

El Maestro de Portillo y el Maestro de Calzada. Sobre el dibujo subyacente y nuevas atribuciones

Isidro Puig Sanchis

Universitat Politècnica de València

ipuig@upv.es

RESUMEN

El trabajo presenta unas tablas que recientemente han aparecido en el mercado artístico. Cuatro de ellas las atribuimos al anónimo Maestro de Portillo. Una quinta tabla, subastada en Italia, la adscribimos al Maestro de Calzada, que trabajó, sobre todo, en el ámbito vallisoletano. Estas personalidades artísticas continúan en el anonimato, seguramente por la escasa documentación conservada en el territorio donde ejercieron su profesión. No obstante, las diversas campañas de trabajo que hemos realizado por el entorno castellano y el conocimiento de algunas colecciones privadas, nos ha permitido obtener fotografías digitales infrarrojas de algunas de sus obras que nos han permitido conocer el dibujo subyacente y el proceso creativo de estos maestros. Sirvan estas imágenes que aportamos como documentos técnicos, para que en un futuro puedan utilizarse para ayudar a dilucidar otras posibles atribuciones a estos pintores.

Palabras clave: pintura / siglo XVI / Maestro de Portillo / Maestro de Calzada / dibujo subyacente.

ABSTRACT

The work presents some tables that have recently appeared on the art market. Four of them we attribute to the anonymous Master of Portillo. A fifth table, auctioned in Italy, is assigned to the Maestro of Calzada, who worked, above all, in the Valladolid area. These artistic personalities remain anonymous, surely due to the scant documentation preserved in the territory where they practiced. However, the various work campaigns that we have carried out by the Castilian environment and the knowledge of some private collections, have allowed us to obtain infrared digital photographs of some of their works that have allowed us to know the underlying drawing and the creative process of these masters. . These images that we contribute serve as technical documents, so that in the future they can be used to help elucidate other possible attributions to these painters.

Keywords: painting / 16th century / Master of Portillo / Master of Calzada / underlying drawing.

EL MAESTRO DE PORTILLO. TABLAS DE UN RETABLO PRIVADO

El 4 de diciembre de 2019 Alcalá Subastas sacó al mercado unas tablas que en su momento atribuimos al pintor conocido como Maestro de Portillo, activo durante el primer cuarto del siglo XVI en tierras palentinas y vallisoletanas.¹

Se trata de cuatro tablas: *San Miguel Arcángel* (53,7 x 35,5 cm), *San Cristóbal* (53,7 x 35,5 cm), *San Andrés* (46 x 39,5 cm) y *San Bartolomé* (46 x 39,5 cm).

En la mayoría de ocasiones las tablas que salen al mercado artístico han pasado por alguna, o varias, colecciones particulares, lo que favorecía a que, con el paso del tiempo, se perdiera cualquier vestigio de información sobre sus procedencias originales.

En el caso que nos ocupa, y según la información que poseemos, las tablas que presentamos proceden originariamente de la localidad de Portillo (Valladolid), aquella que ha dado nombre, precisamente, al anónimo pintor. Todo parece indicar, y es lo más probable, que estas obras formaran parte de un pequeño retablo privado, costeadado en su momento (siglo XVI) por los antepasados del propietario que recientemente las puso en el mercado. Durante el siglo XIX

una parte de esa familia, cuyo nombre omitimos por cuestiones de confidencialidad, se trasladó a Madrid, llevándose entre sus enseres el retablo en cuestión. La misma fuente nos informa que en 1936, mientras se intentaban sacar del domicilio las piezas, se destruyó una de ellas, la principal, que representaba la *Adoración de los Reyes Magos*. Por lo tanto, parece ser que el retablo estaba formado originariamente por cinco tablas.

Las tablas de *San Cristóbal* y *San Miguel*, son unos centímetros más altas que las otras dos, que unido a la disposición de sus protagonistas, formarían parte de un cuerpo superior que flanquearía a la tabla principal (perdida), mientras que las de *San Andrés* y *San Bartolomé* se corresponden con los típicos compartimentos de predela que conocemos del Maestro de Portillo y de otros maestros castellanos contemporáneos, donde todavía utiliza los fondos dorados, sobre todo en estos compartimentos, pero en las escenas principales va incorporando cada vez con mayor asiduidad las arquitecturas clasicistas.

San Andrés apoya su mano izquierda sobre las espas y la derecha la mantiene en actitud de bendición, como se le representa también en la predela del *Retablo de la Encarnación*, de la iglesia de Nuestra Señora de Fuentes de Año (Ávila), así como en el Retablo mayor de San Esteban de Portillo, actualmente en la capilla del Palacio Arzobispal de Valladolid, aunque en este último invierte los colores verde y rojo de la túnica y el manto respecto a los otros dos casos. En todos ellos, el apóstol muestra cabellera y barba larga gris, con gafas el ejemplar que presentamos.

En el caso del *San Bartolomé*, presenta las mismas características faciales que el apa-

¹ Pintura Antigua y siglo XIX, cambio de siglo y arte contemporáneo. Artes decorativas, escultura y muebles. Joyas, monedas y relojes, Alcalá Subastas, 2009, pp. 134-135, lotes 748-751.

rece también en el retablo de Fuentes de Año, cabello y larga barba castaños, minuciosamente tratados. Porta en las manos un libro y un par de cuchillos, seguramente en referencia que fue desollado y después decapitado.

El *San Cristóbal*, único ejemplar del santo que conservamos entre las obras atribuidas al Maestro de Portillo, sigue la tradicional representación de un hombre grande y corpulento que buscaba ponerse al servicio del rey más fuerte. Un ermitaño le convirtió al cristianismo y le mandó, dada la escasez de puentes, ayudar a peregrinos y viajeros a cruzar el río. La escena capta el momento en que lleva en sus hombros al Niño Jesús, mientras que en la orilla le espera el ermitaño.²

El *San Miguel* aparece como el *psicopompo*, o conductor de las almas, encargado de pesar sus acciones, como se observa en la balanza que sujeta en su mano izquierda donde se disponen las buenas y las malas, personificadas por dos pequeñas figuras.³ El diablo, en el suelo, intenta inclinar el platillo de las malas acciones a su lado, mientras el arcángel le ataca con una espada que empuña con su mano derecha. En el *Retablo de Francisco de Acebedo*, del Museo San Antolín de Tordesillas (Valladolid), aparece un San Miguel en la predela, junto al donante y San Juan Bautista, sujetando también la balanza y la espada, aunque al ser representado solo de tres cuartos no aparece el diablo.

