

## Contribución al catálogo del *entallador* Alonso de Portillo (ca. 1430/1440-d. de 1513)

## Contribution to the Catalogue of the Sculptor Alonso de Portillo (c. 1430/1440–d. after 1513)

---

JAVIER BALADRÓN ALONSO

Investigador independiente

[balilla19@hotmail.com](mailto:balilla19@hotmail.com)

ORCID: 0000-0001-7548-2962

Recibido/Received: 17/01/2024 – Aceptado/Accepted: 27/05/2024

Cómo citar/How to cite: Baladrón Alonso, Javier: “Contribución al catálogo del *entallador* Alonso de Portillo (ca. 1430/1440-d. de 1513)”, *BSAA arte*, 90 (2024): 41-67.

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.90.2024.41-67>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](#)

**Resumen:** Alonso de Portillo fue una de las figuras más destacadas de la escultura palentina de la segunda mitad del siglo XV. A pesar de ello, tenemos pocos datos sobre su biografía y su catálogo productivo, si bien se ha ido incrementando con el paso de los años, resulta aún un tanto escaso. En las próximas páginas, se propondrán una serie de atribuciones que engrosarán su catálogo y lo confirmarán como uno de los maestros predilectos del ámbito rural palentino.

**Palabras clave:** Alonso de Portillo; escultura tardogótica; Palencia; Burgos.

**Abstract:** Alonso de Portillo was one of the most outstanding figures of the sculpture of the second half of the 15<sup>th</sup> century in Palencia. Despite this, the amount of data about his biography is scarce, and the catalogue of his production is still also scarce, even though it has been enriched over the years. In the next pages, we will propose some attributions that enlarge his catalogue and confirm him as one of the most favoured masters in the rural environment of Palencia.

**Keywords:** Alonso de Portillo; Late Gothic sculpture; Palencia; Burgos.

---

El *entallador* Alonso de Portillo (ca. 1430/1440-d. de 1513)<sup>1</sup> es una de las personalidades más interesantes de la escultura palentina tardomedieval, además

---

<sup>1</sup> El estudio fundamental sobre Alonso de Portillo es Ara Gil (1987): 211-242. Podemos añadir algunas contribuciones más, escasas en todo caso: Ara Gil / Martín González (1984): 313-336; Yarza Luaces (1987): 23-59; Ara Gil (1988): 41-64; (1993): 49-55; (2001a): 145-188; (2003): 319-340; Fernández Mateos (2023): 185-214. A estas referencias hemos de añadir algunas fichas de catálogo de las diversas exposiciones de Las Edades del Hombre: Ara Gil (1997): 173; (1999a): 262-263; (1999b): 180-182; Domínguez Casas (1999): 261-262.

de ser una de las pocas que, como el imaginero Alejo de Vahía (*ca.* 1450-*ca.* 1515), ha logrado escapar del anonimato reinante en las artes plásticas castellanas de la época. En las próximas páginas daremos a conocer una serie de esculturas en madera policromada que servirán para aumentar el catálogo de este maestro, cuyo estilo presenta unos rasgos morfológicos y formales sumamente identificativos. Nos encontraremos con efigies del Padre Eterno y de la Virgen con el Niño y, sobre todo, de santos antipestosos y profilácticos: san Antón, san Bartolomé, san Blas, san Cosme y san Sebastián, todos los cuales forman parte del santoral al que los palentinos del Medievo profesaban una mayor devoción.

## 1. APUNTES BIOGRÁFICOS

La figura de Alonso de Portillo es conocida desde finales del siglo XIX, cuando su firma fue leída por el escritor e historiador José María Quadrado en el sepulcro de doña Inés de Osorio († 1492) de la catedral de Palencia (fig. 1),<sup>2</sup> si bien por entonces “su personalidad artística no despertó interés alguno y por consiguiente no se le incluyó entre los escultores de la época”.<sup>3</sup> Con el paso del tiempo, se localizó su firma en otros sepulcros y obras de la provincia de Palencia: sepulcros del deán Rodrigo Enríquez († 1465) en la catedral<sup>4</sup> y de Alfonso González en Villadiezma<sup>5</sup> y cruz de término de Espinosa de Villagonzalo (¿1512?).<sup>6</sup> Se localizó su firma, asimismo, en la localidad burgalesa de Covarrubias: sepulcro de un clérigo († 146?) en el claustro de la colegiata.<sup>7</sup> No obstante, Beatrice Gilman Proske señaló, a propósito del sepulcro de Villadiezma: “Unfortunately the clumsy carving of the scenes of the Passion on the tomb chest arouses little curiosity about their autor”<sup>8</sup>.

Su biografía se presenta dentro de una nebulosa, pues se ignoran sus principales hitos vitales (nacimiento y fallecimiento), así como si contrajo matrimonio (o más de uno en el caso de que enviudara), si tuvo descendencia y, si en el caso de tenerla, alguno de sus hijos pudo heredar el taller y dar continuidad a la profesión paterna.

Su nacimiento debió de acaecer hacia 1430/1440 y su óbito con posterioridad a 1513. De su vida privada tan solo sabemos que el 1 de marzo de 1494 “el caballero Alfonso de Portillo, entallador” fue nombrado regidor de la ciudad de Palencia por parte de los provisores de don fray Alonso de Burgos, a la sazón obispo de Palencia.<sup>9</sup> Pudiera ser que se tratara de un “caballero de cuantía”,

<sup>2</sup> Quadrado (1885): 418.

<sup>3</sup> Ara Gil (2001a): 171.

<sup>4</sup> Navarro García (red.) (1946): 177.

<sup>5</sup> Navarro García (red.) (1948): 54.

<sup>6</sup> Navarro García (red.) (1939): 11.

<sup>7</sup> Gómez Oña (1976): 36.

<sup>8</sup> Proske (1951): 473, n. 28.

<sup>9</sup> Ara Gil (1987): 213.

condición a la que se accedía por entonces en los territorios norteños de Castilla gracias a una “alta cualificación profesional y por disponer de medios económicos”,<sup>10</sup> si bien tampoco puede descartarse que hubiera sido un “caballero pardo”, categoría “que no implicaba necesariamente calidad de nobleza y que permitía al titular, si era «hombre bueno pechero», seguir trabajando en un oficio vil y mecánico, como lo era el de escultor”.<sup>11</sup>



Fig. 1. Sepulchro de doña Inés de Osorio. Alonso de Portillo. Ca. 1492. Catedral. Palencia

## 2. ESTILO

El entallador Alonso de Portillo<sup>12</sup> fue un maestro ciertamente limitado y sin especiales dotes creativas, pero que supo crear esculturas sugestivas que conectaron “con el gusto de sus conciudadanos por medio de sus imágenes rígidas, hieráticas, en las que su misma ingenuidad, les otorga el encanto de lo popular”.<sup>13</sup> Su actividad se prolongó durante casi media centuria, aproximadamente entre 1460 y 1513, periodo en el que en el medio palentino trabajaron otros escultores de diversas tendencias, mayoritariamente adheridos a

<sup>10</sup> Ara Gil (1987): 213.

<sup>11</sup> Domínguez Casas (1999): 261-262.

<sup>12</sup> Su categoría profesional fue, en efecto, la de *entallador*, es decir la de artífice cualificado para tallar la madera y la piedra, y esta categoría profesional figura en los documentos detrás de su nombre, en los que se lee: “Alonso de Portillo, entallador”. Ara Gil (2001a): 171.

<sup>13</sup> Ara Gil (1999a): 262.

la corriente hispanoflamenca. Entre todos ellos descuella Alejo de Vahía (*ca.* 1450-*ca.* 1515), quien, desde su productivo taller en Becerril de Campos, suministró obras a numerosas localidades del obispado de Palencia y, en general, de Tierra de Campos. Los planteamientos estéticos de Portillo y de Vahía divergen, puesto que mientras que el primero, como veremos, fue un maestro ecléctico, el *imaginario* activo en Becerril estuvo adherido a la corriente hispanoflamenca, siendo además un maestro de mayor relevancia escultórica.

