corre a la iglesia, pónale en el altar del santo, y no sólo resucita el niño al instante, sino que quedó sin la más mínima lesión».

El Maestro de Portillo ha colocado, además, un lisiado que lleva sobre las espaldas un saquillo conteniendo un violín u otro instrumento de cuerda, y un ciego, que, de rodillas, con sonrisa beatífica y esperanzadora, apoya sus manos sobre los hombros de un pequeño lazarillo, en actitud también adorante, como todas las demás figuras que forman el grupo, hombres y mujeres.

Sobre el altar, donde se hallan las reliquias, se queman dos cirios en candelabros y se esparcen en el paño algunas flores como símbolo de aquellas que fueran intermediarias en algunos de sus milagros. «Una mujer ciega dió unas flores para que se las tocasen a la caja en que iban las reliquias del Santo; aplicólas después a los ojos, y cobró la vista». «La hija y el yerno de Marcial, gentil y pagano, acuden ante las reliquias de San Esteban a hacer oración para su conversión. El yerno cogió algunas flores que estaban sobre el altar, y aquella noche, sin que Marcial —enfermo— lo advirtiese, se las puso en la cabecera. Luego que amaneció el día siguiente, comenzó Marcial a aclamar que creía en Jesucristo, que le administrasen el bautismo, y desde aquel día hasta que expiró, no se le cayeron de la boca estas palabras: «Jesucristo, recibe mi espíritu», aunque ignoraba eran las últimas que pronunció San Esteban.

Esta tabla es de las menos inspiradas del Maestro de Portillo. Hay una simetría un poco forzada, que tiende al círculo, cuyo centro le ocupa ese niño un poco inexplicable para ser el núcleo expectante de la composición.

Del mismo Maestro de Portillo presenta Post un panel de la colección de Don Luis Ruiz, de Madrid, ya citado también por Angulo, cuya ideación es muy semejante. Representa a Jesús entre los doctores (1). La escena se desarrolla también en el interior de una capilla cuya arquitectura tiene muchos más motivos renacentistas que la de la tabla a que estamos haciendo referencia. Pero la organización simétrica concéntrica, se vuelve a repetir aquí casi con mayor perfección.

Pero lo que no pierde nuestro panel es la fuerza colorista, simple, donde nuestro maestro vuelve a hacer jugar la alternancia de rojos y azules, sobre todo. La bóveda de la capilla es de un rojo fuerte, como muchas de las vestiduras.

La última tabla con escenas de la historia de San Esteban, ya fué publicada por Angulo; representa el momento en que las reliquias del Santo son llevadas por mar y, quizá, sea el viaje que —según los Santorales— hizo Orosio hasta Menorca portando cenizas y huesos del protomártir (Lám. IV). Siete hombres y tres mujeres van en la nave que lleva el sarcófago. Vuelve aquí a repetirse la misma simetría circular en los grupos, aquí un poco más desordenada. Es una de las composiciones más agradables del Maestro de Portillo y más perfectas. Según Angulo: «demuestra la gran habilidad que poseía el pintor para componer escenas de personajes numerosos». En toda la composición predomina la dirección horizontal. La posición de los demonios que entre las aguas del mar pretenden hundir la carabela, ésta misma, los personajes, el mar, el paisaje, todo ello se organiza casi en líneas paralelas. No hay más verticalidad que los mástiles del barco. Y para congregarse aún más este centralismo, cerrando los ángulos superiores que podrían —vacíos— derivar en desatención del centro temático, ha colocado el Maestro de Portillo, dos líneas verticales, los ángeles, que en su vuelo parecen proteger el buen rumbo de la nave, y la figura de San Esteban que, por su revolar de vestiduras, expresa su bajada del cielo para acompañar y asegurar el viaje de sus devotos.

Con respecto al colorido, quizás haya demasiada oscuridad en la primera mitad inferior del cuadro, pues los mismos demonios se destacan sobre un fondo casi negro. El verdadero valor

---

(1) Ver Post. Ob. cit. IX, pág. 406.



cromático del cuadro está, como siempre, en los vestidos y tocados de sus personajes, ángeles y San Esteban, éste con capa amarilla y blanco el hábito. Y también en esa blanca mancha de la vela, tachada por gran cruz roja. El mar y el cielo, de tonos azulado-verdosos, casi iguales.