En definitiva, como vemos en todas sus obras, el Maestro de Portillo es un pintor de unas hechuras plásticas maduras y bien reconocibles; con figuras, gestos y ademanes expresivos de digna consideración, quizá de menos alardes técnicos y creativos que algunos contemporáneos suyos, pero correcto

en el dibujo y más que aceptable en la composición. Sin obviar que sus obras tienen una elección cromática encomiable, que les otorga una vivacidad visual muy atractiva.

Su estilo es minucioso, ingenuo en algunos matices, con un delicado tratamiento dibujístico de los volúmenes, de la figura humana, que dulcifica con suaves rasgos faciales. Adopta unos modelos muy personales, fácilmente identificables, a veces con unos rasgos muy genéricos, faltos de cierta expresividad. Por todo ello, la pintura recuerda a las realizaciones de la zona umbrada de finales del cuatrocientos, y a las de la Picardía influida por Flandes de la segunda mitad del siglo XV. La personalidad del pintor se debate entre los epígonos medievales o gotizantes, a través de ciertos detalles anecdóticos, y las nuevas propuestas clasicistas, aunque en el caso que nos ocupa tan solo se hace presente en el arco en ruinas que entre los elementos rocosos aparece a la izquierda de la composición, así como en la tapa del sepulcro gallonado.

El paisaje es todavía pintoresco, con arquetipos heredados, con una perspectiva convencional más arraigada en el mundo flamenco que en el italiano. Los fondos de sus escenas se modelan con tonos azulados y verdosos, queriendo plasmar una sensación de profundidad aérea que le confiere cierta impresión renacentista, de “sfumato”. Es cierto que el Maestro de Portillo en muchas obras todavía utiliza los fondos dorados, sobre todo en las predelas, pero en las escenas principales va incorporando cada vez con mayor asiduidad las arquitecturas clasicistas, como en el mencionado retablo de la Encarnación, de la iglesia de Nuestra Señora de Fuentes de Año (Ávila).

2 DE LA VORAGINE, J., *La Leyenda Dorada*. Tomo 1, Madrid, 1995, pp. 405-409; RÈAU, L., *Iconographie d'Art Chrétien*, t.2, vol.3, París, Presses Universitaires, 1958, p. 355; *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Citta Nuova, 1961.

3 RODRÍGUEZ PEINADO, L.: “La Psicostasis”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, núm. 7, 2012, pp. 11-20.

Adoración
de los Reyes
Magos



A



B



C



D

Fig. 1.- Propuesta de reconstrucción del retablo privado, con la ubicación hipotética de cada una de las tablas del Maestro de Portillo. A: *San Cristóbal*; B: *San Miguel Arcángel*; C: *San Andrés*; D: *San Bartolomé*. Tal vez entre los apóstoles pudiera faltar otra escena, como un Santo Entierro. (Fotografías de las obras, el propietario).

LA FIGURA DEL MAESTRO DE PORTILLO. Matices a una posible identificación

En cuanto a la autoría de las tablas en cuestión, estamos convencidos de que son obra del conocido Maestro de Portillo, personalidad artística que fue acuñada por Diego Angulo en 1940, y que consideraba se podía haber formado a la sombra del Maestro de Becerril.⁴ Lo refrendó Post en 1947, que

además lo acercó a la influencia de Pedro Berruguete, así como a Juan de Borgoña y Santa Cruz.⁵ Si el primero consideraba que el Maestro de Portillo habría trabajado en Valladolid durante el primer tercio del siglo XVI, Post situaba a Ávila como centro artístico de su producción, donde pudo haber establecido un taller más o menos estable. La figura de este artista ha sido abordada por

4 ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego 'El Maestro de Portillo', *Archivo Español de Arte*, 14 (1940-1941), pp. 476-477.

5 POST, Ch R.: *A History of Spanish Painting (The Beginning of the Renaissance in Castile and Leon, vol IX-I)*, Cambridge (Mss), 1947, pp. 394-437.

varios especialistas, además de los ya mencionados, y algunos han aportado nuevas obras a su catálogo pictórico. Cabe destacar a Diego Angulo (1940 y 1952),⁶ Chandler R. Post (1947),⁷ Miguel Ángel García-Guinea (1949 y 1953),⁸ Jesús María Caamaño Martínez (1965),⁹ José Camón Aznar (1979),¹⁰ Matías Díaz Padrón (1968 y 1987),¹¹ Juan José Martín González (1989),¹² María José Redondo Cantera (1991 y 2004),¹³ y Pilar Bustinduy (2004).¹⁴

Esta personalidad artística se crea a partir del retablo de la iglesia de San Esteban de Portillo, actualmente en la capilla del Palacio Arzobispal de Valladolid. El anonimato de este artista ha sido absoluto en todos los estudios que se han abordado sobre las obras que se le atribuyen. No obstante, fue en 1991, cuando María José Redondo Cantera, a propósito de una inscripción localizada en el nimbo del San Juan Bautista (fig. 2) de una de las tablas conservadas en la iglesia de San Miguel del Pino (Valladolid), propuso que el artista en cuestión se llamara Álvaro, ya que podía leerse el siguiente texto: “ALVARVNSA/ MY/V NOVMIINE”.¹⁵ Hay que destacar que la propuesta o hipótesis está

bien argumentada. No obstante, hemos tenido ocasión de observar *in situ* la tabla y el texto que nosotros leemos es, de izquierda a derecha: “NOVMINE AVARU VISAM”. En el caso de “novmine” seguramente debe hacer referencia a “nomine”, es decir: “en nombre de”. Al tratarse de un latín tardío, no es extraña esta epéntesis, este tipo de incursiones en palabras de letras como la V. La segunda palabra, “avaru”, no cabe duda que significa: avaricia. En cuanto a “visam”, creemos que es un tiempo verbal en participio del verbo “video”, que significar “ver”, por lo tanto, se traduciría por “vista”.

Así pues, el conjunto del texto se podría traducir por “vista con avaricia en el nombre de...”. En la escena en cuestión donde se localiza esta inscripción aparece san Juan Bautista predicando a un grupo de personajes, todos ellos elegantemente vestidos. Un pasaje que, aunque no se basa en ninguna fuente textual, bien pudiera hacer referencia al deseo del comitente o promotor de referirse al pecado de la Avaricia, al confrontar la figura de un santo eremita a la opulencia de una audiencia que escucha su prédica.