Durante la segunda mitad del siglo XV la ciudad de Palencia alcanzó relevancia artística merced al polo de atracción de artistas que supuso la construcción de la catedral, pero en ningún caso al nivel que lograron los grandes centros del momento, caso de Toledo o de Burgos. A pesar de ello, algunos de los escultores que trabajaron en Palencia conocieron las novedades de estos centros e, incluso, llegaron a importarse obras de esa procedencia, especialmente de Burgos. Así, nos encontraremos con obras asignables al círculo de Gil de Siloé (*ca.* 1440-1505). El panorama escultórico palentino del momento se completa con numerosas obras hispanoflamencas y con aportaciones puntuales de los denominados Maestro de Calabazanos, Maestro de Covarrubias y Maestro de San Pablo de la Moraleja.<sup>14</sup>

Portillo trabajó indistintamente tanto la piedra –material en el que labró la mayoría de sus sepulcros, diversos ejemplares de escultura monumental (frisos de portadas y relieves de muros) y cruces de término– como la madera –imágenes de culto y también el magnífico sepulcro de doña Inés de Osorio que abrió la puerta a su conocimiento–. Con la excepción del sepulcro firmado en el claustro de la colegiata de Covarrubias, sus obras se localizan en el territorio palentino, distribuyéndose en torno a los núcleos de Palencia y del eje Aguilar de Campoo-Castrejón de la Peña, así como en los caminos que conectan estas poblaciones.

La personalidad artística de Portillo habría quedado en el olvido de no ser por la altísima autoestima que profesaba y que le llevó a firmar algunas de sus obras, práctica que en la Castilla de la época no era habitual y que quizás haya que interpretar como el “despertar de la conciencia de artista, como un anticipo del Renacimiento” y no solo como un signo de vanidad personal inscrito dentro de “una mentalidad todavía medieval vinculada a un concepto de dignidad y orgullo por la cualificación en el oficio”.<sup>15</sup> Ara Gil piensa que:

al margen de lo que esto puede representar de vanidad personal, interesa el hecho de que, en el momento en que los artistas intentan liberarse de su condición de artesanos para elevar su obra al nivel de la creación, éste lo haga saber de forma tan explícita.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Apenas existen estudios sobre estos maestros. Entre ellos podemos destacar: Ara Gil (1977): 9-18; Hernández Redondo (2001): 239-262; Marcos Villán (2011): 9-18.

<sup>15</sup> Ara Gil (1987): 213.

<sup>16</sup> Ara Gil (2001a): 171.

Hasta el momento se han encontrado nueve obras firmadas. Ocho en piedra: sepulcro anónimo (década de 1460) en la colegiata de Covarrubias, sepulcro del deán Rodrigo Enríquez (*ca.* 1465) en la catedral de Palencia, sepulcro del maestrescuela Lope de Tamayo (*ca.* 1496) en la sacristía de la citada seo,<sup>17</sup> sepulcro de Alfonso González (a. de 1500) en Villadiezma, el *San Sebastián* de la fachada del hospital homónimo de Aguilar de Campoo, la cruz de término de Espinosa de Villagonzalo, un sepulcro en Itero de la Vega y el relieve de la *Anunciación* de Traspeña de la Peña. La restante en madera: sepulcro de doña Inés de Osorio (*ca.* 1492) en la catedral de Palencia.



Fig. 2. *Virgen con el Niño*.  
Alonso de Portillo (atrib.).  
Iglesia de Santa María  
de Colaña.  
Castromocho (Palencia)

<sup>17</sup> Fernández Mateos (2023): 187.

El resto de obras que se relacionan con su producción son atribuciones efectuadas en función del análisis formal y de la comparación estilística:

- Sepulcros: los sepulcros de Pedro Fernández de Soto, arcipreste de Fresno (ca. 1460), Rodrigo González de Soto (ca. 1487) y otros seis de tipo arcosolio en la colegiata de San Miguel de Aguilar de Campoo, el sepulcro de Pedro Fernández (ca. 1470) en la iglesia de San Andrés de Barrio de San Pedro y el sepulcro de don Juan Alfonso de Orihuela, arcedian del Alcor (ca. 1478) en la sacristía de la catedral de Palencia.
- Escultura monumental: ángeles tenantes de la portada gótica de acceso al claustro de la catedral de Palencia, el friso de la portada (¿ca. 1460-1465?) y el relieve de la *Misa de san Gregorio* en la iglesia de la Asunción de Pisón de Castrejón, el friso de la portada (ca. 1465) de la iglesia de la Transfiguración de Traspeña de la Peña y la cruz de término del mismo municipio.
- Esculturas en piedra policromada: *Santa Apolonia*, *San Juan Evangelista*, *San Pedro* y *San Pablo* en la catedral de Palencia.
- Esculturas en madera policromada: *Virgen con el Niño* (fig. 2) en la iglesia de Santa María de Colaña de Castromocho, dos ángeles músicos en el retablo mayor y una desaparecida *Santa Marta* en la iglesia de San Andrés de Villadiezma, tres hechuras de *San Miguel* –Gramedo, Osorno y Piña de Campos–, *San Gregorio* y dos ejemplares del *Padre Eterno* en la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava, *San Antonio Abad* y *San Blas* en la catedral de Palencia, *San Pedro en cátedra* en la calle del Santo San Pedro de Palencia, *Santiago Apóstol* en la iglesia de Mazuecos de Valdeginete, *San Blas* en la iglesia de San Miguel de Piña de Campos y diez hechuras de *San Sebastián*, a saber, Villamuriel de Cerrato, Cervera de Pisuerga, Cubillas de Cerrato, Villalcázar de Sirga, Santa Eufemia de Cozuelos, Fuentes de Nava, Dueñas, Museo de Bellas Artes de Bilbao, colección de doña Elisenda Asturiol, y el que subastó la Galería Fernando Durán procedente de Villaviudas.

El hecho de que en algunas ocasiones firme como “maestre Portillo” parece indicar que estuvo al frente de un nutrido y activo taller que, a su vez, será el motivo que explique las notables diferencias de calidad y estilo que se perciben en su producción. Es imposible trazar una hipotética evolución estilística coherente debido no solo a su sincretismo, que le llevó a dejarse influir por una determinada tendencia u obra según le conviniera en ese momento, sino también a la escasez de obras fechadas.

Se desconoce tanto su origen como su formación, así como si fundó su taller o bien lo heredó. Probablemente se educó en el medio local palentino debido al apego que muestra hacia composiciones propias de las “viejas fórmulas de la escultura palentina”, ejemplificadas en los frisos tardorrománicos “del Pantocrátor y del Apostolado bajo arquerías”<sup>18</sup> que debió observar en las iglesias de Santiago de Carrión de los Condes y de San Juan Bautista de Moarves de Ojeda

<sup>18</sup> Ara Gil (1993): 52.

y que reprodujo con ligeras variantes, y siempre según la estética imperante en el momento, en las portadas de los templos norteños de Pisón de Castrejón y de Traspeña de la Peña.