Y concluidas, con ésta, las tablas que describen la historia de San Esteban, pasamos ahora a estudiar aquellas de la predella, de mano indudable del Maestro de Portillo, dejando para el final las dos únicas de todo este retablo que son de pintores diferentes.

Por seguir la ordenación descriptiva del primero que trató este retablo con extensión, y más que nada por ser el panel más elegante y sentido, nos detenemos primero en el Ecce-Homo, cuya profundidad expresiva, unida a una primorosa ejecución y a un colorido sorprendente, arrebatada desde el primer instante (Lám. V). Cristo, de pie, dentro parte de su cuerpo de un sarcófago que lleva la inscripción: RESPICE: QUI TRANSIS: QUIA SIS MICHII: CAUSAM: DOLORIS, se mantiene inmóvil, sus manos atadas por la soga que pende de su cuello (Lám VI). Hay en su rostro esa triste melancolía, tan consustancial del sentimiento del Maestro de Portillo; pero la perfección de sus líneas y facciones nos prueba un cuidado minucioso del pintor para hacer una figura bella. Y ese cuerpo desnudo de Cristo, delgado y estirado, intento de representación del dolor y sacrificio, nos acerca por primera vez a las cosas goticistas de Fernando Gallego. Y este algo de Gallego, se ve aún más claro en otra tabla de este mismo pintor de Portillo, que representa el bautismo de Cristo, y que se halla en la iglesia de San Miguel del Pino. La capa roja con que los ángeles tienden a cubrir a Cristo, enmarca su figura esbelta y la hace destacar como sobre una llama. Los mantos de los ángeles son de color marrón el de la izquierda y verde el de la derecha. (Láms. VII y VIII). Todo ello resaltando sobre el fondo amarillo, brillante, de oro.

Otro de los paneles de la predella representa, en una magnífica suavidad y placidez, las figuras señorialmente regias de Santa Elena y Santa Catalina, ambas sentadas (Lám. IX). La emperatriz Elena lleva sus característicos atributos, los clavos de la cruz en su mano izquierda, cubiertos con un paño, y la cruz en su mano derecha, como recuerdo de la invención de la de Cristo en el monte Calvario (Lám. X). Su rostro ovalado, de

delicada unción, de expresión indefinida, cubierto por toca blanca, es una de las más bellas consecuciones de toda la pintura castellana del siglo xvi. Su sentimiento religioso, tan humanizado y equilibrado, nos aproxima a lo italiano y, sobre todo, nos anticipa mucho de lo español del xvii. Es ya un afán desbordado de expresar, pero afán humano, nada disforme, ausente de goticismo y mas cerca del misticismo barroco.

Santa Catalina de Alejandría, frente a Santa Elena, con los ojos bajos, tímidamente reconcentrada, mantiene también en sus manos la espada con que fué decapitada y la palma del martirio (Lám. XI). Al fondo, sobre la simulada tela dorada, se destaca la rueda de cuchillos con que iba a ser martirizada y que los ángeles, milagrosamente, destrozaron. En el dedo índice de la mano derecha, se percibe el anillo de sus místicos desposorios con el Niño Jesús. Su rostro, también de sueltísima ejecución, así como sus manos, hacen destacar todo el valor del Maestro de Portillo, por lo que hemos creído necesario la publicación de estos detalles que, verdaderamente, dan a conocer al pintor anónimo del Palacio Arzobispal de Valladolid. Las guedejas del pelo de Santa Catalina, caídas con primorosas ondulaciones por el cuello y hombros, la sencillez pictórica de ojos, nariz y boca, la carnosidad de las formas, a pesar de la ausencia casi de contrastes lumínicos, nos conducen a un pintor de primera categoría que alcanza, a veces, esta elevada altura de inspiración y técnica, pero que otras no acaba de salir todavía de su rural tradicionalismo.