- 6 ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: “El Maestro de Portillo”, pp. 476-477 y “Nuevas obras del Maestro de Portillo”, *Archivo Español de Arte*, 98 (1952), p. 147.
- 7 POST, *op. cit.*, pp. 394-437.
- 8 GARCÍA GUINEA, M.A.: “El Retablo del Palacio Arzobispal de Valladolid”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 16 (1949-1950), pp. 151-167; GARCÍA GUINEA, M.A., “Las tablas del Maestro Portillo en la Seca (Valladolid)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 20 (1953-1954), pp. 223-224.
- 9 CAAMAÑO MARTINEZ, J.M.: “La presencia del Maestro de Portillo en Valladolid. Nuevas obras”, *Archivo Español de Arte*, 150 (1965), pp. 87-104.
- 10 CAMÓN AZNAR, J., *La Pintura Española del siglo XVI (Summa Artis, vol. XXIV)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, pp. 200-204.
- 11 DÍAZ PADRÓN, M.: “Nuevas tablas del Divino Morales y del Maestro de Portillo”, *Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología*, 7 (1968), pp. 17-24; y “Nuevas Pinturas del Maestro de Portillo en España y Chile”, *Goya*, 202 (1987), pp. 194-199.
- 12 MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: “Nueva obra del Maestro de Portillo”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 46 (1989), pp. 490-492.
- 13 REDONDO CANTERA, M.J.: “En torno al Maestro de Portillo: las tablas de San Miguel del Pino (Valladolid)”, en *Príncipe de Viana. Anejo*, 12 (1991), pp. 272-279; y “Retablo de la Anunciación” y “Santa Elena y Santa Catalina”, en *Testigos. las Edades del Hombre*, (Valladolid: Fundación “Las Edades del Hombre”, 2004), pp. 257-259 y 418-419 respectivamente.
- 14 BUSTINDUY, “Estudio del dibujo subyacente de una ‘Resurrección’ (óleo s/tabla) del maestro de Portillo”, en *Actas del Simposium Internacional Pedro Berrugete y su entorno*, Palencia, Dip. de Palencia, 2004, pp. 467-474.
- 15 REDONDO CANTERA, *op. cit.*, 1991, pp. 272-279.



Fig. 2. Maestro de Portillo, *Predicación de San Juan Bautista*, detalle del torso de San Juan, en cuyo nimbo se localiza una inscripción, Iglesia de San Miguel del Pino (Valladolid). (Fotografía: CAEM, Universitat de Lleida, Isidro Puig).

Por todo lo expuesto sobre la identificación del Maestro de Portillo, creemos que debemos seguir manteniendo el apelativo de laboratorio en su día creado por Diego Angulo.

Entre las obras atribuidas a este maestro, además de las que presentamos en este trabajo, cabe mencionar las escenas de *María Magdalena y Santa Catalina*, la *Predicación de San Juan Bautista*, la *Decapitación de San Juan Bautista* y la de *San Cosme y San Damián* del *Retablo de San Juan Bautista* de la Iglesia parroquial de san Miguel del Pino (Valladolid); el *Retablo mayor de San Esteban de Portillo*, Palacio Arzobispal de Valladolid (La *Visitación* no es obra del Maestro); el *Retablo de Jesús atado a la columna (o de Santa Clara)*, del Convento de Santa Clara, Medina del Campo (Valladolid); el *Retablo de Francisco*

de Acebedo, en el Museo San Antolín, Tordesillas (Valladolid); el *Retablo de la Iglesia parroquial de La Seca* (Museo Diocesano de Valladolid); el *Retablo de la Iglesia parroquial de Santa Clara de Tordesillas* (Valladolid); las tablas del *Retablo mayor de la parroquial de Rubí de Bracamonte* (Valladolid); el *Retablo de la Encarnación* de la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción (Fuentes de Año, Ávila); el *Retablo de Sinalbajos* (Ávila); las escenas de un retablo desconocido desmembrado de una colección particular: la *Visitación*, *Jesús entre los doctores* y *Camino del Calvario*, y de la predela del mismo retablo, en la colección particular del Sr. Aguilar (según Post antes en la colección Trauman); *Calvario*, *Historia de Lázaro y el rico Epulón*, *Tentaciones de San Antonio*; un *Nacimiento de San Juan*, Colección de doña María Martínez; la *Presentación en el templo*, Colección Castillo Olivares; un *San Marcos*, Colección del Marqués de Santillana; la tablas de *Santa Elena* y *Jonás*, de la Colección; un *Santo Entierro* y un *San Juan Bautista*, en 1952 en el mercado artístico de Madrid; una *Anunciación*, en el Museo de América de Madrid; el *Retablo de Viana de Cega*, actualmente en la Capilla del Alcázar de Segovia; un *San Jerónimo*, en el Convento de Santa Paula, Sevilla; y dos escenas de un retablo desconocido: la *Resurrección*, de la Colección Laia-Bosch, y el *Santo Entierro*, del Museo de los Orígenes de Madrid (antiguo Museo de San Isidro).

MAESTRO DE CALZADA

Hace pocos meses salió también al mercado, en la casa de subastas Lucas Milano (lote 25, 26 de mayo de 2020, p. 12 del catálogo), una tabla con la representación del *Nacimiento de la Virgen* (fig. 3). La obra, de 65 x 48 cm, estaba adscrita a un artista desconocido de la escuela española del siglo XVI. No obstante, creemos que por los rasgos estilísticos es una pieza atribuible al anónimo Maestro de Calzada.

Esta tabla aparece documentada en el archi-

vo del Instituto Amatller de Arte Hispánico de Barcelona desde 1985, cuando se localizaba en la galería de Rafael Valls, de Londres. En una carta del 9 de mayo de 1985, el Sr. Valls solicitaba opinión sobre esta tabla a José Gudiol (Instituto Amatller de Arte Hispánico), creyendo que era de escuela catalana, recientemente adquirida en París. Gudiol contestaba el 14 del mismo mes señalando que era de finales del siglo XV y más bien de escuela castellana.¹⁶ Posteriormente, fue subastada en Sotheby's (Nueva York, 5 de abril de 1990, lote 348).