Su estilo es eminentemente conservador y, como expone Ara Gil, “pertenece al de un artesano que a lo largo de su profesión va evolucionando y perfeccionándose en el oficio, sin acreditar grandes dotes creativas”.<sup>19</sup> Es decir, estamos ante un maestro ecléctico y sincrético que siempre estuvo atento “a sugerencias de procedencia variada”<sup>20</sup> y cuya preocupación no fue el resultado formal de sus creaciones “sino que –dentro del sentido primordialmente utilitario de la obra– le preocupa sobre todo el antiguo concepto de ornato”.<sup>21</sup>

Efectivamente, en él se den cita “elementos de diversas procedencias y las ofrece interpretadas a su manera con un estilo ingenuo que da a sus imágenes una gracia especial a pesar de su tosquedad”.<sup>22</sup> Así, por ejemplo, es irrefutable la influencia que ejerció sobre su arte la escultura burgalesa del momento, y más concretamente algunos sepulcros de la colegiata de San Cosme y San Damián de Covarrubias<sup>23</sup> –donde el propio Portillo realizó y firmó uno– y, sobre todo, de la capilla de la Visitación de la catedral de Burgos. En estos últimos, labrados por Juan de Colonia (*ca.* 1410-a. de 1479) y su taller a petición del obispo don Alonso de Cartagena, encontramos diversos detalles que extrajo de manera literal, lo que llevó a pensar a Ara Gil que Portillo fue:

un hombre que gustaba de enterarse de las novedades en su oficio, que visitaba los lugares donde había obras de importancia y que tomaba apuntes de los detalles que podían interesarle. Más tarde los aplicaba aisladamente a sus diseños donde perdían la referencia directa a su origen y se incorporaban a su forma personal de hacer.<sup>24</sup>

Además de la influencia burgalesa, también se da cita en su obra la herencia borgeña que renovó tardíamente la tradición escultórica del medio local palentino y de la que tomó prestadas las formas ampulosas de las vestiduras, los plegados gruesos que forman volúmenes redondeados y el interés por los detalles de matiz anecdótico-decorativo. Así, se propuso imitar de manera fidedigna las calidades de los vestidos, especialmente de los brocados, resueltos mediante elaborados y variados diseños con motivos adamascados, incisos o en bajorrelieve, con los que busca insinuar la nobleza de las telas. Esta primacía de lo decorativo se convierte en ocasiones en una verdadera obsesión, en un *horror vacui* que le conduce a tapizar por completo las superficies de las telas. Parece

---

<sup>19</sup> Ara Gil / Martín González (1984): 328.

<sup>20</sup> Ara Gil (1987): 234.

<sup>21</sup> Ara Gil (1987): 212.

<sup>22</sup> Ara Gil (2001a): 173.

<sup>23</sup> Ara Gil (1993): 52.

<sup>24</sup> Ara Gil (1987): 215.



ser que en sus obras postreras también prestó atención a la escultura flamenca, tal y como se deduce de su evolución hacia un mayor realismo en los rostros, así como por la utilización de plegados duros y quebrados y “de esquemas rígidamente geométricos en el trazado de los ropajes”.<sup>25</sup>

Estas fueron las principales influencias que hicieron que su obra tuviera un carácter ecléctico. Sin embargo, a lo largo su producción encontramos ciertos rasgos estilísticos que se repiten puntualmente y que ayudan a identificar sus obras. Así, sus esculturas presentan un canon variable, en ocasiones estilizado y en otras sorprendentemente achaparrado, combinado con un acusado envaramiento y rigidez. El alargamiento queda patente en las extremidades y, sobre todo, en la cabeza, que adquiere un formato de rectángulo oblongo (estrecho y alargado).

Para los rostros utiliza un esquema que le sirve tanto para las imágenes femeninas como para las masculinas: rostros inexpresivos con semblantes serios, graves, displicentes, como si el personaje estuviera concentrado en sí mismo u observándonos con distancia desde un plano superior. Son características las caras con ojos bajos y párpados caídos, mejillas abultadas, pómulos marcados y remarcados por una policromía rojiza, nariz afilada y redondeada en la punta que adquiere la forma de un triángulo isósceles, surco nasolabial muy marcado, labios gruesos, boca cerrada, barbilla prominente y cuello cilíndrico. Tanto los peinados como las barbas los ejecuta de manera simétrica y con las guedejas o mechones apenas esbozados.

Cuando representa el cuerpo humano, especialmente en sus numerosas versiones de san Sebastián, concibe unas anatomías muy esquematizadas, con las clavículas remarcadas y muslos ligeramente cortos en relación con la pierna. Sus personajes suelen conformar un bloque compacto, procurando que las extremidades y los objetos que los acompañan se mantengan pegados al cuerpo y sobresalgan lo menos posible. A todo ello hemos de añadir que, según indica Ara Gil, poseyó un profundo “conocimiento de la iconografía y de las claves simbólicas de su época”, que le llevó, por ejemplo, a representar en la portada del templo de Pison de Castrejón el llamado “Doble Credo”, “es decir el credo de los apóstoles y el credo de los profetas, como correlación entre los dos Testamentos”.<sup>26</sup>

A pesar de que gran parte de su obra es técnicamente discreta y está repleta de convencionalismos, a través de su gracia ingenua logró un notable prestigio que le permitió acometer un elevado número de encargos, muchos de los cuales fueron demandados por las clases sociales privilegiadas (nobleza y clero —el arcipreste de Fresno Pedro Fernández de Soto, el arcediano del Alcor Juan Alfonso de Orihuela, el deán Rodrigo Enríquez, el maestrescuela Lope de Tamayo o el clérigo Alfonso Fernández de Villadiezma—), por el municipio y por relevantes personalidades locales del momento, como la rica dama doña Inés de Osorio.

---

<sup>25</sup> Ara Gil (1987): 215.

<sup>26</sup> Franco Mata (1995): 119-136; Ara Gil (2001a): 172.



### 3. NUEVAS ATRIBUCIONES

#### 3. 1. *Virgen con el Niño*. Ermita de San Marcos, Tubilla del Lago (Burgos)

Esta efigie de la *Virgen con el Niño* (fig. 3)<sup>27</sup> viene a reproducir, aunque con variantes, el modelo bajo el que fue concebida la *Virgen con el Niño* que se le atribuye en Castromocho. María aparece de pie, estática, con la mirada concentrada en su Hijo, al que sujeta amorosamente con ambas manos. Viste una ampulosa túnica policromada con imitación de brocados con gruesos plegados verticales que le confieren un aspecto geométrico. Las orillas van decoradas por una doble fila de puntos rojos labrados en relieve como imitando un bordado. El escote adquiere un formato rectangular que recuerda al que presentan la *Virgen con el Niño* de Castromocho y la *Santa Apolonia* de la catedral de Palencia. La cabeza va cubierta por un sencillo tocado, del que escapa una melena simétrica de escaso resalte que le cae a ambos lados del rostro. Este, esquemático e inexpresivo, coincide formalmente con los que poseen las referidas efigies, y también la de doña Inés de Osorio. Los párpados pesados, la nariz afilada, el acentuado surco nasolabial, así como el resto de rasgos faciales terminan por justificar la atribución a Portillo. El Niño Jesús, de anatomía gordezuela, se encuentra mutilado, habiendo perdido un brazo y parte de las piernas. El rostro exhibe un semblante inexpresivo que coincide con el de la Madre y también con los postulados estéticos del entallador.



Fig. 3. *Virgen con el Niño*. Alonso de Portillo (atrib.).  
Ermita de San Marcos. Tubilla del Lago (Burgos).  
Foto: © <http://www.tubilladelago.com/quintanilla.html>  
(consultado el 23 de julio de 2024)

<sup>27</sup> Procede de Quintanilla de los Caballeros, un despoblado cercano a Tubilla del Lago.