Así como la composición de esta tabla desliga a los dos personajes que, aunque juntos, parecen vivir su vida independiente, ya que la cruz de Santa Elena se sitúa casi en el centro, como enmarcando a cada una de las figuras en un ámbito desgajado, en el panel que representa a San Andrés y San Simón, hay un algo de conversación mutua, de relación, de traspaso, y hasta la actitud de las manos, un poco declamatoria, incita a reunir, en un solo sentido de apreciación, a los dos personajes (Lám. XII). San Andrés apoya su mano izquierda sobre las aspas simbólicas, y la derecha la mantiene en actitud de bendición (Lám. XIII). San Simón, sostiene en la mano izquierda la sierra, su atributo característico (Láms. XII y XIV). Ambos tienen largas barbas, minuciosamente tratadas, y aunque los rostros y sus líneas tienen alguna mayor dureza y más robusta ejecución, se

mantiene sin embargo en ellos esa nota íntima del Maestro de Portillo, apacible y bondadosa.

El colorido es más monótono en este panel, pues ambos apóstoles llevan trajes verdosos que destacan, no muy armoniosamente, sobre el mismo fondo amarillo de oro.

Otra tabla de la predella, representa a otros dos apóstoles: San Juan y Santiago (Lám. XV). La figura y el rostro de San Juan, carecen de gracia y su misma expresión es algo fría y parada (Lám. XVI); sin embargo, el apóstol Santiago (Lám. XVII) posee una fuerza expresiva, interna, que se fija en los ojos en una especie de «dolorido sentir», y que sólo consigue superar el panel de San Pablo (Lám. XVIII y XIX), cuyo rostro elegante, serio, profundamente pensador, nos recuerda un poco esas torturadas figuras de la pintura alemana del renacimiento, cuya íntima preocupación se percibe en sus ojos que miran, no las cosas que desfilan en el mundo de los hombres, sino su propio sentimiento intranquilo que rebulle en sus entrañas.

Y concluimos la obra del Maestro de Portillo en este retablo, con la figura de San Pedro, portador en la mano derecha de las llaves, y la izquierda, magníficamente lograda, apoyada sobre un libro (Lám. XX). El rostro, sin embargo, es duro, demasiado conciso de líneas, un poco escultural e inexpresivo (Lám. XXI).

La duda que A. de Nicolás mantenía sobre la paternidad de estas tablas descritas, pues llegó incluso a suponerlas de diferentes autores, se aclara ante un estudio minucioso de las mismas. Todas ellas señalan un solo autor, y, lo que es mejor, un solo carácter pictórico. A. de Nicolás, valorizaba más los paneles de la vida de San Esteban; nosotros, sin rebajar aquellos, damos la supremacía a todos los de la predella, donde el verdadero ingenio original del Maestro de Portillo queda patente en toda su claridad y perfección.

Nos parecen magníficas las atribuciones de Angulo y Post a este pintor de Portillo, que debió de ejecutar nuestro retablo en el primer tercio del siglo XVI, aproximadamente. Pero las atribuciones de estos dos maestros, añadiría yo una tabla que Post introduce dentro de la escuela hispano flamenca de Castilla y representa a San Marcos en actitud de escribir sobre un libro. Pertenece, o pertenecía, a la colección de Santillana, en Madrid (1).

(1) Post. Obra cit. IV, pág. 473.

Sus características siempre las he encontrado tan cerca de nuestro Maestro de Portillo, que no dudo en atribuirselo.

Las dos tablas restantes del retablo, completamente desligadas de la obra del Maestro de Portillo, representan la Visitación de Nuestra Señora a su prima Santa Isabel y «El camino del Calvario». La primera, ocupa el centro de la predella, y, aunque fuertísima de tonalidades, las figuras tienen una sequedad y acartonamiento que pronto contrastan con la fluida suavidad del Maestro de Portillo (Lám. XXII). En el centro, la Virgen, cubierta con amplio manto amarillo de oro y toca blanca (Lám. XXIII); a ambos lados de ella, San José, alzando su rojo sombrero con la mano derecha (Lám. XXIV), y Santa Isabel, en su tradicional actitud apropiada a la salutación (Lám. XXV). La capa que San José cuelga de su brazo izquierdo es aún de tonos mucho más fuertemente dorados que los otros. Toda la composición es un verdadero derroche de juego de vestiduras y pliegues, rígidos, mucho más cortantes que los que el Maestro de Portillo trata.

El fondo de la tabla, lo ocupa un paisaje agradable, cuyo primer término es un bosque de altos árboles; sigue después un terreno de sembradura donde se perciben —en colores ficticios— las pequeñas propiedades. Un soldado, con una pica en el hombro, atraviesa el campo de izquierda a derecha. Detrás de él se levanta una especie de iglesia o monasterio acabado en cúpula renacentista, y, al lado de sus blancos muros, las figuras de dos monjes que parecen pasear. Después, el paisaje se prolonga con colinas y praderas por donde discurre un camino, y gente, al parecer, por él.