En la obra en cuestión, se observa a Santa Ana recostada en una cama con dosel verde y fondo dorado, donde acaba de dar a luz a su hija. A su alrededor aparecen dos mujeres que le asistieron en el parto, una a los pies del lecho con un plato y una cuchara que alimenta a la madre, mientras que la otra, a los pies, junto a un brasero, prepara un paño tibio. La escena acontece en el interior de una alcoba, donde acaba de acceder por la puerta San Joaquín, cayado en mano, larga barba blanca bífida, con una *galota* roja cubriéndole la cabeza y un sombrero gris. Las facciones y la mueca de San Joaquín sonriendo nos recuerdan a las de algunos de los apóstoles de la tabla de la *Dormición de la Virgen*, atribuida al mismo maestro (colección particular).¹⁷ En esta escena de la *Dormición*, así como en la del Museo de Bellas Artes de Valencia, la *Presentación de la Virgen al Templo*, los santos exhiben unos nimbos radiales, mientras que, en la tabla del *Nacimiento de la Virgen* que nos ocupa, son totalmente dorados. Estos pueden corresponderse con una etapa inicial, que aparecen también en el

retablo de Calzada de los Molinos, para después convertirse en dos círculos concéntricos, como vemos en la *Liberación de San Vicente de la prisión*, y finalmente transformarse en los radiales, ya mencionados. Así pues, la tabla del nacimiento la podríamos fechar a inicios del siglo XVI.

La habitación de esta escena del *Nacimiento de la Virgen* es compositivamente casi idéntica a la que se configura en la tabla de una *Anunciación*, que Post localizaba en la colección parisina de Jean Dutey (fig. 4).¹⁸ No es exactamente la misma, pero casi: Coincide en la puerta situada en el muro izquierdo, con la misma perspectiva, una idéntica ubicación del lecho, con su dosel y las mismas baldosas. Desconocemos las medidas de esta tabla de la *Anunciación*, pero las proporciones coinciden, lo que sería fundamental para proponer una misma procedencia, una predela dedicada la vida de la Virgen, tal vez separadas por una *Presentación de la Virgen al templo*, pero, de momento, sólo es una propuesta.

La personalidad artística del Maestro de Calzada se ha confundido, en ocasiones, con el Maestro Alejo, anteriormente conocido como maestro de Sirga. Aunque la mayoría de historiadores dividen ambas personalidades, hay quienes mantienen la legítima opción de que se trate de un solo maestro en dos etapas de su producción.¹⁹ Habiendo analizado algunas de las tablas conservadas nos inclinamos a pensar de que se trata de dos pintores, que es la hipótesis, ciertamente más consensuada, aunque, como bien señala Pilar Silva Maroto “sin que esto implique que no sea consciente de que también exis-

¹⁶ Copias de las cartas se conservan en los fondos documentales del Arxiu Mas, de Barcelona. Agradecemos a Núria Peiris las facilidades para su consulta.

¹⁷ Esta tabla de la *Dormición* fue atribuida en COMPANY, X.; PUIG, I.: “Nuevas obras del Maestro de Calzada”, *Estudios en homenaje a José María Martínez Frías*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2015, pp. 171 - 176.

¹⁸ *Ibid.*, 1947, p. 498, fig. 185.

¹⁹ MATEO GÓMEZ, I.: “Dos nombres para un maestro”, *Ars magazine: revista de arte y coleccionismo*, núm. 27, 2015, pp. 108-117.



Fig. 3.- Maestro de Calzada, *Nacimiento de la Virgen*, 65 x 48 cm, colección particular.



Fig. 4.- Maestro de Calzada, *Anunciación*, antigua colección parisina de Jean Dutey.

ten ciertas posibilidades –si bien mucho menores en mi opinión– de que sea la contraria la acertada”.²⁰

No obstante, hay que constatar que hay ciertas similitudes estilísticas entre ambos maestros. Afortunadamente, conocemos el estilo del Maestro Alejo a partir del nombre que figura en una de sus tablas firmadas que representa a Moisés [en la base: “Alexo me fecet”] (fig. 5).²¹ Así pues, en la tabla del *Nacimiento de la Virgen* encontramos ciertas analogías estilísticas con el Maestro Alejo. Las tipologías de los personajes son muy similares, rostros vigorosos e individualizados, de formas voluminosas, labios carnosos, ojos almendrados, mejillas sonrosadas y na-

rices prominentes; la configuración de las manos, alargadas y definiendo perfectamente las uñas de los dedos, con unas posturas un tanto imposibles, forzadas, pero cargadas de expresividad. Las vestimentas ejercen un notable protagonismo, con su ampulosidad y sus quebrados pliegues, de evidente influencia flamenca. Los colores son también muy característicos de este maestro, que de forma especial utiliza una amplia diversidad de rojos.

Aunque hay ciertos rasgos un tanto diferentes, como el tratamiento de las cejas y una epidermis algo más recia, que en cierta manera recuerdan a Juan de Flandes.

²⁰ SILVA MAROTO, P.: “En torno a la pintura del primer tercio del siglo XVI en Palencia: el Maestro de Calzada”. *Anales de Historia del Arte*, 1996, t. 6, p. 168.

²¹ La tabla firmada por el Maestro Alejo fue dada a conocer por GUDIOL, J.: *Pintura Gótica (Ars Hispaniae, vol. IX)*, Madrid, Ed. Plus Ultra, p. 279.



Fig. 5.- Maestro Alejo, *Moisés*, h. 1505-1510, en la base aparece la inscripción: "Alexo me fecit". Paradero desconocido.

Estas similitudes tipológicas se pueden justificar considerando que el Maestro de Calzada pudo formarse con el Maestro Alejo. De hecho, el nombre de Maestro de Calzada, acuñado en 1947 por el profesor norteamericano Chandler R. Post,²² proviene de la atribución del retablo de Calzada de los Molinos (hoy en el Museo Diocesano de Palencia), donde parece que también colaboró el Maestro Alejo, e incluso otro anónimo, como el Maestro de Palencia. Hay otro retablo en el que posiblemente, de nuevo, se atisba la colaboración entre ambos pintores; se trata del *Retablo de San Saturnino* de Rodablillo de Ucieza (Palencia). Incluso no descartamos una intervención, aunque sea secundaria, del Maestro de Calzada en el retablo mayor de la iglesia de Santa María la

Blanca en Villalcazar de Sirga, tradicionalmente atribuido al Maestro Alejo.

El Maestro de Calzada es, en definitiva, un artista cuya personalidad estilística le sitúa en el primer Renacimiento palentino. Se caracteriza por una formación hispanoflamenca, heredada, tal vez, del citado Maestro Alejo,²³ con un buen dominio de la técnica pictórica, de una gran personalidad, cercano a los seguidores de Pedro Berruguete, de quien progresivamente asimila influencias, para después adquirir fórmulas de Juan de Flandes, a partir de 1515.