### 3. 2. *San Antonio Abad y San Bartolomé. Iglesia de Santa María, Dueñas (Palencia)*

En una pieza adyacente a la sacristía de la parroquial de Dueñas –localidad en la que Fernández Mateos ha atribuido recientemente a Portillo un *San Sebastián* en la ermita del Cristo<sup>28</sup> se custodian dos esculturas de *San Antonio Abad* y *San Bartolomé* que caen dentro de los parámetros estilísticos del entallador. Ambas hechuras servirían a la devoción popular como imágenes titulares de sus respectivas cofradías. Gracias a un listado de cofradías elaborado en 1545 podemos deducir que la de san Antonio Abad perteneció a la Cofradía de San Martín, Santo Tomás y San Antón, mientras que a la de san Bartolomé le daría culto la Cofradía de la Santísima Trinidad, Nuestra Señora de las Candelas, San Pedro, San Felipe, Santiago, San Bartolomé, la Magdalena, San Miguel y Santa Lucía.<sup>29</sup> Las finalidades de estas cofradías eran, además de dar culto a su titular o patrón, la oración, la caridad y, en ocasiones, la penitencia. Si en origen cada una de las esculturas estuvo dispuesta en la ermita de su cofradía titular, con el tiempo y la desaparición de aquellas (cofradías y ermitas) acabaron recalando en la ermita del Cristo, sede de la Cofradía de la Vera Cruz.<sup>30</sup> De allí pasaron a comienzos de la década de 1990 a su ubicación actual.<sup>31</sup>

Portillo ha concebido a ambos santos de forma esquemática y envarada en un bloque rígido y cerrado del que apenas sobresalen las manos y los libros que portan. Poseen un canon sumamente estilizado. La atribución se fundamenta ya no solo en la presencia de los característicos rasgos faciales del escultor sino también en la similitud que guardan con el *San Antón* que le asignó la profesora Ara Gil en el retablo de la capilla del Baptisterio de la catedral de Palencia.<sup>32</sup> A grandes rasgos, la concepción de ambas imágenes viene a ser la misma, aunque el parecido es mayor en el caso del san Antón, del que tan solo se diferencia por adquirir una forma ahusada y por estar dispuesto sobre un paraje rocoso.

*San Antonio Abad* (fig. 4) o *San Antón* fue el fundador del movimiento eremítico, llegando a ser el patriarca de los eremitas de la Tebaida (Egipto). Sus reliquias se trasladaron a Alejandría, ciudad en la que se veneraron hasta el siglo XII en que fueron a parar a Constantinopla, y posteriormente a Francia, país en el que el santo alcanzó gran predicamento gracias a la orden de los antonianos o de los Hermanos Hospitalarios de San Antonio. Esta institución fue fundada en 1095 por Gastón de Valloire y su hijo Gironde en agradecimiento a la curación

<sup>28</sup> Fernández Mateos (2023): 211.

<sup>29</sup> Esta cantidad de advocaciones fue propiciada por la fusión de hermandades –quizás cada santo tuviera su propia hermandad– llevada a cabo en 1545. Según señalan Caballero Bastardo y Caballero Chacón “habían sido reducidas a seis para evitar los problemas derivados de su ilegalidad, llegando a suprimir algunas”. Caballero Bastardo / Caballero Chacón (1987): 113.

<sup>30</sup> Martín González (dir.) (1977): 154; Caballero Bastardo / Caballero Chacón (1987): 117.

<sup>31</sup> Caballero [Bastardo] (1992): 39.

<sup>32</sup> Ara Gil (1999b): 181.

milagrosa de este último merced a las reliquias del santo egipciaco. El joven padecía ergotismo o “fuego de san Antón”, enfermedad que, junto a otras de tipo contagioso –peste, sífilis...–, se dedicaría a sanar esta nueva orden religiosa.



Fig. 4. *San Antonio Abad.*  
Alonso de Portillo  
(atrib.). Iglesia  
de Santa María.  
Dueñas (Palencia)

El santo ha sido concebido de pie, en una posición sumamente estática, como encapsulado dentro de su vestimenta, un sayal parduzco con capucha que apenas le deja visibles las puntas de los pies, las manos, el rostro y una pequeña franja de pelo, detalle este último que también observamos en el *San Antón* catedralicio. El sayal presenta plegados verticales geométricos de escaso resalte, mientras que

en la capucha se tornan horizontales y de mayor profundidad. Aparece caracterizado con el rostro flácido de un hombre maduro en el que Portillo ha captado perfectamente la morbidez de las carnes de una persona de avanzada edad. Como decíamos, el rostro es el característico del escultor, con los ojos bajos, párpados caídos, mejillas abultadas, nariz afilada, surco nasolabial remarcado y boca cerrada de gruesos labios. La barba, concebida con un tallado bastante superficial, es luenga y ancha y emparenta con la del *Padre Eterno* que la profesora Ara Gil le atribuyó en *Paredes de Nava*.

En la mano izquierda porta un libro abierto –la regla de los antonianos– mientras que con la derecha sujetaría un bastón con la tau, símbolo de la vida futura en el antiguo Egipto,<sup>33</sup> que utilizaba como báculo abacial y del cual pendería una esquila –instrumento que empleaba para rechazar los ataques de los demonios ya que huían espantados al escuchar su sonido– o una campana, “atributo que se le incorpora porque la orden de los antonianos se dedicaba a atender a enfermos contagiosos”.<sup>34</sup> En esta ocasión no acompaña al santo su inseparable compañero, el cerdo que se frota contra él como símbolo de fraternidad.

Por su parte, la escultura de *San Bartolomé* (fig. 5) viene a reproducir la solución compositiva e iconográfica que ya había utilizado para concebir las representaciones del santo que labró en piedra para las portadas de las parroquiales de Pisón de Castrejón y Traspeña de la Peña. *La leyenda dorada* señala que Bartolomé era “un hombre de estatura corriente, cabellos ensortijados y negros, tez blanca, ojos grandes, nariz recta y bien proporcionada, barba espesa y un poquito entrecana”.<sup>35</sup> Y, efectivamente, así ha sido efigiado, con una larga cabellera de mechones ensortijados que caen por la espalda y una barba espesa que acaba en punta y que está concebida con cuidadosa simetría. Al igual que ocurría con san Antón, san Bartolomé ha sido concebido con notorio envaramiento, como si estuviera petrificado, e incluso Portillo se ha ocupado de que apenas sobresalgan las extremidades del cuerpo. Aparece ataviado con túnica talar sujeta a la cintura por un cinturón y un manto abrochado al cuello que le cae por el hombro derecho. Las prendas están surcadas por plegados angulosos y en ocasiones duros, con excepción de los de la túnica que son verticales y conforman grandes oquedades curvas.

Según la tradición, tras la muerte de Jesús marchó a predicar el cristianismo a la India, Arabia, Mesopotamia y Armenia, país este último en el que murió desollado vivo “por orden del rey Astiajes, furioso porque Bartolomé había convertido al cristianismo a gran número de sus vasallos”.<sup>36</sup> Es precisamente el utensilio de su martirio, el cuchillo o alfanje, el atributo más significativo de su

---

<sup>33</sup> Réau (1997): 113.

<sup>34</sup> Ara Gil (2001): 370-371.

<sup>35</sup> Santiago de la Vorágine (1982): 524.

<sup>36</sup> Réau (1997): 180.

iconografía. Lo porta en su mano derecha, aunque ha perdido la hoja, mientras que con la izquierda sujeta un libro cerrado, que alude a su condición de apóstol, y una cadena con la que tiene apresado<sup>37</sup> a sus pies a un espantoso demonio que intenta zafarse del santo.<sup>38</sup> La presencia del demonio en la hagiografía de san Bartolomé es frecuente. Así, lo encontramos en los pasajes de cuando liberó del demonio a la hija de Polimio, rey de la India, o cuando curó a un endemoniado de la posesión diabólica. Ambos milagros justificaron su culto como sanador, puesto que se le “invocaba contra los espasmos, convulsiones y enfermedades nerviosas en general”.<sup>39</sup>



Fig. 5. *San Bartolomé*. Alonso de Portillo (atrib.).  
Iglesia de Santa María. Dueñas (Palencia)

<sup>37</sup> Esta misma solución compositiva la observamos en su desaparecida *Santa Marta* de Villadiezma, en la que en vez de un demonio encontramos un dragón a sus pies.

<sup>38</sup> Hace referencia al siguiente pasaje: “Al verle [*a Balial*] los apóstoles cayeron en tierra sobre sus rostros y quedaron como muertos. Más Jesús se acercó a ellos y les infundió ánimo. Y dice a Bartolomé: «Písale con tu propio pie en su cerviz y pregúntale cuales eran sus obras...»”. Revilla (1999): 67.

<sup>39</sup> Réau (1997): 181.