Post, atribuye esta pintura al Maestro que llama de Manzanillo (1), al que también adjudica otra serie de tablas. Indudablemente hay bastante semejanza, aunque el empleo profuso de ricas telas no aparece, en ninguna de las fotos por él publicadas, con tanta suntuosidad, riqueza y colorido.

La última tabla del retablo, la que adorna la puerta del sagrario, es muy posterior a todas las demás descritas. Se idea en ella una de las caídas del Señor, camino del Calvario, y el momento en que la Santa Verónica va a enjugar su sagrada faz (Lám. XXVI).

---

(1) Post. Obr. Cit. IX. (I), pág. 475.



Se puede fechar en los últimos años del siglo XVI. Nos hallamos ante un Cristo, cuyas vestiduras dejan patentes las formas musculosas del cuerpo y, si le comparamos con el «Ecce Homo» del Maestro de Portillo, en este mismo retablo, de carnes secas y lánguidas, veremos la diferencia clarísima entre uno y otro. El mismo soldado que sujeta con la soga el cuerpo del Salvador, adivina su cuerpo a través incluso de corazas y trajes. Es todo esto ya un recuerdo de Rafael. El dibujo es pobre y baja mucho en categoría artística con todo el resto del retablo, aunque, ciertamente, el colorido es muy vivo y agradable.

MIGUEL-ANGEL GARCÍA-GUINEA



LÁMINA I. Maestro de Portillo: Entierro de San Esteban. (Retablo del Palacio Arzobispal de Valladolid).

Esta y las restantes fotografías que acompañan a este trabajo proceden del Archivo Mas.



LÁMINA II. Maestro de Portillo: Invención del cuerpo de San Esteban. (Retablo del Palacio Arzobispal de Valladolid).