Al Maestro de Calzada, además de la tabla que ahora hemos presentado, se le atribuyen las tablas de la *Anunciación*, *Adoración de los Magos*, *Santa Catalina* y *Santa Lucía* (cuerpo retablo) y el *Isaías*, *Daniel* y *David* (predela, parte izquierda), del retablo de Calzada de los Molinos (Museo Diocesano de Palencia; el *Retablo de san Antonio de Padua*, de Villalcazar de Sirga; tablas de una predela en Villasabariego de Ucieza; el *Retablo de san Miguel*, de Melgar de Arriba (Valladolid); una tabla con la figura de un joven de medio cuerpo, de la colección Abreu (Museo de Bellas Artes de Sevilla); las escenas de la *Decapitación de santa Margarita* y *Santa Margarita cuidando el rebaño*, del *Retablo de Santa Margarita*, de la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava; el *Retablo de la vida de la Virgen*, de Población de Soto; el *Retablo de la vida de la Virgen*, de Castrillo de Matajudíos (Museo del retablo en San Esteban, de Burgos); la *Presentación de la Virgen*, del Museo de Bellas Artes de Valencia; una *Dormición de la Virgen* (colección particular); una *Anunciación* (45 x 56 cm; en comercio, La Suite Subastas, lote 34, del 13 de febrero de 2020); un *San Roque* (localización desconocida); la tabla con la *Liberación de San Vicente*

²² POST, *op. cit.*, 1947, pp. 488-502.

²³ SILVA MAROTO, *op. cit.*, 1996, pp. 163-189.

de la prisión por un ángel en presencia de Cristo (subastada en Sotheby's, Londres, en 1993); el *Retablo de san Saturnino*, de Robladillo de Ucieza (Palencia, posiblemente en colaboración con el Maestro Alejo); y un *Jesús antes los doctores de la ley* (colección particular de Valencia).

SOBRE EL DIBUJO SUBYACENTE

La falta de documentación que adolece la pintura castellana de este período es importante. Ello ha provocado que los historiadores del arte tuvieran que moverse, a la hora de intentar identificar artistas, en el subjetivo terreno de la percepción visual y estilística de la obra, siempre con los mismos escasos datos ya conocidos. Sorprende que a pesar de que los nuevos métodos técnicos comenzaron a ser utilizados hace años, sobre todo para conocer a fondo la materialidad de la obra —fotografía digital infrarroja, reflectografía, radiografías, luz ultravioleta, análisis estratigráfico de pigmentos, etc.—, su empleo puntual, en el caso de la pintura castellana, se ha orientado mayormente a la finalidad restauradora y conservadora (casi siempre dentro los talleres de los grandes museos), y extrañamente al auxilio de las hipótesis atributivas y ni mucho menos a la exploración e interpretación histórica en general.

Si bien el primer objetivo de los exámenes de fotografías digitales infrarrojas en la pintura fue la comprensión de su proceso de elaboración, con miras a la eficiente intervención restauradora y conservadora,²⁴

ahora estos exámenes fructifican en nuevos datos en torno a las personalidades artísticas y a los procedimientos de taller, con lo cual muchos problemas de atribución han modificado su estatus con nuevas hipótesis o incluso se han llegado a resolver de un modo concluyente. De los muchos ejemplos, uno modélico entre los pioneros, fue el estudio en los años 70 de los dibujos subyacentes del taller de Jan van Scorel.²⁵ La interpretación de los datos visuales del dibujo subyacente ha permitido que obras antaño atribuidas a Rogier de van der Weyden (*La aparición de Cristo a su madre*, y el *tríptico de la Vida de San Juan*, ambas del Metropolitan Museum de N.Y.), y al Bosco (*La Adoración de los Magos*, también del Metropolitan) son ahora reconocidas claramente como copias. Por otro lado, el dibujo subyacente de los artistas italianos está siendo documentado como parte de los más recientes estudios e interpretaciones de sus obras, y su difusión ha refrescado debates de larga duración. Buenos ejemplos son el estudio de la obra de Bellini,²⁶ y la investigación sobre los dibujos subyacentes de Leonardo da Vinci y Rafael. En cuanto a las obras españolas, uno de los pintores cuyo dibujo subyacente ha sido más estudiado es Pedro Berruguete.²⁷ El examen técnico de su obra, que se inició en el Instituto de Conservación y Restauración de Madrid con *La Anunciación* de la Cartuja de Miraflores,²⁸ ha permitido confirmar su personal proceso creativo como resultado de influencias flamencas e italianas, y está siendo esencial para la clara definición de

24 VAN ASPEREN DE BOER, J.: "An introduction to the scientific examination of paintings", en *Scientific Examination of Early Netherlandish Painting. Applications in Art History*, Bussum, 1976, pp. 1-40.

25 FARIAS, M.: "Underdrawings in the workshop production of Jan van Scorel. A study with infrared reflectography", en *Scientific Examination of Early Netherlandish Painting. Applications in Art History*, Bussum, 1976, pp. 89-228.

26 DUNKERTON, J.: "Bellini's underdrawings: practice, technique and function", en HUMFREY, P.: *The Cambridge companion to Giovanni Bellini*, Cambridge, N.Y., 2004, pp. 201-206.

27 GARRIDO, Carmen; CABRERA, J. M.: "Pedro Berruguete: el dibujo subyacente de la predela del retablo mayor de la Iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava (Palencia)", en *Informes y trabajos del ICRBC*, 14 mayo 1982, pp. 40-46.

28 GARRIDO, Carmen: "Contribución al estudio de la obra de Pedro Berruguete, utilizando los métodos físico-químicos de examen científico: «La Anunciación de la Cartuja de Miraflores (Burgos)», *Archivo español de Arte*, n° 203 (1978), pp. 307-322.

su catálogo y de su trayectoria vital. En la línea de comparar dibujos subyacentes para confirmar identidades autorales otro caso hispano es el de las tablas de la Virgen de los Reyes Católicos –del Maestro del mismo nombre- y la del Bautismo de Cristo –del Maestro de Miraflores- la sospecha de que ambos maestros podían ser el mismo se ha diluido al verificarse que mientras el dibujo subyacente del primero es de contornos largos y gruesos, el segundo utiliza abundantes líneas paralelas para marcar los modelados.²⁹ Otros pintores en los que estos análisis van progresando son Fernando Gallego, Juan de Flandes o Juan de Borgoña.