### 3. 3. *San Blas y San Sebastián. Iglesia de San Miguel, Mazuecos de Valdeginete (Palencia)*

En el ático de un retablo de pro genie rococó situado en el muro del Evangelio de la iglesia de San Miguel de Mazuecos de Valdeginete –templo en el que recientemente Fernández Mateos ha atribuido a Portillo un *Santiago Apóstol*–<sup>40</sup> encontramos sendas esculturas de *San Blas* y de *San Sebastián* (figs. 6-7), dos de los santos profilácticos y antipestosos más célebres durante la Edad Media, que también deberían ser adscritas a Portillo, si bien en este caso, debido a su modesta factura, creo que lo más pertinente sería considerarlas como obras de taller. Ambos santos no presentan una novedad iconográfica en el catálogo productivo de Portillo. Así, de san Blas conservamos sendos ejemplares en la catedral de Palencia y en la iglesia de San Miguel de Piña de Campos y de san Sebastián contamos con hasta once versiones. De hecho, el de san Sebastián fue el tipo iconográfico más exitoso de cuantos creó Portillo.<sup>41</sup>



Figs. 6-7. *San Blas y San Sebastián*. Alonso de Portillo (atrib.).  
Iglesia de San Miguel. Mazuecos de Valdeginete (Palencia)

<sup>40</sup> Fernández Mateos (2023): 206-208.

<sup>41</sup> Recientemente, Fernández Mateos le ha asignado seis ejemplares en las poblaciones palentinas de Cervera de Pisuerga, Cubillas de Cerrato, Dueñas, Fuentes de Nava, Santa Eufemia de Cozuelos y Villalcázar de Sirga. Fernández Mateos (2023): 210.



*San Blas*, obispo de Sebaste y mártir, fue uno de los santos más populares del Medioevo gracias a la fama que le proporcionaron la proliferación de sus reliquias –la mayoría falsas– y su carácter de taumaturgo y curador. A partir de su milagro más célebre, la salvación de un niño que se estaba asfixiando por una espina de pescado,<sup>42</sup> se le comenzó a invocar contra las enfermedades de la garganta.

Como suele ser habitual en Portillo, el santo presenta un notorio envaramiento, estando concebido como un bloque monolítico: con una mano bendice y en la otra empuña un báculo que alude a su condición de obispo. También son elementos característicos de su dignidad episcopal la mitra, los guantes y el resto de vestimentas litúrgicas que porta: un alba blanca, una estola con flecos en los extremos y una casulla ricamente decorada con una franja dorada en el borde y otra vertical más ancha ornada por una sucesión de cuadrifolias en relieve. Su estado de conservación es deficiente, presentando algunas pérdidas de materia y policromía. A pesar de todo, el estilo de Portillo es perceptible tanto en la concepción global de la talla como en los rasgos faciales. Asimismo, tanto la composición general, la disposición de las manos, la indumentaria que viste y los elementos decorativos de la misma recuerdan vivamente a los dos ejemplares de *San Blas* que se le atribuyen en Piña de Campos<sup>43</sup> y en la catedral de Palencia, siendo este último el de mayor calidad del grupo. La factura del *San Blas* de Mazuecos es modesta, teniendo un menor grado de detallismo en los rasgos faciales y en los elementos ornamentales de las prendas y presentando un mayor acartonamiento y menor relieve en los plegados.

Por su parte, *San Sebastián*, cuyo rostro es hermano del de *San Blas*, es una de las versiones más ingenuas del santo de todas cuantas se relacionan con el entallador. San Sebastián fue uno de los santos antipestosos, el *depulsor pestilitatis*,<sup>44</sup> más populares de la Edad Media debido a la existencia de una antigua leyenda que decía que:

el pueblo representaba la peste como una lluvia de flechas lanzadas por un dios irritado. A decir verdad, san Sebastián no lanza flechas, al contrario, sirve de blanco a éstas. No cabe duda, pero según la leyenda, habría sido atravesado por multitud de flechas sin morir por ello. Sus devotos llegaron a la conclusión de que él podría inmunizarlos también a ellos contra las saetas de la peste.<sup>45</sup>

Según la iconografía más usual a finales del siglo XV, el santo ha sido representado como un joven efebo imberbe completamente desnudo a excepción del paño de pureza que le cubre las partes pudendas. Los pliegues del paño son

<sup>42</sup> El santo curó al joven tocándole la garganta con dos cirios encendidos y dispuestos en forma de cruz de san Andrés. Este elemento, el cirio o la vela, será uno de sus atributos más populares.

<sup>43</sup> Fernández Mateos (2023): 208.

<sup>44</sup> Réau (1998): 194.

<sup>45</sup> Réau (1998): 195.



horizontales y de escaso resalte, que en la entropierna tornan en ligeramente curvados para adaptarse a la forma de las piernas. Se trata de un paño de pureza muy simple que nada tiene que ver con otros más trabajados y elaborados como el del *San Sebastián* de Villamuriel de Cerrato (fig. 8), quizás la versión más bella y de mayor empeño del mártir efectuada por Portillo.

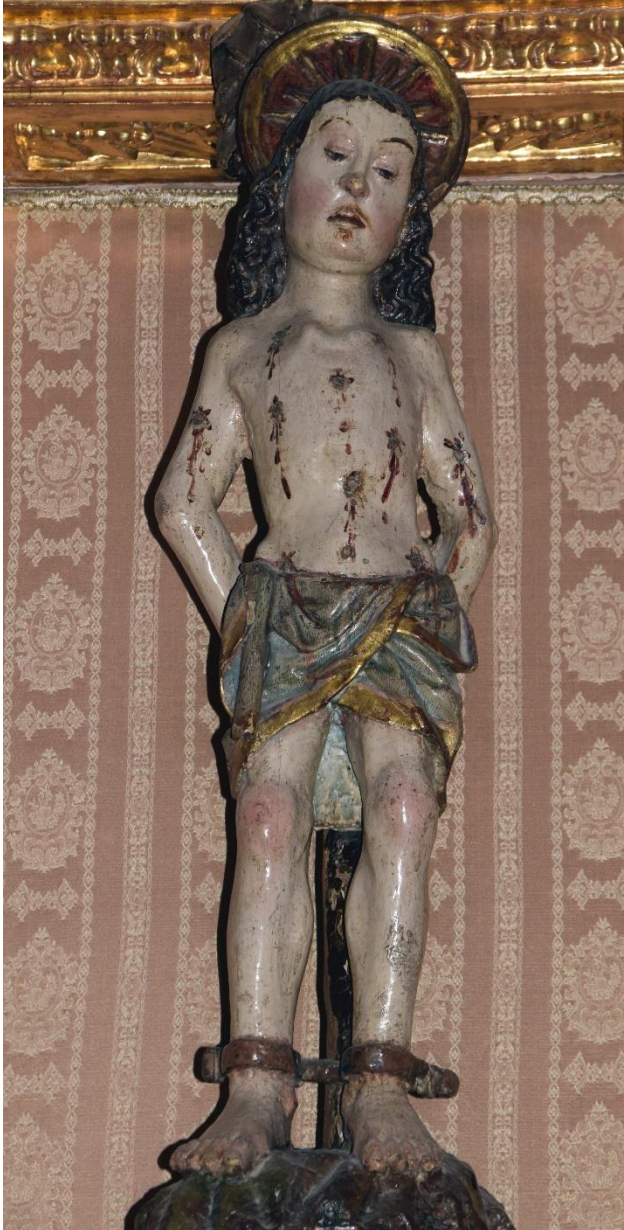


Fig. 8. *San Sebastián*.  
Alonso de Portillo (atrib.).  
Iglesia de Santa María  
la Mayor. Villamuriel  
de Cerrato (Palencia)

La representación plástica de este martirio viene a ser una trasposición de la iconografía de la flagelación de Cristo. Es por ello que en ocasiones el árbol se substituyó por una columna, si bien en esta no se percibe ninguno de los dos elementos, sino tan solo al santo con las manos atadas a la espalda. La iconografía de san Sebastián ideada por Portillo es fácilmente identificable, pues le representa de pie y con las manos a la espalda atadas al tronco de un árbol —a veces desaparecido—. En ocasiones suele llevar grilletes en los tobillos, elemento del que carece este ejemplar, sin dudo una de los más modestos de toda la serie.