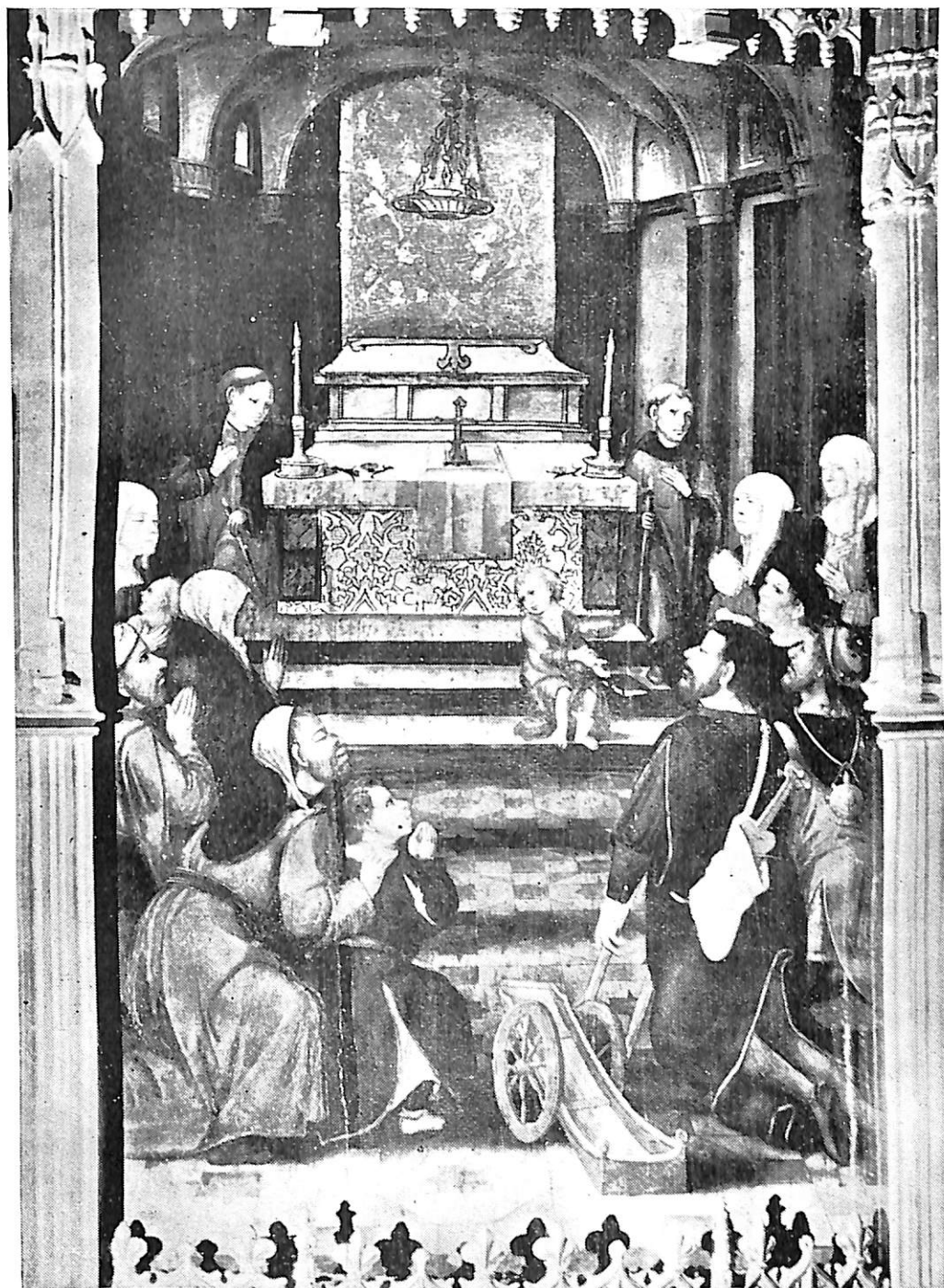


LÁMINA III. Maestro de Portillo: Adoración de las reliquias de San Esteban  
(Retablo del Palacio Arzobispal de Valladolid)





LAMINA IV. Maestro de Portillo: Traslado de las reliquias de San Esteban. (Retablo del Palacio Arzobispal de Valladolid).