No obstante, quisiera subrayar que es fundamental unos proyectos que abarquen a la mayor parte de la producción de los artistas objeto de estudio (colaboración), dado que los análisis puntuales, en muchas ocasiones pueden aportar más interrogantes y problemas que soluciones. En este sentido, y dado el estancamiento que parece se ha llegado en el conocimiento de los mencionados maestros (Alejo y de Calzada), sería oportuno, y creemos fundamental, analizar algunas obras atribuidas a estos artistas con la fotografía digital infrarroja. Quizá podría desvelarnos diferencias de planteamiento entre ciertas obras. Interesante sería analizar con IRR las tablas procedentes del retablo de Calzada de los Molinos, por ejemplo, e intentar observar si hay diferencias en el planteamiento dibujístico de las diversas escenas atribuidas a cada uno de los artífices. Una tarea que esperamos realizar en un proyecto futuro.

Pero, sin duda, hay algunos aspectos que hay que tener presentes. El dibujo subyacente es un elemento que puede resultar

imprescindible, ayudándonos a abordar las investigaciones con más rigor científico, añadiendo nuevos datos técnicos a los históricos que se conocen, lo que nos servirá para afrontar con mayor precisión algunas atribuciones, o matizarlas.

Para ello necesitaríamos –en la medida de lo posible- iniciar las investigaciones a partir del examen de obras bien datadas y documentadas, que nos permitieran establecer las características individuales de cada artista, aunque en el caso que nos ocupa la falta de documentación dificulta este matiz. Cuanto mayor sea el número de obras del mismo pintor que sean estudiadas, mayor y más fiable será la información conseguida, mejor conocimiento tendremos del autor, mejor se podrán establecer sus rasgos característicos de su proceso creativo, la evolución de su técnica, etc. Sirva de ejemplo los estudios sobre el pintor Jan Provoost (c. 1465-1529), que se ha considerado generalmente problemático, ya que no firmaba sus obras y solo dos de ellas están documentadas. Basados en análisis estilísticos Hulin de Loo y Max Frienländer fueron reconstruyendo el posible catálogo pictórico de este artista, que junto con historiadores del arte posteriores su catálogo llegó al centenar de obras. De todas estas, unas cuarenta y cinco han sido examinadas con rayos infrarrojos por Ron Spronk.³⁰

Por lo tanto, sólo la programación sistemática de los exámenes y estudios sobre varias obras de un mismo artista nos permitirá aportar un verdadero conocimiento de la obra de cada maestro, su técnica y concepción artística.³¹

Con ello también se nos podría facilitar (con cierta prudencia) la distinción entre

29 SILVA MAROTO, P.: “La Virgen de los Reyes Católicos”, en *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya y Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, pp. 412-417 (cat. exposición).

30 “The underdrawing of Jan Provoost’s Crucifixion”, *La peinture dans les Pays-Bas au 16 siècle*, Leuven, 1999.

31 HERRERO-CORTELL, M.A.; PUIG, I.: “Evolución gráfica, estilística y técnica del dibujo subyacente valenciano de los siglos XV y XVI. Analogías, divergencias, transmisiones y rupturas a través del diseño oculto”, *Archivo de Arte Valenciano*, núm. 100, 2019, pp. 57-81.

maestros que trabajaron juntos en un mismo encargo, con estéticas y estilos similares marcados por el personaje que da nombre al taller. La grafía de los dibujos subyacentes constituirá (puede constituir), sin duda, un signo de identidad. Si el estilo pictórico de un artista es difícil de copiar, cuando se trata de los rasgos y el gesto de su diseño resulta imposible. Pero todo lo dicho, siempre, siempre, con mucha cautela y prudencia.

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS Y FORMALES DE AMBOS MAESTROS

Ambos ignotos maestros comparten una serie de características, de las que también participan la mayoría de sus contemporáneos. Se trata, en esencia, de modos de abordar la composición de clara ascendencia flamenca. Dibujos profusos, de gran detallismo, que utilizan estilemas propios de los lenguajes gráficos imperantes durante la segunda mitad del siglo XV y el primer tercio del siglo XVI. Líneas sensibles y expresivas, siempre con medio fluido, angulosas en la resolución de pliegues y paños, sinuosas en rostros y anatomías. Ambos usan sombreados a base de trazos paralelos (aunque, como se verá, de forma desigual), con los que inciden en un sentido lumínico y volumétrico. Es este un modo de entender el dibujo muy cercano al ejercicio de la xilografía, y directamente emparentado con dicha técnica. En ese sentido, aspectos como la luz y la sombra se resuelven de manera lineal acercando o separando los trazos y abundando más o menos en estos.

MAESTRO DE PORTILLO

Durante los últimos años, a través de diversas campañas de trabajo, hemos ido recopilando fotografías digitales infrarrojas de numerosos maestros castellanos, aragoneses

y valencianos de los siglos XV y XVI. En el caso del Maestro de Portillo estamos en condiciones de presentar algunas de ellas que puedan servir a los investigadores a conocer un poco más el proceso creativo de este artista.³²

A través de las imágenes infrarrojas de la predela del Retablo de la Anunciación de Fuentes de Año (*San Juan Bautista y San Bartolomé, y San Andrés y San Francisco de Asís*) se entrevé una manera de trabajar profusa y primorosa (fig. 6), pero diversa a la del Maestro de Calzada, como veremos más adelante. El *ductus* gráfico de este ignoto artista abunda en sombreados de líneas paralelas muy juntas, elaboradas con una tinta aguada, y casi siempre con pincel, por más que se trata de rayas finas y muy insistentes. Los trazos son más esquemáticos, y en este caso no usa tanto la línea sensible, sino que recurre a perfilados algo menos sinuosos, ligeramente más angulosos y mucho menos ricos en detalles. De hecho, en general, aunque la atención al detalle se da en ambos maestros, es mucho más somera en los diversos ejemplares de dibujos subyacentes documentados en este artista. En cambio, este anónimo pintor abunda en las valoraciones de los sombreados mediante trazos paralelos, que a veces no describen ninguna inclinación de plano y que otras se adaptan a los volúmenes. En general es esta una característica de su modo de trabajo, visible en los diversos ejemplares a él atribuidos. En las diversas tablas del Maestro de Portillo se parecían correcciones y cambios compositivos, como en algunas de las tablas de un antiguo retablo dedicado a la vida de San Juan Bautista, de la Iglesia parroquial de San Miguel del Pino (Valladolid).