El rostro, que presenta notables semejanzas con el del *San Sebastián* que se le atribuye en Fuentes de Nava,<sup>46</sup> posee los rasgos estilísticos consustanciales a la plástica de Portillo: semblante inexpresivo, párpados caídos, mejillas abultadas, nariz afilada, mandíbula ancha, barbilla prominente, etc. Como es habitual peina media melena ondulada que se distribuye simétricamente a ambos lados de la cabeza, haciendo que esta tienda a la composición triangular. También concuerda con sus postulados la concepción de una anatomía envarada a la vez que esquemática, con muslos ligeramente cortos en relación con la pierna y un notorio remarcamiento de las clavículas, costillas, rodillas y tibias. A pesar de que se perciben los rasgos del martirio no se ha conservado ninguna de las flechas que se le dispararon durante el mismo.

### 3. 4. *San Sebastián*. Iglesia de la Asunción, Valle de Cerrato (Palencia)

Aún podemos atribuirle un ejemplar más de *San Sebastián* en la parroquial de Valle de Cerrato (fig. 9).<sup>47</sup> A pesar de la gran cantidad de imágenes de san Sebastián que se le adjudican, de las que tan solo una se encuentra firmada, no hay dos iguales, pues siempre presentan alguna variación. El que nos ocupa muestra al mártir de pie sobre un paraje rocoso, con grilletes en los tobillos (solución adoptada también en el ejemplar de Villamuriel de Cerrato) y una de las manos atada por la espalda al tronco de un árbol. En la otra mano, con la cual parece bendecir, porta la palma del martirio en forma de pluma —recuerda al exótico remate del tronco al que se encuentra asido el *San Sebastián* del Museo de Bellas Artes de Bilbao—. El hecho de no llevar ambas manos atadas al árbol que tiene a sus espaldas representa una novedad iconográfica con respecto a la mayoría de los ejemplares de san Sebastián que se relacionan con su producción. Tan solo escapan a este modelo, amén del que estamos tratando, los de Cubillas de Cerrato, Aguilar de Campoo y el que subastó la Galería Fernando Durán, todos los cuales parecen estar sacándose una de las flechas con la mano derecha.

<sup>46</sup> Fernández Mateos (2023): 211.

<sup>47</sup> En el *Inventario artístico de Palencia y su provincia* fue erróneamente fechado en el siglo XVIII: “Nave del Evangelio. Retablo barroco fechado en 1744, con esculturas de san Antonio y santa Bárbara, obras de Francisco Díez de Mata, vecino de Becerril. En la hornacina, Virgen gótica, del siglo XIII. Escultura de san Sebastián, del siglo XVIII”. Martín González (dir.) (1977): 273.

Su anatomía, concebida con mayor empeño que el ejemplar de Mazuecos, está completamente asaeteada y también burdamente repolicromada. Viste un estrecho paño de pureza recorrido por suaves plegados en abanico que parecen una simplificación de los que componen el paño que luce el *San Sebastián* de Villamuriel de Cerrato.



Fig. 9. *San Sebastián*.  
Alonso de Portillo (atrib.).  
Iglesia de la Asunción.  
Valle de Cerrato (Palencia)

### 3. 5. *Padre Eterno*. Anteriormente en la colección de Víctor Torres, Valladolid

Con una factura un tanto ingenua, aunque participante del mismo espíritu que infunde Portillo a sus creaciones, puede adjudicársele un *Padre Eterno* en paradero desconocido que perteneció a la vallisoletana colección de Víctor Torres, cuyo aspecto conocemos gracias a una fotografía del Archivo Moreno (fig. 10).<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Instituto del Patrimonio Cultural de España (en lo sucesivo, IPCE), Fototeca, Archivo Moreno, 20630\_B.



Fig. 10. *Padre Eterno*. Alonso de Portillo (atrib.). Anteriormente en la colección de Víctor Torres. Valladolid. Foto: Archivo Moreno, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte



Tanto la composición general como los rasgos faciales concuerdan con la poética de Portillo, estando, además, estrechamente relacionado con los dos ejemplares del *Padre Eterno* de madera policromada que la profesora Ara Gil le asignó en la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava (fig. 11)<sup>49</sup> y también con el pétreo del friso de la portada del templo de Pisón de Castrejón.

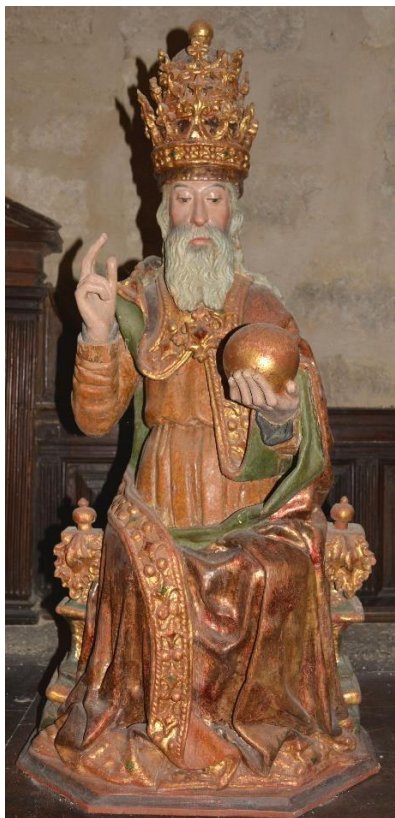


Fig. 11. *Padre Eterno*.  
Alonso de Portillo (atrib.).  
Iglesia de Santa Eulalia.  
Paredes de Nava (Palencia)

Como es habitual en las representaciones góticas del Padre Eterno, el ejemplar portillano otrora en Valladolid está caracterizado como un hombre maduro con cabellera y barba blanca. Aparece sentado en un trono, en una actitud que deriva del Pantocrátor, y efigiado al modo de los emperadores y de los papas, vistiendo una túnica ajustada a la cintura por un cinturón y un amplio manto abrochado en el pecho por un gran broche similar al del *Padre Eterno* de mayor calidad de los dos atribuidos en Paredes de Nava. En este caso los pliegues, cuyo trazado es similar a los presentes en los mantos de las representaciones del Padre Eterno que presiden los frisos de las parroquiales de Pisón de Castrejón y de Traspeña de la Peña, son duros, geométricos y quebrados, conformando

<sup>49</sup> Ara Gil (1993): 53; (2003): 321-323.

profundas concavidades, que podrían deberse a una influencia postrera de la escultura hispanoflamenca en el escultor. Bendice con la mano derecha al tiempo que en la izquierda porta el orbe. En este caso, carece de tiara papal, llevando la cabeza tocada por una corona imperial tras la que se dispone un gran nimbo con una cruz patada incisa. Este elemento no es ajeno a la producción de Portillo, puesto que lo encontramos en al menos otras dos ocasiones: en los ejemplares de *San Sebastián* del Museo de Bellas Artes de Bilbao y de Villamuriel de Cerrato. En el primer caso, se trata de un nimbo liso mientras que en el segundo se explayan una serie de rayos. Peina cabellera corta y luenga barba trabajada de manera similar a la del Padre Eterno de Pisón de Castrejón, a base de un tallado muy superficial, pero en la que el escultor se ha detenido a la hora de singularizar los diferentes mechones que la componen.



Fig. 12. *Padre Eterno*  
(grabado).

Michael Wolgemut. 1493.  
*Liber chronicarum*  
o *Crónicas de Núremberg*  
compiladas  
por Harmann Schedel.