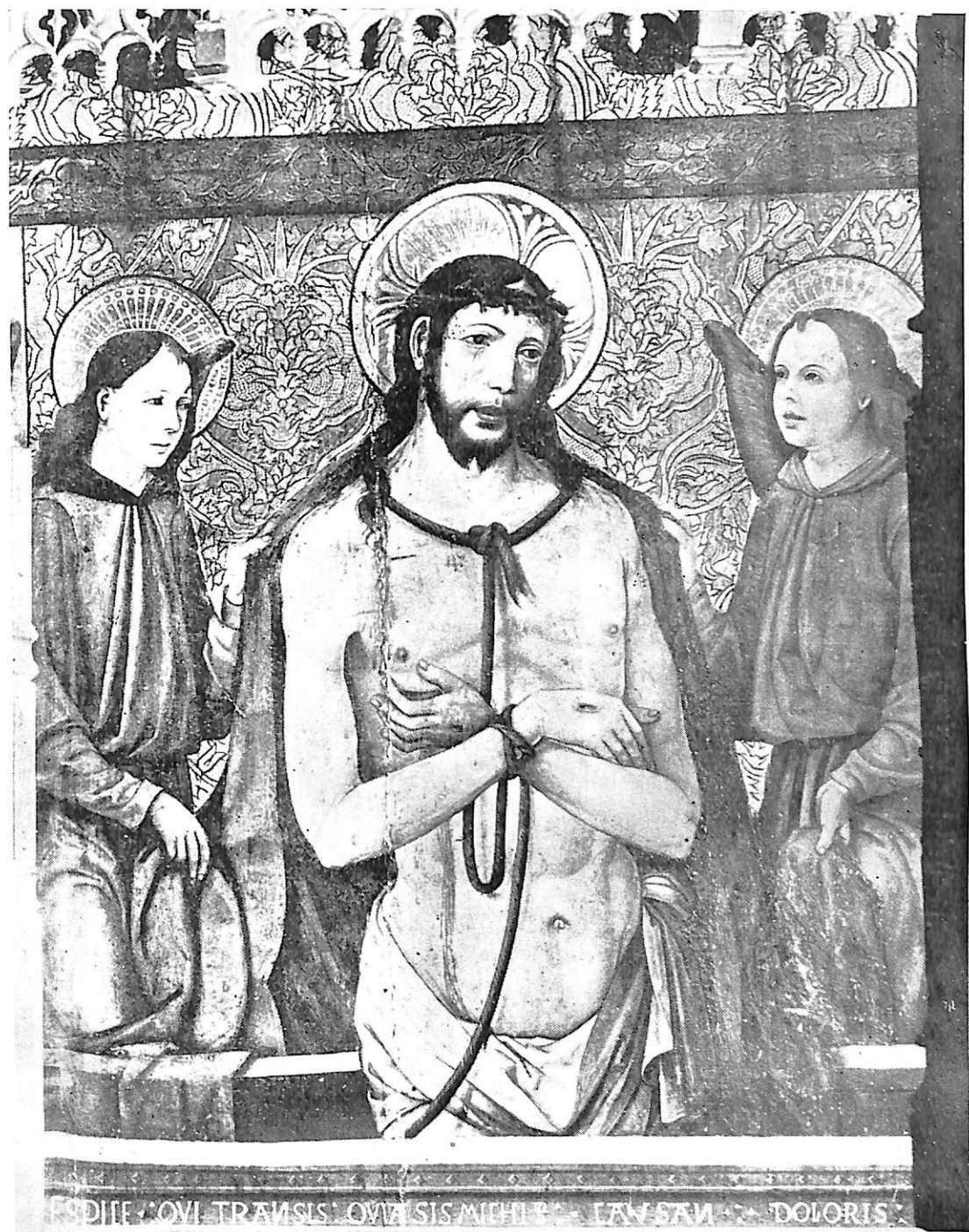


LÁMINA. V. Maestro de Portillo: Ecce-Homo. (Retablo del Palacio Arzobispal de Valladolid).



LÁMINA VI. Maestro de Portillo: Ecce-Homo (detalle). Retablo del Palacio Arzobispal de Valladolid.





LÁMINA VII. Maestro de Portillo: Detalle de uno de los ángeles del Ecce-Homo. (Retablo del Palacio Arzobispal de Valladolid).



LÁMINA VIII. Maestro de Portillo: Detalle de uno de los ángeles del Ecce-Homo.  
(Retablo del palacio Arzobispal de Valladolid).



LÁMINA. IX Maestro de Portillo: Santa Elena y Santa Catalina. (Panel del Retablo del Palacio Arzobispal de Valladolid).





LÁMINA X. Maestro de Portillo: Santa Elena (detalle). (Retablo del Palacio Arzobispal de Valladolid.



LÁMINA XI. Maestro de Portillo: Santa Catalina (detalle). (Retablo del Palacio Arzobispal de Valladolid).



LÁMINA XII. Maestro de Portillo: San Andrés y San Simón. (Retablo del Palacio Arzobispal de Valladolid).