Quizás el más evidente sea el del sayón en la escena de la *Degollación de San Juan* (fig. 7), en

³² Tuvimos ocasión de presentar unos primeros resultados a partir del estudio de la tabla de la “Resurrección” del Maestro de Portillo de la Colección Laia -Bosch: PUIG, I.; BALLESTÉ, M.: “A Resurrection by the Master of Portillo: Underling Drawings”, en *Late Gothic Painting in the Crown of Aragon and the Hispanic Kingdoms*, Leiden / Boston, Brill, 2018, pp. 510-530.

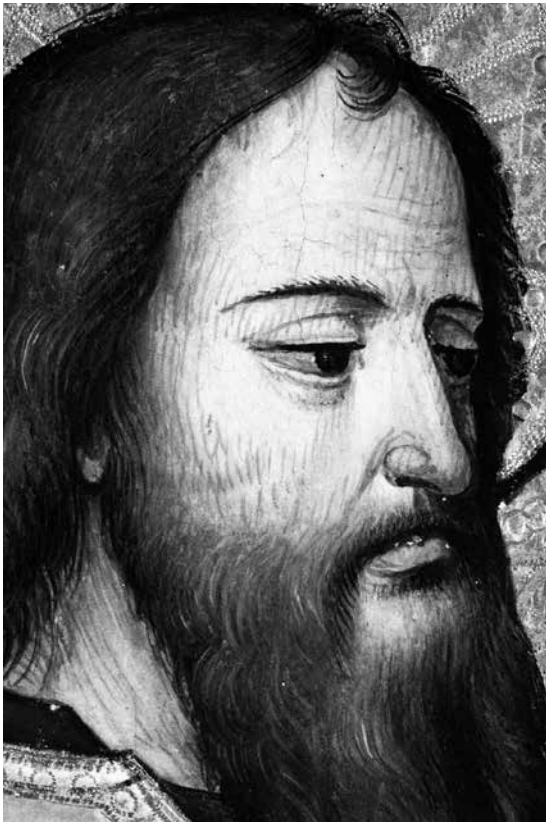


Fig. 6.- Maestro de Portillo, *San Andrés*, predela del *Retablo de la Anunciación* de Fuentes de Año (Ávila). Fotografía digital infrarroja del rostro. Fotografía: CAEM, Universitat de Lleida, Isidro Puig.

la que se advierte un importante reposicionamiento que afecta a toda la figura (especialmente hombros, piernas, cabeza y otros elementos que, en un principio el pintor consideró y que, finalmente desechó, como las tiras de cuero de las hombreras. También en la *Predicación de San Juan*, se advierte, por ejemplo, un árbol que se recorta contra el cielo del horizonte y que el pintor jamás llegó a ejecutar, restando sólo en su planteamiento lineal. Tanto en esta escena como en la tercera de las de la Iglesia de San Miguel,

un fragmento de predela con *Santa Catalina* y *Santa María Magdalena*, hemos detectado, debajo del color rojo (bermellón más laca), una palabra que de momento no hemos podido identificar (figs. 8 y 9). En otros casos que tenemos localizados, hacen referencia a los pigmentos o tonalidades que tienen que aplicarse en ese determinado lugar, como el caso de la tabla de la *Resurrección* del retablo de Fuente la Higuera, de Joan de Joanes (1547-1550), donde se ve claramente las anotaciones de ‘blan(ch)’, ‘violat’, ‘azur’ o ‘blanch e carmini’.³³ También tenemos el ejemplo de un tríptico flamenco con *Santa Catalina*, *la Virgen con el Niño* y *Santa Bárbara*, atribuido al taller de Robert Campin, del Museo Provincial de Huesca, donde en las alas laterales, en las santas, de nuevo aparecen los nombres de los pigmentos en neerlandés (figs. 10, 11 y 12), como ‘purper’ (púrpura), ‘wyt’ (blanco), ‘blauw’ (azul). En el caso de pigmento rojizo de las tablas de San Miguel del Pino, no parece que se trate de una palabra en castellano, ¿tal vez está escrita en un idioma del norte de Europa? ¿sería, pues, el Maestro de Portillo un artista centroeuropeo? Lo cierto es que hasta que no logremos identificar esta palabra o localicemos alguna más, no moveremos en la esfera de las conjeturas.

MAESTRO DE CALZADA

A partir de la lectura de la imagen infrarroja de *La Dormición de la Virgen* (fig. 13) se colige un modo de trabajar primoroso, delicado, altamente expresivo y, sobre todo, muy descriptivo. El artista utiliza el medio fluido (acaso una tinta de carbón, acaso una tinta metalogámica) para solucionar un diseño que presta gran atención al detalle y demuestra una inusitada corrección y limpieza. Este

³³ HERRERO-CORTELL, M.A.; PUIG, I: “Cuando el trazo velado delata al maestro. Dibujos subyacentes en la obra pictórica de Joan de Joanes: de la creación a las prácticas de taller”, *Archivo de Arte Valenciano*, v. 99, 2018, pp. 54-55, fig. 15.



Fig. 7.- Maestro de Portillo, *Degollación de San Juan*, Iglesia parroquial de San Miguel del Pino (Valladolid). Detalle del sayón. Izquierda detalle con luz visible. Derecha detalle con fotografía digital infrarroja, donde se observa los arrepentimientos en el perfil del rostro (boca, nariz) y en la tipología de su indumentaria. La imagen completa del sayón presenta también cambios en la posición de las piernas, brazo izquierdo y la espada. (Fotografía: CAEM, Universitat de Lleida, Isidro Puig).



Fig. 8. Maestro de Portillo, *Santa Catalina*, panel de predela, Iglesia de San Miguel del Pino (Valladolid). A la izquierda detalle del manto con luz visible; a la derecha el mismo detalle con fotografía digital infrarroja que deja ver una palabra, quizá en referencia al pigmento a aplicar en esa zona. (Fotografía: CAEM, Universitat de Lleida, Isidro Puig).



Fig. 9.- Maestro de Portillo, *Predicación de San Juan Bautista*, Iglesia de San Miguel del Pino (Valladolid). A la izquierda detalle del manto con luz visible; a la derecha el mismo detalle con fotografía digital infrarroja que deja ver una palabra, quizá en referencia al pigmento a aplicar en esa zona. (Fotografía: CAEM, Universitat de Lleida, Isidro Puig).