Foto: <https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:11177622>

(consultado el 23  
de julio de 2024)

Portillo ha concebido una tipología de Padre Eterno que se generalizó “en los Países Bajos meridionales a partir de principios del siglo XV”<sup>50</sup> y está íntimamente relacionado con el que aparece en un grabado de apertura realizado por Michael Wolgemut (1434-1519) para el *Liber chronicarum* o *Crónicas de Núremberg* (1493) compiladas por Hartmann Schedel (1440-1514) (fig. 12). Este tipo de representación del Padre Eterno con la corona imperial y sosteniendo el orbe, frecuente en los siglos XV y XVI, se debe, según Réau, a la “influencia de la puesta en escena de los autos sacramentales, el arte más realista de finales de la Edad Media representó a Dios Padre con las insignias del papa y del emperador, encarnaciones terrestres de la omnipotencia espiritual y temporal”.<sup>51</sup>

En esta ocasión parece haber perdido, o quizás carecido, del usual sillón en el que suele ir entronizada su Divina Majestad.

### 3. 6. *San Cosme. La Suite Subastas (2020), Barcelona*

La última obra que asignamos a Portillo es un interesantísimo *San Cosme*, si bien podría tratarse igualmente de *San Damián*, pues no se les suele diferenciar, que fue vendido por La Suite Subastas el 25 de junio de 2020 (fig. 13). En el texto que acompañaba a las fotografías de la pieza estaba erróneamente atribuida al círculo o taller de Gil de Siloé, maestro del que no encontramos ninguno de sus característicos rasgos estilísticos.<sup>52</sup> Sí en cambio creemos que se trata de una obra incontestable de maestre Portillo, pues el rostro y su adusto semblante son idénticos a los que presentan la *Virgen con el Niño* de Castromocho y también las efigies de *Santa Apolonia* y de doña Inés de Osorio de la catedral de Palencia. Aunque desconocemos su origen, a buen seguro se encontraría en alguna iglesia o convento de la diócesis palentina. Con anterioridad a su subasta, la imagen formó parte de una colección privada barcelonesa y antes aún de la colección del marqués de Valderrey,<sup>53</sup> tal y como lo desvela una fotografía antigua de la pieza conservada en el Instituto del Patrimonio Cultural de España (fig. 14).<sup>54</sup>

<sup>50</sup> Ara Gil (2006): 87.

<sup>51</sup> Réau (1996): 30.

<sup>52</sup> Lote núm. 20, descrito de la manera siguiente en la información disponible en su momento en la página web de la casa de subastas: “San Cosme. Escultura en madera tallada, dorada y policromada. La fisonomía del santo, remite en nuestra opinión a la de algunos de los personajes masculinos que forman parte de alguna de las escenas de retablo de la capilla de santa Ana de la catedral de Burgos, coetánea a la Cartuja de Miraflores, en concreto a la de algunos discípulos de la Última Cena. 97 x 32 x 28 cm. Procedencia: - Colección del Marqués de Valderrey. Madrid. - Colección particular Barcelona. Bibliografía: Esta pieza formó parte de la «Exposición Internacional de Barcelona 1929-1930. El Arte en España», y aparece reproducida en el catálogo, en la pág. 144, n.º 868”. Con un precio estimado de 6.000-8.000 euros, la obra fue rematada al final en 20.260 euros (comisión e impuestos incluidos), véase <https://twitter.com/SuiteSubastas/status/1289155704159260673> (consultado el 31 de julio de 2020).

<sup>53</sup> El Marquesado de Valderrey era un título nobiliario relativamente reciente, puesto que había sido creado por el rey Alfonso XIII el 7 de agosto de 1914 a favor de Manuel Pidal y Bernaldo de Quirós.

<sup>54</sup> IPCE, Archivo Moreno, 09634\_B.





Figs. 13-14. *San Cosme*. Alonso de Portillo (atrib.). La Suite Subastas (2020). Barcelona.  
Foto: © La Suite Subastas. Anteriormente en la colección del marqués de Valderrey. Madrid.  
Foto: Archivo Moreno, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte

San Cosme suele aparecer asociado a su hermano gemelo san Damián, por lo que lo más probable es que el escultor tallara una imagen idéntica que representara a aquel. Ambos hermanos fueron unos médicos cristianos de la segunda mitad del siglo III que adquirieron notable relevancia gracias a su piadosa práctica de sanar gratuitamente y con suma habilidad a los enfermos que solicitaban su ayuda. Además de santos fueron mártires, puesto que fueron apresados y sometidos a diversas torturas.<sup>55</sup> Se les atribuyen numerosos milagros, alguno de ellos póstumos. El más célebre, y que ha sido representado en infinidad de ocasiones, fue el trasplante de una pierna gangrenada del sacristán de la iglesia de San Cosme y San Damián de Roma por otra sana de un criado de raza negra que acababa de fallecer. Como no puede ser de otra manera, se les tomó por patronos de los médicos, en general, y de los cirujanos, en particular, aunque

<sup>55</sup> Walker Vadillo (2010).

también le rindieron culto los boticarios y los barberos. Por si fuera poco, al igual que a san Roque y a san Sebastián, se les invocó contra la peste y, concretamente, contra el muermo, la inflamación de las glándulas y del vientre, la tiña, las afecciones renales, los cálculos y la incontinencia urinaria infantil.

El santo viste a la moda de los médicos contemporáneos a Portillo, de tal forma que la escultura tiene un claro valor iconográfico para conocer la indumentaria vigente a finales del siglo XV. Porta un jubón, un sobretodo llamado balandrán y un manto de origen borgoñón que por entonces se puso de moda. El balandrán conviene mucho a la representación de san Cosme, puesto que fue una prenda muy del gusto de los letrados y doctores<sup>56</sup> debido a su carácter talar y holgado. Por su parte, lleva la cabeza cubierta por un bonete (en ocasiones puede figurar citado como *barret* o birrete),<sup>57</sup> tocado “que tenía por finalidad adornar más que proteger, no era un tocado popular, las gentes humildes no lo usaban”.<sup>58</sup> De hecho, fue típico como el caso del balandrán entre los galenos y letrados de finales del siglo XV. Por desgracia ha perdido los atributos que portaba en las manos, aunque los podemos imaginar por cuanto los más frecuentes son el matraz para realizar uroscopias y examinar la orina del enfermo, o el botiquín o estuche (o incluso la bandeja) en el que se disponen los medicamentos y el instrumental quirúrgico: las tijeras y un libro para las recetas, anotaciones o incluso podría tratarse de un vademécum en el que consultar el tratamiento del paciente.<sup>59</sup>

Desde el punto de vista estilístico, ofrece pocas dudas en cuanto a su asignación a Portillo. Ya aludimos a la completa similitud que presenta su rostro – encontramos todos y cada uno de sus característicos rasgos faciales: ojos bajos, párpados pesados y caídos, nariz afilada y redondeada en la punta que tiende a la forma de un triángulo isósceles, surco nasolabial muy marcado, labios gruesos, boca cerrada, barbilla prominente y cuello cilíndrico– y su semblante serio, inexpresivo e incluso displicente, con los que suele utilizar para caracterizar a sus personajes. También coincide en el peinado, que le tapa las orejas, elaborado a base de guedejas de escaso resalte que se distribuyen simétricamente. Como de costumbre, tanto la disposición general del santo como de las diferentes partes del cuerpo están concebidas con un notorio alargamiento y rigidez. Las prendas aportan cierto movimiento a la composición a través de unos pesados pliegues verticales curvados de los que se encuentra desterrado todo rastro de dureza. La espalda no está policromada y apenas desbastada, lo que indica que pudo ser imagen de retablo. Probablemente ocuparía junto a su hermano la hornacina central, o bien ambas efigies se dispondrían en hornacinas simétricas de no tratarse de un retablo puesto bajo su advocación.

---

<sup>56</sup> Puntualiza Bernis Madrazo que “las personas de estas profesiones no se distinguían por vestir a la última moda, y conservaron el balandrán por más tiempo”. Bernis [Madrazo] (1979): 59.

<sup>57</sup> Bernis Madrazo (1956): 42.

<sup>58</sup> Bernis [Madrazo] (1979): 62.

<sup>59</sup> López Campuzano (1996): 258.