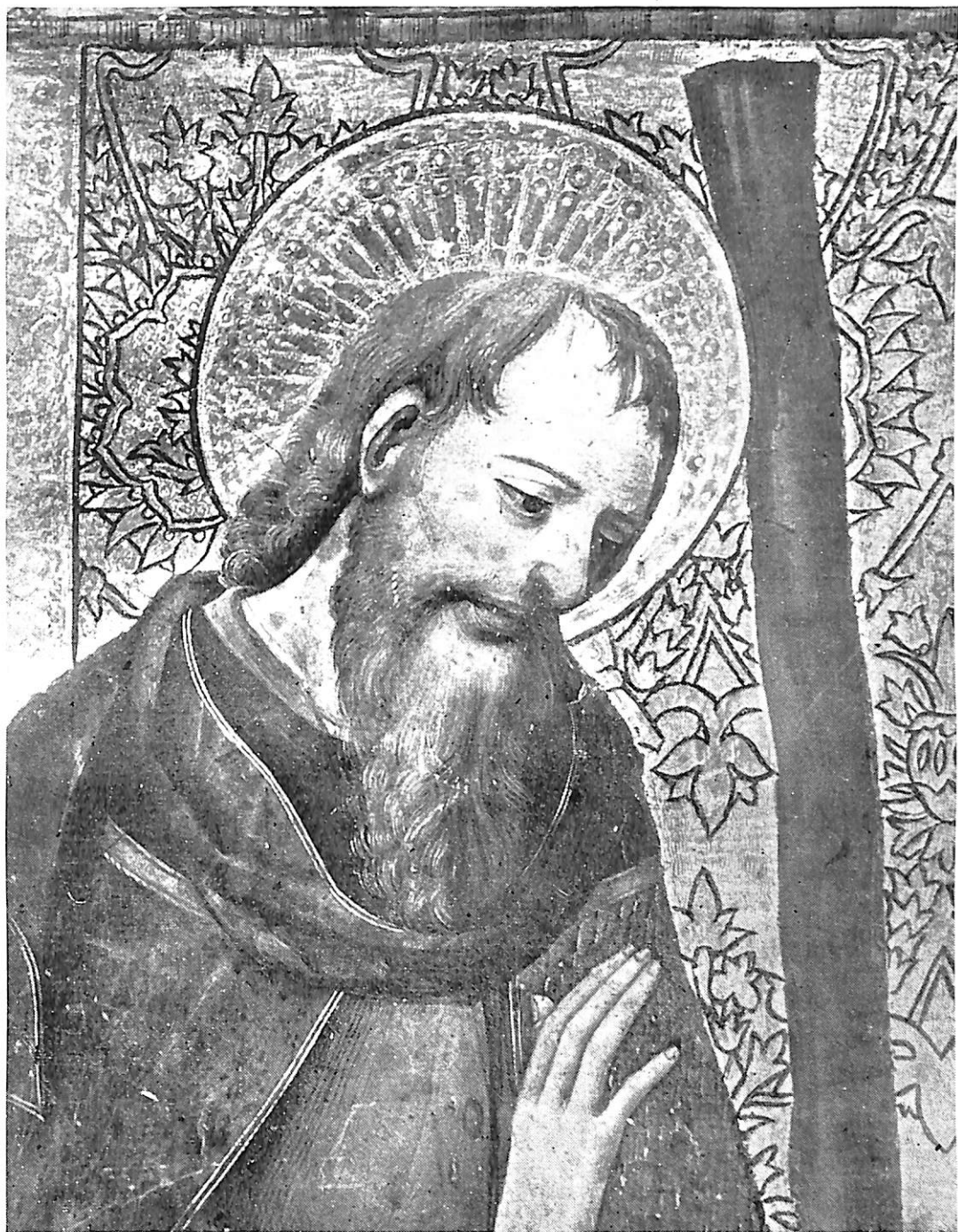


LÁMINA XIII. Maestro de Portillo: San Andrés (detalle). (Retablo del Palacio Arzobispal de Valladolid).



LÁMINA XIV. Maestro de Portillo: San Simón (detalle) (Retablo del Palacio Arzobispal de Valladolid).



LÁMINA XV. Maestro de Portillo: San Juan Evangelista y Santiago. (Retablo del Palacio Arzobispal de Valladolid).





LÁMINA XVI. Maestro de Portillo: San Juan Evangelista (detalle) (Retablo del Palacio Arzobispal de Valladolid).



LAMINA XVII. Maestro de Portillo: Santiago (detalle). (Retablo del Palacio Arzobispal de Valladolid)



LÁMINA XVIII. Maestro de Portillo: San Pablo. (Retablo del Palacio Arzobispal de Valladolid).





LÁMINA XIX. Maestro de Portillo: San Pablo (detalle). (Retablo del Palacio Arzobispal de Valladolid).



LÁMINA XX. Maestro de Portillo: San Pedro. (Retablo del Palacio Arzobispal de Valladolid).





LÁMINA XXI. Maestro de Portillo: San Pedro (detalle). (Retablo del Palacio Arzobispal de Valladolid).



LÁMINA XXII. Maestro de Manzanillo?: La Visitación (conjunto). (Predella central del Retablo del Palacio Arzobispal de Valladolid).



LÁMINA XXIII Maestro de Manzanillo?: Detalle de la Virgen en la Visitación. (Predella central del Retablo del Palacio Arzobispal de Valladolid).





LÁMINA XXIV. Maestro de Manzanillo? Detalle de San José en la Visitación. (Predella central del Retablo del Palacio Arzobispal de Valladolid).





LÁMINA XXV. Maestro de Manzanillo?: Detalle de Santa Isabel en la Visitación.  
(Predella central del Retablo del Palacio Arzobispal de Valladolid).



LÁMINA XXVI. Camino del Calvario. Anónimo. Fines del XVI. (Tabla del Sagrario en el Retablo del Palacio Arzobispal de Valladolid).