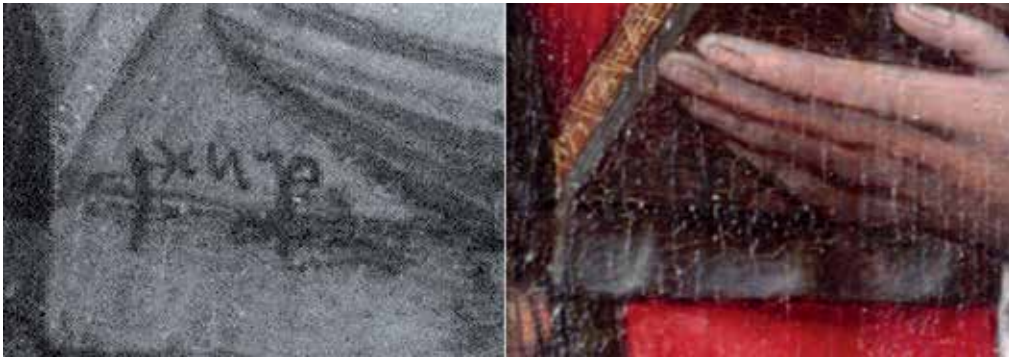


Fig. 10.- Robert Campin (atribuido), *Tríptico de Santa Catalina, Virgen con el Niño y Santa Bárbara*, Museo provincial de Huesca. Detalle de la *Santa Catalina* sujetando el libro. En la fotografía digital infrarroja se observa la anotación del pigmento a utilizar, el púrpura, escrito en neerlandés. (Fotografía: CAEM, Universitat de Lleida, Isidro Puig).

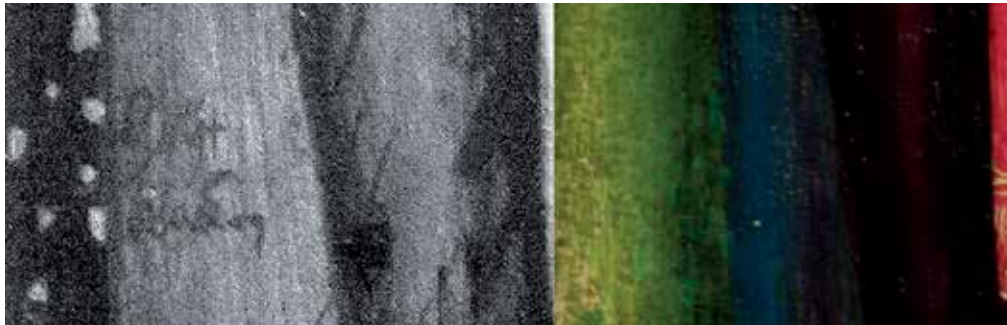


Fig. 11.- Robert Campin (atribuido). Detalle de la túnica de *Santa Bárbara*. En la fotografía digital infrarroja se observa la anotación del pigmento a utilizar, el azul, escrito en neerlandés. (Fotografía: CAEM, Universitat de Lleida, Isidro Puig).



Fig. 12.- Robert Campin (atribuido). Detalle del manto de *Santa Catalina*. En la fotografía digital infrarroja se observa la anotación del color a utilizar, el blanco, escrito en neerlandés. (Fotografía: CAEM, Universitat de Lleida, Isidro Puig).



Fig. 13.- Maestro de Calzada, *La Dormición de la Virgen*, colección particular. Arriba: fotografía digital infrarroja de dos apóstoles; abajo mismo detalle con luz visible. (Fotografía: CAEM, Universitat de Lleida, Isidro Puig).

maestro trabaja las líneas generales con una pluma, dejando finísimos trazos que sirven para orientarle en cualquier aspecto del modelado volumétrico, desde detalles anatómicos como arrugas y marcas de expresión en las facciones de los personajes, hasta indicaciones sobre pliegues y drapeados.

Para ello, trabaja mayormente con pequeños toques paralelos; trazos muy cortos que adapta a la inclinación del plano, procurando realizar trazados poco invasivos, limpios y de gran claridad, y evitando cualquier reincidencia en las líneas. En los contornos y en algunos elementos principales utiliza un

pincel de punta muy fina o bien una caña,³⁴ que le permiten un grosor ligeramente mayor. De este modo los límites de las posteriores masas de color quedan perfectamente dibujados y, en cambio, los elementos accesorios y detalles quedan prefijados y bien definidos, pero, por su sutileza no roban importancia al delineado de la composición. Diríase un modo jerárquico de subordinar las líneas en función de la importancia de cada elemento. En ese sentido, el dibujo no tiene nada de sintético ni de sumario: al contrario, cada trazo parece describir cada minúscula protuberancia anatómica mediante línea sensible, algo bien visible en rostros, manos o pies. Además, una característica de este artista (al menos en el diseño subyacente de esta obra) es el hecho de utilizar un sombreado a base de pinceladas, insistentes y precisas, pero ejecutadas con una tinta aguada, que en la escala tonal se traduce como un gris medio o claro. De este modo elabora un dibujo que ya contiene una importante valoración lumínica: una especie de grisalla que luego le permitirá, –por la relativa transparencia de los pigmentos– ubicar perfectamente luces y sombras. Es, en definitiva, un dibujo de gran maestría, muy complejo y de gran dificultad técnica, ejecutado *alla prima* y con escasísimas concesiones a correcciones o arrepentimientos, lo que presupone con casi toda seguridad el uso de un boceto o muestra de análoga calidad técnica.

CONCLUSIONES

En definitiva, hemos presentado y atribuido cuatro tablas inéditas al pintor identificado como Maestro de Portillo, que formaban

parte de un mismo conjunto. Así como otra, aparecida en el mercado del arte italiano, al Maestro de Calzada.

Y, en segundo lugar, a falta de documentación que nos permita dotar a estas personalidades pictóricas de nombres y apellidos concretos, aportamos –de ambos maestros– material técnico, en concreto fotografías digitales infrarrojas, con el deseo de que sirvan a futuras investigaciones a comparar los resultados obtenidos, analizar los dibujos subyacentes, y llegar a confirmar –o cuestionar–, en su caso, obras que se les puedan adscribir. Este es solo un paso más, seguimos necesitando más documentación técnica de más obras, conscientes de la dificultad de su obtención, de su ubicación, de las gestiones y del coste.

De esta forma, intentaremos ir acotando la producción de estos pintores, pues de momento, y como hemos apuntado, solo podemos acudir para delimitar su producción a los estudios estilísticos, matéricos y procedimentales de las obras.

³⁴ HERRERO-CORTELL, M.A.: *Materiales, soportes y procedimientos utilizados en los obradores pictóricos de la Corona de Aragón (siglos XV y XVI). Una aproximación a través del paradigma valenciano*, tesis doctoral, Universitat de Lleida, 2019, pp. 294-295.