## CONCLUSIONES

La aparente prolijidad que poseyó el taller de Alonso de Portillo, así como la desigual calidad de las piezas que salieron de él, parece demostrarnos que el maestro tuvo a sus órdenes a oficiales de muy diferente cualificación, alguno de los cuales quizás llegó a emanciparse y es posible que utilizara y prolongara las iconografías ideadas por el maestro, caso de la de san Sebastián, del que existen numerosos ejemplares y de muy diversa índole, aunque siempre tomando como base el modelo portillano.

La escasez de obras con una cronología concreta o aproximada nos impide conocer tanto su evolución como el recorrido que realizó por la geografía castellana septentrional. Aunque la relevancia del escultor no pasó del nivel regional, y más concretamente de los núcleos irradiadores de Palencia y de Aguilar de Campoo y de localidades situadas en las cercanías del camino que unía ambas poblaciones, la aparición de una nueva obra en territorio burgalés como es Tubilla del Lago, localidad cercana a Covarrubias –en la que se conserva la otra obra suya fuera del ámbito palentino–, nos hace preguntarnos si sus comienzos no se produjeron en esta zona burgalesa ya que, de hecho, el sepulcro de Covarrubias, fechado en la década de 1460, pasa por ser una de sus obras más tempranas. No deja de llamar la atención la presencia de piezas suyas en dos localidades tan alejadas de su ámbito palentino de actuación, siendo la *Virgen con el Niño* asignada en Tubilla del Agua la que posee un emplazamiento más meridional de todo su catálogo productivo, situándose ya casi en plena Ribera del Duero.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ara Gil, Clementina Julia (1977): *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*. Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, Institución Cultural “Simancas”.
- Ara Gil, Clementina Julia (1987): “El taller palentino del entallador Alonso de Portillo (1460-1506)”, *BSAA*, 53, 211-242. Handle: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/10847>
- Ara Gil, [Clementina] Julia (1988): “Imaginería gótica palentina”, en VV. AA.: *Jornadas sobre el Gótico en la provincia de Palencia*. Palencia, Diputación Provincial de Palencia, pp. 41-64.
- Ara Gil, Clementina Julia (1993): “Una escultura de san Sebastián de Alonso de Portillo”, *Urtekaria – Anuario 1993*, 49-55.
- Ara Gil, Clementina Julia (1997): “90. Santo pontífice”, en *La ciudad de seis pisos* (catálogo de exposición). Madrid, Fundación Las Edades del Hombre, p. 173.
- Ara Gil, Clementina Julia (1999a): “9. San Sebastián”, en *Memorias y esplendores* (catálogo de exposición). Salamanca, Fundación Las Edades del Hombre, pp. 262-263.

- Ara Gil, Clementina Julia (1999b): “42. Retablo de santa Apolonia”, en *Memorias y esplendores* (catálogo de exposición). Salamanca, Fundación Las Edades del Hombre, pp. 180-182.
- Ara Gil, Clementina Julia (2001a): “Escultura en Castilla y León en la época de Gil Siloe. Estado de la cuestión”, en VV.AA.: *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*. Burgos, Institución Fernán González y Caja de Burgos, pp. 145-188.
- Ara Gil, Clementina Julia (2001): “15. San Antonio abad”, en *Remembranza*. Salamanca, Fundación “Las Edades del Hombre”, pp. 370-371.
- Ara Gil, [Clementina] Julia (2003): “Pedro Berruguete y la escultura”, en VV. AA.: *Pedro Berruguete y su entorno*. Palencia, Diputación de Palencia, pp. 319-340.
- Ara Gil, Clementina Julia (2006): “2. El Salvador”, en *Kyrios*. Salamanca, Fundación Las Edades del Hombre, pp. 85-87.
- Ara Gil, Clementina Julia / Martín González, Juan José (1984): “El arte gótico en Palencia”, en Julio González (dir.): *Historia de Palencia*, vol. 1: *Edades Antigua y Media*. Palencia, Diputación Provincial de Palencia, pp. 313-336.
- Bernis Madrazo, Carmen (1956): *Indumentaria medieval española*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez.
- Bernis [Madrazo], Carmen (1979): *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos II. Los hombres*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez.
- Caballero [Bastardo], Arturo (1992): *Dueñas. Iglesia de Santa María*. Palencia, Diputación Provincial de Palencia.
- Caballero Bastardo, Arturo / Caballero Chacón, Fernando (1987): *El libro de Dueñas*. Palencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Palencia.
- Domínguez Casas, Rafael (1999): “Arcángel san Miguel”, en *Memorias y esplendores* (catálogo de exposición). Salamanca, Fundación Las Edades del Hombre, pp. 261-262.
- Fernández Mateos, Rubén (2023): “El entallador Alonso de Portillo (act. 1460-1513) y su taller: nuevas obras en Palencia”, *Santander. Estudios de Patrimonio*, 6, 185-214. DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2023.sep.06.05>
- Franco Mata, M.<sup>a</sup> Ángela (1995): “El «Doble Credo» en el arte medieval hispánico”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 13/1-2, 119-136.
- Gómez Oña, Francisco Javier (1976): *Covarrubias. Cuna de Castilla*, 2<sup>a</sup> ed. Vitoria, ed. del autor.
- Hernández Redondo, José Ignacio (2001): “En torno al Maestro de Covarrubias”, en VV.AA.: *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*. Burgos, Institución Fernán González y Caja de Burgos, pp. 239-262.
- López Campuzano, Julia (1996): “Iconografía de los santos sanadores (II): San Cosme y san Damián”, *Anales de Historia del Arte*, 6, 255-266.
- Marcos Villán, Miguel Ángel (2011): “El Maestro de Calabazanos: un escultor tardogótico entre Palencia y Valladolid”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 46, 9-18.
- Martín González, Juan José (dir.) (1977): *Inventario artístico de Palencia y su provincia*, t. 1: *Ciudad de Palencia, antiguos partidos judiciales de Palencia, Astudillo, Baltanás y Frechilla*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.

- Navarro García, Rafael (red.) (1939): *Catálogo monumental de la provincia de Palencia*, fasc. 3: *Partidos de Cervera de Río Pisuerga y Saldaña*. Palencia, Diputación Provincial de Palencia.
- Navarro García, Rafael (red.) (1946): *Catálogo monumental de la provincia de Palencia*, fasc. 4: *Partido judicial de Palencia*. Palencia, Diputación Provincial de Palencia.
- Navarro García, Rafael (red.) (1948): *Catálogo monumental de la provincia de Palencia*, fasc. 2: *Partidos de Carrión de los Condes y Frechilla*, 2ª ed. Palencia, Diputación Provincial de Palencia.
- Proske, Beatrice Gilman (1951): *Castilian Sculpture: Gothic to Renaissance*. Nueva York, The Hispanic Society of America.
- Quadrado, José M.ª (1885): *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Valladolid, Palencia y Zamora*. Barcelona, Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y C.ª. Disponible en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=667> (consultado el 13 de noviembre de 2023).
- Réau, Louis (1996): *Iconografía del arte cristiano*, t. 1/1: *Iconografía de la Biblia – Antiguo Testamento*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Réau, Louis (1997): *Iconografía del arte cristiano*, t. 2/3: *Iconografía de los santos A-F*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Réau, Louis (1998): *Iconografía del arte cristiano*, t. 2/5: *Iconografía de los santos P-Z*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Revilla, Federico (1999): *Diccionario de iconografía y simbología*, 3ª ed. Madrid, Cátedra.
- Santiago de la Vorágine (1982): *La leyenda dorada*, 2 ts. Madrid, Alianza.
- Walker Vadillo, Mónica Ann (2010): “San Cosme y san Damián”, en *Base de datos digital de iconografía medieval*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/san-cosme-y-san-damian> (consultado el 4 de mayo de 2024).
- Yarza Luaces, Joaquín (1987): “Definición y ambigüedad del tardogótico palentino: escultura”, en VV. AA.: *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, t. 1: *Arte, Arqueología y Edad Antigua*. Palencia, Diputación Provincial de Palencia, pp. 23-59.